म. ग्रं. सं. ठाणे.
विषय निबंध
सं. क्र. 33ee

भारतीयांचा साहित्य विचार

डॉ. म. सु. पाटील

REFBK-0026248

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

ना :—खाली दिलेल्या तारखेपर्यंत पुस्तक/मासिक परत करावे,
न केल्यास घटना नियम क्र. ५ (८) नुसार प्रतिदिनी ५ पैसे
ा वर्गणी भरावी लागेल.

28 NOV 1990

15 DEC 1990

24 APR 1991

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

સંદર્ભ નિબંધ
૩૩૯૯
૨૬૨૪૮
૬।૧૧।૯૦

૩૩૯૯
૨૬૨૪૮
નિબંધ ૬।૧૧।૯૦

भारतीयांचा साहित्यविचार
काही निबंध

डॉ. म. सु. पाटील

REFBK-0026248

चेतश्री प्रकाशन

चेतश्री प्रकाशन, अमळनेर

प्रकाशक :
सौ. यशोदा सोनार
चेतश्री प्रकाशन, 'मुक्ताई', धुळे रोड,
अमळनेर ४२५४०१

मुद्रक :
श्री. लक्ष्मण अंबिके
अंबा मुद्रण
८९८ मंगळवार पेठ, पुणे ४११०११.

प्रथमावृत्ती :
१ ऑगस्ट १९९०

मुखपृष्ठ :
[redacted]

© सौ. विभावरी पाटील

मूल्य : साठ रुपये

डॉ. बाळासाहेब दातार

यांना

कृतज्ञतापूर्वक

: प्रास्ताविक :

या पुस्तकातील निबंध ‘ प्रतिष्ठान ’, ‘ अनुष्टुभ् ’, ‘ नवभारत ’, ‘ कवितारती ’ आणि ‘ साहित्यसूची ’ या नियतकालिकांत यापूर्वीच प्रसिद्ध झालेले आहेत. ‘ कुरुंदकरांची रसविषयक भूमिका ’ आणि ‘ आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार ’ व ‘ द. ग. गोडसे यांचा ‘ पोत विचार ’ ’ या तीन निबंधाखेरीज बाकीचे निबंध हे १९८१ ते १९९० या काळात मनमाड आणि पुणे येथे झालेल्या वेगवेगळ्या चर्चासत्रांसाठी लिहिलेले होते. ते लिहिण्याची संधी डॉ. हे. वि. इनामदार, डॉ. विलास खोले आणि डॉ. चंद्रशेखर बर्वे यांनी दिली. ‘ आनंदवर्धनाचा औचित्य-विचार ’ हा निबंध प्रा. भालचंद्र खांडेकर यांनी ‘ साहित्यसूची ’साठी माझ्याकडून लिहवून घेतला. या सर्व मित्रांचा आणि वरील नियतकालिकांच्या संपादकांचा मी ऋणी आहे.

या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी चेतश्री प्रकाशनाच्या सौ. यशोदा सोनार यांनी स्वतःहून घेतली. या कामी माझे मित्र प्रा. गो. तु. पाटील, आणि श्री. वा. रा. सोनार यांनी फार आस्था दाखवली. अंबा मुद्रणचे श्री. लक्ष्मण अंबिके आणि सुनील अंबिके यांनी पुण्याहून मुंबईस फेऱ्या मारून या पुस्तकाची मुद्रिते माझ्याकडून तपासून घेतली आणि छपाई सुबक करून दिली; या सर्वांचे मनःपूर्वक आभार !

माझे पी. एच्. डी. चे मार्गदर्शक डॉ. बाळासाहेब दातार यांनी माझ्या बऱ्यावाईट लेखनाबद्दल सतत कुतूहल दाखवले; प्रसंगी त्यातील दोषही त्यांनी नजरेस आणून दिले. संस्कृत साहित्यशास्त्राचा त्यांचा व्यासंग गाढा आहे. त्यांच्या-

बरोबर या शास्त्रातील काही संकल्पनांची चर्चा करण्याची आणि त्या स्पष्ट करून घेण्याची संधी मला वारंवार मिळाली हे मी माझे भाग्य समजतो.

बी १४, अमोल सहनिवास,
गव्हाणपाडा रोड, मुलुंड (पूर्व),
मुंबई ४०००८१.

— म. सु. पाटील

: अनुक्रम :

१. साहित्याच्या संदर्भातील भारतीयांची रूपकल्पना / १.
२. कुरुंदकरांची रसविषयक भूमिका / ३३.
३. प्रभाकर पाध्ये यांच्या सौंदर्यानुभवाचा संस्कृत साहित्यशास्त्राशी अनुबंध / ४८.
४. आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार / ५७.
५. रविंद्रनाथ टागोर यांचा कलाविचार / ६८.
६. अरविंदांचा काव्यविचार / ९३.
७. वामन मल्हार यांचा साहित्यविचार / १२८.
८. श्री. द. ग. गोडसे यांचा 'पोत' विचार / १५२

३३००
२६२८४
निबंध ६।७।८०

१.

साहित्याच्या संदर्भातील भारतीयांची रूपकल्पना

प्रास्ताविक

संस्कृत साहित्यशास्त्रात रस ही संकल्पना केंद्रवर्ती आहे. ती परंपरेने चालत आलेली होती. भरतमुनींनी ती नाट्याच्या संदर्भात प्रथमच व्यवस्थितपणे विशद केली. आनंदवर्धनाने ती श्राव्य काव्यालाही सांगोपांग लावून दाखवली. अभिनवगुप्ताने भरतापासून चालत आलेल्या रसविषयक विविध प्रणालींचे व्यवस्थापन केले. रस हाच वस्तुतः काव्याचा आत्मा असल्याचेही त्याने सांगितले. मधल्या काळात श्राव्य काव्याची चर्चा करणाऱ्या भामहादी साहित्यशास्त्रज्ञांनी रसाची चर्चा फारशी केली नाही हे खरे. तथापि अतिशयोक्ती, वक्रोक्ती आणि रीती इत्यादी साहित्यतत्त्वांची चर्चा रसाला अनुलक्षूनच झाली असे म्हणता येण्यासारखे आहे. तिचा संबंध काव्यातील विभावनाच्या व्यापाराशी आहे. काव्यातून येणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवाच्या मुळाशी जाण्याचा तो प्रयत्न आहे. पुढे तर विश्वनाथाने 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' असे काव्याचे लक्षणच सांगून टाकले.

साहित्यकृतीच्या घाटाचा वा रूपाचा विचार करणाऱ्या समीक्षकांचे लक्ष रसात्मक वाक्याकडे गेलेले दिसत नाही. घाटाचा शोध कलाकृतीतील व्यक्त झालेल्या आशयात, भावनानुभूतीतच घेतला पाहिजे असे मर्ढेकर म्हणतात खरे[१] पण त्या दृष्टीने रसात्मक वाक्यात घाटाची वा रूपाची शक्यता अजमावून पाहात्री असे

काही त्यांना वाटले नाही. मराठीमध्ये रूपतत्त्वाचा विचार मर्ढेकरांपासून सुरू झाला आणि 'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनीही त्याची चर्चा बऱ्याच विस्ताराने केली. पण पाश्चात्य साहित्यशास्त्रात ॲरिस्टॉटलपासून अस्तित्वात असलेली ही संकल्पना भारतीय साहित्यशास्त्रात आहे की नाही याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न कोणी केलेला दिसत नाही. या निबंधात, प्रस्तुत लेखकाने भारतीयांच्या रसव्यवस्थेत रूपतत्त्वाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. तो करताना कार्लयुंग या मानसशास्त्रज्ञाच्या 'आदिबंध' (arehetype) या संकल्पनेचा आधार घेतलेला आहे.

रूप म्हणजे काय ?

स्थूलपणे बोलायचे तर रूप म्हणजे संरचना, किंवा रचनाबंध, किंवा आकृतिबंध, अथवा घाट होय. हा रचनाबंध शब्दरूप असल्यामुळे तो भाषेतून साकार झालेला असतो. ही भाषा कलावंताच्या कलात्मक अनुभवाची भाषा असते, त्यामुळे तिला वैशिष्ट्यपूर्ण असे शैलीरूप प्राप्त झालेले असते. ही शैली, मर्ढेकर मानतात तशी वरवरची, अलंकरणरूप नसते. तीत आविष्कार्य आणि आविष्कारक असा भेद उरत नाही. ती निवेदनात्मक बनताना मात्र असा भेद काही प्रमाणात निर्माण होऊ शकतो. सुसान लँगरने कलाकृतीची व्याख्या करताना तिच्या आविष्कारक रूपावर भर दिलेला आहे. तिच्या मते कलाकृती म्हणजे ज्ञानेंद्रियांच्या वा कल्पनाशक्तीच्या द्वारे भावण्यासाठी निर्माण केलेले आविष्कारक रूप होय आणि ते मानवी भाव आविष्कृत करीत असते. (A work of art is an expressive form created for our perception through sense or imagination, and what it expresses is human feeling.[२]) येथील रूप या संकल्पनेचा अर्थ संरचना, जुळवणूक, परस्परावलंबी घटकांच्या संबंधातून साकार झालेली पूर्णाकृती वा अधिक नेमकेपणाने सांगायचे तर, ती पूर्णाकृती ज्या तऱ्हेने साकार केली जाते ती तऱ्हा होय. (......'form' in its most abstract sense means structure, articulation, a whole resulting from the relation of mutually dependent factors, or more precisely, the way that whole is put together.[३]) रूपामुळे कलाकृतीचे सारे घटक एकजीव बनतात. कलाकृतीकडे एक पूर्णाकृती म्हणून पाहाता येते. या घटकांना रूपापूर्वी कलाकृतीचे घटक म्हणून जसे अस्तित्व नसते, तसेच रूपालाही घटकांपूर्वी अस्तित्व नसते. या दोन्ही गोष्टी सहवर्ती असतात. रूपातून मानवी भाव आविष्कृत होतात याचा अर्थ आविष्कार्य भाव आविष्काराचे रूप धारण करतात. कवी आपला काव्यात्म अनुभव या आविष्कारक रूपात व्यक्त करतो आणि रसिक या आविष्कारक रूपातून

काव्यात्म अनुभवाची प्रतीती घेतो. महाकाव्य, भावकाव्य, नाटक, कादंबरी' लघुकथा ही एका प्रकारे आविष्कारक रूपे असतात. यांनाच आपण वाङ्मयप्रकार म्हणतो. रूप ही संकल्पना या अर्थानेही वापरली जाते आणि तरीही प्रत्येक महाकाव्याचे, कादंबरीचे, नाटकाचे एक विशिष्ट रूप असते असे आपण म्हणतो. याचे कारण असे की प्रत्येक कलाकृतीमधील घटक आणि त्यांची जुळणी, संघटना अनन्यसाधारण असते हे होय. त्या त्या साहित्यकृतीतील पात्रे, त्यांच्या भोवतालची परिस्थिती, तिला पात्रांनी दिलेला प्रतिसाद, त्यांच्या क्रियाप्रतिक्रिया आणि या सगळयांचा ज्यांतून आविष्कार होतो ती प्रतिमाप्रतीके ही भिन्न असल्यामुळे त्यांची संघटनाही वेगळे रूप धारण करते.

काव्यात्म अनुभव व रूप

भारतीय साहित्यशास्त्रात साहित्यकृतीच्या रूपाचा स्वतंत्र विचार झालेला नसला तरी 'रूप' हा शब्द मार्मिकपणे योजला गेलेला आहे. भरतांनी सांगितलेल्या रूपकांच्या प्रकारांचे, म्हणजे नाट्यप्रकारांचे विवेचन करताना अभिनव गुप्ताने पुढील विधाने केलेली आहेत.

'रूप्यते प्रत्यक्षीक्रियते यः अर्थः तद् वाचकात्वात् काव्यानि रूपाणि'
'रूप्यन्त अभिनीयन्त इति वा काव्यानि एव रूपाणि'[४]

काव्यामध्ये अर्थ प्रत्यक्ष केला जातो, साक्षात केला जातो म्हणजे प्रतीतीला आणून दिला जातो म्हणून काव्यांना रूप ही संज्ञा दिली जाते. नाटकात ही साक्षात्करणाची क्रिया अंगादी अभिनयाच्या माध्यमातून होते. श्राव्य काव्यात ती कशी होते याचा उल्लेख या ठिकाणी अभिनवगुप्ताने केलेला नाही. पण त्याच्या मते काव्यातही रस अभिनीत होत असतो. (काव्ये अपि नाट्यमान एव रसः[५]) त्याच्या दृष्टीने काव्यातील अर्थ म्हणजे परमार्थतः रसच होय. 'तत् काव्यार्थो रसः[६]' 'तत्र च पदार्थवाक्यार्थौ रसेषु एव पर्यवस्येते इति असाधारण्यात् प्राधान्यात् च काव्यस्य अर्था रसाः[७]' असे तो वारंवार म्हणतो. त्याच्या मताप्रमाणे अभिनयास योग्य अथवा अयोग्य अशा सर्व प्रकारच्या काव्यांना वृत्ती म्हणजेच चेष्टा या मातृस्थानी असतात आणि अर्थरूपात कविमनामध्ये प्रस्थापित झालेल्या त्या वृत्तींपासून सर्व प्रकारचे काव्य उत्पन्न होते.[८]' 'या वृत्ती म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून पुरुषार्थसाधक व्यापार होत.[९]' स्वाभाविकच येथे काव्याचा संबंध जीवनाशी जोडला जातो. कारण पुरुषार्थसाधक व्यापार म्हणजे चित्तवृत्तींचे वा भावभावनांचे क्रियारूप होय. या क्रियारूपांचा अभ्यास करूनच मनोवैज्ञानिक माणसाच्या भावविश्वासंबंधी काही अंदाज बांधतात वा त्याचा अन्वयार्थ लावण्याचा

प्रयत्न करतात. नाट्यामध्येही हा पुरुषार्थसाधक व्यापार दर्शविलेला असतो पण त्याचे लौकिक जीवनातील स्वरूप व नाट्यातील स्वरूप एकाच जातीचे नसते. लौकिकातील व्यापार म्हणजे चित्तवृत्तींच्या वा भावभावनांच्या बाह्य खुणा किंवा त्यांची बाह्य लक्षणे म्हणून आपण त्यांच्याकडे पाहातो. एखाद्याचे लाल झालेले डोळे, थरथरणारे हातपाय, कोणाच्या तरी अंगावर धावून जाणे, कोणाला तरी ताड ताड बोलणे ही सारी क्रोध या भावाची चिन्हे असतात. असे भाव कोणत्या तरी कारणांनी मनात उत्पन्न होतात आणि त्यांचे पर्यवसान त्यांना अनुरूप क्रियांमध्ये झाले की ते विराम पावतात. या प्रकारच्या क्रियाव्यापारांना कलारूप लाभत नाही. काव्य म्हणजे उत्कट भावनेचा सहजोद्रेक असे म्हणणारा वर्डस्वर्थ वा काव्य म्हणजे भावनेला कसे तरी घरंगळत जाऊ देणे नव्हे असे म्हणणारा टी. एस. इलियट या दोघांनाही वैयक्तिक जीवन जगताना अनुभवाला येणाऱ्या भावना कलात्मक होत नाहीत याची जाणीव आहे. ती जाणीव भरत आणि अभिनवगुप्त यांनी कितीतरी शतके अगोदर प्रकट केलेली आहे. ती कलात्मक होण्यासाठी मनाच्या विश्रान्त अवस्थेची अट वर्डस्वर्थने घातलेली आहे. ती 'ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह'च्या माध्यमातून व्यक्त झाली पाहिजे असे इलियटने म्हटलेले आहे. ती अंगादी अभिनयाशी संयुक्त झाल्याखेरीज म्हणजे अभिनयाच्या माध्यमातून व्यक्त झाल्याखेरीज तिला नाट्यरूप प्राप्त होणार नाही असे भरताचे मत आहे. आणि शांत रसाला साऱ्या रसांचे अधिष्ठान मानणारा अभिनवगुप्त वर्डस्वर्थला अभिप्रेत असलेला विचार तात्त्विक भूमिकेतून स्वच्छ शब्दांत सांगून गेला आहे भारतीयांची विभावानुभावांची कल्पना आणि अलंकारविचार या गोष्टी इलियटच्या 'ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह'शी मिळत्या जुळत्या आहेत. त्यातून व्यक्त होणाऱ्या काव्यात्म अनुभवाची जातच वेगळी आहे.

काव्यात्म अनुभव म्हणजे पूर्वी घेतलेल्या जीवनानुभवाचे स्मरण नाही, तसेच. त्याचे तर्काने केलेले आकलनही नाही. निर्मितीच्या क्षणातच कल्पकतेच्या पातळीवरून येणारा तो अनुभव आहे. अशा क्षणात कवी व्यावहारिक भावभावनांनी व्यग्र झालेला नसतो. मनाच्या विश्रान्त अवस्थेत अनुभवाला येणारा व त्याचे संपूर्ण अवधान खिळवून ठेवणारा भाव तो अनुभवीत असतो आणि अनुभवताअनुभवताच त्याच्या रूपाचा वेध घेण्याचा, तो भाषेच्या माध्यमात पकडण्याचा तो प्रयत्न करीत असतो. ते एक संवेदन असते. ते मनाची व्यावहारिक धावाधाव थांबल्यावरच अनुभवाला येते. ते रसस्वरूप असते. अभिनवगुप्ताच्या मताप्रमाणे रस म्हणजे संविद्विकास.[१०] आणखी एका ठिकाणी तो म्हणतो की काव्याला अनुसरून होणारा जो नटाचा व्यापार, त्याचे मूळ कवीच्या ठिकाणी असलेले साधारणीभूत स्वरूपाचे संवेदन होय आणि संवेदन म्हणजेच खरोखर रस होय.[११] हे संवेदन किंवा ही

जाणीव व्यक्त करताना कवी लौकिक भावभावना अनुभवीत नसतो वा त्यांना अनुरूप कृतीही करीत नसतो. त्याचे कार्य भावाच्या प्रतिमीकरणाचे वा प्रतीकीकरणाचे असते; त्या कार्यातच तो मग्न झालेला असतो. प्रतिमित होत जाणारे वा प्रतीकरूप धारण करणारे हे भाव अंतःस्फूर्त असतात. त्यांना पूर्वनिश्चित रूप नसते. प्रतिमांकित होताहोताच ते रूपित होत जातात. अशा भावांच्या संदर्भात भरतांनी 'कवीचा अंतर्गत भाव' (कवेः अंतर्गतं भावम्) असा शब्दप्रयोग केलेला आहे. तो कसा उदित होतो याची कारणमीमांसा करता येत नाही. अभिनवगुप्ताच्या मते, 'हा भाव असामान्य वर्णन करण्यात निपुण असलेल्या कवीच्या मनात उत्पन्न होतो. तो अनादिप्राक्तनसंस्काररूप व प्रतिभेने प्रकाशित झालेला असतो. तो लौकिक विषयांपासून जन्मत नाही. त्याला देश, काल आदींच्या मर्यादा नसतात; त्यामुळे तो सर्वसाधारणरूप धारण करतो व आस्वादयोग्य बनतो.[१२] या अंतर्गत भावाला भावित करणे, आस्वादयोग्य बनविणे, कलारूप देणे हे कवीचे कार्य होय. या भावाचे अनादिप्राक्तमसंस्कारस्वरूप लक्षात घेऊनच चित्तवृत्ती ह्या काव्याला मातेसारख्या असतात असे अभिनवगुप्ताने म्हटले असावे. हा भाव लौकिक विषयापासून उद्‌भवलेला नसून स्वयंजनित असतो.

युंगचे आदिबंध व रूप

येथे युंग या मानसशास्त्रज्ञाचे स्मरण होते. त्याच्या मते साऱ्या स्वयंजनित मानस व्यापारांच्या मुळाशी आदिबंध (आर्किटाइप) असतात. या आदिबंधांना त्याने आरंभीच्या काळात आदिम प्रतिमा (प्रायमॉर्डियल इमेजिस) असे म्हटले होते. त्यांचे ऐतिहासिक वर्णन करायचे तर प्राक्‌कथा (मिथ) व दंतकथा (फेबल) यांचे विशाल क्षेत्र पाहावे लागेल. हे आदिबंध मानवी मेंदूत दृढमूल झालेले असतात. सहस्रावधी वर्षे मेंदूची उत्क्रांती होत आलेली आहे; त्याचा आकार आणि व्यामिश्रता वाढली आहे आणि त्याची संरचना मानव जातीच्या असंख्य पिढ्यांच्या अनुभवांशी अनुरूप आहे; पण मानव जातीने मानव होण्याच्या काळात घेतलेल्या प्रगाढ सामूहिक अनुभवांच्या सखोल रेखा मेंदूच्या संरचनेत अवशिष्ट असल्या पाहिजेत असे युंग मानतो. त्याने ज्या मनाच्या पातळ्या मानल्या आहेत त्यांपैकी चेतन (कान्शस) मन ही जाणिवेची पातळी होय. तिच्या खाली एक छायाभूमी आहे. तिला तो वैयक्तिक अचेतन (पर्सनल अन्कान्शस) म्हणतो. हा व्यक्तिमत्त्वाचा सुप्त भाग असून त्यापर्यंत प्रत्येकाला थोड्याफार प्रमाणात पोचता येते. पण त्याच्याही पलीकडे असलेला मनाचा तळठाव (थॉनिक पोर्शन ऑफ द माइंड) मात्र सगळ्यांनाच गाठता येत नाही. त्याला सामूहिक अचेतन, (द कलेक्टिव्ह अन्कान्शस) असे नाव तो देतो. तेथपर्यंत पोचणारे जे महाभाग असतात ते

निसर्गाच्या मूलभूत स्वरूपाशी संवाद साधू शकतात. त्यांचे या विश्वाशी व्यापक नाते प्रस्थापित होते. या भागातून उदित होणाऱ्या प्रतिमांवर निसर्गसिद्ध जगाचा आणि त्याच्या नियमांचा प्रभाव दिसून येतो. त्या आदिनियमांनी प्रतिमांचे बंध साकार होतात. म्हणून त्यांना आदिबंध म्हणतात. त्या आदिबंधांची आपणांस स्पष्ट जाणीव नसते. ते सुप्त असतात असे म्हणण्यापेक्षा ती कार्यप्रेरित न झालेली शक्तिकेन्द्रे असतात असे म्हणणे अधिक सयुक्तिक ठरेल. ती कोणत्या तरी मानस भावाने भारल्या खेरीज गतिमान होत नाहीत आणि गतिमान झाली की त्यांच्या प्रकृतीने अगोदरच ठरवलेल्या मार्गांनी ती क्रियाशील होतात. त्या अवस्थेत मनात खोलवर दडलेल्या आनुवंशिक स्मृतिप्रतिमांना ती स्पर्श करतात. अशा प्रतिमा मनाच्या तळभागातून व्यक्तिगत जाणिवेमध्ये येता येताच त्यांमध्ये रूपबदल होत असावा व त्यांतून आपल्या पूर्वजांचे असंख्य वैशिष्टचपूर्ण अनुभव पुनरुज्जीवित होऊन प्रतिमित होत असावेत. या प्रतिमांना युंग आकलनाची वैशिष्टचपूर्ण रूपे (टिपिकल फॉर्म्स ऑफ ॲप्रिहेन्शन) किंवा नियमितपणे आवृत्त होणाऱ्या आकलन-पद्धती (रेग्युलरली रीकरिंग वेज ऑफ ॲप्रिहेन्शन) असे म्हणतो. असे म्हटले की त्यांतून प्रतीकात्मक आशयाची संरचना सूचित होते आणि ज्याला संरचना आहे त्याला कलारूप असण्याची शक्यता निर्माण होते. आदिबंध म्हणजे आपल्या आकलनातील एकरूपता व नियमितता ठरवणारा घटक होय अशी आदिबंधाची आणखी एक व्याख्या युंगने दिलेली आहे. ती ‘गेस्टाल्ट सायकॉलॉजी’ मधील बोधनेत जाणवणाऱ्या सौंदर्यात्मक घटकांच्या व्याख्येला जवळची आहे. यात अनुभवलेल्या घटकांची पूर्णता औचित्याच्या स्वरूपात भावली जाते.[१३]

युंगची मानसशास्त्रीय दृष्टी न स्वीकारताही सुसान लँगर हिने स्वतंत्रपणे केलेले विवेचन युंगच्या वरील विवेचनाशी काहीसे मिळते जुळते आहे. संवेदनाक्षेत्राचे गटांमध्ये किंवा आकृतिबंधामध्ये संघटन करण्याची प्रवृत्ती आपल्या ज्ञानेंद्रियांमध्ये व त्यांच्याशी निगडित असलेल्या मज्जाकेंद्रामध्ये उपजतच आहे असे तिला वाटते. हा अजाणता घेतला जाणारा रूपाचा आस्वाद सर्व अमूर्तीकरणाचे आदिमूल आणि बौद्धिकतेचा गाभा आहे. बौद्धिकतेचे अधिष्ठान आपल्या शुद्ध पाशवी अनुभवात (ॲनिमल एक्स्पीरिअन्स) आपल्या बोधनाशक्तीमध्ये, डोळे, कान, बोटे यांच्या प्राथमिक कार्यात खोलवर दडलेले आहे. कोणताही अनुभव दोनदा येत नाही. म्हणून आवृत्त होणारे अनुभव म्हणजे पहिल्या अनुभवाच्या वेळी निष्कर्षित केलेल्या रूपांमध्ये चपलखपणे बसणारे त्याच्यासारखे अनुभव होत. अगोदरच्या अनुभवाच्या रूपामध्ये चपलखपणे बसण्याच्या या गुणधर्मालाच आपण ‘परिचितता’ म्हणतो. मानवी मनाने कितीही उंची गाठली तरी त्याचे कार्य त्याच्या इंद्रियांवर व तदनुषंगिक व्यापारांवर चालणार. या इंद्रियांच्या द्वारे येणाऱ्या संवेदनासामुग्रीला अर्थ देता

आला नाही तर ती सामुग्री मनाच्या दृष्टीने निरुपयोगी ठरते. अर्थ हा मूलत: रूपांनाच असतो. समग्र आकृती हे बोधनेचे नैसर्गिक स्वरूप आहे हा गेस्टाल्ट-मानसशास्त्रज्ञांचा विश्वास बरोबर नसेल तर बोधना आणि संकल्पना, ज्ञानेंद्रिय व मानसेंद्रिय, गुंतागुंतीचे चेतक व तार्किक प्रतिसाद यांमधील दरी कशी बुजवता येईल हे आपणास समजत नाही असे लँगर म्हणते. ज्या मनाचे कार्य मूलत: अर्थाशी निगडित आहे त्याला रूपे पुरवणारी इंद्रिये असलीच पाहिजेत असे तिचे प्रतिपादन आहे.[१४]

यातून निघणारा निष्कर्ष असा की, रूपाशिवाय अर्थ नसतो आणि लँगरच्या मते या रूपाची मूस त्या प्रकारच्या पहिल्या अनुभवातून निष्कर्षित केलेली असते युंगच्या मताप्रमाणे काही अनुभव त्यांतील उत्कटतेमुळे वा आवृत्तीमुळे मानवी मेंदूवर त्यांच्या आकृतिबंधांचे ठसे उमटवून जातात. ते स्मृतिरेखांच्या स्वरूपात मागे राहातात. त्यांचा वारसा शक्य असतो. त्याच पुढे आकलनाच्या मुशी बनतात.[१५] लँगर आनुवंशिक वारशाची भाषा वापरत नाही. युंग मात्र ती वापरतो. त्यातूनच त्याची 'सामूहिक अचेतना'ची कल्पना निष्पन्न झालेली आहे.

आदिबंध, स्थायिभाव व रूप

स्थायिभावांचे विवेचन करताना अभिनवगुप्ताने केलेली पुढील विधाने युंगच्या वरील विचारांशी जुळण्यासारखी आहेत. 'जन्मत:च प्राणिमात्र या संवित्तींनी (स्थायिभावांनी) वेढलेला असतो.' (जात: एव हि जन्तु: इयतीभि: संविद्भि: परीत: भवति[१६].') ह्या चित्तवृत्ती आणि वासना (स्थायिभाव) मुळीच नसलेला प्राणी असत नाही.' (न हि एतत् चित्तवृत्तिवासनाशून्य: प्राणि: भवति.[१६]) 'कवी वर्णीत असलेला भाव अनादिप्राक्तनसंस्काररूप असतो. अनादी वासनांनी चित्त वेढलेले असल्यामुळे सर्व मनुष्यांच्या वासनांमध्ये संवादिता विद्यमान असते.[१७]' हे उद्गार त्याने रसिकांच्या संदर्भात काढलेले आहेत. स्थायिभावांचे हे वर्णन युंगच्या आदिबंधात्मक जाणिवांचे स्मरण करून देणारे आहे. अशा जाणिवा मनाच्या तळभागातूनच उदित होत असतात. त्यासाठी अंतर्मुख व्हावे लागते. वैयक्तिक सुखदु:खांची पातळी ओलांडून जेथे सर्वांचा वासनासंवाद होतो अशा सामूहिक अचेतनापर्यंत पोचावे लागते. त्यासाठी मनावरील सारे मुखवटे आणि सारी आवरणे बाजूला व्हावी लागतात. हा आपला, हा शत्रूचा, हा तिऱ्हाइताचा यांसारखे लौकिक संबंध गळून जावे लागतात; तेव्हाच ती जाणीव निर्विघ्नपणे उदित होते व ती थक्क करते; तिच्यात मन निरपेक्षपणे विश्रान्त होते (सा च अविघ्ना संवित् चमत्कार:[१८]). तिचे स्वरूप साक्षात्कारी असते. फार तर, सामान्य स्मृतीसारखी न भासणारी स्मृती असे तिचे वर्णन करता येईल. तिचे उदाहरण म्हणून अभिनवगुप्ताने 'अभिज्ञानशाकुंतला'तील पुढील श्लोक दिलेला आहे :

रम्याणि वीक्ष्य मधुरांश्च निशम्य शब्दान्
पर्युत्सुकीभवति यत्सुखितोऽपि जन्तुः ।
तच्चेतसा स्मरति नूनमबोधपूर्वम्
भावस्थिराणि जननान्तरसौहृदानि ॥

या श्लोकातील 'स्मरति' या पदावर भाष्य करताना हेमचंद्र म्हणतो की, ती नैयायिकांनी वर्णिलेली स्मृती नाही, कारण या गोष्टीचा अनुभव अगोदर आला नव्हता. ही प्रतिभान हे दुसरे नाव असलेली साक्षात्कारात्मक स्मृती होय[१९]. यावर प्रा. र. पं. कंगले यांचे भाष्य पुढीलप्रमाणे आहे : 'प्रत्येक जीवावर अनादि कालापासून संस्कार होत आलेले आहेत. असा संस्कार नाही की जो प्रत्येक मनुष्याच्य कोणत्या ना कोणत्या तरी जन्मात त्याच्या चित्तावर झालेला नसतो. त्यामुळे नाटक पाहताना जे अनुरूप भाव उद्‌वुद्ध व्हावयाचे ते प्रत्येक प्रेक्षकाच्या बाबतीत उद्‌बुद्ध होण्याची शक्यता असते.'[२०] असे भाव उद्‌वुद्ध होण्याचे एक योगशास्त्रीय कारण असे की, वासना या अनुभवांच्या स्मृतीतून निर्माण होतात आणि त्या संस्कारांच्या रूपात चित्तामध्ये वास करतात. चित्त हे कोणत्याही जन्मात तेच असते, त्यात हजारो जन्मांतील अनुभवांच्या स्मृती साठवलेल्या असतात; त्यामुळे कोणत्याही जन्मात त्याला अनुरूप अशा वासनांनी युक्त होऊनच प्राणी जन्माला येतो. यातील पुनर्जन्माचा भाग सोडून दिला आणि संस्कारांचा संबंध उत्क्रांत होत जाणाऱ्या मानवी मेंदूशी जोडला तर आपण पुन्हा युंगच्या 'आदिबंधां'चे उगमस्थान असलेल्या 'सामूहिक अचेतन' या कल्पनेपाशी येऊन पोचतो; त्यामुळे प्रेक्षकांचे अनुरूप भाव उद्‌बुद्ध होणे ही कल्पना अस्वाभाविक वाटत नाही.

प्रेक्षकांच्या बाबतीत अनुरूप भाव उद्‌बुद्ध होण्याची शक्यता प्रत्यक्षात येण्यासाठी प्रथम ती निर्मात्याच्या म्हणजे लेखकाच्या बाबतीत शक्य व्हावी लागते. त्याला साक्षात् झालेले स्वपरतटस्थसंबंधाच्या पलीकडील असे विश्वात्म भाव तो प्रतिमात्मक रूपात आविष्कृत करतो तेव्हाच ते त्यांचा अभिनय करणाऱ्या नटांना व त्यांचा आस्वाद घेणाऱ्या प्रेक्षकांना अलौकिक स्वरूपात व्यापू शकतात व त्या भावांचा आस्वाद व्यक्तिगत संबंधाच्या पलीकडे जाऊन घेता येऊ शकतो. युंग म्हणतो, 'महान काव्य मानवी जीवनातूनच शक्तिमान झालेले असते. आपण त्याची सांगड व्यक्तिगत जीवनाशी घातली तर त्याचा अन्वयार्थच आपणास लागणार नाही. जेव्हा जेव्हा सामूहिक अचेतन म्हणजे एक जिवंत अनुभव होतो आणि युगाच्या चेतन जीवन दृष्टीवर प्रकाश टाकतो तेव्हा ती घटना एक सर्जनशील कृती ठरते व ती त्या युगात वावरणाऱ्या प्रत्येकाला महत्त्वाची वाटते. त्यातून एक अशी कलाकृती जन्माला येते की, ती अनेक पिढ्यांना संदेश देत राहते. म्हणूनच फाउस्टसारखी कलाकृती प्रत्येक जर्मन माणसाच्या अत्मिकतेला स्पर्शून जाते[२१]

अभिनवगुप्त चेतन जीवनदृष्टीवर प्रकाश टाकण्याची भाषा करीत नसला तरी स्वात्मद्वाराने विश्व पाहाण्याची कवीची क्षमता असल्याचे सांगतो.[२२] येथील विश्व म्हणजे भोवतालचे जग होय. सामान्य माणूस त्याची गरजेपुरती ऐंद्रिय दखल घेऊन प्राधान्याने त्याचा बौद्धिक अन्वयार्थ लावीत जगत असतो. त्यातूनच त्याच्या चेतन जीवन दृष्टीची घडण होत असते. जीवन व्यवहारासाठी त्याची ही दृष्टी पुरेशी ठरते. पण त्याच जगाचे दर्शन कवी स्वात्मद्वाराने घेतो म्हणजेच अनादिप्राक्तनसंस्काररूप प्रतिभेच्या प्रकाशात या जगाचे आकलन करतो तेव्हा त्याचा सगळा अर्थच बदलून जातो. येथे कवी जणू त्याच्या अचेतन मनातील मुशीमध्ये, सामूहिक स्मृतींच्या प्रकाशात चेतन अचेतनाची (कान्शस अनकान्शस) भेट घडवून माणसाला त्याची संपूर्णता प्रतीतीला आणून देतो. त्याच्या मर्यादित अशा चेतन दृष्टीला एक नवे परिमाण देतो. अशा कलाकृती आदिबंधात्मक असतात.

युंगने नमूद केलेले महत्त्वाचे आदिबंध पुढीलप्रमाणे आहेत. अनिमा (पुरुषामधील सुप्त असे सनातन स्त्रीरूप), अनिमस (स्त्रीमधील सुप्त असे सनातन पुरुषरूप), मदर आणि ग्रेट मदर (माता आणि महामाता) वाइज ओल्ड मॅन (वृद्ध आप्त), आर्किटाईप ऑफ द सेल्फ (स्वात्मरूपाचा आदिबंध), आर्किटाईप ऑफ द अनकान्शस (अचेतनाचा आदिबंध).* हे सारे आदिबंध एका प्रकारे पाहाता आर्किटाईप ऑफ कान्शसनेसशी (संज्ञेचा आदिबंध) निगडित आहेत. या आदिबंधाच्या आविष्कारामध्ये वरील आदिबंध बरेचदा आविष्कृत होतात; कसे ते आपण पुढे पाहू.

भारतीयांचे आठ किंवा नऊ स्थायिभावही एका विशिष्ट प्रकारच्या कथावस्तूत आविष्कृत होताना दिसतात. म्हणूनच 'अष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः' किंवा 'इह तु अष्टरसायत्ता रसवत्ता स्मृता गिराम्' अशी वचने आढळतात. या स्थायिभावांचे स्वरूप आदिबंधाप्रमाणे 'टिपिकल फॉर्म्स ऑफ ॲप्रिहेन्शन'सारखे वाटते. या दृष्टीने अभिनवगुप्ताचे पुढील उद्‌गार पहावेत. (प्रत्येकजण) दुःखाच्या संस्पर्शाचा तिटकारा करणारा व सुखाचा आस्वाद घेण्यास उत्सुक असतो, या न्यायाने प्रत्येकजण अभिलाषेने युक्त (रती), स्वतःच्याच उत्कृष्टतेच्या समजुतीने दुसऱ्याला हसणारा (हास), आवडत्या वस्तूंच्या वियोगाने दुःखी होणारा (शोक), त्याच्या कारणांबद्दल क्रुद्ध होणारा (क्रोध), आणि असमर्थतेमुळे त्यांपासून भिणारा (भय), काही जिंकण्याची इच्छा असलेला (उत्साह), तरीही जिंकलेल्या वस्तूविषयी

---

* अधिक माहितीसाठी पहा प्रा. गो. म. कुलकर्णी संपादित 'नवसमीक्षा' या मेहता पब्लिशिंग हाऊसने १९८२ साली प्रकाशित केलेल्या पुस्तकातील प्रस्तुत लेखकाचा 'आदिबंध व आदिबंधात्मक समीक्षा' हा लेख.

विमुखतेच्या भावनेने आक्रान्त होणारा, काही न आवडणारे म्हणून मानणारा (जुगुप्सा), स्वतःच्या निरनिराळ्या कर्तव्यांच्या दर्शनाने विस्मित होणारा (विस्मय), आणि काही त्याग करण्याची इच्छा असणारा (निर्वेद अथवा शम) असाच जन्माला येतो.[२३] या उताऱ्याच्या कंसात दर्शविलेल्या नऊ स्थायिभावांचे नामकरण स्वतः अभिनवगुप्ताने केलेले नाही. पण एकूण विवेचनाचा सूर पाहाता माणूस भोवतालच्या जगाला वरील नऊ प्रकारांनी सामोरा जातो असे त्याला सुचवायचे आहे. माणूस क्रियाशील बनतो तो या स्थायिभावांपैकी कोणत्या तरी भावाने भारला जाऊन, कोणत्या तरी प्रकारचा संबंध जोडून हर्बट रीड युंगप्रणीत आदिबंधांचे वर्णन कार्यप्रेरित न झालेली शक्तिकेंद्रे (अनॲक्टिव्हेटेड डायनॅमोज) असे करतो. ते स्थायिभावांनाही काही प्रमाणात लागू पडते. ते कोणत्या तरी भावाने भारले जातात तेव्हा गतिमान बनतात. त्यांतून मनात उदित झालेली जाणीव प्रतीकात्मक संरचनेची शक्यता सोबत घेऊन येते. ही जाणीव आणि भरतांचा 'कवीचा अंतर्गत भाव' यांत काहीसा मिळतेजुळतेपणा दिसतो. ती जाणीव सामूहिक अचेतनातून उदित झालेली असल्यामुळे सर्व मनांशी संवादी असते; अभिनवगुप्त कवीच्या अंतर्गत भावाचा निर्देश 'कविगतसाधारणीभूतसंविद्' या शब्दात करतो आणि तोच परमार्थतः रस असल्याचे सांगतो. भाव हे शक्तिमान बनल्याशिवाय कलारूप पावत नाहीत. शक्ती हे भावांचे स्वरूप असले तरी त्यांचा योग विशिष्ट स्वरूपात झाल्याशिवाय ती शक्ती क्रियाशील होत नाही. भावस्वरूपाचे विवेचन संपता संपता भरतमुनी म्हणतात, 'एभ्यःच सामान्यगुणयोगेन रसा निष्पद्यन्ते.'[२४] यांच्यापासून सामान्यगुणयोगाने रस निष्पन्न होतात. भावांचा सामान्य गुण शक्ती हा आहे. त्यांचा योग रसनिष्पादक असतो. त्याशिवाय कवीचा अंतर्गत भाव पांगळा ठरतो. ती एक धूसर जाणीव असते. तिला रूप लाभते ते विभावादींच्या संयोगाद्वारे. त्यामुळेच तो भाव साक्षात होतो, इंद्रियगोचर रूप धारण करतो. अशी रूपे साधी, मोजकी आणि पूर्वनियत असतात असे युंग म्हणतो.[२५] भरतांनी स्थायिभाव आठच सांगितले व भावांची एकूण संख्या एकोणपन्नास असल्याचे नमूद केले. यांच्याच द्वारे कवीची अंतर्गत जाणीव शक्तिमान होते. नाटक–महाकाव्यासारख्या प्रबंधरचनेत तिला रसरूप प्राप्त होते, तर मुक्तकासारख्या स्फुट रचनेत ती भावोदय, भावशांती, भावसंधी, भावशबलता इत्यादी भावरूपांत व्यक्त होते.

येथील भाव कारणांनी उत्पन्न होणारे लौकिक भाव नसतात. तर कवीच्या अंतर्गत भावाला भावित करणारे म्हणजे शक्तिमान बनवणारे असतात. म्हणून स्थायिभाव हे अनुभवाच्या आकलनाच्या मुशीसारखे असतात आणि विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांचे संयोग ही स्थायींची आविष्काराची रूपे असतात. स्थायिभाव विभावादींच्या संयोगातून अभिव्यक्त झाल्याखेरीज रसाचे

स्वरूप धारण करीत नाही. 'व्यक्तः सः तैः विभावाद्यैः स्थायिभावो रसः स्मृतः' असे मम्मट म्हणतो.[२६] येथे विभावादी ही रसाच्या अभिव्यक्तीची माध्यमे आहेत. पाश्चात्यांच्या परिभाषेत त्यांना प्रतिमाप्रतीकांचे, 'ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह'चे स्वरूप प्राप्त होते; त्यांतून काव्याचा रूपबंध आकारास येतो. तो कवीच्या अंतर्गत भावाने, स्थायिभावाने नियत केलेला असतो. तो भाव नाटचरूप घेणार, महाकाव्याच्या रूपात अवतारणार की भावकाव्याच्या वा मुक्तकाच्या रूपात व्यक्त होणार हे सुद्धा त्या अंतर्गत भावातच गर्भित असते. याचा अर्थ असा की रूपाच्या सेन्द्रिय विकासाची संभवशक्यता त्या अंतर्गत भावातच दडलेली असते. त्यानुसार कवी आपल्या प्रतिभेच्या प्रकाशात साक्षात झालेल्या मार्गाने विभावादींची संघटना उभारून तो भाव मूर्त करीत असतो.

प्राक्कथा व रूप

भावांचा अनुभव प्रत्येक व्यक्ती घेते, पण तिला भावरूपांची निर्मिती साधतेच असे नाही. ती करायची तर त्यासाठी भावजागृती करणाऱ्या वस्तूंचे वा घटनांचे भावस्वरूपात आकलन करावे लागते. मानवी मन आणि भोवतालचे वास्तव, भोवतालचा निसर्ग, भोवतालची माणसे यांच्या परस्परसंबंधांपैकी एकेकाला रूप द्यावे लागते. त्यासंबंधांच्या आकलनाच्या मुशी मानवी मनातच आहेत. त्या दृष्टीने मागे वर्णिलेल्या नऊ मुशी किंवा युंगचे आदिबंध विचारात घेता येतील. या मुशींच्या आधारे मानवाने जी प्राथमिक रूपनिर्मिती केली ती एकीकडे भाषिक होती, तर दुसरीकडे प्राक्कथात्मक (मिथिकल) होती. यांपैकी आरंभींचे वस्तूंचे आकलन शब्दरूपात झाले असावे आणि घटनांचे आकलन प्राक्कथांच्या माध्यमातून झाले असावे. हे भावरूप शब्द किंवा या भावरूप प्राक्कथा म्हणजे मानवी मनाला जाणवलेला एकेक प्रतिभास असावा, वस्तूंशी आलेल्या त्याच्या संबंधातून निर्माण झालेली भावरूपे बरीचशी साधी असावीत, तर घटनासंबंध हे गुंतागुंतीचे, व्यामिश्र असल्यामुळे त्यांचे प्रतिभासही व्यामिश्र अशा प्राक्कथांतून व्यक्त झाले असावेत. त्यावेळी एकेक शब्द किंवा प्राक्कथा म्हणजे मानवी संज्ञेने केलेली नवनिर्मितीच होती. वस्तुरूप किंवा घटनारूप एकच असले आणि त्यांच्याशी ज्यांचा संबंध येता ते मानवी मनही एकच आहे अशी कल्पना केली तरी स्थलकालाच्या अपेक्षेने त्यांच्या आकलनाची मूस बदलू शकते. मूस बदलली की वस्तुरूप वा घटनारूप यांचे आकलन बदलते. म्हणजे वस्तूंचे वा घटनांचे प्रतिभास बदलतात. या प्रतिभासांत केवळ वस्तूंचे वा घटनांचे वास्तवरूपही ग्रथित होत नसते, वा मानवी मनातील केवळ भावनाही ग्रथित होत नसतात. प्रतिभासातून आविष्कृत होतात ते दोहोंचे संबंध. उदा० आकलनाच्या बदलत्या मुशीबरोबर प्रतिभासात बदल झाला की त्याला

रूपित करणारे शब्दरूप, त्याचे नादरूपही बदलते. सहस्त्ररश्मी आणि सहस्त्रकर, भास्कर आणि मित्र या सूर्याच्या वेगवेगळ्या नावांतून रूपित होणारा सूर्य एकच नाही. स्त्री, पत्नी, कान्ता आणि बायको या शब्दांतून रूपित होणारी स्त्री एकच नसते. 'पश्यति स्त्री' आणि 'विलोकयति कान्ता' ही एका अर्थाची भावरूपे नसतात. त्यातून व्यक्त होणारे भावसंबंध वेगवेगळे असतात. ते व्यक्त करणारी शब्दरूपे आरंभी प्रयोजनवती लक्षणेने युक्त असतात. कालांतराने त्यांच्यामागील प्रयोजन लोप पावते आणि त्यांना निरूढा लक्षणेचे स्वरूप प्राप्त होते. हळूहळू ते संकेत बनतात. प्राक्कथांचेही असेच होते. त्या आकलनाच्या मुशी म्हणून शिल्लक उरतात. त्यांना एखादा प्रतिभावंत भेटतो तेव्हा तो त्यात आपली युगजाणीव व्यक्त करून त्यांना नवे रूप देतो.

आरंभीच्या काळातील महाकाव्ये आणि नाटके यांसारख्या प्रबंधरूप रचना प्राक्कथांवर आधारलेल्या दिसतात. बरेचदा त्यांना वीरनायकाच्या प्राक्कथेचा (हीरो मिथ) आधार आहे असे दिसते. या प्राक्कथेतून संज्ञेचा आदिबंध (आर्किटाईप ऑफ कान्शसनेस) आविष्कृत झालेला आढळतो. त्यातील नायक हा विकसनशील संज्ञेचे प्रतीक म्हणून अवतरतो. त्याचे पुरुषार्थसाधक व्यापार हे संज्ञेच्या विकासासाठी चाललेले दिसतात. कधी त्यांचा संबंध सुफलीकरणाशीही असतो. उदाहरणार्थ इंद्र व वृत्र यांच्यामधील द्वंद्व हे सुफलीकरणाशी निगडित आहे. वृत्रासुराने गायी पळविल्या होत्या. त्याला इंद्राने आपल्या वज्राने मारले व गायींना मुक्त केले अशी कथा आहे. येथील वृत्रासुर म्हणजे काळेकुट्ट ढग आणि गायी म्हणजे पावसाच्या धारा असे मानले जाते. वृत्रासुर हा जलवृष्टीला प्रतिरोध करणारा म्हणजे न बरसणारा ढग म्हणून येतो. ही प्राक्कथा मानव आणि त्याला प्रतिकूल होऊन उपस्थित होणाऱ्या निसर्गशक्ती यांच्यामधील द्वंद्वाचे भावरूप म्हणून येते असे म्हणता येईल. त्यातील वृत्रासारख्या कृष्णशक्ती (डार्क फोर्सेस) मानवाला बऱ्याचशा अनाकलनीय आणि अजय्य वाटतात. त्यांचा नायनाट विजेसारख्या वज्राने, त्याच्या लखलखत्या पात्याने होताना पाहून अशी कृती करणारी शक्ती इंद्राच्या दैवी रूपामध्ये तो कल्पितो आणि इंद्राला वीरनायकाचे रूप देतो. रामकृष्ण हे तर आपले सांस्कृतिक वीरनायक (कल्चरल हीरोज). अशा नायकांचा रावण, कंस, शिशुपाल यांसारख्या असुरशक्तीशी संघर्ष चाललेला असतो. हा संघर्ष कधी बाह्य स्वरूपाचा असतो, तर कधी आंतरिक स्वरूपाचा असतो. मानवी जग जसे अंधार-प्रकाशाचे आहे, तसे मानवी मनही अंधार–प्रकाशाने युक्त आहे. ते चेतनाच्या (कान्शसनेस) प्रकाशात फार कमी वावरते; अचतेनाचा (अन्कान्शस) अंधार त्याला सतत वेढून असतो. अंधारात लपलेल्या शक्ती या बऱ्याचदा अनाकलनीय, अतार्किक किंवा तर्कातीत असतात. त्या अचानक उपस्थित होतात. त्यामुळे माणूस

त्यांना भिऊन असतो. त्यांना तो असुर रूपात पाहातो. ही असुररूपे निसर्गात, भोवतालच्या वास्तवात आणि माणसांमध्ये जशी त्याला दिसतात, तशी ती त्याच्या मनातूनही उदित होतात. ती रूपे म्हणजे त्याला झालेले प्रतिभास असतात. अशीच प्रकाशाची, मनाच्या चेतन पातळीवरील रूपे तो देवरूपात भावतो. त्यामुळे त्याला या विश्वात देवशक्ती आणि असुरशक्ती यांच्यामध्ये एक सततचे द्वंद्व चाललेले दिसते. युगपरत्वे या द्वंद्वाचा फक्त आशय बदलतो. पण मूस मात्र तीच राहाते. म्हणूनच मानवाला वीरनायकाच्या प्राक्कथेचे आकर्षण सतत वाटत आलेले आहे. भरतांच्या समोर असलेले नाटच हे देवासुरद्वंद्वावर आधारलेले आहे, हे कै. दि. के. बेडेकरांचे मत या दृष्टीने लक्षणीय आहे. या द्वंद्वाला अनुलक्षून भरतांनी रसविचाराची मांडणी केलेली असून त्यांचा रसव्यूह बेडेकरांनी नाटचशक्तीच्या आधाराने पुढीलप्रमाणे मांडून दाखवला आहे.[१७]

		रस	वर्ण	देवता
	दर्शन	शृंगार	श्याम	विष्णू
राम	कृती	वीर	पीतगौर	इंद्र
	दर्शन	हास्य	शुभ्र	प्रमथ
	कृती	अद्भुत	पीत	ब्रह्मदेव
	दर्शन	बीभत्स	नील	महाकाल
रावण	कृती	रौद्र	रक्त	रुद्र
	दर्शन	भयानक	कृष्ण	काल
	कृती	करुण	कपोत	यम

आपले बरेचसे कथात्मक साहित्य पाहिले तर ते या रसव्यूहात, नायक-खलनायक यांच्या संघर्षात अवतरलेले दिसते. त्यात कोणता तरी एक रस मुख्य असला तरी बाकीचे रस – त्यांचे स्थायी भाव व्यभिचारी भावांचे रूप घेऊन – उपरस म्हणून आविष्कृत होत असतात. त्यांतील नायकाशी निगडित असलेला शृंगार हा श्याम वर्णाचा असून त्याचा उपरस हास्य हा शुभ्र वर्णाचा आहे. हे दोन्ही रस नायकांच्या दर्शनाशी संबंधित आहेत. ते दर्शन संज्ञेच्या प्रवासात उत्क्रांत होत जाणाऱ्या नायकाचे आहे. त्याचे आरंभीचे दर्शन श्याम आहे. पण त्याचा वेष उज्ज्वल आहे. या नायकाचा जन्म अंधाऱ्या गर्भकोशातून झालेला असल्यामुळे अंधाराची जन्मखूण घेऊन तो या जगात अवतरतो, पण त्याचे तोंड प्रकाशाकडे असते. 'तमसो मा ज्योतिर्गमय' ही त्याची प्रार्थना असते. हा त्याचा ईप्सित अर्थ असतो. तो प्रकाशयात्री असतो, त्याच्या साऱ्या कृती जाणते-अजाणतेपणाने प्रकाशात, अधिक प्रकाशात

येण्यासाठी असतात. त्या कृती सर्जनशील असतात. संस्कृती ही अशा सर्जक कृतींतून सिद्ध होत जाते. त्या अंधार उजळणाऱ्या असतात म्हणून त्यांचा वर्ण गौर असतो. वीररस हा कृतिप्रधान होतो तो या अर्थाने. अद्भुत हा या रसाचा उपरस म्हणून येतो. तो वीरकृतीचा प्रकर्ष आविष्कृत करणारा आहे. त्याचा वर्ण पिवळा आहे. तो अधिक प्रकाशाचा द्योतक आहे. नायकाच्या सफल कृतीशी त्याचा संबंध आहे. त्याची कृती सफल झाली की, त्याचे सगळे विश्व प्रकाशाचे होते. त्याच्या विश्वातून साऱ्या असुखोत्पादक, जुगुप्सानिर्माणक आणि भयकारक गोष्टींचे उच्चाटण होते.

ही प्रकाशयात्रा निर्धोक मात्र नसते. ती करायला निघालेल्या नायकाच्या मार्गात अनेक कृष्णशक्ती अडथळे आणतात, त्याचा बळी घेण्यासाठी, त्याला पुन्हा अंधारात ओढण्यासाठी टपलेल्या असतात. खलनायक हा या कृष्णशक्तींचे वा असुरशक्तींचे प्रतीक होय. नायक ज्या अंधाऱ्या जगातून जन्माला येतो, त्याच जगाचा तो रहिवासी असतो. पण त्याला प्रकाशाचे वावडे असते. तो सतत अंधारातच वावरत असल्यामुळे त्याचे दर्शन गहनगूढ आणि तर्कातीत असते. त्याचा निळा वर्ण या गोष्टीचा दर्शक असतो. मूळचा तो कृष्णरूपच पण त्याला प्रकाशयात्री नायकाच्या समोर येऊन द्वंद्वासाठी उभे रहावे लागत असल्यामुळे त्याच्या दर्शनात प्रकाशाची छटा मिसळून त्याचा वर्ण निळा होत असण्याची शक्यता आहे. प्रकाशयात्री नायकाला अंधाराचा तिटकारा असल्यामुळे खलनायकाचे हे निळे दर्शन बीभत्स रसात्मक मानलेले दिसते. खलनायक वीरनायकाच्या विरोधात कृतिशील होऊन उभा ठाकला की, त्याच्या विध्वंसक रौद्रकृतीचा रक्तवर्ण काही काळ प्रभावी बनतो. अंधारप्रकाशाच्या या युद्धात अशी एक अवस्था येते की अंधार प्रकाशाला ग्रासतो आहे की काय असे वाटू लागते. खलनायकाची रौद्र कृती प्रकर्षाला पोचली तर तिचे पर्यवसान करुण रसात होते. नायक हतबल झालेला दिसतो. त्याचा प्रकाश नसल्यात जमा होतो. त्यामुळे करुणारसाचा सूर्यास्ताशी निगडीत असलेला करडा रंग या विश्वावर पसरू लागतो. करुणरस हा रौद्राचा उपरस मानलेला आहे, तो यामुळेच. यातच नायकाचा मृत्यू ओढवला तर प्रकाशाची नावनिशाणीच उरत नाही. मग खलनायकाचे मूळचे अंधाराशीच निगडित असलेले भयानक कृष्णरूप या विश्वाला व्यापते. अशा रीतीने भयानक रस हा बीभत्साचा उपरस ठरतो. भरतांनी सांगितलेल्या मुख्यरसांची आणि त्यांच्या उपरसांची अशी व्यवस्था लावता येते आणि त्यांच्या व्यूहातून एक नाट्यरूप वा महाकाव्याचे रूप कसे उभे राहते हे दाखवता येते.

भरतांनी जे आठ रस सांगितले आहेत त्यांचे त्यांनी जसे रंग सांगितले आहेत, तसा त्यांच्या देवतांचाही निर्देश केलेला आहे. अभिनवगुप्ताच्या मते हे

रंगाचे आणि देवतांचे निर्देश रसांचे ध्यान करता यावे म्हणून केलेले आहेत. पुढील साहित्यविमर्शकांनी, परंपरा असे मानते एवढेच या संदर्भात सांगितलेले आहे. रसांच्या रंगांचा आणि देवतांचा उलगडा कोणीही केला नाही. बेडेकरांनी रंगांचा उलगडा काहीशा प्रमाणात केला, पण देवतांचे कोडे त्यांनी उलगडून दाखवलेले नाही. रंगांचे वरील विवेचन लक्षात घेतले तर त्यांना प्रतीकात्मक अर्थ आहे हे प्रतीतीला येईल. असाच अर्थ देवतांनाही आहे. हा प्रतीकात्मक अर्थ कालांतराने लोप पावल्यामुळे या रंगांना आणि देवतांना संकेतांचे रूप प्राप्त झालेले दिसते.

या रसांच्या देवता पाहिल्या तर नायकाच्या दर्शनाशी आणि कृतीशी निगडित असलेल्या देवता विष्णूशी संबंधित आहेत. शृंगाराची देवता स्वत: विष्णूच आहे. अद्‌भुत रसाची देवता ब्रह्मदेव हा विष्णूचा मुलगा आणि वीररसाची देवता इंद्र हा ब्रह्मदेवाचा मुलगा असे त्यांचे नाते आहे. प्रमथ हे मात्र भगवान शंकराचे खेळकर गण मानले जातात. यातील विष्णूचा संबंध सर्गाशी म्हणजे सर्जनाशी आहे. तो शेषशायी आणि सागरात शयन करणारा आहे, ही त्याची वैशिष्टये लक्षात घेण्याजोगी आहेत. त्याचा पाणी या सर्जक तत्त्वाशी निकटचा संबंध आहे. त्या पाण्याचा रंग त्याला लाभलेला दिसतो. शेष ही लिंगप्रतिमा असावी असे वाटते. (पुढे बलराम हा शेषाचा अवतार मानला गेला आहे आणि त्याचे आयुध नांगर हे आहे. ते भूमीच्या संदर्भात लिंगाचे प्रतीक मानता येण्यासारखे आहे.) तिचा संबंधही सर्जनाशी आहे. सर्जनासाठी कृती आवश्यक असते. सर्जनाचे एक टोक प्रकाशाशी, मनाच्या चेतन पातळीशी आणि दुसरे टोक अंधाराशी म्हणजे अचेतन मनाशी निगडित असते. प्रकाश–अंधाराचा, चेतन–अचेतनाचा संयोग निर्मितीमध्ये झालेला असतो. त्या सर्जक कृतीने अंधाराचा थोडाबहुत प्रांत प्रकाशात येत असतो, प्रकाशाचा होत असतो. त्यामुळे सर्जक कृतीचा रंग अंधाराला उजळणाऱ्या, अंधारात लखलखणाऱ्या विजेसारखा गौर असतो. वज्रधारी इंद्राचे नाव या सर्जक कृतीशी यामुळेच निगडित झालेले दिसते. या कृतीच्या प्रकर्षातून एका अपूर्ववस्तूची सृष्टी किंवा निर्मिती होत असल्यामुळे ती अद्‌भुत होते; चित्त खिळवून ठेवण्याचा धर्म तिच्यामध्ये अवतरतो. अद्‌भुतरसाची अधिष्ठात्री देवता ब्रह्मदेव ही आहे. अशाप्रकारे नायकाशी संबंधित असलेले रस हे सृष्टिसर्जनाशी निगडित होतात. त्या प्रकाशाच्या सृष्टीमध्ये प्रसन्नता नांदत असते, तीमध्ये खेळकर प्रमथगण क्रीडा करतात. भरतांनी सांगितलेले हास्यरसाचे विभाव या क्रीडांना अनुरूप आहेत.

याउलट खलनायकाशी संबंधित असलेल्या रसांच्या देवता शिवाच्या विविध रूपांशी निगडित आहेत. उदा० महाकाल, रुद्र व काल ही शिवाचीच रूपे आहेत आणि यम हा त्याचा अनुचर आहे. या सर्व देवतांचा संबंध प्रलयाशी आहे. म्हणूनच त्यांचे विश्व काळ्या रंगाने रंगलेले आहे. अशा अंधारात रुद्राची रौद्रकृती

भडकलेल्या वणव्यासारखी आक्रमक बनते. त्या वणव्याने ही सृष्टी तिच्यातील प्रकाशासह गिळंकृत केली की करुणाचा उदास करणारा करडा रंग साऱ्या आकाशाला व्यापतो आणि त्यानंतर पुन्हा आदिम अंधाराचे राज्य सुरू होते.

येथील नायक व खलनायक यांच्यामधील झगडा हा मूलत: नायकाच्या स्वात्मसाधनेशी, त्या साधनेच्या प्रक्रियेशी (इंडिव्हिज्युएशन प्रोसेस) निगडित आहे. या प्रक्रियेत नायक आपले जीवन प्रकाशाचे करण्यासाठी धडपडत असतो; आपल्या मनातील अंधाराचा शोध घेऊन त्याला प्रकाशाचे रूप देण्याचा तो प्रयत्न करतो. एका प्रकारे 'धवळले जगदाकार। अंधार तो निरसला' अशा प्रतीतीसाठी तो आसावलेला असतो. पण या अंधारात काय काय आहे याची जाणीव त्याला असतेच असे नाही. निर्मितीचे केन्द्र असलेली लक्ष्मीसारखी सनातन स्त्रीप्रतिमा आपल्या मनाच्या सागरात आहे हे त्याच्या लक्षात येतेच असे नाही. त्या सागराचे मंथन संज्ञेच्या रवीने केले जाताना या लक्ष्मीचा, 'अनिमा' या पुरुषमनात असलेल्या आदिबंधात्मक स्त्रीप्रतिमेचा साक्षात्कार नायकाला होतो. तिच्याशी त्याचे मीलन झाल्याशिवाय त्याला पूर्णत्व नाही. त्यासाठी वीरनायकाला अचेतनाच्या प्रदेशात उडी घ्यावी लागते. मंदार पर्वताचे ओझे घेऊन सागरात उतरावे लागते. असे करताना तो कृष्ण शक्तींच्या कचाट्यात सापडतो. त्या आक्रमक स्वरूप धारण करतात. त्यावेळी त्याला एखादा वृद्ध आप्त साहाय्यक होऊन मार्ग दाखवतो. येथील प्रतिकूल शक्तींचे नाते सहजप्रवृत्तींशी जोडता येते. सहजप्रवृत्ती या आंधळ्या असतात आणि त्यांचा जोर पाशवी असतो. त्यांच्या आवेगाच्या आधीन न होण्याची क्षमता सर्वांमध्येच नसते. ती प्रतिभावंतांमध्ये असते. त्यांना त्या सहजप्रवृत्ती प्रतिमाप्रतीकांच्या रूपात दिसतात. उदा० अनिमा आणि अनिमस यांच्या आदिबंधात्मक प्रतिमा रती या स्थायी भावाने भारलेल्या असतात. कृष्णशक्तीची चित्रे अचेतनाच्या आदिबंधात अवतरतात आणि ती जुगुप्सा, क्रोध, भय, यांसारख्या स्थायिभावांनी भारलेली असतात. कवी या प्रतिमांचे द्वंद्वमूल संघटन उभारीत असतो आणि त्यातून मानवसामान्य भावांचा आविष्कार करीत असतो.

आदिबंध म्हणजे सहजप्रवृत्तींची चित्ररूपे (Self – Portraits) होत असे युंग म्हणतो.[२८] संज्ञेच्या आदिबंधात म्हणजे वीरनायकांच्या प्राक्कथेत जे स्थायिभाव आविष्कृत होतात, त्यांपैकी रती, हास, विस्मय, जुगुप्सा, क्रोध व भय या स्थायिभावांचे स्वरूप सहजप्रवृत्तींशी मिळते जुळते आहे. पण सहजप्रवृत्तींची चित्ररूपे स्वप्नातही दिसू शकतात. त्यांना आपण कलाकृती म्हणत नाहीत. कलाकृती ही निर्मिती असते आणि त्यात चेतन – अचेतन मनाच्या व्यापारांचा संयोग असतो; स्वप्नाप्रमाणे तो केवळ अचेतनमनाचा व्यापार नाही. आपल्या अचेतन मनात डोकावून कलावंताला जे दर्शन होते ते प्रतिमारूपात वा प्रतीकरूपात तो जाणिवेच्या

पातळीवर खेचतो आणि त्या प्रतिमाप्रतीकांची संघटना उभारतो. म्हणूनच भरतांचे स्थायिभाव हे नाट्यभाव होतात. विभावानुभावांच्या संघटनेतून ते व्यक्त होतात. साहित्यकृतीतील सहज प्रवृत्तींच्या चित्ररूपांची अशी संघटना ज्यावेळी आकाराला येते त्यावेळीच ती साहित्यकृती म्हणून गणली जाते. या प्रक्रियेत सहजप्रवृत्तींचे सहजप्रवृत्तीपण लोप पावते. त्यांचा पाशवी आवेग ओसरलेला असतो. चित्ररूपात त्यांचे दर्शन घेणारा कलावंत त्यांच्यापासून मुक्त होतो. आणि त्यांनाच प्रतिमा प्रतीकांत बांधून टाकतो. त्यामुळे स्थायी भावांचा जसा कलात्मक आविष्कार काव्यात होतो तसा सहजप्रवृत्तींचाही होतो. अशा सहजप्रवृत्ती मग स्थायी भावांशी मिळत्या जुळत्या वाटतात; त्यामुळे रसव्यूहाचा आकृतिबंध आणि सहजप्रवृत्तींच्या चित्ररूपातून साकारलेला आदिबंध यांतही मिळतेजुळतेपणा असतो.

स्थायी भाव किंवा आदिबंध हे अनुभव घेण्याच्या आणि अनुभवांचा आविष्कार करण्याच्या मूलभूत मुशी असल्यामुळे त्या सार्वत्रिक असतात. म्हणून वीरनायकाच्या प्राक्कथेची मूस देशोदेशी आढळून येते. बरेचसे अभिजात साहित्य जसे या मुशीत अवतरलेले आहे तसे रोमँटिक लेखकांचे साहित्यही याच मुशीने भारलेले दिसते. आजचे बरेचसे दलित कवी आणि दलित आत्मचरित्रकार याच मुशीत आपले अनुभव व्यक्त करताना दिसतात. हे पाहिले की अशा मुशींचा संबंध कोणत्याही विशिष्ट स्थलकालाशी, समाजाशी, जातीशी किंवा वर्गाशी नाही हे जाणवते. संज्ञाविकासासाठी धडपडणाऱ्या मानवाची अनुभव घेण्याची आणि तो व्यक्त करण्याची ही सार्वजनीन आणि सार्वकालीन पद्धती आहे. ती सामूहिक अचेतनाशी निगडित आहे. ही बाब इतर आदिबंधांबाबतही खरी आहे. उदाहरणार्थ आजच्या भावकवितेतून कवी आपल्या निर्माण शक्तीचा आविष्कार कधी सनातन स्त्रीप्रतिमेत तर कधी मातेच्या प्रतिमेत करताना दिसतात. कवयित्रींच्या कवितांत सनातन स्त्री प्रतिमेची जागा सनातन पुरुषप्रतिमा घेते. आजच्या नवकाव्यात विदूषकाचा आदिबंध हा फार प्रभावी आहे. वीरनायकाची जागा आज त्याने घेतलेली आहे. अशा आदिबंधातून एकीकडे रती हा स्थायिभाव वा त्याचे व्यभिचारी भाव आविष्कृत होताना दिसतात तर दुसरीकडे जुगुप्सा, हास, भय हे स्थायिभाव किंवा त्याचे व्यभिचारी भाव प्रभाव गाजवताना आढळतात.

पण स्थायिभाव आणि आदिबंध यांची तुलना कित्येकांना अनिष्ट वाटते. किंबहुना रसचर्चेत मानसशास्त्र आणूच नये, ते धोक्याचे आहे असा इशाराही काही लोकांनी दिलेला आहे. कै. बेडेकर रसव्यूहातील रसांचे हेतुस्वरूप व फलस्वरूप विशद करताना रसांचा मानसशास्त्राशी संबंध नसल्याचे सांगतात व त्याचे कारण देताना असे म्हणतात की, भावना ह्या एकेकट्या व्यक्तिमनाचे विश्लेषण करताना मानसशास्त्राला गवसल्या आहेत. उलट समष्टिरूप मानवी

जीवनाचा विचार करून त्यातील द्वंद्वाची अष्टविध स्वरूपे कलात्मक चिंतनाने हुडकून काढून ती भरतांनी रसरूपाने आपल्यापुढे मांडली आहेत.[२९] युंगच्या मानसशास्त्रातील सामूहिक अचेतनाची कल्पना ही समष्टिरूप जीवनाचा विचार करणारी आहे. ती त्याने गृहीतासारखी वापरलेली असली तरी तिच्यामुळे मानवी मनाच्या व्यापारावर आणि मानवाच्या प्रतीकसृष्टीवर फार महत्त्वाचा प्रकाश पडलेला आहे. या प्रतीकांच्या संघटनेचा वेध घेणारे समीक्षक कलात्मक चिंतनानेच त्यातील आकृतिबंधाकडे पाहात असतात. त्यातून आविष्कृत होणारे भाव हे कलात्मक भाव असतात. त्यांच्याकडे मानसशास्त्रीय भाव म्हणून पाहिले जात नाही. अशा कलाकृतीच्या सार्वकालीन आणि सार्वजनीन आवाहनक्षमतेचा विचार करताना त्यांतून आविष्कृत होणाऱ्या भावांची मुळे ही समष्टिरूप जीवनात, सामूहिक अचेतनात कशी दडलेली आहेत, त्यात कसे द्वंद्व आहे, कलावंत त्यांचा द्वंद्वमूल अनुभव कसा घेतो आणि त्यांची संघटना सनातन प्रतिमाप्रतीकांच्या द्वारे कशी करतो याचा विचार समीक्षक प्राधान्याने करीत असतात. हा विचार रसचर्चेशी काही प्रमाणात मिळताजुळता आहे. असे म्हटल्याने रसचर्चा मानसशास्त्राभिमुख होते असे भय बाळगण्याचे कारण नाही.

रूपांची प्रातिभासिकता

रसविश्व वा काव्यविश्व हे मूलतः प्रातिभासिक (व्हर्च्युअल) आहे. त्यातील पात्रे खरीखुरी माणसे नसतात. ती आलंबन विभाव म्हणून येतात. त्यांच्या भोवतालची परिस्थिती किंवा त्यांच्या जीवनात घडणाऱ्या घटना यांचे स्वरूपही वास्तव नसते. त्यांचे स्वरूप बरेचसे उद्दीपन विभावांसारखे असते. परिस्थितीला पात्रांनी दिलेला प्रतिसाद वा घटनांबाबतच्या त्यांच्या प्रतिक्रिया म्हणजे अनुभाव असतात; त्या खऱ्याखुऱ्या माणसांच्या खऱ्याखुऱ्या प्रतिक्रियांसारख्या वाटल्या तरी त्या तशा नसतात. येथील आलंबन विभाव, उद्दीपन विभाव आणि अनुभाव या साऱ्या गोष्टी कविप्रतिभेने निर्माण केलेल्या, प्रतिभासांच्या स्वरूपाच्या म्हणून प्रतीकात्मक असतात. ती भावांच्या अभिव्यक्तीची माध्यमे, म्हणून इलियट ज्यांना ऑब्जेक्टिव्ह कोरिलेटिव्ह म्हणतो, त्या स्वरूपाची असतात. या विभावानुभावांची संघटना म्हणजे भावांची रूपे ' फॉर्म्स ऑफ फीलिंग ' होत. सुसान लँगर ' फीलिंग ' ही संकल्पना, ऐंद्रिय चेतक, आंतरिक ताण, वेदना, भावना, प्रेरणा या स्वरूपात जे जे भावते ते, या व्यापक अर्थाने वापरते.[३०] या भावांना भावित करणारी, आविष्कृत करणारी ती भावरूपे होत. भाव लौकिकात अनुभवता येतात. भावरूपे लौकिक जगात अस्तित्वात नसतात. ती निर्माण करावी लागतात. भरतांनी भावित करता येण्याजोग्या भावांची संख्या एकोणपन्नास दिलेली आहे. ते कसे भावित करायचे याचा तपशील त्यांनी नाट्यशास्त्राच्या सातव्या अध्यायात विस्ताराने

दिलेला आहे. प्रत्येक भावाचे उद्दीपनविभाव कोणते, अनुभाव कोणते ते त्यांनी स्पष्टपणे नमूद केले आहे. नाट्यामध्ये हे विभावानुभावांतून अभिव्यक्त होणारे भावच प्रस्तुत असतात. ते विभावानुभावांतून आविष्कृत होताना त्यांना प्रातिभासिक असे कलात्मक रूप प्राप्त होते. ते व्यक्तिगत न राहाता पात्रगत होतात. ते कारणांनी उत्पन्न न होता विभावांनी विभावित होतात, म्हणजे विशिष्टतेने भावित होतात आणि अनुभावांनी ते साक्षात केले जातात, म्हणजे रसिकांच्या अनुभवाला आणून दिले जातात. नाट्यामध्ये ही साक्षात्करणाची क्रिया विशेषत: कविनिर्मित प्रतीकरूप विभानुभाव म्हणजे काव्यसौंदर्य, नटनिर्मित अभिनयसौंदर्य आणि नेपथ्यकाराने निर्मिलेले नेपथ्यसौंदर्य यांच्याद्वारे होत असते. या साऱ्या गोष्टी (वर्णालंकार व पाठ्यालंकार यांसह) प्रयोगसौंदर्यात पर्यवसित होतात. त्यातून नाट्यसृष्टीची प्रातिभासिकता (व्हर्च्युॲलिटी), कल्पितरूपता जाणवत असते. येथील विभावानुभाव, वाचिक, आंगिक, सात्त्विक आणि आहार्य अभिनय, नेपथ्य, संगीत वगैरे सर्व गोष्टी भावांच्या आविष्कारांची माध्यमे बनतात. ते सारे कलात्मक भावरूपाचे घटक असतात. त्याच्याबाहेर या घटकांना अस्तित्व नसते. वास्तव सृष्टी ही द्रव्याने घडलेली असते. रससृष्टी ही माध्यमातून आविष्कृत होते. तेथे कोणतीही गोष्ट द्रव्य म्हणून उरत नाही. द्रव्याचे माध्यमात रूपांतर झाल्याखेरीज कलात्मक रूप सिद्ध होत नाही. हे रूपांतर करण्याची प्रक्रिया ही प्रतिभासनिबंधनाची म्हणजे कलात्मक रूपनिर्मितीची प्रक्रिया आहे. रूपामुळेच नाट्यार्थ विभावित होतो. म्हणजे त्याचे भावन जीवनार्थ म्हणून न होता प्रातिभासिक, कलात्मक अर्थ म्हणून होते.

श्राव्य काव्य हे अभिनीत होत नसल्यामुळे हा विभावनाचा व्यापार तेथे शब्दार्थांच्या द्वारेच साधावा लागतो. म्हणून काव्यातील शब्दार्थव्यापाराचे वेगळेपण लक्षात घ्यावे लागते. श्राव्यकाव्याची चर्चा नाट्यापासून वेगळी झाल्यावर काव्यशास्त्रात सर्वांत महत्त्वाचा चर्चाविषय अलंकार हा झाला. याचे कारण विभावनाचे सर्वाधिक सामर्थ्य शब्दार्थालकारांनी युक्त अशा संघटनेत आहे, या गोष्टीची कमी अधिक जाणीव सर्वांनाच झालेली होती हे होय. काव्यार्थ हा वक्रोक्तीने विभावित होतो व तिच्याशिवाय काव्यात कोणताही अलंकार (सौंदर्य) निर्माण होत नाही असे भामहाचे मत सुप्रसिद्ध आहे. या वक्रोक्तीच्या मुळाशी अतिशयोक्ती असल्याचे सांगून तिचे लक्षण तो 'लोकातिक्रान्तगोचरं वच:' असे देतो. अतिशयोक्ती म्हणजे सामान्य माणसाला गोचर न होणारा काव्यार्थ गोचर करणारी इंद्रियसंवेद्य बनवणारी, अनुभवाला आणून देणारी उक्ती होय. वस्तू गोचर असू शकतात, पण काव्यामध्ये त्या प्रत्यक्ष नसतात, त्यात वस्तूंची प्रातिभासिक रूपे असतात. ती तो भाव आविष्कृत करतात. भाव हे सामान्यांना गोचर होत नाहीत. त्यांची रूपे

कलावंतांना, कवींना घडवावी लागतात आणि ती घडवताना सामान्य व्यवहारात रूढ असलेली शब्दरूपे फारशी कामाची नसतात. त्यांवर वक्रोक्तीचे संस्कार व्हावे लागतात. हे संस्कार प्रतिभाजनित असतात, म्हणजे प्रतिभेच्या प्रकाशात चालणाऱ्या वक्रोक्तिव्यापाराने भाषिक द्रव्य हे माध्यमामध्ये रूपांतर पावते आणि त्यातून काव्याची प्रातिभासिक सृष्टी आकारास येते. यात अलंकाराप्रमाणे गुणांचाही वाटा असतो असे शब्दार्थ मग भावव्यंजक किंवा रसव्यंजक होतात.

रसात्मक वाक्य व रूप

वामनाच्या मताप्रमाणे गुण व अलकार यांनी संस्कारित शब्दार्थांनाच काव्य ही संज्ञा देता येते. त्याच्या दृष्टीने निर्दोषता आणि गुणालंकार यांनीच काव्यसौंदर्य निर्माण होते. याच गोष्टींनी विभावादींचे साधारणीकरण होऊन काव्य आस्वाद्य बनते असे भट्टनायकाचे मत आहे. म्हणूनच मम्मट हा ध्वनिवादी असूनही ‘ निर्दोष सगुण आणि क्वचित अनलंकृत (म्हणजे प्रायःसालंकृत) शब्दार्थ म्हणजे काव्य अशी व्याख्या रीतिवादी वामनाला अनुसरून देतो; कारण निर्दोष आणि गुण व अलंकार यांनी संस्कारित झालेले शब्दार्थ हे भावव्यंजक वा रसव्यंजक बनतात हे त्याला उमगलेले आहे. अशा शब्दार्थांच्या संघटनेतून आकाराला आलेले ‘ रसात्मक वाक्य म्हणजे काव्य ’ ही साहित्यदर्पणकार विश्वनाथाची व्याख्या या दृष्टीने अर्थपूर्ण म्हणावी लागेल. व्हिको नावाचा इटालियन काव्यविमर्शक कवितेला Poetic Sentence (काव्यात्म वाक्य) म्हणतो. हर्बर्ट रीड त्याचा अनुवाद करून A poem is a closed form ’ (कविता म्हणजे एक बंदिस्त रूप असते) असे विधान करतो.[११] येथे विश्वनाथाला अभिप्रेत असलेले वाक्य म्हणजे एकात्म अर्थ पूर्णतया अभिव्यक्त करणारा शब्दसमूह होय आणि अशा अनेक शब्दसमूहांतून आकाराला आलेले ते महावाक्य होय. असे वाक्य आकांक्षा, योग्यता आणि सन्निधी या नियमांनी बंदिस्त, सुघटित बनलेले असते. विश्वनाथाने साहित्यदर्पणाच्या पहिल्या परिच्छेदाच्या अखेरीस –

> वाक्यं रसात्मकं काव्यं दोषास्तस्यापकर्षका: ।
> उत्कर्षहेतव: प्रोक्ता गुणालंकाररीतय: ॥

असे काव्यलक्षण सांगितले व लगेच दुसऱ्या परिच्छेदाच्या आरंभी –

> वाक्यं स्याद्योग्यताकांक्षासत्तियुक्त: पदोच्चय: ।
> वाक्यच्चयो महावाक्यं इत्थं वाक्यं द्विधा मतम् ॥

असे वाक्य व महावाक्य यांचे लक्षण केले. हे लक्षण रसात्मक वाक्याचे व महावाक्याचे आहे. या लक्षणाप्रमाणे ‘ शून्यं वासगृहं ’सारखी अमरूची मुक्तके किंवा ‘ सतारीचे बोल ’, ‘ नवा शिपाई ’, ‘ हरपले श्रेय ’, ‘ त्रिधा राधा ’ यांसारख्या कविता

रसात्मक वाक्ये ठरतात. तर रामायण महाभारतासारखी आर्ष महाकाव्ये वा रघुवंशासारखी विदग्ध महाकाव्ये ही महावाक्ये ठरतात. विश्वनाथही ध्वनिवादी आहे हे लक्षात घेतले तर येथील रसात्मक वाक्य हे रसादिव्यंजक ठरते. रस हा त्या वाक्यात असतो असे त्याला म्हणायचे नाही आणि तो म्हणणारही नाही. ते वाक्य म्हणजे रसाचे आविष्कारक रूप होय, expres sve form होय.

भरतांनी 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' असे रससूत्र सांगितले. हे रससूत्र म्हणजे भारतीयांचे रूपतत्त्वाचेच सूत्र आहे असे आता म्हणता येईल. विभाव, अनुभाव व त्यांतून अभिव्यक्त होणारे व्यभिचारी भाव यांचा सम्यक योग झाला की रस निष्पन्न होतो. विभाव व अनुभाव यांच्या संघटनेतून भावरूपे साकार होतात. ही भावरूपे व्यभिचारी व सात्त्विक भावांची व्यंजक असतात. हे व्यभिचारी भाव व सात्त्विक भाव कवीच्या अंतर्गत भावाशी, त्याच्या ठिकाणी वसत असलेल्या साधारणीभूत भावाशी म्हणजे स्थायीशी सुसंगत असतात. या अर्थाने व्यभिचारी व सात्त्विक भाव आविष्कृत करणारी विभावानुभावांची संघटना रसव्यंजक किंवा रसनिष्पादक ठरते. ती भावरूपांची संघटना आहे. ती भावांची वा रसांची संघटना नाही. तिच्यात रसाभिव्यक्तीची क्षमता असते. अशा रसाभिव्यक्तिक्षम रूपाला कल्पक रसिक भेटावा लागतो. मग ही अभिव्यक्ती रसिकमनात होऊ शकते. त्याच्या मनात ते ते स्थायिभाव वासनारूपात जन्मतःच असतात. त्यांना विभावानुभावांतून साकार झालेल्या आविष्कारक्षम भावरूपाचा स्पर्श झाला की ते भाव त्याच्या मनाला व्यापतात. भरतांनी ही प्रक्रिया पुढील श्लोकात व्यक्त केली आहे,

> यो ऽर्थःहृदयसंवादी तस्य भावः रसोद्‌भवः ।
> शरीरं व्याप्यते तेन शुष्ककाष्ठमिवाग्निना ।। ७.७ ।।

जो अर्थ हृदयसंवादी असतो त्याचा भाव रसनिष्पत्तीला कारणीभूत ठरतो· सुकलेले लाकूड जसे अग्नीने व्यापले जाते तसे त्या भावाने शरीर व्यापले जाते. येथील अर्थ म्हणजे काव्यार्थ होय. तो विभावानुभावाच्या संघटनेतून भावित झालेला असतो. या संघटनेचा प्रत्येक घटक या भावांच्या अभिव्यक्तीची क्षमता स्वतःमध्ये बाळगून असतो. या संघटनेचा रसिकमनाला स्पर्श झाला की तिची अभिव्यक्तिक्षमता प्रत्यक्षात येते आणि त्या भावाने मन व्याप्त होते. ते रसिकमन भावरूपे निर्माण करणाऱ्या कविमनाशी संवादी होते. लाकडात अग्नी अगोदरच असतो, पण त्याचे स्वरूप सुप्त असते. त्याला बाहेरील अग्नीच्या स्पर्शाने जाग येते. तसाच प्रकार मनाचा आहे.

रूपांचे चित्तचमत्कारित्व

ही भावरूपे रसिकाला क्रियोन्मुख करीत नाहीत; कारण ती क्रियोन्मुखतेतून

जन्माला आलेली नसतात. निर्मितीच्या वेळी जशी ती कवीच्या अवधानाचे विषय बनतात, त्याप्रमाणे आस्वादाच्या वेळीही ती स्वच्छ आरशासारखे मन लाभलेल्या कल्पक रसिकाचे अवधान खेचून घेतात. अशा भावरूपांचे दर्शन घडताच रसिकांचे चित्त त्या ठिकाणी खिळून राहाते; अभिनवगुप्ताच्या शब्दांत, ते त्या ठिकाणी विश्रान्त होते. ते तसे खिळून राहाण्यात विस्मयाचा भाग अधिक असतो. हा विचार विश्वनाथाच्या नारायण नावाच्या प्रपितामहाने पुढील शब्दांत मांडला आहे.

रसे सारः चमत्कारः सर्वत्राप्यनुभूयते।
तच्चमत्कारसारत्वे सर्वत्राप्यद्भुतो रसः ॥ [३२]

चमत्कार हा रसांमध्ये सारभूत असतो. त्याचा अनुभव सर्वत्र येतो; म्हणून चमत्कार हे सारतत्त्व असलेला अद्भुतरस सर्वत्र असतो. येथे चमत्कार या शब्दाच्या अर्थाच्या छटा लक्षात घेतल्या पाहिजेत. अभिनवगुप्त चमत्काराचे वर्णन, 'सा च अविघ्ना संवित्चमत्कारः' असे करतो; [३३] ती एक निर्विघ्न स्वरूपाची जाणीव असते; म्हणजे त्या जाणिवेत कोणताही विक्षेप नसतो. शैवदर्शनामध्ये चमत्कार म्हणजे दुसऱ्या कशाचीही अपेक्षा न करता स्व–स्वरूपाच्या ठिकाणी विश्रांती होय.[३४] हे लक्षात घेतले की, नारायण या रसाचे सार चमत्कार असल्याचे का सांगतो ते कळते. आजच्या परिभाषेत रसाचे स्वरूप सौंदर्यभावनेशी मिळतेजुळते आहे. सौंदर्याच्या आस्वादात तल्लीन होणे म्हणजे एक प्रकारे या चमत्काराचा अनुभव घेणे होय. या चमत्काराचा अनुभव केवळ शृंगार, वीर, हास्य आणि अद्भुत यांच्याच आस्वादात येतो असे नाही तर तो बीभत्स, रौद्र, भयानक आणि करुण या रसांच्या आस्वादातही येतो. रसिकाची कल्पकता त्या रसांची भावरूपे अनुभवत असताना दंग होऊन जाते, त्यात त्याचे मन विश्रान्त होते; त्यावेळी तो अन्य कोणत्याही गोष्टीची अपेक्षा करीत नसतो. त्याला काही विशेषत्वाने मिळवायचे नसते किंवा काही टाळावयाचेही नसते; काव्यविश्वात मिळवण्यासारखे वा टाळण्यासारखे काही नसतेच. कारण ही सारी सृष्टीच प्रातिभासिक असते. या सृष्टीत चित्ताची निरपेक्ष विश्रान्तता फक्त अनुभवायची असते. त्यामुळे रसास्वादात सुखदुःखाची भाषाच निरर्थक ठरते.

रूपकल्पना : मर्ढेकरांची व संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांची

मर्ढेकर ललितवाङ्मयकृतीच्या घाटाचा शोध घेताना संवाद-विरोध-समतोल यांची परिभाषा योजतात आणि लयाचा शोध ते प्रसरणशील शब्दांतून घेतात. त्यांच्या मते वाङ्मयकृती ही एका भावनेची लयबद्ध आकृती असू शकते. उदाहरणार्थ भावगीतात किंवा निबंधात किंवा क्वचित वेळी लघुकथेतसुद्धा. त्याचप्रमाणे

वाङ्मयकृतीत एकापेक्षा अधिक भावनांचीही लयबद्ध आकृती असू शकते. उदाहरणार्थ, कादंबरीत किंवा नाटकात किंवा महाकाव्यात. त्या आकृतीचे आकारतत्त्व, घटनातत्त्व म्हणजे संभवनीयतेचे तर्कशास्त्रीय तत्त्व नसते, त्याप्रमाणे ते सहचारी कल्पनांचे मानसशास्त्रीय तत्त्वही नसते. त्याचे स्वरूप सौंदर्यशास्त्रीय लयतत्त्वाचे असते. केंद्रीभूत अशी मध्यवर्ती मुख्य भावना, तिच्या आश्रयाने तिला कधी छेदीत तर कधी समांतर जाणाऱ्या पण सदैव पुरस्कारक अशा दुय्यम भावना-अशा भावनांच्या लयाने ही कलाकृती सिद्ध होते.[३५]

येथील एका भावनेची लयबद्ध आकृती ही विश्वनाथाच्या रसात्मक वाक्यासारखी व एकापेक्षा अधिक भावनांची लयबद्ध आकृती ही रसात्मक महावाक्यासारखी असल्याचे सहज जाणवते. केंद्रीभूत अशी मध्यवर्ती मुख्य भावना ही भरतांच्या कवीच्या अंतर्गत भावासारखी किंवा स्थायिभावासारखी वाटते, तर पुरस्कारक दुय्यम भावना ह्या व्यभिचारी भावांसारख्या वाटतात. संवादादी लयतत्त्वे संस्कृत साहित्यशास्त्रात कोठेही उल्लेखिलेली नाहीत पण कै. बेडेकरांनी देवासुरद्वंद्वाची कल्पना घेऊन जी रसव्यूहाची मांडणी केली आहे, त्या मांडणीत संवाद-विरोध जरूर दिसतात. त्यातील नायक आणि खलनायक हे आलंबन विभाव, मुळात परस्परविरोधी आहेत. नायकगत शृंगार, वीर, हास्य आणि अद्‌भुत या रसांत परस्परसंवाद आहे आणि खलनायकगत बीभत्स, रौद्र, भयानक आणि करुण या रसांतही संवादी संबंध आहे. रसांच्या या दोन गटांत मात्र विरोध आहे. त्यातील शृंगार आणि बीभत्स, हास्य आणि भयानक या नायक-खलनायकांच्या दर्शनाशी निगडीत असलेल्या रसांत विरोध आहे, तसाच विरोध वीर आणि रौद्र, अद्‌भुत आणि करुण या त्यांच्या कृतींशी निगडित असलेल्या रसांत आहेत. यातील परस्परसंवादी आणि परस्परविरोधी रसांची संख्याही चार-चार म्हणजे सारखी आहे. म्हणजे या संघर्षात समतोलही साधला जातो. येथील रसांमधील संवाद, विरोध, समतोल म्हणजे त्यांचा आविष्कार ज्या विभाव-अनुभावांतून आणि व्यभिचारी भावांतून होतो, त्यांमधील संवाद, विरोध, समतोल होय. पण या गोष्टी भरतांनी या स्वरूपात मांडलेल्या नाहीत. त्यांनी 'संयोग' किंवा 'सम्यक् योग' हे एकच तत्त्व विभाव, अनुभाव आणि व्याभिचारी भाव त्यांच्या एकमेकांच्या संदर्भात सांगितलेले आहे. पुढे विश्वनाथाच्या वाक्यविचारात या संयोगाची तत्त्वे येतात. मागे सांगितल्याप्रमाणे वाक्य हे योग्यता, आकांक्षा व संन्निधी या तीन तत्त्वांनी नियत झालेले असते. रसात्मक वाक्यालाही ही तत्त्वे लागू पडतात. येथे योग्यता म्हणजे कवीच्या अंतर्गत भावाला भावित करणाऱ्या विभावादींचा परस्परांना अनुरूप, औचित्यपूर्ण, विसंगतीविरहित असा संयोग होय. त्यात सान्निध्य म्हणजे अंतरायशून्यता गृहीत असते. अशा संयोगात साकांक्ष भावरूपेच बसू शकतात. येथे

आकांक्षा म्हणजे ज्यांच्यावाचून कवीचा अंतर्गत भाव पूर्णतया भावित होत नाही, म्हणून जी अपरिहार्य ठरतात अशी भावरूपे होत. ती असली की सम्यक् योग झाल्याचा, कलाकृती ही अन्यून व अनतिरिक्त असल्याचा प्रत्यय येतो. हा प्रत्यय तार्किक स्वरूपाचा असतो असे म्हणता येणार नाही. ती कल्पक सहृदयाला, भावयित्री प्रतिभा लाभलेल्या रसिकाला येणारी प्रतीती आहे. ती एक 'इंटुइशन' आहे.

असे म्हटले की त्याची वस्तुनिष्ठ तत्त्वे नोंदता येत नाहीत. संवादी, विरोधी लयसंबंधांची संख्या मोजता येत नाही. पण मागे म्हटल्याप्रमाणे रूप म्हणजे अनुभूत घटनेची पूर्णता औचित्याच्या स्वरूपात भावण्याची वृत्ती होय. त्यात वाक्यबंधाची योग्यता आणि आकांक्षा ही तत्त्वे 'इंटुशन' सारखी जाणवतात. सान्निध्य हे गृहीतच आहे. अशा प्रकारे या रूपाचा शोध अगदी वस्तुनिष्ठ स्वरूपात घेता येत नाही हे स्पष्ट होते; पण त्यासाठी खंत वाटण्याचेही कारण नाही. जे रूप संख्यात्मक हिशेबातून पूर्णपणे वस्तुनिष्ठ स्वरूपात अवतरत नाही त्याचे तार्किक विश्लेषण करून फारसे काही हाताशीही लागणार नाही. ते रसात्मक वाक्य आहे. वाक्य म्हणून एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत आपण त्याचा तार्किक वेध घेऊ शकलो तरी त्यातील रसात्मकता या दिशेने आपणाला फार पुढे जाऊ देत नाही. अशा वाक्यात येणाऱ्या विधानांचे खरे-खोटेपण किंवा संशयास्पदता सिद्ध करता येत नाही; कारण ती मुळी विधानेच नसतात; ती व्याजविधाने असतात. म्हणूनच येथे तार्किक संगती धुडकावून लावणारी विधाने विभावना, विशेषोक्ती, असंगती यांसारख्या अलंकारांत जमा होतात.

एका कवितेचा रूपवेध

रसविचाराच्या परिभाषेत प्रबंधात्मक साहित्यकृतीचा म्हणजे रसात्मक महावाक्याचा रूपवेध कसा घेता येतो हे मागे वीरनायकाच्या प्राक्कथेचा परामर्ष घेताना अतिशय ढोबळ स्वरूपात सुचवलेले आहे. हेच कार्य भावकवितेच्या म्हणजे रसात्मक वाक्याच्या संदर्भात कसे करता येते ते प्रा. पुरुषोत्तम पाटील यांच्या एका कवितेच्या आधारे आता थोड्या बारकाव्यांनिशी पाहू. त्यांची कविता पुढीलप्रमाणे –

अनायास वाहे पाणी
तशी सहज बोलणी

ऊन कुरवाळे माती
तशा नजरा स्पर्शती

जुळे आपट्याची पात
तसे हातावरी हात

जळी तरंगतो वारा
तसा देहात शहारा

तसे काही नाही मनी
फक्त अशा आठवणी

या कवितेतील पहिल्या चार कडव्यांत चार उपमा आलेल्या असून पाचव्या कडव्यात एक विधान आहे. त्यानेच पहिल्या चार उपमा एकत्र बांधलेल्या आहेत. 'तसे काही नाही मनी' हे साधे शब्द मनाचे रितेपण सुचवतात. वर्डस्वर्थच्या 'डॅफोडिल्स' मधील 'व्हेकंट मूड'चे स्मरण ते सहज करून देतात. मन रिते आहे हेच आठवणी जाग्या होण्याचे कारण. रसाच्या परिभाषेत तो उद्दीपन विभाव होईल. त्यात एक ताण निहित आहे. 'फक्त अशा आठवणी' या ओळीतून तो सूचित होतो व 'आता' आणि 'तेव्हा' या दोन कालबिंदूंमध्ये तो हेलकावत राहातो. 'आता'ने या काव्यात्म अनुभवाला जाग येते ती 'तेव्हा'च्या संदर्भात. 'तेव्हा' फक्त आठवणी नव्हत्या; सारे काही प्रत्यक्षच होते. हे असेच्या असे म्हणजे कवितेत अभिव्यक्त झालेल्या स्वरूपात घडलेले असले पाहिजे असे नाही; ही काहीतरी हरवल्याची, गमावल्याची जाणीव आहे. ती प्रत्येक माणसाला केव्हा ना केव्हा तरी भोगावी लागते. 'ते हि नो दिवसा गताः' असे म्हणणारा भवभूतीचा राम आणि 'सुकले फूल न देत वास जरि अश्रूंनी भिजले' असे म्हणणारे गोविंदाग्रज हे याच जाणिवेची वैचित्र्यपूर्ण रूपे अभिव्यक्त करतात. अशी जाणीव मानवी मनात अतिशय खोलवर रुतलेली आहे. तिचे संस्कार माणसाच्या मनावर वांशिक स्मृतींच्या वा स्थायिभावांच्या स्वरूपात झालेले असतात. ते 'तेव्हा' आणि 'आता' मधील ताणातून उद्‌बुद्ध होतात आणि मन व्यापतात. त्या संस्कारांचा येथील आलंबनविभाव म्हणजे ज्याच्या आश्रयाने आठवणींना जाग आलेली आहे आणि त्या अभिव्यक्त होत आहेत, तो स्वतः कवीच आहे. पण कवी म्हणजे श्री. पुरुषोत्तम पाटील या नावाची विशिष्ट व्यक्ती नव्हे. या कवितेत कवी स्वतःचा प्रथमपुरुषी उल्लेख कोठे करीत नाही. त्यामुळे हा अनुभव स्वपरतटस्थसंबंधातीत व्हायला मदत झाली आहे. पण तसा उल्लेख जेव्हा येतो तेव्हा तेथील 'मी' पात्र म्हणून येत असतो हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. म्हणूनच त्याला आलंबनविभाव म्हणायचे.

कवीच्या मनात तरळत येणाऱ्या आठवणी (की आठवण?) पहिल्या चार कडव्यांत आविष्कृत झालेल्या आहेत. त्यांचे नामकरण करायचे तर शब्दांनी बोलणे,

नजरांनी हितगुज करणे, स्पर्शानुभव घेणे आणि रोमांचित होणे असे करता येईल पण ते फारच स्थूल आणि पसरट होईल.

संपूर्ण कविता वाचल्यावर असे वाटते की, येथे कवीच्या डोळयांपुढे एखादा नदीकाठ आहे. तो निर्जन असून दोन्ही बाजूला थोडी झाडेझुडे आहेत. सायंकाळचे कोवळे ऊन सर्वत्र पसरलेले असून वाऱ्याच्या अतिशय मंद झुळका वाहात आहेत. अशा प्रसन्न वातावरणाचे रोमांचकारी अवगुंठन या आठवणींवर पसरलेले आहे. अशा वातावरणाच्या कोशातच या आठवणी फुललेल्या आहेत. मात्र ते मनःकल्पित आहे हे लक्षात घ्यावे. कवीने ते प्रत्यक्षात केव्हातरी अनुभवलेले नसेल असे नाही; पण कवितेपुरते बोलायचे तर त्याचा काही येथे संबंध नाही. येथे ते उद्दीपन विभाव म्हणून, म्हणजे या दहा ओळींतून अभिव्यक्त झालेल्या अनुभवाचे विशिष्टतेने भावन करणारे म्हणून आलेले आहे.

येथील पहिला स्मृत्यंश सहजसंवादाचा आहे आणि तो पाणी आणि बोलणी या युग्मातून आविष्कृत झाला आहे. या युग्मात एक साधर्म्य आहे. मात्र ते कविप्रतिभाजनित आहे. पाणी आणि बोलणी या तशा सुटचा सुटचा गोष्टी. त्यात परस्परसंबंध कोणताही नाही, नैसर्गिक साधर्म्य कसलेही नाही. या दोन गोष्टी एका भावबंधात एकत्र आल्या आणि पाण्याने बोलण्याला व बोलण्याने पाण्याला आगळेच रूप देऊन टाकले, विभावित केले. वाहाण्यातली सहजता बोलण्यात व बोलण्यातली सहजता पाण्यात संक्रांत होताच पाण्या-बोलण्याचे दोन्ही ओघ कसे अडथळयाशिवाय वाहू लागले ! एकमेकांत मिसळून जाऊ लागले. पाण्याचे अनायास वाहाणे येथील वातावरणामधील विश्रब्धतेचा प्रत्यय आणून देणारे आहे. त्यामुळेच बोलण्यातील सहजतेला अर्थ प्राप्त झाला आहे. त्यात कसला आव नाही, लपवणूक नाही, जनदृष्टीच्या संपर्कातून उद्‌भवणारा संकोच नाही वा कसला ताणही नाही. ताण असलाच तर तो मनाच्या भरलेपणातून उद्‌भवलेला आहे. तो भरलेपणाच या मनांना शब्दांच्या काठांमधून वाहायला लावीत आहे.

येथील अनायास वाहाणारे पाणी भावाभिव्यक्तीचे माध्यम म्हणून आलेले आहे. त्याच्या द्वारे जणू बोलण्यातील सहजता अभिनीत होत आहे. काव्यातही सर्व अर्थ अभिनीत होत असतो हे जे अभिनवगुप्ताचे मत मागे निर्देशिलेले आहे, त्याचे येथे स्मरण व्हावे. पाण्याच्या सहज वाहाण्याचा परिणाम म्हणून जणू सहज बोलणी सुरू होतात. म्हणून पहिली ओळ उद्दीपन विभावासारखी ठरते, पण ती सहज बोलणी कशी याचे साक्षात दर्शनही त्याच ओळीतून विशेषतः 'अनायास वाहे' या शब्दांतून होत असल्यामुळे ते अनुभावांसारखे वाटतात.

या कडव्यातील 'अनायास' आणि 'सहज' हे शब्द एका अर्थाचे व म्हणून

आवृत्तीसारखे वाटतात खरे; पण ते साकांक्ष आहेत. जोपर्यंत 'अनायास वाहे पाणी' ही एकच ओळ आपण वाचतो, तोपर्यंत त्या शब्दांत फारशी काव्यात्मता आपणांस जाणवत नाही. तेथे एक मन एका निसर्गघटनेची फक्त दखल घेताना दिसते. तिला आकारित करण्यात असलेल्या निर्मितीपुरते स्वभावोक्तीतल्यासारखे काव्य त्यांतून आभासते, पण पुढील उपमेय वाक्य येताच पाणी व बोलणी यांत आदानप्रदानाची क्रिया सुरू होते. ती 'अनायास वाहे' व 'सहज' या शब्दांमुळेच शक्य होते. त्यांतून एक वक्रोक्ती आकाराला येते, तेच एक भावरूप बनते. त्यामधून एका युग्माच्या सहजसंवादाचे तरल भावचित्र इंद्रियगोचर रूप धारण करते.

पुढील कडव्यात कवीची दृष्टी प्रवाहावरून ढळलेली आहे. ती आता काठालगतच्या मातीवर स्थिरावली आहे. हे संक्रमण स्पष्ट शब्दांत व्यक्त केलेले नसले तरी मधल्या कोऱ्या जागेतून ते सूचित होते. नदीचे पाणी संथ लयीत अव्याहतपणे वाहातच राहाणार, पण तुडुंबलेले मन त्या लयीची साथ शब्दांद्वारे फार काळ करू शकत नाही. तिने झंकारित झालेले मर्म शब्दातीत भावांनी आतल्याआत खळाळत मात्र राहाते. शब्दांतून साधता येणारी जवळीक फार मर्यादित असते. जवळ येऊ पाहाणाऱ्या संवादी मनांना शब्दांचा पडदा उलट अलगच ठेवतो, अडथळ्यासारखा बनतो. म्हणून भावाभिव्यक्तीचे वेगळे माध्यम शोधणे त्या मनांना आवश्यकच होते. म्हणून त्याचे स्पर्शासाठी आसावणे क्रमप्राप्त म्हटले पाहिजे. मात्र ही मने शारीर स्पर्शापर्यंत एकदम पोहोचत नाहीत. प्रथम नजरांचे व नतर हातांचे स्पर्श येतात ते अगदी स्वाभाविक क्रमाने. प्रथम ऊन–माती हे युग्म 'कुरवाळे' या शब्दाद्वारे एकत्र सांधले जाते. 'ऊन कुरवाळे माती' ही पहिल्या ओळीसारखी स्वभावोक्ती नाही. ती चेतनगुणोक्ती आहे. 'कुरवाळे' हा शब्द ऊन–मातीला तेथील युग्माचे स्वरूप देतो. उन्हामध्ये तो व मातीमध्ये ती अशी दोघे प्रतिभासित होतात. ऊनही सौम्यशीतल रूप घेते. ती तशी मातीची, अधिक पार्थिव, पण त्याच्या सौम्य तेजाने तिचे पार्थिवपण जणू उजळून निघाले आहे. स्पर्शातील सारी सुखसंवेदना येथे गोठवल्यासारखी वाटते. गायीच्या पाठीवरून फिरणाऱ्या हाताची माया जशी ती डोळे मिटून अनुभवते तशी ही माती त्या कुरवाळण्यातला गोडवा वासनांध न होता अनुभवीत असल्याचा प्रत्यय येतो. त्यात अधिक सुखाची धडपड नाही. मिळत आहे तेच खूप आहे आणि अपूर्वही आहे असाच भाव व्यक्त झाल्यासारखा वाटतो. त्यातून नजरांचे स्वरूप विभावित होते. त्यांच्याद्वारे वासनारूप आविष्कृत न होता एक स्नेहकोमल भाव भावित केला जातो. नजरांचे स्पर्श येथे शब्दांची जागा घेतात. उन्हाचे सहस्रकरांनी मातीला कुरवाळणे आणि चार डोळ्यांनी परस्परांना कुरवाळणे या दोन घटना एकमेकींत मिसळून जातात व त्यांतून मानसिक जवळीकतेचा तरलभाव मूर्त होतो. ही किमया येथील 'कुरवाळे' व 'स्पर्शती'

या समकक्ष बनून आलेल्या शब्दांनी साधली आहे. त्यांच्यामुळेच पहिल्या व दुसऱ्या ओळींतील अर्थाशयात देवघेव सुरू होते. उन्हाचे सौम्यशीतल रूप नजरांमध्ये उतरते, स्पर्शामध्ये कुरवाळण्यातली कोवळीक येते आणि नजरांचे स्पर्श ऊन–मातीला अधिक जिवंत करतात. वाटते की आता शारीर अस्तित्व वितळू लागले आहे. सहज बोलण्यातून द्रवीभूत झालेली व प्रवाही बनलेली मने शरीराच्या उपाधींना बाजूला सारून एक होऊ पाहात आहेत.

पहिल्या कडव्यातील सहज बोलणी येथे उद्दीपनविभावासारखी ठरलेली आहेत. त्यांना मातीला कुरवाळणाऱ्या उन्हाची जोड लाभलेली आहे. ‘कुरवाळे’ हा शब्द अनुभावाचा द्योतक असून त्यातून नजरांचे स्पर्श अभिनीत होत आहेत.

या मन:कल्पित वातावरणात कुठेतरी नदीकाठाच्या आश्रयाने नजरेच्या टप्प्यात उभे असलेले आपट्याचे झाड येते. त्याची आतल्या अंगांनी एकमेकांशी जुळलेली पाने दिसू लागतात. नजरांच्या स्पर्शाने मनात उचंबळून आलेल्या भावांचे बाह्य प्रतिबिंब म्हणून की काय, त्या पानांसारखे जुळलेले हात दृष्टिगोचर होतात. म्हणजे नजरांचे स्पर्श येथे उद्दीपनविभाव बनतात. ‘जुळे’ हा शब्द अनुभावदर्शक होतो. पण ‘जुळे आपट्याची पात’ या ओळीतील घटना हातावर जुळणाऱ्या हाताप्रमाणे आपल्या दृष्टिसमोर घडत नाही; असे असूनही ती घडत असल्याचा आभास ‘जुळे’ या वर्तमानकालवाचक क्रियारूपातून निर्माण करण्यात आलेला आहे. खरे म्हणजे आपट्याची पात अगोदरच जुळलेली असते. त्यामुळे येथील उपमानवाक्य व उपमेयवाक्य यांत व्हावी तितकी देवघेव होत नाही. त्यामुळे अगोदरच्या कडव्यांतील उपमांचे जसे प्रतिमांत पर्यवसान होते, तसे येथे घडत नाही; ती उपमाच राहाते. खरे म्हणजे या वातावरणात ‘आपट्याची पात’ अगदी सहज येत नाही. ती अगांतुक वाटते. या अनुभवाचा फलक पाहिला तर नदीचा प्रवाह व त्याच्या काठची जमीन असा सलगपणे डोळ्यांसमोर येणारा आहे. त्यात आपट्याच्या पातीसाठी बरीच शोधाशोध करावी लागते. म्हणून हे उपमान जुळलेल्या हातांचे तंतोतंत दर्शन घडविणारे असले, तरी एकंदर भावानुभवाशी त्याचा सेंद्रिय संबंध प्रस्थापित होत नाही. कदाचित याचे कारण असेही संभवते की पहिल्या दोन व पुढे चौथ्या कडव्यात जशा निसर्गघटना येतात आणि त्या जशा या दोन मनांना क्रियोन्मुख बनवतात तशी ‘जुळे आपट्याची पात’ ही निसर्गघटना वाटत नाही; त्यामुळे ‘हातावरी हात’ सुद्धा काहीसे निर्जीव वाटतात, त्यातून फक्त ‘असणे’ जाणवते, ‘घडणे’ इंद्रियगोचर होत नाही. म्हणून तुलनेने हे कडवे असावे तितके चैतन्यमय नाही.

नजरांचे स्पर्श हातांच्या हलक्याशा स्पर्शात मूर्त झाले. या कवितेतील हलक्याशा भाववृत्तीला यापेक्षा अधिक अपेक्षा नाही. ही मने एकमेकांच्या सान्निध्यातून

आणि हस्तस्पर्शातून प्राप्त होणाऱ्या संतृप्तीने काठोकाठ भरून आली आहेत. त्यांवरून अनिर्वचनीय सुखाचा सौम्यशीतल वारा तरंगत क्रीडा करू लागला आहे. वाटते की तो त्या नजरांच्या व हातांच्या स्पर्शातूनच गतिमान झाला आहे. म्हणून ते स्पर्श त्याचे उद्दीपनविभाव होत. ‘जळी तरंगतो वारा’ ही निसर्गघटना असली तरी ती भावरंजित बनून आलेली आहे. तिची वक्रता लक्षणीय आहे. या वाऱ्याचे वाहाणे इतके सौम्य आहे की जलप्रवाहावर तरंग उमटलेले दिसतात म्हणूनच तो वाहतो आहे असे म्हणायचे. ते तरंग नसते तर त्याचे वाहाणे उमगलेही नसते. म्हणून ‘तरंगतो’ हा शब्द ‘तरंगरूप घेतो’ या अर्थाचा समजला पाहिजे. तरंग आणि वारा यांत वेगळेपणा नाहीच. कारणच येथे कार्य बनले आहे. तरंग म्हणजे अगोचर वाऱ्याचे जणू गोचर रूप आहे. जलाशयाला जणू गुदगुल्या करणारा एक अनामिक स्पर्श झाला आणि त्याला झालेली सुखसंवेदना तरंगरूपात विलसू लागली. हे तरंगही अतिशय सूक्ष्म, वेगवेगळे न दिसणारे, एकारलेले म्हणून ‘तरंगतो’ या एकवचनी रूपात आकारित केलेले आहेत. अगदी अशीच स्थिती ‘देहात शहारा’ या शब्दप्रयोगाची आहे. रोमांच हा एक सात्त्विक भाव आहे आणि त्याचा उगम मनाच्या गाभ्यातूनच होत असतो. ‘सत्त्वं नाम मनःप्रभवम्’ असे सात्त्विक भावाचे लक्षण भरतमुनींनी सांगितले आहे. सत्त्वाभिनय हा नाट्यार्थाला जिवंत करणारा सर्वांत महत्त्वाचा अभिनयप्रकार होय. नजरांच्या व हातांच्या स्पर्शाने मनातला भावनाशय जणू हालला आणि त्यात उचंबळून आलेले सुख एकात्म जाणिवेच्या स्वरूपात देहभर पसरले. जाणिवेच्या या देहव्यापी रूपामुळे अंगावर आलेले रोमांच अलग अलग, बाह्य गोष्ट म्हणून जाणवलेच नाहीत. ती देहव्यापी सूक्ष्म लाट आतल्या आत एकात्म स्वरूपात जाणवलेली असल्यामुळे ‘देहात शहारा’ या शब्दप्रयोगातून रूपित केलेली आहे. हा सात्त्विक भाव येथे ‘तरंगतो’ या शब्दातून अभिनीत होत आहे. तो त्याचा अनुभाव आहे. त्याने ही जाणीव अधिक शक्तिमान झाली आहे.

सहज बोलण्यातून चेतवलेल्या मनाचा शहाऱ्याच्या अनुभवापर्यंतचा प्रवास या कवितेत सलग आणि सेंद्रिय स्वरूपात विकसित होताना दिसतो. पाण्या-बोलण्यांतून झंकारलेला भाव प्रथम दोन मनांना फक्त सचेत करून संवादी बनवतो. त्यापूर्वी त्या दोन व्यक्तींचे एकत्र असणे केवळ शारीर, अलग व बाह्य होते. पाण्या-बोलण्यातून ते अलगपण मिटून जाते व त्यांची परस्परसन्मुखता भावित होते. ऊन-मातीच्या कुरवाळण्यातून, नजरांच्या व हातांच्या स्पर्शातून हे संबंध अधिक गहिरे होत जातात आणि आंतरिक बनतात. चौथ्या कडव्यामध्ये आंतरिक भावनेची सूक्ष्म तरल थरथर देहातल्या शहाऱ्यातून देहभर पसरते. त्याच ठिकाणी या अनुभवाला पूर्णत्व लाभते. ‘तसे काही नाही मनी। फक्त अशा

आठवणी', या दोन ओळी काव्यात्म अनुभवाला अधिष्ठानभूत ठरतात व त्याचबरोबर 'अशा आठवणी' या अनेकवचनी शब्दप्रयोगाद्वारे त्याच्या कक्षा विस्तृत करतात या पायावर उभी असलेली पहिली चार कडवी म्हणजे रती या स्थायिभावाच्या उद्दीपनविभावांची व अनुभावांची प्रगत होत जाणारी संघटना आहे. त्यातून रतिसंबद्ध हर्ष व औत्सुक्य हे व्यभिचारी भाव अगदी फिक्या स्वरूपात अभिव्यक्त होतात आणि त्याबरोबर रोमांच या सात्त्विक भावाचा योग होताच स्त्री-पुरुषसंबद्ध रतीची प्रत्ययकारी अभिव्यक्ती होते. या काव्यबंधाला एकरूपात बांधणारा धागा रतिभावाचा आहे.

मर्ढेकरांच्या परीक्षणातील एका गोष्टीचे स्मरण येथे सहजच व्हावे. त्यांनी वाङ्मयकृतीच्या घाटाचा बिचार करताना प्रसरणशील शब्दच विचारात घेतले. त्यांतील संवेदनाशयाची संवादविरोधसमतोलात्मक लयबद्ध रचनाच त्यांनी पाहिली. या परीक्षणातही थोडा अधिक विचार आपण अशाच शब्दांचा केला. त्यांतून आपणास विभानुभावांची रूपे जाणवली, अभिनयाचे दर्शन झाले. मात्र त्यांचा विचार करताना आपण इतर शब्दांकडे दुर्लक्ष केले नाही; कारण कविता हे एक रसात्मक वाक्य असते. त्यात येणारे शब्द योग्यता, आकांक्षा व सन्निधी या तत्त्वांच्या आधारे एकमेकांशी अन्वित झालेले असतात. भावानुभवाचे घटक म्हणूनच त्यांना रसात्मक वाक्यात स्थान असते. त्यांपैकी काहींची उपेक्षा करता येणार नाही. त्यांच्याद्वारेच एक बंदिस्त, अन्यून व अनतिरिक्त असे रूप आकाराला आलेले असते. ते रस आणि भाव यांचे आविष्कारक असते. याचाच अर्थ ते व्यंजनक्षम असते. जे व्यंजित होतात त्यांना रसादी म्हणतात. तोच परमार्थाने ध्वनी असतो. काव्यात शब्दार्थांची औचित्यपूर्ण योजना रसादींना अनुलक्षून करायची असते. याचा अर्थ असा की, काव्यात योग्यता आणि आकांक्षा या गुणांनी युक्त शब्द तोच की जो रसादींचा आविष्कारक असतो, व्यंजनक्षम असतो. म्हणजे रसादी ही साहित्य-कृतीच्या रूपाची कसोटी ठरते. तिच्या आधारे प्रबंधात्मक किंवा स्फुटरचनेच्या रूपाचा शोध घेता येतो.

संदर्भ

१) बा. सी. मर्ढेकर – सौंदर्य आणि साहित्य, मौज प्रकाशन मुंबई, दुसरी आवृत्ती १९६०, पृ. १२९.

२) एस्. के. लँगर – प्राब्लेम्स ऑफ आर्ट, चार्लस स्क्रिब्नर्स सन्स, न्यूयॉर्क पेपरबॅक, पृ. १५.

३) तत्रैव, पृ. १५.
४) र. पं. कंगले (भाषांतरकार) – दशरूपकविधान, म. रा. साहित्य संस्कृती मंडळ, १९७४, पृ. २.
५) र. पं. कंगले (भाषांतरकार) रसभावविचार, म. रा. साहित्य संस्कृती मंडळ, १९७३, पृ. १९५.
६) तत्रैव – पृ. १५४.
७) तत्रैव – पृ ३६६.
८) सर्वेषां अभिनेयानभिनेयानां काव्यानां वृत्तयश्चेष्टा मातर इव ताभ्योऽपि वाच्यरूपत्वेन कविहृदये व्यवस्थिताभ्यः काव्यं उत्पद्यते – दशरूपकविधान, पृ. १०.
९) व्यापारः पुमर्थसाधको वृत्तिः । स च सर्वत्र एव वर्ण्यते इत्यतो वृत्तयः काव्यस्य मातृका । दशरूपकविधान, पृ. १२८.
१०) रसभावविचार, पृ. १५२–५३.
११) कविगतसाधारणीभूतसंविन्मूलश्च काव्यपुरःसरो नटव्यापारः। सैव च संवित् परमार्थतो रसः। तत्रैव, पृ. २०४.
१२) कवेः असाधारणवर्णनानिपुण्यस्य यः अन्तर्गतोऽ नादिप्राक्तनसंस्कार-प्रतिभानमयो न तु लौकिक विषयजो रागः स एव देशकालादिभेदाभावात्सर्वसाधारणीभावेनास्वादयोग्यः । तत्रैव, पृ. ३७३.
१३) हर्बर्ट रीड – फॉर्म्स ऑफ द थिंग्स अन्नोन, फेबर अँड फेबर, १९६०, पृ. ५४–५५.
१४) एस्. के. लँगर – फिलॉसफी इन् अ न्यू की, मेंटॉर पेपरबॅक, तेरावे पुनर्मुद्रण, पृ. ८३–८४
१५) हर्बर्ट रीड – उ. नि. पृ. ५६–५७.
१६) रसभावविचार – पृ. १६७.
१७) तत्रैव – पृ. १५०.
१८) रसभावविचार – पृ. १५७.
१९) तत्रैव – पृ. १६०.
२०) तत्रैव – पृ. १५८.
२१) Great poetry draws its strength from the life of mankind, and we completely miss its meaning if we try to derive it from personal factors. Whenever the collective unconscious becomes a living experience and is

brought to bear upon the conscious outlook of an age, this event is a creative act-which is of importance to everyone living in that age. A work of art is produced that contains what may truthfully be called a message to generations of men. So Faust touches something in the soul of every German......

– C. G. Jung – Modern Man in Search of a Soul Routledge and Kegan Paul, paper back, reprint 1973. P. 191.

२२) ग. त्र्यं. देशपांडे, भारतीय साहित्यशास्त्र, पॉप्युलर, मुंबई, दुसरी आवृत्ती १९६३, पृ. ३५७.

२३) रसभावविचार – पृ. १६९.

२४) तत्रैव – पृ ३७९.

२५) हर्बर्ट रीड – उ. नि. पृ. ६२–६३.

२६) मम्मट – काव्यप्रकाश ४–२८.

२७) दि. के. बेडेकर – साहित्यविचार, पॉप्युलर, १९६४, पृ. ४१.

२८) सी. जी. युंग – द कलेक्टेड वर्क्स, खंड ८. रूटलेज अँड केगान पॉल, पुनर्मुद्रण १९७७, पृ. १३६.

२९) दि. के. बेडेकर – उ. नि. पृ. ५३.

३०) एस्. के. लँगर – माइंड : अँन एसे ऑन ह्यूमन फीलिंग व्हॉल्यूम १, जॉन हॉपकिन्स पेपरबॅक, १९७०, पृ. ४.

३१) हर्बर्ट रीड – उ. नि. पृ. ११५.

३२) विश्वनाथ – साहित्यदर्पण, मोतीलाल बनारसीदास, अष्टम संस्करण, १९७५, पृ. ४९

३३) रसभावविचार – पृ. १५७

३४) चमत्कारो हि स्वात्मनि अनन्यापेक्षे विश्रमणम् – तत्रैव, पृ. १६०

३५) बा. सी. मर्ढेकर : उ. नि. पृ. १२९–३०

२.

कुरुंदकरांची रसविषयक भूमिका

या टिपणात कै. कुरुंदकरांच्या रसविषयक सर्व लेखांचा परामर्श घ्यायचा नाही. त्यांच्या महत्त्वाच्या लेखांतून त्यांची कोणती रसविषयक भूमिका सूचित होते आणि ती कितपत रास्त वाटते याचा थोडक्यात विचार करायचा आहे.

या दृष्टीने कै. कुरुंदकरांचे तीन लेख मला महत्त्वाचे वाटतात. 'भरतमुनी आणि रस' हा 'रूपवेध'मध्ये आलेला लेख म्हणजे नांदेड येथे १९६० साली त्यांनी केलेल्या भाषणाचे पुनर्लेखन आहे. 'अभिनवगुप्ताच्या निमित्ताने' हा त्यांचा दुसरा लेख 'संदर्भ' या द्वैमासिकाच्या पहिल्या अंकात १९७५ साली प्रसिद्ध झालेला आहे. त्यांचा तिसरा प्रदीर्घ लेख 'रससूत्राचे भाष्यकार' हा 'पंचधारा'च्या कै. नरहर कुरुंदकर विशेषांकात अलिकडेच प्रसिद्ध झालेला आहे. तो भट्टनायकाच्या विवेचनापाशीच खंडित झालेला आहे.

या तिन्ही लेखांतून प्रकट होणारी कै. कुरुंदकर यांची या विषयाकडे पाहण्याची दृष्टी मूलत: ऐतिहासिक आहे पहिल्या दोन लेखांत त्यांनी या ना त्या कारणाने अभिनवगुप्ताला बाजूला सारण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. तिसऱ्या लेखातील त्यांच्या विवेचनाचा सूर पाहिला तर तेथेही त्यांनी अभिनवगुप्ताचा प्रतिवाद करण्याचा प्रयत्न केला असता असे अंदाजता येते.

पहिल्या लेखातील कुरुंदकरांची भूमिका त्यांनी पुढील शब्दांत थोडक्यात सांगितलेली आहे. 'बेडेकर, बारलिंगे रस प्रमेयस्वरूप मानतात. ते त्यांचे म्हणणे बरोबर आहे. हे मुख्य प्रमेय ज्या पुराव्यावर त्यांनी मांडले आहे तो वादग्रस्त आहे.

त्या पुराव्याची मांडणी मी स्वतंत्ररीत्या केली आहे. भरताला व्यंजनाव्यापार ज्ञात नाही. तो अलौकिक व्यापारवादी नाही. त्याचा रस प्रमेयस्वरूप आहे हे माझे निष्कर्ष. मी भरताला आरंभबिंदू म्हणून पूज्य मानतो. अभिनवगुप्त आमच्या परंपरागत समीक्षेचा परिपूर्ण बिंदू आहे. आज जर कुणी रसव्यवस्था स्वीकारणार किंवा नाकारणार असेल तर त्याने आपला निर्णय अभिनवगुप्ताकडे पाहून घ्यावा असा मी आग्रह धरीन."

उपरोक्त निष्कर्ष काढताना कुरुंदकरांना अभिनवगुप्त अडथळ्यासारखा वाटलेला आहे. भरताला अभिप्रेत असलेले रसाचे स्वरूप समजावून घेताना अभिनवगुप्ताला बाजूला सारले पाहिजे. तसे करून भरताने योजलेल्या 'व्यंजित', 'व्यंजक', अभिव्यक्ती' यांसारख्या शब्दांचे अर्थ लावले पाहिजेत असा त्यांचा आग्रह आहे. आनंदवर्धनापूर्वी ज्याचा विचारच झालेला नाही त्या व्यंजनाव्यापाराच्या अनुषंगाने या शब्दांचा अर्थ लावणे इष्ट नाही; तसे केले तर विचारांचा काही ऐतिहासिक विकासक्रम असतो हे आपण नाकारतो असे ते म्हणतात. या पार्श्वभूमीवर त्यांनी 'व्यंजना' या शब्दाचा अर्थ 'बोध' आणि 'अभिव्यक्ती'चा अर्थ 'निर्मिती' असा केला आहे. ही निर्मिती म्हणजे रसाची निर्मिती आहे आणि रस हा त्यांनी प्रमेय पदार्थ मानल्यामुळे 'नानाभावाभिनयव्यंजितान्... स्थायिभावान्' यासारख्या ठिकाणी 'नाना भावांच्या अभिनयाने बोधित झालेले स्थायी भाव' असा अर्थ करणे त्यांना योग्य वाटले आहे. त्यावरून भरताची मूळ भूमिका लौकिकतावादाशी मिळतीजुळती आहे हे त्यांना सुचवावयाचे होते.

'संदर्भ'मधील अभिनवगुप्तावरील आपल्या लेखात कुरुंदकरांनी ज्या तऱ्हेने हल्ला चढवला आहे, ती तऱ्हा पाहिली तर पूर्वी म्हटले होते तसा तो आपल्याला जवळचा नव्हे हे त्यांना सुस्पष्टपणे जाणवले होते असे दिसते. पण अभिनवगुप्ताला त्याच्याच विचारव्यूहात राहून कसे खोडावे यासाठी तात्त्विक आधार त्यांना सापडला नव्हता असे या लेखातील विवेचनावरून लक्षात येते. येथे त्यांनी 'मा निषाद ..' या प्रसिद्ध श्लोकाच्या संदर्भात अभिनवगुप्ताच्या भूमिकेबद्दल चर्चा केली आहे. हा श्लोक म्हणजे वाल्मिकीचा रसरूप पावलेला शोक होय (शोकः श्लोकत्वं आगतः) असे व्यंजनावादी मानतात. या चर्चेत कुरुंदकरांनी व्यंजनावाद्यांवर व पर्यायाने अभिनवगुप्तावर पुढील आक्षेप घेतलेले आहेत –

१) रामायणातील श्लोकात 'क्रौंचमिथुना'पैकी नर मारला गेला आणि मादी आक्रोश करू लागली असा स्पष्ट उल्लेख असताना आनंदवर्धनाने काव्यशास्त्रीय कारणासाठी मृत्यू मादीचा आणि आक्रोश नराचा अशी मांडणी केली. येथे पुरुष नायकाशी व स्त्री नायिकेशी तादात्म्य पावून अनुभव घेतात अशी कल्पना गृहीत

आहे. ही मांडणी वाल्मिकीसारख्या पुरुष प्रेक्षकाला तादात्म्य पावण्याच्या सोयीसाठी केलेली आहे. याच कारणासाठी अभिनवगुप्त आनंदवर्धनाला अनुसरला आहे. अशा एका मताची नोंद करून कुरुंदकर पुढे म्हणतात की, या भूमिकेनुसार सर्व पुरुष वाचकांसाठी हरिभाऊंची 'पण लक्षात कोण घेतो ?' ही कादंबरी रसहीन आहे.

२) अशी भूमिका घेता येत नसल्यामुळे अभिनवगुप्ताने हे तादात्म्य अलौकिक पातळीवरचे मानलेले आहे.

३) शाकुंतलातील भ्यालेल्या मृगाच्या प्रसंगात भयानक रस असल्याचे अनेकांनी मानलेले आहे. या नाटकातील नायक मृग नाही. अशा परिस्थितीत गौण पात्रांना रसाचे आलंबन करणे, तादात्म्यासाठी प्रेक्षकांचे निरनिराळे गट करणे आणि निजस्वभाव विसरून (म्हणजे अलौकिक पातळीवरून) तादात्म्य पावणे या तीन कल्पना परस्परांशी सुसंगत करून घेणे कठीण आहे.

४) 'मा निषाद...'मध्ये वाल्मिकीचा अलौकिक शोक श्लोकत्व पावलेला आहे असे म्हणणे हे त्याच्यावर अन्याय करणारे आहे.

५) कवीच्या ठिकाणी रस असतो आणि रसप्रतीती विश्रांतिस्वरूप असते ही अभिनवगुप्ताची भूमिका निर्मितिप्रक्रियेला सन्मुख होणाऱ्या कवीच्या संदर्भात विसंगत ठरते.

६) रस हा फक्त नाट्यातच असेल तर मुनीच्या शोकाचा प्रसंग अभिनीत होतो आहे असे मानावे लागते.

७) अभिनवगुप्ताच्या मीमांसेत एकीकडे लौकिकाचा संपूर्ण त्याग गृहीत आहे तर दुसरीकडे नाट्यप्रयोगातील अभिनय जीवनसदृश असल्याचे सुचवलेले आहे; त्यामुळे लौकिकाचा स्वीकार करण्याची तयारी नाही आणि लौकिकाचा आधार सोडणे शक्य नाही या अडचणीत ही मीमांसा सापडते.

८) याहून अडचणीची गोष्ट म्हणजे प्रत्यक्ष जीवनाकडे वाङ्मयीन अनुभव म्हणून पाहाणे शक्य आहे असे अभिनवगुप्त सांगतो. ही त्याची भूमिका त्याच्या तांत्रिक तत्त्वज्ञानाशी निगडित आहे. ती तंत्रमार्गाची प्रतिष्ठा वाढवणारी आहे, वाङ्मयाची प्रतिष्ठा वाढविणारी नाही.

९) या मीमांसेतून जीवनसन्मुख माणसे कनिष्ठ दर्जाची व व्यावहारिक जीवनाचा आनंदमय अनुभव घेणारी जीवनविन्मुख माणसे श्रेष्ठ दर्जाची असा मुद्दा उदयाला येतो. हे तात्पर्य सांगणारी भूमिका वाङ्मयाचे फार रहस्य उलगडून दाखवीत नाही.

अभिनवगुप्तावरील आक्षेपांतून कुरुंदकर जेव्हा शेवटी निष्कर्ष काढतात तेव्हा त्यांचा रोख कलावाद्यांवर आहे हे स्पष्ट दिसते. कलावादी हे बरेचदा अलौकिकतावादी अभिनवगुप्ताचा आधार घेतात. अभिनवगुप्ताच्या तांत्रिक तत्त्वज्ञानाप्रमाणे 'या जगात नैतिक – अनैतिक, चांगले – वाईट, श्लील – अश्लील, बीभत्स – रमणीय असे काहीच नाही. या सगळ्या बाबी पाहणाऱ्या व्यक्तीच्या दृष्टीवर आणि वृत्तीवर अवलंबून आहेत. म्हणजे अभिनवगुप्त ललित वाङ्मयात श्लील – अश्लील, नैतिक – अनैतिक हा प्रश्न अप्रस्तुत मानत नसून ते एकूण जीवनव्यवहारातच हे प्रश्न अप्रस्तुत मानतात. विशेषतः ज्यावेळी एखादी क्रिया निजत्वबुद्धी सोडून केली जाते त्यावेळी ही निजत्वरहित क्रिया ही पारमार्थिक असते, यामुळे लौकिक नियमांच्या पलिकडे असते असे त्यांना म्हणायचे आहे.'

'ज्या वेळेला एक पुरुष एका स्त्रीशी रतिक्रीडा करीत असतो त्यावेळेला मी अमुक माणूस अमूक स्त्रीशी रत होतो आहे ही निजत्वाची जाणीव असते. जोपर्यंत ही निजत्वाची जाणीव आहे तोपर्यंतच पाप–पुण्याचे प्रश्न आहेत. पण ज्या क्षणी एखादा माणूस स्वतःला शिव समजू लागतो, समोरच्या स्त्रीला शक्ती समजू लागतो, त्यावेळी त्या रतिक्रीडेत होणारा आनंद निजत्वहीन आनंद असल्यामुळे तो आनंद अलौकिक आणि ब्रह्मास्वादसहोदर आहे असे अभिनवगुप्त मानतात. ही निजत्वबुद्धी विसरण्यासाठी दारू अतिशय उपयोगी असल्यामुळे दारूविषयी त्यांच्या तत्त्वज्ञानात अत्यंत आदरबुद्धी आहे.'[२]

कुरुंदकरांनी मांडलेली ही अभिनवगुप्ताची भूमिका पाहिल्यावर कलावादी भूमिकेच्या संदर्भात वेगळे भाष्य करण्याची गरज उरत नाही. पण त्यांनी जे आक्षेप या भूमिकेबाबत घेतलेले आहेत ते फारसे टिकतील असे वाटत नाही. त्यांपैकी पहिले दोन आक्षेप हे तादात्म्यासंबंधी चुकीच्या कल्पनांवर आधारित आहेत. सर्वच प्रेक्षक सर्व रसांमध्ये तादात्म्य पावत नसतात हे भरताचे मत, हे सगळेच प्रेक्षक अधिकारी प्रेक्षक नसतात असे सांगणारे आहे. 'अधिकारी चात्र विमल प्रतिभानशाली सहृदयः' ही या संदर्भातील अभिनवगुप्ताची अधिकारी प्रेक्षकांची कल्पना आहे. पुरुषप्रेक्षकांना स्त्रीपात्रांशी तादात्म्य पावता येत नाही म्हणून क्रौंचमिथुनापैकी कोण मारले गेले आणि कोण आक्रोश करू लागले यात आनंदवर्धनाने काव्यशास्त्रीय कारणासाठी बदल केला या म्हणण्यात तथ्य नाही. कवी, प्रधान भोक्ता (म्हणजे नाटक – काव्यातील प्रमुख पात्र) आणि रसिक हे एका भूमिकेवर असतात असे अभिनवगुप्ताचे प्रतिपादन आहे. (काव्ये सामाजिकधियि च तदेव मूलं बीजस्थानीयः कविगतो रसः[३]) कवीची संवित् विभावादींचे रूप घेते. प्रेक्षक हा प्रमदा आदी विभाव तटस्थपणे पहात नाही तर हृदयसंवादरूप सहृदयत्वाच्या जोरावर तन्मय होण्यास योग्य अशा स्वरूपात पाहातो.[४] कवी पात्रनिर्मिती करतो ती आपल्या

भावानुभवाला रूप देण्यासाठी. त्या रूपात स्त्री-पुरुषादी घटक असतात. त्या घटकातील जो घटक पुरुषार्थ प्राप्तीसाठी झगडत असलेला दिसतो त्याच्या दृष्टीने आपण त्यातील इतर घटकांकडे पाहातो आणि विविध संवेदनांचा अनुभव घेतो. म्हणून 'पण लक्षात कोण घेतो ?' ही कादंबरी यमूच्या दृष्टीने वाचणे, आस्वादणे, पुरुष वाचकांच्या दृष्टीने निरर्थक ठरत नाही.

शाकुंतलातील भयानक रसाच्या उदाहरणाबाबत असे म्हणता येईल की ह्या श्लोकाचा आधार विभावानुभावव्यभिचारींची संघटना विशद करण्यासाठी म्हणून जेव्हा घेतला जातो तेव्हा बरेचजण तो श्लोक शाकुंतलाचा घटक न मानता त्याचा एक मुक्तक म्हणून विचार करीत असतात. एरव्ही रसाची चर्चा संपूर्ण कलाकृतीच्या संदर्भात करावी लागते. या श्लोकापुरते बोलायचे तर मृग हा या रचनेत नायकच आहे. भय हा स्थायी भाव त्याच्या माध्यमातून आविष्कृत होतो. तेथील मृग हा प्रत्यक्षातील मृग नसून भावाभिव्यक्तीचे माध्यम आहे. त्यामुळे त्याच्या संदर्भात निजत्वाचा निरास व्हायला आणि अलौकिक भूमिकेवरून तादात्म्य पावायला अडचण निर्माण होत नाही.

भरताने दिलेल्या भावांपासून रस, रसांपासून भाव आणि परस्परांपासून रस आणि भाव या तीन पक्षांपैकी भावांपासून रस हा पक्ष भरतसंमत असला तरी बाकीच्या पक्षांनाही काही अर्थ आहे. कविसंवित म्हणजे कवीचा अंतर्गत भाव हा रसात्मक असतो असे म्हटले की तो भावित करणारे ते भाव म्हणून ओळखले जातात. विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव, सात्त्विक भाव यांना भाव ही संज्ञा कवीच्या अंतर्गत भावाच्या म्हणजे कविगत रसाच्या संदर्भात लाभते. म्हणून 'रसेभ्यः भावाः' असे म्हणता येते. या भावांच्या संयोगातून रसनिष्पत्ती होते, म्हणून 'भावेभ्यः रसः' हा पक्ष सार्थ ठरतो. या रसप्रतीतीमुळे काव्य-नाटकातील भाव हे भाव म्हणून प्रतीत होतात. या संदर्भात भावेभ्यः रसः' व 'रसेभ्यः भावाः' हा तिसरा पक्षही सयुक्तिक वाटतो. तो 'विशेषतः साहित्याच्या आलोचकांना प्रतीत होतो.

रामायण रचणारे वाल्मिकी यांना आपण कवी मानणार असू, 'मा निषाद...' हा श्लोक कवी वाल्मिकी यांचा असेल आणि त्या श्लोकाला राम–सीता यांच्या कथेच्या संदर्भात काही प्रतीकात्मक अर्थ असेल, तर निषादाने आपल्या बाणाने क्रौंचमिथुनापैकी एका पक्ष्याला घायाळ केले आहे आणि दुसरा आक्रोश करीत आहे असा प्रत्यक्ष प्रसंग पाहात असताना हा श्लोक वाल्मिकींनी रचला आहे ही कल्पना आपण सोडून दिली पाहिजे. या श्लोकातील वाल्मिकी हे आजच्या भावकाव्यातील 'मी' सारखे एक पात्र मानावे लागेल. त्याला विभावाचे स्वरूप आहे.

त्यातील इतर पात्रे आणि हे उद्गार काढणारे वाल्मिकी ही, कवी वाल्मिकी यांचे काव्यात्म पातळीवरील शोकसंवेदन व्यक्त करण्याची माध्यमे आहेत; म्हणजे कवीच्या रसात्मक जाणिवेची ती वाहक आहेत; 'रसेभ्यः भावः' असा पक्ष तेथे उपस्थित होतो अशी अभिनवगुप्ताची मांडणी स्वीकारावी लागते. यात कवी वाल्मिकीवर कोणता अन्याय होतो असे मानायला अवसर नाही. येथील वाल्मिकीचा आनंद पक्ष्याचा वध पहाण्यातील नाही; आपल्या अंतर्गत भावाला विभावादींचे रूप देण्याचा म्हणजे निर्मितीचा आनंद त्यांना होत आहे असे म्हणता येते. निर्मितीच्या प्रसंगी मनाच्या रंगभूमीवर हा प्रसंग अभिनीत होत आहे असे मानायला काही हरकत दिसत नाही.

अशी रसात्मक प्रतीती कवीची असेल तर अभिनवगुप्ताच्या भूमिकेप्रमाणे ती मनोविश्रांतीच्या स्वरूपाची असली पाहिजे आणि कवी तर या अवस्थेत निर्मितिव्यापाराला सन्मुख होतो. निर्मिती ही एक प्रकारची क्रिया आहे. ती या अवस्थेत होते असे मानण्यात कुरुंदकरांना विसंवाद जाणवतो. सकृद्दर्शनी त्यांचे म्हणणे बरोबरही वाटते. या संदर्भात रसास्वादाच्या अनुभवाचे उदाहरण घेता येईल. रसास्वादाच्या वेळी रसिक जागेवरून हलतही नाही, बाह्य परिस्थितीत कोणताही बदल होत नाही, त्याचे पुरुषार्थसाधक व्यापार थांबलेले असतात, पण तो खऱ्या अर्थाने निष्क्रिय असतो का ? त्याने मानसिक क्रिया केल्याशिवाय त्याला रसास्वाद घेता येईल का ? ही क्रिया आणि त्याची मनोविश्रांती यांमध्ये जर विसंवाद नसेल, किंबहुना आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने त्याने नाट्यगत सामुग्रीचे विभावादींच्या स्वरूपात ग्रहण करणे या क्रियेच्या समकालच त्याला मनोविश्रांतीचा प्रत्यय येणे हे स्वाभाविक ठरत असेल तर कवीची मनोविश्रांती आणि तिच्या समकालच त्याने केलेली विभावादींची निर्मिती यांमध्येही विसंवाद जाणवायला नको. कवीची क्रिया कोणत्याही पुरुषार्थाची साधना करणारी नसते, व्यावहारिक क्रियेने ज्याप्रमाणे प्रत्यक्ष परिस्थितीत कोणता ना कोणता बदल होतो तसा कवीच्या निर्मितिव्यापाराने कोणताही बदल होत नाही. या क्रियेचे स्वरूपही मानसिक पातळीवरचे, काव्यात्म पातळीवरचे, प्रातिभासिक स्वरूपाचे मानावे लागते.

अभिनवगुप्ताच्या रसमीमांसेत लौकिकाचा संपूर्ण त्याग या अर्थाने आहे की, नाट्यातून येणारा रसप्रत्यय हा लौकिक व्यवहारातील भावभावनांसारखा नसतो. नाट्यात लोकधर्मी आणि नाट्यधर्मी दोन्ही असले तरी लोकधर्मीची योजना लोकजीवनाशी संवादी असते. ती लौकिक जीवनाशी निगडित नसते. लौकिक जीवनातील क्रोधाच्या अधीन व्हायला लावणारी सामुग्री आणि नाट्यातील रौद्र रसाचा अनुभव देणारी सामुग्री यांची जात एक मानता येणार नाही. त्यात गुणात्मक फरक आहे. प्रत्यक्ष आणि प्रातिभासिक असा भेद त्यांत आहे. कोणतेही प्राति-

सिक रूप हे लौकिकातील कोणत्याही प्रत्यक्षाशी सर्वांशाने निगडित नसते. मात्र आपला जो प्रत्यक्षाचा परिचय असतो तो आपणास प्रातिभासिकाचे प्रत्यक्षत्व नाकारण्यास आणि प्रातिभासिकत्व स्वीकारण्यास मदत करीत असतो. ही प्रत्यक्षाच्या परिचयाची पार्श्वभूमी ज्यांची कमी पडते त्यांना प्रातिभासिकाचा झटितिप्रत्यय येत नाही. त्यामुळे स्त्री, बाल आणि मूर्ख (असंस्कृत) यांना सर्वच प्रकाराच्या प्रसंगांत तन्मयता साधत नाही असे म्हणण्यात विसंवाद नाही. येथे लौकिकाचा आधार हा पार्श्वभूमीसारखा, चित्रासाठी भिंतीचा आधार घ्यावा तसा आहे. भिंतीवरील चित्र पाहाताना ज्याप्रमाणे चित्राचा झटितिप्रत्यय येतो त्याचप्रमाणे लौकिकाच्या पार्श्वभूमीवर नाटचातील विभावादी प्रतीत होतात. असे म्हणताना ही मीमांसा एखाद्या अडचणीत सापडते असे म्हणता येणार नाही.

प्रत्यक्ष जीवनाकडे एक वाङ्मयीन अनुभव म्हणून पाहाणे शक्य असल्याचे जे अभिनवगुप्त सांगतो त्यातही अस्वाभाविक असे काही वाटत नाही. असे पाहाणे हा कवीचा धर्मच म्हणावा लागेल. एखाद्या निसर्गदृश्याकडे किंवा मॉडेलकडे चित्रकार जसा पाहातो तसेच हे कवीचे पाहाणे म्हणता येईल. भित्तिस्थानीय जीवनात चित्रासारखे साहित्य जाणवायला प्रतिभाचक्षूंनी पाहाता आले पाहिजे. ते शक्य होते तेव्हा व्यंकटेश माडगूळकरांसारखा लेखक ‘ बनगरवाडी ’, ‘ करुणाष्टक ’ यांसारख्या कादंबऱ्यांची निर्मिती करतो. ज्याला तशी दृष्टी नसते त्याला साहित्यकृतीतूनही वाङ्मयीन अनुभव येत नाही. या दृष्टीने गोपनेच्छू वाचकांचे उदाहरण पुढे करता येईल. हे जिभेची चव हरवून बसलेल्या माणसाने पक्वान्न खाण्यासारखे आहे. पक्वान्न हे विभावानुभावव्यभिचारींच्या संयोगासारखे आहे. त्यात खाणाऱ्याची लाळ मिसळावी तशी आस्वादकाची कल्पनाशक्ती प्रविष्ट व्हावी लागते. म्हणूनच रसास्वादातही अस्वादकाच्या वृत्तीला अभिनवगुप्त महत्त्व देतो.

अभिनवगुप्ताने लौकिक जबाबदाऱ्या पार पाडणारी माणसे कनिष्ठ दर्जाची असतात असे कोठे सुचवलेले नाही आणि व्यावहारिक जीवनाचा आनंदमय अनुभव घेणारी माणसे जीवनविन्मुख असतात असेही म्हणता येणार नाही. कुरुंदकरांच्या या मुद्द्यावरील विवेचनाचा रोख अभिनवगुप्तावर आहे असे वाटत नाही. तो अभिनवगुप्ताचा आधार घेऊन कलावादी वा अलौकिकतावादी पक्षाची मांडणी करणाऱ्या समीक्षकांवर अधिक आहे. तो लक्षात घेतला तर कुरुंदकरांमधील जीवनवादी समीक्षक आपल्याला स्पष्टपणे जाणवतो. केव्हा तरी त्यांना रससिद्धांताची जीवनवादी मांडणी करायची होती आणि त्या मार्गात त्यांना अभिनवगुप्त हा एक मोठाच अडथळा वाटत होता. त्याची रसमीमांसा खोडून टाकल्याशिवाय त्यांचा मार्ग मोकळा होऊ शकला नसता. यासाठी बहुधा त्यांनी या लेखाचा प्रपंच केलेला दिसतो. परंतु त्यांनी त्यासाठी जी पद्धती स्वीकारली त्या पद्धतीने त्याला

निकालात काढणे कुरुंदकरांना साधले आहे असे वाटत नाही. ते साधण्यासाठी अभिनवगुप्ताने स्वीकारलेला विचारव्यूह खोडून काढायला हवा होता. हा विचार-व्यूह व्यंजनाव्यापाराचा आहे याचा निर्देश कुरुंदकरांनीच 'रूपवेध'मध्ये केलेला आहे. 'हा व्यंजनाव्यापार भरतांना गृहीत आहे असे म्हटले म्हणजे मग सर्व नाटचशास्त्राची परिपूर्ण सुसंगती अभिनवगुप्त जशी लावतो तशीच लागते.'[५] हे त्यांचे विधान या संदर्भात लक्षात घेतले पाहिजे. त्यांच्या दृष्टीनेच निर्णायक असलेला हा व्यंजनाव्यापाराचा मुद्दा खोडून काढण्याऐवजी या लेखात कुरुंदकरांनी आडून हल्ला चढवला. शेवटी तर त्यांचा सूर थोडा उपरोधिकच झाला. त्यामुळे त्यांच्या मार्गातील अडथळा दूर झाला आहे असे मानता येत नाही. 'पंचधारा' मधील त्यांचा लेख दुर्दैवाने भट्टनायकापाशीच खंडित झालेला आहे. त्याचा एकूण सूर पाहिला तर अभिनवगुप्ताला त्यांनी निकराने बाजूला सारण्याचा प्रयत्न केला असता असे वाटते. त्यासाठी त्यांना काही तात्त्विक आधार गवसला होता की नाही हे आज सांगता येणार नाही. पण त्या दृष्टीने त्यांची धडपड अखेरपर्यंत चालली होती.

'पंचधारा' मधील लेखात कुरुंदकर, प्राचीनांना रसविषयक प्रश्न कसे जाणवले हे समजून घेण्यात आपल्याला रस असल्याचे म्हणत असले तरी ते जीवन-वादाला अथवा लौकिकतावादाला जवळचा असलेला भट्ट लोल्लटाचा पक्ष सविस्तर मांडताना आढळतात. भरतालाही तो सर्वांत जवळचा असल्याचे ते प्रतिपादतात. त्यांच्या मताप्रमाणे 'लोल्लट अतिशय दक्षपणे नाटचशास्त्रातील वचनांना, विविध अध्यायांतील भूमिकांना अनुसरत आहे व त्यातून एक सुसंगत भूमिका सिद्ध करत आहे. लोल्लटाच्या भूमिकेचे पहिले महत्त्व ह्यात आहे की, नाटचशास्त्राच्या सहाव्या आणि सातव्या अध्यायांतील 'उत्पद्यते' ह्या शब्दाचा विपुल वापर ह्या भूमिकेत, उपचार व औचित्य न होता, यथार्थ होतो. दुसरे म्हणजे 'आस्वाद्यत्वात्' ह्या शब्दप्रयोगाची संगती लागते. तिसरे म्हणजे, अनुभाव व अभिनय ह्यांतील फरक स्पष्ट होतो. चौथे म्हणजे, सिद्धी–अध्यायातील भावानु-करणाची संगती लागते. पाचवे म्हणजे, 'स्थायी रसनाम लभते' ह्या विधानाची संगती लागते. सहावे म्हणजे, नाटच अनुकरणरूप आहे ह्याची संगती लागते. थोडक्यात सांगायचे तर सर्व ग्रंथाची संगती जितक्या व्यवस्थितपणे लोल्लट लावतो, तितकी इतर कुणाच्याही भूमिकेत लावली जात नाही...लोल्लटाच्या पद्धतीने रससूत्राचा अर्थ असा आहे : रससूत्र अनुकार्यगतत्वाने रसाची उत्पत्ती सांगते. विभाव भावांना उत्पन्न करतात. विभाव – अनुभाव – व्यभिचारी भाव, हे स्थायी पुष्ट करतात. अनुकार्यगत पुष्ट स्थायी म्हणजे रस. रससूत्रावर अधिक स्पष्टीकरण असे आहे. नाटच प्रयोगात विभाव - अनुभाव –व्यभिचारी – स्थायी

ह्यांचे अनुकरण करते. अनुकर्ता अनुसंधानबलपूर्वक समरस होऊन अनुकरणाशी प्रेक्षकांचे तादात्म्य असल्यामुळे अनुकार्यगत रस प्रेक्षकांच्यासाठी अनुकर्तृस्थानी आस्वादविषय होतो. [६]

लोल्लटाची भूमिका सारांशरूपाने वरीलप्रमाणे मांडल्यावर ती भरतसंमत आहे का असा प्रश्न उपस्थित करून त्याचे उत्तर कुरुंदकरांनी पुढीलप्रमाणे दिलेले आहे : ' लोल्लट भावांना चित्तवृत्ती मानतो. नाटयशास्त्राने भाव चित्तवृत्ती आहेत असे कुठेही स्पष्टपणे म्हटलेले नाही...स्थायी पुष्ट होतो असेही नाटयशास्त्रात स्पष्टपणे म्हटलेले नाही...स्थायी वासनात्मक असतो असे लोल्लटाचे मत असणार नाही...पण जर लोल्लटाचे मत गृहीत धरले, तर हे मत नाटयशास्त्राला विरोधी आहे...लोल्लट सात्त्विक भावांची सोय कुठे लावणार हे स्पष्ट नाही.. काव्याने त्रैलोक्याचे अनुकरण करणे व नटाने काव्यगत प्रकृतींचे अनुकरण करणे ह्या कल्पना भिन्न आहेत...प्रेक्षकांना नाटयास्वाद प्रिय का असतो व निवेदकांना प्रेक्षकांनी नाटयास्वाद घेणे महत्त्वाचे का वाटते, ह्या प्रश्नांची उत्तरे लोल्लटात नाहीत... लोल्लटाच्या भूमिकेनुसार...रसास्वाद सुखदु:खमय असा दुहेरी मानावा लागतो. प्रेक्षक जाणून बुजून दु:खाकडे का जातात ? ह्या प्रश्नाचे उत्तर लोल्लट काय देणार ?' [७] नाटयशास्त्राशी विरोधी असणारे असे विविध मुद्दे कुरुंदकरांनी नोंदवलेले आहेत आणि तरीही ललित वाङ्मयाकडे, नाटकाकडे पाहाण्याचा कधीही बाधित न होणारा असा हा महत्त्वाचा दृष्टिकोण असल्याचे ते सांगतात. या भूमिकेला पुढे नाटयदर्पणाकारांच्या रूपाने वारसदार मिळाल्याचे ते सप्रमाण दाखवतात. जगन्नाथाने उल्लेखिलेले नव्यांचे मतही उत्पत्तिवादी आहे आणि हे नवे अभिनवगुप्ताच्या विरोधात अविचलपणे उभे राहिलेले आहेत असेही त्यांना दिसते.

हे सारे वाचताना असे जाणवते की, या भूमिकेला आजच्या काळात बळ मिळवून देण्याचे कार्य कुरुंदकर करू पाहात होते. एक बाधित म्हणून गणली गेलेली भूमिका समर्थपणे त्यांना पुनरुज्जीवित करायची होती. त्यांचे एकूण विवेचन पाहिले तर प्रकृतिगत रस हा पक्ष त्यांनी स्वीकारलेला दिसतो. काव्य – नाटकात विभावानुभाव वगैरे असतात आणि नाटयप्रयोगात त्यांचे अनुकरण असते ही भूमिका त्यांना रास्त वाटते. मात्र लोल्लटाच्या रसाला प्रयोगाची गरज नाही असेही ते सांगतात. [८] येथे एक साधा प्रश्न असा विचारता येईल की, काव्य अथवा नाटक यांचा प्रयोग झाला नाही तर प्रेक्षकांना किंवा रसिकांना रसाची प्रतीती कशी येणार ? या प्रश्नाचे उत्तर खुद्द लोल्लटाने नटाचे अनुसंधानबल असे दिलेले आहे. म्हणजे प्रेक्षकांसाठी तरी त्याने प्रयोग गृहीत धरला आहे. प्रयोगाची गरज नाही ही गोष्ट कुरुंदकर सांगत आहेत असे वाटते, ती लोल्लटाने सांगितलेली नव्हे. लोल्लटाचे वारस असलेले नाटयदर्पणकार रसप्रतीती परस्थ मानतात. प्रेक्षकांना

आनंद होण्याचे कारण नटाचे अनुभाव प्रेक्षकांच्या ठिकाणी भावजागृती करतात असे सांगतात. कुरुंदकरांना हे उत्तर उथळ वाटत नाही;[९] पण त्याचा अभिप्राय ते विशद करीत नाहीत. यापूर्वी 'प्रेक्षकगत भावोत्पत्ती मान्य केल्यानंतर कुणाच्याही भूमिकेनुसार रसास्वाद अशक्य होतो,'[१०] 'नाट्य अनुकरणरूप मानल्यानंतर भावोत्पत्ती अशक्यच आहे[११]' अशी विधाने त्यांनी केली आहेत हेसुद्धा कुरुंदकर विसरून जातात.

रस हा प्रकृतिगत मानताना प्रकृती ही लौकिकातील व्यक्ती मानायची की कवीची निर्मिती मानायची असा प्रश्न उपस्थित होतो. याबाबत कुरुंदकरांनी सांगितलेली लोल्लटाची भूमिका अशी आहे की, 'लौकिकातील ऐतिहासिक रामाचे अनुकरण काव्यातील प्रकृती करते. लौकिकातील कारणे काव्यगत प्रकृतीच्या संदर्भात विभाव होतात.[१२]' 'प्रकृतिगत स्थायी, संचारी, ही कल्पना मान्य केल्यानंतर विभाव, अनुभाव, संचारी व स्थायी यांचा प्रथम संयोग प्रकृतीच्या संदर्भात होतो. मग रस हे नाट्यरस न राहाता प्रथमत: काव्यरस होतात व नाटकात वापरले जात असल्यामुळे नाट्यरस होतात. हे लोल्लटाचे मत आहे...[१३]' येथे असा प्रश्न विचारता येईल की काव्यातील प्रकृती लौकिकातील ऐतिहासिक रामाचे अनुकरण करते म्हणजे काय करते? काव्यातील प्रकृती ह्या प्रत्यक्षसापेक्ष मानायच्या की चित्रतुरगन्यायातील अनुकरणासारख्या मानायच्या? प्रत्यक्षसापेक्ष मानल्या की रसाऐवजी नकलाकारांच्या प्रयोगातून व्यक्त होणाऱ्या रसाभासावर समाधान मानावे लागेल आणि चित्रतुरगन्यायासारख्या मानल्या की तेथे फक्त रंग-रेषादी विभावानुभावव्यभिचारींची सामुग्री किंवा त्यांचा संयोग आहे अशी व्यंजनावादी भूमिका घ्यावी लागेल. त्यात चित्रतुरग हा अनुकरणात्मक मानण्यापेक्षा निर्मिती मानावी लागते. काव्यातील प्रकृती निर्मिती मानली की ती रंगरेषांसारखी ठरते. तिच्या ठिकाणी स्थायी भाव उत्पन्न करता येत नाही. काव्यातील सीता ही या अनेक रंगरेषांपैकी काही रंगरेषांची जागा घेऊ शकेल. या रंगरेषांत शोक उत्पन्न करता येणार नाही. रावणादी विभावांमुळे शोक विभावित होईल, त्याचे अनुभाव आणखी काही रंगरेषांचे, काव्यातील अभिनयगर्भ शब्दांचे (काव्यातसुद्धा सर्व अर्थ अभिनीत होत असतो असे अभिनवगुप्ताचे मत आहे) रूप घेतील. असे अनुभाव व्यभिचारी भाव अभिव्यक्त करणारे असतील. म्हणजे काव्यामध्ये विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांचा संयोग असतो. या संयोगापासून रसनिष्पत्ती होते. भरताने षाडवादी रसांचे उदाहरण घेतले आहे. हे रस अनेक प्रकारची व्यंजने, औषधी आणि द्रव्ये यांच्या संयोगापासून निष्पन्न होतात. हे रस कोणत्याही व्यंजनासारखे, औषधीसारखे वा द्रव्यासारखे नसतात. म्हणजे रस हे एका संयोगाचे नाव असते. तो व्यंजनादीपेक्षा

निराळाच असतो. त्याप्रमाणे नाटय, काव्य यांमधील रस हा विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाचे नाव आहे. तो विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांपैकी कोणत्याच भावासारखा नसतो. हा संयोग कवि-निर्मित असतो. कवीने तो त्याच्या अंतर्गत भावाला अनुसरून साधलेला असतो. अंतर्गत भाव प्रतीतियोग्य करणे हा त्यामागील कवीचा हेतू असतो. त्यासाठी साधलेला हा संयोग म्हणजेच काव्य अथवा नाटक होय. या अर्थाने रसात्मक वाक्य हे काव्य ठरते. कवीच्या अंतर्गत भावाचे प्रतिनिधित्व काव्यनाटकातील प्रधान भोक्ता म्हणजे नायक अथवा नायिका करीत असतात. त्या अर्थाने रस प्रकृतिगतही मानता येईल. पण प्रकृतिगतस्थायी उत्पन्न होतो असे मानणे कठीण आहे; कारण प्रकृती विभावादींच्या संयोगातील एक घटक असतात. त्यांची निर्मिती कवीने केलेली असते. उत्पन्न होणारे भाव फक्त लौकिकातच असू शकतात. ते कारणांनी उत्पन्न होतात. या उलट काव्यातील भाव हे अनुभावांनी अभिनीत होणारे असतात. या संदर्भातील भरताची वचने पाहाण्यासारखी आहेत. रसांच्या संदर्भात भरत म्हणतो की अमुक रस अमुक स्थायिभावात्मक किंवा स्थायिभावापासून उत्पन्न होतो; तो स्थायिभाव अमुक विभावापासून उत्पन्न होतो; त्याचा अभिनय अमुक अनुभावांनी करावा. भावांच्या संदर्भात विवेचनाचा साचा पुढीलप्रमाणे आहे: अमुक स्थायिभाव किंवा व्यभिचारी भाव हा अमुक विभावांनी उत्पन्न होतो. त्याचा (म्हणजे स्थायीचा किंवा व्यभिचारीचा) अभिनय अमुक अनुभावांनी करावा. या विवेचनावरून असे स्पष्ट दिसते की, येथील सारे ४९ भाव हे अभिनेय भाव आहेत. भावाध्यायातील पहिल्या तीन श्लोकांवरून ही गोष्ट अधिकच स्पष्ट होते. ते श्लोक असे :

विभावेनाहृतो योऽर्थो ह्यनुभावैस्तु गम्यते ।
वागङ्गसत्त्वाभिनयैः स भाव इति संज्ञितः ॥ १ ॥

वागङ्गमुखरागेण सत्त्वेनाभिनयेन च ।
कवेरन्तर्गतं भावं भावयन् भाव उच्यते ॥ २ ॥

नानाभिनयसंबद्धान्भावयन्ति रसानिमान् ।
यस्मात्तस्मादमी भावा विज्ञेया नाटचयोक्तृभिः ॥ ३ ॥

या श्लोकांचा अर्थ असा : विभावाने निष्पन्न केला जातो, परंतु वाचिक, आङ्गिक व सात्त्विक अभिनयरूप अनुभावांनी प्रतीत होतो असा जो पदार्थ त्याला भाव अशी संज्ञा दिली आहे. वाचिक व आंगिक अभिनय, मुखाचा वर्ण आणि सात्त्विक अभिनय यांच्या योगाने कवीच्या मनात असलेला भाव प्रतीतियोग्य करतो म्हणून त्याला भाव असे म्हणतात. विविध प्रकारच्या अभिनयाशी संबद्ध असलेल्या ह्या रसांना

ज्या अर्थी हे भावित करतात त्या अर्थी नाट्याचा प्रयोग करणारांनी हे भाव होत असे जाणावे."

हे अभिनेय भाव कवीचा अंतर्गत भाव भावित करणारे असतात. कवीचा अंतर्गत भाव हा लौकिक भाव नाही. ती कलात्मक जाणीव आहे. ती अंतःस्फूर्त आहे ती धूसर अशा विभावांनी (कारणांनी नव्हे) उदित होणारी आहे. कवी तिला विभावादींच्या संयोगाचे रूप देतो. ही जाणीव नानाभावोपगत होते. त्या नानाभावांनी आणि त्यांच्या अभिनयाने ती अनुक्रमे नाटक–काव्यात आणि त्यांच्या प्रयोगात व्यंजित होते तेव्हा तिला रसत्व लाभते. म्हणजे मूळचा स्थायी हा रस नसतो. तो भावोपगत झाला म्हणजे रस होतो. स्थायी रस असणे आणि रस होणे यांत फरक आहे. तो होताना भावांनी आणि अभिनयाने व्यंजित होतो असे म्हणताना व्यंजित या शब्दाचा अर्थ व्यजनाव्यापाराशी संबंधित नसला तरी कुरुंदकर समजतात तसा त्याचा अर्थ बोध हा आहे असे दिसत नाही. बोध म्हटला की रस हा प्रमेय पदार्थ बनतो. हा बोध म्हणण्यापेक्षा ते विज्ञान आहे, विशेषज्ञान आहे. विभाव हे विज्ञानार्थ असल्याचे भरताने म्हटलेलेही आहे. या ज्ञानाचा विशेष चमत्कार हा आहे. आणखी कशाचीही अपेक्षा नसता स्वात्मरूपात विश्रांती असे त्याचे स्वरूप आहे. एका प्रकारे पाहाता या ज्ञानाचे स्वरूप साक्षात्काराचे आहे. हा साक्षात्कार कोणाला असा प्रश्न विचारला तर निर्मितीच्या पातळीवर कवीला आणि आस्वादाच्या पातळीवर रसिकाला असे त्याचे उत्तर द्यावे लागेल. कवीने आपल्या साक्षात्कारी जाणिवेला विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाचे स्वरूप दिलेले असते. या संयोगाचा आस्वाद रसिक घेतो. अनेकविध व्यजनांनी संस्कारित अन्न खाणाऱ्या सुमनस पुरुषाची लाळ जोपर्यंत अन्नात मिसळत नाही, तोपर्यंत त्याला आस्वाद नाही. हीच गोष्ट नाट्यरसालाही लागू पडते. नाट्यरसामध्येही सुमनस प्रेक्षकाच्या मनातील काहीतरी मिसळले पाहिजे. हे काहीतरी म्हणजे रसिकाच्या ठिकाणचा वासनारूप स्थायी होय. जिभेच्या ठिकाणी ज्याप्रमाणे स्वादाची तन्मात्रा असते आणि स्वादविषयाशी भेट झाली की ज्याप्रमाणे आस्वाद घडतो त्याप्रमाणे येथे वासनारूप स्थायीची कल्पना स्वीकारावी लागते. काव्यगत रसामध्ये, म्हणजे कविनिर्मित विभावादींच्या संयोगामध्ये रसिकगत वासनारूप स्थायी मिसळला म्हणजे रसास्वाद घडतो. त्यापूर्वी तो फक्त आस्वाद्य पदार्थ असतो.

लोल्लट स्थायी वासनात्मक असल्याचे स्पष्टपणे म्हणत नाही. त्याच्या भूमिकेशी ते सुसंगत नाही असे कुरुंदकरांचे म्हणणे आहे. पण त्याच्या मते स्थायी विभावांनी उत्पन्न होतो. तो उत्पन्न होण्यासाठी कोठेतरी असणे आवश्यक आहे. कुरुंदकरांनी लोल्लटाची प्रकृती ही चेतन व्यक्ती मानली आहे, म्हणून त्याच्या

ठिकाणी स्थायी वासनारूपात असण्याची शक्यता त्यांनी गृहीत धरली आहे. असा प्रकृतिगत स्थायी उत्पन्न होणे, व्यभिचारींनी तो परिपुष्ट होणे आणि भावांच्या अनुभावांनी तो प्रतीतियोग्य करणे ही लोल्लटामधील रसनिष्पत्तीची प्रक्रिया आहे. या रसाला प्रयोगाची अपेक्षा नाही असे जे कुरुंदकर सांगतात ते खरे असेल तर तो रसिकापर्यंत पोचायचा मार्ग त्यात खुंटल्यासारखा होतो. अशा वेळी 'रसः इति कः पदार्थः' या प्रश्नाचे उत्तर खरे तर देता येत नाही; कारण जोपर्यंत त्याचा आस्वाद घडत नाही तोपर्यंत त्याला रस म्हणता येत नाही. त्याच्या ठिकाणी जे 'आस्वाद्यत्व' आहे तो बोधाचा विषय असण्यापेक्षा प्रतीतीचा विषय आहे. आपण रसास्वाद घेतो म्हणून अमुक एक काव्य रसाळ आहे असे म्हणतो. त्यामुळे रस काव्यगत, किंवा प्रकृतिगत मानला तरी त्याला अस्तित्व असते ते आस्वादसापेक्ष असते. म्हणून आस्वादाशिवाय रसत्व नाही या निष्कर्षाला यावे लागते. अभिनवगुप्तामध्ये आस्वाद आणि रस एकरूप होतात, त्याच्या मुळाशी हे कारण असावे असे वाटते.

विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांचा संयोग हा एक पदार्थ आहे. तो आस्वाद्य पदार्थ आहे. त्याला आजच्या परिभाषेत आपण कलावस्तू म्हणतो. पण ही कलावस्तू म्हणजे एक अपुरे अस्तित्व असते. ही कलावस्तू जेव्हा रसिकाच्या संपर्कात येते तेव्हा तीपासून रसिक आपल्या सर्जनशील संज्ञेने सौंदर्यवस्तू निर्माण करतो. तीपासून सौंदर्यवस्तू जन्माला येण्याची शक्यता तिच्यात दडलेली असते. ती जन्माला आली की रसिकाच्या संपर्कात आलेली वस्तू ही कलावस्तू आहे असे त्याला म्हणता येते. म्हणजे कलावस्तूच्या संपर्कात येऊन रसिकाच्या कल्पक संज्ञेने सौंदर्यवस्तू अस्तित्वात येण्याचा क्षण आणि कलाकृतीचे कलावस्तू म्हणून येणारे भान यांत एककालिकता असते असे म्हणावे लागते. याचा अर्थ असा की रसिकाच्या भावयित्री प्रतिभेला रस साक्षात होण्याचा क्षण आणि काव्य रसात्मक असल्याचे भान येण्याचा क्षण एकच असतो. रसिकगत जाणिवेच्या अपेक्षेने काव्यगत रसाचे अस्तित्व येथे सिद्ध होते. कलावस्तू आणि सौंदर्यवस्तू ह्या परस्परसापेक्ष असतात. तसेच रसाचे आहे. घटितार्थशास्त्रीय दृष्टिकोणाचा आपणास परिचय होईपर्यंत आपण कलावस्तू आणि सौंदर्यवस्तू यामध्ये घोटाळा करीत आलो, सौंदर्य वस्तुनिष्ठ की व्यक्तिनिष्ठ असे प्रश्न उपस्थित करीत आलो, खरे तर कलावस्तू व सौंदर्यवस्तू किंवा आस्वाद्य असा विभावादींचा संयोग आणि त्यापासून निष्पन्न होणारी आस्वादवस्तू असा भेदच आपण केला नव्हता. कलाकृतीच्या दोन्ही अंगांना लाभणारे अस्तित्व एककालिक असल्यामुळे, 'भावेभ्यः रसः' आणि 'रसेभ्यः भावाः' हे दोन्ही प्रत्यय एकाच वेळी येणारे आहेत. लोल्लटाची रसनिष्पत्ती ही फक्त कलावस्तूची निष्पत्ती आहे. तर अभिनवगुप्ताची रसनिष्पत्ती ही सौंदर्यवस्तूची निष्पत्ती

आहे. भरतामध्ये कलावस्तूच्या निष्पत्तीची आणि सौंदर्यवस्तूच्या निष्पत्तीची जशी स्पष्ट कल्पना आहे तशी ती लोल्लटामध्ये नाही. भरत प्रथम रसनिष्पत्तीचे सूत्र देतो, त्यानंतर त्यासाठी दृष्टान्त देतो आणि त्यापुढे रसास्वादाची प्रक्रिया सांगतो. लोल्लट हा फक्त रसनिष्पत्तीच्या सूत्राचेच विवेचन करतो असे म्हणता येईल.

ही मीमांसा लक्षात घेतली की रसांचे आणि स्थायी भावांचे विभावानुभाव जवळ जवळ सारखे का दिले जातात याची संगती लागते. स्थायी भावच नानाभावोपगत झाले की रस होतात आणि अशा स्थायींचा आस्वाद म्हणजे रसाचा आस्वाद असे म्हणणे विसंगत ठरत नाही मूळचा स्थायी हा रस नसतो. तो निर्मितिप्रक्रियेत आणि आस्वादप्रक्रियेत रस होतो. या दृष्टीने 'रसत्वं आप्नुवन्ति' हा शब्दप्रयोग लक्षात घेण्यासारखा आहे. आस्वादपूर्व अवस्थेत षाडवादी रस हे जसे फक्त पदार्थ असतात आणि त्यांना जसे आस्वादात रस हे नाव लाभते त्याप्रमाणे स्थायींच्या बाबतीत घडते. विभावादींचा संयोग ही निर्मिती आहे. त्या दृष्टीने ४९ भाव हे अभिव्यक्तिहेतू म्हणजे कुरुंदकर म्हणतात त्याप्रमाणे, निर्मितिहेतू म्हणून मानता येतात.

हे लक्षात घेतले तर लोल्लटाची भूमिका स्वीकारूनही कुरुंदकरांना जीवनवादी भूमिकेला रससिद्धांत अनुकूल करून घेता आला असता असे वाटत नाही. त्या दृष्टीने त्यांनी अभिनवगुप्त पुन्हा कसा मांडला असता याबद्दलचे कुतूहल मात्र कायमचे शिल्लक राहिले याचा विषाद वाटल्याशिवाय राहात नाही.

कुरुंदकरांनी त्यांच्या अखेरच्या लेखात रससूत्राच्या भाष्यकारांच्या विविध भूमिका विशद करताना खूपच बारकावे दाखवलेले आहेत. त्यामुळे आतापर्यंत संदिग्ध राहिलेल्या त्यांच्या भूमिका बऱ्याच स्पष्ट झाल्या आहेत. या दृष्टीने हा लेख मोलाचा आहे. पण त्या बारकाव्यांचा विचार करायचा तर खूपच विस्तार करावा लागेल. तो या लेखाचा उद्देशही नाही.

संदर्भ

१) नरहर कुरुंदकर – रूपवेध, देशमुख आणि कंपनी, पुणे, १९६४, पृ. २४७–४८.

२) नरहर कुरुंदकर – 'संदर्भ', वर्ष १, अंक १, जाने.–फेब्रु. १९७५. पृ. ४३.

३) र. पं. कंगले – रसभावविचार, म. रा. सा. सं. मंडळ, मुंबई, १९७३, पृ. २०४.
४) तत्रैव पृ. २०४.
५) रूपवेध पृ. १९३–१९४.
६) पंचधारा–वर्ष २५, अंक २–३, जुलै–डिसेंबर १९८२, पृ, २४२–४३.
७) तत्रैव पृ. २४३.
८) ,, पृ. २५३.
९) ,, पृ. २४६.
१०) ,, पृ. २२५.
११) ,, पृ. २३८.
१२) ,, पृ. २६७.
१३) ,, पृ. २६८.
१४) र. पं. कंगले - उ. नि., पृ. ३७१–७२.

३.

प्रभाकर पाध्ये यांच्या सौंदर्यानुभवाचा संस्कृत साहित्यशास्त्राशी अनुबंध

प्रस्तुत विषयाचा विचार करताना सर्वप्रथम लक्षात घ्यायची गोष्ट अशी की, श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनी 'सौंदर्यानुभव 'मधील आपले सारे विवेचन संस्कृत साहित्यशास्त्राचा आधार न घेता केलेले आहे. काही ठिकाणी मात्र त्यांनी या साहित्यशास्त्राचे उडते उल्लेख केलेले आहेत. उदा० लिबिक लोब कलाकृतीच्या एकंदर सामुग्रीवर चढवीत असलेले भावनेचे रंग मूढ आणि गूढ कसे असतात हे सांगताना त्यांनी संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रसाच्या भावनात्मक स्वरूपाविषयी जी चर्चा झाली आहे तिची साक्ष काढली आहे (सौंदर्यानुभव पृ. ७६). कला व भावनाजागृती या विषयाचा विचार करताना 'आपले भारतीय साहित्यशास्त्र प्रथमपासून भावनाविष्कारावरच आधारलेले आहे' असे विधान त्यांनी केले आहे आणि संस्कृत साहित्यशास्त्रातील भावांच्या वर्गीकरणाचा आजच्या मनोविज्ञानाच्या प्रकाशात नीटसा अर्थ लागत नाही' असे म्हणून तो विचार सोडून दिला आहे (सौं. पृ. २२०).

या विधानात्मक उल्लेखांव्यतिरिक्त पाध्यांनी संस्कृत साहित्यशास्त्रातील काही संज्ञांचा वापर केलेला दिसतो. उदा. 'प्रतिभा', 'अन्यूनानतिरिक्तत्व', 'भाव-अनुभाव', 'कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा व रसिकाच्या व्यक्तित्वाचा सादसंवाद (कविरसिकहृदयसंवाद). पण या संज्ञांचा संस्कृत साहित्यशास्त्राशी त्यांनी कोणत्याही प्रकारचा संबंध जोडलेला नाही. त्यांचे विवेचन स्वतंत्र आहे.

उदा. कलाकृती ही मोनॅड असते हे सांगण्यासाठी त्यांना मराठीत वापरता येण्याजोगा एक शब्द हवा होता. प्रा. अरविंद मंगळूरकरांनी 'अन्यूनानतिरिक्तत्व' हा कुंतकाने वापरलेला शब्द त्यांना सुचवला आणि त्यांनी तो स्वीकारला. त्यापूर्वी तो कोणी आणि कोणत्या अर्थाने वापरला आहे याचा शोध घेण्याची गरज त्यांना भासली नाही. 'औदुंबर'च्या संदर्भात 'कवितेतले सारे भाव–अनुभाव त्या वृक्षाशी संबंध जोडतात' असे विधान ते करतात (सौं. पृ. २५५). येथील 'भाव–अनुभाव' हा शब्द ते कोणत्या अर्थाने योजतात ते नीटसे कळत नाही. अभिनवगुप्ताची प्रतिभेची व्याख्या 'नवनिर्माणक्षमा प्रज्ञा प्रतिभा' अशी देताना (सौं. पृ. ८९) ते आपल्या स्मृतीवर अधिक विसंबून दिसतात. मानवामधील सर्जक शक्तीचे नामकरण करण्यासाठी, 'इमॅजिनेशन'ला पर्यायी शब्द म्हणून ते 'प्रतिभा' हा शब्द स्वीकारतात. तिचे कांट व कोलरिजला अभिप्रेत असलेले स्वरूप ते सांगतात, पण तो शब्द रुद्रट, राजशेखर, महिमभट्ट, जगन्नाथ वगैरेंनी कोणत्या अर्थाने वापरला आहे याचा विचार ते करीत नाहीत. 'कविरसिकहृदयसंवादा'ची कल्पना संस्कृत साहित्यशास्त्रात आहे याची जाणीवही त्यांना स्पर्शून गेलेली दिसत नाही. पण ही किरकोळ गोष्ट आहे. प्रश्न असा पडतो की, 'प्रतिभे'सारखी रूढ संकल्पना वापरताना आणि तिला नवा अर्थ देताना तिचा पौर्वात्यांनी केलेला विचार पाश्चात्यांच्या विचाराबरोबरच देणे आवश्यक होते की नाही ?

तसे करायचे तर संस्कृत साहित्यशास्त्राचे परिशीलन करणे आवश्यक होते. पाध्यांनी ते केलेले नाही. ते गरज नसताना काही निसरडे निर्देश करीत गेलेले आहेत. चारशे पृष्ठांच्या या ग्रंथात फक्त दोनदा अभिनवगुप्ताचा उल्लेख आहे आणि संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासकांपैकी प्रो. रा. श्री. जोग व डॉ. के. ना. वाटवे यांचे असेच अगदी किरकोळ उल्लेख त्यांनी केलेले आहेत. यामुळे काही विशेष बिघडले असे मात्र नाही. पण पहिल्या परिच्छेदात दिलेली शेरेबाजीच्या स्वरूपाची विधाने पाध्यांच्या विचारव्यूहाच्या संदर्भात अनुचित वाटतात. त्यांनी दि. के. बेडेकरांचे 'साहित्यविचार' वा ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे 'भारतीय साहित्य-शास्त्र' चाळले असते तरी 'भावना' हा शब्द ते ज्या अर्थाने वापरतात त्या अर्थाने संस्कृत साहित्यशास्त्रात वापरला जात नाही हे त्यांना कळले असते आणि मग रससंकल्पनेचे स्वरूप भावनात्मक असल्याच्या निष्कर्षास ते आले नसते.

पाध्ये यांना जोग व वाटवे वाचावेसे वाटले याचे कारण असे दिसते की, या दोघांनी आपले भावविवेचन मानसशास्त्रानुसारी करण्याचा व भावांची सांगड सहजप्रवृत्ती (इन्स्टिंक्ट्स), भावबंध (सेंटिमेन्ट्स), साधित भावना (डिराइव्हड इमोशन्स) वगैरेंशी घालण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तो आपल्या दृष्टिकोनास काहीसा उपकारक ठरेल असे त्यांना वाटले असावे. पण असे करताना त्या दोघांची

उडालेली तारांबळ पाहून या विषयात वेळ घालवण्याने फारसे काही साध्य होण्यासारखे नाही हे त्यांना जाणवलेले दिसते.

असे असले तरी पाध्ये यांचे स्वतंत्रपणे एका विशिष्ट भूमिकेतून केलेले विवेचन मोलाचे आहे. ते तीन मेंदूच्या कल्पनेवर आधारलेले असले तरी त्यातील कित्येक जागा संस्कृत साहित्यशास्त्रातील कल्पनांशी जुळत्या वाटतात.

पाध्ये यांनी स्वरसरंजनात्मकता किंवा केवलास्वादवृत्ती हे कलेचे अनुभवपूर्व (ए प्रायोराय) तत्त्व मानलेले आहे. त्याचे स्वरूप अमेरिकन तत्त्वज्ञ चार्ल्स एल्. स्टिव्हन्सन यांना अनुसरून पाध्यांनी पुढीलप्रमाणे सांगितले आहे. 'कलात्मक दृष्टी ह्य अवधानाचा अगर निरीक्षणाचा एक प्रकार आहे....कलात्मक दृष्टी म्हणजे समोर जे काही असेल त्याच्या निरीक्षणात सर्वस्वी गढून जाणे किंवा दंग होऊन जाणे; कोणते तरी व्यावहारिक कृत्य किंवा वैचारिक उपपत्ती यांचे सूचक चिन्ह म्हणून त्याचा अनुभव न घेता, त्या अनुभवात आस्वादासाठी आस्वाद या वृत्तीने रमून जाणे ही जी दृष्टी ती कलात्मक दृष्टी (सौं. पृ. २४). 'केवलास्वादवृत्तीने अनुभवाकडे पाहिले म्हणजे अनुभवाचे परिवर्तन होते' (सौं. पृ. २५). सर्प म्हणून प्रतीत होणाऱ्या अर्थाचे प्रयोजन निलंबित होते...भीती वा क्रोधाची भावना निलंबित होते (सौं. पृ. २६). पाध्ये यांनी स्वरसरंजनक्षमता ही कलेची आवश्यक अट व कलात्मक अनुभव प्रतिमात्मक स्वरूपात अवतरणे आणि त्याने विशुद्ध उर्जेचे उत्थापन होणे या तिच्या पुरेशा अटी मानलेल्या आहेत असे दिसते (सौं. पृ. २५).

पाध्ये यांच्या वरील विवेचनाशी अभिनवगुप्ताचे पुढील उद्‌गार तुळण्यासारखे आहेत. 'सा च अविघ्ना संवित् चमत्कारः' (रसभावविचार पृ. १५७). त्याच्या दृष्टीने रसास्वाद म्हणजे चमत्कार या नावाने ओळखली जाणारी निर्विघ्न स्वरूपाची जाणीव असते. चमत्कार म्हणजे अतृप्तीचा लोप झाल्यामुळे भोगामध्ये अविच्छिन्नपणे मग्न होण्याची क्रिया होय (रसभाव. पृ. १५९). अभिनवगुप्ताच्या विवेचनाला ज्या शैव दर्शनाचा आधार आहे त्यात चमत्कार म्हणजे दुसऱ्या कशाचीही अपेक्षा नसलेल्या आपल्या आत्म्यात विश्रांती होय (चमत्कारो हि स्वात्मनि अनन्यापेक्षे विश्रमणम्–रसभाव. पृ. १६०). विघ्नरहित विश्रान्तता हे आस्वादाचे स्वरूप आहे (रसभाव. पृ. १६८). नाट्य हे एकाग्र चित्ताने स्थिरपणे ग्रहण करायचे असते (रसभाव. पृ. १०५). अशी चित्तवृत्ती विघ्नरहित, स्वसंवेदनात्मक आणि विश्रान्ति-स्वरूपाची असल्यामुळे ती रसना वा आस्वादन या दुसऱ्या नावाने ओळखली जाते (रसभाव. पृ. १०६). ती मानस साक्षात्काराच्या स्वरूपाची असते. 'ग्रीवाभङ्गा-भिरामम्' या शाकुन्तलातील प्रथमांकारंभीच्या श्लोकातील हरिणशावकाच्या

३३०९८ २६२८८ निबंध ६।११।९०

संदर्भात आविष्कृत होणारे भय हे देश, काल, व्यक्ती इत्यादी संसर्गापासून मुक्त' झालेले असते. अशा भयाच्या आस्वादात आत्मा लोप पावत नाही वा विशेषरूपाने व्याप्त होत नाही (रसभाव. पृ. १५५). यालाच पाध्ये 'सायकिकल डिस्टन्स म्हणतात. मानसिक अंतराची ही कल्पना 'स्वपरगतदेशकालविशेषावेश' या रसविघ्नाच्या निरासात अभिनवगुप्ताला अभिप्रेत दिसते. काही लोकांना काव्यनाटकांतून वैयक्तिक सुखदु:खात्मक अनुभव घेण्याची सवय असते. त्यांना विशेषत: अप्रिय, दु:खद अनुभव घेववत नाहीत ते पाध्यांनी उल्लेखिलेल्या 'ऑथेल्लो'च्या प्रेक्षकांसारखे असतात (सौं. पृ. २३). त्यांच्यातील ही वैयक्तिकता गळून जावी म्हणून लोकव्यवहारातील भाषेपेक्षा भिन्न भाषा, वेष, लास्यांगे वगैरे नाट्यसंकेतांचा वापर करण्याची प्रथा असल्याचे अभिनवगुप्ताने सांगितले आहे (रसभाव. पृ. १६२). त्यामुळे आस्वादास आवश्यक असा हृदयसंवाद शक्य होतो. तो रसिकतेचे रहस्य असल्याचे पाध्येही मानतात (सौं. पृ. २३). हृदयसंवादासाठी योजायच्या क्लुप्त्यांचा उल्लेख पाध्ये यांनीही केलेला आहे (सौं. पृ. ३२०).

अभिनवगुप्ताने अनुभवामध्ये विश्रान्त होण्यावर जो भर दिला आहे तो पाहिला की, त्याच्या दृष्टीने ही आवश्यक अट आहे हे स्पष्ट होते. कलात्मक अनुभव विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगरूपात म्हणजेच प्रतिमात्मक स्वरूपात आविष्कृत झाला तरच ती पूर्ण होऊ शकते. त्यांचा सम्यक् योग, सम्यक् संबंध एका समग्रतेला जन्म देत असतो. ती समग्रता निर्विघ्न संवेदनात्मक आस्वादात साक्षात होते (रसभाव. पृ. १७४). विभावादिकांच्या सम्यक् योगातून आकाराला आलेली ही सृष्टी म्हणजे पाध्यांना अभिप्रेत असलेली संज्ञात्मक जाणिवेची प्रतिमा म्हणता येईल (सौं. पृ. ७७). पाध्ये तिला पार्थिव का म्हणतात ते मात्र कळत नाही. ती द्रव्यघटित असल्यामुळे कदाचित ते तिला पार्थिव समजत असावेत, पण संज्ञात्मक जाणिवेचे प्रतिमेत रूपांतर होण्याच्या प्रक्रियेत द्रव्यही माध्यमात रूपांतरित होत असते म्हणून टी. एस. इलिएटसुद्धा कवीला फक्त माध्यम आविष्कृत करायचे असते असे म्हणतो. विभावादी गोष्टी ह्या माध्यमे असतात. म्हणून त्यांना कारण-कार्य या लौकिक संज्ञांऐवजी विभाव-अनुभाव अशा अलौकिक संज्ञा प्राप्त होतात. निर्माता जेव्हा केवलास्वादवृत्तीने अनुभवाकडे पाहू लागतो तेव्हा कारणकार्य संबंधाऐवजी त्याला विभावानुभावसंबंध जाणवू लागतो. त्यावेळी त्याच्या ठिकाणी साधारणीभूत स्वरूपाचे संवेदन असते. तेच विभावादिकांच्या संयोगात व्यक्त होते (रसभाव. पृ. २०४). आस्वादक जेव्हा विभावानुभावांकडे पाहातो तेव्हा त्याची केवलास्वादवृत्ती जागी होते असा संबंध अभिनवगुप्ताच्या विवेचनातून सूचित होतो.

केवलास्वादवृत्तीने अनुभवाचे परिवर्तन होते हे पाध्ये यांचे मत (सौं. प.

२५) बरोबर आहे असे पाहाताना कलावंताच्या मनात जी संज्ञात्मक जाणीव निर्माण होते ती ' कवीच्या अंतर्गत भावा 'शी (कवेः अंतर्गतं भावम् – नाट्यशास्त्र ७·२), म्हणजे स्थायिभावाशी जुळती आहे. स्थायिभाव हा कलाकृतीचे केंद्र मानता येईल. तो संविद्रूप असतो. आणि व्यभिचारी भाव हे भोगरूप असतात (रसभाव. पृ. २६४). स्थायी हा सतत वाहणाऱ्या प्रवाहासारखा असतो तर व्यभिचारी हे क्षणकालिक असतात. त्यांच्यामुळे स्थायीमध्ये वैचित्र्य निर्माण होते. ते ज्या विभावानुभावांतून व्यक्त होतात ते विभावानुभाव हे पाध्ये यांच्या चरतत्त्व कल्पनेशी तुळता येतील. अशा स्थिरचर घटकांतून कलाकृती नामक प्रतिमा आकारास येते आणि तिचा अनुभव भट्टनायक म्हणतो त्याप्रमाणे लौकिक अनुभव, स्मृती यांपासून भिन्न, रजोगुण व तमोगुण यांच्या मिश्रणाच्या विविधतेमुळे द्रुती, विस्तर आणि विकास यांच्या स्वरूपाचा, सत्त्वगुणाच्या उद्रेकामुळे प्रकाशमय, आनंदमय अशा स्वतःच्या संवित्तीमध्ये तन्मयतेच्या स्वरूपाचा, परब्रह्माच्या आस्वादाशी सदृश असा असतो (रसभाव. १४७–४८). या वर्णनात पाध्यांना अभिप्रेत असलेल्या ' विशुद्ध ऊर्जेच्या उत्थापना 'चे प्रतिध्वनी उमटताना दिसतील. सांख्य दर्शनात सत्त्व गुण हा प्रकाशरूप, साक्षात्काररूप व आनंदरूप मानलेला असून रज हा क्रियात्मक आणि दुःखरूप आहे. तमोगुण हा जाड्याच्या स्वरूपाचा ज्ञानविरोधक होय. या तीन गुणांची तुलना प्लेटोवर्णित मनःपिंडाच्या अनुक्रमे ' रॅशनल पार्ट 'शी, ' स्पिरिटेड पार्ट 'शी व ' ॲपेटिटिव्ह पार्ट 'शी करण्यात येते. पाध्ये यांच्या भाषेत त्यांची स्थाने अनुक्रमे नवबाह्यक, लिंबिक लोब व सरपट मेंदू ही मानता येतील. रजोगुण व तमोगुण सत्त्वाशी समन्वित झाले की साम्यावस्था निर्माण होते. ती विशुद्ध ऊर्जेच्या स्वरूपाची मानता येईल की काय याचा विचार करण्यासारखा आहे.

पाध्ये यांना कलात्मक अनुभव हा एब्रॅहम मस्लो यांनी वर्णिलेल्या उन्नत अनुभवासारखा (पीक एक्स्पीरिअन्स) वाटतो. या अनुभवाचे विशेष पाध्ये यांनी पुढीलप्रमाणे नोंदवलेले आहेत.

हा अनुभव समग्र व स्वयंपूर्ण असतो. तो समग्र चित्त केन्द्रित करून घेणारा असतो. त्याची इतर वस्तूंशी तुलना होत नाही. तो व्यवहारनिरपेक्ष असतो. त्यात आपण तन्मय होतो. त्याकडे विशुद्ध दृष्टीने पाहाता येते. त्यात आपण ' स्व 'च्या पलीकडे जाऊ शकतो. ते एक स्वतंत्र वास्तव असते त्या अनुभवाची कृतार्थता त्या अनुभवातच असते. तो स्थलकालातीत, त्या क्षणात येणारा आणि सनातनही असतो. तो मानवजातिसंबद्ध असतो. तो विलक्षण सचेतन असतो. त्यात जाणवणारी चंचलता अगर अस्थिरता अखेरीस त्याच्या परिघातच विसर्जित होते. हा अनुभव अधिक विश्रान्त (रिलॅक्स्ड) व विश्रब्ध असतो. त्यातील अंतर्विरोध एकात्मतेत

विरघळतात. तो समूर्त व चित्ररूप असतो. त्याची सर्व अंगे एकदम प्रतीत होतात. तो अनन्यसाधारण असतो. त्याची देवघेव होऊ शकत नाही. त्याच्या भावनात्मक प्रतिक्रियेत एक विशेष स्वाद असतो. त्याने आपण स्तिमित, नतमस्तक होतो. अशा अनुभवाने व्यक्ती एकात्म बनते. आपल्या गुणांचा समुत्कर्ष झाल्यासारखे वाटते. व्यक्ती आविष्कारोन्मुख होते व सर्जनशील बनते. तिच्या अंगी एक अपार्थिव अवस्था, गूढ काव्यात्मता संचरते, पवित्र भाव निर्माण होतो (सौं. पृ. ८१–८४)

संस्कृत साहित्यशास्त्राप्रमाणे कलात्मक अनुभव हा विभावानुभावव्यभिचारींच्या संयोगापासून निष्पन्न होतो. या संयोगात स्वयंपूर्णता अभिप्रेत आहे. काव्यामध्ये ज्या शब्दार्थ-माध्यमातून हा अनुभव अवतरतो त्या शब्दार्थांची रमणीयतेच्या दृष्टीने अन्यून आणि अनतिरिक्त अशी अवस्थिती असते असे कुंतक म्हणतो. येथील विभावादी प्रेक्षकांच्या चित्तात उचित योग म्हणजे संबंध किंवा एकाग्रता निर्माण करतात. ते लोकव्यवहारातील कार्यकारणादींसारखे नसतात. त्यामुळे त्यांची व्यवहारसापेक्षता लुप्त होते. त्यांच्या संयोगापासून येणारा अनुभव तात्कालिक असतो, म्हणजे आस्वादनकालाहून इतर कालावर अवलंबून नसतो. तो स्मृती, अनुमान, लौकिक स्वसंवेदन यांपेक्षा वेगळा असतो (रसभाव. पृ. १७४–१७५). तो आपला स्वतःचा, दुसऱ्याचा अशी प्रतीती तेथे नसते. त्यामुळे त्यात आसक्ती वा तटस्थता, दुःख वा द्वेष या गोष्टी नसतात. ती साधारणीभावाने युक्त अशी प्रतीती असते (रसभाव. पृ. १७९). तीत देश, काल, जाणणारा इत्यादींमधील विरोध लुप्त होतो. सर्व मनुष्यांत वासनासंवाद होतो (रसभाव. पृ. १५७). ती प्रतीती आस्वादरूपच असते. हा आस्वाद स्वसंवित्तीचा असतो. तो एकघन असतो. अखंड विश्रांती हे त्याचे स्वरूप असते (रसभाव. पृ. १६७–१६८). हा अनुभव नाट्यात नटांनी केलेल्या अभिनयाच्या प्रभावाने साक्षात होतो (रसभाव. पृ. १०५). काव्यात तो शब्दार्थरूप विभावादिकांतून आविष्कृत होतो, म्हणजेच समूर्त वा चित्ररूप बनतो. त्याला सामोरी जाणारी व्यक्ती आविष्कारोन्मुख होते. विभावादी हे अपार्थिव असतात. ते आस्वादकाच्या मनात अपार्थिव अवस्था निर्माण करतात. विभावादिकांशी निगडित असलेल्या भाववृत्तीशी तो तन्मय होतो. विभावादिकांतूनच पाध्ये मानतात तशी जड कलाकृती साकार झालेली असते. तिला रसिकाच्या भावयित्री प्रतिभेचा स्पर्श झाला की, त्या विभावादिकांचे संवेदनामध्ये, संवेदनाचे भोक्त्यांमध्ये आणि त्यांच्या समूहातील प्रधान भोक्त्यामध्ये म्हणजे नायकाच्या चित्तवृत्तीमध्ये रूपांतर होते. तीच स्थायी स्वरूपाची म्हणजे संपूर्ण नाटकात अखंडपणे आविष्कृत होणारी चित्तवृत्ती होय. त्या चित्तवृत्तीतून नायकाच्या व दुसऱ्या पात्रांच्या व्यभिचारी स्वरूपाच्या असंख्य चित्तवृत्तींचे स्वरूप पाहिले जाते. ती चित्तवृत्ती लक्षणे, गुण, अलंकार, गीत, वाद्य वगैरेंमुळे व्यक्तिविगलित होऊन साधारणीभूत होते. अशा परिस्थितीत तादात्म्य पावायचे ते नायकाच्या भावनेशी

की नायिकेच्या की खलनायकाच्या हे पाध्ये विचारीत असलेले प्रश्न (सौं. पृ. २९४) संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांना पडलेले दिसत नाहीत. पाध्यांच्या मते आपण 'तादात्म्य' पावतो ते पात्रांतील व त्यांनी निर्माण केलेल्या प्रसंगातील परस्परसंबंधांशी. ही पात्रे व प्रसंग म्हणजे आलंबन व उद्दीपन विभाव असतात. त्यांच्या संबंधांशी तादात्म्य पावण्याऐवजी त्यांतून आविष्कृत होणाऱ्या चित्तवृत्तीशी आपण तादात्म्य पावतो असे म्हणणे अधिक उचित होईल. ही चित्तवृत्ती अपार्थिव विभावादिकांतून अभिव्यक्त होत असल्यामुळे अपार्थिव अशा उन्नत अनुभवाला जवळची वाटते. ज्याच्या हृदयात विमल स्वरूपाची प्रतिभा स्फुरण पावू शकते तोच अशा अनुभवाचा अधिकारी होतो.

शेवटी पाध्ये यांनी पहिल्या परिशिष्टात 'सौंदर्यभावना' व 'रसवृत्ती' या दोन्ही कल्पना एकच आहेत का? एकाच वस्तुस्थितीच्या त्या निदर्शक आहेत का? ती वस्तुस्थिती नेहमी व्यवहारात प्रत्ययास येते की कलेच्या क्षेत्रातली ती काही खास चीज आहे? रंगभूमीवरील शोकात्म घटनेमुळे दुःख होते की आनंद होतो? या शोकाचे वा आनंदाचे स्वरूप काय? काम आणि शृंगार यातील मानलेला फरक बरोबर आहे का? कामानंद व कलानंद यांत काही फरक असेल तर त्याचे नक्की स्वरूप कोणते? इत्यादी अनेक प्रश्न विचारले आहेत आणि त्यांची रस-सिद्धांतानुसारी चर्चा न करताच स्वतःची मानसशास्त्रीय रसकल्पना मांडलेली आहे.

या प्रश्नांपैकी पहिल्याचे उत्तर सौंदर्यभावना व रसवृत्ती एकच आहेत असे देणे सयुक्तिक आहे. हे दोन शब्द दोन वेगवेगळ्या विचारव्यूहांतून आलेले आहेत इतकेच. या विचारव्यूहाप्रमाणे संकल्पनांचा चेहरामोहरा थोडाफार बदलतो पण त्यांचा गाभा बदलत नाही. रस या संकल्पनेचा तपशील मीमांसक, नैयायिक, सांख्यमतानुयायी, वेदान्ती यांच्या व्यूहांत वेगवेगळा येतो. असाच तपशिलाचा फरक मर्ढेकर आणि पाध्ये यांच्या सौंदर्यभावनेत दिसेल. पण मोक्याच्या ठिकाणी त्यांतील साम्य अधिक ठसते. रसवृत्ती व सौंदर्यभावना यांची तुलना करताना ही गोष्ट जाणवते. उदा. साऱ्याच अनुभवांच्या मुळाशी असलेली पाध्ये यांची 'आस्था' अभिनवगुप्तामध्ये 'वासना' म्हणून येते. या वासना अनादी असतात. त्या मुळीच नसलेला प्राणी असत नाही. जन्मास येताच प्राणी या संवित्तींनी युक्त असतो असे अभिनवगुप्त सांगतो (रसभाव. पृ. १६७–१६ .) त्यांना तो स्थायी भाव मानतो आणि ते विभावादिकांतून अभिव्यक्त झाले म्हणजे त्यांना रसत्व प्राप्त होते. अनुभवाची स्वरसरंजनात्मकता ठसविण्यासाठी पाध्ये यांनी दिलेले कार्ल प्रिब्रॅम यांचे, 'चेतकांचा प्रभाव संपुष्टात आल्यानंतरही त्यांनी चेतवलेले मेंदूचे उद्दीपन बराच वेळ सुरू राहते' हे विधान अभिनवगुप्ताच्या विघ्नरहित मनोविश्रांतीशी जुळते वाटते आणि वर्डस्वर्थच्या 'ट्रँक्विलिटी'चीही आठवण करून देते. या

अवस्थेतच कवी व्यवहारनिरपेक्ष असा आपला ' अन्तर्गत भाव ' विभावानुभावांच्या रूपामध्ये पाहण्यात, त्याच्या कळा खुलवण्यात, त्याच्याशी क्रीडा करण्यात रमून जातो. विमल प्रतिभा लाभलेला रसिक जेव्हा विभावादिरूप जड कलाकृतीच्या संपर्कात येतो तेव्हा तिला तो चैतन्यरूप देतो. त्याच्यातील सर्जनक्षमता ' प्रतिभा ' शब्दाने सूचित होते तर त्या व्यापारातील निर्हेतुकता ' विमल ' या शब्दात अभिप्रेत दिसते. म्हणून कलावंताला व रसिकाला कामभाव शृंगाररूपात दृग्गोचर होतो. काम ही आस्था म्हणता येईल. तिच्यावर प्रतिभेचे संस्कार होऊन तिला विभावादिकांचे प्रतिमात्मक रूप लाभले की ते शृंगाराचे आविष्कारक बनते.

पाध्ये यांनी आस्थेचा संबंध पेशिकाजालीशी जोडलेला आहे. ही पेशिकाजाली सरपट मेंदूमध्ये असल्याचे ते सांगतात. अभिनवगुप्त मेंदूची भाषा वापरत नाही, पण त्याच्या अनादी वासनांचे केंद्र हा सरपट मेंदूच मानता येईल असे अनादी या शब्दावरून वाटते. या वासना प्रतिभेद्वारे लिंबिक लोब मधून नवबाह्यकाशी जोडल्या गेल्या तर त्यांना केवलास्वादवृत्तीच्या मुळाशी असलेल्या आस्थेचे स्वरूप प्राप्त होत असावे. या प्रक्रियेत एखादी वासना सार्जनोन्मुख होत असावी आणि तिला स्थायीचे रूप प्राप्त होत असावे पाध्ये यांच्या लिंबिक लोबमध्ये उगम पावणाऱ्या भावना रसविचारातील व्यभिचारी भावांसारख्या असाव्यात. तेहतीस व्यभिचारी व आठ सात्त्विक भावांपैकी सारेच भावनांच्या स्वरूपाचे नसून त्यांत काही शारीरिक बौद्धिक अवस्था आहेत हे खरे असले तरी त्या अवस्था भावजनित आहेत. स्वरसरंजनात्मक अनुभवात हे सारेच भाव स्थायीचे आविष्कारक बनतात, म्हणजे प्रतिमारूप धारण करतात आणि त्यांतून स्थायिरूप अनादिवासना व्यक्त होत असल्यामुळे आणि ती तिन्ही मेंदूचे विश्व आपणात सामावून घेत असल्यामुळे आपल्या समग्र व्यक्तित्वाला साद घालते. या अनुभवात चैतन्यशक्तींचे विलक्षण स्फुरण होत असल्यामुळे हा अनुभव उन्नत वा परब्रह्मास्वादसदृश वाटत असावा. यावरून रसाचे अधिष्ठान भावना नसून अनादिवासना आहेत हेही पुन्हा एकदा स्पष्ट होईल.

या निबंधाच्या मर्यादेत पाध्ये यांच्या विवेचनाचे भारतीयांच्या विवेचनाशी साम्य–भेद दाखवताना आणखी काही स्थळांचा फक्त निर्देश करता येण्यासारखा आहे. पाध्ये साधारणीकरण संकल्पनांमुळे शक्य मानतात. त्यांनी संकल्पनेची दिलेली व्याख्या (सौं. पृ. ३५) भारतीयांच्या ' संकेता 'शी जुळती आहे. त्यामुळे पाध्यांची साधारणीकरणाची कल्पना बौद्धिक व्यापारापुरती मर्यादित होते असे वाटते. भारतीयांची साधारणीकरणाची वासनासंवादाशी निगडित असलेली कल्पना समग्र व्यक्तित्वाला व्यापणारी आहे. पाध्ये यांच्या मते ' अनुभव सामान्य आणि विशेष यांनी बनलेला असतो ' (सौं. पृ. ५३). या विधानाचे स्वरूप नैयायिकांच्या जातिविशिष्ट व्यक्तिवादासारखे वाटते. त्यांचे घडयाळाच्या प्रमाणित प्रतिमेचे उदाहरण

(सौं. पृ. ८७) याच जातीचे आहे. पाध्ये यांचा ' स्वभावतःच आनंदमय सौंदर्यानुभव ' (सौं. पृ. १७५) 'अस्मन्मते तु संवेदनं एव आनन्दघनं आस्वाद्यते' (रसभाव. पृ. १९९) या अभिनवगुप्ताच्या शब्दांतून प्रतिध्वनित होतो. पाध्यांना अभिप्रेत असलेली या अनुभवातील ' निमग्नता ' (सौं. पृ. ७४) अभिनवगुप्ताच्या 'हृदयसंवादक्रमाने तन्मयीभवन ' या शब्दांतून व्यक्त झालेली दिसते. पाध्ये यांचा कलात्मक अनुभव ज्ञानेंद्रिये आणि संकल्पनाशक्ती यांच्या मध्यस्थीने आनंद देत नसतो; तो साक्षात्कारी असतो (सौं. पृ. १७६). अभिनवगुप्ताच्या मते तो अलौकिक चमत्काराच्या स्वरूपाचा असून आस्वादिला जाणे हाच त्याचा प्राणभूत धर्म होय, ज्ञानाचा विषय होणे हा नाही (रसभाव. पृ. १७४–१७६). पाध्ये सौंदर्याचे वस्तुगत अस्तित्व मान्य करीत नाहीत. 'वस्तुगत अस्तित्व असते ते सौंदर्यकारक गुणविशेष आणि त्यांचा समुच्चय अगर बंदीश याना ' (सौं. पृ. ३०५-६) हा त्यांचा विचार वामनाच्या रीतिविचाराशी नाते सांगणारा आहे. 'ज्या कलाकृतीत...अनेक अर्थ फुलवण्याची ताकद आहे...ती कलाकृती श्रेष्ठ' (सौं. पृ. ३२६) हा त्यांचा निकष ध्वनिसिद्धान्तानुसारी वाटतो. कलेच्या विश्वात्मकतेचे रहस्य सांगताना, ' कलेच्या अनुभवात आपण सारे मूळचे आदिम मानव बनतो ' (सौं. पृ. २३३) असे ते म्हणतात. यालाच अभिनवगुप्त 'वासनासंवाद ' म्हणतो (रसभाव. पृ. १५७).

हे सारे विवेचन लक्षात घेतले तर ' सौंदर्यानुभव 'मधील विवेचनात व संस्कृत साहित्यशास्त्रातील विवेचनात भेदांपेक्षा साम्येच अधिक जाणवतात. याचा अर्थ पाध्ये यांनी कोठे उसनवारी केलेली आहे असा नाही. उलट त्यांचे या साहित्यशास्त्राचे अपुरे ज्ञान त्यांना या साहित्यशास्त्राच्या विरोधात उभे करते पण प्रत्यक्षात ते त्याला अधिक जवळचे असल्याचा प्रत्यय येईल. त्यांचा विचारव्यूह हा संपूर्णपणे वेगळा आहे, आपल्याला तरी नवा आहे. ते कलावादी असले तरी कलाविचाराला जीवनाचे भरभक्कम अधिष्ठान देण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने ते झपाटलेले आहेत. आजच्या युगातील कलावाद चिद्वादाच्या अभौतिक अधिष्ठानावर तगून राहाणार नाही असे त्यांना वाटत असल्यामुळे की काय, ते मानसशास्त्रीय भूमिकेतून विचार करण्यास प्रवृत्त झाले असावेत. पण गाभ्याशी भिडताना सारे विचारव्यूह एकाच मुक्कामी पोचतात असे दिसते. तेच येथे दाखवण्याचा प्रयत्न केला आहे. स्वरसरंजनात्मकतेचा मुद्दा मांडताना पाध्ये यांनी अनुकंपमान वा प्रत्यावर्ती प्रवाहांचा निर्देश केला आहे (सौं. पृ. ५). वेगवेगळ्या विचारव्यूहांतून अशा अनुभवांचा वेध घेणाऱ्या सौंदर्यमीमांसकांची प्रतिभासुद्धा अनुकंपमान वा प्रत्यावर्ती प्रवाहांतच फिरत राहते की काय याचा कोणी तरी शोध घेणे आवश्यक आहे असे वाटते.

४.

आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार

भरतांच्या नाटयशास्त्रानंतर 'ध्वन्यालोक' या नावाचा जो क्रांतिकारक काव्यशास्त्रविषयक ग्रंथ निर्माण झाला त्याचा कर्ता आनंदवर्धन हा होय. तो नवव्या शतकात होऊन गेला. त्या शतकाच्या उत्तरार्धात त्याने सदर ग्रंथाची रचना केली. या ग्रंथात त्याने काव्याचा आत्मा ध्वनी म्हणजे सूचकता हा होय असे सांगितले आणि ध्वनितत्त्वाचे स्वरूप सर्व अंगांनी विशद केले. वाच्यार्थापेक्षा ध्वन्यर्थ किंवा व्यंग्यार्थ वेगळा कसा आहे, व्यंग्यमुखाने आणि व्यंजकमुखाने त्याचे वेगवेगळे प्रकार कसे होतात, त्यांत असंलक्ष्यक्रमध्वनी या नावाने परिचित असलेला रसादिध्वनी हा सर्वश्रेष्ठ कसा आहे हे सांगून रसादिध्वनीच्या संदर्भात गुणालंकारांची व्यवस्था त्याने लावून दाखवली. हा ध्वनी वर्ण, शब्द, शब्दाचा अवयव, वाक्य, संघटना आणि संपूर्ण काव्य (प्रबंध) यांमधून कसा व्यक्त होतो हे त्याने उदहरणांसह स्पष्ट केले. संघटनेचे स्वरूप तपशीलाने सांगून त्याने संघटना आणि गुण यांचा परस्पर संबंध दाखवून दिला. रसाला विरोधी असलेल्या आणि म्हणूनच टाळायच्या गोष्टी कोणत्या त्यांचाही निर्देश त्याने तपशीलाने केला. त्याचा औचित्यविचार या संदर्भातच आलेला आहे.

संस्कृत काव्यशास्त्रात औचित्याचे तत्त्व आनंदवर्धनापूर्वी अप्रत्यक्षपणे सांगितले जात होते. सामान्यत: काव्य-दोषांची चर्चा औचित्याचे भान राखून केली जायची. काव्यदोषांची चर्चा म्हणजे अनौचित्याची चर्चा असायची. या दोषांचा परिहार म्हणजे अनौचित्याचा परिहार आणि औचित्याची सिद्धी असे समजले जायचे. उदा० भरतमुनी म्हणतात की, अयोग्य स्थानी म्हणजे वय, पात्रता इत्यादी गोष्टी

लक्षात न घेता केलेला वेष हा सौंदर्यनिर्माणक ठरत नाही. कमरपट्टा हा छातीवर बांधणे हास्यास्पद आहे. यासारखे बहुसंख्य काव्यदोष व्युत्पत्तीच्या म्हणजे बहुश्रुततेच्या अभावामुळे निर्माण होतात. कोणत्या देशकालपरिस्थितीला कोणत्या गोष्टी उचित, कोणत्या माणसाला काय साजेसे, एखादी गोष्ट शास्त्रविरोधी आहे की काय या गोष्टी माहीत असल्या तर असे काव्यदोष टाळता येतात. पद, वाक्य, अर्थ वगैरेंशी संबंधित असलेले काव्यदोषही व्युत्पत्तीच्या अभावातून निर्माण होतात असे म्हणता येईल. या दोषांची चर्चा भरतांच्या नाटचशास्त्रापासून सुरू झालेली आढळते आणि भामह–दण्डी वगैरे काव्यशास्त्रज्ञांनी ती विस्ताराने केलेली दिसते. भामह म्हणतो की, अशुद्ध आणि असुंदर शब्दांनी भरलेल्या मोठचा ग्रंथापेक्षा एका शुद्ध आणि सुंदर शब्दाची योजना श्रेयस्कर होय. दोषयुक्त काव्य हे कुपुत्राप्रमाणे निंदेला, अपकीर्तीला कारणीभत ठरते (काव्यालंकार १–११, ५–६१). दण्डी सांगतो की, काव्यात छोटचाशा दोषाचीसुद्धा उपेक्षा करू नये, कारण शरीर कितीही सुंदर असले तरी ते कोडाच्या एका ठिपक्यानेही कुरूप ठरते. पण हा विचार बराचसा बाह्यांगाशी निगडित होता. शब्दार्थांनी बनलेल्या काव्यशरीरापुरता तो मर्यादित दिसतो. आनंदवर्धनाने आपल्या औचित्यविचारात त्याला रसादी ध्वनीशी जोडून दिले आणि 'अनौचित्याखेरीज रसभंगाचे दुसरे कारण नाही' असे सांगितले. पुढे मम्मटाने तर 'मुख्यार्थहतिर्दोषः' म्हणजे मुख्यार्थाचा अपकर्ष ज्यामुळे होतो तो दोष होय अशी दोषाची व्याख्या केली आणि हा मुख्य अर्थ रस म्हणजे काव्याचा आत्माच असल्याचे प्रतिपादन केले (का. प्र. ७–४९).

आनंदवर्धनाचा आधार घेऊन ज्याने औचित्य या विषयावर 'औचित्यविचारचर्चा' या नावाचा स्वतंत्र ग्रंथ लिहिला त्या क्षेमेन्द्राने औचित्य हे रससिद्ध काव्याचे स्थिर जीवित असल्याचे सांगितले. त्याने 'उचिता'ची व्याख्या पूर्वीच्या आचार्यांना अनुसरून, ज्याला जे साजेसे ते उचित अशी करून उचिताचा जो भाव ते औचित्य होय असे स्पष्ट केले. त्याने या दृष्टीने सगळचा काव्यांगांचे विवेचन केले. त्यात त्याने शब्द, अर्थ, वर्ण, वृत्ती, गुण, लिंग, वचन, कारक, वाक्य, रस, भाव, अलंकार इत्यादींचे औचित्य सत्तावीस प्रकारांत सविस्तर विशद केले.

आनंदवर्धनाच्या 'ध्वन्यालोका'मध्ये औचित्यचर्चेचा आरंभ तिसऱ्या उद्योतातील पाचव्या कारिकेपासून काव्यदोषांच्या संदर्भात झालेला आहे. त्या अगोदर गुणांच्या संदर्भात तो लिहितो की, गुण हे विशिष्ट प्रकारच्या संघटनेवर अवलंबून नसतात, ते रसांवर अवलंबून असतात, ते विषयनिरपेक्ष नसतात, कोणत्याही विषयाच्या संदर्भात कोणतेही गुण असा प्रकार नसतो; तसे झाले तर तो दोषच होय असे त्याचे प्रतिपादन आहे. त्याने काव्यदोषांची विभागणी दोन प्रकारांत केलेली आहे. त्यांतील पहिला प्रकार अव्युत्पत्तिकृत दोष हा होय. व्युत्पत्ती म्हणजे

वर्णनीय विषयासाठी ज्या ज्या गोष्टींची गरज असते त्यांच्या बाबत मागचा-पुढचा संबंध विचारात घेण्याचे कौशल्य होय. ते नसल्यामुळे जो दोष उत्पन्न होतो तो अव्युत्पत्तिकृत म्हणजे व्युत्पत्तीच्या अभावी निर्माण होणारा दोष होय. या प्रकारचा दोष प्रतिभावान कवीच्या रचनेत असला तर तो लक्षात येत नाही; कवीच्या कल्पकतेमुळे तो झाकला जातो. दोषाचा दुसरा प्रकार अशक्तिकृत दोष हा होय. येथे शक्ती या शब्दाचा अर्थ प्रतिभा असा आहे हा दोष प्रतिभा नसल्याने निर्माण होतो. तो लगेच प्रतीत होतो; याचे कारण, त्याला झाकून टाकणारे असे दुसरे काही काव्यामध्ये नसते हे होय. पहिल्या दोषाचे उदाहरण देताना आनंदवर्धन म्हणतो की, महाकवींनी श्रेष्ठ देवतांच्या संभोगशृंगाराचे जे काव्य रचलेले आहे त्यातील विषय अनुचित असूनही तो प्रतिभेने झाकला गेल्यामुळे ग्राम्य स्वरूपात प्रतीत होत नाही. 'कुमारसंभव' या कालिदासकृत महाकाव्याच्या सातव्या व आठव्या सर्गांत आलेले शिवपार्वतीच्या संभोगशृंगाराचे वर्णन या प्रकाराचे आहे. आनंदवर्धनाच्या मते या वर्णनात कालिदासाच्या प्रतिभेचा विलास अशा तऱ्हेने प्रकट झालेला आहे की त्यामुळे रसिकाचे मन त्या प्रतीतीमध्ये विश्रान्त होते. या वर्णनाचे औचित्य वा अनौचित्य विचारात घ्यायला रसिकाला अवसरच मिळत नाही. हाच शृंगार जर एखाद्या प्रतिभाहीन कवीने वर्णन केला असता तर तो निश्चितच औचित्याला सोडून झाला असता आणि त्याचे दोषस्वरूप ठसठशीतपणे जाणवले असते.

आनंदवर्धनाने संघटनेचे स्वरूप त्रिविध असल्याचे सांगितलेले आहे. कधी ती समासरहित असते, कधी तीमध्ये बेताचे समास असतात तर कधी ती दीर्घ समासांनी युक्त असते. माधुर्य, ओज आणि प्रसाद हे तीनच गुण त्याने मानलेले आहेत. संघटना ही गुणरहित आहे की गुणयुक्त आहे ही गोष्ट वक्ता आणि वाच्य यांच्या औचित्यावर अवलंबून असते. त्यातील वक्ता हा कवी किंवा त्याने निर्माण केलेले पात्र यांपैकी कोणीही असेल. पात्र हे रसभावरहित किंवा रसभावयुक्त असू शकेल. रससुद्धा कथानायकाच्या वा त्याला विरोधी असलेल्या खलनायकाच्या आश्रयाने व्यक्त होऊ शकेल. कथानायक हा धीरोदात्त, धीरोद्धत, धीरललित वा धीरप्रशान्त या चारांपैकी कोणीही असण्याची शक्यता आहे. ते अनुक्रमे धर्मयुद्ध-वीरप्रधान, वीररौद्रप्रधान, वीरशृंगारप्रधान आणि दानधर्मवीरशान्तप्रधान असतील. वक्त्याचे असे अनेक भेद असू शकतात. वाच्य म्हणजे जे व्यक्त करायचे ते, म्हणजे काव्यार्थ म्हणजे रसच होय. ते ध्वनिस्वरूप जो रस, त्याचे अंग किंवा रसाभासाचे अंग असेल; तो अभिनीत करायचा नाटचार्थ असेल वा अभिनीत न करायचा काव्यार्थ असेल. हा काव्यार्थ वा नाटचार्थ उत्तम, मध्यम वा अधम प्रकृतीच्या पात्रांच्या आश्रयाने व्यक्त होणारा असेल. याप्रमाणे वाच्याचे म्हणजे काव्यार्थाचे

अनेक प्रकार संभवतात. हा काव्यार्थ म्हणजे रस जेव्हा रसभावयुक्त कवीच्या किंवा कथानायकाच्या आश्रयाने व्यक्त होतो तेव्हा ती संघटना समासरहित किंवा बेताचे समास असलेली असणे हे उचित होय. हा रस जर करुण किंवा विप्रलंभ-शृंगार यांपैकी असेल तर संघटना असमासाच असणे उचित ठरते. रौद्रादी इतर रसांत विशेषत: नायक धीरोद्धत असेल तर मध्यमसमासा किंवा दीर्घ समास असलेली संघटना चालू शकेल. याप्रमाणे संघटनेचे औचित्य हे वक्ता आणि वाच्य यांच्यातील संबंधांवर अवलंबून असते. या सर्व संघटनांत प्रसाद हा गुण असणे आवश्यक असते. तो नसेल तर समासरहित संघटनाही करुण वा विप्रलंभशृंगार यांची अभिव्यक्ती करू शकत नाही आणि तो असेल तर बेताचे समास असलेली संघटना रसाची अभिव्यक्ती करू शकते. यासाठी सर्व रचनांत प्रसादाचा अवलंब करणे उचित होय.

संघटनेचे नियमन करणारे दुसरे औचित्य विषयावर अवलंबून असते. येथे 'विषय' या शब्दाने आनंदवर्धनाला काव्याचे प्रकार अभिप्रेत आहेत. उदा. मुक्तक (एक श्लोकी रचना), संदानितक (दोन श्लोकी रचना), विशेषक (तीन श्लोकी रचना), कलापक (चार श्लोकी रचना), परिकथा, खण्डकथा, सकलकथा, सर्गबन्ध, पर्यायबन्ध, नाटय, आख्यायिका असे अनेक काव्यप्रकार असतात. त्यांतील प्रत्येकाला उचित अशी विशेष प्रकारची संघटना असते. त्यांतील मुक्तक या प्रकारात कवी रसाभिव्यक्ती करू पहातात. तेथे कवीने रसाला उचित असे औचित्य बाळगावे. अमरू या कवीने शृंगार रसाचा वर्षाव करणारी जी मुक्तके लिहिलेली आहेत ती प्रसिद्ध आहेत. अशा एकश्लोकी रचनांत रसाची तत्काल प्रतीती यायची असेल तर समासांनी विकट बनलेली रचना चालणार नाही. ती सन्दानितक वगैरे काव्यप्रकारांत चालू शकेल. त्यात बेताचे वा दीर्घ समास उचित ठरतील. पर्यायबन्ध म्हणजे वसंत वगैरेसारख्या एकाच विषयाचे वर्णन करणारे काव्य. त्याची संघटना समासरहित वा बेताचे समास असलेली असणे औचित्यपूर्ण ठरते. विषयाच्या औचित्याला अनुसरून त्यात दीर्घ समास आले तरी परुषा व ग्राम्या या वृत्ती टाळाव्यात. धर्मादी पुरुषार्थांपैकी एका पुरुषार्थाच्या व्यापारांचे अनेक कथांच्या द्वारे प्रकारवैचित्र्याने वर्णन करणाऱ्या परिकथेमध्ये असे बंधन नसते; याचे कारण त्यात कवीचा भर रसाविष्कारावर नसून कथाकथनावर असतो हे होय. खंडकथा आणि सकलकथा (ज्यात आरंभापासून फलप्राप्तीपर्यंतचे वर्णन असते) यांत दीर्घ समास आले तरी हरकत नसते. मात्र या प्रकारच्या रचनांमध्ये परुषा, उपनागरिका व ग्राम्या या वृत्तींचे औचित्य काव्यभेदानुसार व रसभेदानुसार पाळले गेले पाहिजे. गद्यामध्ये संघटनेचे नियमन विषयानुसारी औचित्याने केले जाते. गद्यामधील वक्ता रसभावरहित असेल म्हणजे लेखक ललितेतर लेखन करीत असेल तेव्हा रचनेवर कोणतीही बंधने नसतात. तो रसभावयुक्त असेल तर विषयाचे

औचित्य पाळणे आवश्यक असते. उदा० 'आख्यायिका' या प्रकारातील रचना बेताच्या व दीर्घ समासांनी युक्त असते. ती त्या प्रकाराला साजूनही दिसते; कारण गद्य हे विकट रचनेने सुंदर होते. त्या रचनेनेच ते गद्य प्रकर्षाला पोचते. 'कथा' या प्रकारात मात्र विकटरचनेच्या जोडीने रसाच्या औचित्याचे भान राखणे आवश्यक असते. अशा रचनांत थोडाफार वेगळेपणा निर्माण होतो तो विषयगत औचित्यामुळे. उदा० गद्यरचना ही दीर्घसमासांनी युक्त असावी असे म्हटलेले असले तरी विप्रलंभशृंगाराचा वा करुणरसाचा प्रसंग असेल तेथं ती शोभणार नाही. नाटकातील रचना समासरहित असावी असे सांगितलेले असले तरी रौद्र, वीर वगैरे रसांच्या आविष्कारासाठी ती उचित ठरत नाही. या विषयगत औचित्याचे प्रमाण कमीअधिक असू शकते. उदा० 'आख्यायिके'तील विषय कोणताही असला तरी तिची रचना अगदीच समासविहीन असणार नाही किंवा नाटकाची रचना फार दीर्घ समासांनी युक्त असणार नाही.

रामायण-महाभारतांसारखी प्रबंधकाव्येही रसादीची व्यंजक असतात. ती तशी होण्याचे कारण, विभाव, भाव (स्थायी), अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्या औचित्याने त्यात कथाशरीराची निर्मिती केलेली असते, हे होय. उदा० शृंगाररसाची अभिव्यक्ती करायची असेल तर त्याला उचित अशी कथा निवडलेली असते; त्यात ऋतू, माल्य यांसारखे विभाव असतात, लीला वगैरे अनुभाव असतात आणि हर्ष, धृती यांसारख्या व्यभिचारीभावांचे, स्पष्टपणे जाणवेल असे अस्तित्व असते. स्थायी भावाचे औचित्य पात्राच्या स्वभावाच्या औचित्यावर अवलंबून असते. स्वभाव हा उत्तम, मध्यम आणि अधम या प्रकारांतील अथवा दिव्य आणि मानुष यांपैकी कोणत्या तरी प्रकारचा असेल. तो स्वभाव नीट लक्षात घेऊन त्याला उचित अशा स्थायिभावाचे वर्णन औचित्यपूर्ण ठरते. ज्याची प्रकृती केवळ मानुष आहे त्याच्या ठिकाणी दिव्यभाव दाखवणे किंवा जो दिव्य प्रकृतीचा आहे त्याच्या ठिकाणी उत्साहासारखे मानुष भाव दाखवणे अनुचित म्हणावे लागेल. उदा० एखादा मनुष्य-योनीतील राजा सात समुद्र ओलांडून जात असल्याचे वर्णन केले तर ते नीरस ठरते; याचे कारण ते औचित्याला सोडून असते. यामुळेच आनंदवर्धन सांगतो की,

अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ।।

म्हणजे, अनौचित्याखेरीज रसभंगाचे दुसरे कारण नाही; प्रसिद्ध औचित्याची योजना हे रसाचे परमरहस्य आहे. यासाठीच भरतमुनींनी नाटकाचा कथाविषय आणि नायक प्रख्यात असण्याची आवश्यकता सांगितली आहे. तसे असले तर नाटककाराच्या मनात उचित काय आणि अनुचित काय या विषयी कसला संभ्रम रहात नाही. ज्या नाटकाची कथा आणि त्याचा नायक या गोष्टी कल्पित असतात,

त्या नाटकाच्या नायकाच्या स्वभावाबाबत नाटककार निःशंक नसतो. त्याचा गोंधळ होण्याची आणि त्यामुळे अनौचित्याचा दोष निर्माण होण्याची शक्यता असते.

यावर एक शंका उपस्थित करण्यात आलेली आहे; ती अशी की, उत्साहाच्या बाबतीत दिव्य प्रकृतीच्या पात्राचे आणि मानुष प्रकृतीच्या पात्राचे औचित्य वेगवेगळे असू शकेल, पण रती वगैरे भावांबाबत असा भेद कसा संभवेल? रतीचे चित्रण दिव्य प्रकृतीच्या पात्राशी संबंधित असले तरी भारतदेशामध्ये त्यासंबंधीचा जो व्यवहार आहे त्यानुसार होणार. यावर आनंदवर्धनाचे उत्तर असे आहे की, याबाबतही औचित्याचा विचार करावा लागतो उदा॰ नायक जर उत्तम प्रकृतीचा असला आणि त्याच्या शृंगाराचे चित्रण जर अधम प्रकृतीच्या पात्राच्या शृंगारासारखे केले तर ते उपहासास्पद ठरेल. भारतात देखील उत्तम, मध्यम आणि अधम असे शृंगाराचे तीन प्रकार स्वभावभेदाने होतात. दिव्य प्रकृतीचा शृंगार हा औचित्यपूर्ण नाही असे म्हणायचे नाही. उत्तम प्रकृतीच्या राजा वगैरे पात्रांच्या संदर्भातील तसेच देवपात्रांच्या संदर्भातील शृंगारिक रचना औचित्यपूर्ण आणि सुंदर ठरतात याबद्दल शंका नाही, पण राजादींच्या ग्राम्य शृंगाराचे वर्णन कोठे प्रसिद्ध नाही. ते देवपात्रांबाबतही टाळायला पाहिजे.

असे सांगायचे कारण, नाटक अभिनीत करायचे असते, त्याचा प्रयोग प्रेक्षकांसमोर करायचा असतो, त्यांना ग्राम्य शृंगाराचा अभिनय असभ्य वाटेल, हे नाही. तसे म्हटले तर ज्याचा अभिनय करायचा नाही अशा काव्यात ते चालू शकेल असे म्हणावे लागेल. पण मूळ गोष्ट अशी नाही. काव्य हे अभिनेय असो की नसो, उत्तम प्रकृतीच्या नायिकांबरोबरील उत्तम प्रकृतीच्या राजादी नायकांच्या ग्राम्य शृंगाराचे वर्णन हे मातापित्यांच्या संभोगवर्णनासारखे अत्यंत असभ्य होय. यासाठी ते अनुचित ठरते. परस्परप्रेमाचे दर्शन घडवण्याचे दुसरे अनेक प्रकार असतात. त्यांची औचित्यपूर्ण योजना उत्तमप्रकृतीच्या पात्रांच्या संदर्भात करता येईल. अशाच तऱ्हेचे औचित्य, उत्साह, विस्मय वगैरे भावांबाबत अपेक्षित आहे. महाकवींच्या काव्यात यासंबंधीचा जो निष्काळजीपणा दिसतो तो दोषच म्हटला पाहिजे. तो त्यांच्या प्रतिभेमुळे झाकला जातो एवढेच.

अनुभावांचे औचित्य भरतादींनी सांगितलेले प्रसिद्धच आहे. नाट्यशास्त्राच्या सातव्या अध्यायात भरतमुनींनी प्रत्येक भावाचे विभाव कोणते, अनुभाव कोणते हे तपशीलाने सांगितलेले आहे. विभावादींचे अनौचित्य टाळता यावे म्हणून कवींनी अशा ग्रंथांचे आणि महाकवींच्या काव्यांचे परिशीलन करणे आवश्यक आहे: ऐतिहासिक वा काल्पनिक स्वरूपाचे कथाशरीर जर औचित्यपूर्ण असले, विशेषत. त्यात विभावादींचे औचित्य असले तर ते व्यंजक ठरते. कवींनी अशाच कथानकांची

निवड करावी. विभावादींच्या औचित्याविषयी स्वतःच्या कल्पनेने निर्माण केलेल्या कथानकांबाबत त्यांनी अधिक दक्षता घेतली पाहिजे. अशा कथानकात अनवधानाने चुका होण्याची शक्यता अधिक असते. या चुका पुरेशा व्युत्पत्तीच्या अभावामुळे घडू शकतात. असे कथानक सर्वांगांनी रसयुक्त होईल अशा तऱ्हेने कल्पिले पाहिजे. सिद्ध स्वरूपात उपलब्ध असलेल्या रामायणादी कथांमध्ये रसाला विरोधी ठरतील असे घटक कवींनी आपल्या इच्छेने घालू नयेत; आणि जे स्वेच्छेने घालायचे ते घटक रसविरोधी तरी असू नयेत. उदा० रामासारख्या मूळच्या धीरोदात्त नायकाचे रूपांतर धीरललित नायकामध्ये करायचे ठरवून जर कोणी नाटिका रचायचे म्हटले तर ते असमंजसपणाचे ठरेल. एखाद्या ऐतिहासिक कथानकात एखादी गोष्ट जर रसाला विरोधी असेल तर कवींनी ती गाळून टाकली पाहिजे आणि आपल्या प्रतिभेने त्यात रसानुकूल भाग घातला पाहिजे. कालिदासादी नाटककारांनी शाकुंतलादी नाटके रचताना असा प्रकार केलेला आहे. ‘रघुवंश’ या कालिदासविरचित महाकाव्यात अज वगैरे राजांचे जे वर्णन आलेले आहे ते इतिहासात आलेलेच नाही. हे बदल कवींनी रसाच्या दृष्टीने केलेले आहेत. म्हणून आनंदवर्धनाचे कवींना असे सांगणे आहे की, काव्यनिर्मिती करताना कवीने सर्व प्रकारे रसाधीन व्हावे (कविना काव्यं उपनिबध्नता सर्वात्मना रसपरतन्त्रेण भवितव्यम्.) कवीला केवळ ऐतिहासिक कथा सांगण्यात रस नसतो. ती इतिहासात सांगितलेलीच असते. त्याला रस असतो आपली रचना रसादीची व्यंजक बनवण्यात. त्या दृष्टीने आनंदवर्धनाने आणखी काही गोष्टी सुचवलेल्या आहेत. त्या अशा –

१) प्रबंधाची रचना रसादीची व्यंजक व्हावी या दृष्टीने त्याचे कथानक मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श व निर्वहण या पाच संधींनी आणि त्यांच्या अंगांनी एकात्म बनवलेले असावे.

२) प्रबंधामध्ये मधून मधून प्रसंगाप्रमाणे रसाचे उद्दीपन आणि प्रशमन साधलेले असते. एखाद्या रसाचे उद्दीपन केल्यानंतर तो हळूहळू क्षीण होत जातो. त्या रसाचे दुसरे अंग त्याची जागा घेते. अशा वेळी मुख्य रसाचा धागा पूर्णपणे तुटणार नाही याची काळजी घेतली पाहिजे.

३) कल्पकता लाभलेला कवी कधी कधी रसाकडे लक्ष न देता अलंकारांच्या रचनेमध्ये मग्न होतो. या बाबत पाळायचे पथ्य असे की, अलंकाररचनेचे सामर्थ्य असूनही कवीने रसोचित अलंकारांचीच योजना केली पाहिजे.

४) कवीची रचना ‘मुक्तक’ या प्रकारांतील असो वा प्रबंधरूप असो रसविरोधी गोष्टी कटाक्षाने टाळल्या पाहिजेत. विरोधी रसाच्या विभावादींची योजना, एखादी गोष्ट रसाशी संबंधित असली तरी तिचे वाजवीपेक्षा अधिक

विस्ताराने वर्णन करणे, अस्थानी रसाचा ओघ तोडणे आणि अस्थानी तो प्रकट करणे, रसाचा परिपोष साधलेला असूनही त्याचे उद्दीपन पुन्हा पुन्हा करणे या गोष्टी अनौचित्यातच जमा होणाऱ्या आहेत. त्या गोष्टी जशा टाळायला हव्यात, त्याचप्रमाणे रसविरोधी योजनाही टाळली गेली पाहिजे. या गोष्टी आनंदवर्धनाने पुढील उदाहरणांच्या द्वारे स्पष्ट केलेल्या आहेत. शांतरसाच्या विभावांचे वर्णन केल्यानंतर शृंगाराच्या विभावांचे वर्णन करणे हे अनुचित होय. प्रियकरावर प्रेमकलहामध्ये रुसलेल्या कामिनींचा अनुनय वैराग्याच्या कथांनी करणे म्हणजे विरोधी रसाच्या भावाचा आविष्कार करणे होय. प्रेमात रुसलेली नायिका प्रसन्न होत नाही म्हणून रागावलेल्या नायकाचे रौद्र रसाच्या अनुभावांनी वर्णन करणे म्हणजे विरोधी रसाच्या अनुभावांचा अवलंब करणे होय. विप्रलंभशृंगारातील नायकाचे वर्णन करताना यमकादी अलंकारांच्या द्वारे पर्वतादी गोष्टींचे अतिशयोक्त वर्णन करताना कवीची रसिकता अलकाराच्या निर्मितीत अधिक रस घेते. येथे पर्वतादी गोष्टी रसाशी निगडित असूनही त्यांच्या वर्णनाचा विस्तार रसहानीला कारणीभूत ठरतो. स्पृहणीय नायिकेबरोबरील नायकाचा शृंगार उत्कर्षाला पोचल्यावर व परस्परांचे प्रेम परस्परांना माहीत झाल्यावर त्यांचे मीलन ज्यांमुळे घडून येईल अशा उपायांचे वर्णन करण्याऐवजी दुसऱ्याच गोष्टींचे वर्णन करणे म्हणजे रसाचा ओघ अस्थानी खंडित करणे होय. रसाचे अस्थानी प्रकटन म्हणजे प्रलयासारख्या संग्रामात वीरांचा नाश होत असता उचित कारणा-विना रामासारख्या देवसदृश पात्राला सीतावियोगाचे दुःख करायला लावणे अशा प्रकारचा प्रसंग होय. तो उघडच औचित्यविसंगत ठरतो. अशा कथाविषयात नायक हा दैववशात भ्रांत होतो अशी सबब चलणारी नसते; कारण रसयुक्त काव्यरचना करताना कवी स्वतःच्या प्रवृत्तीला शब्दरूप देत असतो. इतिवृत्ताचे वर्णन त्यासाठीच करायचे असते. असे अनौचित्य निर्माण होण्याचे कारण मुख्यरस कोणता आणि त्याचा घटक असलेला गौण रस कोणता याचा विवेक कवीला करता येत नाही हे होय. वृत्तीच्या औचित्याचे दोन प्रकार संभवतात. ते वृत्ती या शब्दाच्या दोन अर्थांवर आधारित आहेत. वृत्तीचा एक अर्थ व्यवहार असा आहे. एखादी नायिका उचित निमित्ताशिवाय नायकाकडे संभोगाची अभिलाषा सरळ शब्दांत स्वतः व्यक्त करू लागली तर तो उचित व्यवहार नव्हे. त्याचप्रमाणे धीरोदात्त नायकाच्या ठिकाणी भित्रेपणाची योजना करणे हे औचित्यपूर्ण म्हणता येणार नाही. वृत्तीचा दुसरा अर्थ म्हणजे भरतांनी सांगितलेल्या भारती, सात्वती, कैशिकी आणि आरभटी किंवा उद्भटाने सांगितलेल्या उपनागरिका, परुषा आणि कोमला (किंवा ग्राम्या) या वृत्ती होत. त्यांचा उपयोग विषयवस्तूच्या स्वरूपावर अवलंबून असतो. ते स्वरूप लक्षात न घेता त्यांची योजना अनौचित्याला आणि पर्यायाने रसभंगाला कारणीभूत ठरते.

यानंतर आनंदवर्धनाने रसांचा प्रधानगौणभाव, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यांच्यातील परस्परविरोध आणि अविरोध यांचे विवेचन केलेले आहे आणि या चर्चेचा समारोप करताना महाकवींचे मुख्य कार्य कोणते ते पुढील श्लोकात सांगितले आहे :

वाच्यानां वाचकानां च यदौचित्येन योजनम् ।
रसादिविषयेणैतत्कर्म मुख्यं महाकवेः ।। ३·३२

हे कार्य वाच्य आणि वाचक यांची रसादीच्या संदर्भात औचित्यपूर्ण योजना हे होय. येथील वाच्य म्हणजे जे व्यक्त करायचे ते. प्रबंधकाव्याचे वाच्य हे कोणते तरी इतिवृत्त असते. ते कथास्वरूप असते. ते वाचकांच्या म्हणजे शब्दांच्या माध्यमातून सांगितलेले असते. हे वाच्य आणि वाचक रसादींचे आविष्कारक असतात. स्वाभाविकच रसाच्या आविष्काराला अनुरूप अशा इतिवृत्ताची, कथेची, कथाघटकांची योजना ही पहिली महत्त्वाची गोष्ट होय. ही कथा रसाविष्कारक होईल अशा शब्दांत सांगितली जाणे ही दुसरी महत्त्वाची गोष्ट होय. महाकवींनी शब्दार्थांची जुळणी करताना औचित्याचे भान कधी सोडू नये हे आनंदवर्धन पुन्हा पुन्हा सांगतो. रसादीला अनुरूप असा शब्दार्थांचा जो औचित्यपूर्ण व्यवहार आहे तो दोन प्रकारच्या वृत्तींवर आधारलेला आहे त्यांतील कैशिकी वगैरे वृत्ती वाच्याच्या आश्रयाने रहातात. म्हणजे त्या आशयगत असतात. उपनागरिका वगैरे वृत्ती वाचकाच्या आश्रयाने रहातात. त्या अभिव्यक्तीशी निगडित आहेत असे म्हणता येईल. या वृत्तींचा रसादीच्या दृष्टीने उचित संयोग साधलेला असला की नाटच वा काव्य सुंदर होते. इतिवृत्त हे काव्याचे शरीर होय. त्यात प्राण संचारतो तो वृत्तींमुळे आणि वृत्ती ह्या रसादींनी चैतन्यमय बनलेल्या असतात. आनंदवर्धनाच्या दृष्टीने रसादी हा काव्याचा परमार्थ आहे. त्याची निर्दोष अभिव्यक्ती व्हावी यासाठी त्याने औचित्यविचार इतक्या विस्ताराने सांगितलेला आहे.

हा विचार आशयगत औचित्य आणि अभिव्यक्तिगत औचित्य असा विभागलेला दिसतो; पण ही विभागणी वरवरची दिसते या विचाराचा बराचसा भाग हा अभिव्यक्तीशी संबंधित आहे आणि अभिव्यक्तीचे औचित्य हे आशयानुसारी आहे हे अनेक प्रकारे येथे सुचवले गेलेले आहे. उदा० रसाला उचित अशा कथेची वा इतिवृत्ताची निवड आणि कथेचा पंचसंधींनी युक्त असा विकास या गोष्टी आशयाशी निगडित आहेत असे मानले तरी हा आशय विभावादी अभिव्यक्तिवैशिष्ट्ये वगळून व्यक्त होत नाही. भारती वगैरे वृत्ती आशयगत असल्या तरी तो रसस्वरूप आशय जेव्हा विभावादींच्या आणि उपनागरिकादी वृत्तींच्या माध्यमांतून व्यक्त होतो तेव्हा ते केवळ आशयाचे औचित्य उरत नाही. आशय हा अभिव्यक्तच असतो. अभिव्यक्तीपूर्वी जे काही असते तो साहित्यकृतीचा कच्चा मालमसाला होय; ती साहित्यकृतीची

सामुग्री होय. एखाद्या कवितेचा गद्यानुवाद म्हणजे तिचा आशय नव्हे. म्हणून आशय आणि अभिव्यक्ती यांत वस्तुत: भेद नाही. त्यामुळे आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या औचित्याचा वेगवेगळा विचार हा विश्लेषणाच्या सोयीसाठीच करायचा असतो. यातील आशय हा अभिव्यक्त असल्यामुळे औचित्याची चर्चा अभिव्यक्तीवर भर देऊन करणे रास्तच ठरते. स्वाभाविकच मग येथील औचित्याचा विचार हा जीवनसापेक्ष रहात नाही; तो कलासापेक्ष आहे. अव्युत्पत्तिकृत दोषांची चर्चा करताना किंवा महाकवींनी वर्णिलेल्या देवदेवतांच्या संभोग-शृंगाराची चर्चा करताना अशा शृंगाराचे वर्णन आपल्या आईवडिलांच्या शृंगारवर्णनासारखे असभ्य असल्याचे आनंदवर्धन सांगतो आणि महाकवींनाही दोषी ठरवतो, पण त्याचबरोबर असे दोष त्यांच्या प्रतिभेमुळे झाकले जातात आणि काव्याच्या प्रतीतीत रसिकाचे मन विश्रांत होते, ती प्रतीती उचित–अनुचित काय याचा विचार करायला अवसर देत नाही असेही तो सांगतो. याचा स्पष्ट अर्थ असा होतो की ही प्रतिभेची किमया म्हणजे आशयाशी अभिन्न अशा अभिव्यक्तीची किमया होय. तेथील प्रतिभेने साधलेला विभावादींचा संयोग रसभंगकारक न ठरता निर्विघ्न अशा रसप्रतीतीचा विषय बनतो. ही किमया साधली जाते ती साहित्यकृतीच्या विविध घटकांतील परस्परसंबंधातून; म्हणजे नायकादी आलंबनविभाव, वातावरणनिर्मिती या नावाने परिचित असलेले उद्दीपन विभाव, या दोहोंना अनुरूप अशा प्रतिसाद–प्रतिक्रियांसारखे अनुभाव आणि त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या हर्ष, अमर्ष, शंका, असूया, लज्जा, त्रास इत्यादी व्यभिचारी भाव या घटकांचा औचित्यपूर्ण संयोग हा रसाविष्कारक ठरतो. या संयोगातील कोणताही घटक जीवनातल्या घटकासारखा दिसला तरी तो जीवनातील नसतो. तो त्या संयोगाचा, कलाकृतीच्या संरचनेचा भाग असतो. आनंदवर्धनाने या संयोगातील घटकांच्या औचित्यावर विशेष भर दिलेला आहे, सुट्या सुट्या घटकांच्या औचित्यावर नव्हे. हे घटक ज्या शब्दरूपातून साकार होतात ते शब्दरूप कोणत्या गुणांनी युक्त असावे, ते किती अलंकृत असावे, ते समासघटित असावे की नसावे, कोणत्या प्रकारच्या संयोगाला किती सामासिकता मानवते या साऱ्या गोष्टी या घटकांच्या संयोगाचे जे स्वरूप असेल त्यावर अवलंबून असते हे त्याने विस्ताराने सांगितलेले आहे. म्हणून साहित्यातील औचित्यविचार हा जीवनसंबद्ध आहे असे म्हणता येणार नाही. क्षेमेंद्राने दिलेले शंकरपार्वतीच्या शृंगाराचे पुढील वर्णन अनुचित ठरते तेही जीवनश्रद्धांच्या पार्श्वभूमीवर नव्हे तर आंतरिक सुसंगतीच्या पार्श्वभूमीवर :

ऊरुमूलनखमार्गपङ्क्तिभिस्तत्क्षणं हृतविलोचनो हर: ।
वासस: प्रशिथिलस्य संयमं कुर्वतीं प्रियतमामवारयत् ॥

[(पार्वतीच्या) मांडीवरील नखक्षतांच्या ओळी पाहून शंकराचे डोळे क्षणात मुग्ध झाले, त्याने सैल झालेले वस्त्र सावरणाऱ्या प्रियतमेला तसे करू दिले नाही.]

येथे शंकरपार्वती हे परस्परांचे आलंबनविभाव दिव्य या प्रकारातील कल्पिलेले आहेत. त्यांच्या शृंगाराचे उद्दीपन विभाव व अनुभाव हे त्यांच्याशी अनुरूप हवेत. पण येथे तर ते मानुष स्वरूपाचे आहेत; त्यामुळे ते औचित्यपूर्ण ठरत नाहीत. म्हणजे येथील अनौचित्य हे पात्रसंकल्पनेच्या पार्श्वभूमीवर जाणवते. यावरून हा औचित्यविचार कलासंबद्ध आहे असेच म्हटले पाहिजे.

५.

रविंद्रनाथ टागोर यांचा कलाविचार

भारतीय कलामीमांसकांमध्ये रवींद्रनाथ टागोर हे एक मोठे नाव आहे. त्यांनी कलामीमांसेसंबंधी सलगपणे विचार मांडणारा ग्रंथ लिहिलेला नाही. तो अमेरिका, इंग्लंड, चीन इत्यादी देशांत दिलेल्या व्याख्यानांतून आणि काही लेखांतून आलेला आहे. क्वचित तो त्यांच्या पत्रांतूनही व्यक्त होताना दिसतो. त्यामुळे त्याचे स्वरूप काहीसे त्रुटित आहे. या विचारामागे असलेली भूमिका सुसंगत असली तरी फारशी तार्किक नाही. त्याचे स्वरूप संकल्पनात्मक नाही. त्यामुळे तो तत्त्वज्ञाचा वा कलासमीक्षकाचा कलाविचार आहे असेही म्हणता येणार नाही. तो सृजनशील कलावंताचा विचार आहे. त्यातून टागोरांचे कलाविषयक प्रगाढ चिंतन व्यक्त होते. त्याचे स्वरूप प्रातिभ आहे. त्यातून कलेच्या स्वरूपासंबंधीची साक्षात्कारी जाणीव अधिक व्यक्त होते. त्यात काहीशी गूढता येते. ती गूढवाद्यांना भारून टाकते. हा विचार काही वेळा विरोधाभासाच्या भाषेत व्यक्त केला जातो. या सर्व कारणांमुळे त्याची तर्कसंगत मांडणी करणे कठीण होऊन बसते.

टागोरांचा हा कलाविचार व्यापक आहे. एकीकडे तो मानवी संस्कृतीच्या विचारावर आधारलेला आहे, तर दुसरीकडे त्याला अद्वैताची पार्श्वभूमी आहे. ते स्वतः कवी, कादंबरीकार, नाटककार, कथाकार, संगीतकार आणि चित्रकारही असल्यामुळे त्यांचा कलानिर्मितीचा अनुभव विपुल व विविधतापूर्ण आहे. त्यांची रसिकताही व्यापक आहे. त्यांनी प्राचीन–अर्वाचीन, आणि पौर्वात्य–पाश्चात्य अक्षर साहित्याचे परिशीलन केलेले आहे, विविध कलाप्रकारांतील कलाकृतींचा आस्वाद घेतलेला आहे आणि त्यांनी आपली रसिकता आपल्या प्राचीन साहित्याच्या

कल्पक समीक्षेतून व्यक्त केली आहे. त्यांनी विशिष्ट विद्याशाखांचा पद्धतशीर अभ्यास केलेला नसला तरी त्यांच्या विवेचनाला, साहित्यादी कलांप्रमाणे विज्ञान, तत्त्वज्ञान, अध्यात्म आणि मानसशास्त्र यांची थोडीफार पार्श्वभूमी आहे. त्यातही त्यांच्या कलाविचारावर औपनिषदिक जीवनचिंतनाची छाया अधिक दिसते. आपल्या विचाराला पुष्टी देण्यासाठी ते कलामीमांसकांचे संदर्भ देत नाहीत. त्यांऐवजी एक तर ते उपनिषदांतील अवतरणे देतात वा बंगाली आणि इंग्लंड–अमेरिकेतील कवींच्या कवितांना कौल लावतात. त्यामुळे हे चिंतन भावशुष्क होत नाही वा ते एखाद्या विचारप्रणालीच्या आहारी जात नाही. ते भावना आणि विचार यांच्या सीमारेषेवर वावरताता आढळते. त्याला बळकट आधार दिसतो जीवनावरील आणि कलांवरील त्यांच्या श्रद्धेचा. ते श्रद्धामूलक आणि प्रतीतीवर आधारलेले चिंतन आहे. त्यामागे एक व्यक्तिमन ठामपणे उभे असल्याचे जाणवते. त्यातून त्या मनाच्या आस्था, श्रद्धा, त्याची संवेदनशीलता या गोष्टी सतत प्रकट होताना आढळतात. त्या व्यक्तिमनावर पाश्चात्य ज्ञानाचे संस्कार झालेले असले तरी त्याचा भारतीय पिंड लोप पावलेला नाही; त्यामुळे हा कलाविचार पाश्चात्य ज्ञान सामावून घेणारा असला तरी तो प्राधान्याने भारतीयच राहिलेला आहे.

हा कलाविचार बराचसा आदर्शवादी आहे. त्याच्या मुळाशी परिपूर्ण माणसाचे आणि जीवनाच्या पूर्णतेचे ध्येय आहे. टागोरांचा माणूस हा स्वभावतः सर्जनशील आहे. त्याचे जग हे त्याने निर्माण केलेले जग असते. ते वस्तुनिष्ठ जग नसते. तो वस्तूंची मूर्तरूपे प्रतिबिंबांच्या स्वरूपात जशीच्या तशी स्वीकारीत नाही. तो आपल्या ज्ञानेंद्रियांच्या आणि कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने स्वतःची जगत्प्रतिमा निर्माण करतो. त्यासाठी तो वस्तुनिष्ठ जगाशी संबंध जोडतो. हे संबंध त्याला मोलाच्या वाटणाऱ्या वस्तूंशी जडतात. वस्तू मोलाच्या वाटणे किंवा न वाटणे हे त्याच्या इच्छाआकांक्षांवर अवलंबून असते. उदा० स्त्रीची आदर्श पुरुषाची कल्पना वा पुरुषाची आदर्श स्त्रीची कल्पना ही प्रत्येक स्त्री-पुरुषाची स्वतःची निर्मिती असते आणि प्रत्येक स्त्री-पुरुष त्या कल्पनेचा पाठलाग करताना दिसतो. प्रत्येकाच्या कल्पनेत आदर्शाशी निगडित असलेल्या गुणांची थोडीफार फेरजुळणी असते. अशा कल्पना माणसाच्या दृष्टीने केवळ कल्पना रहात नाहीत; ती त्याची निर्मिती असल्यामुळे त्यांना वास्तव रूप प्राप्त होते आणि त्यांच्या संदर्भात त्याला स्वतःच्या वास्तवतेचा प्रत्यय येतो.[१]

कल्पनाशक्ती ही भोवतालच्या जगाचे रूपांतर आपल्या मानवी जगात करणारी शक्ती होय. माणसाच्या कल्पकतेशी मिळतीजुळती कल्पकता भोवतालच्या जगातही आहे, इतकेच नव्हे तर ती साऱ्या अस्तित्वाच्या मुळाशीच आहे अशी

टागोरांची श्रद्धा आहे.[२] ती आपल्या कल्पकतेला जाग आणते. काही गोष्टी पाहिल्यावर आपल्या मनाच्या तारा झंकारून उठतात याचे कारण हेच होय. या शक्तीमुळे दृश्य जगाच्या मागे त्याच्या मुळाशी असलेले वास्तव प्रकट होते. त्या वास्तवाच्या प्रतिमा निर्माण करण्यातूनच तो स्वतःचे जग निर्माण करतो. या निर्मितीला चालना देणारी भावना विश्वगतीच्या लयीतून उद्‌भवते. या निर्मिति-प्रक्रियेतच तो या जगाशी संवाद साधतो आणि हे जग आपलेसे करतो.

टागोरांनी माणूस आणि इतर जीवसृष्टी यांत संज्ञाशीलतेच्या दृष्टीने फरक केलेला आहे. वृक्षवेलींची मुळे जमिनीत दृढपणे रोवली गेलेली असतात. त्यांच्या जीवनावश्यक गरजा आणि त्यांचे प्राकृतिक अस्तित्व यांत फारशी विभक्तता नसते. जमीन, सूर्य आणि ऋतुचक्र यांबरोबर त्यांचा निकटचा संवाद असतो. त्यांना आपला वेगळेपणा टिकवण्यासाठी आणि भोवतालच्या जगाशी एकात्मता साधण्यासाठी फार अडथळ्यांना तोंड द्यावे लागत नाही. त्यामुळे त्यांना संज्ञेचा लाभ फार कमी प्रमाणात झालेला असतो. त्यांच्यापेक्षा प्राणी हे अधिक विभक्त जीवन जगतात. त्यांचे अन्न त्यांच्यापासून दूर असते. ते मिळविण्यासाठी त्यांना धडपडावे लागते. त्याची सुखदता–दुःखदता जाणून घ्यावी लागते. त्यांच्यात लिंगभेद असतात. वंशसातत्यासाठी त्यांना प्रयत्नपूर्वक एकत्र यावे लागते आणि संततीचा सांभाळही करावा लागतो. त्यासाठी त्यांना वृक्षवेलींपेक्षा अधिक संज्ञा लाभलेली असते, पण ती सगळी स्वसंरक्षण आणि वंशसंवर्धन यांत खर्च होते.

या दृष्टीने माणूस हा सर्वांत अधिक विभक्त जीवन जगत असतो. त्याच्या गरजा अनेक आणि वेगवेगळ्या प्रकारच्या असतात. त्यांचा शोधही त्याला अधिक विस्तृत परिसरात घ्यावा लागतो, आणि धडपडही अधिक करावी लागते. त्यासाठी त्याला अधिक ज्ञानाची गरज भासते. त्यामुळे त्याच्यात संज्ञेचे, तसेच भावनिक ऊर्जेचे प्रमाण सर्वांत अधिक असते. प्राण्यांच्या आणि वनस्पतींच्या हालचाली यांत्रिक, सहजप्रवृत्तिमूलक असतात. माणसात त्यांचे नियंत्रण त्याचे मन करते. ज्ञानघटनेत ते ज्ञेय वस्तू प्रथम स्वतःपासून वेगळी करते आणि ज्ञानामध्ये ती स्वतःशी जोडून घेते. त्यामुळे माणसाचे या विश्वाबरोबरील नाते जैविक आणि मानसिक असे दोन प्रकारचे असते. तो हे विश्व त्यात जगण्याने आणि ते जाणण्याने आपलेसे करतो.[३]

मनुष्य आणि इतर प्राणी भावाविष्कार करीत असतात. पण प्राण्यांच्या आविष्काराला उपयुक्ततेची मर्यादा असते. माणसाच्या भावाविष्काराची मुळे उपयुक्ततेमध्ये असली तरी त्याचा विस्तार खूपसा त्यापलीकडे असतो. त्याच्यातील भावनिक ऊर्जेचा सगळा साठा जगण्यासाठी करायच्या कृतींत खर्च होत नाही. ही अतिरिक्त ऊर्जा कलानिर्मितीची वाट शोधते. माणसाची संस्कृती ही या अतिरिक्त

ऊर्जेवरच उभी आहे. उदा० एखादा धार्मिक माणूस देवतेची केवळ पूजा करून थांबत नाही; त्याच्या धर्मभावनेच्या आविष्काराला देवळाचा भपका आणि पूजेचा षोडशोपचार हवासा होतो. एखादी वस्तू आपल्या मनात जी भावना जागृत करते, ती त्या वस्तूकडून सगळीच्या सगळी शोषून घेतली जात नाही; ती परतीच्या लाटांसारखी आपल्याकडे येते. ती आपल्याला संज्ञाशील बनवते. तिच्यामुळे माणसाला आत्मभान येते, त्याच्या व्यक्तित्वाची त्याला जाणीव होते. ती उत्कट असली तर तिला अभिव्यक्त व्हावेसे वाटते. म्हणूनच कलेमध्ये माणूस वस्तूंना नव्हे, तर स्वतःला प्रकट करीत असतो.[४]

माणसामध्ये आणखी एक द्वैत आहे. ते म्हणजे 'काय आहे' आणि 'काय असावे' हे होय. ते प्राण्यांत नसते. त्यांचा झगडा 'काय आहे' आणि 'काय इच्छिले' यांमधील असतो. माणसातील झगडा 'काय इच्छिले' आणि 'काय इच्छावे' या स्वरूपाचा असतो. 'काय इच्छिले' ही गोष्ट सहजप्रवृत्तींशी निगडित असल्यामुळे तिच्याबाबत प्राणी आणि माणूस यांत फरक नसतो. 'काय इच्छावे' ही गोष्ट जगण्याला मानवी, हेतुपूर्ण बनवते आणि त्याबरोबर प्राकृतिक जगातून माणसाचा प्रवेश नैतिक जगात होतो. हे जग कल्पनांचे आणि संस्थांचे, संचित ज्ञानाचे आणि संस्काराचे आहे. त्याची उभारणी अनेक युगांच्या कठोर परिश्रमाने आणि वीरनायकांच्या आहुतींनी झालेली आहे. या जगात प्रवेश करताना माणसाचा दुसरा जन्म होतो. तेथे त्याला आपल्या वासनाविकारांशी झगडून त्यांच्यावर ताबा मिळवावा लागतो. या संघर्षात त्याला त्याच्या व्यक्तित्वाचे भान येते.

नैतिक विश्व हे इच्छाशक्तीचे विश्व असते. ती जितकी मुक्त आणि व्यापक होते तितके माणसाचे नैतिक संबंध वास्तव, विविधतापूर्ण आणि व्यापक होतात. सुखद काय आणि दुःखद काय याचे मार्गदर्शन करण्यापासून इच्छाशक्तीची सुटका हे तिचे बाह्य स्वातंत्र्य होय आणि तिचे आंतरिक स्वातंत्र्य संकुचित स्वार्थापासून मुक्त होणे हे होय. या मर्यादांपासून मुक्त झालेली इच्छाशक्ती जेव्हा सार्वजनिक आणि सार्वकालिक होण्याइतकी विस्तारते तेव्हा ती नैतिक जगाच्याही अतीत होते. शिवाला अर्थपूर्ण बनवणाऱ्या अंतिम सत्याचे तिला दर्शन होते. दुसऱ्यांशी मिसळून जाताना मी जी व्यापकता अनुभवतो ती गणिती तथ्यासारखी नाही. वेगवेगळ्या व्यक्ती प्रेमात एकत्र येतात आणि पूर्णपणे एकरूप होतात तेव्हा त्या एकरूपतेत अपूर्णाला पूर्णत्व प्राप्त होते. त्याला आपले सत्यस्वरूप जाणवते आणि आनंद होतो. सुटे, असंबद्ध असताना ज्याला अर्थ नव्हता त्याला सलग, संबद्ध होताना पूर्ण अर्थ गवसतो. हे पूर्णत्व मोजता येत नाही वा त्याचे विश्लेषण करता येत नाही. ते त्याच्या घटकांच्या पलीकडे असते ते वस्तूंच्या गाभ्याशी असलेल्या रहस्याकडे आपणास घेऊन जाते आणि तरीही त्याच्या पलीकडे ते उरते.

प्रेमातील परिपूर्णतेचा हा भाव परिपूर्ण ऐक्याची प्रतीती देतो. त्यामुळे अनंताचे दार खुले होते. अनत हे सर्वांच्या एकात्मतेत प्रकट होते. त्यावेळी आपल्यांतील सर्वांत मोठे द्वैत – सान्त आणि अनंत यांमधील द्वैत उघड होते. त्या द्वैतात, आपल्यांत काय आहे आणि आपल्यापलीकडे काय आहे, या क्षणात काय आणि पुढे काय आहे यांमधील संबंधांची जाणीव होते. सान्त हे अनंतापासून वेगळे असले तरी त्याच्याशी सुसंवाद राखून आहे. त्या दोहोंतील संबंध एकीकडे चिरवियोगाचा आहे, तर दुसरीकडे चिरमीलनाचा आहे याचे जेव्हा भान येते तेव्हा जीवन म्हणजे या दोहोंतील संबंधित्व ही जाणीव प्रकर्षाला पोचते. या संबंधित्वातील लय या जगात अगणित छंदांतून वहात राहिलेली आहे.[५]

माणसातील सर्जनशक्ती आदिम काळापासून प्रकट झालेली आहे. त्याला देण्यात आलेल्या जगावर तो कधीच संतुष्ट राहिलेला नाही. त्यात जगणे हे त्याला तुरुंगात जगण्यासारखे वाटते. तो या विश्वाची यंत्रणा खोलतो, अभ्यासतो आणि त्याला हवी तशी तो जोडतो. आदिम काळात तो वस्तूंची रूपे यातुशक्तींनी बदलून टाकीत होता. त्याने अल्लाउद्दिनाचा दिवा, स्वर्ग, अमृत, पऱ्यांचे जग इत्यादींची स्वप्ने पाहिली. ही स्वप्ने म्हणजे त्याच्या स्वातंत्र्याच्या निशाण्या आहेत. निसर्ग-नियमांनी बांधले जाणे त्याला मंजूर नाही. तो आपले स्वातंत्र्य निर्मितीमध्ये प्रस्थापित करतो. खरे तर निर्मिती म्हणजेच स्वातंत्र्य होय. अशा निर्मितीबरोबर तो निसर्गाच्या गर्भाशयातून आत्मिकतेच्या जगात जन्माला येतो. पण त्याबरोबर तो निसर्गापासून तुटतो असे नाही. उलट आत्मिक जगात जन्मल्यापासून तो कुणाशीही आणि कशाशीही संबंध जोडायला मोकळा होतो, आणि त्यांद्वारे आपली पूर्णता तो प्राप्त करून घेतो. अशा निर्मितीत तो देवाचा सहकारी होतो. त्याची आणि देवाची निर्मिती यांत सुसंवाद असतो. या स्वातंत्र्याचा हेतू स्वतःला जाणणे हा होय. पण हे परिपूर्ण स्वातंत्र्य नव्हे. मी हा सर्वात्मक झाल्याशिवाय ते प्राप्त होत नाही. अशा सर्वात्मकतेसाठी मी हा प्रेमशक्तीने सर्वांशी जोडला जावा लागतो. अशा संबंधात उत्कटतेची प्रतीती येते. त्यात माणूस स्वातीत होतो. संकुचित स्वच्या मर्यादा ओलांडून आत्म्याची व्यापकता प्राप्त करून घेतो. येथे त्याची भेट अनंताशी होते. अनंत हे सर्वात्मकतेचे केंद्र होय. त्याच्याशी एकरूप होताना माणसाची इच्छाशक्ती पूर्णपणे मुक्त होते. या मुक्तीमध्ये शुद्ध आनंद असतो. त्यात सत्य, शिव आणि सौंदर्य ही एकरूप होतात. त्याचे व्यक्तित्व समृद्ध होते. या संबंधात देव आणि माणूस यांत देवघेव सुरू होते. देव देतो ते आपल्या परिपूर्णतेतून आणि माणूस देतो ते आपल्या समृद्धीतून. या देवघेवीत दोघांनाही आनंद असतो. अशा प्रकारे निर्मितीची प्रक्रिया ही स्वात्मसाधनेची प्रक्रिया ठरते.[६] ही प्रक्रिया निर्वेध नसते. भ्रमज्ञान आणि वासनाविकार यांमुळे त्यात अडथळे येऊ शकतात;

त्यामुळे येणारे दुःखही अपार असते. पण यावर मात करता आली तर माणूस अनंताला सन्मुख होतो, समर्पित होतो. हे समर्पण म्हणजे त्याच्या आत्म्याची स्वतंत्र निवड असते. त्यात प्रेमभाव असतो. या प्रेमपूर्वक आत्मसमर्पणाने माणसाचे व्यक्तित्व परिपूर्ण होते. ते देवस्वरूप बनते. टागोरांच्या निर्मितीसंबंधीचा विचार असा सान्ताकडून अनन्ताकडे झेपावणारा आहे. माणसाला पशुत्वातून काढून देवत्वाकडे नेणारा आहे.

कलानिर्मिती हा या व्यापक निर्मितीचा एक भाग आहे. निर्मिती म्हणजे विरोधी शक्तींमधील, रती आणि जुगुप्सा यांमधील संवाद होय.[७] विरोधाचे मूळ संज्ञाशीलतेमध्ये असते. संज्ञाशीलतेची सुरुवातच मी सर्वांपासून वेगळा आहे या जाणिवेने होते. त्यातून स्व आणि स्वेतर विश्व असे एक मूलभूत द्वंद्व निर्माण होते. स्वेतरविश्वातील गोष्टी सुखद - दुःखद, अनुकूल - प्रतिकूल, चांगल्या - वाईट, आकर्षक - अपसारक अशा विरोधी संबंधात जाणवत असतात. या विरोधांना गर्भाशयातील मुलाच्या विश्वात थारा नसतो. कारण तेथे संज्ञेचा उदयच झालेला नसल्यामुळे भेदाला अवसर नसतो. त्यामुळे तेथील जीवन आनंदाचे असते. पण ते जीवन संज्ञाशून्य असे प्राणिपातळीवरील असते. त्याला मानवी स्पर्श झालेला नसतो. त्यासाठी माणसाला गर्भाशयाबाहेर येऊन या जगात वावरावे लागते. तेथे त्याचे विश्व आणि तो यांत भेद निर्माण होतो. त्याबरोबर भयादी भावना येतात. त्यावर मात करायची तर त्यावरील उपाय स्वचा विस्तार करून सर्वात्मक व्हायचे हाच आहे. त्यासाठी स्वच्या मर्यादा गळून पडाव्या लागतात; स्वतःच्या पलीकडे जावे लागते, स्वातीत व्हावे लागते आणि स्वतःला सर्वांशी समन्वित करून घ्यावे लागते. या जगातील प्रत्येक वस्तू ही 'तो' जो कोणी रसस्वरूप आहे (रसौ वै सः) त्याचेच रूप असल्यामुळे तीही रसस्वरूप आहे. तिच्यामधील रस आपल्यातील रसांना जाग आणतात. यातून स्वेतर विश्वाशी नाते जोडण्यासाठी आपण स्वातीत होतो. या नात्याचा आविष्कार रसस्वरूपात होताना रसस्वरूप असलेला 'तो'च आविष्कृत होतो. या आविष्कारात माणसाला आपले एकाकीपण मिटवता येते आणि संज्ञाशील झाल्यामुळे हरवलेली एकात्मता परत मिळवता येते. ती मिळाली की सारे काही आनंदमय होऊन जाते. हा आनंद एकात्मतेतून निष्पन्न होणाऱ्या सौंदर्यामुळे होतो. त्या स्थितीत सारे संघर्ष नाहीसे होतात; असीम शांतीचा अनुभव येतो, प्रेमच सत्य असल्याचे जाणवते; सत्य म्हणजे विस्कळित स्वरूपाचा समुदाय नव्हे; 'तो' एकच सत्य आहे याची प्रतीती येते. अशा वेळी परिपूर्णतेचा अनंत आदर्श आणि तो साक्षात करून घेण्याची अखंड धडपड यांमधील नित्यसंवाद हे निर्मितीचे स्वरूप असल्याचे जाणवते.[८]

टागोरांच्या दृष्टीने जीवन ही संश्लेषणाची सातत्यपूर्ण प्रक्रिया आहे. ती

सर्जक आहे. निर्मितीमधूनच माणूस आपले सत्य आविष्कृत करतो. खरी निर्मिती म्हणजे स्वतः निर्माण केलेल्या प्रतीकांत रूपांतरित केलेला सत्याचा आविष्कार होय. कलावंत हा आपल्या सर्जक प्रयत्नातच अशा सत्यापर्यंत पोचत असतो.

अशा निर्मितीसाठी कलावंताचे मन श्रद्धाशील असावे लागते. टागोरांच्या मते विश्वनाट्याच्या प्रयोगातील एकात्मता फक्त श्रद्धेला दिसते. तर्क हा आपल्याला पडद्यामागील रंगपटात नेतो आणि तेथील सुटचा सुटचा गोष्टी दाखवतो. त्यात एकात्मतेतून आविष्कृत होणारे नाटच नसते. ते फक्त श्रद्धेला जाणवते. एकात्मता ही आपल्याकडे 'त्या एका'पासून येते आणि आपल्यातील 'एक' दार उघडून तिचा स्वीकार आनंदाने करतो. काव्य आणि इतर कला ह्या, आपण आणि सारे वस्तुजात एकात्म आहोत ही माणसाची प्रगाढ श्रद्धा जोपासतात. त्यांचे कार्य, रंगपट हा प्रचंड भ्रम आहे आणि सगळे रंग, चकाकी, मुखवटे, भरजरी पोशाख यांच्या एकत्रीकरणातून सादर केले जाणारे नाटच हे वास्तव आहे याचे स्मरण करून देणे हे होय.

या जगात जे काही महान आहे त्याची उभारणी श्रद्धेच्या बळावर झालेली आहे असे टागोरांना वाटते. त्याच्या मुळाशी परमेश्वरावरील श्रद्धा आहे; तीच सर्जक असते. काही वेळा कलावंतांचे आविष्कार अस्पष्ट होऊ लागतात; त्याचे कारण, श्रद्धेचा कमकुवतपणा हे असते. त्यांची आकांक्षा सर्जकतेचा आदर्श गाठण्यासाठी नसते. त्यांना फक्त यश मिळवायचे असते आणि यशाचा पाठलाग हा समाजाला शद्र बनवत असतो. प्रतिष्ठा पणाला लावून लढणाऱ्या क्षत्रियाला जयापजयाचे महत्त्व नसते, पण लाभालाभाचा विचार करणाऱ्या शूद्राला यश हेच ध्येय वाटते.

महान श्रद्धावंत हे नेहमीच आपल्यांतील महान अपेक्षांना जाग आणीत असतात. व्यवहारचतुर माणसे त्यांना हसतात आणि त्या खऱ्या नसल्याचे सांगतात. पण वास्तवता ही निर्मिती असते आणि निगूढ अशा मानवी वास्तवाची निर्मिती सर्जक श्रद्धेनेच करायची असते हे माणसामधील कवीला मात्र माहीत असते. एका काळी हे वास्तब पाशवी (brutal) होते; युगायुगातून बळकट होत जाणाऱ्या श्रद्धेच्या जोरावरच, प्रसंगी आत्मसमर्पण करून, माणसाने अधिकाधिक वरच्या स्तरावरील वास्तव निर्माण केलेले आहे अशी टागोरांची श्रद्धा आहे.[१]

वास्तवता ही वस्तूंच्या पदार्थ म्हणून असलेल्या स्वरूपात नसते. ती संबंधामध्ये असते. ती मानवी आहे. तिची आपल्याला जाणीव होते; तिचा आपल्यावर परिणाम होतो; तिचा आपण आविष्कार करतो. तिचे उत्कट भान आपणास आत्मभान आणून देते. ते आनंददायी असते. त्या वास्तवतेत आपण रहातो आणि

तिचा विस्तार साधतो आपल्या कला आणि आपले साहित्य माणसात असलेल्या या मूलभूत सर्जक व्यापाराचे द र्शन घडवतात.[१०]

या वास्तवाची निर्मिती केवळ बुद्धीने वा तर्कशक्तीने करता येत नाही. माणसाला जग जाणवते ते इंद्रिये आणि मन यांच्या द्वारे. त्याला विशिष्ट रंगरूप प्राप्त होते ते त्याच्या बोधनेप्रमाणे. पण अशा रीतीने जाणवलेले जग आपल्यात पाहुण्यासारखे रहाते, आप्तासारखे नव्हे. ते आपल्या भावनांच्या कक्षेत आले की ते आपले आप्त होते, आपल्या व्यक्तित्वाचा भाग बनते. आपल्या भावना या दृश्य जगाचे रूपांतर घडवून आणतात. त्यातून जिव्हाळ्याचे रसमय विश्व साकार होते. मुळात बाह्य जगही रसमय असते. ते आपल्या भावनाव्यापाराला चालना देते. आपणही रसमय असतो. या रसमयतेत बाह्य जगाची रसमयता प्रतिसाद उमटवते. तिचा आविष्कार रसात्मक वाक्यात होतो. हेच काव्य होय. असे अनुभव आपल्या व्यक्तित्वाचा भाग बनतात.[११] ज्या वस्तू आपल्या भावनांना जाग आणतात, त्या आपले स्वत्वही जागे करतात. भावनाव्यापारामुळे वस्तुव्यक्तींच्या भेटीत वस्तूंच्या भानाबरोबर स्वत्वाचेही भान येते आणि या संबंधातच वास्तवाचा जन्म होतो वास्तव म्हणजे व्यक्तित्वाचा आविष्कार होय. तो एखाद्या कवितेसारखा वा कलाकृतीसारखा असतो. एखाद्या कवीच्या कवितेचा आस्वाद घेताना तिच्यात मीच मला सापडावा त्याप्रमाणे परमेश्वराने स्वतःपासून निर्माण केलेले जग आत्मसात करताना मला माझाच साक्षात्कार होतो.[१२]

वास्तव हे व्यवितनिरपेक्ष नसते. व्यक्तिनिरपेक्ष असतात ती तथ्ये (facts). ती विज्ञानाचा विषय असतात. 'सूर्य वाटोळा असतो', 'पाणी हा द्रव पदार्थ आहे', 'अग्नी उष्ण असतो' ही तथ्ये होत. त्यांची आवृत्ती असह्य असते. याउलट सूर्योदयाचे सौंदर्य कितीही वेळा अनुभवले तरी ते आपणांस अवीट वाटते; कारण ते केवळ सूर्योदयाचे तथ्य नसते; ते व्यक्तिसापेक्ष वास्तव असते. त्याने स्वतःच्या रसमयतेने आपल्यातील रसाला जाग आणलेली असते. प्रेमासारख्या भावनेने जेव्हा व्यक्तित्वाला पूर्ण जाग येते किंवा इतर भावनांच्या उत्कटतेने जेव्हा हृदय काठोकाठ भरून येते तेव्हा ते आविष्कारासाठी आसावते. हा आविष्कार केवळ आविष्कारासाठी असतो. त्यात दुसरा कोणताही हेतू नसतो. हीच कला होय. त्यावेळी उपयुक्ततेचे, जीवनावश्यक गरजांचे विस्मरण होते. आपल्या देवळांचे कळस ताऱ्यांचे चुंबन घेऊ पाहातात आणि आपल्या संगीताचे स्वर त्या अनिर्वचनीयाचा वेध घेऊ पहातात याचे कारण त्यांना उपयुक्ततेची बाधा झालेली नसते हे होय.

काही वेळा उपयुक्तता आणि आत्माविष्कार या दोन समांतर रेषांवरून धावणाऱ्या माणसाच्या शक्ती एकजीव होत असल्यासारख्या वाटतात. सततच्या

साहचर्यामुळे उपयुक्त वस्तूंभोवतीही आपल्या भावना जमा होतात. त्यांनाही प्रकट होण्याची ओढ लागते. त्यासाठी त्या कलेची मदत मागतात. एखाद्या नगरातील प्रेक्षणीय वास्तूंमधून उपयुक्तता आणि त्या नगराबद्दलचा माणसाचा अभिमान यांची एकजीव अभिव्यक्ती होत असते हे या संदर्भात लक्षात घेण्यासारखे आहे.

उपयुक्तता आणि भावना यांचे आविष्कार वेगवेगळे कसे होतात हे दाखवताना टागोरांनी स्त्रीपुरुषांच्या पोशाखाचा दाखला दिलेला आहे. पुरुष हा आपल्या पोशाखात आडंबर आणि अलंकरण सामान्यतः टाळताना दिसतो. परंतु स्त्री ही स्वभावतःच केवळ पोशाखातच नव्हे, तर आपल्या चालचलनातही अलंकरणाची निवड करते. आपल्या स्वरूपाचा आविष्कार करण्यासाठी तिला ठसठशीत दिसणे आणि मधुर बोलणे हे आवश्यक असते. तिची सार्थकता उपयुक्त असण्यात नसून रमणीयतेत असते. म्हणूनच ती आपल्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार करताना फार दक्ष असते.[१३]

टागोरांनी कलेचा मुख्य हेतू व्यक्तित्वाचा आविष्कार हा मानलेला आहे. प्रत्येक माणसात जी व्यक्ती दडलेली असते, तिच्या काही आवडीनावडी असतात. तिच्या ठिकाणी प्रेमशक्ती असते. तिच्या आधारे ती व्यक्ती या जगाशी संबंध जोडते आणि आपल्या भोवतालचे जग आत्मसात करते. त्यातून व्यक्तीच्या व्यक्तित्वाची घडण होते. त्या व्यक्तित्वाचा लहानमोठेपणा ते किती गोष्टी किती उत्कटत्वाने आपल्याशा करते यावर अवलंबून असतो. असे व्यक्तित्व सेंद्रिय (organic) असते. त्यात सुटे सुटे काही नसते. त्याच्यावर जे काही संस्कार होतात ते त्याच्याशी एकजीव झालेले असतात. व्यक्तित्वाच्या उभारणीत व्यक्तिगत संवेदनशीलता महत्त्वाची असते तिच्यावर अनुभवाची कमीअधिक उत्कटता अवलंबून असते. संवेदनशीलता तारांसारखी काम करते. या तारा विश्वसंगीताला प्रतिसाद देतात, त्याची लयबद्ध कंपने पकडतात आणि त्याच्याशी संवादी होऊ पाहातात. या तारांची अनुकंपनशीलता, लय, त्यांचा स्वरस्तर या गोष्टी वेगवेगळ्या असतील, त्यांतून परिपूर्ण स्वरमेळ साकार होईलच असे नाही; पण विश्वसंगतीचा आणि व्यक्तिमनातील संगतीचा नियम एकच असेल.

व्यक्तीचे विश्व हे व्यक्तिगत असले, ते व्यक्तिमनाने निर्माण केलेले असले तरी ते इतरांच्या जगण्यापासून पूर्णपणे वेगळे नसते. त्यामुळे तिच्या विश्वाचे वास्तव केवळ एका व्यक्तिमनात वसत नाही. ते सर्व व्यक्तिमनांच्या परस्परसंवादाने बनलेल्या व्यापक व्यक्तित्वात सामावलेले असते. हे व्यक्तित्व अनंतस्वरूपी आहे. त्याच्याशी दृढ असे व्यक्तिगत नाते प्रस्थापित करणे हे मनुष्यजीवनाचे ध्येय आहे. ही ईशोपनिषदाची शिकवण आहे. त्याची सुरुवात पुढील श्लोकाने होते :

ईशा वास्यं इदं सर्वं यत् किंच जगत्यां जगत् ।
तेन त्यक्तेन भुंजीथाः मा गृधः कस्यस्वित् धनम् ।।

(या बदलत्या जगातील प्रत्येक बदलती गोष्ट परमेश्वराने आच्छादलेली आहे. तो जे देतो ते तुम्ही उपभोगा. दुसऱ्याच्या धनाची इच्छा करू नका.) येथील अनंत-स्वरूपी देव, त्याने जे व्यापलेले आहे, त्याच्या व्यापक व्यक्तित्वाचा जे भाग बनलेले आहे, तेच देतो. या देण्याच्या क्रियेत तो अनंत सान्त बनतो, वास्तव बनतो. तो जे देतो ते त्याच्या स्वतःच्याच व्यक्तित्वाचे सान्त रूप असते. माणूस त्या सान्त रूपाशी नाते जोडून आनंदी होतो. हा आनंद वास्तव असतो; कारण ती माणसाच्या व्यक्तिमनाची प्रतीती असते. निर्गुण परमेश्वर हा अक्रिय असतो. सगुण स्वरूपात तो क्रियाशील होतो. तो कवी आहे. तो आपल्या मनाच्या सहाय्याने स्वतःला आविष्कृत करतो. त्या आविष्काराला कोणतेही बाह्य कारण नसते. तो त्याच्या आनंदाचा उल्लास असतो. अशा तऱ्हेने परमेश्वर हा अनंतकाळ स्वतःला देत आलेला आहे. त्या परमेश्वरापासूनच माणसाला त्याचा आदर्श गवसलेला आहे. सतत देत रहाणे हे जीवनाचे सत्य आहे. देण्यातील परिपूर्णता ही जीवनाची परिपूर्णता आहे. म्हणून जीवनाचे सर्व आविष्कार आपण कवितारूप केले पाहिजेत. ती कविता आपल्या अपरिमित जीवनाची व्यंजक असली पाहिजे. आपल्या समृद्धीतून स्वतःला सतत देण्यात आनंद आहे. त्यानेच आपल्यातील अनंतत्व सिद्ध होते. या परिस्थितीत आपले काम आणि पर्यायाने आपले जीवन ही संन्यसनाची प्रक्रिया बनते. यात जीवनाचा खरा आनंद आहे. हा स्वतःच्या कवितेत स्वतःला ओतण्याचा कवीचा आनंद होय. जीवन हे आपल्यात जे काही व्यापक आणि चिरंतन आहे त्याच्या आविष्कारासाठी आहे. जीवन ही नित्यनिर्मिती आहे त्याच्या नित्य विकासात त्याचे सत्य आहे आणि त्याच्या साचलेपणात त्याचा मृत्यू आहे. त्याच्यात स्वातीत होण्याची जी क्षमता आहे तो महत्त्वाची आहे. तिच्यामुळेच व्यष्टीचा समष्टीशी, सान्ताचा अनंताशी, जिवाचा शिवाशी संवाद होऊ शकतो. त्या संवादात अनेकतेचा लोप होतो आणि साऱ्या विश्वाबरोबर असलेल्या आपल्या मूलभूत ऐक्याचा प्रत्यय येतो. हा साक्षात्कारी अनुभव असतो. त्यात साऱ्या वस्तू आत्मरूपात दिसू लागतात आणि साऱ्या वस्तूंत आत्मरूप प्रतीत होऊ लागते. जेव्हा आपणातील 'एक' हे सर्वात्मक असल्याचे जाणवते तेव्हा आतापर्यंत आपल्यातच दडलेले आपले सत्यस्वरूप प्रकट होते. हे आत्मरूप अमूर्त नसते. तो माझा स्वतःचा आत्मा असतो. त्याचा साक्षात्कार मी दुसऱ्यांमध्ये करून घ्यायचा असतो. तो केवळ माझ्यापुरताच मर्यादित असेल तर तो सत्य असणार नाही, पण तो निकटत्वाने माझा नसेल तर तो वास्तव असणार नाही. माझे आत्मरूप हे एकात्मतेचे तत्त्व आहे. त्याला त्याची परिपूर्णता आणि सत्यता दुसऱ्यांशी एकरूप

होण्यात सापडते. याचा अनुभव त्यामुळे होणाऱ्या आनंदातून येतो. या अर्थाने वास्तव हे आत्माविष्कार, व्यक्तित्वाचा आविष्कार ठरते. माझे विश्व हे माझ्या संबंधात येणारे विश्व आहे. ती व्यक्तिगत 'मी'ला साक्षात होणाऱ्या व्यक्तिगत परमपुरुषाने दिलेली देणगी आहे. त्या दोघांच्या भेटीतून ते आकाराला आलेले आहे. म्हणूनच माणूस त्या परमपुरुषाच्या भेटीसाठी तळमळत आलेला दिसतो.

इतिहासाच्या आरंभकाळापासून माणसाला सर्व निर्मितीमध्ये अशा व्यक्तित्वाचा स्पर्श जाणवत आलेला आहे. ही जाणीवच माणसाचे हृदय फोडून गाण्यांत, चित्रांत, कवितांत, मूर्तींमध्ये, देवळांमध्ये आणि सणमहोत्सवांमध्ये अखंडपणे व्यक्त होत आलेली आहे. तीच माणसांना वेगवेगळ्या गटांत, कुलांत आणि जातिसंस्थांत आकर्षून घेते. माणूस जगण्यावाढण्यासाठी नानाप्रकारची कामे करताना आपल्या जगाच्या अंतर्यामी हा परमपुरुष आपल्याला भेटला आहे हे उद्घोषित करायला विसरत नाही. हा उद्घोष तो लयबद्ध भाषेतून, गूढ प्रतीकांतून आणि भव्य दगडी रचनांतून करीत आलेला आहे. मृत्यूच्या शोकाने, निराशेच्या दुःखाने, विश्वासघाताने आणि प्रेमवैफल्याने त्याचे विश्व जेव्हा अंधारून येते तेव्हा तो आशेच्या अवशेषांवर उभा रहातो आणि आपले हात पसरून या परमपुरुषाचा स्पर्श अनुभवण्यासाठी आसावतो. कधी कधी या स्थलकालबद्ध जगाच्या मध्यस्थीवाचून आपल्या अंतरात्म्यात तो त्या परमपुरुषाशी संवाद साधतो. हा अनुभव शब्दातीत असतो. एखाद्या मुक्याने अमृत चाखावे पण त्याच्या चवीचे त्याला वर्णन करता येऊ नये, तसे हे असते."[१४]

अशी एकात्मता तर्काला असाध्य असते. तीत तर्क शिरला की तिचे विघटन होऊ लागते. यामुळेच विज्ञान हे कलाविश्वापासून वेगळे पडते. ज्यात सगळी व्यक्तित्वे एकजीव होतात अशा केंद्रवर्ती व्यक्तित्वाला, परमपुरुषाला ते थारा देत नाही. त्याची मोजमापे व्यक्तिनिरपेक्ष असतात. ती निर्मितीला लागू पडत नाहीत. या जगाला त्यांचा स्पर्श झाला तर ते वास्तवताच हरवून बसते. ते अमूर्त बनते. खुद्द तो परमपुरुषही मग वास्तव रहात नाही. तो अज्ञात किंवा अज्ञेय असल्याचे शिक्कामोर्तब विज्ञान करते. पण असे करताना ज्याच्यावर त्याचे ज्ञान अवलंबून असते तो ज्ञाताच विचारात घेतला जात नाही. हा ज्ञाता माणूस आपल्या अस्तित्वाचे सणंग तर्काने नव्हे तर प्रेम आणि श्रद्धा यांच्या बळावर इतिहासाच्या उदयकालापासून विणीत आलेला आहे त्यातील उभे-आडवे धागे त्याच्या मनाचे आहेत, पण हे मन संकुचित नाही. ते विश्वमन आहे. असे नसते तर काव्य खोटे ठरले असते; संगीताला भ्रमाचे स्वरूप आले असते आणि माणसाने मौन धारण केले असते. ही सगळी क्रीडा त्या परमपुरुषाची आहे. त्याने आपल्या मनाच्या पाव्यात श्वास भरला की, त्यातून निर्मितीचे सूर घुमू लागतात. त्यामुळे आपल्याला जाणवते

की, आपल्या जीवनाच्या वाटचालीत आपण एखाद्या परक्या माणसासारखे या पृथ्वीच्या धर्मशाळेत थांबलेले एकाकी वाटसरू नाहीत; आपल्याशी एकरूप झालेल्या जगातच आपण रहात आहोत. [१५]

टागोरांचा व्यक्तित्वाचा विचार हा असा व्यापक आहे. तो व्यक्तीपासून सुरू होतो आणि विश्वात्म बनत जातो. त्यामुळे या विचारात कलात्मक अनुभवाची व्यक्तिसापेक्षता आणि व्यक्तिनिरपेक्षता, विशिष्टता आणि सार्वत्रिकता, असाधारणता आणि त्याचे साधारणीकरण यांसारखे प्रश्न उपस्थित होत नाहीत. व्यक्तिमनाच्या माध्यमातून विश्वमनच व्यक्त होत असल्यामुळे, सान्ताचे रूप घेऊन अनन्तच अवतरत असल्यामुळे त्याच्या हाका कोणत्याही रसिकमनाला पोचू शकतात. त्याच्या सान्तरूपात दडलेल्या अनंताला त्यांनी जाग येते आणि तो कलाविश्वाशी तादात्म्य पावू शकतो. हे तादात्म्य स्वपरतटस्थसंबंधांच्या पलीकडील असते.

कलेची निर्मिती व्यक्ती आणि विश्व समोरासमोर येण्याने होते. ती दोघे एकमेकांना मित्रांसारखे प्रश्न विचारतात आणि एकमेकांच्या व्यक्तित्वाशी भिडून आंतरिक रहस्याची देवघेव करतात. व्यक्तीला आपले असणे या जगाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटत आणि व्यक्तीमुळ जगाला काही अर्थ प्राप्त होतो. ही अर्थपूर्णता तपशीलात नसते. विविध प्रकारचा तपशील लक्षात घेतला तरी वस्तूचे स्वरूप कळतेच असे नाही. त्यासाठी विविधतेच्या मुळाशी असलेली एकता लक्षात यावी लागते. एकतेचा शोध वैज्ञानिक जसे घेतात तसे कलावंतही घेतात. दोघांचे मार्ग मात्र भिन्न असतात. वैज्ञानिक आंतरिक तत्त्वाचा शोध घेताना तपशीलाकडे दुर्लक्ष करतो आणि त्या प्रकारातील सर्व वस्तूंना लावता येण्याजोगे एकीकरणाचे व्यक्तिनिरपेक्ष तत्त्व शोधून काढतो. उदा० शरीररचनेचे सामान्य तत्त्व शोधताना तो ज्या शरीराचा आधार घेतो ते कोणाचे हे लक्षात घेण्याची गरज त्याला भासत नाही. या उलट कलावंत हा अनन्यसाधारणतेचा, पृथगात्मतेचा शोध घेत असतो. पण ही अनन्यसाधारणता सार्वत्रिकतेच्या गाभ्यात वसणारी असते. तो वस्तूंच्या जातिस्वरूपाच्या पार्श्वभूमीवर त्यांचे विशेषीकरण करीत असतो. ते तपशीलाच्या स्वरूपाचे नसते. त्या वस्तूंच्या आत्मतत्त्वात प्रवेश करून आणि त्यांच्या परिसरातील विविध वस्तूंशी त्यांचे संबंध जोडून त्यांच्या विशेषत्वाचा वेध तो घेतो. पौर्वात्य कलावंतांची वस्तूंच्या आत्मतत्त्वावर आणि वैश्विक आत्म्यावर श्रद्धा आहे. त्यामुळे वस्तू आणि व्यक्ती यांचा संवाद होऊ शकतो. या संवादात त्यांच्यात आदानप्रदान होऊन वस्तूला व्यक्तित्वाचे आणि व्यक्तित्वाला वस्तूचे रंग लाभतात. त्या एकमेकांकडून उजळल्या जातात. तपशीलापेक्षा या रंगांमुळे आणि उज्ज्वलतेमुळे त्या अनन्यसाधारण बनतात. या प्रक्रियेत दोन्हींमध्ये जे काही चिरंतन आहे तेही प्रकट होते. [१६]

एका काळचे बरेचसे भारतीय साहित्य हे धार्मिक स्वरूपाचे आहे; कारण भारतीयांना देव नेहमी जवळचा वाटत आलेला आहे. तो केवळ देवळातच नाही, तर घरातही आहे. त्याने सगळी मानवी नाती व्यापलेली आहेत. प्रेमात, स्नेहात आणि सणमहोत्सवात तो मुख्य अतिथी आहे. फुलाफळांत आणि थंडीपावसात आपल्याला त्याची सळसळ जाणवते, सदाचारी स्त्रीपुरुषांत त्याची प्रतीती येते आणि घराघरांत तो बाळकृष्ण म्हणून जन्मत असल्याचे आपण पहातो; त्यामुळे आपली धार्मिक गीते ही प्रेमगीते होतात. कौटुंबिक घटना, पुत्रजन्म, मुलीचे माहेरी येणे, सासरी जाणे या सगळ्या गोष्टींतील नाट्याला आपण दैवी घटनांच्या धर्तीवर साहित्यरूप देतो. साहित्याचे विश्व मानवी जाणिवांच्या विस्ताराबरोबर विस्तारत गेलेले आहे. इतिहास, विज्ञान, तत्त्वज्ञान, समाज यांसारख्या क्षेत्रांना मानवी व्यक्तित्वाचा स्पर्श होताच ती साहित्याचे विषय बनली आहेत. आता हे क्षेत्र ऋषिमुनी आणि राजेमहाराजे यांच्या विश्वापुरते मर्यादित राहिलेले नाही. आजचे बाजार, कारखाने, बंदिखान्यासारख्या शाळा, तुरुंग इत्यादींना कलेचा स्पर्श झालेला दिसतो. याचे मूळ, आस्थाविषयाला मानवी रूप देण्याच्या माणसाच्या प्रेरणेत आहे. या आस्थाविषयांच्या व्यापावरून माणूस आपल्या मनाची रूक्ष भूमी किती हिरवीगार करू शकला आहे, हे दिसून येते.[१७]

एखादी वस्तू केवळ अस्तित्वात असली की ती वास्तव ठरते असे टागोरांना वाटत नाही. तिला माणसाच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श झाला पाहिजे. तिच्याबद्दल त्याला आस्था वाटली पाहिजे, ती मोलाची वाटली पाहिजे; तरच ती वास्तव ठरते. टागोरांनी वास्तव आणि वास्तववाद यांत फरक केलेला आहे. त्यांच्या मते हॉस्पिटलमध्ये रोग या गोष्टीकडे ज्या दृष्टीने पाहिले जाते ती दृष्टी वास्तववादी असते. तेथे रोग हा विज्ञानाचा विषय ठरतो. व्यक्ती, वातावरण यांची काटछाट करून केवळ रोग म्हणून त्याकडे पाहिले जाते. त्यामुळे त्याचे अमूर्तीकरण होते तो जेव्हा त्याचे सगळे वातावरण घेऊन प्रकट होतो तेव्हा तो वास्तव होतो आणि साहित्यात तो मान्यताही पावतो. टागोरांच्या काळात लैंगिक मानसशास्त्रातील अपरिचित गोष्टी वास्तववादाच्या नावाखाली साहित्यात चित्रित केल्या जात होत्या. त्याबद्दल त्यांनी नापसंती व्यक्त केली आहे. याउलट 'My heart is like a pebble–bed hiding a foolish stream' ही एका लोकगीताची ओळ एखाद्या मनोविश्लेषणतज्ज्ञाला अवरोधित इच्छेची निदर्शक वाटली तरी ती मानसशास्त्रीय तथ्य म्हणून आलेली नाही. ती प्रतिभारूप आहे; व्यक्तित्वाचा अस्सल स्पर्श लाभलेली आणि सार्वत्रिकता प्राप्त करून घेणारी ती निर्मिती आहे. तीमधून व्यक्तित्वाचा स्पर्श लाभलेले वास्तव प्रकट होताना दिसते; पण त्याचबरोबर ते सार्वकालिक आणि सार्वत्रिक आहे. हे वास्तक कवीच्या चरित्राचा

भाग नाही. ते कविचरित्रापासून तुटलेले आहे. प्रतिमात्मक बनताना त्याच्यात कलात्मक अलिप्तता आलेली आहे. ही ओळ कवीला ज्या भावावस्थेत स्फुरली त्या भावावस्थेच्या पलीकडे जाणारी आहे. तिचा उगम नैराश्यातून झालेला आहे हे दिसतेच आहे. पण तिला काव्यात्म रूप प्राप्त होताना व्यक्तिगत नैराश्यापासून ती मुक्त होते आणि आनंददायक ठरते.[१८] टागोरांच्या मते कलेमधून व्यक्त होणारे सर्व भावनिक अनुभव आनंददायक असतात. ते दुःखद वाटतात तेव्हा ते स्वशी निगडित झालेले असतात. कलेतून येणारे अनुभव हे स्वार्थनिरपेक्ष असतात. कला हा स्वतःला या जगाशी शुद्ध भावनिक आणि प्रातिभ संबंधांनी जोडून घेण्याचा मार्ग आहे. या संबंधांत जे तादात्म्य अनुभवाला येते ते अत्यानंद देणारे असते. तेथे सारी द्वैते नाहीशी होतात. आपण ज्या मनातल्या माणसाच्या (मनेर मनुष) शोधात असतो तो आपणांस कलेच्या, काव्याच्या विश्वातच सापडतो. ती एका प्रकारे स्वस्वरूपाची भेट असते. ते अस्सल वास्तव असते. प्रत्यक्षात वास्तव हे अनेक ठिकाणी विखुरलेले असते. ते कलात्मक निर्मिती-मध्ये सर्वांगांनी साक्षात होते. त्याचे रूप आपण अनुभवू शकतो. कला ही आपले अंतःस्वरूप आणि बाह्य विश्व यांत जिव्हाळ्याचे नाते निर्माण करून वास्तवाचे भान आणून देते. त्यातून प्रगाढ आनंदाची प्रतीती येते.[१९] येथे प्रकट झालेली कला-नंदाबाबतची टागोरांची भूमिका सर्व रस आनंदरूप मानणाऱ्या ध्वनिवाद्यांशी, अभिव्यक्तिवाद्यांशी मिळतीजुळती आहे.

टागोरांनी, सर्व कलांमध्ये आढळणारे सामान्य तत्त्व लय (rhythm) हे सांगितले आहे. ती निर्जीव द्रव्याचे रूपांतर जिवंत निर्मितीत करते. वरवर पहाता जे विस्कळीत, अर्थशून्य वाटते, त्यात लयीचा प्रवेश झाला की त्याला वास्तवता लाभते.It is the movement generated and regulated by harmonious restriction हे त्यांच्यामते लयीचे स्वरूप आहे. लय म्हणजे संगतिसाधक बंधनांनी निर्माण आणि नियमित केलेली गती होय. ती स्पंदनशील असते. अनेकतेत एकता साधण्यासाठी, विसंवादातून संवाद निर्माण करण्यासाठी तिने जी बंधने स्वीकारलेली असतात त्यांतूनच तिची स्पंदने निर्माण होतात आणि त्यांचे नियमनही होते. मुळात आपणांस जे जीवनाचे दर्शन होते ते लयीच्या माध्यमातून. वेगवेगळ्या मूलद्रव्यांतील भेद हे त्यांच्या आण्विक घटनेतील लयभेदांवर अवलंबून असतात असे विज्ञानही सांगते. हे लयभेदच वस्तूंना विशिष्ट रूप देतो. या दृश्य जगाच्या मागे असलेला 'कलावंत' लयीचा जादूगार आहे. तो लयीच्या आधारे असाराला साररूप आणि अरूपाला रूप देतो. हीच लय कलावंतामध्ये सर्जकशक्तीचे रूप घेते. साधे उदाहरण घ्यायचे तर, गद्यातील शब्द वास्तवाची टिकाऊ जाणीव निर्माण करू शकत नाहीत, पण ते छंदोलयीत आले की, ते स्पंदनशील आणि उज्ज्वल बनतात. परिपूर्णलयीतील

कलारूपे ताऱ्यांसारखी असतात. ती दिसतात स्थिर पण असतात गतिमान.[२०] अशी लय कवितेला एकात्म रूप देते. मात्र ती केवळ शब्दांच्या नियमित एकमेळात नसते; ती कल्पनांच्या अर्थपूर्ण जुळणीत आणि कवितेला व्यापून असलेल्या विचारांच्या एकमेळातून निर्माण होणाऱ्या संगीतातही असते.[२१] अंततः टागोरांचा हा लयविचार व्यष्टी आणि समष्टी, व्यक्तिमन आणि विश्वमन, सान्त आणि अनन्त यांच्यातील संवादावर आधारलेला आहे. त्यांतील विसंवाद समन्वित करण्यावर त्याचा भर आहे. छंदोलय, शब्दांची, कल्पनांची, विचारांची, रंगरेषांची विशिष्ट प्रकारची जुळणी हे तिचे आविष्कार आहेत. त्यांतून कलावंताचा अनुभव रूप धारण करतो.

संगीत आणि गणित यांची तुलना करताना टागोरांनी मांडलेला लयविचार लक्षणीय आहे. शास्त्रांमध्ये ज्याप्रमाणे गणित हे अमूर्तशास्त्र आहे त्याप्रमाणे कलांमध्ये संगीत ही सर्वांत अमूर्त कला आहे. गणित हे संख्या आणि परिमाण यांचे शास्त्र आहे. त्यावर आपले शास्त्रीय ज्ञान आधारित आहे. ते मूर्त साहचर्यांपासून अलग केले आणि प्रतीकरूपात पाहिले की त्याच्या भव्य संरचनेचे वैभव आणि परिपूर्ण संगतीची अटळता प्रतीत होते. गणितात केवळ तार्किकता नसते, तर दृश्य जगाच्या मुळाशी क्रियाशील असलेली गणिताची जादूही त्यात असते. ती परस्पर-संबंधांच्या आंदोलनातून संगती निर्माण करते. तीमधील लय तिच्या मूर्त संदर्भापासून अलग करून स्वरांच्या माध्यमातून प्रयुक्त केली जाते. अशा तऱ्हेने अस्तित्वाच्या मुळाशी असलेल्या आविष्कारकतेचे शुद्ध सारतत्त्व संगीतातून सादर केले जाते. ही आविष्कारकता तथ्ये आणि विचार यांच्या ओझ्यांनी वाकलेली नसल्यामुळे तिचा प्रवाह कोठे खंडित होत नाही. त्यामुळे तिच्यात वास्तवाची प्रगाढ जाणीव करून देण्याचे सामर्थ्य अवतरते. चित्र, साहित्य यांसारख्या कलांत कलाविषय आणि त्यांसंबंधीचे आपले भाव यांत निकटचे साहचर्य असते. संगीतात मात्र भावच नादरूप बनतो आणि स्वतंत्र वस्तूचे स्वरूप धारण करतो. त्याला निश्चित असे स्वर-रूप असते पण त्याचे अर्थरूप मात्र अव्याख्येय असते. तरीही ते परम सत्य म्हणून जाणवते. ही गणिताची जादू होय, निर्मितीच्या गाभ्याशी असलेली लय होय. ते स्थलकालाच्या प्रांगणात नृत्य करणाऱ्या अंकांचे पदन्यास होत. त्यातून सदसद्-विलक्षण असे मायाजाल साकार होते, दृश्याला आकार लाभतो आणि परिवर्तनाचा अव्याहत प्रवाह प्रतीत होतो. ती लय संदिग्धतेतून प्रतिमा घुसळून काढते आणि जे हुलकावणी देणारे असते त्याला मूर्त रूप देते. ही माया म्हणजे निर्मितीमधील, साहित्यामधील कला होय. ही लयीची जादू होय.[२२]

टागोर आपल्या चित्रांचे वर्णन रेषांतील काव्ये असे करतात. त्यांना कधीकाळी मान्यता मिळालीच तर ती मूलतः रूपाच्या लयबद्ध अर्थपूर्णतेमुळेच

मिळेल, एखाद्या कल्पनेच्या विशदीकरणासाठी वा घटिताचे चित्रण करण्यासाठी नव्हे; कारण ते लयबद्ध रूपच अंतिम असते असे ते सांगतात. ही चित्रे कशी आकाराला आली हे सांगताना ते म्हणतात की, माझ्या हस्तलिखितातील असंबद्ध रेघोट्या पापी माणसांप्रमाणे मुक्तीसाठी आक्रोशत असतात; त्या असंबद्ध असल्यामुळे आपल्या कुरूपतेने डोळ्यात सलतात. त्यांची मला दया येते. त्यांना लयीत परिपूर्णता देऊन मुक्त करण्यात मी बराच वेळ घालवतो. या मुक्तिकार्यात जाणवलेली एक गोष्ट अशी की, रूपांच्या विश्वात रेषांची नैसर्गिक निवड करण्याचे काम अखंडपणे सुरू आहे. त्यात समर्थ अशा लयोचित रेषांचाच निभाव लागतो.[२३] हे रूप आणि लय यांचे टागोरांना अभिप्रेत असे अन्योन्य संबंध आहेत. पण ते पुरेसे स्पष्ट होत नाहीत.

स्वतःच्या कलासाधनेच्या संदर्भात टागोर सांगतात की, कवितेच्या विषयाचे मूळ मनातल्या एखाद्या धूसर विचारात असते. तो शंकराच्या जटामुकुटातून मुक्त झाला की कवितेची गंगा तिच्या दोन रेखीव काठांमधून नियमितपणे वाहू लागते. चित्राच्या बाबतीत एखादी रेषा प्रथम सुचते आणि तीच रूपात पर्यवसित होते. हे रूप जितके उठावदार होते तितके त्या चित्राचे संकल्पन सुस्पष्ट बनत जाते. ही रूपनिर्मिती अतिशय विस्मयकारक असते. मन जेव्हा एखाद्या बाह्य गोष्टीने झपाटले जाते तेव्हा विस्मित करणारा घटक आकलनसुलभ आकारात क्रमशः उत्क्रान्त होत जातो. अशी रूपे निर्माण करण्यात जी गंमत असते ती पूर्वनिश्चित कल्पनेला चित्ररूप देण्यात नसते.[२४]

चित्रकलेच्या संदर्भात रूपाची चर्चा करताना टागोरांनी एका जुन्या संस्कृत श्लोकातील 'रूपभेदः', 'प्रमाणानि' आणि 'भावः' या तीन पदांवर भाष्य केलेले आहे.[२५] त्यांतील 'रूपभेदः' या शब्दाचा अर्थ आहे रूपांची भिन्नता. रूपे अनेक असतात, ती वेगवेगळी असतात आणि त्यांतील प्रत्येकाला मर्यादा असतात. पण त्यांतील भेद अमिट असतील तर ती अनेक असूनही एकाकी होतील. त्यांच्या अनेकतेत एकता निर्माण करणारे काही असल्याशिवाय निर्मिती शक्य होणार नाही. म्हणून रूपभेदानंतर 'प्रमाणानि' शब्द येतो. त्यात प्रमाणबद्धतेचे तत्त्व अभिप्रेत आहे. ते संबंधित्व, परस्परसमावेशन यांवर आधारित आहे. शरीराचे अवयव जसे परस्पर संबंधात येऊन आपल्या प्रमाणशीरतेने जिवंत एकात्मता साधतात तसे कलारूपातील घटकांचे असते. त्यांना स्वतःची वेगवेगळी रूपे असली तरी त्यांची सार्थकता एका एकात्म रूपात सहभागी होऊन ते सिद्ध करण्यात आहे. ज्या भावकल्पनेचे ते रूप असते तिची स्पंदने तिच्या सगळ्या घटक अवयवांतून निनादत असतात. तीच त्यांना एकात्म बनवून चैतन्यमय करते. कलाकृतीच्या घटकांमध्ये चैतन्य ओतणारे भावच तिच्या प्रमाणबद्धतेच्या मुळाशी असतात. पण केवळ

भावनेचा आविष्कार म्हणजे कला नव्हे हे टागोरांनी स्पष्ट केलेले आहे. भावना ह्या अनेकदा इंधनासारख्या असतात. त्यांकडे आपले लक्ष नसते. आपले लक्ष जाते ते त्यांतून फुलणाऱ्या ज्वालांकडे. त्यांसाठी भावना आवश्यक असल्या तरी भावनिक प्रक्षोभ कवितेला घातक असतो. त्यात भावना ही कवितेचा विषय म्हणून पुढे येते आणि निर्मितीमधील एकात्मता बिघडवते. उदा० चर्चमधील स्तोत्रांत काव्य कमी असते याचे कारण त्यांचे विषय महत्त्वाचे बनत जातात हे आहे. देशभक्तिपर कवितांत असेच घडते. दैनंदिन जीवनातही तात्कालिक भावना आणि घटना हे महत्त्वाचे विषय बनतात. त्यांविषयी आवेगाने बोलण्याकडे आपला कल असतो. त्या आपल्या व्यक्तित्वाशी एकजीव झालेल्या नसतात. त्या उफाळून येताना अडथळ्यासारख्या बनतात आणि त्यांची पार्श्वभूमी धूसर बनवतात. कला ही कलावंताला अलिप्त आणि स्वतंत्र बनवणारी असते. त्यावेळी भाव हे दैनंदिन व्यवहारापासून मुक्त होतात. त्यांचे दर्शन व्यापक परिप्रेक्ष्यात होते. जीवनात जे काही शाश्वत आहे त्याच्याशी त्यांची संगती असल्याचे अचानक जाणवते. अशा वेळी वेदनाही निर्मितिशील होते. त्या शाश्वत वेदनेची गाणी गाताना वैदिक कवी म्हणतात, 'सर्व निर्मिती आनंदातून स्फुरलेली आहे'; 'स तपस्तप्त्वा सर्वमसृजत यदिदं किञ्च' (हे जे काही आहे ते त्याने तप आचरून निर्माण केलेले आहे). असे तप एकाच वेळी दुःखरूप आणि आनंदरूप असते. त्यातील आनंद सर्व दुःखांना समन्वित करण्यात असतो. त्यासाठी कलावंताला व्यक्तिगत जीवनाच्या अतीत व्हावे लागते. स्वत्वाचा होम करावा लागतो. त्याचे मन विश्वमनाइतके व्यापक झाले की, त्याच्या मनात कलारूपे आकार घेऊ लागतात. त्यात वास्तवाचा आविष्कार अत्यंत शुद्ध रूपात होतो. त्याला स्वार्थाची, उपयुक्ततेची वा नीतीची बाधा होत नाही. आपण ज्याला सौंदर्य म्हणतो ते रेषा, रंग, शब्द वा विचार यांच्या संगतिपूर्ण संघटनेत असते. त्यातून अंतिम सत्याची प्रतीती येते, म्हणून ते आपल्याला आनंद देते.[२६]

असे रूप अनन्यसाधारण असते. त्याला कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श झालेला असला तरी त्यात अलिप्तता असते. ते ज्या द्रव्यातून आकाराला येते त्याच्या, कलावंताच्या भावावस्थेच्या पलीकडे झेपावते. ते कलावंताच्या चरित्राशी बांधलेले रहात नाही; त्याऐवजी ते लयीने बांधले जाते. त्यात स्वयंपूर्णता येते. एखादा दवबिंदू त्याच्या परिपूर्ण एकात्मतेने लक्षवेधक बनताना तो कसा जन्मला याचा विचार मनात येऊ नये, तसे कलारूपाच्या बाबतीत घडते. त्याचे रहस्य त्याच्या एकात्मतेत असते. ही एकात्मता अविश्लेष्य असते. फार झाले तर, कलाकृतीच्या आशयाचे विश्लेषण करणे शक्य होईल. पण एखाद्या कवितेचा छंद, तिची शब्दकळा, तिचे व्याकरण आणि अलंकार वगैरे गोष्टी अलग अलग करून तीमध्ये

काय सांगितले आहे हे शोधण्याचा प्रयत्न केला तरी कविता हाताशी लागत नाही. ती वाऱ्याच्या झुळकीसारखी हळूच निसटून गेलेली असते. ती सर्व घटकांतून साकार होताना सर्व घटकांच्या आणि नियमांच्या पलीकडील अनुभव कशा प्रकारे देते याचे स्पष्टीकरण देता येत नाही. तो अनुभव चिरंतन विस्मयाचा विषय आहे.[२७]

अशी रूपे गतिमान आणि परिवर्तनशील असतात. कोणतीही कल्पना प्रकट करायची तर त्यासाठी रूप हे आवश्यक असते. पण व्यापक स्वरूपाच्या कल्पनेला रूपाच्या मर्यादा सहन होत नाहीत. ती मर्यादित रूपात व्यक्त होऊ शकत नाही त्यासाठी रूपे गतिमान आणि परिवर्तनशील असावी लागतात. चिरंतनाच्य आविष्कारासाठी त्यांना नित्यनूतन बनावे लागते. कोणतीही अभिव्यक्ती ही अभिव्यक्ती म्हणून सुनिश्चित असावी लागते हे खरे, पण ती व्यापक जाणिवेचा आविष्कार करणारी असल्यामुळे तिच्यात अनिश्चितता असणे आवश्यक ठरते. ती लवचिक आणि व्यंजक असावी लागते. तिचे असे स्वरूप गतिमान रूपातच संभवते. त्यामुळे कलावंताचा अनुभव रूप धारण करताना त्या रूपाच्या अतीत होतो.[२८]

कोणतेही कलारूप हे आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या संयोगातून निष्पन्न होत असते. या संदर्भात नेहमी विचारला जाणारा एक प्रश्न असा की, कलेमध्ये महत्त्व असते ते आशयाला की अभिव्यक्तीला. यावरून अनेकदा वाद उपस्थित केले जातात. त्यांचा उगम, टागोरांच्या मते, कलेचा हेतू सौंदर्यनिर्मिती हा आहे, या गृहीतामध्ये आहे. ते गृहीत जे मानतात त्यांना सौंदर्य हे आशयात असणे शक्य वाटत नाही. ते अभिव्यक्तीला महत्त्व देतात. टागोरांच्या मते कलेचा मुख्य हेतू सौंदर्यनिर्मिती हा नसून व्यक्तित्वाचा आविष्कार हा आहे. म्हणून ते आशय आणि अभिव्यक्ती यांची एकात्मता हे कलेचे तत्त्व मानतात. कलावंताला स्फुरलेली कल्पना तिला उचित अशा रूपात व्यक्त झाली की, त्या दोहोंच्या संयोगातून निष्पन्न होणाऱ्या एकात्मतेत आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन गोष्टी अलग अलग रहात नाहीत. केवळ आशय वा केवळ अभिव्यक्ती या अमूर्त गोष्टी आहेत. अमूर्त आशय हा विज्ञानाचा विषय आहे आणि अमूर्त अभिव्यक्ती हा अलंकारशास्त्राचा. त्या जेव्हा कलावंताच्या व्यक्तित्वात एकजीव होऊन अवतरतात तेव्हा त्या मूर्त, संवेद्य रूप घेतात.[२९] अशा ठिकाणी आशय हा अभिव्यक्त असतो आणि अभिव्यक्ती आशयपूर्ण असते या अर्थाने टागोरांनी, कलेचे सत्य आशयात नसून अभिव्यक्तीत असते असेही आणखी एका ठिकाणी म्हटलेले आहे.[३०]

कलावंत आपल्या आविष्काराचे माध्यम आपले आपण निर्माण करतो. कवी त्याच्या आविष्काराची भाषा स्वतःच्या वापरातून सिद्ध करतो. तिला त्याच्या

व्यक्तित्वाचा स्पर्श झालेला असतो. काव्य हे त्याच्या व्यक्तित्वाचा भावरूप आविष्कार असल्यामुळे तो वाचक शब्दात होऊ शकत नाही त्यासाठी प्रसरणशील, चित्रदर्शी आणि संगीतानुकूल शब्दांची गरज असते. त्या शब्दांतून त्याची काव्यात्म प्रतिमाप्रतीके साकार होतात. ती त्याच्या काव्यात्म अनुभवाची आविष्कारक असतात. ती त्याच्या काव्यात्म अनुभवाची एकमेव, अनन्यसाधारण अशी अभिव्यक्ती असते आणि तिचे आवाहन सार्वत्रिक असते.

आविष्काराची अशी माध्यमे संवेदनशील मनांनाच निर्माण करता येतात. आधुनिक मनांबाबत अशी संवेदनशीलता कमी जाणवू लागलेली आहे अशी टागोरांची तक्रार आहे. या मनांना जीवनाची साधी अंगेही आज जाणवेनाशी झालेली दिसतात. त्यांचे साहित्य परिणामकारकतेसाठी विक्षिप्ततेचा आश्रय घेते आणि डोळ्यात भरण्याचा प्रयत्न करते. ते हरघडी बाजारात येणाऱ्या आकर्षक वस्तूंप्रमाणे आपली शैली सारखी बदलत रहाते. ती वरवरची चकाकी असते, त्यातून जीवनाचा बहर प्रकट होत नाही. साहित्यामधील अशा फॅशन्स लवकर जुन्या होत जातात; कारण त्या पृष्ठभागाशी निगडित असतात, त्या अंगभूत नसतात. आपल्याकडे दुर्लक्ष होईल की काय या भीतीने आत्मविश्वास गमावून बसलेले शहाणपण येथे चटपटीत दिसण्यासाठी धडपडताना दिसते. अशा नकली नावीन्याबद्दल टागोरांनी नापसंती व्यक्त केली आहे. ते त्यांना जीर्णत्वाचे आणि क्षीण संवेदनशीलतेचे लक्षण वाटते. या साहित्याचा आंतरिक विकास थांबला असल्याचे त्यांना जाणवते. ते आपली गेलेली चव उद्दीपित करण्यासाठी ग्राम्यतेचा मालमसाला वापरते आणि वरून अत्युक्तीची फोडणी देते. काहींच्या मते ही गेल्या शतकातील साहित्यशैलीमधील आतिरिक्त माधुर्य आणि सुकुमारता यांविरुद्धची प्रतिक्रिया आहे. पण विशिष्ट लकबींविरुद्धची कोणतीही प्रतिक्रिया तिच्या स्वतःच्या लकबी निर्माण करीत असते. अशा वेळी कलावंतांनीच जगाला स्मरण करून दिले पाहिजे की, आपल्या आविष्काराच्या सत्यतेबरोबरच आपण सत्याच्या क्षेत्रात वाढत असतो. मनुष्यनिर्मित जग हे त्याच्या सर्जक आत्म्याचा आविष्कार न रहाता जेव्हा सत्तेचे यांत्रिक साधन बनते तेव्हा ते जरठ बनते, त्याच्या बनावटीत कारागिरीतून येणारे नैपुण्य महत्त्वाचे ठरते, पण ते व्यंजकता आणि चैतन्य हरवून बसते.[११]

टागोरांच्या मते खरी कला ही उपयोगशून्य आहे. चित्रकलेच्या संदर्भात ते म्हणतात की, कला ही पाहण्यासाठी वस्तू सादर करते; त्या पाहणे आपण टाळू शकत नाही याचे कारण, त्या आपल्याला पहायला आवडतात हे आहे. कलाकृतीत कोणतेही तत्त्व नसते, दैनंदिन समस्यांवर तोडगा नसतो आणि ती नीतिपाठही देत नाही. तिचा संदेश एकच : 'अयं अहं भोः !', 'ही मी आहे' हा

असतो. ती आपले निःसंदिग्ध अस्तित्व उद्‌घोषित करते. तिच्या अस्तित्वाने आपल्याला आपल्या अस्तित्वाचे भान येते.[३२] तिच्या अस्तित्वाला आणखी कसला हेतू असण्याचे कारण टागोरांना दिसत नाही. या दृष्टीने ते कलावादी आहेत. 'कलेसाठी कला' हे तत्त्व त्यांना मान्य दिसते. कलेचा आत्मा आनंद हा आहे हे ते वारंवार सांगतात. मात्र तो, संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञ सांगतात तसा स्वपरतटस्थसंबंधांच्या पलीकडील असतो.[३३]

टागोर हे सौंदर्य आणि नीती या दोन भिन्न गोष्टी असल्याचे आणि त्यांचे परिणामही वेगवेगळे असल्याचे सांगतात हे खरे; पण जे चांगले असते, शिव असते ते सुंदरही असते असेही ते म्हणतात. याचे कारण ते सगळ्या निर्मितीशी आणि मानवी जगाशी सुसंवाद साधते हे होय. जेथे सत्य आणि शिव यांचा परिपूर्ण मेळ होतो तेथे सौंदर्यही आविष्कृत होते. सौंदर्य म्हणजे परिपूर्ण शिव आणि परिपूर्ण सौंदर्य म्हणजे मूर्त स्वरूपातील शिव होय. टागोरांना करुणा, क्षमा, प्रेम या गोष्टी सुंदर वाटतात याचे कारण, त्या पूर्ण विकसित कमळाप्रमाणे वा चंद्राप्रमाणे स्वतः एकात्म असतातच पण त्या जगाशीही एकात्म बनलेल्या असतात. त्यांच्या द्वारे माणूस या जगाशी स्वार्थनिरपेक्ष संबंध जोडतो आणि त्याला आपल्याशी एकात्म करून घेतो. महान कार्यासाठी स्वतःचे बलिदान करणाऱ्या नायकाशी आपले क्षुद्र स्वार्थ आणि आपली लहानसान सुखदुःखे विसरून आपण नाते जोडतो त्यामागे आपल्यामधील शिवाबरोबर स्वार्थनिरपेक्ष नाते जोडण्याची क्षमता असते. सौंदर्य हे जसे देवाच्या निर्मितीमधील भव्यदिव्याचा साक्षात्कार घडवते तसे शिव हे मानवी जीवनातील भव्यदिव्याची प्रतीती देते. ते आपल्याच जीवनातील असल्यामुळे ते आपल्यास जवळचे वाटते. त्याचे सौंदर्य आपणांस जाणवत नाही. ते जाणवते तेव्हा आपले सारे जीवन आनंदाने काठोकाठ भरून वाहू लागते आणि यासारखे आणखी काही सुंदर असू शकत नाही याची जाणीव होते.

सौंदर्यदृष्टी जेव्हा ज्ञानेंद्रियांनी नियत होते तेव्हा सुंदर व असुंदर यांत तीव्र विरोध निर्माण होतो. त्यात संवेदनशीलतेचा प्रवेश झाला की तो कमी होतो. मग वरवर सुंदर न दिसणाऱ्या गोष्टीही सुंदर वाटू लागतात. आरंभ आणि अंत, गौण आणि प्रधान, अंश आणि सबंध यांतील सूक्ष्म संगती प्रतीत होते. आपण केवळ बाह्य देखाव्याशी बांधले जात नाहीत. त्यातही आपल्या नैतिक दृष्टीचा प्रवेश झाला की, आपल्या मनाची क्षितिजे विस्तारतात. त्याबरोबर सुंदर–असुंदर, शिव–अशिव अशा परस्परविरोधी कल्पना विरतात. सौंदर्यदृष्टी प्रज्वलित झाली की सगळे भेदभाव तिच्यात नष्ट होतात. सत्य आणि सौंदर्यही

एक होते. सत्याच्या साक्षात्कारात आनंद आहे आणि सौंदर्याचे साररूपही आहे याची प्रतीती येते.

आपल्या साहित्यादी सर्व कला ह्या जाणताअजाणता सत्योन्मुख आहेत. त्या सर्व सत्य प्रकाशात आणण्याचा प्रयत्न करतात. आपल्या जाणिवेचा विषय न झाल्यामुळे जे आपणांस आतापर्यंत सत्य वाटत नव्हते ते कवी आपल्या अनुभव-कक्षेत आणून देतो आणि आपला सत्याचा आनंद व्यापक करतो. अशावेळी सौंदर्य हे सत्य आणि सत्य हे सौंदर्य असल्याची (Beauty is truth, truth is beauty) प्रतीती येते. जे काही आहे ते सर्व देवाच्या आनंदरूपाचा, अमृतत्वाचा आविष्कार आहे. (आनंदरूपममृतं यद्विभाति) या औपनिषदिक वचनाचा अनुभव येतो.

सगळ्या कलात्मक आविष्कारांतून व्यक्त होणारी एकच गोष्ट जर कोणती असेल तर ती म्हणजे माणसाचा सत्यशोधनातील विस्मय आणि आनंद ही होय. त्या विस्मयाचा आणि आनंदाचा आविष्कार शिल्पांत, मंदिरांत, यात्रास्थळांत आणि साहित्यात प्रतीकबद्ध झालेला आहे. ते सगळे निसर्ग आणि ऋतू यांबद्दलच्या माणसांच्या प्रतिक्रियांचे लेख आहेत. त्यामुळेच या वस्तुनिष्ठ जगाचा कायापालट भावभावनांच्या व्यक्तिनिष्ठ जगात झालेला आहे. वस्तुनिष्ठ जगातील रसमयता आणि आपल्यातील रसमयता यांतील हा संयोग आहे. म्हणून सर्व कला ह्या 'रसो वै रसः, रसं हि एवायं लब्ध्वा आनन्दीभवति' (तो रसस्वरूप आहे. ह्या रसाच्या प्राप्तीने तो आनंदित होतो) या उपनिषदातील वचनावरील टिपा होत.[३४]

टागोरांचा हा कलाविचार केवळ कलाक्षेत्रापुरता मर्यादित दिसत नाही. तो जीवनव्यापी आहे. आपल्या इच्छा–आकांक्षांना अनुरूप अशा वास्तवाशी माणूस संबंध जोडतो. ते जोडताना त्याच्या मनात ज्या भावभावना निर्माण होतात त्यांच्या द्वारे तो त्या वास्तवाला रूप देतो. या प्रक्रियेत वास्तव हे मानवी वास्तव होते आणि त्याद्वारे माणसाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार होतो. हा व्यापक विचार क्रोचेच्या Art is intuition किंवा Intuition is expression या विचाराशी मिळता जुळता आहे. क्रोचेच्या सामान्य माणसाप्रमाणे टागोरांचा सामान्य माणूसही सर्जनशील आहे. मात्र टागोरांच्या कलाविचाराची मांडणी क्रोचेसारखी तार्किक नाही. ते जेव्हा कला हा माणसामधील अतिरिक्त ऊर्जेचा आविष्कार असल्याचे सांगतात तेव्हा त्यातून हर्बर्ट स्पेन्सरच्या विचाराचे प्रतिध्वनी जाणवतात. ते ध्वनिवादी साहित्यविचारांनीही प्रभावित झालेले दिसतात. पण ही उसनवारी आहे असे म्हणता येणार नाही. आपल्या व्यापक संवेदनशीलतेने त्यांनी हे विचार आपलेसे केलेले आहेत; ते त्यांच्या व्यक्तित्वाचा भाग बनलेले आहेत; त्यांतून त्यांची जी

भूमिका बनत गेलेली आहे तीच त्यांच्या कलाविचारात सर्वत्र प्रकट झालेली आहे. ही भूमिका आनंदवादी आहे. तिला भारतीय अध्यात्माचे कोंदण आहे. आनंद हा सुसंवादात असतो. माणसाला कलेची गरज भासते याचे कारण त्याचे जीवन विसंवादांनी भरलेले आहे म्हणून. सर्व प्राणिमात्रात त्याला संज्ञेचा लाभ सर्वांत अधिक झालेला असल्यामुळे तो एकीकडे बाह्य जगापासून तर दुसरीकडे त्याच्या सहजप्रवृत्तिमूलक आतल्या जगापासून तो तुटलेला आहे. त्यातून आलेल्या भेदाच्या जाणिवेबरोबर सुखदुःखात्मक अनुभवांना त्याला सामोरे जावे लागते. यावर टागोरांना उपाय दिसतो तो प्रेम, करुणा, क्षमा यांसारख्या स्वनिरपेक्ष व्यापक भावनांनी या जगाशी संबंध जोडणे आणि आपल्यापासून तुटलेले जग पुन्हा आपल्याशी जोडून घेणे हा होय. त्यातून वास्तव आणि माणसाचे व्यक्तित्व यांचा एकात्म, संवादपूर्ण आविष्कार निष्पन्न होतो. त्यात माणूस स्वातीत आणि स्वतंत्र होतो. स्वतःच्या व्यापकत्वाचे भान त्याला येते. ते त्याला आनंद देते. मग कलानिर्मितीची प्रक्रिया ही आत्मसाधनेची प्रक्रिया बनते.

टागोरांच्या आनंदवादाचे मूळ औपनिषदिक चिंतनात असल्याचे दिसते. हे सगळे जग म्हणजे परमात्म्याची आनंदक्रीडा आहे; या जगातील वस्तुव्यक्तींच्या रूपांत तोच नटलेला आहे; ही सगळी त्यानेच धारण केलेली सान्त, मर्यादित रूपे आहेत; पण त्यांना आपल्या अनंतत्वाचा विसर पडलेला आहे. ती अनंताच्या मीलनासाठी चिरवियुक्तांसारखी तडफडत असतात. टागोरांना कलानिर्मिती हा सान्तामधील अनन्तत्व प्रकट करणारा आणि त्याच्या मूळ रूपाशी त्याची भेट घडवून आणणारा व्यापार वाटतो. त्यात सान्तामधील 'एका'ची अनंतामधील 'एका'शी गाठ पडते. त्या क्षणात चिरवियोग भोगणारे आपण अनन्तापासून कधी वेगळे नव्हतोच याची प्रतीती येते कलानिर्मिती हा सान्त आणि अनन्त यांना जोडणारी माध्यमे निर्माण करण्याचा व्यापार होय. या माध्यमांत माणसांमध्ये वसत असलेली सारी द्वंद्वे समन्वित होतात. त्याचे अनुभव संवादी व एकात्म रूप धारण करून व्यक्त होतात. कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श झालेले सत्य आणि शिवही त्यात सामिल होते. या संवादातून निष्पन्न होणारे सौंदर्य एकीकडे कलावंताच्या व्यक्तित्वाचे आविष्कारक असते तर दुसरीकडे त्याच्या स्वातीतभावाने ते अनंताचेही आविष्कारक बनते. टागोर हे कलेचे साध्य सौंदर्यनिर्मिती हे मानीत नाहीत, त्यांच्या दृष्टीने ते साधन आहे.[३५] सान्तामध्ये बंदिस्त असलेल्या अनंताचे दर्शन घेण्याचा तो आरसा आहे. त्यामुळे कलानिर्मितीला आध्यात्मिक साधनेचा दर्जा प्राप्त होतो.

टागोरांनी हा व्यापक व गूढ वाटणारा विचार जितक्या तपशीलाने आणि सुस्पष्टपणे मांडला आहे तितक्या सुस्पष्टपणाने आणि विस्ताराने कलाकृतीच्या

अभिव्यक्तीच्या अंगांचा विचार केलेला नाही. त्यांनी आशयपूर्ण अभिव्यक्तीला महत्त्वाचे स्थान दिलेले असले आणि लय, रूप, काव्याची भाषा या अंगांचा विचार केलेला असला तरी त्यांचे तपशील पुरेसे स्पष्ट होत नाहीत. त्यातही काव्याच्या भाषेचा विचार, प्रतिमाप्रतीकांचा विचार बराचसा त्रुटित आहे. त्यांनी लय आणि रूप यांची सांगड धूसरपणे घालून दाखवलेली आहे; काव्यात्म भाषेचा लयीशी असलेला संबंध क्वचित निर्दिष्ट केला आहे, पण तिचा रूपाशी असलेला संबंध जोडून दाखवलेला नाही. हे सगळे संबंध स्पष्ट करायचे तर त्यासाठी सूक्ष्म विश्लेषणाची आवश्यकता होती. ते सगळ्या गोष्टींकडे साकल्याने पाहणारी त्यांची संश्लेषक प्रतिभा त्यांना करू देत नाही असे दिसते. अभिव्यक्तीच्या विशेषांची चर्चा करताना शेवटी अलंकारशास्त्रात शिरावे लागते. त्यांच्यामते अशी चर्चा अमूर्ताकडे झुकते. आणि त्यांच्या अंतःप्रज्ञेला अमूर्तामध्ये रस नाही. अशा चर्चेने कलाकृतीच्या घटकांचे स्वरूप एका मर्यादेपर्यंत स्पष्ट करता आले तरी कलाकृतीत सगळ्या घटकांच्या गोळाबेरजेपेक्षा जे काही अधिक असते ते हाताशी लागत नाही ही त्यांची खंत आहे. त्यांनी अभिव्यक्तीसंबंधी जे लिहिले आहे ते बरेचसे ओघाओघात. त्यांचा उद्देश तात्त्विक चर्चा करण्याचा नाही. त्यामुळेच त्यांच्या लेखनातील हा भाग त्रुटित स्वरूपाचा वाटतो. या संदर्भात Creative Unity या पुस्तकात त्यांनी सांगितलेला आपला सर्जनाचा आदर्श लक्षात घेण्यासारखा आहे. ते म्हणतात :

मी आहे ही जाणीव मला ओझ्यासारखी नाही; पण माझ्यात एकजीव झालेली सगळ्या ज्ञानशाखांतील असंख्य तथ्ये सुटी सुटी केली तर त्यांना अंत नसल्याचे जाणवेल. हे माझ्यातील एकात्मतेचे अकथित रहस्य आहे. त्यात अनंताचा साधेपणा आहे; ही सगळी अवाढव्य गर्दी ते एकाच बिंदूत शोषून घेते.

हा माझ्यातील 'एक' विश्वाची विविधता जाणतो; पण तो जे जे जाणतो त्यात त्याला त्या 'एका'चीच वेगवेगळी अंगे जाणवतात....हा माझ्यातील 'एक' सर्जनशील आहे. निर्मिती ही त्याची क्रीडा आहे तिच्या द्वारे तो अमर्याद विविधतेत दडलेला एकात्मतेचा आदर्श आविष्कृत करतो. त्याची चित्रे, कविता, संगीत हे असे आविष्कार आहेत. त्यांच्या निर्मितीत त्याला आनंद वाटण्याचे कारण, त्यांतून अंगभूत एकात्मतेची परिपूर्ण रूपे साक्षात होतात.

हा माझ्यातील 'एक', आकलन व्हावे म्हणून ज्ञानात ऐक्य साधतो, आनंदासाठी एकात्मतेच्या प्रतिमा निर्माण करतो, पण तो इतकेच करून थांबत नाही. आपल्या परिपूर्तीसाठी तो प्रेमातही एकरूप होऊ पाहतो. तो दुसऱ्यांत स्वतःला शोधतो...प्रेमातील आनंद हा केवलानंद होय; कारण ते अंतिम सत्य

आहे. 'अद्वैतं अनन्तम्' (The one is infinite), 'अद्वैतं आनन्दम्' (The one is Love) असे उपनिषदात म्हटलेले आहे.

या एकाला, अनन्ताला, प्रेमाला अनेकतेतील संवादाद्वारे आणि आत्मसमर्पणाद्वारे परिपूर्ण स्वरूपात अभिव्यक्त करणे हे आपल्या व्यक्तिगत जीवनाचे तसेच आपल्या समाजाचे उद्दिष्ट आहे.

संदर्भ :

1) Rabindranath Tagore – On Art and Aestheties, Orient Longmans, 1961, pp. 75–76.

2) ...this creative imagination is a common truth both in us and in the heart of existence.
Rabindranath Tagore – Creative Unity. Macmillan, 1971 reprint, p. 9.

3) Rabindranath Tagore – Personality, Macmillan, 1970 reprint, pp. 77–79.

4) On Art and Aesthetics – p. 16.

5) Personality – pp. 77–85.

6) Ibid – pp. 88–89, 92–93, 95–98.

7) Creative Unity – p. 65.

8) We realise that Creation is the perpetual harmony between the infinite ideal of perfection and the eternal continuity of its realisation... – Ibid. p. 15.

9) Ibid – pp. 23–26.

10) On Art and Aesthetics – p. 76.

11) Ibid – p. 18.

12) Personality – p. 69.

13) Op cit – pp. 17–21.

14) Personality – pp. 53–71.

15) Ibid – p. 74.

16) On Art and Aesthetice – pp. 22–24.
17) Ibid – pp. 26–27.
18) Ibid – pp. 53–54.
19) Ibid – pp. 85–86.
20) Ibid – pp. 49–50.
21) Ibid – p. 56.
22) Ibid – pp. 78–79.
23) Ibid –pp. 97–98.
24) Ibid – p. 89.
25) Creative Unity – pp. 31–41.
26) Op. Cit. – p. 46.
27) Ibid – pp. 54–55.
28) Personality – p. 60.
29) Op. Cit. – p. 21.
30) Ibid – p. 48.
31) Ibid – pp. 51–53, 56-57.
32) Ibid – pp. 108–109.
38) Ibid – p. 14.
34) Ibid – pp. 5–10.
35) Ibid – p. 21.

६.

अरविंदांचा काव्यविचार

अरविंद घोष हे तत्त्वचिंतक, स्वातंत्र्यवीर, योगी आणि कवी म्हणून प्रसिद्ध आहेत. त्यांनी तात्त्विक, धार्मिक, आध्यात्मिक, सांस्कृतिक, साहित्यिक इत्यादी विषयांवर बरेच लेखन केलेले आहे. भावकाव्य, कथाकाव्यादी प्रकारांत त्यांनी पन्नास हजार ओळींपेक्षा अधिक रचना केलेली आहे. आणि त्यांचे 'सावित्री' हे महाकाव्य प्रसिद्ध आहे. ग्रीक, लॅटिन आणि संस्कृत या प्राचीन भाषांतील साहित्याचा त्यांनी चांगला व्यासंग केलेला आहे. काही काळ त्यांनी फ्रेंच व इंग्रजी साहित्याचे अध्यापन केलेले असल्यामुळे त्यांचा त्या भाषांतील कवितेशी दाट परिचय असलेला दिसतो. मालार्मे, व्हर्लेन, रिम्बॉ यांसारख्या फ्रेंच कवींचे संदर्भ त्यांच्या लेखनात वारंवार येतात. इंग्रजी कवितेचे स्वरूप आणि तिची उत्क्रांती या विषयी त्यांनी आपल्या 'द फ्यूचर पोएट्री' या ग्रंथात विस्ताराने लिहिलेले आहे. या ग्रंथाच्या आरंभी आणि अखेरीस तसेच वेळोवेळी लिहिलेल्या पत्रांत त्यांनी आपले काव्याविषयीचे विचार सविस्तरपणे आणि काही वेळा त्रुटित स्वरूपात मांडलेले आहेत.

हे विचार वाचताना लक्षात येते ते असे की, त्यांवर विद्यापीठीय पांडित्याची छाया मुळीसुद्धा नाही. काव्याचे स्वरूप, प्रयोजन, निर्मितिव्यापार वगैरे विषयांसंबंधी कोण, काय म्हणते ते सांगणारी अवतरणे नाहीत; संदर्भांच्या याद्या नाहीत. आहेत ते अरविंदांचे स्वतःचे विचार. ते त्यांना त्यांच्या चिंतनातून स्फुरलेले आहेत. या चिंतनाचा पाया चैतन्यवाद किंवा आत्मिकतावाद (Spiritualism) हा आहे. आणि अरविंदांचा आत्मिकतावाद हा पूर्णाद्वैतावर आधारलेला आहे, 'पूर्णमदः पूर्णमिदं पूर्णात्पूर्णमुदच्यते / पूर्णस्य पूर्णमादाय पूर्णमेवावशिष्यते' हा ईशोपनिषदाच्या

शांतिपाठातील मंत्र त्यांच्या तत्त्वज्ञानाचा आधार होय. या तत्त्वज्ञानाप्रमाणे अंतिम सत्ता ही सच्चिदानंदस्वरूप आहे. हे विश्व अथवा जडसत्ता हे तिचेच रूप होय. मात्र ते अबोधदशेत असते. ती दशा सच्चिदानंदरूपानेच स्वीकारलेली असते. ह्या जडातूनच प्रथम जीवदशा व पुढे मन या गोष्टी विकसिक होतात.[१] आपले जीवन दोन जगांत हेलकावत रहाते. एक जग सखोल आंतरिकतेचे आहे, तर दुसरे आपल्या बहिर्मुख वृत्तीचे क्षेत्र आहे. बरेच लोक बाह्य जीवनातच मशगुल असतात. त्यांतील ज्या लोकांवर विचार आणि संस्कृती यांचे संस्कार होतात ते फार तर मनोविश्वापर्यंत किंवा भावनांच्या विश्वापर्यंत मजल मारतात किंवा हे बाह्यजीवन बौद्धिक सत्य, नैतिक विवेक वा कलात्मक सौंदर्य यांच्या नियमांखाली आणण्याचा प्रयत्न ते करतात. पण बुद्धी हे आपले खरे स्वरूप नाही. सौंदर्याचा आस्वाद घेणारे, नीतिविवेक करणारे वा विचार करणारे मन हेही आपले खरे स्वरूप नव्हे. त्यापेक्षा कितीतरी मोठी गोष्ट आपल्यात आहे. ती म्हणजे ईश्वरी स्वरूपातील चैतन्य किंवा आत्मिकता (Spirit) होय. इतर गोष्टी ही आत्मिकतेची साधने होत.[२] ते परमसत्य आहे. ते भौतिक आणि मानसिक गोष्टींच्या पलीकडे असते. त्यात सगळे सान्त आणि अनंत सामावलेले असते. ते केवलस्वरूपाचे असते. जे क्षणभंगुर असते त्याचे उगममस्थान आणि त्याचा आधार ते चिरंतन चैतन्य आहे. ते सर्वातीत, सार्वत्रिक, आदिकारणाच्या स्वरूपाचे आणि अविनाशी आहे. ते देवस्वरूप, संज्ञास्वरूप, शक्तिस्वरूप आणि आनंदस्वरूप आहे. ते सगळ्या वस्तूंचे उगमस्थान, रहाण्याचे ठिकाण आणि सर्व वस्तूंत रहाणारे आहे. आत्मा, निसर्ग आणि जीवन हे त्याचे आंशिक आविष्कार आहेत.[१]

विश्वाचे प्रयोजन आत्मिक विकास हे असल्यामुळे ते सतत उत्क्रान्त होत आहे. त्याची धाव चैतन्याकडे आहे. त्यामुळे मनही उत्क्रांत होत जाते. मनातून उच्चतर मन (हायर माइंड), त्यातून प्रबुद्ध मन (इल्यूमिन्ड माइंड), त्यातून अंतर्बुद्ध मन किंवा अंतःप्रज्ञ मन (इंटूइटिव्ह माइंड) आणि त्यातूनही अतीत मन (ओव्हर माइंड) अशी उत्क्रांती होते. या अतीत मनाचा सुप्रबुद्ध वा अधिमनाशी (सुपर माइंड, यालाच सच्चिदानंदाची जाणीव म्हणतात) अहर्निश संबंध साधला जाऊन ही उत्क्रांती पूर्ण होते. या उत्क्रांतीत चैतन्यही वेगवेगळ्या स्वरूपात दृग्गोचर होते. जड वस्तूंत ते बोधरहित असते, जीवदशेत ते अर्धबुद्ध असते आणि मनोदशेत ते बोधरूप बनते. तीत जगाची पूर्ण जाणीव आणि स्वतःचीही जाणीव दिसते. उच्चतर मनोदशेत संबोधरूप ज्ञानाची प्राप्ती होते. प्रबुद्ध मनोदशेत सत्यदर्शनाने इच्छाशक्तीच्या विश्वात क्रांती होऊन आचरणात भराभर बदल होतो. अंतर्बुद्ध मनाच्या अवस्थेत वस्तुस्थितीचा एकदम साक्षात्कार होतो. त्याला अनुरूप अशा प्रज्ञेतून आणि प्रेमातून चैतन्याचा आविष्कार होतो. या अवस्थेत व्यक्तिदृष्ट्या चैतन्याची उत्क्राती पूर्ण

होते. अतीत मनात घडून येणारी उत्क्रान्ती संज्ञेच्या विस्तारातून, 'हे विश्वचि माझे घर' या वृत्तीतून प्रकट होते. या मनात सच्चिदानंदस्वरूप जाणीव अवतरली की आत्मिक विकास पूर्ण होतो.[४]

अरविंदांनी मनाच्या विकासाचे जे वेगवेगळे स्तर कल्पिलेले आहेत त्यांपैकी काव्याचे स्फुरण कोणत्याही स्तरावरून होऊ शकते. त्या स्तराप्रमाणे काव्याचे स्वरूप बदलू शकते. उदा० जैविक प्रेरणांचा प्रभाव असलेल्या काव्यात संवेदनांचा भाग जास्त असतो; शब्द किंवा नाद हे अर्थावर कुरघोडी करतात; ते रोमांचकारी असू शकते, पण त्याने मनाचे किंवा आत्म्याचे समाधान होत नाही.[५] उच्चतर मन ही आत्मिकतेच्या जाणिवेची पहिली पातळी होय. बरेचसे अभिजात काव्य या स्तरावरून स्फुरते. या काव्यावर प्रज्ञेचा प्रभाव अधिक असतो. त्यात इतर प्रभाव मिसळत असल्यामुळे ते कमी बौद्धिक आणि अधिक प्रातिभ बनत जाते. बरेचदा हे अंतर्मनाच्या प्रभावामुळे घडते.[६] अतीत मनाच्या पातळीवरून स्फुरलेले काव्य आपली लय, आपले शब्दरूप आणि तंत्र आपल्याबरोबरच घेऊन येते; योग्य शब्द आणि योग्य नाद योग्य जागी त्यात आपोआपच बसतो. तशी ही गोष्ट सगळयाच चांगल्या काव्यात आवश्यक असते; पण तेथे केलेला किंचित बदल जसा खपून जाऊ शकतो तसा येथे नाही. या स्तरावरील कवितेत पर्यायांना अवसर नसतो. एका शब्दाची जागा दुसरा शब्द वा एका नादाची जागा दुसरा नाद घेऊ शकत नाही. अशा काव्याचे लयरूप, शब्दरूप आणि तंत्र यांचे विश्लेषण अशक्य असते. उपनिषदे आणि गीता यांना या स्फूर्तीचा स्पर्श झालेला दिसतो. पण ती शुद्ध स्वरूपात क्वचितच प्रकट होते. तिला प्रथम खालच्या स्तरावरील संज्ञेपर्यंत उतरावे लागते. त्या संज्ञेला आपल्या स्पर्शाने उजळावे लागते किंवा तिला झपाटून टाकावे लागते. तेव्हा ती संज्ञा व्यापक होते. तिचे आविष्कार व्यापक बनतात.[७] या उलट मनाच्या पातळीवरील आविष्कार कमी व्यापक असतात. त्यात माधुर्य, नाजूक सौंदर्य, भावोत्कटता, जाणिवेची सूक्ष्मता आणि जिव्हाळा या गोष्टी अधिक असतात.[८] अतीत मनाची पातळी फार क्वचित गाठता येते. त्यामुळे तेथून स्फुरलेल्या काव्य-शक्तीचा स्पर्श काव्यातील काही ओळींत वा परिच्छेदांतच दिसतो. प्रबुद्ध मनाच्या काव्यात प्रकाशरूपे आणि रंग यांची क्रीडा असते. त्याची शब्दकळा दीप्तिमान आणि लक्षवेधक असते. त्यातून सत्याचा आविष्कार प्रकाशाच्या लोंढ्यासारखा होतो. याउलट अंत:प्रज्ञ मनाच्या पातळीवरून स्फुरलेल्या काव्यात प्रकाश आणि रंग यांच्या क्रीडा असल्या तरी त्याचा कल साधेपणाकडे, अनलंकृततेकडे असतो. त्यातील सत्यकथनात आंतरिक जिव्हाळा असतो. त्याचा भर आंतरिक सत्याच्या आविष्कारावर असतो.[९]

अरविंदांनी कवित्वशक्तीची चर्चा करताना सर्वांत अधिक महत्त्व स्फूर्तीला

दिलेले आहे. कविप्रतिभेविषयी लिहिताना ते एवढेच म्हणतात की, कवीचा शब्द म्हणजे कल्पनाशक्तीची वाणी असते.[१०] दुसऱ्या ठिकाणी कल्पनाशक्तीचे वर्णन करताना, ती मनाची शक्ती आहे; ती प्रतिमेला शरीर आणि रूप देते; ती कल्पना-सौंदर्य, प्रतिमासौंदर्य आणि त्यांपासून मिळणारा कलात्मक आनंद यांवर खूश असते असे ते सांगतात.[११] स्फूर्ती प्रकट होते ती तिच्याच दारांतून. स्फूर्ती काव्यनिर्मितीला आणि काव्योद्‌गारांना चालना देणारी शक्ती आहे ती सामान्य मनाच्या पलीकडे असलेल्या अतिचेतनातून (Superconscient) प्रकट होते. तीमधून जी रचना होते ती मेंदू–मनाची रचना वाटत नाही. ते स्वर्गीय देणे होय. पण काव्याचा समग्र शब्द या दैवी उगमापासून क्वचितच स्फुरतो. सामान्यतः तो मेंदू–मनाच्या दुय्यम प्रक्रियांनी संस्कारित होतो. त्याचे स्फुरण आणि त्याचा अरूपित आशय कदाचित वरून येत असेल, पण तो बुद्धीच्या व इतर पार्थिव गोष्टींच्या अधीन होऊन बदलतो. या बदलातही एक उच्च शक्ती वसत असते, पण तिच्यात आपल्या मर्त्यतेचे मिश्रण असते. कवीच्या अशा शब्दाचे स्वरूप, मूल्य आणि त्याची ताकद या गोष्टी, या बदलात कोणत्या मानसशक्ती प्रभावी ठरतात यावर अवलंबून असतात. हा प्रभाव स्पंदनशील मन, भाववृत्ती, कल्पनाशील वा चिंतनशील प्रज्ञा, किंवा त्यापेक्षा श्रेष्ठ अशी अंतःप्रज्ञा यांपैकी कशाचाही असू शकेल. पण दैवी स्फूर्ती आणि मानवी मन यांना जोडणारे एक माध्यम आपल्यामध्येच वसत असते. ते म्हणजे आपले अंतःप्रज्ञ मन होय. ते दैवी स्फूर्तीकडून जे काही येते ते मनाकडे पोचवण्याचे काम जसे करते तसेच त्याला रूपही देते. ते जेव्हा रूपनिर्मिती करते किंवा स्फूर्तीकडून आलेल्या शब्दात आपला सूर उमटवते तेव्हा त्यातून अक्षर साहित्याची निर्मिती होते. ज्या युगांत मनाची ही शक्ती उत्साहाने उद्रेकित होते किंवा शांतपणे महनीय कृती करीत राहते ती काव्याची महान युगे ठरतात.[१२]

निर्मितीसाठी सर्जनशक्तीने एकीकडे स्फूर्तीच्या मूलस्रोताशी संपर्क साधला पाहिजे आणि दुसरीकडे तिचे उपकरण किंवा माध्यम असलेल्या मानवी मनाशीही संबंध जोडला पाहिजे. असे झाले तर काव्याचा आशय, लय, रूप, शब्द या सगळ्या गोष्टी सर्जनाच्या पातळीवरून तयार स्वरूपात एकजीव होऊन येतात. अशा स्फूर्तीला अरविंद परिपूर्ण स्फूर्ती म्हणतात. ती कधी तिची स्वतःची अशी काही उत्स्फूर्त भेट देईल वा कवीच्या कल्पनेशी वा आकांक्षेशी मिळतेजुळते असे काही देईल. त्यावेळी त्याला निर्मितीचा, आवेशाचा, भरून येण्याचा आणि रिते होण्याचा आनंद झाला तरी तो फक्त पात्र किंवा माध्यम असेल. काही वेळा निर्मितीच्या स्रोतातून आशय, कल्पना आणि आवेग यांचा लाभ होईल, आणि त्याची भाषा आणि लय मानवी पातळीवर सापडेल. खरे म्हणजे भाषा, लय वगैरे गोष्टी आशयादी गोष्टींत अनुस्यूत असतात. पण त्या कवीने शोधायच्या असतात. त्या शोधात त्याला कधी प्रकाश

दिसतो; कधी तो उत्तेजित होतो; त्याचे निर्मितीचे परिश्रम कधी वेगाने चालतात, कधी ते मंद होतात, त्यात अडथळे येतात आणि कधी ते वरवरचे असतात. मन उत्तेजित झाले असताना अथवा संज्ञेच्या उन्नत अवस्थेत असताना आशयाला द्यायच्या शब्दरूपाचा काही भाग मनाकडून, तर काही भाग जीवनशक्तीकडून (Vital) प्राप्त होतो. काही भाग, पडद्यामागून अचानक काही प्रकट व्हावे तसा प्रकट होतो. कधी एखादी ओळ वा ओळी कोणत्या तरी पातळीवरून उमटतात आणि निर्मिती-साठी उत्सुक असलेला कवी त्याला उपलब्ध असलेल्या मूलस्रोतांपासून आपली सामुग्री गोळा करून त्या ओळींभोवती आपली रचना उभारतो. अशा शक्यता पुष्कळ असतात. कधी अशीही शक्यता असते की स्फूर्ती कोठून वरून येण्याऐवजी आतून म्हणजे मनाच्या आतल्या भागातून, भावनेतून, जैविकतेतून वगैरे होते. त्यातही अनेक शक्यता असतात. पण ही स्फुरणे सामान्य पातळ्यांवरून झालेली असतात. त्यात कारागिरीचा आणि सराईतपणाचा भाग असतो.

स्फूर्तीतून जन्मणाऱ्या कवितेची भाषा स्फूर्तीच्या आवेगातच आली तर फारशी अडचण नसते. पण हे सर्जनशक्ती आणि तिचे माध्यम होणारी व्यक्ती यांच्यातील संपर्कावर अवलंबून असते. ही सर्जनशक्ती स्वाभाविकपणे तिच्या माध्यमाची भाषा पसंत करणार; कारण तिची सर्जनशक्तीला सवय झालेली असते, पण ही शक्ती अमर्याद असते; त्यामुळे ती कोणतीही भाषा वापरू शकते. मात्र ती अज्ञात वा कमी ज्ञात भाषा वापरू शकत असली, तरी असे अपवादानेच घडते; कारण मनावरील संस्कार, कृती आणि विचार करण्याच्या सवयी त्यात सामान्यत: अडथळा आणतात.

कवितेचे भाग जर वेगवेगळ्या पातळ्यांवरून येत असतील तर त्याचे कारण कवी ज्या पातळीवरून आरंभ करतो ती पातळी त्याला टिकवून ठेवता येत नाही हे आहे. कधी तो वरच्या पातळीवरून सुरुवात करतो पण दुवा म्हणून काम करणाऱ्या संज्ञेला ते सारे काही अखंडितपणे ग्रहण करता येत नाही; तिची पातळी नकळत घसरत जाते; कवितेचा प्रवाह वाहता ठेवणारी सामुग्री अशा वेळी खालच्या पातळीवरून पुरवली जाते. कधी याच्या उलट घडते. आरंभ खालच्या पातळीवरून होतो आणि आवेशामध्ये मधूनमधून किंवा अधिक सातत्याने ती वरची पातळी गाठते. कधी सर्जनाच्या इच्छेने आकृष्ट झालेली उच्चतर शक्ती (higher force) प्रकट होते आणि कमी उत्तेजित झालेल्या स्फूर्तीला आपल्याकडे ओढते. हा प्रकार विशेषत: अतीत मनाच्या पातळीवर घडतो.[१३] आपल्याला अनेकदा सबंध कविता परिपूर्ण वाटत नाहीत; त्यांतल्या काही ओळी लक्षवेधक वाटतात; याचे कारण वरील विवेचनात सापडते. मनमोहन यांच्या एका कवितेसंबंधी लिहिताना अरविंद म्हणतात की, त्यातील पहिल्या तीन ओळींत स्फूर्तीची जी शुद्धता आणि परिपूर्णता

दिसते ती पुढे आढळत नाही; त्यामुळे ते सुनीत अपेशी होते.[१४] अमुक ओळीला अतीत मनाचा स्पर्श झाला आहे, तमुक ओळी साक्षात्कारी आहेत अशी विधाने ते अनेकदा करतात. कवीला आपल्या स्फूर्तीची पातळी कायम राखता येतेच असे नाही हा त्यांचा कवी म्हणून अनुभव दिसतो. स्फूर्तीचे येणे जाणे अनिश्चित असते. काही कलावंतांनाच ती हवी तेव्हा प्राप्त करून घेता येते. त्यांचा निर्मितीचा उत्साह अदम्य असतो. ते परिपूर्णतेची काळजी करीत नाहीत. उत्तम काव्य हे काही महान कवींचा अपवाद करता प्रवाहासारखे अखंड स्वरूपात येत नाही. ते अडखळत येते. प्रवाहापेक्षा ते बिंदुस्रावी असते.[१५]

अरविंद स्फूर्तीपेक्षा वरचे स्थान साक्षात्काराला देतात. तो वस्तूचे साक्षात ज्ञान देणारा आणि दर्शन घडवणारा असतो. स्फूर्ती हे ज्ञान आणि दर्शन अभिव्यक्त करते, शब्दबद्ध करते; या दोन गोष्टी समान नव्हेत. स्फूर्ती ही साक्षात्काराशिवाय असू शकते, ती शब्द देईल पण त्यामागील वस्तू तिला दिसणार नाही. जाणिवेला शब्दरूप देणारी संज्ञा माध्यम बनून ज्या वस्तूची समर्थपणे अभिव्यक्ती करील ती वस्तू तिच्या साक्षात अनुभवाचा विषय झालेली नसेल. स्फूर्तीच्या आवेगात अशा वस्तूची फक्त अभिव्यक्ती करण्यापेक्षा तिचे प्रत्यक्ष दर्शन घेणे, ती अनुभवणे अरविंदांना अधिक महत्त्वाचे वाटते.[१६]

अशा साक्षात्कारातून स्फुरणारे काव्य हे अरविंदांच्या मते मंत्रकाव्य असेल. मंत्र म्हणजे काव्यात्म विचार आणि अभिव्यक्ती यांचे सर्वोच्च, सर्वोत्कट असे साक्षात्कारी रूप होय. वैदिक कवींच्या दृष्टीने मंत्र म्हणजे उत्स्फूर्त आणि साक्षात्कारी दर्शन आणि साक्षात्कारी विचार होय. त्यात देव, स्वात्मरूप, माणूस, निसर्ग, विश्व, जीवन, वस्तू, विचार, अनुभव आणि कृती यांविषयीच्या आंतरिक सत्याचा प्रत्यय होता. तो महान अशा आत्मलयीच्या, छंदाच्या पंखावर बसून यायचा. त्यात पहाणे आणि ऐकणे एकरूप व्हायचे. त्यापासून ते सत्य जगणे वेगळे नसायचे. कारण अशा सत्याची आत्म्यातील उपस्थिती आणि त्याचे मनाकडून होणारे ग्रहण या गोष्टी अभिव्यक्तीपूर्वी वा अभिव्यक्तीच्या बरोबरीने त्या मंत्राच्या निर्मितीमध्ये असाव्या लागतात. मंत्राचा जन्म हृदयातून होतो आणि त्याला आकार चिंतनशील मनाकडून दिला जातो. पण त्यात सत्याचा आवाज असला पाहिजे आणि त्याचा आविष्कार त्या सत्याच्या लयीत आणि भाषेत झाला पाहिजे. असे काव्य ऋषींच्या मंत्राशी बरोबरी करणारे नसले तरी अशा उत्स्फूर्त आणि साक्षात्कारी शब्दरूपाचे वर्णन याशिवाय वेगळचा प्रकारे करता येत नाही. मंत्र हा साक्षात, अत्युच्च, अत्युत्कट आणि फार मोठा दैवी भार वाहाणारा शब्द आहे. त्यातून अंतःप्रज्ञ आणि साक्षात्कारी स्फूर्तीला मूर्त रूप प्राप्त होते, मनाला स्वात्मरूपाचे दर्शन घडते, वस्तूंच्या आंतरिक वास्तवतेचा प्रत्यय येतो, ते मन सत्याशी आणि सत्यस्वरूप देवाशी जोडले जाते.

मंत्र ही सर्व सान्ताला कवळणारी, प्रत्येक सान्त गोष्टीत अनंताचा प्रकाश आणि आवाज ओतणारी सर्वश्रेष्ठ लयबद्ध भाषा आहे.

हा काव्यसिद्धान्त आपल्याला माहीत असलेल्या सिद्धान्तापेक्षा वेगळा आहे. तो, काव्य म्हणजे लयबद्ध आणि सर्जक आत्माविष्कार होय या विचारावर आधारलेला आहे. ही पवित्र आणि रहस्यमय काव्यकला होय. काव्याकडे पाहण्याचा हा दृष्टिकोन देवावरील श्रद्धेच्या काळातच शक्य असतो. भौतिकतावादी, जडवादी जगात तो शक्य नसतो; पण अरविंदांना असे वाटते की, भोवतालच्या जगाचे आणि आपल्या जन्माचे वास्तव जाणून घेतल्यानंतर आपण बुद्धीने का होईना, स्वात्म-रूपाची, माणसाच्या आणि विश्वाच्या आत्मिकतेची कल्पना करण्याचा प्रयत्न करू लागलेले आहोत. ती साक्षात्कारी अनुभवाचा विषय होणे हे फारसे दूर नाही असे त्यांना वाटते.[१७]

त्यांच्या मते काव्य म्हणजे वाणीचे प्रकृष्ट रूप होय आणि लय हा त्याचा सूक्ष्म आत्मा होय.[१८] काव्यात लयबद्ध शब्दाला इतके महत्त्व असल्याचे कारण तो सूक्ष्म आणि अपार्थिव घटकांनी समृद्ध असतो. तो व्यामिश्र, लवचिक आणि अतिशय व्यंजक असतो. त्यात अगणित संभवशक्यता असतात. त्यात सूक्ष्मतेने अनुभवाला येणारा असा एक घटक असतो, अगदी अपार्थिव असे नादमूल्य असते. त्याबरोबर त्यात अर्थवत्ता वा विचारमूल्यही असते. या दोहोंना पृथक स्वरूपात आणि एकत्रित स्वरूपात आत्ममूल्य असते, त्यात साक्षात आत्मिक शक्ती वसत असते. हे काही प्रमाणात तंत्रातून निष्पन्न होत असल्यामुळे तंत्राला महत्त्व असले तरी, शब्दाची शक्ती त्याच्या पहिल्या भरारीबरोबर यांत्रिक रचनेच्या कोणत्याही नियमापल्याड जाते. असा शब्द स्वतःचे रूप स्वतःच नियत करतो. त्यासाठी कवीला तंत्राकडे लक्ष द्यावेच लागते. पण निर्मितीच्या आवेगात तंत्राचे हे बौद्धिक अंग गौण, त्याच्या मनातील अधःस्वरासारखे ठरते आणि निर्मितीच्या परमोच्च क्षणात तर त्याचा पूर्ण विसर पडतो. त्यावेळी नादबंधांची गती आणि शैली परिपूर्णतेला पोचते. त्यातून उत्स्फूर्त असे रूप साकार होते. ते त्याच्या आत्म्याचेच रूप असते. तो उत्स्फूर्त आणि अंगभूत लयीत उच्चारलेला साक्षात्कारी शब्द असतो. तो मंत्रासारखा प्रकटतो. अशी निर्मिती विश्वात्म्याने स्वतःमधील शब्दशक्तीच्या साहाय्याने निर्माण केलेल्या विश्वसंगतींसारखी असते.

रोजच्या व्यवहाराची भाषा अशी समर्थ नसते. तिचा उपयोग निवेदनासाठी मर्यादित प्रमाणात होतो. त्यातून जगण्यासाठी उपयोगी अशा कल्पना आणि भाव व्यक्त करता येतात. अशा शब्दांचे स्वरूप संकेतांचे असते. त्यांना अधिक शक्तिमान करताना त्यांच्या नादबंधात अंगभूत नसलेले स्वरभेद आणि भावनिक किंवा जैविक

शक्ती आपण आपल्यातून ओततो. पण शब्दांच्या उगमाशी पोचलो तर ते आताइतके निर्जीव नसल्याचे आढळेल. ते संवेदना, भाव, व्यापक पण अनिश्चित स्वरूपाचे संस्कार, त्यांच्या सूक्ष्मछटांसह व्यक्त करीत. त्यांना निश्चित स्वरूपाचा अर्थ भाषेच्या उत्क्रांतीत प्राप्त झाला असला पाहिजे. हा अर्थ आणि तो व्यक्त करणारा नादसमुच्चय यांचा संबंध अनिवार्य नाही. तो यादृच्छिक आहे. पण भाषेच्या मुळाकडे गेलो तर अशा नादसमुच्चयात मनामध्ये काही स्पंदने निर्माण करण्याची शक्ती होती असे दिसते. उदा० वृक (म्हणजे विदारण करणारा) या शब्दातील नादबंधात माणूस आणि लांडगा यांमधील चित्तथरारक संबंध व्यक्त होत. काव्य हे भाषेचे अशा प्रकारचे सामर्थ्य वेगळ्या प्रकारे पुन्हा प्राप्त करून घेऊ इच्छिते. ही गोष्ट अंशत: ऐंद्रिय मूर्ततेच्या (sensational concreteness) जागी प्रतिमेची योजना करून, अंशत: शब्दाचा नाद, त्याचे जीवन, त्याची शक्ती, त्याचे संस्कार अधिक व्यंजक बनवून साधली जाते. यामुळे भाषा उच्चतर अनुभवाच्या साक्षात आविष्कारास समर्थ बनते. वाच्यार्थाबरोबर शब्दाची आत्मिकता, व्यंजकताही प्रकट होते. त्यातून माणसाचा आत्मिक अनुभव, त्याच्या साक्षात्कारी जाणिवा आणि उच्च व व्यापक आत्मकल्पना व्यक्त होतात. असे काव्य आत्मिकतेचे दरवाजे खुले करते.

अशा काव्यशैलीतील शब्द उत्स्फूर्त आणि अनिवार्य असतो. तो ज्या लयीत अवतरतो ती लय आत्मिकतेतून उचंबळून येते. ती शब्दाला सखोल अर्थ देते आणि अमर्यादपणे व्यंजक बनवते. ही गोष्ट नेहमीच साधता आली नाही, तरी तिच्या मागे लागणे ही कवीच्या उक्तीची अटळता आहे. ती त्याला साधली आणि आत्मिक सत्याशी तिचा संयोग साधता आला तर, त्याची उक्ती मंत्र ठरते. त्यातून व्यक्त होणारी साक्षात्कारी जाणीव कोणतीही असेल. ती निसर्ग, ईश्वर, माणूस, प्राणिजीवन, वस्तुजीवन यांविषयीची असेल किंवा शक्ती, कृती, ऐंद्रिय सौंदर्य, वैचारिक सत्य, सुखदु:खादी भावना, ऐहिक वा पारमार्थिक जीवन यासंबंधीची असेल. ती अनुभवतो आत्मा आणि त्याला मदत करतात इंद्रिये, हृदय आणि मन. अशा वेळी अस्सल आणि उच्च प्रतीच्या काव्याची निर्मिती शक्य होते. याच्या ऐवजी हा फक्त बुद्धीचा, कल्पनाशक्तीचा, भावनांचा आणि जीवनव्यापारांचा प्रक्षोभ असेल, त्याच्या मुळाशी उत्तेजित झालेली आत्मिकता नसेल, तिच्यात तो पुरेसा बुडून गेलेला, मुरलेला आणि एकजीव झालेला नसेल, तर त्यातून निर्माण होणारे काव्य कमी प्रतीचे असेल; त्याचा टिकाऊपणा संशयास्पद म्हणावा लागेल. त्याचे आवाहन आपल्यातील फक्त क्षुद्र गोष्टींना, मनालाच असेल तर ते काव्य नव्हे. काव्याच्या पोशाखात वावरणारे ते गद्य होय. ते गद्यापेक्षा वेगळे भासते ते केवळ त्यातील तांत्रिक घटकांमुळे.

३३ee २६२४८ निबंध ६।९९।८०

भाषेत आविष्कृत होणाऱ्या सर्व गोष्टींत दोन घटक असतात. एक घटक बाह्य आणि साधनरूप असतो, तर दुसरा अस्सल (real) वा आत्मिक असतो. उदा० विचारामध्ये एकीकडे निश्चित आणि नेमकी अशी बौद्धिक कल्पना असते आणि त्याचबरोबर त्यात तिच्या पलिकडे जाऊन समग्र वास्तवाशी नाते सांगणारी वा एकरूप असणारी आत्मकल्पना असते. कवी भावनेकडे केवळ भावना म्हणून पहात नाही. तो तिचे आत्मरूपही शोधतो. तेच आपल्यातील आत्मरूपाला आनंद देते. याचसाठी तो जीवनसत्याला वा निसर्गसत्याला काव्यात्म रूप देतो. हे सत्य सौंदर्यरूप असते आणि सौंदर्य सत्य असते. त्यामुळेच त्यात चिरंतन आनंद देण्याचे, आत्मानंद देण्याचे सामर्थ्य असते. त्या आनंदाचा उगम स्वत:संबंधीच्या सखोल वास्तवाच्या प्रत्ययातून होतो.[१]

शब्द म्हणजे कल्पनेचा नादरूप आविष्कार. अतिभौतिक पातळीवर एखादी कल्पना साक्षात करून घ्यायची तर तिच्या शब्दरूपाची आवृत्ती करून तिची कंपने निर्माण करता येतात आणि तिच्या साक्षात्कारासाठी मनाची तयारी करता येते. मंत्र आणि जप यांचे तत्त्व हे आहे. देवाच्या नावाचा जप संज्ञेमध्ये जी कंपने निर्माण करतो ती साक्षात्काराची तयारी करणारी असतात. असे शब्द शक्तिमान असतात. सामान्य शब्दांत शक्ती कमी असते. उत्स्फूर्त शब्दांत ती अधिक असते. 'God said, Let there be Light and there was Light' हे बायबलमधील उद्‌गार उत्स्फूर्त आहेत. ते शक्तीचे आविष्कारक आहेत. हा शब्दाद्वारे निर्मिती करण्याचा प्रकार होय. ही शक्ती कोणत्या प्रकारची, कशासाठी हे स्फूर्तीवर, आशयसूत्रांवर आणि ती स्व-रूपाच्या कोणत्या भागाला स्पर्श करते यावर अवलंबून असते.[२]

इतर कलांप्रमाणे काव्याचे आवाहन माणसाच्या आत्मिकतेला असते. ते अर्थपूर्ण प्रतिमांच्या द्वारे केले जाते. त्या प्रतिमा मानसिक आणि शाब्दिक असणे आणि द्रव्यरूप (material) नसणे यामुळे काही फारसा फरक पडत नाही. काव्यात्म शब्दाचे मुख्य सामर्थ्य आपल्याला साक्षात्कार घडवणे हे आहे, विचार करायला वा भावानुभव घ्यायला प्रवृत्त करणे हे नाही. विचार आणि भाव हे साक्षात्कारातून उदित झाले पाहिजेत किंवा त्यात अंतर्भूत असले पाहिजेत. दृश्य हा काव्यात्म भाषेचा प्राथमिक परिणाम आणि तिची शक्ती आहे. आपण जे बहिर्मुख होऊन इंद्रियांच्या पातळीवर जगतो ते कवीने आपणास अंतर्यामात जगायला लावले पाहिजे; त्यासाठी त्याने आपणांस आत्मिक दृष्टीने या जगाकडे पहायला शिकवले पाहिजे. यासाठी द्रष्टा कवी आपल्या अंतर्दृष्टीने केवळ पर्याप्त आणि परिणामकारकच नव्हे तर आविष्कारक, प्रकाशरूप आणि प्रकाशक, उत्स्फूर्त आणि अनिवार्य शब्द शोधून काढतो. असा शब्द जे साक्षात करतो ते पहाण्याखेरीज

आपणास गत्यंतर नसते. काव्यशैलीचा सगळा प्रयास या शब्दापर्यंत पोचण्यासाठी चाललेला असतो.

अशा शब्दांतून कविप्रतिभा भोवतालच्या जगाच्या प्रतिकृती तयार करीत नाही; ती या विश्वरहस्याचे निर्वचन (interpretation) अनेक स्तरांवरून करीत असते. ही गोष्ट तिला एकदमच साधेल असे नाही. तिचा आरंभ कदाचित, वस्तूंसंबंधी सहज जाणवणाऱ्या कल्पना, भावना आणि संवेदना यथोचित शब्दांत छंदोलयीत गुंफण्याने होईल. ती भाषा फारशी दर्जेदार नसेल. ती पर्याप्त आणि परिणामकारक ठरली तरी तिची झेप जैव, भावनिक किंवा बौद्धिक परिणामकारतेच्या पलीकडे जाणार नाही. काही वेळा ही प्रतिभा जीवनाची कोडी सोडवण्यात, मानसिक आणि इतर समस्या हाताळण्यात किंवा सुभाषितासारखे विचार मांडण्यात रमते. अशी कविता परिणामकारक आणि लक्षवेधक असू शकते. दाखले देण्यासाठी तिच्या ओळी अभावितपणे आपल्या जिभेवर येतात. अशा शैलीतील कविता लिहिणे वा तिचा आस्वाद घेणे यात अयोग्य काही नाही. पण तीवर समाधान मानून वरची पायरी गाठता येणार नाही. अस्सल काव्याची शैली यापेक्षा वेगळी असते. तीत केवळ बौद्धिक, भावनिक वा जैविक आवेग नसतो. ती कल्पकतापूर्ण असते. तीत काही प्रमाणात साक्षात्कारी सौंदर्य, अनिश्चित स्वरूपाची आत्मिक शक्ती यांची प्रतीती येते. ती उत्कट असते आणि या उत्कटतेच्या विविध परी असतात. ती प्रतिमासौंदर्य, विचारसौंदर्य, भावसौंदर्य यांवर भर देते पण ती बरेचदा आंतरिक चैतन्याला झाकून टाकते. असे काव्य आनंद देणारे असले, तो आनंद अगदीच आत्मिकतारहित नसला, तरी तो शुद्ध आत्मिक आनंद नव्हे, निर्मितीमधील साक्षात्कारात अनुभवाला येणारी ती आनंदसमाधी नव्हे.

या सर्व गोष्टी जेव्हा उत्स्फूर्त आणि अटळ उद्गार लाभलेल्या आत्मिक जाणिवेच्या आविष्कारक बनतात तेव्हा खरी उत्कटता जाणवते. तेथे इतर गोष्टी गौण बनतात. काव्याची उज्ज्वलता आणि आनंददायकता वाढावी म्हणून त्यांचे रूपांतर करून त्यांचा जास्तीत जास्त उपयोग करून घेतला जातो. अशी उत्कटता विशिष्ट प्रकारच्या शैलीवर वा सौशब्द्यावर अवलंबून नाही. ती कालिदास-शेक्सपीअर यांसारख्यांच्या आलंकारिक आणि प्रतिमात्मक शैलीत जशी आढळेल तशी ती उपनिषदांतील अनलंकृत आणि रोखठोक भाषावापरातही असेल. ती प्रत्येक शब्द जास्तीत जास्त लयबद्ध आणि व्यंजक बनवते. पण ती यांपैकी कशावरच अवलंबून नसते. ती घटकांतून निर्माण होत नाही. तिची बाह्य रूपे कोणतीही असोत, ती मंत्रोचित शैली असते.[२१]

मंत्र हा निगूढ आत्मिक वास्तवाचा काव्यात्म आविष्कार होय. काव्यात्म

उक्तीतील तीन सर्वोच्च उत्कटता एकत्र आल्या आणि एकरस झाल्या की मंत्र अवतरण्याची शक्यता निर्माण होते. त्यांतील पहिली लयीची परमोत्कटता आहे. दुसरी परमोत्कटता शब्दरूप, वैचारिक आशय आणि शैली यांच्याशी संबंधित आहे. आणि तिसरी परमोत्कटता आत्म्याला होणाऱ्या सत्याच्या साक्षात्कारातील आहे. सर्व श्रेष्ठ काव्याचा जन्म या तिघींच्या ऐक्यातून होतो असे अरविंद सांगतात. त्यांपैकी लय ही त्यांना प्राथमिक महत्त्वाची वाटते. परिपूर्ण लय ही इतर उत्कटता कमी असल्या तरी एखाद्या कृतीला अक्षरत्व देऊ शकते. पण ही लय म्हणजे केवळ छंदोलय नाही. छंदोलयीची परिपूर्णता ही पहिली पायरी आहे. तिच्या जोडीला तीमध्ये निगूढ आणि सूक्ष्म संगीत भरभरून अवतरणे आवश्यक आहे.[२२] कवीच्या मनात कोठेतरी आतल्या भागात व्यक्त करायच्या विचाराची आणि आत्मचैतन्याची लय निनादत असते. तिला बाहेर आणताना तो त्याच्या उपकरणांवर (instruments) ती मोठ्या प्रभुत्वाने लादतो.[२३] अशी लय काव्यात्म अभिव्यक्तीचे आधारभूत तत्त्व आहे.[२४] केवळ छंदोलय कितीही सूक्ष्म, समृद्ध आणि विविधतापूर्ण असली तरी ती, फार तर, कानाला समाधान देते. ती सर्जनशक्तीच्या उद्दिष्टांना अपुरी पडते. आतल्या कानाच्या मागण्या अधिक असतात. कवीने त्यांचे समाधान केले पाहिजे.

छंदोलयी ह्या मात्रांच्या नियमितपणावर आधारलेल्या असतात. त्याला यमकानुप्रासांची जोड लाभलेली असते. त्यातील कर्णमधुर आणि संवाद साधणारी आवृत्ती कवितेचे आवाहन सबळ आणि तिची पकड घट्ट करते. त्यातून लाभणाऱ्या सांगीतिक परिमाणामुळे स्फूर्तीला एरव्ही बंद असलेली दारे खुली होतात; आपल्यामध्ये जे काही तर्काच्या अतीत आहे त्याला जाग येते आणि त्याला सौंदर्याचे दर्शन घडते. विशिष्ट नादांची नियमित आवृत्ती साधून विचार आणि भाव यांचा संयोग साधण्याची ही तऱ्हा प्राचीनांनी शोधून काढली ती मन आणि आत्मा वेधून घेण्यासाठी. ती केवळ कलात्मक क्लृप्ती नव्हती. ते एक सूक्ष्म असे मानसशास्त्रीय तथ्य होते. जे टिकून रहावे असे त्यांना वाटे ते त्यांनी छंदोबद्ध करून ठेवलेले आहे. त्यात तत्त्वज्ञान, विज्ञान, कायदा वगैरे कितीतरी गोष्टी आहेत. त्याचा हेतू केवळ स्मृतिसुलभता हा नाही. जे सहज टिकते त्याची शक्ती गद्यापेक्षा अधिक असते; त्यात केवळ नादमूल्यच अधिक असते असे नव्हे, तर या शिस्तबद्ध मुशीत शब्द आणि अर्थ यांचा उचित संयोग एकमेकांचा प्रकर्ष साधतात. याबाबत वैदिक कल्पना अशी आहे की, निर्मितिशक्तीने जगाच्या सगळ्या गती रूपदायक शब्दाच्या विशिष्ट लयींत छंदोबद्ध केल्या. हे छंद वैश्विक छंदांशी इमान बाळगून असल्यामुळे जगाच्या मूलभूत गती तशाच टिकून राहिल्या आहेत. सूक्ष्म आवृत्तीने साधलेला संतुलित सुसंवाद हा निर्मित वस्तूच्या अक्षरत्वाचा पाया आहे. अशी छंदोलय बाह्य रहात

नाही. तो आपल्या शक्तिरहस्याचे भान आलेला सर्जक नाद बनतो.[२५] अशी लय अनिवार्य बनते; ती आपले अनिवार्य शब्दरूप घेऊन अवतरते.[२६]

लयीचे दोन घटक असतात. त्यांपैकी एक घटक तंत्र होय. त्यात छंदाची मूलभूत रचना न बदलता चालींमध्ये विविधता आणणे, स्वर–व्यंजनांतील संवाद-विसंवादाचे व्यवस्थापन करणे, सांगीतिक घटकांचा प्रभावी संयोग साधणे इत्यादी गोष्टी येतात. दुसरा घटक म्हणजे या लयीचे रहस्यमय आत्मतत्त्व होय. हे या सगळ्या गोष्टींचा उपयोग करून त्यांच्या अतीत होते. तंत्र हे अभ्यासाने साध्य करता येते; पण लयीत जिवंतपणा येण्यासाठी दुसरा घटक उपस्थित असला पाहिजे. त्यासाठी शब्द, नाद आणि वस्तू यांच्यातून साकार होणाऱ्या संगीताच्या पाठीमागे जे काही आहे ते ऐकले पाहिजे. श्रेष्ठ काव्यातून ते काही प्रमाणात ऐकू येते; पण अधिकतर ते कवीच्या मनात वाढले पाहिजे, किंवा त्यातून अचानक प्रकटले पाहिजे; त्यासाठी आतल्या शक्तीलाच त्या लयीत आविष्कृत व्हावे असे वाटले पाहिजे. ती शक्यता संज्ञेच्या अचानक उमलण्यातून प्रत्यक्षात येऊ शकते. मग दीर्घ परिश्रमांनीही अभिव्यक्त न होणाऱ्या गोष्टी सहजपणे आविष्कृत होतात.

तंत्राच्या बाबतीतील दोन वेगवेगळ्या गोष्टींपैकी एक म्हणजे त्याचे बौद्धिक ज्ञान; ते कवी उपयोगात आणीत असतो आणि दुसरे म्हणजे त्याचे प्रातिभज्ञान; ते आपले काम स्वतःच करीत असते. उदा० बऱ्याच कवींना छंदांचे आणि भाषेचे तांत्रिक ज्ञान फार थोडे असते, तरीही ते परिपूर्ण लयीत आणि भाषेत रचना करतात. त्याच्या मुळाशी प्रातिभज्ञान असते. तंत्र म्हणजे केवळ क्लृप्ती किंवा बेडी बनणार नाही याची दक्षता घेतली तर त्यासंबंधीचे बौद्धिक ज्ञानही उपयोगी ठरू शकते. एखादा कवी तंत्राच्या आहारी जाऊन आशयासंबंधी उदासीन बनला तर मात्र ते विघातक ठरते. आशय पर्याप्त असला तर तंत्र त्याचे सौंदर्य वाढवते. ध्रुवपद, अंतर्यमके ही स्फूर्तीला आणि आविष्काराला मोठ्या प्रमाणात मदत करू शकतात. छंद, यमक या गोष्टी कृत्रिम, बाह्य, अतिरिक्त, काव्यप्रवाहाची गती आणि सहजता रुद्ध करणाऱ्या असतात असे मानणे बरोबर नाही. उलट काही सर्जक भावावस्थांच्या आणि प्रातिभ जाणिवांच्या अभिव्यक्तीसाठी छंद ही नैसर्गिक मूस ठरू शकते. त्यातून भावाभिव्यक्ती उत्स्फूर्तपणे, उत्कटपणे आणि प्रवाहीपणे होते. अशा वेळी तंत्राचा शोध हा जे व्यक्त करायचे आहे त्याच्या सर्वोत्तम आणि सर्वांत उचित रूपाचा शोध ठरतो. यमक साधणे हे काही वेळा सहज, तर काही वेळा कठीण होते. पण यमके उत्स्फूर्त असू शकतात. ती आपली भाषा आपल्या बरोबरच आणतात आणि कल्पनांमधील दुवे जोडतात. ती मनाच्या पार्श्वभागी कोठेतरी तयार असतात. कविमनाने त्यांचे फक्त ग्रहण आणि संप्रेषण करायचे असते. त्यात अडथळा येतो तो लौकिक मनाचा आणि मेंदूचा.[२७]

जेव्हा आत्माच आत्यंतिक समाधानासाठी आसावतो तेव्हा काव्याची लय प्रकर्षाला पोचते. तीत प्रत्येक नादाचा वापर अधिकाधिक प्रयोजक होतो. अशा वेळी कवीचा बाह्य कान काम करीत नाही. त्याच्या आतमधलेच काहीतरी त्याच्यामध्ये दडलेल्या स्वरमेळांना बाह्य रूप देण्याचा प्रयत्न करीत असते. ते चैतन्याचे हेलावणे असते. त्यावेळी इतर मन:शक्ती आपापले काम करीत असल्या तरी स्वरमेळ साधण्याची सूत्रे आत्मरूपाकडे असतात. ते आपल्या उच्चस्तरीय आणि अनाकलनीय पद्धतीने काम करते. त्याचा परिणाम, शब्दसंगीतातून नि:शब्द संगीत प्रतीत व्हावे त्यासारखा होतो. अशा उच्चतर सुसंवादांनी आणि स्वरमेळांनी परिपूर्ण छंदोलयी आत्मिकतेच्या लयी बनतात. त्या संगीताने भारल्या जातात किंवा संगीताशी एकजीव होतात. हीच लयीची परमोत्कटता होय. त्यातून काव्यात्म आविष्काराच्या मोठ्या शक्यता निर्माण होतात. त्या ठिकाणी छंदोलय ही आधारासारखी असते. ती स्वत:मध्ये व्यापक संगीत बाळगून असते वा त्यात ती सामावून जाते. ते संगीत छंदोलयीच्या पलीकडील असते पण ते तिच्यातील सर्व संभवशक्यतांना अवसर देते. त्यावेळी मंत्रोचित संगीताचे सूर ऐकायला येऊ लागतात. त्याचा श्रोता स्वत: परमात्माच असतो; कारण त्यातून त्याच्याच विचारातील आणि दर्शनातील अनिवार्य सुसंवाद व्यक्त होत असतात.[२८]

मागे काव्यस्फुरणाच्या ज्या विविध पातळ्या सांगितल्या त्यांपैकी बरेचसे काव्य अरविंदांच्या मते,[२९] मनाच्या सूक्ष्म शारीर (subtle physical), जैव (Vital) आणि बौद्धिक (intellectual) पातळ्यांवरून स्फुरते. माणूस हा मुख्यत: मन असलेला प्राणी आहे. त्याच्या काव्याची स्फूर्तिकेंद्रे अनुक्रमे ऐंद्रियतेने प्रभावित असे मन, वासनाविकारांनी प्रभावित असे मन आणि वैचारिकतेचा प्रभाव असलेले मन ही असतात. पहिल्या स्तरावरील काव्यात ऐंद्रिय संवेदनांना, दुसऱ्या स्तरावरील काव्यात सहजप्रेरणामूलक भावभावनांना आणि तिसऱ्या स्तरावरील काव्यात वैचारिकतेला प्राधान्य असते. अरविंदांच्या मते, होमर आणि चॉसर हे कवी पहिल्या स्तरावरून लिहितात, शेक्सपीअर दुसऱ्या स्तरावरून लिहितो तर उत्स्फूर्त प्रज्ञेने निर्मिती करणारे ग्रीक नाटककार हे तिसऱ्या पातळीवरून लिहिताना आढळतात. अलिकडच्या काळातील कवी वैचारिकतेकडे झुकलेले आहेत पण त्यांच्यात पुरेशी उत्स्फूर्तता नाही. पहिल्या प्रकारात, कवीचे लक्ष आपल्या भोवतालच्या जगाकडे असते. त्याला जीवनाच्या कहाणीत, त्यासंबंधीच्या प्राथमिक कल्पनांत आणि भावनांत रस वाटतो. त्याला फक्त माणूस आणि त्याच्या भोवतालचे जग दिसते किंवा दुसरी विश्वे आणि त्यांतील देव आणि प्राणी दिसले तरी त्यांचे चित्रण तो आपल्या जगाच्या आणि माणसांच्या प्रतिमेत पण त्यांना मोठे आणि उन्नत रूप देऊन करतो. तो आपल्या जीवनविषयक जाणिवांना अधिक उज्ज्वल आणि सुंदर रूप देऊन आविष्कृत करतो. दुसऱ्या प्रकारात, कवीचे विषय पहिल्या पातळीवरीलच

असले तरी तो त्यांच्या आंतरिकतेकडे वळतो आणि त्यांना बौद्धिक स्वरूप द्यायला प्रारंभ करतो. ही बौद्धिकीकरणाची पहिली पायरी असते. तो जेव्हा आंतरिकतेकडे वळतो तेव्हा त्याची भेट सहजप्रेरणांनी वेढलेल्या मनाशी, त्याच्या उत्कट वासना-विकारांशी होते. तो जीवन आणि जग यांकडे नव्या स्पंदनशील संवेदनशीलतेने पहातो. त्याला जीवन आणि जग मोहक वाटते. त्यासंबंधीच्या त्याच्या प्रतिक्रिया खळबळजनक असतात. त्यात संवेदनांचा भाग असतोच; पण भावनांच्या आवेगांचे चित्तथरारक चित्रण अधिक असते. जीवनाचे चिंतन भावनांतून आणि संवेदनांतून स्फुरलेले असते. त्याला पुरेशी खोली नसली तरी ते परिणामकारक होते. तिसऱ्या प्रकारच्या काव्यात स्फूर्ती ही विचारशक्तीच्या संगतीत वावरताना दिसते. ती व्यक्तिगत आणि वैश्विक सत्यांचे दर्शन घडवते. ती सत्ये माणसाचे आणि निसर्गाचे बाह्यांतर जीवन उजळून टाकणारी किंवा त्याला अधिक व्यापक अर्थ देणारी असतात.[२९]

मनाची उत्कान्ती यापुढील स्तरांच्या म्हणजे उच्चतर मन, प्रबुद्ध मन इत्यादींच्या दिशेने होऊ लागली की, तेथून होणारे काव्यस्फुरण गूढ आणि आत्मिक पातळीवरील काव्याला जन्म देते. या प्रकारात कमालीची अंतर्मुखता असते. त्या पातळ्यांवरून निर्मिती करणारे मन जीवनाच्या आणि व्यक्तिगत अस्तित्वाच्या मागे ज्या शक्ती काम करीत असतात त्या अधिक स्पष्टपणे पाहू शकते आणि त्यांचा आविष्कार साक्षात स्वरूपात वा ऐंद्रिय, भावभारल्या वा विचारगर्भ प्रतीकांत करू शकते. अशी प्रतीके महत्तर गोष्टींची सूचक असतात.[३०]

काव्य कोणत्याही स्तरावरून स्फुरले तरी त्यात पहिल्या दोन स्तरांवरील ऐंद्रियता आणि भावभावना कमी-अधिक प्रमाणात मिसळल्याशिवाय रहात नाहीत. त्या स्तरांवरील जीवनाचा रसरशीतपणा हा काव्याचा मूलस्रोत मानावा लागेल. कोणत्याही प्रकारातील काव्याचा शब्दरूपातील आविष्कार हा मूर्त, ऐंद्रिय असावा लागतो. यासाठी कवी उपमारूपकादी अलंकारांचा वा प्रतिमाप्रतीकांचा अवलंब करतो. त्यासाठी नवनवीन साधर्म्ये शोधणारी कल्पनाशक्ती त्याला उपयोगी पडते. त्यामुळे काव्यात इंद्रियसंवेद्यता येते. त्याच्यात साक्षात अनुभव देण्याचे, त्याकडे पहायला लावण्याचे सामर्थ्य अवतरते. या ऐंद्रियतेबरोबर येणाऱ्या भावभावना त्यात प्राण फुंकतात, त्याला जिवंतपण देतात. या दोहोंमुळे काव्यात्म अनुभव उत्कट बनतो. काव्याचा आशय वैचारिक नसला तरी त्याला या दोन घटकांची जोड मिळाली तर त्यामध्येही उत्कटता येते.

अरविंदांच्या मते कवीचे माध्यम जेव्हा वस्तूंचे बाह्यस्वरूप वा भावभावनांच्या अंतर्गत जीवनाचा पृष्ठभाग हे असते तेव्हा त्याचा संचार उत्कट आणि

ताज्या निसर्गघटकांत असतो. त्यावेळी अंतर्मन आणि बाह्य मन, माणूस आणि त्याची कृती असे विभाजन नसते. तो एका समग्रतेत नांदत असतो. त्यावेळी सगळ्या गोष्टी जीवनशक्तीने रसरसलेल्या भासतात. त्यात बौद्धिकतेचा प्रवेश झाला की कवीच्या अडचणी वाढतात. एकीकडे जोर करणाऱ्या जीवनप्रेरणा आणि दुसरीकडे जीवनातून विचारमूल्य निष्कर्षित करणारी बुद्धी असे द्वंद्व निर्माण होते. ज्या काळात विचारांचा प्रभाव अधिक असतो त्या काळात वावरणारा कवीही जीवनाचे निरीक्षण करतो, आपल्या अनुभवाचे विचारमूल्य अजमावतो, निर्मिती करतानाही टीकादृष्टी शाबूत ठेवतो किंवा आपल्या विषयाचे पृथक्करण करण्यासाठी रेंगाळतोसुद्धा. पण हे करताना काव्याच्या प्राणशक्तीला आणि तिच्या आविष्कारक शब्दाला हानी पोचणार नाही याची दक्षता घ्यावी लागते. त्यासाठी या दोहोंत समतोल साधला जाणे आवश्यक आहे. त्यासाठी जीवनाने आत्मनिरीक्षण करून विचारापर्यंत मजल मारली पाहिजे आणि तो विचार जिवंत प्रतिमेत साकार व्हावा म्हणून त्याने परत जीवनाकडे आले पाहिजे. असा समतोल ग्रीकानंतर कोणाला साधता आलेला नाही असे म्हटले जाते; ती अतिशयोक्ती असेल, पण असा समतोल फक्त अभिजात काव्यात साधला गेलेला आहे, तो पुढे लवकरच ढळलेला दिसतो. विचारांचा प्रभाव वाढलेला आढळतो. निर्मितीपेक्षा जीवनाच्या अभ्यासांची चलती दिसते. वासना, भावभावनांचा साक्षातपणा आणि त्यांची उत्कटता, अस्सल ऐंद्रिय आनंद या गोष्टी थिजून गेलेल्या दिसतात. त्यांची जागा स्थिरभाव (Sentiment) घेतो. स्थिरभावामध्ये अरविंदांना बौद्धिकता जाणवते. त्यात वासना, भावभावना, ऐंद्रियता यांतील जिवंतपणा इतका क्षीण होत जातो की, त्यातील नाजुक कलाकुसरीमुळे त्या खोट्या वाटत जातात. अशा वेळी कवीला पूर्वीच्या ऐंद्रिय आणि जैव पातळीवर जाण्याची इच्छा झाली, तरी जाता येत नाही. अशा वेळी उत्स्फूर्त जीवनातील साधेपणा लोप पावतो. त्याची जागा जे चमत्कृतिपूर्ण, अत्युक्त, जोरदार, नवीन वाटते ते घेते. शेवटी तर विकृत, कुरूप, भडक आणि जाडेभरडे याच्याशीच कवी बांधले जातात. कारण त्यामुळे खळबळीचा आभास निर्माण होतो. खरे पाहता, हा विचारांच्या प्रभावाखालील मनाचा थकवा आहे, काव्याचा अध:पात आहे.[११]

काव्य म्हणजे संसृतिटीका (criticism of life) ही मॅथ्यू ॲर्नोल्डची व्याख्या अरविंदांना धोक्याची वाटते. जीवनविषयक एखादी गंभीर वा तात्त्विक कल्पना काव्याच्या पोशाखात मांडायची आणि काव्यात्म अनुभवाचा बळी द्यायचा हे वैचारिकतेच्या प्रभावामुळे घडत आहे. रूपककथेतील अमूर्त कल्पना आणि मूर्त प्रतिमा यांचा वरवरचा संयोग बौद्धिक कलाकुसरीचा निदर्शक आहे. अलिकडे कवीच्या तत्त्वज्ञानाचाही विचार होऊ लागलेला आहे. आज सामान्य माणसालाही

वाटते की या जगाचे आणि वस्तूंचे रहस्य उलगडण्यासाठी कवींनी आपल्याला मदत करावी; त्याने उत्तम काव्यगायक वा स्फूर्तिशाली द्रष्टा होण्याऐवजी तत्त्वज्ञ, प्रेषित, गुरू आणि काही प्रमाणात धर्म व नीती यांचा प्रचारक व्हावे. हे काव्यावरील विचाराचे आक्रमण आहे. अशा वेळी काव्याची उपजत शक्ती बौद्धिक-वैचारिक आशयात नसून ती जीवनाचे दर्शन घडविण्यात आहे हे ठासून सांगितले गेले पाहिजे असे त्यांना वाटते.[३२]

अरविंदांच्या दृष्टीने कवीचे सत्य हे तत्त्वज्ञाचे, वैज्ञानिकाचे वा धर्माचे सत्य नाही. ही सत्ये तो आविष्कृत करू शकणार नाही असे नाही. पण त्यासाठी त्यांचे रूपांतर काव्यात्म सत्यात झाले पाहिजे; त्यापेक्षा त्याने तीं सत्ये काव्यात्म अंतर्दृष्टीने सर्जक, प्रातिभ, आनुभविक आणि विवरणात्मक (interpretative) दृष्टीने पाहिली पाहिजेत. असे झाले तरच त्याचे उद्‌गार काव्यात्म, अस्सल, उत्स्फूर्त आणि प्रत्यय-कारी वाटतील. टागोरांनी आपल्या प्रतिभाबलाने हा प्रकार तात्त्विक आणि धार्मिक सत्यांबाबत करून दाखवलेला आहे असे अरविंदांना वाटते.[३३] कवी या सत्यांकडे पहातो तो रंगीत प्रकाशझोतात, हेलावलेल्या मनाने, शब्दावतरणाच्या आनदात, रूपांच्या झगमगाटात आणि कल्पनांच्या झुंबडीत. त्याची अंतःप्रज्ञा त्यांच्याशी सरळ भिडते. त्यांमधील विस्मयकारित्व ती लगेच पकडते आणि त्याची संश्लिष्ट स्वरूपाची प्रतिमा घडवते.[३४] अरविंदांनी सौंदर्यरूपातील सत्याच्या तीन कसोट्या सांगितलेल्या आहेत. प्रथम म्हणजे त्यात उत्स्फूर्त दर्शनाचा आवेग असला पाहिजे; त्यातून स्वात्मरूप, मन किंवा जग यांविषयीची वास्तवता प्रतीत झाली पाहिजे. तिचं स्वरूप भौतिक क्षेत्रातील असेल, वैश्विक पातळीवरील वा आत्मिक पातळी-वरील असेल. तेथे कल्पनाशक्तीच्या दारातून प्रवेश करता येईल आणि सत्याचे सामर्थ्य आणि प्रतिमेचे सौंदर्य यांचे दर्शन शब्दरूपात घेता येईल. दुसरे म्हणजे त्याला आंतरिक जीवनाचा स्पर्श असला पाहिजे आणि त्यात जीवनाची उपस्थिती आणि त्याचा जिवंतपणा असला पाहिजे, त्याची अनुकृती नको; त्यातून निसर्ग, वस्तू आणि आपण यांची स्वरूपे विशद झाली पाहिजेत. तिसरे म्हणजे तो स्पर्श आपल्या आत्मरूपाला जाणवायला हवा; त्याला अनुरूप भावना निर्माण व्हायला हवी; तो आत्मिक भाव असेल; त्याने आपल्या अंतरातील तारा अनुकंपित व्हायला हव्यात. बौद्धिक, जैविक आणि ऐंद्रिय सत्ये या गौण गोष्टी आहेत. त्या-बरोबरच काव्याने वस्तूच्या गाभ्याशी असलेल्या मूलभूत सत्याचे आणि त्यांच्या शक्तिरहस्याचे दर्शन घडवले पाहिजे आणि कवीच्या साक्षात्कारी शब्दाने कवीचा व आपला हृदयसंवाद घडवून आणला पाहिजे. ही गोष्ट फक्त अंतःप्रज्ञेने शक्य आहे. तिचा प्रकर्ष ज्यांच्या ठिकाणी झालेला आहे त्यांपैकी एखाद दुसरा कवी

'तो मी आहे', मी ब्रह्म आहे या साक्षात्कारापर्यंत पोचू शकेल आणि सारे विश्व आत्मरूपात पाहू शकेल.[३५]

सत्यापेक्षा श्रेष्ठ अशा कविकलावंतांच्या दोन अधिदेवता म्हणजे आनंद आणि सौंदर्य या होत. त्यांपैकी आनंद हा अस्तित्वाचा गाभा आहे. सौंदर्य हा उत्कट संस्कार आणि आनंदाचे एकवटलेले रूप आहे.[३६] अरविंदांच्या दृष्टीने आनंद आणि सौंदर्य या दोन भिन्न गोष्टी आहेत. सौंदर्य हा आनंदाचा आविष्कार आहे. ते आनंदाचे, आनंदाने निर्माण केलेले, रचलेले रूप आहे. ते ज्या आनंदाचे बनलेले असते त्या प्रकारचा आनंद ते देते. हा आनंद रसाचे भासरूप धारण करतो. रसास्वाद ही सौंदर्याचे दर्शन घेतानाची मनाची आणि प्राणशक्तीची प्रतिक्रिया आहे.[३७] दुसऱ्या ठिकाणी ते म्हणतात की, सौंदर्य, रस आणि आनंद यांतील परस्परसंबंध आनंदाच्या अनुभवाशिवाय समजणार नाहीत. आनंद हा वस्तूंमुळे होणारा मानसिक वा जैविक पातळीवरील आल्हाद नव्हे. रस म्हणजे सौंदर्याचे मनाने केलेले आकलन आणि त्यातील आनंद होय. त्यात बरेचदा जैविक पातळीवरील भोगाचा भाग असतो. म्हणून तो खरा आनंद नव्हे. तो वैश्विक आत्मानंदापासून निष्पन्न होतो इतकेच.[३८]

प्राचीन काळात समृद्ध संस्कृती निर्माण करणाऱ्या लोकांमध्ये उपजत सौंदर्य-दृष्टी होती; म्हणून त्यांच्या संस्कृती आकर्षक बनल्या. वेद आणि उपनिषदे यांच्या निर्मितीत सौंदर्य, सामर्थ्य आणि सत्य यांचा एकजीव आविष्कार आहे. चीनी, जपानी आणि ग्रीक संस्कृतींत वेगवेगळ्या सहजस्फूर्त रूपांत ही सौंदर्यदृष्टी व्यक्त झालेली आहे. दुय्यम संस्कृतीमध्ये सौंदर्यानंद हे सहजस्फूर्त नाहीत. त्यात जीवन-शक्तीची उपासना अधिक आहे. आधुनिक मन तर शकलित झालेले आहे. त्याला त्याच्या यांत्रिक, आर्थिक, भौतिक आणि उपयुक्ततावादी संस्कृतीपासून मुक्त होता येत नाही, तिचे हे कंटाळवाणे अंग प्रयत्न करूनही झटकून टाकता येत नाही. कुरूपतेच्या जल्लोषात सामिल होताना त्याला कसली लाज नाही की बोच नाही. यातून मुक्ती हवी असेल तर आनंद आणि सौंदर्य यांच्या उपासनेकडे पुन्हा वळावे लागेल. त्याशिवाय काव्य आणि कला यांत उदात्तता आणि माधुर्य अवतरणार नाही; जीवनाला प्रतिष्ठा आणि पूर्णता लाभणार नाही आणि आत्मिकतेतही परिपूर्ण सुसंवाद नांदणार नाही.

या परिस्थितीचे कारण, आपली अंत:प्रकृती आणि आपले बाह्य अनुभव यांतील विसंवाद हे होय. आधुनिक मन आपल्या अंतरात्म्याकडे फार थोडे लक्ष देते. त्यावर त्याचा फारसा विश्वास नाही. त्याचे सगळे अवधान फायद्यातोटयाच्या हिशोबाने आणि परिस्थितीने व्यापलेले आहे आणि तरीही त्याला समाधान नाही. त्याला कशातही सुसंवाद साधता येत नाही. ते सदाचे गोंधळलेले आहे. परिणामी

त्याची संवेदनक्षमताच बदललेली आहे. खरे म्हणजे, शुद्ध सौंदर्याचे तत्त्व हे मुक्त असायला हवे, त्याच्यावर विश्वास हवा, त्याच्या कृतींचे आणि निर्मितीचे स्वामित्व त्याच्याकडेच असावे; मग ते मनाच्या विश्रान्त अवस्थेत महान आणि सौंदर्यपूर्ण निर्मिती करील. ते आपले जीवनतत्त्व, आपली चिंतनशीलता, इच्छाशक्ती आणि संवेदनशक्ती या आत्मिक शक्तींत सुसंवाद निर्माण करील. पण आज उलटेच घडत आहे. सौंदर्यदृष्टीला इतर शक्तींचे दास्य करायला लावले जात आहे. तिने आपल्या जीवनविषयक, विचारविषयक किंवा अस्वस्थ व्यक्तित्वासंबंधीच्या आस्थांना, आणि इंद्रियांच्या आणि वासनांच्या मागण्यांना सुंदर आणि उठावदार रूप द्यावे अशा अपेक्षा केल्या जात आहेत.

खरे तर, सर्व वस्तूंत आणि अनुभवांत सौंदर्य आणि आनंद आहे. तो आनंद आपल्यातील आत्मिकतेला जाणवतो. त्याचे स्वरूप सत्याच्या आणि सामर्थ्याच्या साक्षात्कारासारखे आहे. तो आत्मानंदच आहे. साऱ्या काव्यानंदाचा आणि काव्यसौंदर्याचा तो झरा आहे. तो अनुभवाच्या गाभ्यातून स्फुरतो. तो आत्मिक, व्यक्तिनिरपेक्ष, व्यक्तिगत वासनाविकार आणि प्रतिक्रिया यापेक्षा वेगळा आणि स्वतंत्र आहे. म्हणूनच कवी वेदना आणि दुःख, शोक, भय आणि जुगुप्सा या भावांना कारण होणाऱ्या गोष्टींचे रूपांतर काव्यात्म सौंदर्यात करू शकतो.

कवीच्या व्यक्तित्वात दोन भाग असतात. ते जीवनाला दोन भिन्न रीतींनी प्रतिसाद देतात. त्यांतील एक सामान्य जीवन जगणारा सामान्य माणूस असतो. तो इतरांसारखा विचार करणारा, भावभावना असलेला आणि कृती करणारा असतो. दुसरा द्रष्टा, असामान्य माणूस, अध्यात्मा (Super soul) वा आनंदात्मा होय. तो आनंद आणि सौंदर्य यांच्या, व्यक्तिनिरपेक्ष आणि चिरंतन झऱ्यांच्या संपर्कात असतो. त्या मूलस्रोतांपासून तो निर्मिती करतो आणि सर्व अनुभवांचे रूपांतर आत्मिकतेच्या आनंदरूपात करतो. तो आपल्या प्रतिभेशी एकनिष्ठ असला तर तो आपल्या सगळ्या अनुभवांना आत्मानुभवाचे रूप देतो. तो आत्मानुभव अनिवार्य शब्दात, श्रेष्ठ रूपात आणि अविश्लेष्य लयीत व्यक्त होतो. अशा वेळी कवी केवळ सुंदर शब्दांचा वा उक्तींचा निर्माता नसतो. चमत्कृतिशक्ती आणि कल्पनाशक्ती यांचा कृपाप्रसाद लाभलेला बालक नसतो, कल्पनांचा कारागीर नसतो. तो काव्यात्म पातळीवरील प्रभावी विचारवंत, नैतिकतेचा पुरस्कर्ता, नाटककार किंवा कथाकार कोणीच नसतो. तो असतो सौंदर्य आणि आनंद यांच्या चिरंतन तत्त्वाचा प्रवक्ता आणि सर्जनातील आणि आत्माविष्कारातील आनंदाचा धनी. हा आनंद अस्तित्वाच्या मुळाशी असलेल्या आनंदाचा, ब्रह्मानंदाचा सहोदर असतो.

या पार्श्वभूमीवर बाह्य परिणामकारकता, तात्कालिक विचार वा जीवन

यांचा आसरा घेणारे काव्य पोकळ ठरते. त्याचे आवाहन त्या त्या वेळेपुरते असते. त्यामुळेच देशभक्तीपर, युद्धविषयक आणि प्रासंगिक स्वरूपाचे काव्य लिहिणे ही कठीण गोष्ट ठरते. त्यात प्रासंगिक आवेग असला तरी काव्यात्मतेच्या दृष्टीने ते क्षुद्र असते. अर्थात त्यातूनही एखादा अपवादात्मक कवी चिरंतनाचे दर्शन घडवू शकेल.

प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्रज्ञांनी काव्याचा आत्मा रस असल्याचे सांगितले. येथे रसाचा अर्थ एकाग्र आस्वाद, भावनेचे आत्मिक साररूप, मूलभूत संवेद्यत्व, शुद्ध आणि परिपूर्ण भावस्रोतांतील आत्म्याचा आल्हाद. हा काव्यसौंदर्याचा आत्माच असलेला आनंद मनाच्या ऐंद्रिय स्तरावर स्वार होतो, त्याचे अनुभव स्वीकारतो आणि आपल्या अंगभूत अशा वैशिष्टचपूर्ण शक्तीने त्यांचे सौंदर्यवस्तूंत रूपांतर करतो; तो जीवात्म्याच्या अनुभवांशी एकरूप होतो आणि आपल्या काव्यात्म बेहोशीत त्यांच्यातील शक्तीला आणि भावनेला सौंदर्यरूप देतो; तो सगळे जीवन आणि सगळी रूपे चिंतनशील मनाने ग्रहण करतो आणि त्यांत बदल करून त्यांना विचारसौंदर्याचे, विचारानंदाचे रूप देतो. हा विचार आत्मा, निसर्ग आणि अस्तित्व यांची नवी मूल्ये शोधणारा आणि मूर्त करणारा असतो. या सगळ्या कार्यात त्याचेच साररूप, आनंदरूप जाणवत असते, तेच वेगवेगळ्या मुशींत क्रियाशील होते आणि आपले चिरंतन आनंदमूल्य त्यांत ओतीत असते. पण हे स्वतःला शोधणारे, स्वतःला पहाणारे, आणि स्वतःचे सर्जन करणारे अंतःप्रज्ञ मन जेव्हा आपल्या साक्षात्कारी अनुभवाच्या झगमगीत प्रकाशात समग्र स्वरूपात क्रियाशील होते तेव्हा आपण सार्वत्रिक आणि चिरंतन स्वरूपाच्या आनंद आणि सौंदर्य यांच्या उगमापाशी पोचतो. अशा सौंदर्याने आणि आनंदाने परिपूर्ण असलेले, सर्व-अस्तित्वाला उजळून टाकणारे आणि अद्‌भुत आणि सुंदर बनवणारे काव्य ही कदाचित भविष्याची देणगी असेल.

हा साक्षात्कारी आनंदच सर्जनाचे तत्त्व आहे ही प्राचीन काळातील भारतीयांची कल्पना होती आणि प्राचीन कवितेने लोकांना त्यांच्या आत्मस्वरूपाचा आणि संभवशक्यतांचा सर्जकपणे साक्षात्कार घडवला. प्राचीन भारताची निर्मिती वेदोपनिषदांनी आणि प्रतिभाशाली द्रष्टयांच्या दर्शनांनी केलेली आहे असे म्हणण्यास हरकत नाही. देवाचा, आनंदाचा, जीवनशक्तीचा, सत्याचा किंवा आत्मरहस्याचा साक्षात्कार घडवणाऱ्या काव्याने आत्मिकतेची रुजवण एका मानववंशाच्या सर्वांगांत केली. तीच त्याने जगाला दिलेली विशेष देणगी आणि त्याची सांस्कृतिक प्रेरणा आहे. महाभारताने आणि रामायणाने उदात्त सौंदर्याच्या आणि भव्य, सुंदर किंवा प्रभावी पात्रांच्या रूपांत या वंशाच्या जीवनरूपातील आनंद, आत्मिकतेची अर्थवत्ता, नैतिक आणि कलात्मक आदर्श, आत्म्याच्या शक्ती आणि कलात्मक आदर्श,

आत्म्याच्या शक्ती आणि त्याला असलेले धोके, त्याच्या देवदेवता आणि त्याचे असुर यांचे दर्शन घडवून त्याची घडण केली.

आता माणसाचे मन वरवरच्या सुखाला आणि बौद्धिक आनंदाला विटत चाललेले आहे. आपल्याला कशाने समाधान होईल हे त्याला निश्चित माहीत नसले तरी अस्तित्वाचा प्रगाढ आनंद देणारे आणि त्याचे सौंदर्य दाखवणारे काव्य त्याला हवेसे वाटू लागले आहे. त्याची दृष्टी पुन्हा व्यापक होऊ लागली आहे. जीवनातील विस्मय, माणसाचे स्वात्मरूप, त्याच्यातील आणि विश्वातील आत्मिकतेचे रहस्य यांकडे त्याचे लक्ष जाऊ लागले आहे. यातून भावी काव्याने स्फूर्ती घेतली पाहिजे असे अरविंदांना वाटते. [३१]

त्यांच्या मते आदर्श काव्य हे सत्य, सौंदर्य, आनंद, जीवन आणि आत्मिकता या पाच शक्तींत संवाद साधणारे असेल. हृा काव्याच्या पाच ज्योती, त्याचे पाच सूर्य होत. आजचे युग सत्याचा शोध अनेक मार्गांनी घेत आहे; अज्ञानाची आवरणे गळून पडत चाललेली आहेत. आजचे मन जीवन, मानवता, श्रम आणि कृती यांच्या प्रतिष्ठेवरही भर देणारे आहे. त्याचे धरणीमातेशी, ऐहिकतेशी भांडण नाही. ते विरक्त नाही. तिच्या सौंदर्याचे प्राशन ते आकंठ करीत आहे. अस्तित्वाचे रहस्य व्यापक स्वरूपाच्या सर्जक इच्छाशक्तीमध्ये आहे; तीच जीवन आणि कृती यांमागील प्रेरणा आहे याचा विचार होऊ लागलेला आहे. या दृष्टीमुळे अस्सल आत्मिक मूल्ये जीवनात आणणाऱ्या कला, काव्य, तत्त्वज्ञान आणि धर्म यांना अधिक अवसर मिळेल पण ही दृष्टी मर्यादित असल्यामुळे तीत धोके आहेत. आत्मिकता ही जीवनापेक्षा मोठी असल्यामुळे ती संबंध जीवनाला व्यापून आहे, हे सत्य मानून आपण समर्थपणे जगू. या संदर्भात अरविंदांनी अदिती या महामातेचे आणि दैवी शक्तीचे उदाहरण दिलेले आहे. तिच्या उदरी दैवी शक्ती जन्माला येण्याच्या बेतात आहे. ती इंद्राला आक्रोशून सांगते, ‘ हा पुन्हा शोधून काढलेला प्राचीनांचा मार्ग आहे. या मार्गाने सगळ्या देवांनी जन्म घेतला. तूही तुझ्या वृद्धीत या ऊर्ध्व मार्गाने जन्म घे; या दुसऱ्या मार्गाने जाऊन तुझ्या आईला तू नरकात लोटू नकोस. ’ पण जन्माला येणारी नवी शक्ती त्या मार्गाने जाण्याचे नाकारते; कारण तो कठीण आहे. ती म्हणते, ‘ मला तुझ्या कुशीतून सरळ जमिनीवर येऊ दे. करायच्या राहून गेलेल्या किती तरी गोष्टी मला करायच्या आहेत; एकाशी मला लढायचे आहे, दुसऱ्याला सत्याबाबत शंका विचारायच्या आहेत.’ नवी आत्मिकता या वृत्तीची असेल तर तिच्यामध्ये आणि जीवनामध्ये विरोध असण्याचे कारण रहाणार नाही.

सत्य, जीवन आणि आत्मिकता यांना सौंदर्य आणि आनंद यांची जोड लाभली

की, त्यांत माधुर्य आणि तेज अवतरतात, त्यात रंगत येते. त्यांच्याशिवाय सत्य आणि जीवन यांना पूर्णता नाही, आत्मरूपाचा परिपूर्ण साक्षात्कार नाही. आनंद ह्य मुक्तात्म्याचा आविष्कारक आणि सर्जक धर्म आहे. कला आणि काव्य यांचा आत्मा सौंदर्य आणि आनदच होय. त्यांतूनच कला आणि काव्य जन्माला येतात. त्यांचे आत्मिक कार्य माणसाला मुक्त करणे आणि त्याला शुद्ध आनंदाचे धनी करून त्याच्या जीवनात सौंदर्य आणणे हे होय. या आनंदाच्या आणि सौंदर्याच्या वेगवेगळ्या श्रेणी असल्या तरी सर्वोच्च आनंद आणि सर्वोच्च सौंदर्य, सर्वोच्च सत्याशी, सर्वोच्च जीवनाशी आणि आत्माविष्कार करणाऱ्या आत्मिकतेच्या सर्वांत शुद्ध आणि परिपूर्ण अशा आनंदाशी एकरूप असतात. म्हणूनच या पाच गोष्टींत जेव्हा समृद्ध सुसंवाद साधेल तेव्हा काव्याला आपले स्वत्व सापडेल आणि ते त्याच्या परंपरेत प्रविष्ट होईल. त्यासाठी उंच आणि व्यापक भराऱ्या घेणारी प्रतिभा आवश्यक आहे.[४] ती लाभलेला कवी तरुण द्रष्टा, प्रिय आणि अमर अतिथी, मधुरभाषी, सत्यचेतस आणि सत्यशोधक असेल. अग्नीप्रमाणे तो पृथ्वीपासून जन्मलेला, पण अमरांचा दूत असेल.[५१]

अरविंदांच्या मते भावी काव्य हे आत्मिकतेतून स्फुरलेले असेल. ते प्रातिभ स्वरूपाचे असेल, ते जुन्यानव्या गोष्टींविषयी नव्या पद्धतीने, नव्या आवाजात बोलेल. त्याची पातळी वरची, त्याचा जिव्हाळा आंतरिक, विस्तार मोठा आणि परिसर व्यापक असेल. त्यात वस्तूंच्या आंतरिकतेचा वेध घेणारी प्रातिभ दृष्टी असेल. तो जग आणि जीवन यांविषयीचा बदललेला दृष्टिकोन असेल. त्यात आत्मिक अनुभवाच्या अकथित संभवशक्यता असतील. ते चिरंतनाच्या साक्षात्काराचा, दैवी उपस्थितीचा पुनर्लाभ करून देणारे असेल. त्यातून कवी उत्स्फूर्त आणि लयबद्ध शब्दाद्वारे ईश्वराचा साक्षात्कार घडवील. असे काव्य म्हणजे सुसंवादपूर्ण, आनंदरूप आणि प्रकाशरूप वस्तू असेल. तो आत्म्याच्या अस्वस्थेवरील इलाज असेल आणि प्रश्न आणि संघर्ष यांपासून ती सुटका असेल. पण ते पलायन नसेल. ते व्यक्तित्वाचे उन्नयन साधणारे, सामर्थ्य वाढवणारे आणि शांतिदायक असेल. त्यात मुरलेल्या ज्ञानाची शक्ती असेल, ते प्रभावी असेल आणि त्यात विमोचक शक्ती असेल. ते सर्व ताण समन्वित करणारे आणि कलात्मक आणि आत्मिक समाधान देणारे असेल. ते आपल्यासाठी अद्भुताची विश्वे खुली करील आणि आपल्या मनाच्या पडद्यामागील दृश्ये, प्रतिमा, प्राणी वगैरे दाखवील. आपणांस स्वात्मरूपाच्या व्यापक प्रांतात प्रवेश करायला भय वाटणार नाही वा जीवनामागील शक्तींसमोर उभे राहायलाही काही वाटणार नाही. या गोष्टींचे दर्शन हे काव्य केवळ प्रतीकांतून किंवा रोमँटिक कल्पनाप्राचुर्यातून वा गूढवादाच्या अस्फुट प्रकाशात घडवीत नाही,

ते साक्षात असते आणि त्यात अंतःप्रतीतीतून जाणवणारे वास्तव असते; त्यामुळे त्या गोष्टी आपल्या जिवंत अनुभवाचा भाग बनतात.

व्यापक आत्मिक स्फूर्तीतून अवतरलेले हे काव्य बरेचसे वर्तमानावर आणि भविष्यावर भर देणारे असेल. कवीची प्रतिभा क्षणभंगुरतेत चिरंतनाचे आणि आत्मिकतेच्या व्यापक अर्थाचे दर्शन घेईल. ती वर्तमानाचा शोध घेईल आणि त्याला घडवणाऱ्या आणि तो घडवीत असलेल्या गोष्टींचा अन्वयार्थ लावील. ती सगळ्या छद्मवेषांतील ईश्वरी तत्त्व साक्षात करील. जीवनात जे काही कुरूप, भयद, गोंधळवून टाकणारे असेल त्याला ती सामोरी जाईल, त्याच्या गाभ्याशी असलेले सौंदर्य पाहील; जे सौंदर्यरूप घ्यायला नकार देणारे असेल ते ती बाजूला काढील आणि काव्यात्म सहानुभवाद्वारे त्यापासून ती आत्मिक सत्याची व सौंदर्याची सामुग्री तयार करील. हा कल अलिकडील काव्यात वाढत चाललेला दिसतो. पण तरल अंतर्दृष्टीचा अभाव आणि ओबडधोबड हाताळणी यामुळे त्याची अभिव्यक्ती नीट होत नाही. पण आत्मिकतेच्या भवितव्याचे स्पष्ट आणि स्फूर्तिप्रद दर्शन हा भावी काव्याचा मोठा भाग बनणार आहे. आपण यापुढे माणसातल्या ईश्वरीयतेचे, मानवी ऐक्याचे, आत्मिक स्वातंत्र्याचे, मनुष्याच्या आगामी पुरुषोत्तमत्वाचे, या पृथ्वीवरील जीवनात प्रत्यक्ष रूप घेणाऱ्या दैवी आदर्शांचे गाणे अधिकाधिक ऐकत राहाणार आहोत. त्यात व्यक्तीमधील ईश्वरी संभवशक्यतांना आणि वंशामधील आत्मिकतेला आवाहन केलेले असेल.

जीवन सुंदर आणि शोभिवंत बनवणे हे काव्य आणि कला यांचे वरवरचे कार्य होय. ते अधिक आंतरिक दृष्टीने सुंदर, उदात्त, महान आणि अर्थपूर्ण बनवणे हे त्याहीपेक्षा मोठे कार्य आहे. पण जेव्हा कवी द्रष्टा बनतो आणि माणसाला त्याच्या आत्मस्वरूपाचा आणि त्याने आविष्कृत केलेल्या ईश्वरीयतेचा साक्षात्कार घडवतो तेव्हा ते काव्याचे सर्वोच्च कार्य ठरते.

हे नवीन आवाज माणसाच्या मनातील आत्मिकतेच्या वाढीबरोबर उमटू लागलेले आहेत. ते आगामी युगाचे आश्वासक आहेत. त्याच्या काव्योद्गारांना आत्मिकताच आकार देत आहे. पण ती जेव्हा बाह्य जीवनात व्यग्र होते तेव्हा थोर कवी आपल्या प्रतिभेने माणसाचे सामान्य जीवन, त्याच्या कृती आणि त्याचा परिसर उज्ज्वल, सुंदर आणि उदात्त बनवतात. आत्मिकता जेव्हा बुद्धीच्या द्वारे काम करते तेव्हा थोर कवी उद्‌बोधक कल्पना देतात; जग, निसर्ग, माणूस त्याच्या कृती, त्याचे विचार, त्याची स्वप्ने यांचा सर्जक अन्वयार्थ लावतात पण आत्मिकता जेव्हा स्वतःच्या विशाल अशा प्रातिभ इच्छाशक्तीकडे (intuitive will) वळते तेव्हा कवींना यापेक्षा खोलवरच्या गोष्टींना शब्दरूप द्यावे लागते. वस्तूंचा प्रगाढ

अर्थ निसर्गाची निगूढ संज्ञा, माणसाच्या अगाध आत्म्याच्या हालचाली, अस्तित्व वैश्विक आनंद आणि सौंदर्य, विशालतर जीवनाची शक्ती, आपल्या अनुभवाच्या आणि आत्मसर्जनाच्या अगणित संभवशक्यता यांचा अर्थ साक्षात करणारे सत्य त्याने शब्दांकित करायचे असते. आत्मिकतेची ही वाढती शक्ती अधिक उत्कट आणि साक्षात्कारी वाणीला आणि अधिक अंतर्मुख, तरल आणि भेदक लयीला आपल्याबरोबर घेऊन येईल. त्याबरोबर दृश्यात्मकतेवर अधिक भर, अधिक स्पंदनशील आणि प्रतिसादतत्पर अर्थ, अशोधित अर्थवत्तेचा आणि निगूढ रहस्यांचा शोध घेण्यासाठी छोटचातील छोटचा आणि मोठ्यातील मोठ्या गोष्टींकडे पाहणारी दृष्टी या गोष्टीही येतील. नव्या काव्योद्गारांचे आणि भावी मानवतेच्या स्फूर्तीसाठी सोडून दिलेल्या काव्यात्म शोधाच्या अमर्याद क्षेत्राचे स्वरूप असे असेल.[४२]

काव्यतत्त्वाच्या आणि काव्यदृष्टीच्या बदलाबरोबर काव्याच्या रूपांत बदल होणे अटळ असते. तो दिसायला छोटा वा मोठा असेल, बाह्य असेल वा आंतरिक असेल पण तो सूक्ष्म असला तरी आमूल असतो. त्यामुळे बाह्यांगात आणि आशयातही नावीन्य जाणवू लागते. अर्थात सर्जनशील मनाला प्रातिभ आणि साक्षात्कारी काव्याची दारे खुली होताच जुनी रूपे मोडून काव्याच्या नव्या मुशी निर्माण केल्याच पाहिजेत असे नाही पण सध्या हे मन अधोर्ध्व दिशांनी वाढण्याचा जो प्रयत्न करीत आहे त्याला जुन्या रूपांच्या मर्यादा मानवण्यासारख्या नाहीत. त्याच्या अधिक मुक्त, अधिक सूक्ष्मतरल आणि अधिक व्यापक आत्मिकतेला अपूर्व रूपांचा शोध घेण्याशिवाय गत्यंतर नाही. म्हणून भावकाव्य, नाटक, कथाकाव्य वा महाकाव्य या काव्यनिर्मितीच्या मुख्य क्षेत्रांत बरेच विचलन (departure) आवश्यक आहे.

अरविंदांच्या मते काव्यात्म रूपाची उत्स्फूर्त निर्मिती मुळात भावकाव्याच्या प्रेरणेतून होते. गीत हा रूपाच्या उच्चतर शक्यतेचा पहिला शोध आहे; कारण त्यात आत्माविष्काराची लयनिष्ठ उत्कटता आहे. ती अनुभवाच्या उत्कट स्पर्शातून आणि सूक्ष्मतरल आत्मिक भावनेतून उचंबळून येते. ती आनंदाची अनिवार्य नादांदोलने (cadences) पकडते आणि टिकवून ठेवते. भावकाव्य हा उन्नत अशा आत्मिक अनुभवाचा क्षण आहे. कधी तो वायवी आनंदातिशयाचा छोटासा तरंग असतो, कधी त्यात सुखदु:खाच्या बेहोशीची तीव्रता असते तर कधी तो एकच सूर आळवीत वा त्यात वैचित्र्य साधीत लांबत जातो. काही वेळा तो लागोपाठ येणाऱ्या दुसऱ्या क्षणांशी जोडला जातो. प्रथम ते मधुर सूर छेडणारे संगीत असते. ते आपोआपच स्फुरते. चित्‌शक्ती ते आनंदाने ऐकते आणि त्याद्वारे आत्मशोधाच्या मंत्रासारख्या भाववृत्तीला अक्षररूप देते. ही भावकाव्याची वृत्ती गाण्याच्या उत्स्फूर्ततेवर समाधान मानील वा स्वत:ला विचाराने जडावून घेईल आणि चिंतनशील

बनेल, अथवा प्रचंड भराऱ्या मारीत ती महाकाव्याची उंची गाठील किंवा क्रमाने येणाऱ्या कृतीच्या क्षणांना गीतधर्म देईल किंवा मनामनात होणाऱ्या संवादांना शब्दरूप देईल, भाववृत्ती, कल्पना, भाव यांच्या व्यंजना–प्रतिव्यंजनांमध्ये फिरत नाटकात एकवटेल. अशा प्रकारे इतर साहित्यप्रकारांचा जन्म भावकाव्यापासून झालेला दिसतो, त्यांचा भाषिक अवकाश आणि संरचनेचा आवाका मोठा आहे. अशा या भावकाव्याच्या रूपात काव्यातील नवचैतन्याला स्वत:चे भान येते. त्याला त्याचा आविष्कारमार्ग सापडतो. त्याला त्याच्या मूलभूत आशयसूत्रांचा, आंदोलनांचा, पहिल्या रूपांचा, साध्या संरचनांचा शोध मुक्तपणे घेता येतो. त्यानंतर हे नवचैतन्य कथा–नाटकासारख्या मोठ्या प्रकारात यश मिळवू पहाते.

गीताचा ताजेपणा आणि उत्स्फूर्त प्रवाहीपणा जुन्या साहित्यात वैपुल्याने सापडतो. त्यात जीवनचैतन्य मोकळेपणाने व्यक्त होते. त्यानंतर शुद्ध भावकाव्याचे उमाळे प्रकटताना दिसतात. त्यात कवी गाण्यावर तृप्त असतो; त्याचा भाव संगीताची स्वत:ची मूस निर्माण करतो, त्यात अजून विचाराला फारसा अवसर नाही. बौद्धिकतेच्या कालखंडात गीत स्वाभाविक राहिलेले दिसत नाही. भावकवितेचे रूपही कोरीव करण्याकडे जाणीवपूर्वक लक्ष दिलेले दिसते. तांत्रिक गोष्टींवर बराच भर असलेला आढळतो. भावप्रेरित विचार आणि स्थिरभाव यांच्या संभवशक्यतांना पुरेपूर अवसर मिळताना दिसतो. त्यात पहिल्या आनंदाची निर्भरता नाही. अभिजात कालखंडातील भावकाव्य बरेचसे या स्वरूपाचे आहे. ते अनुकृतीवर भर देणाऱ्या अभिजात कालखंडात अधिकाधिक क्षीण होत गेलेले आहे. रोमँटिक चळवळीत पुन्हा भावकाव्याला बहर आलेला दिसतो. त्यात भावनेला पहिले स्थान आहे पण तीमधील साधेपणा उपजत स्वरूपाचा नाही. त्यामुळे त्यामधून आत्म्याचे सूर निनादत नाहीत. आत्मिकतेच्या आविष्कारासाठी नव्या lyrical sincerity चा, भावकाव्यात्मक आत्मनिष्ठेचा, उदय होणे आवश्यक आहे. शुद्ध आणि केवल आत्मनिष्ठांचे दोन प्रकार आहेत. एकीत जीवनाला स्वत:चेच प्रातिभ भान येते; ते आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या अभिन्नतेत प्रकट होते. दुसरीत आत्मिकता जो विचार, भाव वा जे जीवन ग्रहण करते त्यांना त्यांच्या व आपल्या अस्तित्वाच्या गाभ्याशी असलेल्या केवल सत्याशी एकरूप करून टाकते. विचारांचीही आत्मनिष्ठा असते. तिची एक शक्ती असते. ती जीवन आणि आत्मिकता यांच्यामध्ये वावरते. दोहोंपैकी एकाकडून तरी प्रभावित झाल्याशिवाय, दोहोंमधील दुवा बनल्याशिवाय ती काव्यात्म बनत नाही. ती काव्यात्म बनली तरी विचारांचा उपयोग करते. प्रयत्न मात्र आत्मिकतेकडे जाण्याचा असल्यामुळे ती विचारांच्या पलीकडे जाते; शुद्ध प्रातिभ जाणीव व्हावी म्हणून ती प्रयत्न करते; त्याला जीवनातील चढउतारांनी बनलेल्या लयीची आणि शब्दसंगीताची जोड देते, तरीही अस्सल भावकाव्याचा

प्रत्यय या कवितेतून येत नाही. याचे कारण भावकाव्याचा आत्मा भावाची आंतरिकता आविष्कृत करणाऱ्या मध्यवर्ती लयीचा शोध घेण्यात आणि तिचा पाठलाग करण्यात आहे याकडे दुर्लक्ष होते.

यासाठी भावी काव्याने हे प्रथम जाणून घेतले पाहिजे की, रूप हे आत्मिकतेचा आविष्कार करीत नसून आत्मिकता स्वत:च स्वत:पासून रूप आणि शब्द निर्माण करते. भावकाव्याच्या साक्षात्कारी उमाळ्यासाठी कवीने आत्मिकतेच्या अंतर्भागात सर्जकपणे जगले पाहिजे आणि आपल्या कवितेतील वस्तुरूपाचा आणि प्रतिमांचा स्वात्मरूपाशी मेळ साधला पाहिजे. त्यातून मिळणारा आत्मिक आनंद आपल्यासोबत रचनेचे आणि शब्दरूपाचे अपूर्व स्वातंत्र्य घेऊन येईल. ती रचना आणि ते शब्दरूप दोन्ही अगदी पुरेशी आणि असंदिग्ध असतील पण त्यांच्या ठिकाणी अनेकांगी सूचकता असेल. असे काव्य कवीला मर्यादित करणारे वा कोणत्याही संकुचित सिद्धांताने मर्यादित होणारे नसेल.

याच धर्तीवर नाटय, महाकाव्य आदी साहित्यरूपांतही बदल झाले पाहिजेत असे अरविंदांना वाटते.[६३]

काव्याच्या अशा विकासात त्याच्या मुर्शाच नव्हेत तर त्याचे शब्दरूप आणि त्याच्या लयी यांतही बदल होणे अटळ ठरते. काव्यात्म शब्द आत्मिकतेचे वाहन आहे; तिने आत्माविष्कारासाठी निवडलेले माध्यम आहे. आत्म्याच्या आंतरिक सवयी, त्याचे वैचारिक वातावरण, त्याची पाहण्या–भावण्याची पद्धती वगैरे गोष्टींत जेव्हा प्रगाढ बदल होतो तेव्हा तो वापरीत असलेल्या शब्दातही घडणे स्वाभाविक ठरते. जुन्या भाषिक सवयींत नवे चैतन्य मावायचे असेल तर त्यांचा विस्तार होणे त्यांची खोली वाढणे आणि त्यांत रूपांतर होणे अगत्याचे आहे किंवा त्यांची मोडतोड करून नव्या शब्दरूपाला वाट करून दिली पाहिजे. असा बदल अंत:स्फूर्त वाणी आणि लय आणणारा असेल. त्यासाठी कविमन हे परा, पश्यन्ती, मध्यमा आणि वैखरी या चार वाक्प्रकारांपैकी पश्यन्तीच्या पातळीपर्यंत उन्नत झाले पाहिजे. कारण तो द्रष्टा शब्द आहे. असाच शब्द त्याच्या आत्मिकतेचे वाहन बनू शकेल.

भावी काव्य हे वस्तूंच्या गाभ्याशी असलेले सत्य आविष्कृत करू पहात असल्यामुळे त्याचा आविष्कार करणारी भाषा ही प्रातिभ मनाची, साक्षात्काराची, कल्पनाशक्तीची, प्रातिभ अर्थाची, प्रातिभ भावनेची, प्रातिभ जैव भावांची असली पाहिजे. काव्याचा आवाज हा वरून, व्यक्तिगत प्रज्ञेच्या पलीकडून उमटत असतो. त्यात वस्तूंचे दर्शन त्यांच्याशी आत्मिक तादात्म्य साधून घेतलेले असते. त्यात साक्षात झालेली प्रकाशरूप आणि आनंदरूप सत्ये प्रकट करताना कवीला साक्षात्कारी,

उत्स्फूर्त आणि प्रातिभ शब्द वापरण्याखेरीज अन्य गती नसते. असा शब्द पारदर्शी, स्पंदनशील आणि आनंद व तेज यांचे वैभव मिरवणारा असतो. असा उत्स्फूर्त शब्द सत्याच्या घरून येतो. पण तो सरळ, अविकृत स्वरूपात हाती लागत नाही. तो मनापलीकडून येतो आणि अंत:प्रज्ञेत बुडी घेतो. त्यातून तो प्रकट होतो तो अपरिपूर्ण स्वरूपात. त्याला काव्यात्म भावाने आणि प्रज्ञेने अनुरूप असा आकार द्यायचा असतो.[४४]

अरविंदांना या बदलाचे सूर आयरिश कवींच्या काव्यात, अमेरिकन कवी व्हिटमन आणि त्याच्या परंपरेतील कवी यांच्या आणि टागोरांच्या काव्यात वेगवेगळ्या स्वरूपात उमटलेले दिसतात. आयरिश कवींच्या काव्यात अधिक शुद्ध आणि नाजूक अशी अंत:प्रज्ञा आहे. ती मानस, जैव आणि ऐंद्रिय पातळीवरून काम करणारी असली तरी तिला आत्मिकतेचा स्पर्श आहे. व्हिटमनची आणि त्याच्या परंपरेतील कवींची कविता जीवनाची कविता आहे, पण ते जीवन अंत:प्रज्ञेच्या बौद्धिक अंगाने विशाल आणि उन्नत बनलेले व उजळलेले आहे. पण सर्वांत सूक्ष्मतरल स्वरूपाची उन्नतता त्यांना टागोरांच्या कवितेत दिसते. ती अजून आत्मिकतेच्या पूर्ण प्रकाशात वावरत नाही. त्यांची आत्मिकता मानसिकतेच्या संपर्कात वावरते. त्यांचा आत्मिक अनुभव आपल्या तेजाच्या स्पर्शाने पार्थिव सुरांचे आमूल परिवर्तन साधू शकतो. पण आपणास जे हवे आहे ते समग्रपणे कोणामध्येही नाही. ते पौर्वात्य भाषांत पौर्वात्य कवींच्या प्रतिभेतून प्रथम अवतरणार असे दिसते. युरोपीय भाषांतील काव्यातही मानवी मनात क्रांती होण्याची चिन्हे अरविंदांना दिसतात. इंग्रजीपुरते बोलायचे तर या क्रांतीतील मुख्य अडथळा या मनाच्या बहिर्मुखतेचा आहे.[४५]

या म्हणण्याच्या मागे त्यांची एक भूमिका आहे. त्यांच्या मते कवीची निर्मिती ही केवळ त्याच्यावर आणि त्याच्या युगावर अवलंबून नाही. ती राष्ट्राच्या मानसिकतेवर आणि त्याने कवीसाठी निर्माण केलेल्या आत्मिक, बौद्धिक तसेच कलात्मक परंपरांवर आणि वातावरणावरही अवलंबून असते. याचा अर्थ, कवी या गोष्टींनी बांधला जातो वा तो राष्ट्रीय मनाचा हुंकार ठरतो, त्याला स्वत:चा मार्ग चोखाळता येत नाही असा नाही. तो निर्मिती करतो, ती स्वत:पासून आणि स्वत:च्या प्रतिभाधर्माला अनुसरून. त्याच्या युगातील राष्ट्राची जी बाह्य रूपे असतात त्यांपासून तो आरंभ करतो. ती त्याच्या काव्यसामुग्रीसारखी असतात. पण तो आपल्या प्रतिभेच्या मुक्त विहारासाठी किती अवकाश निर्माण करू शकतो ते काही प्रमाणात या बाह्य रूपांवर अवलंबून असते.[४७] प्रत्येक राष्ट्र स्वत:चे एक खास, विशेष आत्मरूप आणि त्यासंबंधीचा सिद्धान्त विकसित करीत असते. त्यातून त्याच्या उत्क्रांतीच्या दिशा आणि तिची वळणे निश्चित होतात. ते बाहेरून जे काही स्वीकारते

ते या आत्मरूपाच्या आणि त्याविषयीच्या सिद्धांताच्या मुशीत ढाळते. त्यामुळे त्याचे सगळे आविष्कार त्यांच्याशी सुसंगत असतात; सगळचा कला, काव्य आणि विचार या आत्मरूपाचे आणि त्याच्या महत्तर संभवशक्यतांचे आविष्कार असतात. ते राष्ट्राची वर्तमान मनोवृत्ती आणि त्याची बाह्यरूपे यांकडून मर्यादित होतातच असे नाही. ते त्यांपलीकडे जाऊ शकतात. त्यांत केवळ वैचित्र्यच असेल असे नव्हे. ते राष्ट्रीय मनाच्या मर्यादांविरुद्ध बंड करणारेही असतील. पण असे आविष्कार करणाऱ्या कवींच्या व्यक्तित्वाची मुळे राष्ट्राच्याच आत्मिकतेत रुजलेली असतात. त्यांच्या बंडखोरीतून जे व्यक्त होते ते राष्ट्राच्या आत्म्यात सुप्त स्वरूपात अगोदरच वसत असते किंवा त्याने ते दाबून टाकलेले असते. किंवा राष्ट्राच्या आत्म्यातून व्यक्त होणारा तो विश्वात्म्याचा उमाळा असतो."[४७]

या विचारात कवीच्या व्यक्तित्वाचा विचार फारसा नाही. याचे कारण अरविंद कवींना सर्जनशक्तीचे माध्यम समजतात. त्यांच्या द्वारे प्रातिभ जाणिवेचा आवेग आणि आविष्कार प्रकट होतो. तो ज्या भावना व्यक्त करतो त्या त्याच्या वैयक्तिक अनुभवाच्या असल्याच पाहिजेत असे नाही. याचा अर्थ तो व्यक्तिगत अनुभव आविष्कृत करीतच नाही असे नाही. पण त्यांतून चांगले काव्य निर्माण होण्याची शक्यता अरविंदांना वाटत नाही. कवीच्या व्यक्तित्वात दोन घटक असतात. त्यांतील एक साधनरूप असतो. त्याने जे लिहिलेले असते ते तो जगलेला असतो. त्याला ते भावलेले असते. यात तो स्वत:ला तादात्म्याने प्रक्षेपित करतो. दुसरा असतो तो द्रष्टा–निर्माता असतो. तो अलिप्त असतो. त्याला जे जाणवते त्याची अर्थपूर्णता तो हेरतो. ती पूर्ण स्वरूपात ज्या शब्दात व्यक्त होईल असा शब्द तो ऐकत रहातो, त्याची प्रतीक्षा करतो. या दोघांची भेट कोठे तरी होते आणि अनुभवाचे रूपांतर काव्यात होते. असे काव्य मानसिक वा आत्मिक अनुभवाच्या प्रतिलेखासारखे असले पाहिजे असे नाही. सर्जनशील मन हे एखादा जीवनप्रसंग, मनावरील संस्कार, एखादी भावना वा प्रतिक्रिया यांपासून सुरुवात करील, पण त्याला वा तिला आरंभबिंदूपेक्षा फारसे महत्त्व नाही. कवितेतील ' मी ' हा बरेचदा पात्र व प्रातिनिधिक मी म्हणून येतो. कवीमध्ये जो माणूस असतो त्याच्याशी सर्जनशक्तीचा फारसा संबंध नसतो. ती त्याच्या आंतरिक जीवनातून, स्मृतीतून, संस्कारातून काहीही उचलू शकते, पण त्याच्यातून ती जी निर्मिती करते ती त्याच्यामधील कवीच्या व्यक्तित्वाच्या द्वारे. पण याबाबत अरविंद फारसे आग्रही नाहीत. या दोहोंची सरमिसळ सतत चाललेली असते आणि त्यामुळे निर्मितीत वेगळेपणा येतो याची त्यांना जाणीव आहे.[४८]

अरविंदांच्या या विचारसरणीत ' कलेसाठी कला ' या घोषणेत अभिप्रेत

असलेला कलावाद वसणार नाही हे उघडच आहे. ते तंत्र, सौंदर्य या गोष्टींना कमी लेखीत नाहीत, पण तंत्रप्रभुत्व व शब्द आणि नाद यांच्या संयोगातून केलेली परिपूर्ण अभिव्यक्ती म्हणजेच सारी कला असे ते मानीत नाहीत. त्याच्या जोडीला आशयाची महात्मता आणि त्याचे सौंदर्य विचारात घेणे आवश्यक आहे असे त्यांना वाटते. शेक्सपीअरची रेसिनबरोबर तुलना करताना ते म्हणतात की, रेसिनच्या तुलनेत शेक्सपीअर हा थोर कलावंत नाही पण थोर निर्माता मात्र आहे. त्याचे काव्य श्रेष्ठ आहे, त्याचा व्याप मोठा आहे. त्याची सर्जकता समृद्ध आहे, त्याची नाटयशक्ती, स्फूर्ती, त्याचा विश्वाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोन, या सर्व बाबतींत तो श्रेष्ठ आहे. हे बरेचसे आशयाचे धर्म असल्याचे ते सांगतात.[४९] या संदर्भात दुसरा एक मुद्दा त्यांनी उपस्थित केलेला आहे. काव्याचे जे विविध प्रकार आहेत त्यातील चांगले काव्य समान पातळीवरचे मानणे कठीण होते. उदा० एखादे उपहासप्रधान काव्य आणि एखादे महाकाव्य यांचा दर्जा सारखा मानता येणार नाही.[५०] दुसऱ्या शब्दांत, कलेत फक्त सौंदर्यमूल्ये नसतात; त्यात जीवनमूल्ये, मनाची मूल्ये, आत्म्याची मूल्येही असतात. तो शेवटी संज्ञेचा आत्माविष्कार आहे. तो सौंदर्यदृष्टीतून झालेला असावा आणि त्याची अभिव्यक्ती परिपूर्ण असावी एवढ्याच त्यासाठी अटी आहेत.[५१] अशा दृष्टीमुळे आणि अभिव्यक्तीमुळे जीवनमूल्यांचे रूपांतर सौंदर्यमूल्यांत होऊ शकते हे मात्र अरविंदांनी विचारात घेतलेले नाही.

अरविंदांचा हा काव्यविचार त्यांच्या विचारव्यूहाचा एक भाग आहे. त्यांनी विश्वाच्या आणि मनाच्या उत्क्रान्तीचे टप्पे कल्पिलेले आहेत. त्या टप्प्यांची जीवनाच्या पातळीवरील रूपे आणि त्यांच्याशी सुसंगत असे जीवनव्यापार त्यांनी मानलेले आहेत. त्या त्या पातळ्यांवरील निर्मितीची स्फुरणे, निर्मितीचे व्यापार आणि निर्मितीचे स्वरूप कसे असेल याची पद्धतशीर मांडणी त्यांनी केलेली आहे. या उत्क्रान्तीचा आरंभ अबोधतेपासून होऊन संबोधतेपाशी ती संपत नाही. संबोधाच्याही तिला मर्यादा नाहीत. तिचे शेवटचे टप्पे प्रज्ञेला जाणता येत नाहीत. त्यासाठी अंत:प्रज्ञा, साक्षात्कारी शक्ती त्यांना आवश्यक वाटते; म्हणून त्यांनी प्रतिभा आणि कल्पनाशक्ती यांपेक्षा स्फूर्तीला अधिक महत्त्व दिलेले आहे. मनाच्या उत्क्रान्तीत त्यांना आत्मिकतेचा विकास दिसतो. आत्मिकतेचा उदय हा उच्चतर मनाच्या स्तरापासून होत असल्यामुळे त्यांचा काव्यविचार आत्मिकतेची स्फुरणे कशी पकडता येतील याची चिंता वहातो. या दृष्टीने या विचारात अनुभवाचे जसे वेगवेगळे स्तर येतात त्याप्रमाणे त्यांना मूर्त रूप देणारे शब्द, लय आदि घटकांचाही परामर्श घेतला जातो. त्यात ऐंद्रिय पातळीवरचे काव्य, सहजप्रेरणामूलक भावभावनांचे काव्य, मानसपातळीवरील प्रज्ञाव्यापारातून निष्पन्न होणारे काव्य, प्रबुद्ध मनाचे काव्य, अंत:प्रज्ञ मनाचे गूढ आणि साक्षात्कारी काव्य आणि मंत्रकाव्य अशी

एक श्रेणी दिसते. ही श्रेणी काव्याच्या श्रेष्ठकनिष्ठतेशी फारशी निगडित नाही. ती काव्याच्या उत्क्रान्तीचे टप्पे दाखवते. त्यामुळे कवींची श्रेणी श्रेष्ठकनिष्ठतेच्या दृष्टीने लावताना ऐंद्रिय पातळीवरून लिहिणारा होमर, सहजप्रेरणांच्या पातळीवरून निर्मिती करणारा शेक्स्पीअर आणि आत्मिकतेचा आविष्कार करणारे वाल्मिकी यांना अरविंद पहिल्या श्रेणीत बसवतात. व्यासांनाही या तिहींपेक्षा ते कमी लेखीत नाहीत. या प्रत्येकाने स्वतःचे असे एकेक स्वतंत्र काव्यविश्व निर्माण केलेले आहे. त्यात व्यास-वाल्मिकी यांच्या विश्वांचा आवाका होमर आणि शेक्स्पीअर यांच्या विश्वांपेक्षा निश्चित मोठा आहे. त्यांत सगळे मानवी जीवन सामावून जाईल इतका तो विशाल आहे. त्यात ज्या गोष्टी आलेल्या आहेत त्या होमर आणि शेक्स्पीअर यांनी ओझरत्या स्वरूपातही पाहिलेल्या नसतील. हे खरे असले तरी लय, भाषा यांवरील प्रभुत्व आणि काव्यात्म सौंदर्याचा आविष्कार यांबाबतीत होमर–शेक्स्पीअर यांना अरविंद मोठे मानतात. व्यास आणि वाल्मिकी हे त्यांच्यापेक्षा निकृष्ट नसतील पण श्रेष्ठ आहेत असे म्हणता येणार नाही हे त्यांचे निःसंदिग्ध मत आहे. दुसऱ्या श्रेणीत त्यांनी दान्ते, कालिदास, इश्चायलस, व्हर्जिल आणि मिल्टन यांचा समावेश केलेला आहे. त्यातील दान्ते पहिल्या श्रेणीतील कवींसारखा प्रतिसृष्टीचा निर्माता नाही. त्याच्यामध्ये प्रतिसृष्टी निर्माण करण्याची प्राकृतिक शक्ती नाही. तसे असते तर तो पहिल्या श्रेणीत मोडला असता. त्यांच्यावर प्रज्ञेचा प्रभाव अधिक आहे. पण त्यामागे समर्थ अशी प्रातिभ प्रेरणा आहे. तो आपले हेल, पर्गेटरी व पॅरडाइझ (नरक, प्रायश्चित्तस्थल व स्वर्ग) असे तिहेरी विश्व या प्रातिभ प्रेरणेतून रचतो. कालिदासाचे असेच आहे. इश्चायलस द्रष्टा निर्माता आहे पण त्याचा आवाका फार छोटा आहे. व्हर्जिल आणि मिल्टन यांमध्ये सर्जनशील शक्तीची उत्स्फूर्तता कमी आहे. गटेला त्यांनी तिसऱ्या श्रेणीत टाकलेले आहे. तो विशाल प्रज्ञा लाभलेला कवी आहे. तो शेक्स्पीअरपेक्षा खोलात जातो. शेक्स्पीअरला हाताळता आल्या नसल्या अशा जीवनसमस्यांना आणि वैचारिक प्रश्नांना तो सामोरा जातो; पण तो शेक्स्पीअरच्या योग्यतेचाही कवी नव्हे. त्याची शैली शेक्स्पीअरच्या कवित्वशक्तीच्या, जादूच्या, प्रभावी अभिव्यक्तीच्या आणि अंतःप्रेरित वा सूक्ष्म लयींच्या आसपासही फिरकू शकत नाही.[५२]

श्रेष्ठ काव्य आत्मिकतेच्याच पातळीवरून लिहिलेले असले पाहिजे असा अरविंदांचा आग्रह नाही. त्याशिवायही काव्य हे मूलगामिता, व्यापकता, जिवंतपणा आणि उत्स्फूर्तता इत्यादी गुणांमुळे श्रेष्ठ ठरू शकते. आत्मिकतेचा आविष्कार करणारे काव्य श्रेष्ठ ठरायचे असेल तर उपरोक्त गुणांबरोबर सौंदर्यदृष्टी आणि काव्यात्म अनुभवाची परिपूर्ण अभिव्यक्ती या गोष्टी आवश्यक आहेत याचे भान त्यांनी राखलेले आहे. त्यामुळे ते आत्मिकतावादी असूनही त्यांच्या काव्यासंबंधीच्या

विचारावर आत्मिकतावादाचे अतिक्रमण झालेले दिसत नाही. काव्याला मंत्ररूप प्राप्त होण्यासाठी ऋषींचीच दर्शने आवश्यक असतात असे नाही. जीवनाची आणि मनोव्यापारांची व्यंजनाबहुल दर्शनेही मंत्रासारखी होऊ शकतात. मानस विचार, सहजप्रेरणामूलक भावभावना, ऐंद्रिय दृश्ये यांकडे केवळ मन, हृदय किंवा शरीर या पातळ्यांवरून न पहाता प्रातिभ दृष्टीने त्यांमागील मर्म अनुभवता आले आणि त्या अनुभवांच्या स्वाभाविक लयीत त्याला उत्स्फूर्त शब्दरूप देता आले तरी त्यातून मंत्रकाव्य जन्म घेऊ शकेल असे त्यांना वाटते. स्फूर्तीच्या आवेगात लिहिणारा कवी कोणत्या स्तरावरून लिहितो याला महत्त्व नाही; त्यापेक्षा तो कोणकोणते स्तर किती उत्स्फूर्तपणे गाठतो हे त्यांना महत्त्वाचे वाटते. व्हर्जिलच्या बाबतीत ते म्हणतात की, तो अज्ञात प्रदेशाचे दर्शन घडवीत नाही, तो गूढवादीही नाही पण त्याची लय आणि शब्दसंगीत कोठून तरी अज्ञातातून लाटेसारखे उचंबळून आल्यासारखे वाटते; त्या मानाने त्या लाटेवरील विचार आणि शब्द कमी उत्स्फूर्त वाटतात.[५३] त्यांच्या मते सगळे काही आविष्कारावर अवलंबून असते; शेक्स्पीअर, शेली, वर्डस्वर्थ या कवींना आत्मिक अनुभव नसूनही स्फूर्तीच्या क्षणात ते आत्मिक सत्याचे माध्यम बनतात. ते त्यांच्या मनाचे आविष्कार नसतात. त्यात कलात्मक सौंदर्य असते आणि ते अतिशय शक्तिमान आणि जिवंत असतात. याच्या उलट आत्मिक अनुभव असलेला कवी भाषा आणि लय यांवर प्रभुत्व नसल्यामुळे अडखळताना आढळतो. त्याला आपल्या अनुभवाची ताकद दुसऱ्यांपर्यंत पोचवता येत नाही.

हा काव्यविचार काव्याच्या पोशाखात वावरणाऱ्या गद्यापासून अतीतमनाच्या काव्यापर्यंतचा आवाका आपल्यात सामावून घेणारा आहे. त्या अनुषंगाने त्यात दैनंदिन व्यवहाराच्या भाषेपासून आत्मिक सामर्थ्य असलेल्या मंत्ररूप शब्दापर्यंतचा भाषाविचार आलेला आहे. लयीच्या बाबतीतही असेच होते. लयींचा विचार छंदोलयींपासून सुरू होऊन विश्वलयींशी भिडतो. मात्र अरविंदांना खरा रस आहे तो जीवनाचे वा विश्वाचे रहस्य ज्या उत्स्फूर्त आणि लयबद्ध शब्दांत साकार होते त्या प्रकारच्या शब्दांत.

अरविंद हे पढिक साहित्यशास्त्रज्ञ किंवा समीक्षक नाहीत. त्यामुळे हा काव्यविचार रूढ मार्गाने जात नाही. तो रूढ परिभाषेत अडकत नाही. त्यांना स्वतःची परिभाषा काही प्रमाणात तरी घडवावी लागते. Overhead Inspiration, Overhead poetry, Overmind rhythm, Sunlight and Moonlight mystic poetry यांसारखे शब्द त्यांनी घडवलेले आहेत. तरीही हा काव्यविचार साहित्याच्या एकूण अध्ययनासाठी उपयोगी पडणारा आहे. त्यात काव्याच्या काव्यत्वाचा मूलभूत विचार आहे. त्याच्या आधारे एकीकडे काव्य आणि अकाव्य

असा भेद करता येतो आणि दुसरीकडे काव्याच्या श्रेणी लावता येतात. त्यासाठी मूलगामिता, व्यापकता, जिवंतपणा आणि उत्स्फूर्तता हे निकष त्यांनी सांगितलेले आहेत. त्यांचे उपयोजन वस्तुनिष्ठपणे कितपत करता येईल याबाबत मात्र शंका वाटते. संत साहित्याच्या अध्ययनासाठी या विचारांचा विशेष उपयोग होण्यासारखा आहे. त्यातील अंत:प्रज्ञमनाच्या आणि अतीतमनाच्या जाणिवांचा अन्वयार्थ त्यामुळे अधिक चांगल्या प्रकारे लागू शकेल. या दृष्टीने अरविंदांनी गूढ काव्याबाबत केलेला एक फरक तर मोठ्याच उपयोगाचा आहे. हा फरक म्हणजे सूर्यप्रकाशी गूढकाव्य आणि चंद्रप्रकाशी गूढकाव्य हा होय. पहिल्या प्रकारच्या कवितेत कवी आपला आत्मिक अनुभव प्रकाशाच्या प्रतिमांत आणि प्रसादगुणाने युक्त अशा शब्दांत पूर्णपणे अभिव्यक्त करीत असतात. 'प्रकाशाचा पूर गगनसरिते आला। देखणा बुडाला देखतांची' किंवा 'धवळलें जगदाकार। अंधार तो निरसला' यांसारखे अभंग हे सूर्यप्रकाशी कवितेच्या वर्गात मोडतील. अशा कवितांत एक प्रकारची आत्मिक मूर्तता असते. 'द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया...' यासारख्या श्लोकात अशा आत्मिक मूर्ततेचा आणि प्रसादाचा प्रत्यय येतो. याच्या उलट आत्म्याची रात्र असताना अंधाराच्या गर्भात चंद्रतारे चमकतात. त्या प्रकाशात एक स्वप्नमार्ग उजळतो. तो दिवसाच्या प्रकाशात दिसत नाही. त्याला दु:खाचे फाटे फुटलेले असतात, त्यावर सावल्या पसरलेल्या असतात, पण त्या सावल्यांतही कवीची सौंदर्यशक्ती आणि त्याचा परमानंद आतल्या आत, सगळ्यांच्या नकळत स्वर्गाचे सूर आळवीत असतो. अशा काव्यातील अनुभवच कधी धूसर असतो, तर कधी तो साक्षात्कारी आणि आंतरिक असूनही तो प्रतिमांनी आवृत होतो. तो पूर्णपणे प्रकट रूप धारण करीत नाही. अशा काव्याची शक्ती फार मोठी असते आणि त्याचे मूल्यही अधिक असते.[५४] 'परपुरुषाचे सुख भोगे तरी', 'आपुल्या माहेरा जाईन मी आतां', 'कइं तो दिवस देखेन मी डोळां' यांसारखे तुकारामांचे अभंग चंद्रप्रकाशी गूढकाव्यात मोडतील. अरविंदांचा काव्यविचार अशा रचनांकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टी देतो.

भावी काव्याचे जे स्वरूप अरविंदांनी सुमारे पन्नास साठ वर्षांपूर्वी पाहिलेले आहे त्यातील महत्त्वाचा मुद्दा आत्मिकतेचा आहे. ही आत्मिकता संत काव्याचे दुसरे टोक मानल्या जाणाऱ्या मराठी नवकाव्यात वेगळ्या स्वरूपात सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वी अवतरण्यास प्रारंभ झालेला आढळतो. मर्ढेकर आणि त्यांच्या परंपरेतील कवी आत्मिकतेचे यात्रेकरू असल्याचे दिसेल. हे कवी मुख्य म्हणजे आत्मनिष्ठेच्या मार्गाने आपल्या मनुष्यत्वाचा आणि आत्मिकतेचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करतात. हे मनुष्यत्व सहजासहजी प्राप्त होणारे नाही. ते निर्मितीद्वारेच प्राप्त करून घेता येते. त्यांच्या बाबतीत निर्मिती हेच आत्मसर्जन होय. आजच्या यंत्रयुगात खऱ्याखुऱ्या

विचारावर आत्मिकतावादाचे अतिक्रमण झालेले दिसत नाही. काव्याला मंत्ररूप प्राप्त होण्यासाठी ऋषींचीच दर्शने आवश्यक असतात असे नाही. जीवनाची आणि मनोव्यापारांची व्यंजनाबहुल दर्शनेही मंत्रासारखी होऊ शकतात. मानस विचार, सहजप्रेरणामूलक भावभावना, ऐंद्रिय दृश्ये यांकडे केवळ मन, हृदय किंवा शरीर या पातळ्यांवरून न पहाता प्रातिभ दृष्टीने त्यांमागील मर्म अनुभवता आले आणि त्या अनुभवांच्या स्वाभाविक लयीत त्याला उत्स्फूर्त शब्दरूप देता आले तरी त्यातून मंत्रकाव्य जन्म घेऊ शकेल असे त्यांना वाटते. स्फूर्तीच्या आवेगात लिहिणारा कवी कोणत्या स्तरावरून लिहितो याला महत्त्व नाही; त्यापेक्षा तो कोणकोणते स्तर किती उत्स्फूर्तपणे गाठतो हे त्यांना महत्त्वाचे वाटते. व्हर्जिलच्या बाबतीत ते म्हणतात की, तो अज्ञात प्रदेशाचे दर्शन घडवीत नाही, तो गूढवादीही नाही पण त्याची लय आणि शब्दसंगीत कोठून तरी अज्ञातातून लाटेसारखे उचंबळून आल्यासारखे वाटते; त्या मानाने त्या लाटेवरील विचार आणि शब्द कमी उत्स्फूर्त वाटतात.[५१] त्यांच्या मते सगळे काही आविष्कारावर अवलंबून असते; शेक्स्पीअर, शेली, वर्डस्वर्थ या कवींना आत्मिक अनुभव नसूनही स्फूर्तीच्या क्षणात ते आत्मिक सत्याचे माध्यम बनतात. ते त्यांच्या मनाचे आविष्कार नसतात. त्यात कलात्मक सौंदर्य असते आणि ते अतिशय शक्तिमान आणि जिवंत असतात. याच्या उलट आत्मिक अनुभव असलेला कवी भाषा आणि लय यांवर प्रभुत्व नसल्यामुळे अडखळताना आढळतो. त्याला आपल्या अनुभवाची ताकद दुसऱ्यांपर्यंत पोचवता येत नाही.

हा काव्यविचार काव्याच्या पोशाखात वावरणाऱ्या गद्यापासून अतीतमनाच्या काव्यापर्यंतचा आवाका आपल्यात सामावून घेणारा आहे. त्या अनुषंगाने त्यात दैनंदिन व्यवहाराच्या भाषेपासून आत्मिक सामर्थ्य असलेल्या मंत्ररूप शब्दापर्यंतचा भाषाविचार आलेला आहे. लयीच्या बाबतीतही असेच होते. लयींचा विचार छंदोलयींपासून सुरू होऊन विश्वलयींशी भिडतो. मात्र अरविंदांना खरा रस आहे तो जीवनाचे वा विश्वाचे रहस्य ज्या उत्स्फूर्त आणि लयबद्ध शब्दांत साकार होते त्या प्रकारच्या शब्दांत.

अरविंद हे पढिक साहित्यशास्त्रज्ञ किंवा समीक्षक नाहीत. त्यामुळे हा काव्य-विचार रूढ मार्गाने जात नाही. तो रूढ परिभाषेत अडकत नाही. त्यांना स्वतःची परिभाषा काही प्रमाणात तरी घडवावी लागते. Overhead Inspiration, Overhead poetry, Overmind rhythm, Sunlight and Moonlight mystic poetry यांसारखे शब्द त्यांनी घडवलेले आहेत. तरीही हा काव्यविचार साहित्याच्या एकूण अध्ययनासाठी उपयोगी पडणारा आहे. त्यात काव्याच्या काव्यत्वाचा मूलभूत विचार आहे. त्याच्या आधारे एकीकडे काव्य आणि अकाव्य

असा भेद करता येतो आणि दुसरीकडे काव्याच्या श्रेणी लावता येतात. त्यासाठी मूलगामिता, व्यापकता, जिवंतपणा आणि उत्स्फूर्तता हे निकष त्यांनी सांगितलेले आहेत. त्यांचे उपयोजन वस्तुनिष्ठपणे कितपत करता येईल याबाबत मात्र शंका वाटते. संत साहित्याच्या अध्ययनासाठी या विचारांचा विशेष उपयोग होण्यासारखा आहे. त्यातील अंत:प्रज्ञमनाच्या आणि अतीतमनाच्या जाणिवांचा अन्वयार्थ त्यामुळे अधिक चांगल्या प्रकारे लागू शकेल. या दृष्टीने अरविंदांनी गूढ काव्याबाबत केलेला एक फरक तर मोठ्याच उपयोगाचा आहे. हा फरक म्हणजे सूर्यप्रकाशी गूढकाव्य आणि चंद्रप्रकाशी गूढकाव्य हा होय. पहिल्या प्रकारच्या कवितेत कवी आपला आत्मिक अनुभव प्रकाशाच्या प्रतिमांत आणि प्रसादगुणाने युक्त अशा शब्दांत पूर्णपणे अभिव्यक्त करीत असतात. 'प्रकाशाचा पूर गगनसरिते आला। देखणा बुडाला देखतांची' किंवा 'धवळलें जगदाकार। अंधार तो निरसला' यांसारखे अभंग हे सूर्यप्रकाशी कवितेच्या वर्गात मोडतील. अशा कवितांत एक प्रकारची आत्मिक मूर्तता असते. 'द्वा सुपर्णा सयुजा सखाया...' यासारख्या श्लोकात अशा आत्मिक मूर्ततेचा आणि प्रसादाचा प्रत्यय येतो. याच्या उलट आत्म्याची रात्र असताना अंधाराच्या गर्भात चंद्रतारे चमकतात. त्या प्रकाशात एक स्वप्नमार्ग उजळतो. तो दिवसाच्या प्रकाशात दिसत नाही. त्याला दु:खाचे फाटे फुटलेले असतात, त्यावर सावल्या पसरलेल्या असतात, पण त्या सावल्यांतही कवीची सौंदर्यशक्ती आणि त्याचा परमानंद आतल्या आत, सगळ्यांच्या नकळत स्वर्गाचे सूर आळवीत असतो. अशा काव्यातील अनुभवच कधी धूसर असतो, तर कधी तो साक्षात्कारी आणि आंतरिक असूनही तो प्रतिमांनी आवृत होतो. तो पूर्णपणे प्रकट रूप धारण करीत नाही. अशा काव्याची शक्ती फार मोठी असते आणि त्याचे मूल्यही अधिक असते.[५४] 'परपुरुषाचे सुख भोगे तरी', 'आपुल्या माहेरा जाईन मी आतां', 'कइं तो दिवस देखेन मी डोळां' यांसारखे तुकारामांचे अभंग चंद्रप्रकाशी गूढकाव्यात मोडतील. अरविंदांचा काव्यविचार अशा रचनांकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टी देतो.

भावी काव्याचे जे स्वरूप अरविंदांनी सुमारे पन्नास साठ वर्षांपूर्वी पाहिलेले आहे त्यातील महत्त्वाचा मुद्दा आत्मिकतेचा आहे. ही आत्मिकता संत काव्याचे दुसरे टोक मानल्या जाणाऱ्या मराठी नवकाव्यात वेगळ्या स्वरूपात सुमारे चाळीस वर्षांपूर्वी अवतरण्यास प्रारंभ झालेला आढळतो. मर्ढेकर आणि त्यांच्या परंपरेतील कवी आत्मिकतेचे यात्रेकरू असल्याचे दिसेल. हे कवी मुख्य म्हणजे आत्मनिष्ठेच्या मार्गाने आपल्या मनुष्यत्वाचा आणि आत्मिकतेचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करतात. हे मनुष्यत्व सहजासहजी प्राप्त होणारे नाही. ते निर्मितीद्वारेच प्राप्त करून घेता येते. त्यांच्या बाबतीत निर्मिती हेच आत्मसर्जन होय. आजच्या यंत्रयुगात खऱ्याखुऱ्या

निर्मितीला वाव नाही; त्यामुळे आत्मसर्जनही अशक्य आहे; परिणामी आपले मनुष्यत्व आणि आपली आत्मिकता आपणास प्राप्त करून घेता येत नाही, याच्या वेदना उपरोक्त कवींच्या काव्यात सातत्याने प्रकट होताना दिसतात. त्यामुळे एकूणच मानवजातीची होणारी दैना काहींना पाहवत नाही. काहींना भोवतालच्या जगाशी दुवा जोडण्याचे सूत्र सापडत नाही. त्यांना स्वतःच्या तुटलेपणात जगाचे तुटलेपण जाणवते. त्यातून उद्‌भवणाऱ्या वेदना कधी उत्कटत्वाने व्यक्त होतात तर कधी उपरोधाचा आश्रय घेऊन तिरकसपणे प्रकटतात. या कवींची आत्मिकता अदितीला अपेक्षित असलेल्या मार्गाने जात नाही. ती या भूतलावरील माणसांसाठी, त्यांचे अमानवीकरण करणाऱ्या, वस्त्वीकरण करणाऱ्या परिस्थितीशी टकरा घेऊ पहाते, तिला प्रश्न विचारते. तिला उत्तरे मिळत नाहीत. त्यामुळे ती अधिकाधिक क्षीण होत चालली आहे. या परिस्थितीतून सोडवणाऱ्या मंत्रासारख्या शब्दाच्या प्रतीक्षेत ती आहे.

कधीं लागेल गा नख
तुझें माझिया गळयाला,
आणि सामर्थ्याचा स्वर
माझिया गा व्यंजनाला

या मर्ढेकरांच्या ओळी अशा प्रतीक्षेतील उत्कटतेचा प्रत्यय देतात. त्यांतून ऐकायला येणारा आवाज हा आतला, आत्मिकतेचा आहे. ‘ अर्थाआधी शब्द यावा ’ ही त्यांची अपेक्षाही त्याच जातीची आहे. असा शब्द मंत्ररूप असू शकतो. अशा कवितेची मीमांसा अरविंदांच्या या काव्यविषयक विचारांशी परिचय असलेल्या समीक्षकांनाही करता आली नाही. त्यांना फक्त या कवितेतील कुरूपता आणि ओंगळवाणेपणा दिसला. पण या कवींना केवळ कुरूपतेत वा ओंगळवाणेपणात रस नव्हता, त्या पाठीमागील मर्माचा वेध घेण्याचा ते प्रयत्न करीत होते हे समीक्षकांना जाणवले नाही. त्यामुळे ही कविता समजावून घेणे त्यांना जमले नाही. अरविंदांच्या विचारांच्या प्रकाशात अशा काव्याचाही विचार करता येईल. अर्थात कोणत्याही काव्याकडे पाहण्याचा हा एकमेव दृष्टिकोन नसेल; पण काव्याच्या मूलस्रोतांशी भिडण्याचा एक मार्ग या विचारांतून निष्पन्न होतो हे मात्र निश्चित.

संदर्भ :

१) रा. ब. मुरकुटे – 'घोष अरविंद', लक्ष्मणशास्त्री जोशी संपादित मराठी विश्वकोश, खंड ५, पृ. ६००–६०१.

२) Sri Aurobindo – The Foundations of Indian Culture, Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1968 reprint, p. 148.

३) Ibid – p. 133.

४) Op. Cit – p, 601.

५) Sri Aurobindo – The Future poetry and Letters on Poetry, Literature and Art, Sri Aurobindo Ashram, Poundicherry, 1972, p. 340.

६) Ibid – pp. 342–43.

७) Ibid – pp. 367 & 370.

८) Ibid – p. 364.

९) Ibid – p. 350.

१०) Ibid – p. 167.

११) Ibid – p. 359.

१२) Ibid – pp. 167–68.

१३) Ibid – pp. 293–94.

१४) Ibid – P. 345.

१५) Ibid – pp. 296–97.

१६) Ibid – p. 354.

१७) Ibid – pp. 199–201.

१८) Ibid – p. 145.

१९) Ibid – pp. 10–16.

२०) Ibid – pp. 507–510.

२१) Ibid – pp. 24–28.

२२) Ibid – p. 17.

२३) Ibid – p. 164.

२४) Ibid – p. 160.

२५) Ibid – pp. 18–19.

२६) Ibid – p. 302.

२७) Ibid – pp. 391–93.

२८) Ibid – pp. 20–22.

२९) K. D. Sethna – Sri Aurobindo On Shakespeare, Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1965, pp. 33–41.

३०) Ibid – pp. 33–34.

३१) Op. Cit. – pp. 226–27.

३२) Ibid – pp. 31 & 33.

३३) Ibid – pp. 212–13.

३४) Ibid – pp. 213–14.

३५) Ibid – pp. 219–221.

३६) Ibid – p. 235.

३७) Ibid – p. 492.

३८) Ibid – p. 493.

३९) Ibid – Chapter xxviii.

४०) Ibid – pp. 204–206.

४१) Ibid – p. 208.

४२) Ibid – Chapter xxix.

४३) Ibid – Chapter xxx.

४४) Ibid – pp. 228, 271 & 279.

४५) Ibid – pp. 284–85 & 287.

४६) Ibid – p. 38.

४७) Ibid – pp. 42–43.

४८) Ibid – pp. 324–326 & 328.

४९) Ibid – p. 378.

५०) Ibid – p. 387.

५१) Ibid – p. 333.
५२) Ibid – pp. 521 & 524.
५३) Ibid – pp. 523–524.
५४) Ibid – p. 354.

७.

वामन मल्हार यांचा साहित्यविचार

वामन मल्हारांचे संग्रहनिविष्ट असे बरेचसे समीक्षालेखन १९२५ नंतरचे म्हणज वयाची चाळीशी उलटल्यानंतरचे आहे. त्यापूर्वी त्यांनी साक्रेटिसाचे संवाद मराठीत आणले, कादंबऱ्या लिहिल्या आणि वैचारिक लेखनही केले. त्यांचे आस्थाक्षेत्र फार मोठे होते. तत्त्वज्ञान, समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, राज्यशास्त्र, संस्कृत व पाश्चात्य साहित्य आणि साहित्यशास्त्र, त्याचबरोबर समकालीन मराठी वाङ्मय इत्यादी क्षेत्रांत त्यांना रस होता. त्यांना राजकारण व समाजकारण यांबद्दल आस्था होती. याचा परिणाम त्यांच्या साहित्यनिर्मितीवर व साहित्यविचारावरही झालेला दिसतो. त्यांची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टी व्यापक बनलेली आढळते. कोणत्याही गोष्टीकडे पाहताना ती समग्र जीवनाचे एक अंग आहे या दृष्टीने ते पाहतात आणि तिला तिचे उचित स्थान देतात.

त्यांच्या विचाराचे एक सूत्र 'कारणानां अनेकता' हे आहे. ते या व्यापक भूमिकेतून निष्पन्न झालेले आहे. कोणत्याही गोष्टीची कारणमीमांसा करताना एकाच वेळी त्यांना तिची अनेक अंगे दिसतात; त्यामुळे त्यांचे विवेचन लोकांना उगीचच संदिग्ध वाटते. असा विचार आपण स्वत: करावा आणि इतरांनाही करण्यास शिकवावे हे त्यांच्या लेखनाचे एक उद्दिष्ट आहे. याचे महत्त्व मात्र लोकांना कळलेले नाही अशी खंत वामन मल्हारांनी व्यक्त केली आहे.[१] असा विचार करायचा तर त्यासाठी अभिनिवेश टाळावा लागतो, मनाची विश्रांतता आवश्यक असते, जीवनाचे सम्यक् भान असावे लागते आणि मुख्य म्हणजे मूलस्पर्शी प्रतिभा लागते; तेव्हा कोठे विचारात तत्त्वदर्शित्व अवतरते. वामन मल्हारांच्या

ठायी या सर्व गोष्टींचे यथोचित मीलन झालेले असल्यामुळे त्यांचा साहित्यविचार लक्षणीय बनला आहे. त्यात त्यांची स्वत:ची अशी भूमिका आहे पण त्यांना कोणताही पक्ष नाही, मते आहेत पण पूर्वग्रह वा दुराग्रह नाहीत. कोणत्याही प्रश्नाचा विचार करताना ते त्याच्या अगदी गाभ्याशी भिडून त्याची उकल करण्याचा प्रयत्न करतात. स्वत:पुरता तरी तो विचार ते स्पष्ट करून घेतात आणि अनेक उदाहरणांनी तो पटवून देतात; त्यामुळे त्यांच्या लेखनात अनाकुलतेचा, विशदतेचा प्रसन्न करणारा प्रत्यय येतो.

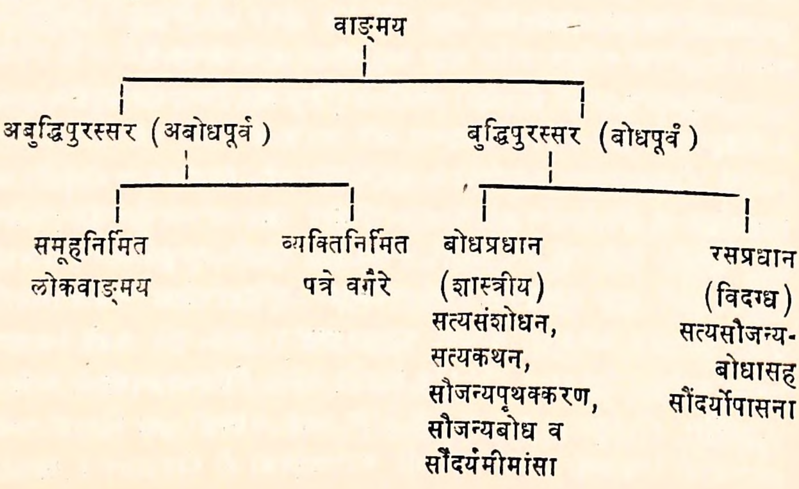
वामन मल्हारांच्या लेखी कलेचे वा साहित्याचे जीवनातील स्थान महत्त्वाचे आहे. ते सर्वांगीण विकास हे मानवी जीवनाचे ध्येय मानतात आणि 'कलात्मक आनंद व कलादृष्टीचा विकास हे देखील स्वत्वविकासाचे किंवा आत्मप्राप्तीचे (Self–realisation चे) एक अंग आहे, इतकेच नव्हे तर प्रमुख अंगांपैकी एक आहे '[२] अशी भूमिका ते घेतात; पण त्याचबरोबर कला किंवा साहित्य हे जीवनाचे एकमेव अंग नव्हे याचे भान ते सोडीत नाहीत. कलायोग्याला त्यांनी ज्ञानयोग्याच्या वा स्थितप्रज्ञ ब्रह्मवेत्त्याच्या पातळीवर नेऊन बसवलेले आहे आणि 'आत्मक्रीड: आत्मरति:' अशी त्याची वृत्ती असल्याचे त्यांनी सांगितले आहे.[३] आज आपण आदिबंधाच्या दृष्टिकोनातून कलाविचार करताना कलानिर्मिती ही Individuation process शी, स्वात्मसाधनेशी निगडित असल्याचे सांगतो. आपल्या अचेतन मनाचा अंधारा भाग चेतन मनाच्या प्रकाशाशी समन्वित करून घेण्याची आणि 'धवळले जगदाकार । अंधार तो निरसला' अशा अनुभवापर्यंत पोचण्याची ही प्रक्रिया आहे असे तिचे वर्णन करतो. नामदेव–तुकारामांसारख्या संत कवींच्या रचनांतून या प्रक्रियेचे दर्शन सुस्पष्टपणे होते. त्यांच्या जीवनातील एकेक निर्मितिघटना त्यांच्या संज्ञेच्या विकासक्रमातील एकेक टप्पा आहे. यामुळे की काय तुकारामांनी आपली शब्दावरील श्रद्धा परोपरीने व्यक्त केलेली आहे. विवेकवादी वामन मल्हारांची साहित्यावरील श्रद्धा काहीशी या जातीची वाटते.

वाङ्मयाचे स्वरूप सांगताना त्यांनी अबुद्धिपुरस्सर किंवा अबोधपूर्व वाङ्मय व बुद्धिपुरस्सर किंवा बोधपूर्व वाङ्मय असे त्याचे दोन वर्ग कल्पलेले आहेत.[४] त्यांपैकी पहिल्या वर्गात समूहनिर्मित लोकगीतांसारखे सहजगत्या, स्वयंस्फूर्तीने वा तात्कालिक स्फूर्तीने निर्माण झालेले संस्कारविहीन वाङ्मय अंतर्भूत होते; तसेच त्यात व्यक्तीने लिहिलेली पत्रे, फर्माने अथवा तिने केलेली उत्स्फूर्त भाषणे यांचाही समावेश होतो. अशा वाङ्मयात जाणीवपूर्वकतेचा, बुद्धिपूर्वकतेचा अभाव असतो, आपण कलात्मक असे काही निर्माण करीत आहोत याचे भान नसते. याउलट दुसऱ्या वर्गातील वाङ्मय हे बुद्धिपूर्वक निर्माण केलेले, निश्चित स्वरूपाचे, विशिष्ट ध्येयगर्भित, सौंदर्यदृष्टचा संस्कार दिले गेलेले असते. आणखी एका ठिकाणी त्यांनी वाङ्मयाची विभागणी गद्य व पद्य अशी करण्याऐवजी ती बोधप्रधान व रसप्रधान

किंवा शास्त्रीय वाङ्मय व विदग्ध वाङ्मय अशी करावी असे सुचवले आहे.[५] ही विभागणी संपूर्ण वाङ्मयाची नसून बुद्धिपुरस्सर वा बोधपूर्व वाङ्मयाची आहे हे स्पष्ट दिसते येथे वामन मल्हार हे 'लिटरेचर ऑफ नॉलेज' व 'लिटरेचर ऑफ पॉवर' या डी क्वीन्सीच्या वर्गीकरणाला अनुसरताना दिसतात.

या वाङ्मयाचा उगम त्यांनी सत्यसंशोधन किंवा सत्यकथन, सौजन्यपृथक्करण व सौजन्यबोध आणि सौंदर्यमीमांसा व सौंदर्योपासना या तीन गोष्टींत मानलेला आहे. यांपैकी सत्यसंशोधन, सत्यकथन, सौजन्यपृथक्करण व सौजन्यबोध करणारे वाङ्मय हे स्थूलमानाने बोधप्रधान वाङ्मयात समाविष्ट होणारे आणि पहिल्या तीन गोष्टींतून उद्भवलेले वाङ्मय शास्त्रीय स्वरूपाचे मानता येईल. सौंदर्योपासना करणारे वाङ्मय वामन मल्हारांनी वेगळे काढलेले आहे. तेच रसप्रधान वा विदग्ध वाङ्मय होय. त्यात त्यांना सत्यकथनाची व सौजन्यबोधाची अपेक्षा दिसते. सौंदर्यमीमांसा करणाऱ्या वाङ्मयाचे विवेचन त्यांनी केलेले नाही. त्यात त्यांना साहित्यविचार, कलास्वरूपविचार, कलासमीक्षा यांचा अंतर्भाव अभिप्रेत असावा. त्याचा समावेश ते रसप्रधान वाङ्मयात करतील असे वाटत नाही. हा बराचसा बौद्धिक स्वरूपाचा व्यापार आहे. मात्र 'कोणत्याही बौद्धिक व्यापाराशेजारी तद्विशिष्ट भावना नियमाने असतेच' हे मानसशास्त्रीय तत्त्व त्यांनी ग्राह्य मानलेले आहे.[६] ते क्रोचेच्या एतद्विषयक विचाराशी नाते सांगणारे आहे. हे लक्षात घेता साहित्यविचार व कलास्वरूपविचार बरेचसे बुद्धिनिष्ठ असल्यामुळे शास्त्रीय वाङ्मयाकडे झुकतील, तर समीक्षा ही थोड्याफार प्रमाणात व्यक्तिनिष्ठतेकडे कलण्याची शक्यता असल्यामुळे शास्त्रीय व विदग्ध वाङ्मय यांच्या सीमारेषेवर रेंगाळेल.

हे सारे विचारात घेऊन वामन मल्हारांना अभिप्रेत असलेले वाङ्मयाचे वर्गीकरण स्थूलमानाने पुढीलप्रमाणे दाखवता येईल–



या वर्गीकरणात वामन मल्हारांनी सौंदर्योपासक वाङ्मयाचा समावेश बुद्धिपुरस्सर वाङ्मयात केलेला आहे. याचा अर्थ साहित्य हा केवळ बुद्धिव्यापार आहे असा नाही. ते भावनाविलासात्मक काव्यांना उच्चतम काव्ये मानतात, त्या मानाने बुद्धिविलासाला, कल्पनाविलासाला साहित्यात तरी ते गौण स्थान देतात. हे पाहिले की, बुद्धिपुरस्सर वाङ्मय म्हणजे जाणिवेच्या पातळीवरून निर्माण होणारे वाङ्मय असा अर्थ त्यांना अभिप्रेत दिसतो. वाङ्मयनिर्मितीची त्यांनी जी अनेक कारणे दिलेली आहेत, त्यांत लेखकाच्या सुप्त किंवा नेणिवेत दडलेल्या वा दाबलेल्या इच्छा–आकांक्षा, त्याच्या सहज प्रेरणांचे सापेक्ष बलाबल, त्याच्या नेणिवेतील मनोगंड या कारणांचा निर्देशही त्यांनी केलेला आहे.[७] या साऱ्या नेणिवेतील गोष्टी आहेत. त्या जाणिवेशी संयुक्त झाल्याखेरीज त्यांतून वाङ्मयनिर्मिती होत नाही असे त्यांना सुचवायचे असावे. बुद्धिपुरस्सर वाङ्मय हे निश्चित स्वरूपाचे असल्याचे जे त्यांनी म्हटलेले आहे ते शास्त्रीव वाङ्मयाच्या बाबतीत उचित असले तरी त्याचा अर्थ साहित्याच्या दृष्टीने कसा घ्यायचा हा मात्र प्रश्न पडतो. ते ध्वनी हे सौंदर्यतत्त्व मानतात. रसध्वनीला ते श्रेष्ठ स्थान देतात आणि त्यातून सूचित होणारा अर्थ बराचसा अनिर्वचनीय असल्याचे सांगतात.[८] याचा अर्थ साहित्य हे निश्चित स्वरूपाचे नाही असा होतो. असाच प्रकार काही प्रमाणात 'सौंदर्याचा संस्कार दिले गेलेले'[९] या शब्दप्रयोगाचा आहे. 'कला ही स्वाभाविक दिसावी पण तशी नसावी' असे सांगून ते 'Art consists in concealing art'[१०] या उक्तीचे स्मरण करून देतात; तेव्हा ते कलेला कारागिरीच्या पातळीवर आणतात की काय असे वाटते. निर्मिती आणि संस्कार या क्रिया एककालिक नसून कालानुक्रमात घडणाऱ्या असतात अशी त्यांची समजूत दिसते. ती निवेदनप्रधान वाङ्मय दृष्टीपुढे ठेवून करून घेतलेली असावी असे वाटते.

अशा वाङ्मयाचे सौंदर्य कशात आहे हे सांगणे कठीण असल्याचे मान्य करून वामन मल्हारांनी सौंदर्यगुणांचा निर्देश केलेला आहे. त्यांपैकी सुव्यवस्था, समप्रमाणता, प्रमाणबद्धता, अनेकविधता असूनही एक प्रकारचे ऐक्य किंवा सुसंबद्धता, इंद्रियतृप्ती, उपयुक्तता अथवा कार्यक्षमता या गुणांचा निर्देश करताना ते पाश्चात्यांचे अनुसरण करतात. औचित्य हा गुण सांगताना त्यांच्या डोळ्यापुढे आनंदवर्धन किंवा क्षेमेन्द्र आहे की काय हे स्पष्ट होत नाही. ध्वनीचे, त्याच्या प्रकारांसह व स्वरूपासह केलेले विवेचन[११] तेवढे निःसंदिग्धपणे संस्कृत साहित्यशास्त्राला अनुसरणारे आहे. सौंदर्य हे अव्याख्येय, अनिर्वचनीय, अविश्लेष्य मानण्याचा व सौंदर्यकारक गुणांचा निर्देश करण्याचा हा प्रकार सौंदर्यमीमांसक तत्त्वज्ञांशी नाते सांगणारा आहे.

सौंदर्योपासक वाङ्मय विशिष्ट ध्येयगर्भित असावे असा वामन मल्हारांचा आग्रह आहे. या ध्येयगर्भतेचे नेमके स्वरूप त्यांच्या लेखनातून स्पष्ट होत नाही, पण अशा वाङ्मयात बाह्यतः असत्य गोष्टी चालतील, तत्त्वतः असत्य गोष्टी चालणार नाहीत आणि बाह्यतः व तत्त्वतः अनैतिक बोध चालणार नाही असे जेव्हा ते सांगतात, तेव्हा श्रेयाश्रेयासंबंधीच्या प्रातिभ जाणिवेशी निगडित असलेली मूल्यदृष्टी त्यांना अभिप्रेत असावी असे वाटते. ही दृष्टी विचारांती म्हणजे अनेक अनुभवांतून जाताना झालेल्या चिंतनातून बनते. तिला एका मर्यादेपर्यंत निश्चितता असते. या दृष्टीमुळेच एखादी गोष्ट ही लक्षणीय, कथनीय, अर्थपूर्ण वा मूल्यगर्भ होते. याच दृष्टीने सर्व कला ह्या त्यांच्या मूळाशी नैतिक, श्रेयोगर्भ किंवा ध्येयगर्भ असतात असे त्यांना म्हणायचे असावे. त्यांनी सौंदर्याप्रमाणे सत्य आणि सौजन्य ही तत्त्वे सुद्धा अव्याख्येय, अनिश्चित, व्यक्तिनिष्ठ व वर्धिष्णू मानलेली आहेत.[१२] याचा अर्थ ही नैतिकता किंवा ध्येयदृष्टी संकल्पनात्मक पातळीवरची नसावी; तिचे स्वरूप संवेदनाचे, प्रातिभ जाणिवेचे असावे. बहुधा या दृष्टीनेच ते म्हणतात, ‘ज्या कलावंताला काही एक सांगावयाचे नाही, ज्याच्याजवळ सांगण्यासारखे काही नाही, त्याची कला...अगदी पोकळ असेल. अशा कलेला विशेष काही किंमत नाही... वाङ्मयीन कलावंत जे सांगेल त्यात जितका खोलपणा, जितका मार्मिकपणा, जितके अर्थवैभव असेल त्या मानाने त्याची योग्यता कमी अधिक असेल.’[१३]

अशा साहित्यनिर्मितीसाठी अभ्यास, परिश्रम, अनुभव, अंतःकरणाची व भावनांची शुद्धता व सुसंस्कृतता, स्थिर, सुसंबद्ध व प्रसन्न वृत्ती, नीतिविषयक व सौंदर्यविषयक काही तरी ध्येये आणि नवनिर्मितिसमर्थ कल्पकता किंवा प्रतिभा या गोष्टी वामन मल्हारांनी आवश्यक मानलेल्या आहेत. त्या सांगताना ते कोणत्याही काव्यशास्त्राचे अनुसरण करीत नाहीत; त्यामुळे काव्यकारणांची काटेकोर परिभाषा येथे येत नाही. येथील ‘अभ्यास’ व ‘परिश्रम’ या शब्दांतून अभिप्रेत असलेला अर्थ संस्कृत साहित्यशास्त्रातील अनुक्रमे ‘व्युत्पत्ती’ व ‘अभ्यास’ या संकल्पनांशी मिळताजुळता आहे. नीतिविषयक व सौंदर्यविषयक ध्येये वर सांगितल्याप्रमाणे मूल्यदृष्टीशी निगडित वाटतात. स्थिर, सुसंबद्ध व प्रसन्न वृत्ती ही मनाच्या विश्रब्ध अवस्थेची द्योतक वाटते. त्यांनी अनुभवावर दिलेला विशेष भर लक्षणीय आहे. ते म्हणतात, ‘सरस्वतीची भक्ती करू पहाणाऱ्याने स्वतःस केवळ सारस्वतात गुरफटून घेऊ नये... आपण वाङ्मयभक्तांनी वारुळातल्या मुंग्यांप्रमाणे शब्दक्षेत्रातच डोके खुपसून शाब्दिक वादळ निर्माण करण्यापेक्षा सत्यान्वेषणाच्या, सौजन्यपोषणाच्या व सौंदर्योपासनेच्या बाबतीत पौरुष, तेज, स्वतंत्रता, नवनिर्मितिकुशलता इत्यादी गुण दाखवले तर आपण सरस्वतीमातेला प्रिय होऊ...’[१४] शब्दांच्या वापरामागे आचार–विचारांचे तेज व पावित्र्य पाहिजे अशी त्यांची अपेक्षा आहे.[१५] ती-

एकीकडे साहित्यकलेच्या अनुभवमूलकतेकडे आणि दुसरीकडे कलावंताच्या आत्मनिष्ठेकडे ('सिन्सिरिटी 'कडे) बोट दाखविणारी आहे. त्यांच्या दृष्टीने राम–सीतेसारखे मनस्वीपणे जगणे हे जीवनाचे उच्चतम ध्येय होय, रामायण रचण्याची आकांक्षा धरणे हे त्याहून कमी दर्जाचे आणि त्यावर टीकाभाष्ये लिहिणे हे तर त्याहूनही कमी दर्जाचे ध्येय होय. 'केवळ पुस्तकांचीच कढी व पुस्तकांचाच भात या योगेकरून वाङ्मयात्मक जीवनाचे खरे पोषण होणार नाही.'[१६] असा स्पष्ट इशारा त्यांनी दिलेला आहे.

या इशाऱ्यावरून वामन मल्हारांना वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया ही जीवन जगण्याच्या प्रक्रियेशी निगडित आहे, या गोष्टीचे भान थोडेफार असावे असे वाटते. संतांच्या काव्यनिर्मितीकडे त्यांनी थोडे अधिक लक्ष दिले असते तर जगणे म्हणजेच निर्मिती करणे असे समीकरण त्यांना स्थूलपणे मांडता आले असते; म्हणजे असे की, अनेकदा जगण्याचे भान संतांना निर्मितीस प्रवृत्त करते आणि निर्मितीच्या प्रक्रियेत त्यांचे व्यक्तित्व विकसत जाते हे त्यांच्या ध्यानात आले असते. असा अनुभव कोणत्याही थोर कलावंताच्या कलाकृतींतून येतो. वामन मल्हारांनी साहित्यिकांचे अवतारकार्य सत्य, सौजन्य व सौंदर्य यांची संस्थापना करणे हे मानलेले आहे.[१७] ही तत्त्वे गृहीत धरून, त्यांविषयींचे रूढ संकेत मान्य करून वाटचाल करण्याचा, अनुकरणाचा एक काळ प्रत्येक पिढीच्या आणि व्यक्तीच्याही जीवनात असतो. परंतु या अनिश्चित, वर्धिष्णू तत्त्वांबाबत काहीही गृहीत धरणे, परंपरेला चिकटून राहाणे ही गोष्ट सत्यान्वेषणाला, सौजन्यपोषणाला आणि सौंदर्योपासनेला अडथळ्यासारखी ठरते. या तत्त्वांची त्या त्या काळात खऱ्या अर्थाने संस्थापना करताना त्यांचे वर्धिष्णू रूप लक्षात घेतले पाहिजे. तसे करताना प्रथम संकेतांना नकार द्यावा लागतो, स्वतंत्र मार्ग चोखाळावा लागतो. तो अनुभवातूनच जातो. त्यावरून वाटचाल करताना कोणतीही गृहीते स्वीकारलेली नसल्यामुळे एक प्रकारची अनिश्चितता असते; रात्रंदिवस युद्धाचा प्रसंग उद्भवतो. त्यासाठी तेजाची, पौरुषाची आवश्यकता असते. त्यातून जे जगण्याचे भान येते ते नवनिर्मितीस प्रेरक ठरते. जगताना जगण्याचा अर्थ शोधीत जाणे, जगण्याला अर्थ देणे म्हणजे निर्मिती करणे होय. अशा वेळी निर्मिती ही अस्तित्वप्रत्यय देणारी कृती ठरते. ती करताना शब्दांच्या वापरामागे आचार–विचारांचे तेज आणि पावित्र्य असल्याचा प्रत्यय येतो. अनुभवाबद्दल इतक्या पोटतिडकीने लिहिताना, ध्येयांची श्रेणी लावताना वामन मल्हारांनी हा विचार सुचवला आहे; तो सुस्पष्टपणे मांडलेला नाही हे मात्र मान्य केले पाहिजे.

काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेबाबत जे गैरसमज, विशेषत: वर्डस्वर्थच्या काव्यव्याख्येच्या पूर्वार्धाने निर्माण केलेले होते ते दूर करण्याचा प्रयत्न वामन मल्हारांनी

वारंवार केलेला दिसतो.[१८] काव्य म्हणजे केवळ उत्कट भावनेचा उत्स्फूर्त उद्रेक नव्हे; निर्मिती करताना कलावंत बेभान झालेला नसतो; तशा अवस्थेतील सहृजोद्गार म्हणजे काव्य नव्हे; प्रक्षुब्ध विकारवश मनोवस्था काव्यनिर्मितीस अनुकूल नसते; Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings हा वर्डस्वर्थच्या काव्यव्याख्येचा फक्त पूर्वार्ध आहे; it takes its origin from the emotion recollected in tranquility हा उत्तरार्धही विचारात घेणे आवश्यक आहे असे ते पुन्हा पुन्हा सांगतात. या दृष्टीनेच ते वाल्मीकीच्या 'मा निषाद प्रतिष्ठां त्वम्...' या रचनेतील शोकाचे श्लोकत्व नाकारतात. कलावंताच्या प्रतिभेची स्वाभाविकता ही प्रतिक्षिप्त क्रिया किंवा सहजप्रेरणा यांमधील स्वाभाविकतेसारखी नसते असे ते स्पष्ट सांगतात. संसारातले प्राथमिक विचार व भावना ह्या कृतिप्रवण असतात; याउलट कलावंताच्या मनातील भावना ही स्मरणोज्जीवित व मननात्मक असते. 'मनोविकारांचा क्षोभ ओसरला, स्मृतिक्षेत्रात गेला, त्यातील व्यक्तिनिष्ठ व दूषित भाग नष्ट होऊन भावना सुसंस्कृत झाल्या, अंतःकरणामध्ये एक प्रकारची प्रसन्नता उत्पन्न झाली व आपल्या भावनांच्या व विचारांच्या पोटी जे एक प्रकारचे सौंदर्य असते ते प्रतीत झाले म्हणजे मग कलाविलासप्रिय कल्पनाशक्ती वाङ्मयनिर्मितीला प्रवृत्त होते.'[१९] या निर्मितीमधील अनुभव रूपांतरित, स्मरणोज्जीवित, छायात्मक, मननात्मक असतो, हे वामन मल्हारांचे म्हणणे वर्डस्वर्थच्या विचारांना अनुसरणारे आहे. कलात्मक अनुभव म्हणजे प्रत्यक्षात घेतलेल्या अनुभवाचे स्मरण, त्याचे रूपांतर अशी समजूत येथे स्पष्ट दिसते. ती होण्याचे कारण कलात्मक अनुभवात प्रकट होणाऱ्या पूर्वानुभवाच्या कमी–अधिक छटा होत; पण या छटा म्हणजे कलात्मक अनुभव नव्हे. कलात्मक अनुभव हा निर्मितिप्रक्रियेमध्येच असतो, तो त्यापूर्वी वा नंतर नसतो. पण ते असे म्हणत नाहीत. कलात्मक अनुभव गुणात्मक दृष्टया वेगळा असतो की काय, असल्यास कसा हेही ते स्पष्ट करीत नाहीत. 'छायात्मक', 'मननात्मक' या शब्दांनी ते मूलस्वरूपातल्या वा प्राथमिक भावना वा विचार यांनी काव्यनिर्मिती होत नाही हे सुचवतात आणि त्यावर संस्कार घडवण्याची भाषा बोलतात.[२०] वस्तुतः निर्मितिप्रक्रियेतच साक्षात होणारा, द्विपरिमाणात्म होऊन प्रतिमाप्रतीकरूप धारण करणारा, विभावानुभावातून अभिव्यक्त होणारा कलात्मक अनुभव किती अनुभवांच्या एकत्र येण्यातून साकार होत जातो हे सांगणे कठीण आहे. त्याचा पूर्वोत्तर कोणत्याही अनुभवाशी संबंध नसतो. तो फक्त कलात्मक अनुभव असतो आणि तो प्रतिमाप्रतीकरूप असल्यामुळे प्रातिभासिक वा छायात्मक होतो, तो वेगळ्या कोटीतील असतो, त्यात गुणात्मक भेद आहे हे वामन मल्हारांनी लक्षात घेतलेले नाही. तसे केले असते तर काव्यानंदाबाबत त्यांना पडलेले बरेचसे प्रश्न सुटले असते, असे वाटते.

काव्यानंद किंवा रसास्वाद हा वामन मल्हारांच्या कुतूहलाचा एक महत्त्वाचा विषय आहे. न. चिं. केळकरांच्या 'सविकल्प समाधी' चे परीक्षण करताना आणि मडगावच्या साहित्यसंमेलनातील अध्यक्षीय भाषणात तो त्यांनी उपस्थित केलेला असून त्याची चर्चाही सविस्तर केली आहे.

रसाचे अधिष्ठान पात्रांचे वा नटाचे हृदय नव्हे, तर प्रेक्षकांचे वा वाचकांचे हृदय होय[२१] ही वामन मल्हारांची भूमिका अभिनवगुप्तासारखीच आहे; पण ते जेव्हा नाटककाराचे हृदयही रसाचे अधिष्ठान म्हणून नाकारतात तेव्हा ते अभिनवगुप्ताला जसे दुरावतात तसेच नकोत ते प्रश्नही उपस्थित करतात. त्यांची या बाबतीतली भूमिका अशी : उच्चतम रसाच्या निर्मितीसाठी लेखक-वाचक दोघेही मनाची बैठक असलेले हवेत. नाटक अथवा काव्य हे भावनांवर (emotions वर) आणि स्थिरवृत्तींवर (sentiments वर) अवलंबून असते. ते पाहाताना वा वाचताना प्रेक्षक अथवा वाचक आपल्या कल्पनाशक्तीने व भावनांनी त्यात भर घालतात. 'काव्यानंद जो आहे तो काव्य वाचीत असता अल्पांशाने जागृत झालेले स्थिरभाव (sentiments) व छायारूपाने किंचित उद्दीपित झालेल्या भावना या सर्वांवर विचारशक्तीचे व कल्पनाशक्तीचे संस्कार होऊन जी एक मनाची ठेवण किंवा बैठक उत्पन्न होते तिच्यावर अवलंबून असतो या मनाच्या वृत्तीत ते कोणत्याही एका पात्राशी किंवा ग्रंथकाराशी पूर्ण तन्मय होत नाही. त्यांचे विचार व विकार आकलन करण्यापुरते एक प्रकारचे समरसत्व तेथे असते, पण वाचकांच्या मनाचे तद्भिन्नत्व व तटस्थत्व केव्हाही पूर्णपणे नष्ट होत नाही. काव्यानंद होण्याला एक प्रकारचे अंशात्मक समरसत्व आवश्यक असेल; पण केळकरांना वाटते त्याप्रमाणे आनंदाचे हेच कारण नव्हे किंवा प्रधान कारणही नव्हे. एकंदर देखावा पाहून त्यात आपणाला जो चमत्कार दिसतो व तो पाहताना आपली जी एक मनाची वृत्ती (attitude) बनते त्यात आनंददायित्व आहे.'[२२]

काव्यानंदाच्या या विवेचनात वामन मल्हारांना संस्कृत साहित्यशास्त्राची पार्श्वभूमी अगदीच टाकता आलेली नसली तरी त्या शास्त्राच्या परिभाषेत हे विवेचन करण्याचे त्यांनी टाळले आहे. तादात्म्याचे विवेचन करताना त्यांनी शंकुक, भट्टलोल्लट, भट्टनायक व अभिनवगुप्त यांचा उल्लेख दोन ठिकाणी केलेला आहे, परंतु एकदा विस्तारभयास्तव आणि एकदा त्याचा अनुवाद नको म्हणून या संबंधातला त्यांचा विचार त्यांनी दिलेला नाही.[२३] त्याऐवजी त्यांनी समकालीन परिभाषा स्वीकारली आहे. या काळात स्थायी व व्यभिचारी भावांना अनुक्रमे सहजप्रेरणा (Instincts) किंवा भावबंध (sentiments) व साधित भावना (derived emotions) किंवा दुय्यम भावना (Secondary emotions) समजून त्यांचे विवेचन केले जात असे. वामन मल्हार त्यांना

अनुक्रमे स्थिरवृत्ती व भावना म्हणतात. त्यांचे स्वरूप मानसशास्त्रीय वाटते. स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव हे नाटचभाव व काव्यभाव आहेत, ते विभाव व अनुभाव यांतूनच आविष्कृत होतात, ते लौकिकातील भाव नव्हेत याचे भान त्यांना आहेसे दिसत नाही. ते ध्वनिसिद्धान्ताचे विवेचन करताना रसध्वनी सर्वश्रेष्ठ मानतात, पण हा ध्वनित होणारा रस हीच रसनिष्पत्ती होय, विभावानुभावाचे आविष्कारसामर्थ्य हीच त्याची व्यंजकता, सूचकता होय या गोष्टीची कल्पना त्यांच्या लिखाणातून कोठे स्पष्टपणे व्यक्त झालेली नाही. काव्याचे ध्वननसामर्थ्य रसिकाच्या कल्पकतेवर अवलंबून असते, त्याने जागृत झालेल्या स्थिरवृत्तींवर व भावनांवर कल्पनाशक्तीचे व विचारशक्तीचे संस्कार होतात याची मात्र त्यांना कल्पना आहे; पण नाटक–काव्यात आपल्या कल्पनाशक्तीने व भावनांनी रसिक पुष्कळच भर घालतो हे त्यांचे म्हणणे काटेकोर नाही. कारण तो भावनांनी कशी भर घालतो ते त्यांनी स्पष्ट केलेले नाही; ती भर पुष्कळ नसून विभावानुभावांनी नियंत्रित केलली असते हे त्यांनी लक्षात घेतलेले नाही. जागृत झालेले स्थिर भाव व छायारूपाने किंचित उद्दीपित झालेल्या भावना ह्या कार्यकारणभावाने उत्पन्न होणाऱ्या नव्हेत, तर विभानुभावांच्या प्रातिभासिक माध्यमातून आविष्कृत होणारे ते वेगळ्या कोटीतील भाव आहेत याची त्यांना कल्पना आहेसे भासत नाही. शोकनाटचातले प्रसंग हृदयवीणेतील शोकतंतू फार अल्पांशाने व कोमलतेने छेडतात म्हणून आनंद होतो हे त्यांनीच अमान्य केलेले आहे.[१४] प्रथम हे स्थिरभाव व भावना जागृत होतात आणि नंतर त्यांवर कल्पनाशक्तीचे व विचारशक्तीचे संस्कार होतात हा त्यांना अभिप्रेत असलेला क्रम बरोबर नाही. भावानुभवाचे माध्यम म्हणन उपस्थित झालेल्या विभावानुभावांचे ग्रहण रसिक आपल्या विमल प्रतिभेने करताना अभिव्यक्त होणाऱ्या भावांत गुणात्मक फरक पडतो, ते प्रतिमा-प्रतीकात्मक विभावादिकांतून, म्हणजे प्रातिभासिक काव्यसृष्टीतून अभिव्यक्त होणारे प्रातिभासिक भाव असतात याचे भान त्यांच्या विवेचनात दिसत नाही. या प्रक्रियेत जी एक मनाची ठेवण किंवा बैठक उत्पन्न होते तिच्यावर काव्यानंद अवलंबून असतो हे त्यांचे म्हणणे मात्र बरोबर आहे; पण या मनाच्या ठेवणीचे व बैठकीचे स्पष्टीकरण त्यांनी केलेले नाही. या वेळी रसिकाचे मन निर्मळ आरशासारखे होते, तो स्वपरतटस्थसंबंधांच्या पलीकडे जातो, स्वत:च्या सुखदु:खात चूर झालेला नसतो, त्याची कल्पनाशक्ती सर्जनोन्मुख होते. आजच्या परिभाषेत बोलायचे तर विभावानुभावांच्या कलावस्तूतून तो एका सौंदर्यवस्तूचे सर्जन करीत असतो. या प्रक्रियेत अभिव्यक्त होणाऱ्या स्थायी भावात म्हणजेच रसवृत्तीत त्याचे मन विश्रांत होते, तन्मय होते. ही तन्मयता कोण्या एका पात्राशी नसते वा अनेक पात्रांशी नसते; त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या भावानुभवाशी असते. पात्रे व प्रसंग ही त्या भावानुभवाची माध्यमे असतात. ती कवीने आपल्या प्रतिभाबलाने निर्माण

केलेली असतात, ती त्याच्या स्थायी भावाची आविष्कारक असतात. हा स्थायी भाव आविष्कृत होताना प्रधान पात्र हे केंद्रवर्ती असते. ते लेखकाच्या दृष्टीचे प्रतिनिधित्व करते. म्हणून त्याच्याशी, नाट्यांतर्गत वा काव्यांतर्गत प्रधान भोक्ता म्हणून रसिकाची तन्मयता अभिनवगुप्ताला अपेक्षित आहे. या प्रक्रियेत लेखकाच्या स्थायी भावाशी संवादी भाव रसिकमनात अभिव्यक्त होतो. याला संकृत साहित्य-शास्त्रात कविरसिकहृदयसंवाद म्हणतात. लेखक – वाचकांच्या मनाची बैठक या स्वरूपाची असते. पण वामन मल्हारांना ती विशद करता आलेली नाही. त्यामुळे ते पात्रांच्या विचारविकारांच्या आकलनापुरते समरसत्व मानताना आणि त्या परिस्थितीतही मनाचे तद्भिन्नत्व व तटस्थत्व नष्ट होत नाही हे सांगताना न. चि. केळकर यांच्या 'समाधी'च्या कल्पनेचा त्याग करतात आणि द. के. केळकरांच्या 'स्वायत्त तादात्म्या'च्या कल्पनेशी नाते सांगू लागतात. शेवटी जेव्हा ते चमत्कार व तज्जन्य मनोवृत्ती या कल्पनांचा आश्रय घेतात व त्या मनोवृत्तीत आनंददायित्व असते असे सांगतात तेव्हा ते पुन्हां अभिनवगुप्ताला जवळचे वाटतात. येथील चमत्कार हा शब्द ते पारिभाषिक अर्थाने वापरीत नाहीत हे खरे, पण त्यांच्या मनात 'रसे सारः चमत्कारः... ' हे विश्वनाथाच्या साहित्यदर्पणात आलेले त्याच्या नारायण नावाच्या प्रपितामहाचे उद्गार रेंगाळत असावेत. त्याचा पारिभाषिक अर्थ, 'चमत्कारो हि स्वात्मनि अनन्यापेक्षे विश्रमणम्' – चमत्कार म्हणजे दुसऱ्या कशाचीही अपेक्षा नसलेल्या आपल्या आत्म्यात विश्रांती असा आहे. अंतरायशून्य म्हणजे अखंड मनोविश्रांती हे अभिनवगुप्ताच्या मताप्रमाणे आनंदाचे स्वरूप आहे; याउलट अविश्रांतिरूपता, चांचल्य, विचलितता या गोष्टी त्याने दुःखरूप मानलेल्या आहेत. रसास्वाद हा मनोविश्रांतिजनक असल्यामुळे चमत्कार हा रसाचे सार ठरतो. म्हणून सर्व रस आनंदरूप ठरतात.

या पार्श्वभूमीवर करुणरसाबाबतची वामन मल्हारांची भूमिका गोंधळाची वाटते. या संदर्भातील त्यांचे म्हणणे असे : 'शोकात्मक काव्यातले प्रसंग खरे नसतात, तर स्मृतिरूप, काल्पनिक व छायात्मक किंवा प्रतिबिंबात्मक असतात म्हणून रसोत्पत्ती होऊ शकते हे म्हणणे जसे टिकत नाही त्याप्रमाणे हे प्रसंग हृदय-वीणेतील शोकतंतू फार अल्पांशाने व कोमलतेने छेडतात हे म्हणणेही फार वेळ टिकणार नाही... म्हणून... हे म्हणणे सोडले पाहिजे.'[२४] या विधानातील उत्तरार्ध पटण्यासारखा आहे, पण त्याच्याशी थोडे विसंगत वाटणारे विधान ते कसे करतात हे मागे दाखवलेच आहे. पूर्वार्धाची सत्यता पटवून देताना त्यांनी 'उत्तररामचरिता'तील आपल्या पूर्वचरित्राची चित्रे पहाताना उदासीन होणाऱ्या रामाचे उदाहरण दिले आहे आणि स्मृतिरूप, छायात्मक प्रसंगही आनंददायक होत नसतात असे सुचवले आहे. या ठिकाणीही वर्ड्स्वर्थच्या 'रीकलेक्टेड' या पदाचा प्रभाव वामन

मल्हारांवर दिसतो आणि त्याला अनुरूप उदाहरण ते देतात. येथील भवभूतीचा राम हा आस्वादक मानला तर चित्रे पाहताना त्याला खऱ्याखुऱ्या रसिकाची पातळी गाठता येत नाही हे स्पष्ट आहे. तो चित्रांचा आस्वाद घेण्याऐवजी त्यातून प्रतीत होणाऱ्या वैयक्तिक सुखदुःखांनी अधिक प्रभावित होतो. नाटकातले नाटक पाहताना हॅम्लेटच्या काकाची अशीच गत होते. या प्रकाराचा अभिनवगुप्ताने 'स्वपरगतदेशकालविशेषावेश' या रसविघ्नात समावेश केला आहे. त्याचे काल्पनिकत्व, छायारूपत्व वा प्रतिबिंबत्व रसिकाला जाणवत नसेल तर त्याच्यात 'संभावनाविरह' म्हणजे रसिकाला आवश्यक असलेल्या कल्पनाशक्तीचा, भावयित्री प्रतिभेचा अभाव आहे असे म्हणायला हवे. वामन मल्हारांचा संस्कृत साहित्यशास्त्राचा व्यासंग कमी पडत असल्यामुळे (आणि दि. के. बेडेकर, ग. त्र्यं. देशपांडे तसेच र. पं. कंगले यांनी मांडलेल्या भूमिका व विशद केलेले बारकावे त्यावेळी अज्ञात असल्यामुळे) ही गोष्ट त्यांच्या लक्षात आलेली दिसत नाही. काव्यानंदाची कोणतीही उपपत्ती ही यथार्थ आणि पर्याप्त आहे की नाही हे शोकगंभीर नाटकांच्या संदर्भात अजमावता येते हे त्यांनी जाणलेले आहे आणि त्या बाबतीत इतर कोणतीही उपपत्ती टिकत नसल्यामुळे त्यांनी ॲरिस्टॉलच्या 'कॅथार्सिस'च्या उपपत्तीचा आधार घेतला आहे. 'कॅथार्सिस'च्या अनेक अर्थांपैकी शोकगंभीर नाटक पाहताना धीरोदात्त नायकाशी तादात्म्य न पावताही होणारी मनाची उच्चतर ठेवण, देवघटित वा दैवघटित न्यायाचा प्रत्यय, त्यामुळे वाटणारे समाधान, मनाला येणारी प्रसन्नता हा 'कॅथार्सिस' चा अर्थ त्यांना ग्राह्य वाटला आहे.[१५] या प्रतीतीमागे लेखक–वाचकांच्या कल्पनाशक्तीला जाणवणारी मूल्यात्मकता, तिचा उचित विभावादिकांतून होणारा स्वपरतटस्थ या संबंधापलीकडचा आविष्कार आणि त्याची मनोविश्रांतिजनकता या गोष्टी असतात असे थोड्या वेगळ्या शब्दांत त्यांना ग्राह्य वाटणाऱ्या अर्थाचे स्पष्टीकरण देता येईल.

वामन मल्हारांनी न. चिं. केळकरांच्या 'सविकल्प समाधी'चे परीक्षण विस्तारपूर्वक केलेले आहे. या उपपत्तीच्या निमित्ताने केळकरांनी संस्कृत साहित्यशास्त्रात घातलेली भर स्वागतार्ह मानलेली आहे. पण त्यांना 'सविकल्पत्व' मान्य असले तरी 'समाधी' मान्य नसल्यामुळे त्यांनी आपले मतभेद नोंदवले आहेत. या उपपत्तीचे सूत्र, रसिक आपली भूमिका न सोडता मनाने दुसऱ्या भूमिकेवर संक्रमण करतो व प्रतिभेने अनुभव घेतो हे आहे. त्यात आत्मौपम्यबुद्धीने एकापेक्षा अधिक भूमिकांशी, पात्रांशी तादात्म्य पावून अनुभव घेण्याची प्रक्रिया अनुस्यूत आहे. तीच आनंददायक आहे. अलंकारात उपमेय–उपमानांचा म्हणजे एकाच वेळी एकापेक्षा अधिक पदार्थांचा अनुभव येतो हे काव्यनंदाचे कारण आहे. वामन मल्हारांना केळकरांच्या या प्रतिपादनाबद्दल, विशेषतः तादात्म्याबद्दल शंका आहेत, म्हणून

त्यांनी पुढील प्रश्न विचारले आहेत : 'आपण सृष्टीतील एखाद्या निर्जन व सुंदर देखाव्याचे रसयुक्त वर्णन वाचले म्हणजे आनंद पावतो ते कोणाशी तादात्म्य पावून?' 'एखाद्या गाईचे व तिच्या वासराचे सुंदर दृश्य पाहून किंवा रंगवलेले रंगेल चित्र पाहून किंवा रेखाटलेले शब्दचित्र वाचून मला जो आनंद होतो तो गाईशी तादात्म्य पावून का वासराशी?' तांबे यांच्या 'चिव चिव चिमणी छतात छतात!' या कवितेत आपण कोणत्या चिमणीशी तादात्म्य पावतो? या प्रश्नांची उत्तरे चित्रकाराशी वा ग्रंथकाराशी अशी येतील हे ते जाणतात. ती केळकरांना अभिप्रेत आहेत किंवा नाहीत हे आपल्याला ठाऊक नसल्याचे ते सांगतात आणि स्वतःच्या दृष्टीने बिनतोड समारोप असा करतात की, प्रत्यक्ष सृष्टिशोभा पाहून आनंद का होतो, कोणाशी तादात्म्य पावून होतो हे सांगता येत नसल्यामुळे वरील उत्तर अपुरे पडेल.[२६] या प्रतिपादनात कोटिप्रमाद आहे. कलाकृतींचा प्रांत सोडून आपण लौकिक जीवनाच्या क्षेत्रात उतरून प्रश्न विचारीत आहोत याचे भान त्यांना राहिलेले नाही असे दिसते. त्यांनी अभिनवगुप्ताची हृदयसंवादपूर्वक तन्मयीभवनाची प्रक्रिया लक्षात घेतली असती तर कविगत स्थायी, पात्रगत स्थायी व रसिकगत स्थायी हे संवादी असतात हे त्यांच्या लक्षात आले असते आणि नायिकेशी पुरुष वाचकांनी व नायकाशी स्त्री वाचकांनी कसे तादात्म्य पावायचे हा प्रश्न उपस्थित केला नसता.

या प्रश्नाचे उत्तर कोल्हटकरांनी उदात्तत्वापासून होणाऱ्या आनंदाची जी उपपत्ती लावली आहे तीत मिळाले असते. मडगावच्या आपल्या अध्यक्षीय भाषणात वामन मल्हारांनी कोल्हटकरांचा जो उतारा उद्धृत केलेला आहे[२७] त्यातील 'प्रत्येक मनुष्याच्या स्वभावघटनेत स्त्रीतत्त्व व पुरुषतत्त्व यांचे कमी अधिक प्रमाणात मिश्रण असते' हे विधान जरी विचारात घेतले असते तरी हा प्रश्न त्यांना पडला नसता. आता आपण कार्ल युंग या मानसशास्त्रज्ञाच्या आधारे असे म्हणतो की, प्रत्येक पुरुषाच्या अचेतन मनात स्त्रीस्वरूप अंग असते व स्त्रीच्या अचेतन मनात पुरुषस्वरूप अंग असते; त्यांना अनुक्रमे 'अनिमा' आणि 'अनिमस' असे म्हणतात; त्यामुळे पुरुषांत स्त्रीसुलभ व स्त्रियांत पुरुषसुलभ अनुभव घेण्याची क्षमता असते.[२८] आज तर लिंग – परिवर्तनाच्या हकीकती आपल्या कानावर येऊ लागल्या आहेत. वामन मल्हारांना कोल्हटकरांची उपपत्ती मार्मिक आणि अंशतः खरी वाटलेली आहे, पण तिची अधिक मीमांसा व्हायला पाहिजे अशी अपेक्षा त्यांनी केली आहे. ती त्यांच्यामधील विवेकवाद्याची अपेक्षा आहे. अशी मीमांसा त्या काळात युंग करीत होता, पण त्यांच्या वाचनात फ्राइड व ॲडलर यांच्याइतका युंग आला नव्हता असे दिसते. त्यामुळे ही उपपत्ती तादात्म्याला कशी लावता

येईल हे त्यांनी अजमावलेले नाही. पण तिचा अंशतः स्वीकार हा त्यांच्या 'कारणानां अनेकता' या सूत्राशी सुसंगत आहे.

अलंकाराच्या विवेचनातील केळकर व वामन मल्हार या दोघांच्याही भूमिका यथोचित वाटत नाहीत. केळकरांना उपमेय – उपमानांचा एकदम अनुभव आनंद देणारा वाटतो, तर वामन मल्हारांना अलंकार हे कृत्रिम, अनियमपूर्वक, अनुषंगाने येणारे व गौण वाटतात. वामन मल्हारांवर, अलंकार हे गुणांच्या अपेक्षेने अनित्य, अस्थिर, चलस्थिती मानणाऱ्या वामन – मम्मटादी आलंकारिकांचा प्रभाव दिसतो. वास्तविक ज्या वाग्विलासातून कवीच्या अंतर्गत स्थायीची अभिव्यक्ती व्हायची त्यात विभावनसामर्थ्य गुणालंकारांनी येते, त्यामुळेच रसावेशात स्फुरलेले अलंकार ध्वनिवाद्यांनीही ग्राह्य मानले. अशा अलंकारांनी काव्यविषय केवळ सजवला जात नाही, तर ते भावाभिव्यक्तीच्या प्रक्रियेत माध्यमाचे रूप घेऊन अवतरतात. प्रथम भावाभिव्यक्ती आणि नंतर ती अलंकृत करणे अशी कालानुक्रमात घडणारी ती प्रक्रिया नाही. ती sequential असण्यापेक्षा synchronous, एककालिक असते. उदारणार्थ –

आकाश निळे तो हरी
अन् एक चांदणी राधा –
बावरी
युगानुयुगीची मन – बाधा

यातील रूपके कलानुक्रमी नाहीत. त्यातून व्यक्त होणारा भाव आणि ती रूपके अलग करता येत नाहीत. त्यातून आकाशाचे वा हरीचे वर्णन येत नाही. दोहोंच्या मिश्रणाने बनलेली ती एक तिसरीच वस्तू आहे आणि ती फक्त काव्यातच असते. ती आविष्कारक भावप्रतिमा असते. केळकरांनी अशी भूमिका घेतली असती तर रस व अलंकार या दोन्हींच्या बाबतीत ते इलियटच्या objective correlative च्या कल्पनेला जवळ आले असते. वामन मल्हारांनी हे लक्षातच न घेतल्यामुळे 'भावनाविलासात्मक उच्चतम काव्यांचा 'देह' म्हणून देखील अलंकारांना मान्यता देण्यास मी तयार नाही' अशी भूमिका घेतलेली आहे. त्यांच्या मते अलंकारापासून आनंद होतो तो अलंकाराच्या किंवा कलात्मक वर्णनाच्या सौंदर्यापासून होतो.[३०] असे म्हणताना त्यांना काय सुचवायचे आहे ते स्पष्ट होत नाही.

केळकरांचा प्रतिवाद केल्यानंतर वामन मल्हारांनी काव्यानंदाचा शोध कारणांच्या अनेकतेत घेतलेला आहे आणि इंद्रियसुखास्वाद, आत्माभिमानाचा उत्कर्ष, आत्मसामर्थ्यप्रतीती, परसामर्थ्यप्रतीतीमुळे उत्पन्न होणारे आदरयुक्त कौतुक, साहचर्यनियमामुळे उत्पन्न होणाऱ्या बोधपूर्व वा अबोधपूर्व सुखकर आठवणी,

३३ee २२२४८ ६।११।८०

सामान्यत: ध्यानात न येणारे असे वस्तुनिष्ठ किंवा प्रासंगिक गूढ किंवा गहन सत्याचे, श्रीमत्वाचे, ऊर्जितत्वाचे, उदात्तत्वाचे वगैरे ज्ञान होऊन ते पटल्यामुळे मनाला येणारी सात्त्विक प्रसन्नता अशी काव्यानंदाची गुंतागुंतीची अनेक अंगे त्यांनी नजरेस आणून दिली आहेत.[३१]

वामन मल्हारांनी नाटककारांच्या भाषणयोजनेवर व नटांच्या अभिनयावर रसाच्या दृष्टीने टीका करताना कामुक व कामजनक, क्रोधात्मक व क्रोधजनक, शोकात्म व शोकजनक असा भेद केलेला आहे आणि कामुकता, क्रोध वा शोक हे भाव नेहमीच अनुक्रमे कामजनक, क्रोधजनक वा शोकजनक न ठरता हास्याला वा क्रोधाला कारणीभूत होतात असा खऱ्या संसारातला अनुभव असल्याचे सांगितले आहे. नाट्यात हे भाव अस्थानी प्रकट झाले तरी ते औचित्य-विसंगत ठरतात आणि हास्याच्या अभिव्यक्तीस कारणीभूत होतात. संस्कृत साहित्यशास्त्रात असा प्रकार हा 'रसाभास' या नावाने ओळखला जातो. वामन मल्हारांना याची कल्पना नसावी असे वाटते. त्यांचा रोख भाषणातील व अभिनयातील विकृततेच्या सीमेशी भिडणाऱ्या अतिशयावर आहे. आपल्याकडे स्त्रियांच्या भूमिका (त्या काळी) पुरुष करीत असल्यामुळे शृंगारादी रसाच्या निष्पत्तीसाठी नाटककार भडक संवाद योजतात व नट भडक अभिनय करतात असे त्यांना वाटते अनेकदा शोकनाट्यात 'कॉमिक रिलीफ' म्हणून विनोदाची योजना करताना काही नाटककार बरेचदा ग्राम्यतेच्या पातळीवर उतरतात हे वामन मल्हारांना उद्वेगजनक वाटते आणि याची कारणे लोकांचे अज्ञान, त्यांची असद् अभिरुची व स्त्री पात्रांची कामे पुरुषांनी करणे ही असल्याचे ते सांगतात.[३२]

यापैकी असद् अभिरुचीवर वामन मल्हारांचा विशेष रोख असण्याचे कारण तिचा सौजन्याशी असलेला विरोध हे आहे. त्यांना 'कलेकरिता कला' हे प्रमेय सामान्यत: मान्य आहे. आनंद देणे हेच कलेचे अवतारकृत्य ते मानतात, पण निरपवादपणे नव्हे. जीवन हे केवळ कलामय नाही याचे भान त्यांना आहे. कलेच्या अभावी ते नीरस, बेचव, कळाहीन होईल हे जसे ते ओळखतात, तसेच सत्याच्या अभावी ते लुळे, पांगळे व आंधळे होईल आणि नीतीच्या अभावी ते रोगट, कुजकेनासके होईल असा इशाराही ते देतात. ही तिन्ही जीवनाची अंगे आहेत आणि ती अन्योन्यसापेक्ष, अन्योन्याश्रयी आणि अन्योन्यसंस्कारक आहेत असे त्यांचे म्हणणे आहे. त्यांच्या मते कला, सत्य व नीती यांची पूर्णावस्थेतील ध्येये एकमेकांशी सुसंवादी असतील; त्यात जे कलात्मक ते सत्य आणि श्रेयस्कर असेल; त्यांच्या अपूर्णावस्थेत मात्र विशिष्ट मर्यादेनंतर विसंवाद निर्माण होतात; म्हणून एकमेकांच्या क्षेत्रात एकमेकांनी नसती लुडबुड करू नये अशी तडजोड ते सुचवतात.[३३] वाङ्मयकृती ही संपूर्ण सत्यावर अधिष्ठित नसून सार्थ, साभिप्राय, लक्षणीय,

कथनीय सत्यावर अधिष्ठित असते असे ते मानतात.[३४] याही पुढे जाऊन कला ही सत्याबाबत, नीतीबाबत एकवेळ उदासीन राहू शकेल अशी सवलत ते कलेला देतात, पण नीतीच्या नरड्याला नख लावून किंवा सत्य पायाखाली तुडवून कोणतीही कला आनंद देऊ शकणार नाही हेही ते निःसंदिग्धपणे सांगतात.[३५] आनंद देणाऱ्या दोन ललित कृतींत कलात्मक मांडणी सारखीच सुंदर असली तर त्यांमधील तरतमभाव ते कलावंताच्या मनाची खोली, प्रगल्भता, विवेकशीलता, मार्मिकता या गोष्टी कलाकृतीमध्ये ज्या मानाने दिसतील त्यावरून ते ठरवू पाहातात. डॉ. केतकरांच्या कादंबऱ्यांचा परामर्श घेताना ते म्हणतात, 'कलात्मकते'च्या नावावर विचारशून्यता लपविण्यापेक्षा कलात्मकतेकडे थोडेसे दुर्लक्ष करून संसारातील विविध दृश्ये जी सामान्य लोकांच्या नजरेला आली ती दाखविणे, त्यांतील खोल मर्म सुचविणे, त्यांच्या दर्शनाने सुविचारात, सद्भावनेत आणि सात्त्विक आनंदात भर घालणे, हे अधिक श्रेयस्कर आहे.'[३६] ही दृष्टी आशयनिष्ठ वाटते. त्यामागे सत्यज्ञान हे कलास्वादाप्रमाणे पुष्कळ वेळा अनन्यसापेक्ष, स्वतःसिद्ध असते आणि त्यातून होणारा आनंद हा कलात्मक आनंदाला जवळचा असतो ही वामन मल्हारांची श्रद्धा आहे. वाङ्मयीन महात्मतेचा या काळातला जवळ जवळ सर्वमान्य असा हा विचार आहे. कलात्मक मांडणीतच कलात्मक आशय विरघळलेला असतो, ध्वनी ही कलात्मक अभिव्यक्तीची पद्धतीही आहे आणि अभिव्यक्त आशयही आहे, आणि आशयाची गहनता ही गहन मांडणीची वा अभिव्यक्तीची मागणी करीत असते, या गोष्टीची जाणीव या काळातील समीक्षकांमध्ये फारशी दिसत नाही. कलानिर्मितीचा व कलास्वादाचा संबंध संज्ञाविकासाशी असल्याचे ते मान्य करतात, पण कला हे कार्य प्रतिमात्मक स्वरूपात अवतरून वा सामोरी येऊन करीत असते याचे भान त्यांना नाही. म्हणूनच वामन मल्हारांनी कलात्मकता बरीचशी मांडणीशी आणि महात्मता विचारांशी निगडित असल्याचे मानले. कला ही जणू काही आधी सुचलेल्या आशयात सुव्यवस्था, प्रमाणबद्धता वगैरे सौंदर्यगुण निर्माण करणारे आशयबाह्य तत्त्व आहे, एक संस्कार आहे अशी त्यांची समजूत असावी की काय अशी शंका यावरून येते.

वामन मल्हारांची कलाविषयक परखड भूमिका जीवनवादाच्या संदर्भात व्यक्त झालेली आहे.[३७] त्यांच्या काळात ना. सी. फडके, डांगे यांसारखे साम्यवादी 'जीवनार्थ कला' या विचाराचे कट्टे पुरस्कर्ते होते. त्या मतात कलावंत हा समाजाचा एक घटक आहे आणि त्याने व्यक्तिसुखापेक्षा समाजहिताकडे अधिक लक्ष द्यावे हे एक चांगले तत्त्व गर्भित आहे हे वामन मल्हारांना मान्य होते. पण या तत्त्वाच्या साम्यवाद्यांच्या लक्षात न येणाऱ्या मर्यादा त्यांनी बरोबर दाखवून दिल्या. आत्यंतिक वा अपवादात्मक प्रसंगी म्हणजे समाज आपद्ग्रस्त असताना कलावंतांनी

'कलार्थ कलावादा'ची भूमिका घेऊ नये हे त्यांना पटते. एरव्ही 'कलावंताने खरोखर सामान्यतः आपल्या कलेच्या ध्येयापेक्षा व नियमापेक्षा दुसरी-तिसरीकडे पाहू नये, कलात्मक आनंद देणे घेणे हेच त्याचे ध्येय असावे...नीती, बोध, समाजहित वगैरेकडे सामान्यतः त्याने लक्षच देऊ नये.' 'कला ही समाजहितोन्मुख असली तर उत्तमच, पण प्रत्येक कलावंताने प्रत्येक वेळी समाजहिताकडे नजर लावून आपल्या कलेचा विलास करावा हे म्हणणे दुराग्रहाचे आहे...घातुक आहे' असे ते स्पष्टबजावतात. या बाबतीत लेनिन-स्टॅलिन-गांधी-नेहरू यांच्यासारख्या अलौकिक व्यक्तींचेही ऐकू नये; त्या अलौकिक असल्या तरी स्खलनशील असतात आणि सर्वाधिकार चालवण्याची संधी त्यांना वारंवार दिल्यास त्यांना तशी चटक लागते; मग विशिष्ट प्रकारची कला निर्माण झाली पाहिजे असे कलेच्या स्वैरविलासाला बाधक असलेले नियंत्रण कलेत वैगुण्य निर्माण करते अशी त्यांची धारणा आहे. 'परप्रेरित व परनियंत्रित कला...खरी कलाच नव्हे; कला काय, नीती काय किंवा सत्यप्रीती काय-पूर्ण स्वातंत्र्याच्या मोकळ्या हवेतच फोफावते, फुलते आणि सुफलदायी होते.' ही कलास्वातंत्र्यासंबंधीची त्यांनी केलेली निःसंदिग्ध घोषणा शासनकर्त्यांना, बांधीलकी मानणाऱ्या जीवनवाद्यांना, त्याचप्रमाणे कलावाद्यांनाही मार्गदर्शक ठरेल.

वाङ्मय हे कालनिष्ठ (किंवा परिस्थितिनिष्ठ) की व्यक्तिनिष्ठ या प्रश्नाची चर्चा वामन मल्हारांनी एका स्वतत्र लेखात व 'अलीकडे महाकाव्ये का निर्माण होत नाहीत ?' या लेखातही केली आहे. त्याचे उत्तर देताना त्यांनी घेतलेली भूमिका काहीशी संदिग्ध आहे आणि ती तशी असण्याचे कारण वाङ्मनिर्मिती ही अनेकविध कारणांवर अवलंबून असते याचे त्यांना असलेले भान हे आहे. या संदर्भात त्यांनी समाजाचा पूर्वेतिहास, तत्कालीन धर्म, चालीरीती, सांस्कृतिक दर्जा, इतर लोकांशी असलेले संबंध, नैतिक आचारविचार, आर्थिक आकांक्षांना मिळत असलेला वाव किंवा त्यांचा अभाव इत्यादी स्थलकालपरिस्थितीशी निगडित असलेल्या कारणांचा जसा निर्देश केलेला आहे, त्याप्रमाणे लेखकाच्या मनाची ठेवण, त्याच्या प्रकट वा सुप्त इच्छा -- आकांक्षा, त्याची तृप्ती-अतृप्ती, त्याच्या सहजप्रेरणांचे बलाबल, त्याच्या नेणिवेतील मनोगंड इत्यादी व्यक्तिधर्मांशी निगडित असलेली कारणेही विचारात घेतलेली आहेत. या व्यापक भूमिकेमुळे एखाद-दुसरे कामवासनात्मक वा आर्थिक अंग घेऊन सर्व कारणमीमांसा करणे त्यांना पटत नाही. त्यांच्या मते प्रथम निर्मितीच्या मुळाशी असलेल्या प्रतिभेचे रहस्य अजून उलगडलेले नाही; दुसरी गोष्ट म्हणजे प्रतिभावंतांच्या मनोव्यापारांची मीमांसा छातीठोकपणे करता येत नाही आणि सामाजिक मनोरचनेचे निरपवाद व निःशंक शास्त्र बनवणेही अशक्यप्राय आहे.[३८] असे असल्यामुळे परिस्थिती व व्यक्तिवैशिष्ट्ये या दोहोंचा

संघात किंवा संयोग हे कारण मानून हा प्रश्न निकालात निघेल असेही त्यांना वाटत नाही.

या संदर्भात एक शंका अशी की, 'वाङ्मय हे व्यक्तीच्या प्रतिभेला अनुसरून निर्माण होणारे आहे का ते परिस्थितीला चालना आणि वळण देणारे आहे'[३९] हे वामन मल्हारांनी उपस्थित केलेले प्रश्न खरोखर ते मानतात तसे एकमेकांच्या विरोधात उभे ठाकणारे आहेत की कलावाद व बोधवाद, कला आणि मतप्रचार यांच्यामधील विरोधातून निर्माण झालेले आहेत ? एखादी साहित्यकृती व्यक्तीच्या प्रतिभाधर्माला अनुसरून निर्माण झाली तर ती परिस्थितीला चालना वा वळण कधी देऊच शकत नाही काय ? परिस्थितीला चालना व वळण देणारी साहित्यकृती ही अटळपणे परिस्थितिनियत असते काय ? प्राप्त परिस्थितीला वळण देणारे वाङ्मय परिस्थितीच्या पलीकडे जाऊन, बंडखोरीतून म्हणजेच प्रतिभेच्या द्रष्टेपणातून निर्माण होऊ शकत नाही काय ? वामन मल्हारांनी उपस्थित केलेल्या प्रश्नांतून प्रतिभेचे निरंकुशत्व आणि तिची परिस्थितिनियतता यांतील विरोध ध्वनित होत नसल्यामुळे हे प्रश्नच बरोबर नसावेत असे वाटते. त्यांचे पुढील विवेचन मात्र या विरोधाशी निगडित दिसते. या संदर्भात असे म्हणता येईल की, साहित्याचे प्रमुख कारण प्रतिभा हे मानले की तिच्या निर्मितीमध्ये नवोन्मेष गृहीत ठरतो आणि कोणताही नवोन्मेष हा एका परंपरेमध्ये जन्माला येत असल्यामुळे परंपरा आत्मसात करून तो शक्य होतो. याचा अर्थ कलावंत हा परिस्थितीकडून संस्कारित होत असला तरी तो तीवर प्रभाव गाजवतो. थोर लेखक 'बडे बंडवाले' ठरतात ते या अर्थाने. वामन मल्हारांनी अप्रत्यक्षपणे परिस्थितीला गौण व लेखकाच्या प्रतिभाधर्माला प्रधान स्थान दिलेले आहे. 'काळ गद्यात्मक नसतो तर मन गद्यात्मक असते'[४०] हे त्यांचे उद्‌गार याचे निदर्शक आहेत. कलायोगी हा 'आत्मक्रीडः आत्मरतिः' असतो हे त्यांचे मतही[४१] या गोष्टीला पुष्टी देणारे आहे.

वामन मल्हारांच्या साहित्यविचारातील आणखी एक वारंवार चर्चिला गेलेला प्रश्न 'ज्ञानाच्या प्रगतीबरोबर काव्याला ओहोटी लागते का ?' हा आहे. त्याचा ऊहापोह त्यांनी 'ज्ञान हे विष का अमृत' व 'अलीकडे महाकाव्ये का निर्माण होत नाहीत ?' या लेखांत केला आहे आणि 'कादंबरीकार डॉ. केतकर' आणि 'केळकर व काही साहित्यविषयक प्रश्न' या लेखांत या प्रश्नाचा फक्त निर्देश आहे. ज्ञानाच्या प्रगतीबरोबर काव्याला ओहोटी लागते असे प्रतिपादन प्रथम मेकॉलेने त्याच्या मिल्टनवरील निबंधात केले आणि आपल्याकडे ते प्रथम धाकट्या चिपळूणकरांनी स्वीकारले. वामन मल्हारांना हा सिद्धांत पटत नाही. केवळ ज्ञान हे जसे कवित्वाचे कारण नाही, तसे ते कवित्वाच्या विरोधीही नाही; झाले तर ते

कवित्वास उपकारकच होते.[४२] हे त्यांचे मत परिस्थितीपेक्षा प्रतिभा हा घटक ते निर्णायक मानीत असल्याचे द्योतक आहे; पण त्यांच्या विवेचनाचा एकंदर रोख पाहिला तर ज्ञानाने निर्माण केलेल्या परिस्थितीला ते अधिक महत्त्व देतात की काय असे वाटते.

'अलिकडे महाकाव्ये का निर्माण होत नाहीत ?' या प्रश्नाची मीमांसा करताना ते म्हणतात, 'अलीकडच्या शास्त्रीय युगात बाह्य परिस्थितीमध्ये सापेक्षत: स्थिरता व निश्चितता, पण अंत:सृष्टीमध्ये अस्थिरता व अराजकता उत्पन्न झाली आहे'; 'सध्या आपणास लहान लहान कर्तव्ये, लहान लहान प्रश्न, लहान लहान सौंदर्ये दिसतात, पण विश्वव्यापक कर्तव्ये, समुद्रगंभीर प्रश्न व विराटस्वरूपी सौंदर्ये कल्पनेलाही अगम्य झाली आहेत' याचे कारण धर्म, नीती, आधिभौतिक शास्त्रे, सौंदर्यविषयक औचित्य यांवरील उडालेली श्रद्धा हे असल्याचे ते सांगतात आणि परिणामी 'सर्वत्र अनिश्चय, संशय, ढिलेपणा, गुळगुळीतपणा व चालढकलपणा दिसत आहे' अशी खंत ते प्रकट करतात.[४३]

ही कारणमीमांसा करताना वामन मल्हार बाह्य परिस्थितीमधील सापेक्ष स्थिरता आणि निश्चितता शास्त्रीय ज्ञानामुळे आलेली आहे असे सुचवताना दिसतात आणि ते खरेही वाटते. शास्त्रीय ज्ञान हे त्या त्या काळापुरता तरी बाह्य वास्तवाचा एक निश्चित अर्थ सांगत असते. अशा ज्ञानाच्या वृद्धीचा परिणाम बाह्य जीवनावर झटपट होत असतो. याचा अर्थ हे जग अस्थिर बनते असा नाही. या ज्ञानाचे तंत्रात रूपांतर करून बाजारात येणाऱ्या विविध वस्तूंमुळे ज्या सुखसोयी उपलब्ध होतात, त्या आपले लक्ष वेधून घेतात. त्यातून वस्तुनिष्ठ, बहिर्मुख वृत्ती वाढत जाते. माणूस मनाच्या चेतन पातळीवरून अधिक जगायला लागतो. त्यामुळे जे बुद्धिग्राह्य तेच सर्वस्व वाटू लागते.

आणखी एक गोष्ट अशी की, विज्ञानाचा भर विश्लेषणावर असतो; त्यामुळे की काय, बाह्य जगतातील सुटचा सुटचा गोष्टींच्या ज्ञानाला प्राधान्य मिळते. याचा परिणाम म्हणून तर आपणास लहान लहान कर्तव्ये, लहान लहान प्रश्न व लहान लहान सौंदर्ये जाणवत नसतील ना ? शास्त्रीय ज्ञानाचे संश्लेषण नीट न झाल्यामुळे तर आपल्या जाणिवांत सुटेसुटेपणा राहात नसेल ना ? ते असे खंडित राहिल्यामुळे, त्याचा संपूर्ण जीवनाशी संश्लेष होत नसल्यामुळे आपण बहुश्रुत होऊनही त्याबद्दलचा अनिश्चय, संशय आपल्या मनात निर्माण होतो काय ? ढिलेपणा हा अनिश्चयाचा परिणाम नव्हे ना ? असे अनेक प्रश्न वामन मल्हारांच्या विवेचनातून आपल्या मनात उभे राहातात.

जाणिवांमध्ये संश्लेषण साधणारी एक शक्ती श्रद्धा ही आहे. ती जीवन-

दृष्टीचे रूप घेत असते. बरेचदा लेखक वा कवी या श्रद्धेनेच आपल्या अनुभव-विश्वामध्ये एक व्यवस्था लावीत असतो. ही श्रद्धा शास्त्रीय ज्ञानाच्या वाढीमुळे नाहीशी झाली आहे असे तर वामन मल्हारांना सुचवायचे नाही ना? तिच्या अभावी जाणिवांतील उत्कटता, अथांगता लुप्त होत चालली आहे, माणसाच्या वर्तनात गुळमुळीतपणा, चालढकलपणा अधिक आलेला आहे असे तर त्यांना वाटत नाही ना? असे वाटते की, यातून सुटण्यासाठी आज प्राक्कथांबद्दल एक संश्लेषणाचे तत्त्व (unifying principle) म्हणून कलावंतांना ओढ वाटत असावी.

शास्त्रीय युगात माणसाच्या अंत:सृष्टीमध्ये अस्थिरता व अराजकता उत्पन्न झालेली आहे ही त्या काळात केवळ संवेदनशील मनांनाच जाणवणारी गोष्ट आज सार्वत्रिक घटना म्हणून साऱ्यांच्याच अनुभवाला येऊ लागली आहे. हा सुद्धा ज्ञान-वृद्धीचा परिणाम असावा असे वाटते. मानवाचे वर्णन आपण ‘रॅशनल ॲनिमल’ म्हणून करतो, पण प्रत्यक्षात त्यापैकी ‘रॅशनल’ या पदावर जोर देऊन त्याच्या-मधल्या ‘ॲनिमल’ची दखल घेण्याचे टाळतो. शास्त्रीय ज्ञानाने मानवाच्या चेतन विश्वाची संगती एका मर्यादित प्रमाणात लावण्याचा, ते नियंत्रित करण्याचा प्रयत्न केलेला असला तरी त्याला त्याच्या सहजप्रवृत्ती व भावभावना यांचे अतार्किक जग त्याच्या कह्यात आणून देणे काही जमलेले नाही. परिणामी मानवाचे चेतन व अचेतन विश्व यांत दरी निर्माण झालेली दिसते आणि तो दुभंगलेला आढळतो. त्याच्या जीवनाचा तोलच ढळल्यासारखा वाटतो. याची सर्वात जास्त जाण संवेदन-शील मनांच्या कलावंतांना असायला हवी. अंत:सृष्टीतील या अस्थिरतेने आणि अराजकतेने त्यांनी सर्वाधिक अस्वस्थ व्हायला हवे. मर्ढेकर, डहाके यांसारखे कवी, जी. ए. कुलकर्णी यांच्यासारखा कथाकार, चि. त्र्यं. खानोलकर यांच्यासारखा कादंबरीकार वा त्यांच्यातील कवी हे असे अस्वस्थ दिसतातही; पण तेही या युगाने प्रभावित झालेले असल्यामुळे की काय बाह्यांतर विश्वांतील विसंवादात संगती साधणारे सूत्र त्यांना सापडत नाहीसे दिसते. अशी संगती साधण्याची प्रक्रिया ही आरंभीच सांगितल्याप्रमाणे स्वात्मसाधनेची प्रक्रिया असते. या प्रक्रियेतच वाल्याचा वाल्मीकी वा कृष्ण द्वैपायनाचा व्यास महर्षी असे चमत्कार झाले असतील का?

वस्तुत: आज विज्ञाननिष्ठेमुळे वाढत चाललेल्या विसंवादांना समन्वित करून घेण्याची निकड कधी नव्हे इतकी जाणवणारी आहे, पण तितकी ताकद असलेली प्रतिभा तर या युगात दिसत नाही. मग हे विसंवाद काहीशा चेतन पातळीवरून, फार तर उपचेतन (subconscious) पातळीवरून आकळण्याचा व समन्वित करण्याचा प्रयत्न होत असलेला दिसतो. त्यातूनच कादंबरी हा गद्य महाकाव्याचा आधुनिक अवतार उदयास आलेला आढळतो. हेच आजचे महाकाव्य मानले जाते. अगदी

अलीकडच्या कादंबऱ्या पाहिल्या तर त्यांमध्ये असे विसंवाद कसे समन्वित करून घ्यावेत या विवंचनेने अनिश्चयाच्या भोवऱ्यात गरगरणारे क्रियाशून्य, गुळमुळीत, ढिले व चालढकल करणारे नायक आढळतात. ते कादंबरीकारांच्या जीवन–दृष्टीचे प्रतिनिधित्व करतात. हे लक्षात घेतले तर शास्त्रीय युगाने माणसाला चेतन पातळी-वरील विश्वात वावरायला लावून त्याच्या अचेतन विश्वाशी असलेला त्याचा संबंध तोडलेला आहे की काय व त्याच्या महाकाव्यानुकूल सर्जनक्षमतेचा झराच आटवला आहे की काय असे वाटायला लागते. असे असेल तर परिस्थितीने मानवी प्रतिभा नियत होत आहे, गद्यात्मक काळाने माणसाचे मनही गद्यात्मक केले आहे असे मानावे लागेल.

आज जो तो सामाजिक जाणिवेची, ' सोशल कान्शसनेस 'ची भाषा बोलताना दिसतो. ही जाणीव वाढीला लागणे इष्ट आहे याबद्दल वाद नाही; पण ही जाणीव म्हणजे माणसाचे संपूर्ण जीवन नव्हे. तेव्हा तिच्यावर सारे लक्ष केंद्रित करून जाणिवेच्या व नेणिवेच्या पातळीवरील इतर जीवनांगांची उपेक्षा करणे हा संज्ञाविकासाच्या प्रक्रियेतील अडथळा आहे. त्यावर मात करून संज्ञाविकासाचा मार्ग खुला करणे वा त्या प्रयत्नात आत्माहुती देणे या स्वरूपाची वीरकृती हा आजच्या महाकाव्याचा विषय होऊ शकेल. त्याचा नायक हा 'हीरोमिथ'शी नाते सांगणारा असेल. आजच्या साहित्यातून प्रकटणारी प्राक्कथांबद्दलची ओढ, प्राक्कथांच्या मुशीत आजच्या वास्तवाचे आकलन करण्याचे मधूनच होणारे प्रयत्न हे या वाटेवरचे कदाचित पहिले पाऊलठसे ठरतील. हे महाकाव्य गद्यात अवतरेल की पद्यात हे सांगणे मात्र कठीण आहे. त्यासाठी अनेकविध विसंवाद समन्वित करून घेण्याची ताकद असलेला प्रतिभावंत निर्माण व्हावा लागेल.

ज्ञानाच्या प्रगतीबरोबर काव्याला ओहोटी लागते असे जे समजतात त्यांनी मानवजातीचा शैशवकाल हा महाकाव्यानुकूल मानलेला आहे. वामन मल्हारांनी हा शैशवकाल अज्ञान व संस्कारहीनत्व यांच्याशी निगडित केलेला आहे, त्यामुळे ते 'प्रौढत्वी निजशैशवास जपणे', 'रम्य ते बालपण...' यांसारख्या उक्ती अर्थवादात्मक असल्याचे मानतात. वास्तविक पाहाता कवींना शैशववृत्तीचे महत्त्व वाटते ते कवीच्या अनुभव घेण्याच्या प्रक्रियेच्या संदर्भात. लहान मूल प्रत्येक गोष्टीचा पहिला अनुभव ज्या उत्साहाने आणि सामग्र्याने घेते तो उत्साह व ती समग्रता प्रौढत्वात उरत नाही हे त्यांचे दुःख असते. पुढे घेतले जाणारे अनुभव हे पूर्वज्ञानाच्या मुशीत घेतले जात असल्यामुळे त्यांच्या संवेद्य अंगांचे, ताजेपणाचे हवे तसे भान कवींना येत नाही, चित्तास चमत्कार वाटत नाही, आश्चर्यभावाने ते खिळून जात नाहीत आणि दिव्याभास झाले तरी ते क्षणात नाहीसे होतात. त्यासाठी जी निर्माणक निरागसता (क्रिएटिव्ह इनोसन्स) आवश्यक असते ती शैशवसंबद्ध आहे; म्हणून

कवींना शैशवावस्थेची ओढ वाटते. जगाकडे पाहायचा प्राक्कथात्मक दृष्टिकोन हा मानवजातीच्या बाल्याशी निगडित असल्याचे मानले जाते. आजच्या युगाला वाटणारे प्राक्कथांचे आकर्षण हे शैशवावस्थेबद्दलच्या आस्थेशी निगडित असल्याचे मानता येईल की काय याचा विचार करण्यासारखा आहे.

वामन मल्हारांनी उपस्थित केलेला आणखी एक प्रश्न म्हणजे कलाकृती ही रसिकार्थ असते की स्वार्थ असते ? निवेदनार्थ असते की आत्माविष्कारार्थ असते ? हा आहे. त्याचे त्यांनी दिलेले उत्तर, ‘ कलाकृती ही रसिकाकरिताच असते; पण हा रसिक कलावंत स्वतःच असू शकेल, स्वेतर अनेक रसिक असलेच पाहिजेत असे नाही ’ हे आहे.[४४] त्यांच्या मते ‘ सौंदर्यभावनेने जन्म दिलेली कलाकृती ही साहजिक, स्वभावसिद्ध आविष्कारासारखी असली तरी हा आविष्कार केवळ आत्मपर नसून परापेक्ष असावा; ’ त्यामागे कलावंताची एक इच्छा अशी असते की आपल्याला जे सौंदर्य प्रतीत झालेले असते ते पूर्णतेने हस्तगत व्हावे, ग्रथित व्हावे आणि रसिकास ते आनंददायी व्हावे; त्याचा प्रयत्न आदर्श रसिकाच्या पूर्ण तृप्तीकरिता असतो. या भूमिकेतूनच त्यांनी कलावंताचा सौंदर्यदर्शनजन्य मूळ आनंद, व्यक्तीकरण करताना त्याला होणारा आनंद, यशस्वी व्यक्तीकरणानंतरचा आनंद आणि स्वेतर रसिकाचा आनंद असे आनंदाचे भेद कल्पिले आहेत.[४५]

जे लोक Art is intuition आणि Intuition is expression अशी क्रोचे-सारखी भूमिका घेतात त्यांच्या दृष्टीने कलाकृती ही स्वार्थ ठरते. कलाकृती ही आविष्काररूप मानली आणि आविष्कार हा प्रातिभ जाणिवेच्या स्वरूपाचा मानला तर तेथे रसिकाचा प्रश्न उपस्थित होत नाही. येथे प्रथम सौंदर्यदर्शन आणि नंतर त्याचा आविष्कार असा क्रम अनुस्यूत नाही; म्हणून प्रथम सौंदर्यदर्शनाचा आनंद व नंतर व्यक्त करतानाचा वा झाल्यानंतरचा आनंद असा भेदही उत्पन्न होत नाही. कलावंताला आपली प्रातिभ जाणीव कोणत्या तरी माध्यमातच साक्षात होते. हा साक्षात्कार कोणत्याही साक्षात्कारासारखा तरल, अचपळ असतो. त्याला चेतन पातळीवर पकडताना माध्यमाचे माध्यमपण थोडेफार शबल होऊ लागते. म्हणजे असे की प्रातिभ जाणीव शब्दांकित, रंगांकित वा स्वरांकित करताना शब्दरंग-स्वरादींचे द्रव्यरूप अडथळ्यासारखे ठरू लागते. कलाकृतीची निर्मिती ही माध्यमात स्फुरलेल्या प्रातिभ जाणिवेला चेतन पातळीवर आणण्याची प्रक्रिया आहे. तीत माध्यमाचे माध्यमपण, त्याची चैतन्यमयता लोप पावत जाण्याची, त्याने द्रव्यरूप धारण करण्याची शक्यता असते. हे माध्यमपण टिकवण्याची धडपड जितकी कष्टाची होऊ लागते तितकी त्याची प्रातिभ जाणीव आपले मूळ रूप गमावून बसायला लागते. अशा वेळी वामन मल्हार म्हणतात त्याप्रमाणे काही गौण, आनुषंगिक गोष्टी अनिवार्यपणे, अपरिहार्यतेने येतात.[४६] अशा ठिकाणी सौंदर्यदर्शनजन्य आनंद

व व्यक्तीकरणाचा आनंद हा भेद मानता येण्यासारखा आहे. निवेदनपर साहित्याच्या संदर्भात हा प्रकार अधिक घडतो. तेथे रसिकाचे भान कलावंताला अधिक असते. भाषेचा वापरही साधनरूप होत जाण्याची शक्यता अधिक वाटते. या प्रक्रियेत व्यक्तीकरणाचा आनंद वेगळा मानता येईल. मात्र हा खरोखरीचा आनंद असेल की द्रव्याशी नको तितक्या तडजोडी कराव्या लागतात याचे शल्य असेल अशी शंका आल्याशिवाय राहात नाही. वामन मल्हार जशी आदर्श रसिकाची कल्पना करतात तशी आदर्श कलावंताची कल्पना केली तर आनंदाचा हा प्रकारभेद संभवणार नाही. व्यक्तीकरणानतरचा आनंद हा जो तिसरा प्रकार वामन मल्हारांनी मानलेला आहे तो कलासंबद्ध मानता येणार नाही. काव्यानंद हा जसा आस्वाद-प्रक्रियेतच असतो, त्यापूर्वी वा नंतर नसतो, तसा कलावंताचा आनंदही निर्मिति-प्रक्रियेतच असतो. त्यानंतर जर काही असलेच तर ते एखादे काम पुरे झाल्याचे समाधान असते. रसिकाच्या आनंदाबाबत बोलायचे तर आज आपण निर्मात्याचा सौंदर्यानुभव व रसिकाचा सौंदर्यानुभव असा भेद मानीतनासे झालो आहोत. तो मानायला लागलो तर एकाच कलाकृतीची रसिकपरत्वे वेगवेगळी रूपे होत असल्यामुळे जितके रसिक तितके आनंदाचेही प्रकारभेद मानावे लागतील आणि ते अनंत असतील. आदर्श रसिक हा आपल्या विमल प्रतिभेने निर्मात्याच्या पातळीवर पोचू शकतो असे संस्कृत साहित्यशास्त्रात मानलेले आहे. त्या शास्त्रात कवी–कलाकृती–रसिक हे एक अखंड काव्यविश्व मानले जाते. या विश्वांतर्गत येणारी अनुभूती आनंदरूप असते असे मानावे आणि प्रकारभेदांच्या भरीस पडू नये हे अधिक इष्ट आहे.

वामन मल्हारांच्या साहित्यविचाराचा हा स्थूल परामर्श आहे. यात त्यांनी केलेली साहित्यकृतींची परीक्षणे विचारात घेतलेली नाहीत. या विचारावर पाश्चात्य साहित्यविचाराची थोडीफार छाया असली तरी त्यामागे त्यांची स्वतःची चिंतनशील वृत्ती कार्यशील आहे. कोणत्याही विचाराच्या आहारी जाण्याची त्यांची प्रकृतीच नाही. त्यांनी कोणतेही नवे प्रश्न उपस्थित केले नसले तरी चर्चित प्रश्नांचा ते स्वतंत्र विचार करीत असलेले दिसतात. कधी ते त्या प्रश्नांबाबतचे गैरसमज दूर करण्यासाठी लिहितात, तर कधी त्या प्रश्नांची व्यापकता लक्षात आणून देण्यासाठी लिहितात. त्यांचे विवेचन आजच्या साहित्यविचाराच्या तुलनेने पर्याप्त नसेल, पण ते निकोप आहे, अभिनिवेशरहित आहे आणि सम्यक जीवनाचे भान ठेवून केलेले आहे याबद्दल मात्र शंका नाही.

संदर्भ –

१) वा. म. जोशी – विचारसौंदर्य, व्हीनस प्रकाशन, पुणे, पुनर्मुद्रण १९७८, पृ. ११७.

२) अ. ना. देशपांडे व ग. वा. जोशी (संपा.) – साहित्यातील विवेक, विदर्भ मराठवाडा बुक कंपनी, पुणे, १९६२, पृ. १०३.

३) तत्रैव पृ. ९२–९३.

४) विचारसौंदर्य–पृ. ६९.

५) तत्रैव पृ. २५.

६) तत्रैव पृ. २६.

७) तत्रैव पृ. १०३.

८) तत्रैव पृ. ८०–८१.

९) तत्रैव पृ. ७१.

१०) बा. सी. मर्ढेकर–वाङ्मयीन महात्मता, कृ. ना. सापळे, १९४१, पृ. १०

११) विचारसौंदर्य–पृ. ८०–८१.

१२) तत्रैव पृ. ७८.

१३) तत्रैव पृ. ११५.

१४) तत्रैव पृ. ९७.

१५) तत्रैव पृ. ९७.

१६) तत्रैव पृ. ९६.

१७) तत्रैव पृ. ९७–९८.

१८) विचारसौंदर्य – पृ. ३२, ७१. वाङ्मयीन महात्मता – पृ. ८–९.

१९) विचारसौंदर्य–पृ. ७३.

२०) तत्रैव पृ. ३२, ७३.

२१) तत्रैव पृ. ८७, ९४.

२२) तत्रैव पृ. ९०.

२३) तत्रैव पृ. ४४, ८४.

२४) तत्रैव पृ. ८२.

२५) तत्रैव पृ. ८३.

२६) तत्रैव पृ. ३५–३६, ८५–८६.

२७) तत्रैव पृ. ९३.

२८) गंगाधर पाटील– अनिमा आणि अनिमस, अनुष्टूभ्, वर्ष ४, अंक १, जुलै–ऑगस्ट १९८०, पृ. १–४, १९.

२९) विचारसौंदर्य - पृ. २५.
३०) तत्रैव पृ. ३७.
३१) तत्रैव पृ. ४३.
३२) तत्रैव पृ. ९५.
३३) तत्रैव पृ. १०५-१०६.
३४) तत्रैव पृ. ५७.
३५) तत्रैव पृ. ११४.
३६) तत्रैव पृ. ६७.
३७) तत्रैव पृ. १०७-११०.
३८) तत्रैव पृ. १००-१०३.
३९) तत्रैव पृ. ९९.
४०) तत्रैव पृ. ७.
४१) साहित्यातील विवेक - पृ. ९३.
४२) विचारसौंदर्य - पृ. ६.
४३) तत्रैव पृ. १२-१५.
४४) साहित्यातील विवेक - पृ. ९४-९५.
४५) तत्रैव पृ. ९७-९८.
४६) तत्रैव पृ. ९८.

८.

श्री. द. ग. गोडसे यांचा ‘ पोत ’विचार

पोत ही मूळ कापडाच्या संदर्भात वापरली जाणारी संकल्पना आहे. ‘पोत म्हणजे विशिष्ट जागेत करण्यात आलेली उभ्या-आडव्या धाग्यांची वीण ”[१] या पोताची प्रतवारी, धागा कोणत्या पदार्थाचा, म्हणजे रेशीम, कापूस, लोकर वगैरेंपैकी कशाचा आहे, विणीतील धाग्यांची संख्या, त्यांचा पीळ, बारीक-जाडपणा यांसारख्या गोष्टींवर अवलंबून असते. ही वीण ज्या यंत्रावर, साच्यावर झालेली असते त्याची यंत्रणा उत्क्रांतीच्या कोणत्या अवस्थेत आहे यावरही पोताचे स्वरूप अवलंबून असते. कोणतेही तंत्र जेव्हा निर्माण होते तेव्हा त्याची यंत्रणा प्राथमिक स्वरूपात असते. पण यंत्रणेचा स्वभाव गतिमान असतो. प्राथमिक अवस्थेत तिचे स्वरूप कार्याच्या मानाने साधे, सरळ आणि दुय्यम असते. ती उत्क्रांत होत जाताना कार्याच्या प्रतवारीतही सूक्ष्म बदल होत जातात. दोन्हींतील बदल सुधारणात्मक असतात आणि दोहोंचा समन्वय होईल असा बिंदू येईपर्यंत सुधारणा चालू रहाते. यानंतर कार्याच्या प्रतवारीचे मान आणि तांत्रिक प्रगती यांतील नाते व्यस्त स्वरूपाचे होऊ लागते. तंत्राची प्रगती अधिक होत जाताना कार्याच्या उद्देशाला गौणत्व येत जाते. शेवटी तांत्रिक प्रगती आणि कार्याचा उद्देश यांत फारकत होते आणि यंत्रणेच्या घटकांचे विलगीकरण होऊन यंत्रणा कोलमडते.[२]

कापडाच्या पोतासंबंधीचे हे विवेचन श्री. गोडसे यांनी कलाविष्काराच्या पोताला लावून दाखवलेले आहे. उघडच कलाविष्काराचे पोत ही संकल्पना रूपकात्मक आहे. कापडाच्या पोतातील घटक आणि कलाविष्काराच्या पोताचे घटक यांचा संबंध ते पुढीलप्रमाणे दाखवतात.

कापड ज्या पदार्थाचे बनविण्यात येते तो मूळ पदार्थ=जीवनविषयक तत्त्व.

धागा=तत्त्व विशद करणारी जाणीव.

ताणाबाणा=या जाणिवांची आडवी-उभी वीण.

यंत्रणा=जाणिवांचा आविष्कार घडवून आणणारे माध्यम. (भाषेचे, चित्राचे शिल्पाचे.)

श्री. गोडसे यांच्या मते, 'प्रत्येक कलात्मक आविष्कार म्हणजे कलावंताने जीवनावर केलेले भाष्य ठरते.' म्हणून आविष्काराच्या प्रत्येक पोतातून स्थितिसापेक्ष जीवनाचे दर्शन घडते. एकाच कालखंडातले, परंतु भिन्न प्रवृत्तींतून निर्माण झालेले, दोन भिन्न आविष्कार तपासून पाहिले तरी, या आविष्कारांच्या दोन्ही पोतांतील जीवनबंध एकच असल्याचे स्पष्ट दिसते. (उदा. 'ज्ञानेश्वरी' आणि भास्करभट्टाचे 'शिशुपालवध' हे काव्य.) प्रत्येक आविष्काराची निर्मितिप्रेरण कलावंताला त्या त्या कालखंडातील जीवनविषयक निष्ठांतूनच मिळते. ही जीवननिष्ठा पोताचा पहिला घटक होय. ह्या निष्ठा स्वभावतः अमूर्त असतात. त्या ज्या जाणिवांतून प्रतीत करून दिल्या जातात त्या जाणिवा म्हणजे आविष्काराच्या पोतातील धागे होत. ह्या जाणिवा कमी-अधिक पिळाच्या असतात. त्यावर कलात्मक पोताची प्रतवारी अवलंबून असते. हा दुसरा महत्त्वाचा घटक होय. तिसरा घटक आविष्काराचे माध्यम हा होय.[3]

चित्राच्या संदर्भात हे तीन घटक श्री. गोडसे यांनी, कोणती तरी अमूर्त जाणीव, ती आविष्कृत करणारे आकार व अवकाश आणि त्यांना मूर्त व प्रत्यक्ष स्वरूप देणारी रेषा व रंग यांची साधनीभूत व्यवस्था अथवा यंत्रणा असे सांगितलेले आहेत.[4] यांतील तिसऱ्या घटकाचा विचार त्यांनी तपशीलाने केलेला आहे. त्याच्या उत्क्रांतीबरोबर आविष्काराचा पोत कसा बदलत जातो ते त्यांनी विशद केले आहे. या घटकातील रंगापेक्षा रेषेची उत्क्रांती स्त्रीच्या अवस्थांशी तुळीत ते स्पष्ट करतात. प्रथम आदिरेषेचे स्वरूप सांगण्यासाठी ते वीस हजार वर्षांपूर्वीच्या हत्तीच्या गुहाचित्रांकडे जातात आणि त्यांतील हत्तीविषयी भीती व आदर हे भाव व्यक्त करणाऱ्या रेषेचे वर्णन धडधाकट, जोरकस परंतु ओबडधोबड व बुजरी, अनिश्चित या शब्दांमध्ये ते करतात. तिची तुलना ते, अडखळत, धडपडत प्रथमच चालण्याचा हव्यास धरणाऱ्या मुलाशी करतात. आविष्काराच्या सातत्याने या रेषेत सुधारणा होत जाताना ती जेव्हा धीट, नीट व सफाईदार बनते, तिला जेव्हा रेखीवपणा आणि रूप प्राप्त होते तेव्हा ती श्री. गोडसे यांना नवयौवना झाल्याचे वाटते. त्यांच्या मते या अवस्थेतील आलेखन निसर्गाला समोर ठेवून केलेले असते; रूपभेद, रंग, आकार व अवकाश यांच्या स्वरूपाची कल्पना प्रत्यक्ष निसर्गातून

घेतलेली असते; त्यामुळे या आलेखनाचे तंत्र वस्तुरूप होते. आविष्कार यंत्रणेच्या उत्क्रांतीच्या या टप्प्याला ते 'वस्तुरूप चित्रण अवस्था' असे म्हणतात. या अवस्थेत कलात्मक जाणिवा आणि आविष्कारयंत्रणा यांत संवाद असतो.[५]

या अवस्थेत निसर्गाबद्दलच्या भीतीची जागा, प्रेम, विश्वास व आनंद यांनी घतलेली असते. त्यांचे आविष्कार जिवंत व नैसर्गिक असतात. त्यांची उदाहरणे म्हणून श्री. गोडसे बरहुत, साची, कान्हेरी वगैरे ठिकाणच्या शिल्पांचा निर्देश करतात. त्यातून ऐहिक जीवनाची जडवादी भारतीय कल्पना किती संपन्न, समृद्ध व विशाल होती ही गोष्ट ते स्पष्ट करतात.[६]

ही निसर्गरूप चित्रणाची यौवनावस्था काही काळच टिकते. असे आविष्कार होत असताना तंत्र प्रगत होत जाते. ते निसर्गावर मात करण्याचा प्रयत्न करते. निसर्गरूप चित्रणापेक्षा तंत्रकल्पित आदर्श स्वरूपाची जाणीव उदित होते. या अवस्थेला श्री. गोडसे 'आदर्शचित्रण अवस्था' असे म्हणतात. रेषा, रंग, आकार व अवकाश हे वास्तवात जसे आहेत तसे चित्रित करण्यापेक्षा, ते कसे असावेत हे चित्रित करण्याचा आग्रह या अवस्थेत धरण्यात येतो. रेषेला प्रौढेचे स्वरूप प्राप्त होते. तिच्या ठिकाणचा निरागस अल्लडपणा जातो आणि संयम, संकोच यांचा प्रवेश तिच्यामध्ये होतो. रंग व आकार यांचे स्वरूपही नियमबद्ध व बंदिस्त होते. तंत्र महत्त्वाचे बनत जाऊन कार्याचे महत्त्व कमी होत जाते.[७]

चित्रणयंत्रणेच्या उत्क्रांतीची यापुढील अवस्था म्हणजे संकेतावस्था होय. या अवस्थेत आदर्शांचे संकेत बनतात, चित्रणयंत्रणेची सारी अंगे प्रगत व प्रगल्भ झालेली असतात; त्यांचे कार्य निश्चित आणि तंत्रबद्ध झालेले असते. या काळातील सामाजिक जाणिवाही सांकेतिक असतात. निसर्गनिष्ठ मूळ जीवनप्रेरणा आणि कलात्मक जाणिवा यांमधील संबंध आदर्श चित्रण अवस्थेत सुटू लागलेला असतो; तो येथे पूर्णपणे सुटतो. संकेतावस्थेतील आविष्कारांना प्रेरणा मिळते ती संकेत-निष्ठ जाणिवांपासूनच. त्यांचे आविष्कार तंत्रनिष्ठ, 'केवळ तांत्रिक' बनतात. आविष्कारयंत्रणेच्या उत्क्रांतीतील ही 'विशेषीभवनावस्था' होय.[८] या अवस्थेतील जाणिवा तंत्राच्या भाराखाली चिरडून जातात. आविष्कारयंत्रणेला कलावंतिणीचे स्वरूप येते. नटणे–मुरडणे, स्वतःची रूपभूषा व वेशभूषा न्याहाळणे, अंगप्रत्यंगाची उत्तानता प्रदर्शित करणे, नाटकी व लटक्या अभिनिवेशाने बोलणे हे तिचे विशेष होऊन बसतात. अवास्तव वर्णने, अनावश्यक विस्तार, सांकेतिक रूपके, विशेषण बहुलता, क्रियाविशेषणांचा अवास्तव वापर हे या अवस्थेतील तंत्राचे स्वरूप असते. तिचा भर नेत्रदीपक चमत्कृतीवर असतो. यानंतर तिचा दिशाहीन प्रवास सुरू होतो. तिचा आविष्काराबरोबरचा संबंध तुटतो. या यंत्रणेद्वारा प्रकट होतात ते

नकली आविष्कार असतात. ते निर्जीव आणि ओंगळ असतात. त्यातील रेषा गलितांग झालेली असते. रंगात भडकपणा असतो. आकार प्रमाणशून्य होतात. आविष्कारातील एकसंधता लोप पावते. एका अंगाचा दुसऱ्या अंगाशी संबंध उरत नाही. चित्रकाव्याची आणि लाखांनी मोजता येणारी रचना करणारे मध्ययुगीन कवी हे या अवस्थेची उदाहरणे होत. ही आविष्कारयंत्रणेच्या विलगीकरणाची अवस्था होय.[९]

विलगीकरणानंतर जेव्हा नव्या जीवनविषयक जाणिवा उदित होतात, त्यांचा दाब जेव्हा वाढत जातो तेव्हा त्यांना मूर्त रूप देण्यासाठी आविष्काराच्या नव्या यंत्रणेचा जन्म होतो. ही नवी यंत्रणा पूर्वीप्रमाणे उत्क्रान्तीच्या सर्व अवस्थांतून जात रहाते. हे चक्र अव्याहत सुरू असते.[१०]

श्री. गोडसे यांच्या पोत या संकल्पनेचे स्वरूप असे आहे. त्यांच्या मते 'कोणत्याही कलात्मक आविष्काराचे पोत तपासल्यास त्या आविष्कारामागील जीवनविषयक मूळ निष्ठा, ही निष्ठा व्यक्त करणाऱ्या जाणिवा व ह्या जाणिवांना मूर्त स्वरूप देऊन आविष्कार घडवून आणणाऱ्या यंत्रणेचे आविष्कारकालीन उत्क्रान्त स्वरूप; इत्यादी गोष्टींचा खुलासा होऊ शकतो. ह्या खुलाशाबरोबरच आविष्काराच्या समकालीन समाजाचे स्थितिसापेक्ष दर्शन घडून आविष्कार व त्यांचा काळ यांचे सामाजिक, तात्त्विक व कलात्मक मूल्यमापन अधिक निश्चितपणे करता येणे शक्य होते.[११]

आविष्कारयंत्रणा कशी बदलत जाते याचे स्पष्टीकरण श्री. गोडसे यांनी जातक कथांतील ५१४ क्रमांकाच्या छद्दंत कथेच्या ८०० वर्षांवर पसरलेल्या वेगवेगळ्या काळांतील आविष्काराच्या आधारे केलेले आहे. बरहुत येथील आविष्कार (इ. स. पू. २ रे शतक) त्यांनी वस्तुनिष्ठ चित्रणशैलीत असल्याचे दाखवले आहे.[१२] साचीच्या आविष्कारात (इ. स. पू. पहिले शतक) त्यांना आदर्श चित्रण अवस्था दिसते.[१३] अजिंठ्याच्या चित्रात त्यांना वस्तुनिष्ठ आविष्कार थोडे, आदर्श चित्रण अवस्थेतील आविष्कार त्यापेक्षा अधिक आणि सांकेतिक, तसेच ,विलगीकरणाच्या अवस्थांतील आविष्कार सर्वांत अधिक आढळतात. त्यांच्या मते, इ. स. च्या चौथ्या-पाचव्या शतकांत अजिंठ्याच्या चित्रणतंत्रातील आदर्श चित्रण-अवस्था पूर्णावस्थेला पोचली होती; सहाव्या शतकातील आविष्कारात ती सांकेतिक अवस्थेत परिणत होत होती; या शतकांतील स्त्रीपुरुषांच्या आकृती प्रमाणबद्ध आणि रेखीव आहेत. त्यांचा डौल, त्यांच्या हालचाली रेखीव आणि शिस्तबद्ध आहेत; त्यांचे पवित्रे स्वाभाविक आहेत; त्यांच्या अंगावरील भूषणे मोजकी आणि साधी आहेत. सहाव्या शतकापासून ही यंत्रणा श्री. गोडसे यांना तंत्रबद्ध झालेली

दिसते. एकसंध चित्राऐवजी दृश्यांचे निरनिराळे तुकडे जोडून चित्रपटांचे गालिचे रंगवलेले आढळतात. त्यातील स्त्री-पुरुषांच्या अवयवांचे आलेखन अतिरंजित आहे. प्रत्येक स्त्री वशीकरणाचे चालतेबोलते यंत्र असल्यासारखी रेखाटलेली आहे. कोरीव भुवयांची रेखीव कमान, आकर्ण अर्धोन्मीलित पापण्या, भेदक कटाक्ष, मादक जिवणी, सैल सुस्त अंबाडे, उन्नत विशाल कुचकुंभ, पुष्ट नितंब, त्रिभंग पवित्रा इत्यादी गोष्टी सांकेतिक तंत्राच्या सूचक आहेत.[१४]

सहाव्या-सातव्या शतकांतील तंत्र विलगीकरणाच्या अवस्थेकडे झुकत असल्याचे श्री. गोडसे यांना जाणवते. या आविष्कारांतील सा-याच स्त्री-पुरुषांचे चेहरे सारखेच बायकी आणि गोंडस दिसतात. पुरुषही बायकी हौसेने नटलेले आढळतात. सारे आकार बेडौल, बेढब व ओंगळ झाल्याचे दिसते. हत्तीघोडेसुद्धा वेड्यावाकड्या 'नेत्रपल्लवींनी' व्याकुळ भावांचे दर्शन घडवताना त्यांना दिसतात. अशाप्रकारे सातव्या-आठव्या शतकांतील आविष्कारयंत्रणा विलगीकरणाच्या दिशेने झपाट्याने जाताना त्यांना दिसते. विस्तार, अनावश्यक व औचित्यहीन तपशील, तसेच एकसंधतेचा अभाव हे दोष या अवस्थेचे सूचक म्हणता येतील.[१५]

या ग्रंथाच्या शेवटच्या प्रकरणात[१६] श्री. गोडसे यांनी भगवद्गीतेच्या पहिल्या अध्यायातील १९ श्लोकांचे आणि ज्ञानेश्वरीतील त्यांवरील भाष्याचे पोत तुलनात्मक दृष्टीने तपासले आहेत. या अभ्यासासाठी केलेल्या अशा निवडीचे कारण दोन्ही आविष्कारांतील 'वस्तू' एकच असूनही जाणिवानिष्ठांत कालपरत्वे पडलेला फरक सहज स्पष्ट होण्यासारखा आहे हे आहे.

श्री. गोडसे यांच्या मते, व्यास आणि ज्ञानेश्वर दोघेही श्रेष्ठ प्रज्ञेचे कवी आहेत; पण दोघांच्या आविष्काराच्या पोताची जात आणि आविष्कारमाध्यमाची तांत्रिक स्थिती भिन्नभिन्न आहे. त्यांच्या दृष्टीने गीतेचा पहिला अध्याय हा वस्तुनिष्ठ वर्णनाचा एक उत्कृष्ट नमुना आहे; एका महान घटनेचे भव्य चित्र अगदी मोजक्या शब्दांत व्यासांनी प्रत्यक्ष समोर उभे केले आहे. पहिल्या श्लोकापासून सूचित झालेली कल्पना दर श्लोकागणिक स्पष्ट व विशाल होत जाऊन एकोणिसाव्या श्लोकात पूर्ण झाली आहे. एकसंधतेला धक्का बसणार नाही आणि रसनिर्मितीत विस्कळीतपणा येणार नाही याची काळजी व्यासांनी घेतलेली आहे. या आविष्काराचा पहिला भाग दुर्योधनाकरवी केलेल्या दृश्यवर्णनाचा तर दुसरा भाग संजयवर्णित श्राव्याचा आहे. शेवटचा 'ततः श्वेतैर्हयैर्युक्ते महति स्यंदने स्थितौ' पासूनचा भाग दृश्य व श्राव्य संवेदनांना आवाहन करणारा आहे; तो चढत्या रसनिर्मितीच्या दृष्टीने आलेला आहे.

सैन्यसमूहाचे हे वर्णन श्री. गोडसे यांना 'प्रभावी', 'प्रत्यक्ष', 'विराट',

'वस्तुनिष्ठ', 'विविध' आणि 'एकसंध' वाटते. ते शब्दार्थालंकारापासून अलिप्त आहे, त्यात कृत्रिमपणा, अतिरंजितता, अतिशयोक्ती नाही; म्हणून हे वर्णन वस्तुनिष्ठ आहे असे त्यांचे म्हणणे आहे. यातील मूळ जीवननिष्ठा प्रवृत्त जीवनाची आहे, तीच येथील जाणिवांच्या द्वारे विशद होत आहे. येथील आविष्कार यंत्रणा वस्तुरूप चित्रणाची पूर्ण उत्क्रान्त स्थिती दर्शवते.

यात अनेक पात्रे सूचित झालेली आहेत; त्यांतील प्रमुख पात्रांच्या व्यक्तिमत्त्वाची स्थूल मानाने कल्पना येते; परस्परांतील नात्यांचा अंदाज येतो. या पात्रांच्या स्वभावावरून आणि वागणुकीवरून भारती जीवनाचा तत्त्वविचारच व्यासांच्या आविष्कारात प्रतिमारूपात साकार झाला आहे. उदा० 'मामकाः' शब्दाच्या प्रथम योजनेतून धृतराष्ट्राचे स्वतःच्या मुलांबाबतचे ममत्व सूचित होते. 'तव शिष्येण धीमता' या दुर्योधनाच्या उद्‌गारात द्रोणाचार्यांना उद्देशून एक सूक्ष्म टोमणा आहे. त्यातून गुरुशिष्यसंबंधातील मोकळेपणा सुचवला जातो. दुर्योधन पांडवसेनेला कमी लेखत नाही ही गोष्ट लढाऊ वृत्तीच्या माणसाचा सावधपणा सुचवणारी आहे, पण त्याबरोबर स्वतःच्या सेनेबद्दल आणि सेनानायकांबद्दल त्याला आत्मविश्वास आणि आस्थाही आहे.

यावेळी अनेक प्रकारच्या रणवाद्यांनी वातावरण दणाणून सोडले आहे ते केवळ शत्रुपक्षाला घाबरवण्यासाठी नाही. स्वपक्षातील योद्ध्यांना स्फुरण आणणे, त्यांची ईर्षा चेतवणे हाही उद्देश त्यात आहे. या युद्धात दुर्योधनाच्या बाजूने लढणारे शूर, युद्धकुशल सेनानायक हे लाचार मांडलिक नाहीत. त्यांचे आणि दुर्योधनाचे संबंध मित्रत्वाचे आणि जिव्हाळ्याचे आहेत हे 'मदर्थे त्यक्तजीविताः' या शब्दांवरून दिसते. यांसारख्या गोष्टी सूचित करूनही कथनाचा प्रमाणबद्ध, सुसंगत, औत्सुक्यवर्धक व एकजिनसी आलेख दर श्लोकागणिक चढत जाताना दिसतो. त्यातून व्यास हे श्रेष्ठ कथाकार असल्याचा प्रत्यय येतो.

या भागाच्या ज्ञानेश्वरीतील आविष्काराचे माध्यम तंत्रदृष्ट्या पूर्ण विकसित झालेले आढळते. ते सर्व दृष्टींनी देखणे, चित्रविचित्र व नजरबंद दिसते. ते 'विदग्ध, विस्तारी, शब्दस्पर्शरूपरसगंध या पंचविध आभासांच्या' अनेक 'सूक्ष्म छटा आविष्कृत करणारे' आहे. 'प्रतिमासृष्टीही तेवढीच विस्तृत, विविध व समृद्ध दिसते', 'रसव्यवस्थाही जय्यत तयारीची आहे.' 'पण पंखापेक्षा पिसाऱ्याचा प्रभाव वाढणे, जाणिवेपेक्षा तंत्राची मातबरी वरचढ ठरणे ही या काळातील 'प्रगत सांकेतिक स्थितीची लक्षणे आहेत.' येथील थोड्या भागात महाप्रळय, कृतांतमुख, कालकूट, वडवानल, प्रलयवात, रिपुगजपंचानन, त्रैलोक्य, मेरुमांदार कैलास असे अनेक संकेत आलेले आहेत. संस्कृतच्या सांकेतिक अवस्थेतील हे संकेत

यादवकाळातील कवींनी वीट येईपर्यंत त्याच त्या स्वरूपात वापरले आहेत. या निःसत्त्व निर्जीव सावल्यांनी अद्‌भुताचा परिषोष करण्याचा येथे प्रयत्न दिसतो. या काळातील मराठी कवींचे मराठी प्रेम आणि काव्यकर्तृत्व सांकेतिक आणि वाचाळ आहे. वास्तविक पहाता उत्तर यादवकालीन कवींच्या रचना संशयातीतपणे गोड आहेत, साहित्यगुणांनी नटलेल्या प्रौढप्रगल्भ आहेत; पण त्या कोकिळेचा गर्वहरण करण्याची वा अमृताला जिंकण्याची भाषा बोलतात तेव्हा तांत्रिक गोष्टींसंबंधी बोलतात, मूळ जाणिवांचे स्थान तेथे दुय्यम आहे हे सूचित होते. आत्मप्रशंसा व बडेजाव ही या लोकांची आवडती सवय होती ही गोष्ट श्री. गोडसे शिलालेखातील विशेषणांच्या पुराव्यानिशी मांडतात. हा बडेजाव तंत्राशी निगडीत असून त्याचे प्रदर्शन करण्याची वृत्ती कवीत दिसते. ‘ मिरवणे ’ हा त्या काळातील जीवनाचाच स्थायिभाव आहे असे ते म्हणतात. येथे स्वभावोक्तीला अवसर नाही; अत्युक्ती, विस्तार, चमत्कृती, असंभाव्यता वगैरे गोष्टी या आविष्कारात अधिक आढळतात. त्याबरोबरच आढळणारे विशेषणांचे आणि क्रियाविशेषणांचे बाहुल्य ही गोष्टही आविष्कारयंत्रणा प्रभावी असल्याचे निदर्शक होय. ही काही सामान्य निरीक्षणे नोंदवून ज्ञानदेवांच्या सैन्यवर्णनाची वैशिष्ट्ये श्री. गोडसे यांनी पुढीलप्रमाणे सांगितली आहेत.

या सेनावर्णनासाठी ज्ञानदेवांनी वापरलेले सारे संकेत यादवकालीन ठराविक साच्यातील आहेत. सैन्याच्या वाटचालीमुळे धुळीचे डोंब उठणे ही कल्पना सांकेतिकच आहे. व्यासांच्या वस्तुनिष्ठ वर्णनाची जागा येथे अद्‌भुत वर्णनाने घेतलेली आहे. पांडवांच्या सेनेला ज्ञानदेवांनी विशेष भयासुर बनवलेले आहे. ती नाना व्यूहात रचलेली आहे. हा अनेक व्यूहांचा गोंधळ व्यासांच्या सैन्यवर्णनात नाही. ज्ञानदेवांचे वर्णन अवाढव्य, अवजड व अवडंबरी यादवसेनेचे स्मरण करून देणारे आहे. गर्दी व बेशिस्त वाटचाल हा तिचा विशेष दिसतो. सैनिकांची दाटी होणे, रथावर रथ चढणे, घोड्यांच्या टापांखाली माणसे तुडवली जाणे इ. वर्णनावरून यादवकालीन सैन्यातील बेशिस्त दिसते. यादवकालीन सैन्यवर्णनात सैनिकांना विडे देणाऱ्या तरुण ‘ हडपिणी ’ही दिसतात. व्यासांचे सैन्य मोजदाद झालेले आहे तर ज्ञानदेवांचे गणनेपलीकडचे, अपार आहे. ज्ञानदेवांच्या दुर्योधनाला स्वतःच्या कर्तृत्वाबद्दल अफाट विश्वास आहे, मिरवण्याच्या तंत्रात तो तरबेज आहे. सिंह–गज संकेताच्या वापरामुळे तो पांडवसेनेला कमी लेखणारा, उद्धत वाटतो. हे यादवकालीन सम्राटाचे चित्र आहे. येथील वाद्यांचा ध्वनी त्रैलोक्य बधिर करणारा, भीतीने बोबडी वळवणारा, हीव भरल्यागत कापायला लावणारा आहे. या सांकेतिक आविष्काराने भयानकचा परिपोष होतो. आवेश–ईर्षा यांचे वर्णन फक्त एका ओवीत येते. येथील अस्त्राचा उल्लेख यादवकालीन मंत्रतंत्रांमुळे आलेला आहे. या सैन्यवर्णनात एकसंधता नाही.

श्री. गोडसे यांच्या विचारांचे हे स्वरूप पाहिल्यानंतर असे लक्षात येते की, ते कलाकृतीच्या माध्यमाचा, त्यातून व्यक्त होणाऱ्या जाणिवांचा आणि त्यामागे असलेल्या जीवननिष्ठांचा असा त्रिस्तरीय विचार करू पहात आहेत. त्यांतील जाणिवा आणि त्यांमागील जीवननिष्ठा ह्या माध्यमातून व्यक्त होत असल्यामुळे त्यांना माध्यमविचार अधिक महत्त्वाचा वाटतो. त्यासाठी कापडाच्या पोताशी कलाकृतीच्या पोताची तुलना करताना कलाकृतीचे माध्यम त्यांनी जे कापडाच्या साच्याशी समकक्ष मानलेले आहे ते अस्थानी म्हणावे लागेल. कलाकृतीचे वस्तुरूप अस्तित्व हे जसे माध्यमरूपात असते तसे कापडाच्या पोताचे नसते ही गोष्ट त्यांनी लक्षात घेतलेली नाही. आविष्कारयंत्रणा या अर्थी माध्यम या संकल्पनेच्या त्यांच्या वापरातही संदिग्धता आहे असे वाटते. उदा. 'जाणिवांचा आविष्कार घडवून आणणारे माध्यम. (भाषेचे, चित्राचे, शिल्पाचे)'[१७] असे आविष्कारयंत्रणेचे स्वरूप ते सांगतात तेव्हा ते भाषा, चित्र आणि शिल्प या संज्ञा समांतरपणे वापरतात.

त्यांपैकी चित्र आणि शिल्प या जशा कलावस्तू आहेत तशी भाषा ही कलावस्तू म्हणून त्यांना अभिप्रेत आहे का ते स्पष्ट होत नाही. पुढे मात्र माध्यमाचा निर्देश करताना त्यांनी चित्र, शिल्प या शब्दांऐवजी रेषा, रंग हे शब्द वापरलेले आहेत. तेथे भाषा हे माध्यम रंग–रेषांशी समकक्ष बनते. दुसरी गोष्ट, कापड तयार करण्याची यंत्रणा जशी कापड तयार होण्याच्या प्रक्रियेपूर्वी अस्तित्वात असते तसे कलाकृतीचे माध्यम निर्मितिप्रक्रियेच्या अगोदरच अस्तित्वात असते असे त्यांनी गृहीत धरल्यासारखे वाटते. वस्तुतः कलावंत हा आपले माध्यम आविष्काराच्या प्रक्रियेतच निर्माण करीत असतो. कापडाच्या पोतापूर्वी त्याच्या त्यावेळच्या यंत्रणेचे अस्तित्व जसे गृहीत धरता येते तसे कलाकृतीच्या आविष्कारयंत्रणेचे अस्तित्व गृहीत धरता येत नाही. कलाकृतीच्या आविष्कारयंत्रणेची घडण आणि कलाकृतीची घडण समकालच होत असते. या दृष्टीनेच कलाकृती ही 'स्व-तंत्र' असल्याचे म्हटले जाते.

साहित्याच्या बाबतीत बोलायचे तर कलाकृतीच्या अगोदर अस्तित्वात असलेली गोष्ट म्हणजे भाषाच होय. भाषा ही माध्यमस्वरूप मानण्याऐवजी द्रव्यस्वरूप मानणे अधिक उचित होय. कलावंतांना आपापल्या जाणिवांप्रमाणे तिची संघटना करावी लागते. ही संघटना आणि कलाकृती यांची सिद्धता एकदमच होत असते. कलाकृतीत संघटित होणारी भाषा द्रव्यस्वरूप नसते. निर्मितिप्रक्रियेत ती माध्यमात पर्यवसित होऊन जाणिवेची आविष्कारक बनते.

श्री. गोडसे यांना कलाकृतीची स्व–'तंत्रता' मान्य होईल असे दिसत नाही. त्यांचे माध्यम, त्यांची आविष्कारयंत्रणा आविष्काराच्या अगोदर अस्तित्वात आहे.

आविष्कारांच्या घटितांमध्ये ती थोडीफार बदलत जाते हे खरे पण हे बदल किंवा तिची स्थित्यंतरे शतकांच्या काळावर पसरलेली असतात. विशिष्ट काळात ही यंत्रणा विशिष्ट अवस्थेत असते. जी यंत्रणा भास्करभट्टाला उपलब्ध असते तीच यंत्रणा ज्ञानदेव वापरीत असतात. कलावंत या यंत्रणेचा वापर साच्यासारखा करतात. आपापल्या काळातील त्यांना जाणवलेल्या जीवननिष्ठांचे द्रव्य ते उपलब्ध आविष्कारयंत्रणेत ढाळतात आणि त्यातून जाणिवांची वीण साकार होते असे येथे गृहीत दिसते. त्या यंत्रणेत 'स्थितिसापेक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब आरशाच्या प्रामाणिकपणाने पकडले जाते' असे श्री. गोडसे मानतात. त्यासाठी कलावंताच्या व्यक्तिमत्त्वाची श्रेष्ठता वा सृजनशीलता त्यांना गरजेची वाटत नाही. तिची गरज त्यांना फक्त प्रतवारीच्या संदर्भातच वाटते असे दिसते.[१८]

श्री. गोडसे आविष्कारभिन्नता गृहीत धरतात असे दिसते,[१९] पण या भिन्नतेच्या मुळाशी कोणते तत्त्व आहे ते पुरेसे स्पष्ट होत नाही. त्यांनी भिन्न प्रवृत्तींचा उल्लेख केलेला आहे; पण या प्रवृत्तींचे स्वरूप त्यांनी सांगितलेले नाही. हा प्रश्न विशेषतः एकाच काळातील भिन्न आविष्कारांच्या संदर्भात उपस्थित होतो. त्यांच्या मुळाशी त्या काळातील जीवननिष्ठा असू शकत नाही, ही गोष्ट भास्करभट्ट आणि ज्ञानदेव या दोन कवींच्या काव्यात एकच जीवनबंध असल्याचे श्री. गोडसे सांगतात त्यावरून दिसते. मग ही भिन्नता जीवननिष्ठा ज्या जाणिवांतून व्यक्त होते त्या जाणिवांच्या भिन्नतेत आहे की, त्यांच्या घट्ट–विरळ विणीमुळे ती निर्माण होते असा प्रश्न निर्माण होतो. त्याचे समाधानकारक उत्तर येथे मिळत नाही. छद्मंत कथेच्या वेगवेगळ्या आविष्कारांच्या संदर्भात श्री. गोडसे यांचे असे प्रतिपादन आहे की, कथावस्तू मुळात एक असूनही तिच्या आविष्कारांच्या स्वरूपात कालसापेक्ष बदल संभवतो. प्रत्येक आविष्कारात कलात्मक आणि सामाजिक जाणिवा वेगळ्या आहेत, पोत स्वतंत्र आहे, त्या पोतांतील आशय व आकृती यांच्या स्वरूपात बदल झालेला आहे.[२०] येथे एक प्रश्न असा की, कोणत्याही कथावस्तूचे माध्यमपूर्व अस्तित्व मानता येईल का? ते संभवत नसेल तर आविष्कारातील बदलांप्रमाणे कथावस्तूही बदलत जाते असे म्हणावे लागेल. म्हणजे केवळ आविष्कार बदलतो असे नाही तर आविष्कार आणि आविष्कृत होणारी कथावस्तू यात समकालच बदल घडत जातात असे म्हणावे लागेल. यात अस्वाभाविक असे काही नाही; अगोदरच्या आविष्कारांतील कित्येक कथावस्तू नव्या आविष्कारप्रक्रियेत वितळवून वा त्यांची मोडतोड करून त्यांचे विरूपीकरण (distortion) करून, त्यात काही कमी अधिक करून त्या नव्याने संघटित झाल्याची उदाहरणे अनेक देता येतील.

श्री. गोडसे यांचा भर आविष्कारांतील कालसापेक्ष बदलांवर अधिक आहे. याचे कारण त्यांच्या कलामीमांसेत माध्यमाची उत्क्रांती ही संकल्पना मध्यवर्ती

आहे. आविष्कारांतील बदल हे बरेचसे माध्यमाच्या उत्क्रांतीशी निगडीत दिसतात. या परिस्थितीत काळाच्या विशिष्ट टप्प्यावर माध्यमाची एकच उत्क्रांत अवस्था असेल तर त्या अवस्थेत भिन्न भिन्न चित्रणपद्धतींचे अस्तित्व शक्य आहे काय ? ते असले तर त्याचे स्पष्टीकरण कशा प्रकारे करता येईल ? उदा. 'लीळाचरित्र' आणि 'शिशुपालवध', 'शिशुपालवध' आणि 'उद्धवगीता' यांची आविष्कार-पद्धती एकच मानता येईल का ? उपमांचे आश्लेष असलेली ज्ञानेश्वरी आणि विरोधाभासप्रधान अमृतानुभव हे आविष्कार एकाच प्रकारचे मानायचे की भिन्न प्रकारचे ? अशा प्रश्नांची उत्तरे येथे निःसंदिग्ध स्वरूपात मिळत नाहीत.

एकच कथावस्तू आणि तिचे कालसापेक्ष असे भिन्न आविष्कार हे द्वैत जॉन क्रो रॅन्सम या अमेरिकन नवसमीक्षकाच्या अनुक्रमे structure आणि texture या संकल्पनांचे स्मरण करून देतात. structure मध्ये त्याला कवितेतील तार्किक बंध – logical argument – अभिप्रेत आहे. तो कवितेतून गद्यानुवादाच्या स्वरूपात निष्कर्षित करता येतो. texture हा त्याच्या दृष्टीने कवितेचा मूल्यवान घटक होय. तार्किक बंध हा या texture साठी आलेला असतो; याच्या उलट प्रकार नसतो. texture मध्ये कवितेला तार्किक बंधापासून अलग करणारे, यथास्थानी योजलेले वैविध्यपूर्ण तपशील समाविष्ट होतात. हे तपशील मूर्त आणि विवक्षित असतात. त्या तपशीलांचे स्वरूप रचनाप्रक्रियेत सिद्ध होत जाते. ते अतर्क्य असते. ते तपशील निर्मितिप्रक्रियेत अचानक अवतरतात. ते तार्किक बंधाला मागे सारतात, त्यात अडथळे निर्माण करतात. तार्किक बंधाचा छंदोलय आणि नादबंध यांच्याशी मेळ घालताना तार्किक बंधाशी संबंधित नसलेले घटक नव्याने उद्भवतात. अशा या texture मधून वस्तूंचा वस्तुधर्म, त्यांची ऐंद्रियता प्रकट होते. शब्दस्पर्शरसरूपगंधात्मक तपशीलाद्वारे हे घडते. अशा तपशीलाचा तार्किक बंधाशी काहीही संबंध नसतो. उलट या तपशीलामुळे तार्किक बंध गुंतागुंतीचा होतो, त्याला फाटे फुटतात आणि त्याचे स्वरूपच धोक्यात येते.[२१]

श्री. गोडसे यांच्या कथावस्तूचे स्वरूप तार्किक बंधासारखे दिसते, आणि आविष्कार texture सारखे दिसतात. हा फरक काहीसा अभिधेय–अभिधान किंवा आशय आणि अभिव्यक्ती यांतील फरकासारखा दिसतो. आपल्या समोर फक्त अभिधान किंवा श्री. गोडसे यांचा आविष्कार असतो. त्या अभिधानातून किंवा आविष्कारातून कलावंताला जे काही सांगायचे आहे, ते सांगताना आपण त्याचा तार्किक बंध किंवा त्याची कथावस्तू सांगण्याचा प्रयत्न करीत असतो आणि आपल्याला ती नीट सांगता येत नाही याचे असमाधान अनुभवीत असतो; याचे कारण जिला आपण कथावस्तू म्हणतो ती आविष्कृत असते. texture च्या

गुंत्यातून ती निष्कर्षित करणे फार अवघड असते. तिचे स्वरूप आता अन्विताभिधानाचे असते. तो अभिहिताचा अन्वय नसतो.

श्री. गोडसे यांनी एकाच कथावस्तूचे आविष्कारपूर्व अस्तित्व गृहीत धरल्यामुळे ते छद्दंत कथेच्या आणि व्यास–ज्ञानेश्वरांच्या वेगवेगळ्या आविष्कारयंत्रणांची तपशीलाने चर्चा करतात. ती यंत्रणा अटळपणे प्राथमिक, वस्तुरूप चित्रणाच्या अवस्थेतून सांकेतिक अवस्थेकडे तसेच विलगीकरणाकडे जात असल्याचे ते दाखवून देतात. तसेच प्राथमिक वस्तूचित्रणरूप अवस्था ही पुढील अवस्थांपेक्षा अधिक मूल्यवान असल्याचे ते स्पष्टपणे प्रतिपादीत नसले तरी एकदर विवेचनातून सुचवताना दिसतात. या दृष्टीने व्यास–ज्ञानेश्वरांच्या दोन वेगवेगळ्या आविष्कारांकडे थोडे अधिक काळजीपूर्वक पाहिले की, वस्तुरूप चित्रणाची मूल्यात्मकता प्रतिपादण्यासाठी श्री. गोडसे हे व्यासांच्या आविष्कारात नसलेल्या गोष्टींचे किंवा अधिक गोष्टींचे वाचन करतात की काय आणि ज्ञानेश्वरांचा आविष्कार सबंध महाभारताच्या पार्श्वभूमीवर होत आहे हे पाहण्याचे टाळतात की काय असे वाटते. त्यामुळेच यादीवजा आलेल्या राजांच्या नावांतून आणि काहींच्या सदर्भात योजलेल्या सांकेतिक विशेषणांतून त्यांची व्यक्तिमत्त्वे श्री. गोडसे यांना जाणवतात. या भागात फारतर आलंबनउद्दीपन विभावांचा भाग आणि त्याचा एक मात्र परिणाम 'स घोषो धार्तराष्ट्राणां हृदयानि व्यदारयत्' या शब्दांत वर्णिलेला आहे. त्यांतून चढत्या क्रमाने वीररसाचा परिघोष झाला असल्याचे त्यांचे प्रतिपादन वस्तुस्थितीला धरून आहे असे म्हणता येणे कठीण आहे. वस्तुरूप चित्रणपद्धतीचा आविष्कार म्हणून व्यासांच्या १९ श्लोकांकडे पहाताना पुढील प्रश्न उपस्थित होतात. व्यास हे भीमार्जुन, द्रुपद, काशिराज, शैब्य, उत्तमौजा, सौभद्र–द्रौपदेय यांच्या संदर्भातच 'महेश्वासा', 'महारथः', 'वीर्यवान्', 'नरपुंगवः' यांसारखी विशेषणे का योजतात? युयुधान, विराट, धृष्टकेतू, चेकितान, पुरुजित्, कुंतिभोज, युधामन्यू आणि विक्रांत यांच्या संदर्भात एकही विशेषण ते का योजीत नाहीत? यांतील उपरोक्त वीरच तेवढे महारथी, वीर्यवान् वगैरे होते असे व्यासांना म्हणायचे आहे की ही विशेषणे केवळ पादपूरके म्हणून, काव्यबंधाची घटक म्हणून आलेली आहेत? द्रुपद आणि द्रौपदेय यांचे 'महारथः' या एकाच विशेषणाने खरेच वस्तुरूप वर्णन होऊ शकते? दुर्योधनाच्या तोंडून वस्तुरूप चित्रणपद्धतीचे स्वभावोक्तीसारखे सैन्यवर्णन केलेले असेल तर मुळात ही नावांची यादी उच्चारण्याची आणि तीही द्रोणांपाशी उच्चारण्याची गरज काय? त्यात पुन्हा द्रोणांचा स्वतःचा त्या यादीत समावेश आहे हे त्यांना दुर्योधन कशासाठी ऐकवतो आहे? ती यादी द्रोणांच्या माहितीसाठी आहे की तिचा रोख वाचकांकडे, श्रोत्यांकडे आहे? की पुढे होणाऱ्या अर्जुनाच्या अवस्थेचे चित्रण करणाऱ्या काव्यबंधाचा तो भाग आहे?

महाभारतातील युद्धवर्णने वाचली तर त्यांत अनेक संकेतांचा वापर वारंवार केल्याचे दिसते. 'वीर्यवान्', 'महारथः', 'नानाशस्त्रप्रहरणः' यांसारखी विशेषणे सर्रास आलेली आढळतात. बरेच वीर युद्धात अविचल रहातात ते पर्वतासारखे किंवा मेरुपर्वतासारखे. त्यांनी केलेली बाणांची वृष्टी मेघांनी जलवृष्टी करावी तशी असते. मेघांनी सूर्याला झाकून टाकावे तसे ते दुसऱ्या वीरांना शरवृष्टीने झाकून टाकतात. एक महावीर दुसऱ्या महावीरांना सिंहाने हत्तींना रोखावे तसा रोखून धरतो. अभिमन्यूसारखा वीर अनेकांवर चाल करून जातो तो सिंहाच्या छाव्याने हत्तींवर चाल करावी त्याप्रमाणे. शकुनीसुद्धा प्रतिविन्ध्यावर धावून जातो तो हत्तीवर मत्त सिंहाने धावून जावे तसा. भीम युद्धभूमीवर वावरतो तो यमासारखा किंवा रुद्रासारखा. त्याचे रूप युगांतकालीन यमासारखे दिसते. त्याचेसमोर उभे ठाकणे मृत्यूसारखे, तोंड उघडलेल्या यमासारखे असते. येथेही सैन्याच्या संचाराने इतकी धूळ उडते की, तीमध्ये सारे सैन्य अदृश्य होते; सगळीकडे घनदाट अंधार पसरतो. या युद्धातही रथांचे दांडे किंवा जोखड एकमेकांवर चढतात आणि त्यांचा चक्काचूर होतो; कित्येकजण हत्तींच्या पायाखाली तुडवले जातात. लढाईत असा धुमाकूळ माजतो की, बाप मुलाचा आणि मुलगा बापाचा वध करतो. येथेही वढाया मारणारी पात्रे आढळतात. उदा. द्रोण म्हणतो, 'मी असा व्यूह रचतो की, जो देवांनाही अभेद्य असेल.' अभिमन्यू म्हणतो, 'आज माझ्याशी युद्ध करणारा कोणी वाचला तर मी अर्जुनाचा पुत्रच नव्हे; मामा श्रीकृष्ण आणि वडील अर्जुन शत्रुरूपात माझ्यासमोर आले तरी मी त्यांनाही घाबरणार नाही.' उद्योगपर्वात दुर्योधनाने विचारल्यावरून भीष्म आणि द्रोण पांडवसेनेचा नाश आपण एकेका महिन्यात करू असे सांगतात आणि तेच कार्य आपण दहा आणि पाच दिवसांत करू अशी वल्गना अनुक्रमे अश्वत्थामा आणि कर्ण करतात. मिरवण्याची जी उदा. श्री. गोडसे यांनी दिलेली आहेत, त्यांतील निम्म्यापेक्षा अधिक ठिकाणी त्याचा अर्थ शोभणे असा आहे. हे शोभणे महाभारतात अनेक ठिकाणी आलेले आहे. बरेच वीर वीरश्री प्रकट करताना ज्वालामाली अग्नीसारखे किंवा सूर्यासारखे शोभतात; रक्तरंजित वीर वसंत ऋतूत फुललेल्या पळसासारखे शोभतात. सेनेला शोभा प्राप्त झाली होती; कलिंगक शोभला, युधिष्ठिरावर हस्तीदंती पांढरे छत्र शोभत होते; अर्जुनाचा रथ अग्नीसारखा शोभत होता. अशी कितीतरी वर्णने विशिष्ट संकेतांचा पुन्हा पुन्हा वापर करून महाभारतामध्ये केली गेलेली आहेत. त्यांपैकी बऱ्याच वर्णनांत अत्युक्तीही आहे.

या पार्श्वभूमीवर ज्ञानदेव काही संकेतांचा वापर करतात हे श्री. गोडसे. यांनी पुरेसे लक्षात घेतलेले नाही. महाप्रलय, कृतांतमुख, प्रळयवात, रिपुगजपंचानन, प्रतापतेजस्वी भानू, रहवराचे मिरवणे, शंखादींच्या नादाने सैनिकांनी वा

अश्वादींनी मलमूत्र विसर्जन करणे, सूर्यास्त झाल्यासारखा वाटणे वा आकाश कोसळल्याचा भास होणे हे आणि यांसारखे संकेत ज्ञानदेवांच्या काळात किंवा संस्कृत भाषेच्या संकेतीभवनाच्या काळात स्थिरावलेले आहेत असे नसून जिला श्री. गोडसे वस्तुरूप चित्रणाची अवस्था म्हणतात त्या महाभारत काळातच स्थिरावलेले दिसतात. अशा संकेतांची सांकेतिकता संस्कृतमधील श्लोकबंधात जितकी जाणवते त्यापेक्षा ज्ञानदेवांच्या ओवीबंधात ती कमी जाणवते. उदा. कुरुक्षेत्रावर उभ्या ठाकलेल्या दोन सैन्यांचे वर्णन महाभारतात, 'कुरुक्षेत्रे स्थिते यत्त सागरक्षुभितोपमे' या सांकेतिक उपमेत केलेले आहे. हा क्षुब्ध सागराचा संकेत ज्ञानदेवांनी भीष्माच्या सिंहनादाचे आणि शंखनादाचे परिणाम दाखवण्यासाठी पुढीलप्रमाणे योजलेला आहे.

घडघडीत अंबर। उचंबळत सागर।
क्षोभले चराचर। कांपत असे। १–२९

या ओवीतील 'अंबर', 'सागर' आणि 'चराचर' या शब्दांतून आकाराला येणारे नादबंध, 'घडघडीत' मधील नादप्रतिमा आणि 'उचंबळत', 'क्षोभलें' 'कांपत' यांमधील दृक्प्रतिमा यांमुळे हा बंध अतिशय संवेद्य बनतो. ज्ञानदेव हा संकेत वितळवून टाकतात आणि त्या द्रव्यातून आपल्या माध्यमाची नव्याने उभारणी करतात.

तैसें ते घनदाट। उठावलें एकावट।
जैसें उलंडलें काळकूट। धरी कवण।। १-८९

या ओवीत 'तैसें'–'जैसें', 'घनदाट'–'एकावट', 'काळकूट', 'उठावलें'–'उलंडलें', 'काळकूट'–'कवण'–'तैसें'–'ते' अशा शब्दसंयोगांतून आकाराला येणारे नादबंध आणि 'घनदाट', 'उठावलें', उलंडलें', धरी' या शब्दांची ऐंद्रिय अनुभव देण्याची क्षमता श्री. गोडसे विचारात घेताना आढळत नाहीत. त्यांना 'काळकूट' हा संकेत मात्र ठळकपणे जाणवतो; त्याचे संकेतरूप 'घनदाट' आणि 'एकावट' या शब्दांशी संयोग पावताना काही प्रमाणात पार्श्वभागी जाते हे ते लक्षात घेत नाहीत. त्यांचा कल जितका तार्किक बंध तपासण्याकडे आहे तितका ओवीचा बंध पाहण्याकडे नाही म्हणजे पोत तपासण्याकडे नाही, हे येथे स्पष्ट दिसते. पण काव्यात तार्किक बंध महत्त्वाचा नसतो, तो आनुषंगिक असतो याचे भान जर आपल्याला राखता आले नाही तर आपल्याला कोणतीही रचना काव्य म्हणून वाचता येणार नाही हे आपण लक्षात घेतले पाहिजे.

ज्ञानदेवांच्या आविष्काराची सांकेतिकता उठावदार बनवताना आणि तिचा संबंध यादवकालीन वास्तवाशी जोडताना श्री. गोडसे यांना ज्ञानदेवांच्या 'मीति नेणिजे अपार', 'आता काइ गणूं ययांते। अपार हे' यांसारख्या शब्दप्रयोगांचा

संबंध महाभारतातील 'महतीं चमूम्', 'अन्येच बहवः शूराः', 'अपर्याप्तं तदस्माकं बलम्' या शब्दप्रयोगांशी जोडावासा वाटला नाही. हा अगदी जवळचा संबंध ठळकपणे पहाण्याऐवजी ते एकदम यादवकाळातील सैन्यस्थितीशी त्यांचा संबंध जोडतात. 'गिरिदुर्ग जैसें चालतें' किंवा 'दिहा चि दीनु थोकला' किंवा 'रासौभा होत नक्षत्रांचा' ही अत्युक्ती असेल तर युधिष्ठिराच्या सत्तर हजार गजसेनेच्या 'चलन्त इव पर्वताः' या वर्णनाचे किंवा 'अस्तङ्गत इवादित्ये सैन्येन सहसाऽवृते', 'पतन्त्युल्का सनिर्घाताः शक्राशनिसमप्रभाः' अशा त्यांसारख्या कल्पनांचे स्वरूपही तसेच असल्याचे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. व्यासांच्या पोतातही असे जरीचे धागे बरेचदा येतात एवढे तरी यातून जाणवावे.

श्री. गोडसे यांनी ज्ञानदेवांच्या 'नाना व्यूहीं परिकर' आणि 'विविध व्यूह भंवते' या शब्दप्रयोगांचे तोंडही यादवकालीन सैन्याकडे वळवले आहे. येथे एक-दोन शंका अशा की, ज्या दिवशी द्रोण कौरवसैन्याची रचना चक्रव्यूहात करतो आणि तो भेदण्याची कामगिरी अभिमन्यूकडे येते तेव्हा तो भेदण्याची क्षमता असलेला अर्जुन ज्या संशप्तकांबरोबर लढाईत गुंतला होता त्यांची सेना कोणत्या व्यूहात रचलेली होती? ही क्षमता प्रद्युम्नामध्येही होती, तो कोणत्या व्यूहातल्या सेनेशी लढत होता? भारती युद्धाच्या दुसऱ्या दिवशी भीष्म, द्रोण आणि धार्तराष्ट्र यांनी आपली सैन्यरचना महाव्यूहामध्ये केली होती असा उल्लेख भीष्मपर्वाच्या ५१ व्या अध्यायात येतो आणि ५४ व्या अध्यायाच्या शेवटी भीमाच्या पराक्रमाचा गौरव 'महाव्यूहः कलिङ्गानां एकेन मृदितस्त्वया' या शब्दांत केला जातो. याचा अर्थ कलिंगांच्या सेनेचा स्वतंत्र महाव्यूह होता का? जितके सेनानायक तितके उपव्यूह असा काही प्रकार त्या काळात होता का? यांची उत्तरे मिळाली तर प्रत्येक शब्दातून समकालीन वास्तवाचे स्वरूप पहाणाऱ्यांच्या दृष्टीने काही वेगळ्या गोष्टी जाणवण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही.

व्यक्तिचित्रणाविषयी बोलायचे तर यादीमध्ये ज्या व्यक्तींचा निर्देश आहे त्यांचा थोडाबहुत परिचय अगोदरच्या भागामध्ये आलेला असल्यामुळे आणि पुढे त्यांच्या कृतींतून तो होणार असल्यामुळे व्यासांना त्यांचे चित्रण तपशीलाने करण्याची गरज भासलेली नाही असे म्हणता येईल. दुर्योधनाचे चित्रण करताना ज्ञानदेवांपुढे महाभारताचा सगळा भाग आहे. त्याचे आईबापसुद्धा त्याला दुरात्मा, पापी, अहंमन्य समजतात. हे रंग ज्ञानदेवांच्या चित्रणात झिरपले आहेत असे म्हणता येईल. धृतराष्ट्राचा पुत्रस्नेह, 'मामकाः पांडवाश्चैव' या शब्दांचा क्रम 'तेथ पांडव आणि माझें' असा बदलल्यामुळे स्वाभाविकपणे व्यक्त होत नाही हे म्हणणे बरोबर आहे. पण बंधासाठी अशा रचना गीतेमध्येही केलेल्या असल्याचे दाखवता येईल. उदा. सहाव्या श्लोकातील 'सौभद्रो द्रौपदेयाश्च' या क्रमात एक नादबंध

आहे आणि भावाभावांना एकत्र आणलेले आहे, तर अठराव्या श्लोकातील ‘ द्रुपदो द्रौपदेयाश्च ’ या क्रमात दुसरा नादबंध साधून आजोबा व नातू यांना एकत्र आणून वैचित्र्य आणण्याचा प्रयत्न दिसतो. ‘ भवान् भीष्मश्च कर्णश्च कृपश्च ’ हा आठव्या श्लोकातील क्रम बंधाने नियत झालेला आहे. तेवढ्यावरून दुर्योधन कृपाला कर्णापेक्षा कमी लेखतो असा निष्कर्ष काढता येणार नाही. दहाव्या श्लोकातील अनुनासिकांची आवृत्ती आणि शब्दांची समांतरता बंधसौंदर्याची द्योतक आहे. आणखी एक गोष्ट अशी की, दुर्योधनाच्या येथील वर्णनात ज्ञानदेव वस्तुनिष्ठ नाहीत असे आपण समजून चाललो तरी स्वत: व्यास तरी या सैन्यवर्णनात वस्तुनिष्ठ राहिले आहेत का असा प्रश्न या वर्णनातील अखेरच्या श्लोकाने निर्माण होतो. ‘ स घोषो धार्तराष्ट्राणां हृदयानि व्यदारयत् ’ पांडवांच्या रणवाद्यांनी धार्तराष्ट्रांची ही जी अवस्था झाली त्यासारखी अवस्था यापूर्वी पांडवांची झाल्याचे वर्णन येथे येत नाही. ज्ञानदेवांच्या सैन्यवर्णनातील परिमाणे यामुळे थोडीफार बदललेली दिसतात.

आणखी एक बारीक गोष्ट अशी की, भास्करभट्टाच्या सैन्यवर्णनात सैनिकांना विडे देणाऱ्या तरुण हडपिणी असल्याचा आणि ते यादवकालीन सैन्याचे वास्तव असल्याचा उल्लेख श्री. गोडसे यांनी केलेला आहे. या संदर्भात उद्योगपर्वातील अखेरच्या अध्यायात दुर्योधनाच्या सैन्यात गणिका येत असत आणि त्यांची विचारपूस स्वत: दुर्योधन करीत असे असा एक उल्लेख येतो. हा तपशील महाभारतकालीन युद्धयमान सैन्याच्या स्थितीवर काही वेगळा प्रकाश टाकण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही.

अस्त्रांचा उल्लेख महाभारतातही येतो. उदा. ‘ बलवान् भीष्म: ब्रह्मास्त्रेण सुसंयुक्तं तं शरं समाधत्त ’, ‘ द्रोणे चास्त्रविदां श्रेष्ठे ’, ‘ द्रोण: परमास्त्रे कृतश्रम: ’ असे उल्लेख तेथे येतात. शक्तीचा प्रयोग अनेक वीर परस्परांवर करताना आढळतात. यातून आणि इतर अनेक वर्णनांतून अद्‌भुताचा आविष्कार महाभारतातही ठिकठिकाणी झालेला दिसतो.

श्री. गोडसे हे आपल्या पोत या संकल्पनेचे उपयोजन करताना वास्तवाकडे अधिक झुकल्यामुळे त्यांनी आविष्कारचित्रणेच्या वेगवेगळ्या अवस्थांपैकी वस्तुरूप चित्रण अवस्थेच्या बाजूने आपला कौल दिलेला दिसतो. कारण या अवस्थेत सहज मोकळेपणाने केलेली वर्णने अधिक असतात. ‘ सहज मोकळेपणाने केलेल्या वर्णनात स्थितिसापेक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब आरशाच्या प्रामाणिकपणाने पकडले जाते... प्रतिबिंबाची कलात्मक प्रतवारी एरवी कोणतीही असली तरी, हे सहज पडलेले अजाण प्रतिबिंब न्याहाळनच तत्कालीन जीवनाचे रूप ओळखणे सोपे जाते ’ असे त्यांचे म्हणणे आहे.[२३] म्हणूनच व्यासांच्या आविष्काराद्वारे ते भारतकालीन जीवननिष्ठांचा आणि ज्ञानदेव–भास्करभट्ट यांच्या आविष्कारांद्वारे यादवकालीन जीवन-

निष्ठांचा वेध घेण्याकडे अधिक वळतात. या यादवकालीन आविष्कारांत बंधसौंदर्य अधिक असल्यामुळे त्यांतील शब्दार्थांचे साहित्य वास्तवाचे प्रतिबिंब प्रत्यक्षपणे दाखवत नाही; ते स्वतःकडे अधिक लक्ष वेधून घेते. ते अपारदर्शी काचेसारखे आहे. शब्दार्थांच्या परस्परसंबंधातून येणारी वक्रता आपल्याला वास्तवाकडे फारशी वळू देत नाही. त्या वक्रतेतून साकार होणारी वेगवेगळी चित्रे आपले अवधान खिळवून ठेवतात. प्रत्येक आविष्कारातून जीवनाचे रूप सहज ओळखता यावे अशी अपेक्षा करणाऱ्या कलामीमांसकाला वस्तुरूप चित्रण मोलाचे वाटावे ही गोष्ट मग आपण समजू शकतो. पण यामुळे अशी कलामीमांसा संभ्रमात सापडण्याची शक्यता निर्माण होते.

श्री. गोडसे यांच्या मीमांसेत या संभ्रमामुळे काही अंतर्विरोध निर्माण झालेले दिसतात. ते एकीकडे व्यास आणि ज्ञानेश्वर हे श्रेष्ठ प्रज्ञेचे कवी असल्याचे सांगतात.[२४] त्यांचे आविष्कार अनुक्रमे वस्तुरूप चित्रणपद्धतीचे आणि सांकेतिक-पद्धतीचे असल्याचे ते दाखवतात आणि पहिली पद्धती दुसरीपेक्षा मूल्यवान असल्याचे ठिकठिकाणी सुचवतात. ज्ञानदेवांच्या प्रज्ञेची श्रेष्ठता कशात आहे ते मात्र ते सांगत नाहीत. ते सांगायचे तर तार्किक बंधापेक्षा पोताचा विचार त्यांना फार तपशीलाने करावा लागला असता. ते तो करीत नाहीत. दुसरा विरोध असा की, श्री. गोडसे यांच्या मते ज्ञानदेवकृत सैन्यवर्णन हे सांकेतिक आहे; पण त्या वर्णनाचा रोख जेव्हा ते यादवकालाकडे वळवतात तेव्हा ते यादवकालाचे वस्तुरूप चित्रण असल्याचा आभास निर्माण करतात. भारती सेनेच्या संदर्भात अप्रस्तुत वाटलेली वर्णने यादवकालीन सैन्याच्या संदर्भात त्यांना प्रस्तुत वाटतात, याचा अर्थ हे वर्णन स्थितिसापेक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब दाखवते असे त्यांचे प्रतिपादन सुचवते. उदा. 'सैन्याच्या दौडीमुळे आकाशात उठणाऱ्या धुळीच्या डोंबाचे यादवकालीन कवींनी आपल्या काव्यांत सांकेतिक अर्थाने नेहमीच वर्णन केले आहे. ती कविकल्पना नव्हती तर अभावितपणे पडलेले ते वस्तुस्थितीचे प्रतिबिंब होते' ही विधाने या दृष्टीने विचारात घेण्यासारखी आहेत.[२५] तिसरा विरोध, या निर्मितीत लेखकाला असलेल्या स्थानाबाबत निश्चित भूमिका त्यांना घेता न आल्यामुळे निर्माण झालेला आहे. कलेचे मुख्य गमक आत्माविष्कार असल्याचे ते गृहीत धरतात. कलाकृतीच्या प्रतवारीत आविष्कारकर्त्याचे व्यक्तिमत्त्व आणि त्याची सृजनशीलता यांना ते निर्णायक स्थान देतात.[२६] ते कसे हे मात्र श्री. गोडसे स्पष्ट करीत नाहीत. याच्या उलट त्यांच्या भूमिकेत जीवननिष्ठा हा पोताचा घटक त्या त्या काळातील जीवन-वास्तवाने नियत झालेला असतो. आविष्कारयंत्रणा उत्क्रांतीच्या एका टप्प्यावर विकसित झालेली असते. तिच्यावर कलावंताचा ताबा नसतो. जीवननिष्ठा ज्या जाणिवांमधून आविष्कृत होणार त्यांचे आविष्कार आविष्कारयंत्रणेकडून नियत

होत असतात. या परिस्थितीत व्यक्तिगत प्रतिभाधर्माला किंवा आत्माविष्काराला या मीमांसेत काही स्थान आहे असे दिसत नाही. आविष्कारकर्त्याला या मीमांसेत स्थान द्यायचे असेल तर 'आरशाच्या प्रामाणिकपणाने' पकडलेले 'स्थितिसापेक्ष जीवनाचे प्रतिबिंब' ही कल्पना सोडून द्यावी लागेल. कारण कलाकृतीतून आविष्कृत होणारे वास्तव दोन भिंगांतून पार पडलेले असे. त्यातील एक भिंग आविष्कारकर्त्याच्या मनाचे असेल आणि दुसरे त्याच्या माध्यमाचे असेल. या भिंगातून जाताना ते वास्तव प्रतिबिंबरूप रहाणार नाही. एकीकडे त्याला कलावंताच्या मनाचे रंग लाभलेले असतील तर दुसरीकडे त्याचे माध्यम त्याला जितक्या प्रमाणात सामावून घेऊ शकेल तितक्या प्रमाणातच ते व्यक्त होईल. व्यक्त होण्याच्या प्रक्रियेत ते कलावंताच्या मनाची मूस धारण करील आणि माध्यमाला अनुरूप बनून व्यक्त होईल. या प्रक्रियेत त्याचे विरूपीकरण होईल आणि ते नव्याने संघटित होऊन अवतरेल. तसे होताना वास्तवाची भाषिक रूपे आणि संघटनेची तत्त्वे यांचे पुरोभूमीकरण ज्या प्रमाणात होईल; त्या प्रमाणात वास्तव हे पार्श्वभागी सरकेल. कोणताही आविष्कार, या परिस्थितीत समग्र वास्तवाचे अखंड आणि साक्षात् असे प्रतिबिंब दाखवू शकणार नाही. उदा. 'इवलेसें रोप लाविलें द्वारीं' किंवा 'आनंदाचे डोही आनंद तरंग' यांमधून स्थितिसापेक्ष जीवनाचे आरशाच्या प्रामाणिकपणाने पकडलेले प्रतिबिंब कसे पहायचे ते कळणे कठीण आहे. हा प्रतिबिंबाचा आग्रह सोडला तर जाणिवांच्या कमी-अधिक पिळाचा संबंध आविष्कारकर्त्याच्या संवेदनशीलतेशी जोडता येईल. त्यातून कलाकृतींच्या प्रतवारीचा प्रश्नही समाधानकारकपणे सुटू शकेल.

श्री. गोडसे यांनी जीवननिष्ठांना महत्त्वाचे स्थान दिलेले आहे. 'प्रत्येक आविष्काराच्या निर्मितीची प्रेरणा कलावंताला त्या त्या कालखंडातील जीवनविषयक निष्ठांतूनच मिळते' असे ते म्हणतात.[२७] या निष्ठांशी कलावंताचा व्यक्तिगत संबंध दिसत नाही. त्या त्याच्या सामाजिक सांस्कृतिक पर्यावरणाचा भाग बनलेल्या असतात असे दिसते. याचा अर्थ त्या हवेत वावरत असतात असे नाही. त्या समाजातील व्यक्तींच्या, व्यक्तिसमूहांच्या आश्रयानेच रहात असतात. याचे स्पष्टीकरण कदाचित Lucien Goldmann या मार्क्सवादी समीक्षकाच्या world view किंवा world vision[२८] या कल्पनेच्या आधारे करता येईल. ज्या समाजगटांचे विचार, भाव आणि कृती या मानवामानवांमधील किंवा मानव आणि निसर्ग यांमधील परस्पर संबंधांची संघटना करण्याकडे अभिमुख झालेल्या असतात. त्यांचा एक विश्वविषयक किंवा जीवनविषयक दृष्टिकोन असतो. तो त्यांच्या आविष्कारांतून प्रकट होत असतो. कलावंत हा अशा समाजगटाचा भाग असतो. त्याच्या जीवन-

धारणा या समाजगटात वावरताना घडलेल्या असतात; या अर्थाने त्या सामाजिक, सांस्कृतिक पर्यावरणात असतात असे म्हणता येते. पण असा समाजगट म्हणजे संपूर्ण समाज नव्हे; म्हणून ते जीवनाचे संपूर्ण प्रतिबिंब नसते ही गोष्ट आता दलित–ग्रामीण लेखक पुढे येताच आपणांस जाणवू लागलेली आहे.

या दृष्टीने श्री. गोडसे यांच्या कलामीमांसेचा विचार करू लागलो तर ती कलेपेक्षा जीवनाचा विचार अधिक करीत आहे असे वाटते. सुरुवातीला ती कलावादी आणि जीवनवादी भूमिकांत समन्वय साधण्याच्या प्रयत्नात असल्यासारखी वाटते. उपयोजनात मात्र ती जीवनाकडे जास्त झुकते. ती प्रत्यक्ष पोताकडे कमी लक्ष देते. ती पोतातील काही भाषिक घटक घेते त्यांच्या आरपार पहाते आणि त्या आधारे त्यांतून व्यक्त होणाऱ्या तार्किक बंधाचे स्वरूप न्याहाळते. त्या बंधाद्वारे कोणत्या जीवननिष्ठा व्यक्त होतात यांचा वेध ती घेऊ पहाते. या निष्ठा ज्या जाणिवांतून व्यक्त होतात त्या एका ललितबंधाच्या घटक आहेत, त्यांच्या परस्परसंबंधातून काही लालित्याचा आविष्कार होतो आहे, त्याचे विश्लेषण करणे हे कलामीमांसेचे कार्य आहे याकडे श्री. गोडसे यांची मीमांसा कमी लक्ष देते. जीवनवास्तवाचा आणि आविष्कारांचा संबंध शोधण्यात ती अधिक रस घेते; माध्यमाच्या उत्क्रांतीचा विचार या संबंधांचा ऐतिहासिकदृष्ट्या मागोवा घेताना दिसतो. या अवस्था ज्या आविष्कारांत दृग्गोचर होतात त्यांबद्दल या मीमांसेला अधिक आस्था दिसते. त्यामागील कारण, अशा अभ्यासाने 'कलात्मक आविष्कार आणि त्यांचा काळ यांचे सामाजिक, तात्त्विक व कलात्मक मूल्यमापन अधिक निश्चितपणे करता येणे शक्य होते' असे त्यांना वाटते हे आहे. हा दावा त्यांनी 'पोत' मध्ये दोन ठिकाणी पृ. २३ वर व पृ. ७६ वर केलेला आहे. त्यातील कलात्मक आविष्कारांचे मूल्यमापन मला समजते. पण त्यांचे सामाजिक आणि तात्त्विक मूल्यमापन आणि त्यांच्या काळाचे सामाजिक, तात्त्विक आणि कलात्मक मूल्यमापन कसे करता येईल ते मात्र मला समजत नाही. कदाचित या माझ्या आकलनाच्या मर्यादा असतील.

याचा अर्थ ही मीमांसा कला समीक्षेच्या दृष्टीने निरुपयोगी आहे असे नाही. ती प्रत्यक्ष पोतकेंद्री झाली, तिने शब्दांची नादरूपे, अर्थरूपे त्यांतून आविष्कृत होणाऱ्या जाणिवा, त्यांचे परस्पर संबंध, त्यांतील साम्यविरोध इत्यादी गोष्टींकडे अधिक लक्ष पुरवले, थोडक्यात कलात्मक अंगांवर अधिक जोर दिला तर कलासमीक्षेच्या दृष्टीने ही मीमांसा उपयुक्त ठरू शकेल. श्री. गोडसे यांनी या मीमांसेचे या ग्रंथात ज्या तऱ्हेने उपयोजन केलेले आहे ती तऱ्हा सामाजिक शास्त्रांच्या अभ्यासाला अधिक उपयोगी आहे.

शेवटी एक मुद्दा, ही मीमांसा ज्या भाषेत केलेली आहे, त्या भाषेच्या स्वरूपासंबंधीचा आहे. या भाषेचे वर्णन करायचे म्हटले तर श्री. गोडसे यांनी संकेतावस्थेतील आविष्कारयंत्रणेच्या वर्णनासाठी जी भाषा वापरली आहे त्या भाषेचा बऱ्याच प्रमाणात उपयोग करावा लागेल. त्यांची 'पोत' ही मौलिक समजली जाणारी संकल्पनासुद्धा बाजूला सारता येते आणि तशी ती सारूनही त्यांच्या कलाविषयक मीमांसेत काही फरक पडत नाही हे डॉ. सुधीर रसाळ यांनी दाखवून दिलेले आहेच.[२९] त्यांचा आविष्कार हा शब्द त्यासाठी पुरेसा ठरतो. पोतासाठी पर्यायी शब्द म्हणून ते तो वापरतानाही दिसतात. याचा अर्थ त्यांच्या भाषावापरात विलगीकरणाच्या छटांचेही दर्शन काही प्रमाणात होते असे म्हणता येते. म्हणजे पोत ही संकल्पना फक्त उपमान म्हणून उरते. श्री. गोडसे यांचे प्रतिपाद्य आणि ही संकल्पना यात अविनाभाव प्रस्थापित होत नाही. येथील विवेचनाच्या भाषेचा नटवेपणा आणि अभिनिवेश पहायचा असल्यास संकेतावस्थेतील यंत्रणेसंबंधीच्या विवेचनाची भाषा पहावी. श्री. गोडसे यांनी 'अभिनिवेश', 'अतिशयोक्ती', 'विस्तार', 'अवास्तव', 'अतिरंजित', 'अनावश्यक' या आणि त्यांच्याशी मिळत्याजुळत्या शब्दांचा वापर किती वेळा केला आहे ही गोष्ट पृ. २० वरील 'हे झाले यंत्रणेच्या वेषाविषयी' या वाक्याने सुरू होणाऱ्या परिच्छेदाकडे पाहिले तरी लक्षात येईल. या दृष्टीने पृ. ९९ वरील मजकूरही पहाण्यासारखा आहे. त्यात पृ. २० वरील मजकुराचे पडसाद मोठ्या प्रमाणात उमटलेले आढळतात. त्यांना ज्या वस्तुरूप चित्रणतंत्राबद्दल प्रेम आहे, त्या तंत्राने केलेल्या आविष्कारांबद्दल लिहिताना ते उचंबळून आल्यासारखे वाटतात. 'या तंत्राने आलेखिलेले सारे चराचर वस्तुमात्र, जीवनौघाच्या सुप्त आवेशी स्त्रोताची फुंद असलेले, जगण्याच्या निर्भर आनंदाने धुंद झालेले, कोणताही आदर्श, संकेत अथवा अभिनिवेश यांपासून पूर्णपणे अलिप्त असे सहज, सुंदर व निसर्गरूप दिसते.'[३०] या वाक्याची आवृत्ती पुढे दोनदा थोड्या फरकाने झालेली आढळते.[३१] यात अतिशयोक्ती नाही असे म्हणणे कठीण आहे. रेषेच्या वर्णनात ते जेव्हा 'धडधाकट', 'जोरकस', 'बुजरी', 'धीट', 'ठसठोंबस', 'अवखळ, आवेशी उत्साहाने धावणारी खेळकर जिवंत', 'नाजूक, मृदू व मवाळ' वगैरे शब्दप्रयोग करतात तेव्हा ते अतिशयोक्तीचा कमी-अधिक प्रमाणात आश्रय घेतात. उपमारूपकांचा अवलंब तर ते पदोपदी करतात. 'च' कारान्त विधाने येथे अनेक येतात. परिच्छेदच्या परिच्छेद आवृत्त होतात. एखादी गोष्ट पुन्हा पुन्हा सांगणे हे, उपपत्ती नवी असली की आवश्यक असते हे खरे, पण ती जेव्हा अभिनिवेशाने सांगितली जाते तेव्हा त्या उपपत्तीविषयी संशय वाटू लागतो. श्री. गोडसे यांच्या 'पोत' विचाराचे दि. के. बेडेकर आणि शरच्चंद्र मुक्तीबोध यांसारख्या मातबर समीक्षकांनी स्वागत केले

असताही[३२] हा विचार उपेक्षित राहिला आहे. यामागे या उपपत्तीच्या उपयुक्तपणाबद्दलचा संशय आहे हे नाकारता येणार नाही. तिचा उपयोग मराठी समीक्षेने फारसा केलेला नाही आणि ज्या स्वरूपात ती मांडलेली आहे त्या स्वरूपात ती समीक्षेसाठी फारशी उपयुक्तही नाही.

संदर्भ –

१) द. ग. गोडसे – पोत, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६३, पृ. ३.
२) तत्रैव, पृ. ३–६.
३) तत्रैव, पृ. ६–९.
४) तत्रैव, पृ. १०.
५) तत्रैव, पृ. १२–१४.
६) तत्रैव, पृ. १४–१६.
७) तत्रैव, पृ. १६–१७.
८) तत्रैव, पृ. १८.
९) तत्रैव, पृ. १९–२२.
१०) तत्रैव, पृ. २३.
११) तत्रैव, पृ. २३.
१२) तत्रैव, पृ. ५६–५९.
१३) तत्रैव, पृ. ६४.
१४) तत्रैव, पृ. ६८–७१.
१५) तत्रैव, पृ. ७१–७२.
१६) तत्रैव, पृ. ७६–१२२.
१७) तत्रैव, पृ. ७.
१८) तत्रैव, पृ. ७८.
१९) तत्रैव, पृ. ७.
२०) तत्रैव, पृ. २.
२१) (i) Soloman Fishman – 'Texture' in Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, enlarged edition 1974, p 853.

(ii) W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks – Literary, Criticism, A short History, Oxford and IBH, Bombay, 2nd Indian reprint, 1964, p. 627,

२२) प्रस्तुत निबंधलेखकाने या दृष्टीने फक्त भीष्मपर्व आणि थोड्या प्रमाणात उद्योगपर्व व द्रोणपर्व चाळले आहे.

२३) द. ग. गोडसे – उ. नि. पृ. ७८.

२४) तत्रैव, पृ. ७७.

२५) तत्रैव, पृ. १०५.

२६) तत्रैव, पृ. ७८.

२७) तत्रैव, पृ. ८.

२८) David Forgacs – 'Marxist Literary Theories' in Modern Literary Theory ed. Ann Jefferson and David Robey, B. T. Batsfold Ltd., London, reprint 1988, p. 184.

२९) डॉ. सुधीर रसाळ यांचा पवार–हातकणंगलेकर संपादित मराठी साहित्य प्रेरणा व स्वरुप (१९५०–१९७५) या ग्रंथातील 'समीक्षा' हा लेख, पृ. ३४४.

३०) द. ग. गोडसे – उ. नि. पृ. १४–१५.

३१) तत्रैव, पृ. ४८ व ८०.

३२) (१) दि. के. बेडेकर – साहित्यविचार, पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६४, पृ. ३२२–३०.

(२) शरश्चंद्र मुक्तिबोध – जीवन आणि साहित्य, अभिनव प्रकाशन, मुंबई, १९७२, पृ. ९ ते ७२.

33ee
22248
निबंध
31991e0
REFBK-0026248