म. ग्रं. सं. ठाणें.
विषय ..निबंध....
क्र. ३११५

अनमोल प्रकाशन, पुणे २.

भारतीय साहित्यविचार

प्रा. भालचंद्र खांडेकर
डॉ. लीला गोविलकर

REFBK-0026847

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे.

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

20 APR 1994

३०।५।९८

२५।७।९८

(क्र. मा. पहा)
१००००–११–८९

पुणे विद्यापीठाच्या 'एम. ए. मराठी'च्या अभ्यासक्रमाला अनुसरून लिहिलेले

भारतीय साहित्यविचार

प्रा. भालचंद्र खांडेकर

निवृत्त मराठी विभाग प्रमुख, पदव्युत्तर केंद्र,
महाराजा सयाजीराव गायकवाड महाविद्यालय, मालेगाव

डॉ. लीला गोविलकर

मराठीच्या प्राध्यापिका, पदव्युत्तर केंद्र,
पेमराज सारडा महाविद्यालय, अहमदनगर

REFBK-0026847

अनमोल प्रकाशन, पुणे २.

मूल्य ३५ रुपये

प्रकाशक : मो. द. नांदुरकर,
अनमोल प्रकाशन,
६८३ बुधवार पेठ,
पुणे ४११००२.

मुद्रक : कृ. धों. भुवड,
श्रीकृष्ण मुद्रणालय,
१३४ पर्वती, दांडेकर पूल,
पुणे ४११००३०.

आवृत्ती : ऑक्टोबर १९८८

© लेखक

मनोगत

'अभिनव साहित्य शास्त्र' या १९७८ मध्ये लिहिलेल्या आमच्या ग्रंथाचे यथोचित स्वागत झाल्यामुळे साहित्यविचाराचाच एक भाग असलेला 'भारतीय साहित्यविचार' हा ग्रंथ लिहिण्यास आम्ही प्रवृत्त झालो. वस्तुत: पूर्वी पुणे विद्यापीठाने हाच अभ्यास बी. ए परीक्षेच्या अभ्यासक्रमात स्थूल स्वरूपात नेमलेला होता. आता एम. ए. च्या अभ्यासक्रमात त्याचा विस्ताराने विचार करण्यात आला आहे, हे लक्षात घेऊन तशी मांडणी येथे केलेली आहे.

अभ्यासक्रमाला अनुसरून संस्कृतमधील प्रमुख साहित्यसिद्धान्ता-बरोबरच मराठीतील प्राचीन कवी ज्ञानदेव व रामदास आणि अर्वाचीन रवीन्द्रनाथ टागोर व योगी अरविन्द घोष यांचाही साहित्यविचार येथे अंतर्भूत केला आहे. विशेषत: ज्ञानदेव, रवीन्द्रनाथ आणि अरविन्द यांच्या साहित्यविचारासाठी डॉ. व. दि. कुलकर्णी, डॉ. म. सु. पाटील यांच्या 'साहित्य सूची' आणि 'कवितारती'मधील लेखांचा येथे सढळ वापर केला आहे हे आम्ही नम्रपणे सांगू इच्छितो. विद्यार्थी आणि प्राध्यापकांच्या दृष्टीने हे सर्व लेख आम्हाला अत्यंत उपयुक्त वाटले. या दोनही समीक्षकांचे आम्ही ऋणी आहोत.

संदर्भग्रंथ पुरविण्यात आमचे मित्र श्री. अनंतराव जोशी (आबासाहेब गरवारे कॉलेज, पुणे) आणि कु. मीरा घांडगे यांनी सर्वतोपरी साहाय्य केले त्यांचे आभार मानणे आमचे कर्तव्य आहे. डॉ. रमेश वरखेडे, धुळे यांनी पुणे विद्यापीठाने आयोजित केलेल्या प्रस्तुत विषयाच्या शिबिरात सादर करण्यात आलेले निबंध मिळवून दिले म्हणून त्यांचा योग्य तो उपयोग आम्ही करू शकलो. त्यांचेही आभार.

आजच्या महागाईच्या काळात या ग्रंथाचे प्रकाशन 'अनमोल प्रकाशन' पुणेच्या श्री. नांदुरकर बंधूंनी स्वीकारले म्हणूनच आम्ही हा ग्रंथ सादर करू शकत आहो. त्यांचे आम्ही ऋणी आहोत.

तसेच पुण्याच्या श्रीकृष्ण मुद्रणालयाचे चालक श्री कृ. धों. भुवड आणि त्यांचे सहकारी यांनी या ग्रंथाचे मुद्रण अल्पावधीत सुबकपणे करून दिले. या सर्वांचे मन:पूर्वक आभार.

घटस्थापना,
११ ऑक्टोबर १९८८

लेखक

अनुक्रमणिका

१. भारतीय साहित्यविचाराआधी थोडेसे	...	१
२. अलंकारविचार	...	१४
३. वक्रोक्तिविचार	...	४१
४. रीतिविचार	...	५८
५. ध्वनिविचार	...	७७
६. रसविचार	...	१०६
७. औचित्यविचार	...	१३७
८. ज्ञानदेव आणि रामदासांचा साहित्यविचार	...	१६२
९. रवीन्द्रनाथ टागोर आणि योगी अरविन्दप्रणीत काव्यस्वरूप	...	१९५

[library stamp]

१ ॥ भारतीय साहित्यविचाराआधी थोडेसे

प्रास्ताविक / शास्त्राचे जुनेपण / पाश्चात्य–पौर्वात्य साहित्यशास्त्रातील समांतर कल्पना / मराठीच्या साहित्यशास्त्राचे प्रयत्न / शास्त्र–कल्पना : भौतिक व मानवीय / भारतीय साहित्यशास्त्रावरील आक्षेप, गैरसमज / भारतीय साहित्यशास्त्रातील शास्त्रीय पद्धती / प्रत्येक भाषेचे स्वतंत्र साहित्यशास्त्र / भारतीय साहित्यशास्त्रातील प्रमुख प्रवाह

प्रास्ताविक

मराठी साहित्यविषयक जाणिवांचा–प्रश्नांचा परिचय करून घेण्यासाठी त्यावर परिणाम करणाऱ्या भारतीय व पाश्चात्य साहित्यविषयक जाणिवा समजून घेण्याची आवश्यकता आज प्रकर्षाने जाणवू लागली आहे. मध्ययुगीन व अर्वाचीन मराठी साहित्यावर व साहित्यविषयक समीक्षेवर अनुक्रमे भारतीय व पाश्चात्य साहित्याचा व साहित्यविषयक कल्पनांचा प्रभाव ओळखू येण्याइतका स्पष्ट आहे. मराठीचे वेगळेपण दर्शविणारे काही खास विशेष वगळता भारतीय व पाश्चात्य समीक्षेने मराठी वाङ्मयाला एक विशिष्ट वळण लाविले आहे हे समीक्षकांचे मत ग्राह्य ठरते. (उदा० चिपळूणकरी वळणाची किंवा अव्वल इंग्रजी अमलातली इंग्रजी वळणाची मराठी भाषा ही मराठीच्या मूळ स्वरूपाला बाधक ठरली. यासारखे प्रा. नेमाडेंचे मत हे मराठीवर असलेला याच प्रकारचा परिणाम सुचविते.) ज्या काव्यनिकषांचा व ज्या समीक्षातत्त्वांचा आपण मराठीचे म्हणून उपयोजन करतो त्यांचे उगमस्थान या दोन भाषांच्या साहित्यशास्त्रांतील विचाराच्या धारांमध्ये आहे. म्हणून मराठी साहित्यविषयक जाणिवांच्या आकलनासाठी भारतीय–पाश्चात्य साहित्यशास्त्रांतील प्रमुख तत्त्वांचा परिचय करून घेण्याची गरज आहेच. पण मराठीचे स्वतंत्र साहित्यशास्त्र विकसित होण्याच्या दृष्टीनेही या दोन भाषांतील साहित्यशास्त्रांचा परिचय महत्त्वाचा ठरतो.

याचा अर्थ मराठीत साहित्यशास्त्र नाही काय ? मराठीत थेट ज्ञानेश्वरीच्या काळापासून निर्माण झालेल्या वाङ्मयाच्या निर्मितीची कारणे कोणती, त्यांचे प्रयोजन हेतू कोणते ? या प्रयोजनांमुळे त्यांच्या स्वरूपामध्ये कोणते व कसकसे बदल घडून आले, इ. विषयांची समीक्षा मराठीत– विशेषत: अर्वाचीन मराठीत फार मोठ्या प्रमाणावर झालेली दिसते. पण हा सर्व विचार संख्यात्मक व गुणात्मक दृष्टीने अत्यल्प व अपुरा–अर्धाकच्चा

---

* या ग्रंथात ' साहित्यशास्त्र ' आणि ' साहित्यविचार ' हे दोन्ही शब्द एकाच अर्थी योजले आहेत.

आहे. वा. म. जोशी, रा. श्री. जोग, न. चिं. केळकर, वा. ल. कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ, बा. सी. मर्ढेकर, रा. भा. पाटणकर, प्रभाकर पाध्ये, माधव आचवल, श्री. के. क्षीरसागर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध, दि. के. बेडेकर, के. ना. वाटवे, रा. शं. वाळिंबे, गंगाधर पाटील, म. मु. पाटील, इ. अनेक समीक्षकांच्या नावांचा निर्देश मराठी समीक्षेच्या संदर्भात करावा लागेल. मराठी वाङ्मयप्रवाहाला विकासाच्या वाटेवर ठेवण्यात या सगळ्या समीक्षकांचा मोठा हातभार लागलेला आहे. त्यांच्या समीक्षेने मराठीला वळण लावण्यात व वाचकांची अभिरुची घडविण्यात मदत केलेली आहे. पण त्यांच्यापैकी बहुसंख्य समीक्षकांवर पाश्चात्य साहित्यशास्त्राचा असलेला प्रभाव विसरून चालणार नाही. अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाच्या संदर्भात पाश्चात्य साहित्यशास्त्राचा प्रभाव अधिक प्रमाणात जाणवतो. तर मध्ययुगीन काळातील मराठी वाङ्मयाच्या संदर्भात भारतीय साहित्यशास्त्राचा प्रभाव मोठ्या प्रमाणात जाणवतो. म्हणून मराठीतील या समीक्षकांचे समीक्षालेखन मराठीचे साहित्यशास्त्र आकारास आणण्याच्या दृष्टीने अपुरे आहे. मध्ययुगीन मराठी वाङ्मयाची समीक्षा आज पाश्चात्य समीक्षातत्त्वांच्या आधारे केली जाते. (उदा. वा. ल. कुलकर्णींनी तुकारामादी संतांच्या कवितेचा केलेला विचार, व. दि. कुलकर्णींनी लीळाचरित्रादी महानुभावीय गद्य-वाङ्मयाचे केलेले विश्लेषण–मूल्यमापन–यांचे निर्देश करता येतील.) आणि अगदी अपवादभूत म्हणून का होईना, पण अर्वाचीन मराठी वाङ्मयाची समीक्षा भारतीय साहित्यशास्त्राच्या आधारे करण्याचेही प्रयत्न होत आहेत. याचे उदाहरण म्हणून "भरत, मर्ढेकर आणि 'खेड्यातील रात्र'" या पद्माकर दादेगावकरांच्या ('अनुष्टुभ' मार्च–एप्रिल ८३) लेखाचा उल्लेख करता येईल. असाच एक प्रयत्न प्रा. जयंत परांजपे यांनी 'Old Lomp for the New' या त्यांच्या प्रबंधाद्वारे केलेला आहे. त्यात त्यांनी विल्यम फॉकनरच्या कादंबऱ्यांचे ध्वनिसिद्धान्ताच्या साहाय्याने परीक्षण केले आहे. अशा प्रकारचे प्रयत्न शोधावे लागतात. याचा अर्थच हा की, पाश्चात्य साहित्यविचारसरणीचा पगडा अर्वाचीन मराठीवर अधिक प्रभावी स्वरूपात आहे. मात्र हेही तितकेच खरे आहे की, मराठी वाङ्मयातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचे नाते भारतीय साहित्यशास्त्रातील तत्त्वांना आधारभूत असलेल्या काव्यातील अनुभवांशी, त्या अनुभवातील सामाजिक–सांस्कृतिक कल्पनांशी अधिक निकटचे आहे. हा अनुभवांवर असलेला भारतीयत्वाचा ठसा-प्रभाव आज लक्षात घेतला जात नाही. या दृष्टीने त्या अनुभवांकडे पाहण्याचे आजचा वाचक आणि आजचा समीक्षकच नाकारू पाहात आहे; असे दादेगावकरांच्या अपवादभूत असलेल्या समीक्षालेखावरून वाटू लागते.

आज पाश्चात्य साहित्यशास्त्राच्या अभ्यासाच्या तुलनेने भारतीय साहित्यशास्त्राचा अभ्यास कमी होत गेला आहे. इंग्रजी राजवट, भारतीय मनावर तिचा असलेला प्रभाव व इंग्रजी वाङ्मयाची विकसनशीलता ही मराठीच्या सततची परिचयाची असल्याने भारतीय साहित्यशास्त्राची निरुपयोगिता– ते शास्त्र न अभ्यासताही (किंबहुना ते शास्त्र न अभ्यासिल्यामुळेच !) आजच्या मराठी समीक्षेने- जवळजवळ– गृहीतच धरली आहे. इंग्रजीमधील वाङ्मयनिर्मिती व त्याच्या आधारे पाश्चात्य साहित्यशास्त्र आधिकाधिक

विकसित होत आहे. त्याच्या तुलनेमध्ये, संस्कृत-प्राकृतमधील वाङ्मयनिर्मिती मात्र आज थंडावलेली आहे. अर्थातच वाङ्मयामधून अवतरणारी ही वाङ्मयमूल्ये– भारतीय साहित्य-शास्त्राच्या संदर्भात एका प्रगत कालखंडाशी स्थिरावली आहेत. त्यामुळे मराठीतील ललित लेखनाचे सर्व साचे, वाङ्मयीन प्रमुख प्रवृत्ती या सगळयांची एकाच पाश्चात्य वाटेवरून वाटचाल सुरू झालेली आहे असे वाटू लागते. रूपक, दशरूपक, आख्यान, इ. भारतीय साहित्यशास्त्राने विचारात घेतलेले साहित्यप्रकार आज मराठीत नाहीतच. नाटक, एकांकिका, कथा, कादंबरी इ. वाङ्मयप्रकारांच्या-पाश्चात्य वाङ्मयावरून आलेल्या वाङ्मय-प्रकारांच्या– साच्यातून आज मराठी अनुभव आकार घेऊ लागला आहे. आजच्या वाङ्मयीन कलाकृतीच्या परीक्षणात आशय, अनुभूती, आविष्कार, आकृतिबंध, लयतत्त्व, निवेदनशैली, संवाद, प्रतिमासृष्टी, मुक्तछंद, या विशेषांचा विचार केला जातो. रस, ध्वनितत्त्व, अलंकरण, औचित्य, व्यंजकता, नाटयधर्मी, लोकधर्मी, रीतितत्त्व या विशेषांचा संदर्भ घेऊन ही समीक्षा येत नाही. या अशा स्वरूपाच्या वाङ्मयीन वातावरणामुळे भारतीय साहित्यशास्त्र हे निरुपयोगी, जुनाट व मोडीत काढण्याच्या पातळीचे असावे असा समज मराठी वाचक– अभ्यासकांचा होऊ लागला तर नवल नाही. पण हा समज चुकीचा आहे. (एवढेच नव्हे तर मराठीच्या साहित्यशास्त्राच्या संदर्भात भारतीय साहित्य-शास्त्र महत्त्वाचे आहे. मराठी वाङ्मयातील अनुभूतीच्या गाभ्यापर्यंत पोहोचायचे असेल तर पाश्चात्य साहित्यशास्त्रापेक्षा भारतीय साहित्यशास्त्राने सांगितलेला मार्ग अधिक सोपा व स्पष्ट आहे.)

इंग्रजी राजवटीमुळे निर्माण झालेली इंग्रजधार्जिणी वृत्ती एवढे एकच कारण पाश्चात्त्य समीक्षा, पाश्चात्त्य साहित्यशास्त्र व पाश्चात्त्य साहित्य स्वीकारण्यामागे आहे, असे म्हणता येत नाही. ही इंग्रजधार्जिणी वृत्ती भारतीय समाजात निर्माण करण्याचा प्रयत्न सरकारने पद्धतशीरपणे व जाणीवपूर्वक केला याबद्दल दुमत नाही.) जे जे भारतीय ते ते त्याज्य, चुकीचे वा कमी प्रतीचे आहे हे मत त्यांनी शिक्षणपद्धती व मिशिनरी यांच्या द्वारे प्रसृत केले, हेही नाकारता येत नाही. संस्कृत भाषा व संस्कृतमध्ये अडकून पडलेल्या सगळ्या धर्मविषयक, शिक्षणविषयक, वाङ्मयविषयक, शास्त्रविषयक कल्पना (व संस्कृतमधील) विचारधारा यांच्याकडे दुर्लक्ष कसे होईल व इंग्रजांनी सुरू करून दिलेल्या प्रत्येक गोष्टीला प्राधान्य कसे राहील याची काळजी इंग्रज राज्यकर्त्यांनी घेतली. पण केवळ एवढ्या एकाच कारणाने भारतीय साहित्यशास्त्र-भारतीय भाषाविषयक विचार भारतीय समाजापासून दूर गेला असे नाही. इंग्रजांच्या सहवासामुळे भारतातील मध्ययुगीन संस्कृतीचा अस्त घडवून आणला. इंग्रजांनी अवलंबिलेली शिक्षणपद्धती, त्यांनी समाजात निर्माण केलेली ऐहिक– काहीशी व्यावहारिक पातळीवरची जीवनदृष्टी, त्यातून निर्माण झालेली व्यक्ति-स्वातंत्र्याची जाणीव, त्यांनी लावलेले विविध शोध, त्यामुळे जीवनात आलेली गतिमानता यामुळे यंत्रयुगाचा परिचय झाला. समाज, व्यक्ती, धर्म, देश, जीवन, शिक्षण, उद्योगधंदा, नीतिमत्ता, व्यावहारिक उपयुक्तता इत्यादी गोष्टींकडे पाहण्याच्या वृत्तीच बदलून गेल्या. त्यामुळे 'स्त्री व दलित' 'जातिव्यवस्था' इत्यादींबद्दल नव्याने विचार सुरू झाला.

पेशवाईतील समाजाला परिचित असलेल्या मध्ययुगीन जीवनधारणा अव्वल इंग्रजीतील यंत्रयुगाने फार बदलून टाकल्या. धर्मनिष्ठेपेक्षा विज्ञाननिष्ठा, धर्मप्रामाण्यापेक्षा बुद्धि-प्रामाण्य, सामाजिक उन्नतीपेक्षा व्यक्तिस्वातंत्र्य यांचा प्रभाव व चिकित्सक वृत्ती, पारलौकिक हितापेक्षा ऐहिक जीवनाचा विचार यांना महत्त्व आले. इंग्रजांच्या साहचर्याने, त्यांच्या वाङ्मयामुळे हे वेगळे विश्व आपल्याला जाणवले ही कृतज्ञताही या वाङ्मयाच्या संदर्भात मनात रुजली. भारतीय संस्कृतीइतकीच ही इंग्रज संस्कृतीही सुशिक्षित, संस्कारक्षम व अभिरुचीसंपन्न असल्याने तिच्याकडे भारतीय समाज आकृष्ट होणे अगदी स्वाभाविक होतेच. त्यातही त्या संस्कृतीचे आचारविचार, समकालीन यंत्रयुगातली व भारतीय साहित्य-शास्त्रातील भाषा, ती मांडण्याची पद्धती, विचार करण्याची रीती ही सगळी मध्ययुगीन असल्याने ती आपोआपच दूरची व जुनी वाटू लागली. भारतीय साहित्यशास्त्राने सांगित-लेला विचार जुना नसून, तो सांगण्याची पद्धती व त्या विचारांभोवतालचे सर्व वातावरण मध्ययुगीन आहे हे समजायला काही काळ लोटणे आवश्यकच होते.

शास्त्राचे जुनेपण

याच्यापुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की, आज या भारतीय साहित्यशास्त्रातील रसादी परिभाषेला व तिच्यातून आविष्कृत होणाऱ्या साहित्यविषयक कल्पनांना एक प्रकारचा जुनेपणाचा वास चिकटलेला असला तरी कुठलाही साहित्यविषयक विचार कधीच शिळा होत नसतो तो विचार ज्या वाङ्मयाच्या आधारे केलेला असतो ते वाङ्मय लक्षात घेऊन त्या साहित्यविषयक विचारांचा मागोवा घतला तर तो विचार आजच्या साहित्याला व साहित्यविषयक विचाराला पोषकच ठरतो. तसे केले नाही तर व त्या साहित्यशास्त्राला जुने समजून त्याज्य ठरविले तर, एक मोठा धोका निर्माण होतो. तो धोका म्हणजे ‘ प्राचीनांनी ज्या ठिकाणी प्रारंभ केला त्याच ठिकाणी आपल्यालाही प्रारंभ करावा लागेल; तेव्हांपासून आतापर्यंत विचाराची जी प्रगती झाली आहे तिच्यापासून आपण वंचित राहू.’ असा धोका सांगून डॉ. सुरेश धायगुडयांनी त्याच्या समर्थनार्थ... कॅथार्सिसचे उदाहरण दिले आहे. ते म्हणतात–" ‘ कॅथार्सिस ’संबंधीचे ॲरिस्टॉटलचे प्रति-पादन अतिशय संदिग्ध आहे. परिणामी अनेकांनी त्याचा अर्थ अनेक प्रकारांनी लावला आहे. त्यांच्यात मेळ घालणे फारच कठीण आहे. पण ‘ कॅथार्सिस ’चा काहीही अर्थ असला तरी ॲरिस्टॉटलने शोकांत नाटकाचा प्रेक्षकाच्या मनावर जो परिणाम होतो असे या शब्दाने सुचविले त्याच्या बीजभूत सत्याविषयी कोणीच अभ्यासक शंका व्यक्त करीत नाहीत. " ‘ भारतीय साहित्यशास्त्र कालबाह्य झालेले नाही– ” हे त्यांचे मत पटणारे आहे

पाश्चात्य-पौर्वात्य साहित्यशास्त्रातील समांतर कल्पना

या दोन्ही भाषांच्या साहित्यशास्त्रामध्ये काही समांतर विचारही आढळतो. भारतीय साहित्यशास्त्रातील ‘ औचित्यविचार व ‘ आस पोएटिका ’मध्ये होरेस या साहित्यशास्त्र-काराने केलेला औचित्यविचार, ‘ ध्वनिविचार ’ व सूचकता, रीतिविचार व ‘ स्टाइल ’

रसविचार व सौंदर्यविचार यांचा एकमेकांशी असलेला विचारसंबंध लक्षात घेण्यासारखा आहे. या दोन्ही भाषांच्या साहित्यविषयक विचारातील अशी समान स्थळे असल्यानेच प्रा. दादेगावकर 'खेड्यातील एक रात्र' या कवितेचे भरताच्या गुणविवेचनाच्या आधारे परीक्षण करू शकले. 'अर्थात भरतकृत गुणविवेचनाच्या दृष्टिकोणातून या कवितेकडे पाहणे आणि मर्ढेकरांच्या संवाद–विरोध–समतोल लयांनी निर्मित पद्यबंधाच्या दृष्टीने या कवितेची ओळख करून घेणे यात फारसा मूलभूत फरक नाही, हे जाणवले.'

तसेच दोन्ही भाषांच्या साहित्यविषयक विचारांचा प्रारंभ नाट्यशास्त्रापासूनच झालेला आहे. एकीकडे सुखात्मिका विकसित झाली तर दुसरीकडे शोकात्मिका बहरली 'ऐकण्याला मधुर व पाहाण्याला रम्य असा खेळ म्हणून' नाट्यवेद निर्माण झाला. नाटकाचा आत्मा शोकात्म असला तरी नाटकाची अखेरी शोकान्त असता कामा नये या भारतीय परंपरेमुळे भारतात सुखान्तिका लिहिल्या गेल्या. काव्यात शृंगार-वीर-हास्य करुण या क्रमाने रसांना असलेले महत्त्व नाकारून एखाद्याच भवभूतीने 'एको रसः करुण एव०' अशी करुणरसाची महती मानली. पण पाश्चात्य देशात शोकात्मिकेचा समाजमनावर होणारा परिणाम 'कॅथार्सिस' मधून सुचवून ती कशी समाजोपयोगी आहे हे स्पष्ट करण्यावर भर दिला गेला. वाङ्मयकलेचा समाजाच्या संदर्भात असलेला उपयोग सांगितला. तरी दोन्ही भाषांतील नाट्यकला व तिच्या आधाराने साहित्यकला विचारात घेतली गेली. दोन्ही भाषांच्या साहित्यशास्त्रांमध्ये जशा काही समान विचारधारा आहेत, तसेच काही स्वतंत्र विचारही आढळतात. आणि या सगळ्या विचारांचा आधार मराठी साहित्याला व साहित्यविषयक विचारांना आहे.

मराठीच्या साहित्यशास्त्राचे प्रयत्न*

(मध्ययुगीन मराठी वाङ्मयाच्या दालनात ललित वाङ्मयाचा पसारा डोळे दिपवून टाकण्याइतका वैभवशाली असला तरी त्याचे समीक्षण करून, त्यामधील काव्यतत्त्वांचा चिकित्सक दृष्टीने शोध घेऊन काव्यशास्त्र व समीक्षाशास्त्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न मराठीत झालेला नाही. या संत-पंतादी कवींनी एकमेकासंबंधीच्या काव्याबद्दलचे केलेले अस्पष्ट उल्लेख व ज्ञानेश्वर–भास्करभट्ट बोरीकर–रामदास इत्यादी कवींनी काव्याच्या ओघामध्ये सांगितलेले काही काव्यसिद्धान्त मराठी वाङ्मयाचा वेगळेपणा व काव्यविचार सांगत असले तरी मराठीचे स्वतंत्र साहित्यशास्त्र आकारास आणण्याइतके त्यांचे सामर्थ्य नाही. साहित्यविषयक असे शास्त्रीय निकष शोधणारा ग्रंथ मध्ययुगीन कालखंडात मराठी-मध्ये का निर्माण झाला नाही ? मराठीला अत्यंत निकटतम असलेल्या व त्या काळातही लेखन होत असलेल्या संस्कृत भाषेमध्ये असे ग्रंथ लिहिले गेले आहेत. त्याचे अनुकरण मराठीने का केले नाही ? एवढेच नव्हे तर, त्या काळातच जगन्नाथपंडितासारख्या साहित्य-शास्त्रकाराने आपला रसगंगाधरासारखा टीकाग्रंथ लिहिला आहे पण या साहित्यशास्त्र-कारांने मराठीसारख्या समकालीन वाङ्मयाची दखल घेतलेली दिसत नाही. कदाचित् 'या नवीन विकासाकडे कोणत्या दृष्टीने पाहावे हेदेखील संस्कृत साहित्यकारांना समजले

नसावे !' हे त्यांच्या संदर्भातील काव्यपरीक्षणकार केतकरांचे वरील उद्‌गार, त्या काळातील मराठी साहित्यशास्त्रविषयक उदासीनतेचे प्रतीक मानता येतील.

मध्ययुगीन मराठीच्या संदर्भात असे मराठीचे साहित्यशास्त्र सिद्ध करण्याचा प्रयत्न ज्ञानकोशकार केतकर आणि डॉ. मा. गो. देशमुख या दोघांनी जाणिवपूर्वक केलेला दिसतो. 'महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण' या ग्रंथात डॉ. केतकरांनी मध्ययुगीन मराठीतील काव्यपरीक्षणांचा आलेख मांडण्याचा प्रयत्न केला असला तरी, 'त्यात मराठी कवी व काव्य याविषयी अवांतर बरीच उपयुक्त व मनोरंजक माहिती असली तरी मुख्य प्रमेय जे काव्यशास्त्र, त्याविषयींचा मजकूर दहापाच पृष्ठांतच समाविष्ट झालेला आहे.' (काव्यालोचन पृ. ५). या प्रा. द. के केळकरांच्या त्यावरील अभिप्रायावरून त्याचे स्वरूप व त्यातील अभिनिवेश याचे भान येते.

'लोकांची आवडनिवड, कवीची कृती व साहित्यशास्त्र यांचा अन्योन्यसंबंध' काव्यपरीक्षणकार मान्य करतात. त्यांना काव्यशास्त्र, समीक्षाशास्त्र यामधील फरकांची जाणीव नसावी. भारतीय साहित्यशास्त्रामध्ये, काव्यशास्त्र व समीक्षाशास्त्र यांचे एकत्रित रूप दिसते. वस्तुतः काव्यप्रयोजनादी उपविषय हे काव्यशास्त्रीय विषय आणि रसादी सिद्धान्त हे समीक्षाशास्त्रीय विषय असे दोन परस्परभिन्न विषय आहेत. कारण त्यांची प्रयोजने भिन्न आहेत, हे आपण ध्यानात घ्यायला हवे. हे दोन्ही विषय मिळून भारतीय साहित्यशास्त्र बनते. ज्या मराठीच्या साहित्यशास्त्राचा विचार डॉ. केतकर व डॉ. देशमुख यांनी अभिनिवेशांनी मांडला त्यांनी या विभागांची फारशी दखल घेतलेली दिसत नाही.

'मराठीचे साहित्यशास्त्र' सिद्ध करणाऱ्या या पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत त्याबद्दल पुढील आक्षेप घेतलेले आहेत. "काव्यनिर्मिती ही सर्वसामान्य प्रवृत्तीवर अवलंबून असल्यामुळे एकेका भाषिक गटाचे निराळे असे साहित्यशास्त्र असणे शक्य नाही. तेव्हा 'मराठीचे साहित्यशास्त्र' काही निराळे व स्वतंत्र आहे असे मानता येणार नाही, त्यातून जुन्या मराठी कवितेचे निराळे असे साहित्यशास्त्र संभवतच नाही. संस्कृताचे जे साहित्यशास्त्र तेच मराठीचे–मराठी संतकवींचे– साहित्यशास्त्र'. मराठी कवींनी सहेतुकपणे काव्यतत्त्वांची चर्चा केली नाही, काव्यमीमांसेचे त्यांना अगत्य नव्हते. त्यांनी अहेतुकपणे काढलेल्या त्रुटित व एकदेशीय उद्‌गारांवरून सांगोपांग शास्त्राची रचना होणे शक्य नाही. काव्यतत्त्वविषयक जे काही थोडेसे उद्‌गार मराठी कवींच्या काव्यात आढळतात त्यापैकी बहुतेकांत संस्कृत साहित्यशास्त्रातील विचारांचा व सिद्धान्तांचा अनुवाद आढळतो. संत कवींनी अधिक काही केले असेल तर काव्यप्रयोजनामध्ये भक्तिप्रेम, ईश्वरगुणगान व काव्यकारणामध्ये भगवत्कृपा, गुरुकृपा आणि रसांमध्ये शांत किंवा भक्तिरस यांना प्राधान्य दिले; पण एवढ्याने त्यांनी स्वतंत्र असे साहित्यशास्त्र निर्माण केले असे होत नाही" मराठीचे साहित्यशास्त्र सिद्ध करणाऱ्या डॉ. मा. गो. देशमुखांच्या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेतील डॉ. श्री. ना. बनहट्टी यांचे वरील उद्‌गार मराठीच्या साहित्यशास्त्राबद्दलची एक भूमिका स्पष्ट करतात.

'मराठीत स्वतंत्र साहित्यशास्त्र नाही,' या वाक्यातील (१) 'मराठी'च्या साहित्यविषयक नियमांची एकत्रित चर्चा करणारा असा शास्त्रीय स्वरूपाचा ग्रंथ मराठीत रचला गेलेला नाही, असा अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. याबद्दल कुणाचेच दुमत नाही. वरील वाक्यातून (२) मराठी अशा स्वतंत्र साहित्यविषयक जाणिवा निर्माणच झाल्या नाहीत, असे मत व्यक्त केल्यास काहींच्या मते ते वादग्रस्त ठरेल. मराठी साहित्याच्या वैभवशाली परंपरेने फक्त संस्कृत साहित्यशास्त्रविषयक नियमांना अनुसरून लेखन केले आहे, असे दिसत नाही. किंवा मराठी साहित्यात काही जुजबी स्वरूपाचा वेगळेपणा आहे असेही म्हणता येत नाही. मराठीने–प्रामुख्याने मध्ययुगीन काळातील मराठीने–प्रयोजन, काव्य-लक्षण, काव्यकारण व काव्याचे आत्मतत्त्व याबाबतीत आपले वेगळे नियम बनविलेले दिसतात. उदा. 'काही तरावया गावे' किंवा 'भवसागर तरून जाणे' हे काव्यप्रयोजन, त्यामुळे 'साक्षात्कारी शब्द' हे काव्यलक्षण, 'ईश्वरीकृपा, गुरुप्रसाद' हे काव्यकारण व 'परतत्त्वस्पर्श' हे आत्मतत्त्व. या दृष्टीने मराठीने निवडलेले अनुभव, त्यांच्या काव्याचा श्रोतृवर्ग, कथनस्थान या सगळ्यांचे विवेचन केल्यास मराठीचे स्वतंत्र असे काव्यविषयक निकष निघू शकतील आणि ते संस्कृत काव्यनिकषांपेक्षा वेगळेही असतील. मराठीच्या स्वतंत्र साहित्यशास्त्राबद्दलची ही दुसरी भूमिकाही दुर्लक्षणीय नाही.

यापैकी कोणतीही भूमिका असली तरी भारतीय साहित्यशास्त्रांचा त्यावर असलेला प्रभाव नाकारता येत नाही. संस्कृत व कानडी यासारख्या दोन समृद्ध भाषांच्या सान्निध्यात बहरलेल्या मराठीचे साहित्यविषयक निकष भारतीय साहित्यनिकषांच्या परिणामातून विकसित झालेले आहेत. यासाठी भारतीय साहित्यशास्त्र समजून घेण्याची आवश्यकता आहे.

शास्त्र-कल्पना : भौतिक व मानवीय

शास्त्र हा शब्द आज Science या इंग्रजी शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून रूढ झाला आहे. Science या शब्दाच्या अर्थाच्या कक्षाही वेळोवेळी बदललेल्या आहेत. शास्त्र म्हणजे अपरिवर्तनीय ठरणारे शाश्वत व नियमावली सिद्ध करून देणारे असते. ही कल्पना आज नियमाला अपवाद, अपवादाला प्रत्यापवाद शोधता शोधता अस्थिर होऊ लागली आहे. शरीरशास्त्र, ज्योतिषशास्त्र, रसायनशास्त्र, भाषाशास्त्र या सगळ्या ठिकाणच्या 'शास्त्र' शब्दाची पातळी एकच नाही. त्यांना एकाच पातळीवरचे शास्त्रीय नियम लावता येत नाहीत हे लक्षात येऊ लागले आहे. अपराधविज्ञान, लिंगविज्ञान, मनोगाहन विज्ञान, प्रायोगिक मानसशास्त्र इत्यादी अनेक मानवीय शास्त्रे जसजशी अभ्यासाचा विषय होऊ बदल लागली तसतसा 'शास्त्र' शब्दाच्या अर्थामध्ये बदल होऊ लागला. मानवीय शास्त्रे व भौतिक शास्त्रे यामध्ये असलेला एक महत्त्वाचा फरक स्पष्ट-पणे जाणवू लागला. भौतिक शास्त्रांमध्ये प्रयोग करण्याची शक्यता असते. पण मानवीय शास्त्रांमध्ये प्रयोगाची शक्यता नसते. केवळ प्रयोगासाठी विशिष्ट परिस्थिती निर्माण करणे हे या मानवीय शास्त्रांच्या संदर्भात अशक्य असते. आणखीही एक अडचण या

शास्त्राच्या सिद्धतेत स्वीकारावी लागते. ती म्हणजे मानवी क्रियांचे अवलोकन व मापन करून त्यावरून काही अनुमान काढणे हे मूलतःच गुंतागुंतीचे असते. म्हणूनच अशा शास्त्रातील सिद्धान्तांना नेहमी 'असे वाटते', 'असे असावे', 'असे असू शकेल' अशा शब्दप्रयोगांचे साहाय्य घ्यावे लागते. भौतिक शास्त्रातील नियमांइतका या शास्त्रातील नियम काटेकोर असू शकत नाही, तो 'अखेरचा शब्द' असू शकत नाही. त्यामुळे 'अधिकारयुक्त नियमन किंवा अनुशासन करणारे विधान' हा शास्त्र शब्दाचा अर्थ मागे पडून सृष्टीतील घटनांचे अवलोकन करून त्यावरून बांधलेले नियम हा भौतिकशास्त्राने निश्चित केलेला 'शास्त्र' या शब्दाचा अर्थही बदलू लागला.

साहित्यशास्त्र हे तर साहित्य–कलाकृतीची नियमावली सांगू पाहाते. या साहित्यशास्त्राच्या ज्ञानाने साहित्यकलाकृतीच्या आकलनास मदत होते. पण या ज्ञानाच्या जोरावर साहित्यकृतीची निर्मिती साधता येण्याची कला अवगत होत नसते. निर्माण झालेल्या ललित–वाङ्मयाच्या अवलोकन– निरीक्षणाने हे साहित्यशास्त्र आकारास येत असते. सामान्यतः कुठलेही शास्त्र कसे आकारास येते हे पाहिले तर अवलोकन सामग्रीसंपादन, मूल्यमापन, परस्परतुलना इत्यादींच्या मार्गाने नियम, अपवाद, व्याख्या, सिद्धान्त असे तयार होत असते. आज पाश्चात्य साहित्यशास्त्राची बांधणी या पद्धतीने झालेली आहे असे दिसून येते; तर संस्कृत साहित्यशास्त्राची रचना पाहता प्रथम सिद्धान्त देऊन मग त्याला पोषकशी उदाहरणे अशी रचना–पद्धती आढळते. सामान्यपणे भारतीय साहित्यशास्त्राकडे आमच्या वाचकाचे दुर्लक्ष होण्याच्या अनेक कारणांपैकी ही अशा प्रकारची रचना हेही एक कारण ठरते. इंग्रजी वाङ्मयाच्या परिशीलनाने आज आपल्या अंगवळणी पडलेल्या शास्त्र–पद्धतीपेक्षा ही पद्धती वेगळी आहे. पण रचनापद्धती कोणतीही असो, अवलोकन, सामग्रीसंपादन इ. पद्धतीशिवाय या प्रकारची शास्त्रे रचली जाऊ शकत नाहीत. भारतीय साहित्यशास्त्रसुद्धा याच मार्गाने सिद्ध झालेले आहे याची साक्ष वामनाच्या 'काव्यशास्त्र हे काव्यानुसारी आहे व असले पाहिजे' या मतावरून स्पष्ट होते.

भारतीय साहित्यशास्त्रावरील आक्षेप, गैरसमज

भारतीय साहित्यशास्त्राबद्दल नेहमी घेतला जाणारा एक आक्षेप म्हणजे वर उल्लेख केलेली रचनापद्धती होय. प्रथम सिद्धान्त व त्याच्या समर्थनार्थ काही उदाहरणे देण्याची पद्धती होय. पुष्कळदा असेही दिसते की जगन्नाथासारखा कविप्रतिभेचा पंडित स्वरचित उदाहरणे देतो. त्याच्या काव्यविषयक ग्रंथांमध्ये त्याने दुसऱ्या कोणत्याच कवीच्या काव्यातील उदाहरणे दिलेली नाहीत. त्यामुळे (काव्य) नियमांसाठी उदाहरणे– (काव्याच्या नमुन्यांचा अभ्यास करून त्यांतून काव्यविषयक सिद्धान्त असे न जाणता असा उलटा प्रकार वाचकांच्या मनावर कोरला जातो. शिवाय अशा सिद्धान्तस्वरूपी व्याख्यांमुळे शास्त्राची प्रगती खुंटते. शास्त्रात सांगितलेले नियम अनुलंघनीय आहेत असा समज दृढ होतो, आणि नवनवीन काव्याच्या उदाहरणांची भर या शास्त्रात पडेनाशी होते. परिणामी

शास्त्राचा व काव्याचा संबंध खुंटतो. भारतीय साहित्यशास्त्राच्या संदर्भात काहीसे असेच झाले आहे, असे अनेकांना वाटते.

पण जगन्नाथ पंडितासारखे काही ग्रंथकार वगळता भामह, कुन्तक, दंडी इत्यादी अनेक साहित्यशास्त्रकारांनी केवळ संस्कृत वाङ्मयातीलच नव्हे तर प्राकृत वाङ्मयातील काव्यांच्या उदाहरणांचाही सिद्धान्तप्रतिपादनासाठी उपयोग करून घेतला आहे. पण आधुनिक मराठी समीक्षकांचा मम्मट, जगन्नाथपंडित इत्यादी शास्त्रकारांच्या ग्रंथांशी व त्यांच्या ग्रंथलेखन रचनेशी जितका परिचय आहे, तितका परिचय भामह, दण्डी, कुन्तक इत्यादींच्या शास्त्रीय ग्रथांशी नाही. आणि मम्मट किंवा जगन्नाथपंडित हे जितके साहित्य-शास्त्रकार आहेत, त्यापेक्षाही अधिक प्रमाणात (अनेक मतांचा समन्वय साधून) संकलन करणारे आहेत. त्यांच्या ग्रंथांच्या अध्ययनाने भारतीय साहित्यशास्त्राची समज येऊ शकते. पण भारतीय साहित्यशास्त्राबद्दल जोपासल्या गेलेल्या या गैरसमजाचे मूळ या प्रकारच्या मर्यादित अभ्यासातच असावे.

भारतीय साहित्यशास्त्राबद्दलचा आणखी एक आक्षेप म्हणजे संस्कृत साहित्य-शास्त्रातील उदाहरणांचा भर प्रामुख्याने शृंगाररसावर असतो. सिद्धान्त स्पष्टीकरणासाठी शृंगाररसाव्यतिरिक्त इतर रसातील उदाहरणांची संख्या अत्यल्प प्रमाणात आहे त्यामुळे संस्कृत साहित्य व साहित्यशास्त्र हे जीवनाच्या सर्वांगाने विचार करण्यास समर्थ नसावे असा समज या साहित्यशास्त्रातील केवळ शृंगाररसात्मक उदाहरणांनी जोपासला जातो.

हे दोन्ही आक्षेप भारतीय साहित्यशास्त्राबद्दलच्या अज्ञानातून निर्माण झालेले आहेत. पहिल्या आक्षेपाच्या स्पष्टीकरणार्थ असे म्हणता येते की . अशा प्रकारची स्थिरता वामनापर्यंत तर जाणवत नाही. प्रामुख्याने भारतीय साहित्यशास्त्रात नव्या विचारांची व रचनांची भर पडण्याचे थांबलेले दिसते ते मम्मटापासून. मम्मटानंतरचे ग्रंथकार तीच तीच वळणे गिरवताना दिसतात. एवढेच नव्हे तर, मम्मटाचे सामर्थ्यही नवे विचार देण्यात दिसण्यापेक्षा साहित्यविचारातील विविध मतमतांतराच्या विरोधातून एकसूत्रीय संकलन करण्यामध्ये आहे. पण अशा काही साहित्यशास्त्रकारांचे अपवाद वगळता या साहित्यशास्त्रकारांनी नवे वाङमय हे आपल्या अभ्यासाचे विषय केलेले दिसून येतात. आधीच्या साहित्यशास्त्राचे टीकाग्रंथ पाहता भारतीय साहित्यशास्त्राचा विकास झाला आहे असेच दिसून येते. या विकासाच्या आलेखाकडे 'संप्रदाय' म्हणून पाहिले गेले. संस्कृतबद्दलचे अपुरे ज्ञान व इंग्रजी (Schools) या विचारपद्धतीच्या प्रभावातून रस-संप्रदाय, अलंकार-संप्रदाय, ध्वनि-संप्रदाय हे स्वतंत्र व वेगळे संप्रदाय मानून त्यांचा विचार केला गेला. आणि त्यामुळे 'हा विकास आहे' याकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष झाले. 'त्यामुळे रसविचाराचा किंवा साहित्यातील सौंदर्याचा) शोध घ्यायला निघालेल्या या सगळ्या शास्त्रविवेचनाचा नीटपणे व नेमकेपणे बोध झाला नाही.' डॉ. ग. त्र्यं. देशपांड्यांनी नोंदविलेले हे मत योग्य वाटते. 'भरत, भामह, वामन, आनंदवर्धन कुन्तक हे ग्रंथकार भिन्न भिन्न संप्रदायाचे (Schools चे) प्रवर्तक नसून त्यांनी

' सिद्धपरमतानुवाद ' पद्धतीने आपाल्या ग्रंथातील विषयांचे विवेचन केले आहे. आजच्या अभ्यासकांच्या अडचणी कोणत्या आहेत ते सांगताना डॉ. देशपांडयांनी मराठीत आणल्या गेलेल्या अर्ध्याकच्च्या साहित्यविवेचनाचा उल्लेख केला आहे. ' रससिद्धान्ताची पुनर्व्यवस्था ' करू बघणाऱ्या रसविमर्शकर्त्या के. ना. वाटव्यांनी काटेकोरपणा कसा पाळला नाही ते स्पष्ट केले आहे. ' रसविवेचनाच्या बाबतीतही या व तत्सम अभिनव काव्यप्रकाशादी ग्रंथांतून असाच गोंधळ झालेला आहे याशिवाय ' ध्वनि ' ही एक पद्धति आहे. क्षेमेंद्राचा स्वतंत्र औचित्यसंप्रदाय आहे. रसाभास रसाइतका आस्वाद्य नाही इत्यादि मतेही अशीच घाई-घाईने बनविण्यात आलेली आहेत. " (भा. सा पृ. २२) . ' संस्कृत ग्रंथातील विचार यथार्थतेने एकदा वाचकांसमोर आले को ..विचारांच्या आजच्या धारणेत त्यांची ग्राह्या-ग्राह्यता कितपत आहे हे आपोआपच ठरेल. "

ज्या काळात हे भारतीय साहित्यशास्त्र विकसित होत गेले, त्या काळातील शास्त्र-विषयक जाणिवा, त्या काळातील ललितलेखन, काव्यशास्त्राला पोषक असलेल्या इतर शास्त्रांचा विकास व काव्याकडे बघण्याचा समाजाचा दृष्टिकोण यांचा परिचय करून घेतल्यास भारतीय साहित्यशास्त्रातील विचार समजण्यास मदत होईल. त्यांचे आजच्या मराठी वाङ्मयाच्या संदर्भातही होणारे उपयोजन कळू शकेल. इंग्रजी व संस्कृत वाङ्मयातील समान विचारांची कल्पना येऊ शकेल. या दृष्टीने भारतीय साहित्यशास्त्रीय ग्रंथांमधील शास्त्रनियम देण्याच्या पद्धतीबद्दल डॉ. देशपांडयांनी चार सूत्रे दिलेली आहेत. त्यांचा परिचय असल्यास हे ग्रंथ जो विचार सांगतात तो कळू शकेल. ही चार सूत्रे म्हणजे (१) लक्ष्यानुसारी लक्षण, (२) प्राधान्येत व्यपदेशा भवन्ति, (३) यथोत्तरं मुनींना प्रामाण्यम व (४) सिद्धमतपरानुवाद ही होत.

(१) लक्ष्यानुसारी लक्षण– लक्षण म्हणजे विशेष. हे विशेष त्याच्या विषयावरून शोधले असावेत. समजा, काव्याचे विशेष सांगायचे आहेत, तर त्यासाठी काव्याचे परिशीलन आवश्यक आहे. काव्याचा अभ्यास करून त्याचे वेगळेपण कोणत्या विशेषांमध्ये आहे म्हणजेच काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण कोणते ते शास्त्रामध्ये सांगितलेले असते. संस्कृत साहित्यशास्त्रांसमोर जे ललितवाङ्मय उपलब्ध होते त्याच्या आधारे त्यांनी ही काव्य-लक्षणे दिलेली आहेत आज ते काव्यप्रकार व त्यांचा बारकावा अभ्यासकांच्या परिचयाचा नसल्याने या काव्यलक्षणांमधील अनेक घटक–विभाग त्यांना अनावश्यक वाट लागतो. या काव्यलक्षणात सांगितलेले नायकनायिकांचे प्रकार, त्यांच्या मित्रांचे सख्यांचे प्रकार आज अनावश्यक वाटत असले, तरी काव्यशास्त्राचा उगम नाट्यशास्त्रातून झालेला असल्याची ती खूण आहे हे विसरून चालणार नाही. अशा अनावश्यक व तपशीलवजा वर्णनापेक्षा मूळ लक्षण कोणते ते त्या काळातील काव्याच्या आधारे लक्षात घेतलेले असते, त्या काव्यावरून निश्चित झालेले असते, ही गोष्ट या सूत्रावरून स्पष्ट होते.

(२ प्राधान्येन व्यपदेशा भवन्ति- शास्त्रीय ग्रंथातील हे सूत्र लक्षात घेतल्यास लेखनपद्धतीत आलेला सुटसुटीतपणा समजून येतो. त्या विशिष्ट शास्त्रातील प्रमुख

घटकाबद्दल जी प्रक्रिया नोंदविलेली असते, ती त्या प्रमुख घटकांच्या सर्व उपविभागांबद्दलही गृहीत धरलेली असते. प्रत्येक उपविभागाचा स्वतंत्र निर्देश करण्याची आवश्यकता उरत नाही. उदाहरणार्थ काव्यशास्त्रामध्ये रसाबद्दल सांगितलेली प्रक्रिया, त्या रसाबरोबरच, भाव, त्याचे आभास, भावोदय, भावशान्ती, भावशबलता इ. रसांच्या उपविभागांबद्दल गृहीत धरली जाते. ती त्या उपविभागांच्या संदर्भात पुनः पुनः सांगण्याची गरज नसते. ' ...पण आधुनिक पंडितांच्या लक्षात ही पद्धती न आल्याने ' संस्कृत ग्रंथांनी भावकाव्याची दखल घेतली नाही ', असा ते समज करून घेतात.' (भा. सा.– ग. त्र्यं. देशपांडे)

(३) **यथोत्तरं मुनीनां प्रामाण्यम्–** कोणत्याही शास्त्रामध्ये अगोदरच्या ग्रंथातील शोधांपेक्षा उत्तरकालीन– आजच्या भाषेत अद्यावत्– शोधाला प्रामाण्य असते. हे उत्तरकालीन शोध किंवा विचार मांडताना, त्या त्या क्षेत्रातील अगोदरचे शोध किंवा विचार त्या विचारवंतांनी विचारात घेतलेले असतात, अगोदरच्या विचारांची–शोधांची–निष्कर्षांची शहानिशा करून मगच त्या विचारवंतांनी आपले नवे शोध प्रस्थापित केलेले असतात. रीतिविचारात वामनाच्या आधारे, नंतरच्या विश्वनाथाने ' पदसंघटना रीतिरङ्गसस्था विशेषवत् । उपकर्त्री रसादीनाम् ।' असे रीतीचे रसाला साहाय्यभूत होणारे स्वरूप स्पष्ट केले आहे. परंतु संस्कृत शास्त्राची ही वरील शास्त्रीय-लेखनपद्धती लक्षात न घेतल्याने ' वामनाचे रीतिविवेचन हा रीतिविचारातील अखेरचा शब्द ' (भा. सा.) समजण्याची चूक अनेक साहित्यकार करतात व त्यामुळे मूळ विचारांना चुकीची दिशा लागते.

(४) **सिद्धपरमतानुवाद–** प्रस्तुत शास्त्रातील विवेचनाच्या पुष्ट्यर्थ जेव्हा इतर शास्त्रातील सूत्रांचा आधारदर्शक उल्लेख करावा लागतो, तेव्हा ती इतर शास्त्रांतील सूत्रे केवळ तशीच्या तशीच गृहीत कृत्ये समजून, दिली जातात. त्या ठिकाणी त्या आधारदर्शक येणाऱ्या सूत्रांचे सविस्तर विवेचन किंवा स्पष्टीकरण देण्याची आवश्यकता नसते. जगाला आवश्यक वाटेल, अशा अभ्यासकाने त्या शास्त्रीय ग्रंथांच्या आधारे त्या आधारदर्शक सूत्रांचा अर्थ समजून घ्यावा. पण शास्त्रीय लेखनातील ही पद्धती अपरिचित असलेल्या वाचकाला अशा ठिकाणी साहित्यकाराचे अज्ञान जाणवू लागेल.

त्या काळातील शास्त्रीय लेखनपद्धतीचा परिचय करून देऊन डॉ. देशपांडे म्हणतात की, या पद्धतीचा परिचय नसल्याने भारतीय साहित्यशास्त्रविषयक गैरसमज अधिक प्रमाणात वाढीस लागले.

प्रत्येक भाषेचे स्वतंत्र साहित्यशास्त्र असते काय ?

प्रत्येक भाषेच्या शास्त्रीय लेखनाच्या पद्धतीत जसा बदल असतो. तसेच प्रत्येक भाषेचे स्वतंत्र वेगळे साहित्यशास्त्र असते काय ? संस्कृत, मराठी, इंग्रजी वा अन्य भाषांमधील साहित्यविषयक कल्पना पूर्णपणे वेगवेगळ्या असतात काय ? की काही प्रमाणात त्यात समानता असते ? कोणत्याही भाषेतील साहित्याचे मानदंड भिन्न असतात काय ? या

प्रश्नांचा विचार करताना एक गोष्ट प्रामुख्याने लक्षात घ्यावी लागते ती म्हणजे साहित्यशास्त्र हे नेहमी साहित्यशरण असते. प्रत्येक भाषेमध्ये एकाच पद्धतीचे व एकाच प्रकारचे– प्रवृत्तींचे साहित्य कधीच निर्माण होत नसते. त्यामुळे प्रत्येक भाषेच्या साहित्यशास्त्रात त्या त्या प्रमाणात विविधता येणार. पाश्चात्य देशात शोकात्मिका तर भारतात सुखात्मिका लिहिल्या गेल्या. त्यामुळे त्यांच्यातील काही साहित्यविषयक जाणिवा भिन्न असणे अगदी स्वाभाविक आहे. माणसाला सुखात्मिकेपेक्षा शोकात्मिका अधिक अंतर्मुख करते या न्यायाने काही रसिक समीक्षकांना भारतीय साहित्यापेक्षा पाश्चात्त्य साहित्य (व त्यामुळे ते साहित्यशास्त्रही) अधिक सकस वाटत असले तर नवल नाही. शोकात्मिकेचा किंवा साहित्याचा समाजाला होणारा उपयोग विशद करताना कॅथार्सिससारखी एक स्वतंत्र उपपत्ती या शास्त्राच्या हाती लागली भारतीय साहित्यशास्त्राचे निकष अर्थातच यापेक्षा भिन्न आहेत. शृंगाररसावर या काव्यनाटकाचे अधिक लक्ष आहे. देव, दैव, अध्यात्मविषयक जाणिवा सांस्कृतिक जडणघडण या सगळ्यातील भिन्नतेने संस्कृतमध्ये, व्याकरण, मीमांसा, न्याय या शास्त्राच्या आधाराने साहित्यशास्त्र निर्माण झाले, रसतत्त्व हे प्राणभूत तत्त्व मानून त्याचा आविष्कार त्याच्या विकासाच्या दिशा हे साहित्यशास्त्र शोधत गेले. आणि त्यामुळे पाश्चात्यांपेक्षा वेगळी सखोल व सलग अशी साहित्यशास्त्रीय विचारसरणी तयार होत गेली. एकाच वेळी ललित साहित्यांतून जाणवणारी साहित्यविषयक विचारतत्त्वे साहित्यशास्त्र स्वीकारीत असते, आणि त्याचवेळी नव्या साहित्यनिर्मितीला तीच तत्त्वे किती प्रमाणात उपयोजिता येतात याचाही हे साहित्यशास्त्र विचार करीत असते. या साहित्यविषयक विचारांचाही साहित्यावर परिणाम होत असतो. पण त्याचबरोबर आणखी एक प्रमुख विचार विसरता कामा नाही. हे सगळे साहित्य–शोध म्हणजे कलाकृतीच्या सौंदर्याचा शोध असतो. मग तो शोध सौंदर्यशास्त्राची वा लयतत्त्वाची मदत घेऊन केलेला असो किंवा रस, भावगंध इ. मार्गाने केलेला असो. साहित्य ही एक कला आहे. अनेक प्रकारच्या कलांपैकी एक कला आहे. ती इतर सर्व कलांपेक्षा अतिशय प्रभावी असू दे किंवा संमिश्र पातळीवरची असू दे. पण कलेचे निकष शोधणारे साहित्यशास्त्र तिच्या समोरच्या कलाकृतीमध्ये कितीही वेगळेपणा असला तरी– कोणत्याही भाषेतील या कला सौंदर्याचे निकष शोधत असते. शब्द, शब्दाबरोबर येणारा अर्थ (आशय) यांच्या एकत्र येण्याने ही साहित्यकला नेमक्या कोणत्या मार्गाने व कसे सौंदर्याचे दर्शन घडविते हा कुठल्याही भाषेतील साहित्यशास्त्राचा मूलभूत शोध–मार्ग असल्याने वरवर जरी मार्ग अनेक वाटले, वरवर जरी ही साहित्यशास्त्रे भिन्न वाटली; तरी ती एकमेकांशी गाभ्याजवळ जोडलेलीच असावी लागतात. या केंद्राकडे किंवा गाभ्याकडे येणारा प्रत्येक भाषेतील साहित्यशास्त्राच्या प्रवास वेगळ्या प्रकारचा असेल. त्या भाषेतील साहित्यनिर्मिती या साहित्यनिर्मितीवर असलेले अगोदरच्या व समकालीन भाषांचे प्रभाव, त्या काळातील सांस्कृतिक वातावरण, साहित्याकडे पाहाण्याची दृष्टी, समाजाची वाङ्मयीन अभिरुची, साहित्यनिर्मितीला व प्रसाराला पोषक अशा व्यावहारिक पातळीवरच्या सुविधा, या सगळ्याचा परिणाम हित्यावर होत असतो. आणि याच साहित्याच्या आधारे साहित्यशास्त्र आकारास येत

असल्याने आपाततः तो साहित्यशास्त्रावरून जाणवत असतो. या दिशेने विचार केला तर असे जाणवते की प्रत्येक भाषेचे स्वतंत्र साहित्यशास्त्र असते आणि अशा अनेक स्वतंत्र साहित्यशास्त्रांच्या आधाराने 'विशुद्ध साहित्यशास्त्रा'ची जडणघडण होत असते.

भारतीय साहित्यशास्त्रातील प्रमुख प्रवाह

भारतीय साहित्यशास्त्राला 'क्रियाकल्प, काव्यलक्षण, काव्यालंकार व साहित्य' या मार्गाने साहित्यशास्त्र ही पारिभाषिक संज्ञा मिळाली. भरताच्या नाट्यशास्त्रातील काव्यचर्चेच्या आधाराने प्रारंभ झालेली ही साहित्यचर्चा नाटकाप्रमाणेच 'रसाला काव्याचा आत्मा' समजते. नाटकातील ही रसाभिव्यक्ती प्रामुख्याने अभिनयाच्याद्वारा साधली जाते. काव्यामध्ये या अभिनयाचे कार्यही शब्दार्थच करीत असतात. शास्त्र, व्यवहार व काव्य या तीनही ठिकाणी केवळ शब्दव्यापारच असतो. शास्त्र व व्यवहार या प्रांतातील शब्द ज्ञान मिळवून देतो. पण काव्यातील शब्द मात्र आनद देतो. हा आनंद देण्याचा गुण काव्यगत शब्दांमध्ये कसा येतो, कशामुळे येतो, 'अनेकविध नाट्यांगे एकत्र येऊन जो रसाविष्कार होतो तोच रसाविष्कार केवळ शब्दार्थाच्या द्वारेहि होतो, अनुभव रसिकाला कशामुळे येतो ?' (भा. सा. पृ. १२२). केवळ रूढ संकेताच्या मार्गाने अर्थाची वाट शोधू पाहाणाऱ्या व्याकरणाकडून याचे उत्तर मिळेना. म्हणून हे उत्तर शोधण्यासाठी काव्यालंकार-शास्त्राचा विचार सुरू झाला. काव्यातील अलंकारांचा म्हणजे सौंदर्याचा मागोवा घेणाऱ्या या साहित्यशास्त्राला त्याचे उत्तर प्रथम वक्रोक्तीमध्ये–आकर्षक व वळणदार– वेगळी-भाषा शैली–मिळाल्यासारखे वाटले. या वक्रोक्तीवार– रसाला अलंकृत करणारी पदरचना आधारलेली होती. पण नतरच्या साहित्यशास्त्रकारांना यामध्ये अपुरेपणा जाणवू लागला. रसाचा आविष्कार रीतीद्वारा– विशिष्ट अशा पदरचनेतून होतो व ही विशिष्ट पदरचना शब्दार्थांच्या गुणांशी संबंध आहे याची जाणीव होऊ लागली. तरीही त्यात राहिलेला अपुरेपणा ध्वनिसिद्धान्ताने पूर्ण केला शब्दार्थाच्या व्यंग्यार्थाशी संबंध असलेला, शब्दार्थाच्या सूचकतेला काव्यतत्त्व म्हणून मानणारा हा ध्वनिविचार जेव्हा स्पष्ट होऊ लागला तेव्हा, त्याने त्याच्या आधारे सर्व काव्यतत्त्वांची पुनर्रचना केली. रस, अलंकार, वक्रोक्ती, रीती, ध्वनी औचित्य इ. सर्व विचार म्हणजे साहित्याच्या व्यवच्छेदक लक्षणाचा, घेतलेला शोध आहे साहित्यातील सौंदर्याचा शोध घेताना सुचलेल्या या विविध विचारसरणी आहेत. त्या एकमेकाला विरोधी म्हणून आलेल्या नाहीत उलट काव्यशास्त्राचा अखंड शोध घेताना जेव्हा एकादे नवे तत्त्व सापडे तेव्हा प्रचलित असलेल्या सर्व काव्यांगांची नव्याने रचना करण्याची आवश्यकता भासे. अशीच नवी व्यवस्था, पुनर्मांडणी करताना, रसाचे काव्यातील मध्यवर्ती स्थान अधिकाधिक स्पष्ट होत गेले आहे.

□

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. 3494
२६८८६
...

२ ॥ अलंकारविचार

प्रास्ताविक / अलंकार–कल्पना / अलंकाराच्या मुळाशी असलेले तत्त्व / अलंकार व लक्षण / अलंकार व गुण / अलंकाराचे काव्यातील स्थान: अलंकाराची अंतरंगता व बहिरंगता, अलंकार–अलंकार्य संबंध / अलंकार व प्रतिमा / समारोप

प्रास्ताविक

आज साहित्यशास्त्र व सामीक्षाशास्त्र यामध्ये 'अलंकार' ही कल्पना विचारात घेतली जात नाही. यमक, अनुप्रास, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ती, श्लेष, दृष्टान्त, इ. काही अलंकारांचा उल्लेख थोड्याफार प्रमाणात, आजच्या साहित्याच्या, विशेषत: कवितेच्या संदर्भात होत असतो. गद्यलेखनाच्या संदर्भात, या अलंकारांचा उल्लेख पूर्वी–संस्कृतमध्येही–फारच कमी प्रमाणात होत असे. यापेक्षाही महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे काव्यात किती व कोणते अलंकार योजलेले आहेत, यावर आजची समीक्षा त्या कलाकृतीचे मूल्यमापन करू शकत नाही. आज अलंकार–कल्पना जुनी व साहित्यमूल्यमापनाच्या दृष्टीने अनावश्यक ठरत आहे व त्यामुळेच अलंकारशास्त्र केवळ घोकंपट्टीचे शास्त्र समजले जाऊ लागले आहे याचे कारण म्हणजे त्याचा काव्यतत्त्वांशी, अनुभवाच्या गाभ्याशी असलेला संबंध तुटला आहे. 'सीतेच्या मुखाला चंद्रांची उपमा दिली काय किंवा कमळाची दिली काय' तसेच 'उपमालंकार योजला काय किंवा रूपकालंकार योजला काय' त्यामुळे त्या काव्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवामध्ये काहीच फरक पडत नाही. किंबहुना त्यामुळे त्या काव्यानुभवाध्ये फरक पडतो की नाही याचा विचारच आज अलंकारशास्त्रामध्ये केला जात नाही जे अलंकारशास्त्राचे स्वरूप आज आपल्यासमोर आहे त्याला हा विचार करण्याची गरजच वाटत नाही.

अलंकारांचे स्वरूप व अंतरंग समजून घेताना जी उदाहरणे योजलेली असतात, तीही अतिपरिचयाने सौंदर्यशून्य बनलेली असतात. ज्यावेळी कुणा एखाद्या युवतीचे सोज्वळ मुख पाहून कवीला त्यांचे चंद्राशी असलेले साम्य क्षणात जाणवले असले तेव्हा त्यावेळी त्याने योजलेल्या 'मुखचंद्र' या रूपकामागे किंवा 'मुख चंद्रासारखे' असे म्हणण्यामागे कविप्रतिभा होती हे निश्चित. त्याला सुचलेली ही कल्पना नवी होती, नाविन्यपूर्ण होती, त्याच्या मनात ती क्षणात चमकून गेलेली होती. म्हणून तिच्या मुळाशी 'चमत्कार' होता, नाविन्य होते, वैचित्र्य होते, अप्रस्तुताच्या तुलनेने सुचविलेले प्रस्तुतचित्रण होते, पण अतिपरिचयाने व त्याचत्याच कल्पनांचा साचेबंद उपयोग केल्याने त्यांतील नाविन्य

हरवून गेले. आणि या नाविन्यातून वा 'चमत्कृतीतून' जाणवणारे सौंदर्य रसिकाला जाणवेनासे झाले.

आज अलंकारशास्त्र शिकत असताना आपण सुटयासुटया उदाहरणांचा विचार करतो. तीही प्रामुख्याने कवितेतील असतात. कथा– कादंबरीपेक्षा कवितेचा आकार मर्यादित असतो. त्या कवितेमध्ये योजलेल्या प्रत्येक अलंकाराचे त्या कवितेतून व्यक्त होत असलेल्या अनुभवाच्या संदर्भात अपरिहार्यत्व जाणवले पाहिजे. त्या अलंकारांचे क्रम, त्या कवितेचा छंद यांचे त्या अनुभवाशी एक अतूट नाते असते. हे नाते कथा– कादंबरीपेक्षा कवितेमध्ये लक्षात घेणे सोपे असते; व हे नाते लक्षात घेतल्यावरच त्या विशिष्ट अलंकारातून व्यक्त होणारे सौंदर्य जाणवू शकते पण अलंकारशास्त्रामध्ये जुन्या– गाजलेल्या कवितेतील एकादे सुटे उदाहरण घेऊन अलंकारतत्त्वांचा, वर्गीकरणाचा व त्या अलंकार-लक्षणांचा विचार केलेला असतो. अशा वेळी त्या विशिष्ट-उपमा–रूपकादी–अलंकाराची लक्षणे समजतात, त्यातून जाणवणारे कल्पनेचे सौंदर्य आकलन होते. पण त्याचा मूळ अनुभवाशी असलेला संबंध स्पष्ट होत नसल्याने, त्या विशिष्ट अलंकारातील सौंदर्याची जात कारागिरीच्या पातळीवरची ठरते त्या अलंकारातून जाणवणारे कलात्मक सौंदर्य जाणवू देण्याचा प्रयत्न अलंकारशास्त्र करीतच नाही. तो विशिष्ट अलंकार, त्या कविते-मधून व्यक्त होत असलेल्या अनुभवाचा एक घटक असतो. त्या घटकाचा अनुभवाशी असलेला संबध अलंकाराचे सौंदर्य जाणवण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचा असतो. पण आज ज्या पद्धतीने अलंकारशास्त्राचा अभ्यास होत आहे, त्यामध्ये याची जाणीव आढळत नाही. या अतूट व एकावयवी सबंधाचे भान अलंकारशास्त्र शिकण्याच्या पद्धतीतून सुटले आहे. आणि म्हणूनच एकेका कडव्याचे किंवा एकेका ओळीचे सुटे उदाहरण अलंकारशास्त्र अभ्यासकासमोर ठेवून, सिद्धान्त प्रस्थापित करू पाहात आहे.

'हिरवे हिरवे गार गालिचे०' या शब्दरचनेतील अनुप्रासांचे त्या संपूर्ण कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाशी नाते आहे. (म्हणूनच 'पिवळे पिवळे गर्द गालिचे०' हा अनुप्रासयुक्त शब्दसमूह त्या अनुभवाने नाकारलेला आहे.) अलंकारशास्त्रामध्ये केवळ अनुप्रास किती प्रकारे व कसकसा येतो याचा व त्या त्या अनुप्रासात्मक रचनेने निर्माण होणारे लालित्य लक्षात घेतले जाते (सुकुमार, शृंगारयुक्त, वीररसात्मक इ. प्रकारच्या अनुभवाच्या परिपुष्टतेसाठी येणारे अनुप्रासाचे साचे लक्षात घेतले जातात.) पण त्याचा अनुभवाशी असलेला संबंध आजतरी अलंकारशास्त्र विचारात घेत नाही. शिवाय अनुप्रास किती प्रकारे योजता येतो हे कळल्याने काव्यनिर्मिती करता येणार नाही. अलंकारशास्त्रा-मध्ये या अनुप्रासांचा त्यामागील तत्त्वांचा विचार केलेला असतो. त्याच्या आधारे आपण वाचत असलेल्या कवितेतील यमक, अनुप्रास कोणते ते ओळखता येतील. एकापुढे एक असे अलंकारांचे साचे योजल्याने काव्य निर्माण होत नाही. ही गोष्टही मुद्दाम लक्षात घ्यायला पाहिजे. संस्कृत साहित्य आणि संस्कृत साहित्यशास्त्राकडे लक्ष्य दिले तर त्यामध्ये असे अलंकरण विपुल प्रमाणात दिसते. मराठीतही पंडित कवींच्या रचनेत या अलंकरणांचे

वैपुल्य आढळते. एवढेच नव्हे तर, एका पंडित कवीपेक्षा दुसऱ्या पंडित कवीचे काव्य त्याच्या अलंकरणाच्या संख्येवर श्रेष्ठ ठरविले जाऊ लागले. अलंकारयोजनेत चातुर्य असते. म्हणून कवितेत जितके अलंकार किंवा जितक्या प्रकारचे अलंकरण, तितके ते काव्य काव्यदृष्टीने पण सरस असाही एक समज वळावू लागला होता. याबद्दल रा. अ. काळेलेंचे मत असे : तल्लख कल्पना व तीव्र बुद्धिमत्ता यांतून अलंकार उपजतात. संस्कृत कवी पंडित होते, व्युत्पन्न होते. म्हणून त्यांच्या काव्यामध्ये अलंकरण अधिक प्रमाणात आले. कल्पकतेपेक्षा व पांडित्यापेक्षा भावनांचे व प्रतिमावादरसाचे भोक्ते मराठी कवी असल्याने त्यांच्या कवितेमध्ये असे अलंकरण कमी आले. यावरून त्यांच्यामते. अलंकारांचा संबंध भावनेपेक्षा बुद्धिमत्तेशी व कलेपेक्षा कल्पकतेशी वा कारागिरीशी अधिक जवळचा ठरतो. अलंकाराशिवाय काव्य असू शकते, हे आपले मत मांडताना काळेले म्हणतात, 'संवेदनाशील व भावघन काव्य अलंकारावाचूनही रसोत्पत्ती साधते.' या त्यांच्या विधानावरून या त्यांच्या मताला बळकटी येते. 'काव्यं ग्राह्यं अलंकारात्' (वामन) ; किंवा 'काव्यशोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते' (दण्डी) या साहित्यकारांच्या मतानुसार साहित्याचे साहित्यत्व अलंकारकल्पनेशी संबंधित आहे असा अर्थ होतो. सौंदर्यकल्पना बुद्धीपेक्षा भावनेशी अधिक प्रमाणात जवळिक साधते. या न्यायाने पाहाता ज्या अलंकार-कल्पनेचे प्रथमतः भावनिक पातळीवर मूल्यमापन होत होते. तीच अलंकार-कल्पना काळेलेंसारख्याच्या दृष्टीने बौद्धिक पातळीवरची मानावी लागते. यावरून अलंकाराच्या प्रारंभीच्या कल्पनेपासून आपण आज किती दूर आलेले आहोत याची कल्पना करता येते.

अलंकाराच्या मूळ कल्पनेपासून आपण आज केवळ दूर आलेले आहोत असे नाही. तर नेमके विरोधी टोकाकडे जात आहोत. अलंकारशास्त्र किंवा काव्यालंकार हे शब्दप्रयोग प्रथतः साहित्यशास्त्र या अर्थाने योजलेले आहेत. वामनापर्यंतच्या जवळजवळ सर्वच साहित्यकारांनी आपल्या साहित्यविषयक ग्रंथांना 'अलंकार' हेच नाव दिलेले आहे 'सौंदर्यमलंकारः' या दृष्टिकोनातून अलंकाराचा विचार सुरू झाला. पण काही काळानंतर अलंकार शब्दाचा अर्थ इतका बदलत गेला की त्याला केवळ चित्रकाव्याचे स्थान मान्य करावे लागले. आनंदवर्धनाने– (१) व्यंग्यकाव्य काव्याचा उत्तम प्रकार. (२) गुणभूनकाव्य– यात वाच्यार्थ अधिक मोहक असतो. आणि (३) चित्रकाव्य–यात व्यंग्यार्थ नसून केवळ अलंकाराने ते मोहक बनलेले असते असे म्हटले आहे अलंकाराकडे बघण्याच्या या बदलल्या दृष्टीमुळे अलंकार–शब्दाचा व अलंकारशास्त्राचा आज रूढ वा परिचित असलेला अर्थ काव्याच्या बाह्यांगाकडे झुकलेला आहे. आज अलंकारशास्त्र हे सोनाराप्रमाणे अलकारांचे केवळ साचे बनवून देणारा कारखाना होऊ लागला आहे. त्यातून त्या अलंकाराचे लालित्य किंवा सौंदर्य एवढच लक्षात घेतले जात आहे. त्या अलंकारातून त्या अनुभवाचे सौंदर्य किती जपले गेले आहे, याकडे हे साचे बनवू पाहाणारे अलंकारशास्त्र लक्ष पुरवीत नाही. त्यामुळे अलंकारांच्या विवेचनात कारागिरीवर व त्यापेक्षांही कृत्रिमतेवर अधिक भर येऊ लागला. त्या कृत्रिमतेतील सूक्ष्मातिसूक्ष्म विसंगती शोधणारी बुद्धिमत्ता वर्गीकरणात गुरफटून पडली. (१) मूळ अर्थामध्ये बदल,

(२) कृत्रिमतेकडे ओढा व (३) वर्गीकरणाचा हव्यास– या तीन कारणांनी आजच्या अलंकारशास्त्रावर हे जुनाटपणाचे थर साचले आहेत. त्यामुळे अलंकार ही कल्पना व अलंकारशास्त्र हे आजच्या समीक्षेच्या जवळ येऊ शकत नाही; जसा 'बखर' हा एक जुना वाङ्मयप्रकार आहे, तसेच अलंकारशास्त्र हे असे केवळ जुन्या कवितेपुरतेच विचारात घेणारे शास्त्र, असे मानले जाऊ लागले आहे.

आजच्या मराठी कवितेत अलंकार नाहीत असा याचा अर्थ नाही. काळेले तर नवे अलंकार सांगू पाहात आहेत. मराठीतील नवनव्या अलंकारिक रचना लक्षात घेऊन मराठीचे अलंकारशास्त्र मांडण्याचा विचार म. वा. धोंड मांडू पाहात आहेत. आज संस्कृत-मधील अपरिचित झालेले अलंकार वगळावेत. अलंकारातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म भेदाच्या हव्यासातून निर्माण झालेले वर्गीकरण कमी करावे व मराठीत नव्याने निर्माण होत असलेली अलंकरणे [(१) मायेचे बोलणे– बोलण्यातील माया– (२) 'आता सांगण्या-सारखे काही उरले नाही एवढेच सांगायचे उरले आहे.' (श्रुतियोजना)] लक्षात घेऊन मराठीचे नवे अलंकारश स्त्र मांडण्याच्या समीक्षकांची दृष्टी लक्षात घेण्यासारखी आहे. अलंकाराच्या कल्पनेवरील जुनाटपणाची पुटे त्यांना झाडून टाकायची आहेत. संस्कृत अलंकारशास्त्रामध्ये असे अनेक अलंकार आहेत की जे आज वाचकांना कळूही शकत नाहीत. ज्या कवितेतून ही उदाहरणे निवडलेली आहेत, ते काव्य तर परिचित नाहीच आणि त्यामुळे त्या अलंकाराचे तात्विक विवेचन अनावश्यक ठरू लागले आहे. त्या काळातील साहित्यापेक्षा आजच्या साहित्याची भाषा व अलंकरण वेगळे आहेत. त्याची नोंद अलंकारशास्त्रामध्ये व्हायला पाहिजे. अलंकारशास्त्र हे साहित्याला अनुसरणारे असायला पाहिजे. अजही यमक, अनुप्रास, श्लेष, उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक अतिशयोक्ती, स्वभावोक्ती, ससंदेह, दृष्टांत, अर्थांतरन्यास, अनन्वय इ. अनेक प्रकारचे अलंकरण आजच्या मराठीत सहजपणे योजले जाते. मराठी कवितेतील गेयता, मात्रावृत्त–अक्षरवृत्त-रचना, ओवी– अभंगादी छंदरचना एवढेच नव्हे तर मुक्तच्छंदासारख्या रचनेतील गेयताही यमकानुप्रासादी अलंकारांच्या तालावर चालणारी आहे. छंदानुवर्ती लयबद्ध शब्दरचना हे गद्य–पद्यात दोन्ही ठिकाणी असते. ही लय, ही गेयता, अनुप्रासादी अलंकरणाने सहजपणे साधली जाते हे मान्य करण्यात कोणताच कमीपणा नाही. तेव्हा अलंकार ही कल्पना जुनी नाही, मराठीने आजही टाकून दिलेली नाही– पण अलंकाराच्या क्षेत्रात मात्र काकाच्या काकूने कात्रीने कागद कापले... अनलसमीहित साधी... यासारखी कृत्रिम उदाहरणे बतदून देण्यावर भर असतो. या अशा टांकसाळीतील नाण्यासारख्या सौंदर्यशून्य उदाहरणांपेक्षा काव्यांतील उदाहरणे अलंकारांना न्याय देणारी ठरतात. आज मराठीच्या अभ्यासकास परिचित असलेल्या कवितेतील उदाहरणे निवडली तर ते काव्य परिचित असल्याने त्या अलंकारातील– केवळ अलकाराचे–कारागिरीच्या पातळीवरील सौंदर्य व अनुभवाच्या गाभ्याशी त्याचा असलेला संबंध स्पष्ट झाल्याने त्या अलंकारांतून

जाणवणारे कलात्मक सौंदर्य आपल्या लक्षात येईल. कदाचित् संस्कृतमधील अलंकारांच्या एकेका कडव्याच्या उदाहरणातून या दोन्ही प्रकारच्या सौंदर्याचा प्रत्यय तेव्हाच्या व्युत्पन्न विद्ग्धाला येतही असेल, कारण जुनी संस्कृत काव्ये सामान्यतः महाकाव्यातील कथानकाशी निगडित असल्याने, लोकपरिचित असावीत. त्यामुळे तेव्हा एका कडव्याचे आकलन त्या सगळ्या अनुभवाच्या संदर्भात वाचकास होत असेल. आज मात्र तशी स्थिती नाही. आजचे काव्य लोकपरिचित अनुभावांपेक्षा वेगळे अनुभव देखाटन आहे. त्या अनुभवांच्या आकलनासाठी व त्यांतील अलंकरणाच्या समजासाठी, त्या कलाकृतीचा अधिक परिचय असणे आवश्यक ठरते.

अलंकार–कल्पना

अलंकाराला हे दुय्यम–साधनस्वरूपी स्थान का आले असेल याचे एक उत्तर म. वा. धोंडांनी पुढीलप्रमाणे दिले आहे : अव्यक्त विचारांचे वा अव्यक्त भावनांचे आकलन होण्यासाठी पुष्कळदा रूपकांचा आश्रय घ्यावा लागतो. साहित्यशास्त्रातील सौंदर्यानुभव स्पष्ट करण्यासाठी अशी रूपकांची मदत सतत घ्यावी लागली आहे. ‘ रस ’ ही अशीच एक रूपकात्मक कल्पना आहे. काव्याची गोडी, रसास्वाद, चर्वणा, या सगळ्या कल्पना पाकशास्त्राशी संबंधित आहेत. एकदा रूपकांच्या भाषेत बोलायला लागले की पुष्कळदा त्या रूपकाचे, त्या मूळ विचारावर वर्चस्व होते, व मूळ विशुद्ध निखळ विचार रूपकामुळे गढूळतो. पण आकलनासाठी पुष्कळदा आपल्यासमोर दुसरा पर्यायच नसतो. म्हणून एकदा ‘ जग ही रंगभूमी आहे ’ असे म्हटले किंवा ‘ भवसागर ’ अशी संसाराबद्दल कल्पना योजली की ‘ रंगभूमी ’ व ‘ सागर ’ (अनुक्रमे) या रूपकांमध्ये ‘ जग ’ व ‘ भव ’ यांचा विचार अडकून पडतो. (भवसागर म्हणजे मग लाटा, तरून जाण्यासाठी नाव, किनारा, विस्तार, सखोलता इ. सागरविषयक घटकांची ‘ भव ’ कल्पनेवर कुरघोडी होते.) तशीच स्थिती अलंकारांच्या संदर्भात घडलेली आहे. कविता = लावण्यवती ललना, शब्दार्थ= तिची काया, अलंकार = तिची आभूषणे, रीती = अवयवांची ठेवण, गुण = तिचे स्वभाव-विशेष या रूपकाच्या मार्गाने विचार केला गेल्याने अलंकार हे बाह्यांग व तेही दुय्यम दर्जाचे ठरले

कुंतकाच्या पुढील वाक्यावरून त्याची अलंकाराकडे पाहाण्याची दृष्टी स्पष्ट होते. “ सामान्य व्यवहारातील वा शास्त्रातील भाषेहून वेगळी अशी विदग्ध जनांची विचित्र व चमत्कृतियुक्त भाषा म्हणज वक्रोक्ती. वक्रोक्तीने अलंकार निर्माण होतात व अलंकारांनी काव्य निर्माण होते ” या त्याच्या विधानात अलंकाराचे काव्यानुभवाशी असलेले नाते स्पष्ट होते. तसेच वक्रोक्तीचा व अलंकारांचा त्याने जोडलेला संबंधही अलंकारांच्या मूळ तत्त्वांवर प्रकाश टाकणारा आहे.

अलंकार हा शब्द ‘ अलम् ’ या भूषणवाचक अव्ययाला ‘ कृ ’ हा धातू जोडून तयार झालेला शब्द आहे (‘ अलंक्रियते अनेन ’ किंवा ‘ अलंकरोति ’) याचा शब्दशः अर्थ

भूषविणे. जसे भाषेच्या व्युत्पत्तीचे ज्ञान होण्यास व्याकरणाची गरज असते, तसेच काव्याचे मर्म पूर्णांशाने कळण्यासाठी अलंकारशास्त्राची गरज असते. शब्दव्युत्पत्तीचे शास्त्र म्हणजे व्याकरण तर अर्थव्युत्पत्तीचे (वक्रोक्तीचे) शास्त्र म्हणजे अलंकार. (अर्थव्यत्पत्तीचा तेव्हाचा अर्थ लक्षात घेणे आवश्यक आहे.) व्याकरण शिकल्याने ती भाषा कळते, बोलता येतेच असे नाही तसेच अलंकारशास्त्र शिकल्याने काव्याचे आकलन होण्यास मदत होते. पण त्याच्या अभ्यासाने कविता करता येईलच असे नाही. काव्यनिर्मितीसाठी प्रतिभेची गरज असते. काव्याच्या निर्मितीसाठी प्रतिभा, अभ्यास, सवय, इतर न्याय–व्याकरण–मीमांसा-वेदान्त इ. शास्त्रांचे ज्ञान इ. ची आवश्यकता असते. त्यामध्ये प्रतिभेचे अत्युच्च व केंद्रवर्ती स्थान असले तरी अभ्यास व सवय यासाठी अलंकारशास्त्राची मदत आवश्यक ठरते. अलंकारशास्त्राच्या अध्ययनाने विदग्धता प्राप्त होते. काव्याचे सौंदर्य उकलण्यास मदत होते. आस्वादनक्षमता वाढते.

अलंकार ही कल्पना मूलतः साहित्यत्व या अर्थाने योजिली गेली, हे आपण पाहिले. भारतीय साहित्यशास्त्राचा विचार नाट्यशास्त्राच्या आधाराने सुरू झाला. 'तसेच अलंकारशास्त्राला व्याकरणशास्त्राचे शेपूट समजले जाते.' याचा अर्थ नाट्यशास्त्राचा व व्याकरणशास्त्राचा अभ्यास जमेला धरून जेंव्हा साहित्यकार साहित्याचा विचार करू लागले तेव्हा त्यांना असे जाणवले की, नाटकामध्ये जो रस नटांच्या अभिनयाद्वारा प्रेक्षकांच्या मनात संक्रान्त होतो, तोच रस वाचकांच्या मनात शब्दांच्या माध्यमातून कवी निर्माण करीत असतो. नाटकात अभिनयाला जे स्थान तेच काव्यात शब्दाला असते. हाच शब्द शास्त्रामध्ये व व्यवहारात, वाचकांच्या परिचयाचा झालेला असतो. पण जसे रोजच्या व्यवहारातील वागणे–बोलणे म्हणजे अभिनय नव्हे, तसेच हे रोजच्या व्यवहारातील (व शास्त्रातील) शब्द म्हणजे काव्यातील शब्द नव्हेत. शास्त्रातील व व्यवहारातील शब्दापासून जशी ज्ञानप्राप्ती होते तशीच काव्यगत शब्दापासून आनंद-प्राप्ती होते. ही आनंदाची प्राप्ती होण्यासाठी किंवा काव्यातील सौंदर्यनिर्मितीसाठी– या शब्दांमध्ये कोणते सामर्थ्य येते, या शब्दांना हे सामर्थ्य कसे प्राप्त होते ? याचे उत्तर म्हणून वक्रोक्ती व वक्रोक्तीच्या आधाराने आलेले अलंकार यांचा विचार सुरू झाला. अलंकाराबद्दलची साहित्यशास्त्रातील ही पहिली कल्पना होय.

भारतीय साहित्यशास्त्राच्या इतिहासात अलंकार हा शब्द साध्य व साधन या दोन्ही अर्थाने योजलेला आढळतो. अलंकार हा शब्द साहित्यातील साहित्यत्व म्हणजेच सौंदर्य या अर्थी प्रथम योजला गेला. 'सौंदर्यमलंकारः' (वामन) या शब्दप्रयोगातून हाच अर्थ अभिव्यक्त होतो. काव्य हे त्याच्यातील सौंदर्यगुणामुळे 'काव्य' ठरते. या सौंदर्य शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून अलंकार शब्द योजला गेला. काव्यातील गुण, रस, रीती, ध्वनी। व्यंजकता इ. सर्व घटकांचा समावेश या अलंकार शब्दातून झालेला दिसतो. थोडक्यात, काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून अलंकाराचा निर्देश केला गेला. काव्य म्हणजे काय ? काव्याचे काव्यत्व ज्या सौंदर्याशी निगडित आहे, त्याचा शोध घेण्याच्या प्रयत्नात अलंकार

हा विशेष सांगितला आहे. या ठिकाणी ‘ अलंकृत करणे ’ हा भाव असण्यापेक्षा ‘ जे अलंकृत झालेले आहे ते ’ व ‘ ज्याने ते अलंकृत झालेले आहे ते ’ या दोन्हींचा समावेश ‘ अलंकारा ’ मध्ये गृहीत आहे. पण नंतरच्या काळान मात्र, साहित्यविचारात सूक्ष्मता व स्पष्टता येत असताना, कोणत्या तरी कारणाने, कदाचित रूपकात्मक विचार करण्याच्या पद्धतीमुळेही असेल, अलंकाराचे साध्य हे स्थान दुर्लक्षित होऊ लागले आत्मा–देह या रूपकात्मक विचारसरणीमुळे अलंकारांना देहाचे स्थान मिळू लागले. तो आत्म्याला– रसाला अलंकृत करू लागला. शब्दार्थ हा देह, रस (अनुभव हा आत्मा ही कल्पना प्रसृत होऊ लागली. त्यातही आत्म्याला देहाशिवाय दृश्य अस्तित्व नाही, या कल्पने- प्रमाणेच रसाला अनुभवाला) (ज्ञानेश्वरांच्या भाषेत अरूपाला) शब्दार्थाशिवाय रूप नाही. म्हणजेच शब्दार्थाच्या द्वारा हे अलंकरणच रसाभिव्यक्ती करू शकते. आशय–आविष्काराची अभिन्नता लक्षात घेतल्यास या मार्गाने रसाशी अलंकाराचे नाते केवळ साधनेच्या पातळीवर राहात नाही, असे म्हणावे लागते आत्मा– देह यांच्या एकरूपते- प्रमाणे रस–अलंकार (शब्दार्थ यांची एकरूपता काव्यामध्ये गृहीत धरता येते.

याच कल्पनेशी संबंधित अर्थ ‘काव्यशोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते।’ दण्डी) या सूत्रामधून व्यक्त होतो ‘ काव्यशोभाकर ’ या शब्दप्रयोगामुळे या सूत्रातून अलंकाराचे दुय्यम स्थान जाणवू शकते. काव्याच्या, ‘ काव्यशोभाकर ’ अशा सर्व विशेषांचा समावेश अलंकारात होत असला, तरी ते सर्व विशेष मूळ काव्यसौंदर्याचे विशेष नसून काव्याला शोभा आणून देणारे विशेष, असा अर्थ मानता येतो. काव्याला सुशोभित करणारे विशेष, असा अर्थ कदाचित् ‘ शोभाकर ’ या शब्दाचा प्रारंभी नसावा ‘ शोभाकर ’ याचा सौंदर्य असा अर्थ स्वीकारल्यास हे सूत्रही ‘ सौंदर्यमलंकार: ’ हीच कल्पना प्रकट करणारी ठरते. पण ‘ अग्निपुराणा’मध्ये ‘ काव्यशोभाकरान् धर्मानलंकारान् प्रचक्षते ’ असे म्हणून त्याला जोड ‘ अर्थालंकाररहिता विधवेव सरस्वती।’ या वाक्याची दिली आहे. त्यामुळे अलंकार कल्पना आत्मा (रस) अभिव्यक्त करण्यापेक्षा आभूषणे व्यक्त करणारी ठरू लागते. आभूषणविरहित स्त्री व अर्थालंकारविरहित काव्य असे चित्र नजरेपुढे येते. म्हणजेच अलंकार काव्याच्या आत्म्यापासून दूरचे व उपरे ठरतात. स्त्री व तिची आभूषणे यांच्यामध्ये असलेला फरक म्हणजे अलंकार व काव्य यांच्या- मध्ये असलेला फरक ठरतो; व अलंकार म्हणजे काव्याचे सौंदर्य नसून काव्याच्या सौंदर्याला अधिक सुशोभित करणारे, वरवरचे अलंकरण ठरते पण त्या काळातील सामाजिक व सांस्कृतिक वातावरणाचा आधार घेतल्यास, वर सांगितलेल्या या सूत्राच्या अर्थामध्ये बदल करावा लागतो. कारण त्या काळामध्ये सौभाग्यलेण्यांशिवाय असलेल्या स्त्रीला सामाजिक– सांस्कृतिक दृष्टीने समाजात अस्तित्वच नव्हते. ती आभूषणासह असणे, किंवा ती आभूषणे हीच त्या स्त्रीच्या अस्तित्वाची द्योतक ठरतात, आणि या विचाराच्या आधाराने असे म्हणावे लागते की, अलंकार शरीरावर धारण केलेल्या आभूषणांसारखे उपरे–बदलते नसून तेच आविष्काराच्या मार्गाने आशयाचे सौंदर्य सुच- वितात. यामध्ये ‘सौंदर्यमलंकारः’ या सूत्रामध्ये अलंकार प्रत्यक्ष काव्यतत्त्वाशी–काव्याच्या

आत्म्याशी–निगडित आहे तर 'काव्यशोभाकरान् धर्मान्०' या सूत्रामध्ये ते शब्दार्थांच्या-द्वारा आशयाचे सौंदर्य सूचित करतात असे म्हणायला वाव आहे.

'अलंकारामुळे काव्य निर्माण होते व अलंकार वक्रोक्तीवर आधारलेले असतात.' या कल्पनेतून सुरू झालेला अलंकार-विचार शब्दार्थांशी रेंगाळू लागला. तो 'काव्यदेह-शोभाकर' होऊ लागला. देह व आत्मा यांच्यामध्ये असलेला अतूट संबंध अलंकार व देह यांच्यात असणे शक्य नाही; व देहावरील अलंकारांचा तर आत्म्याशी दूरान्वयानेच संबंध दिसू लागला. असे अलंकार फक्त शब्दार्थांची शोभा वाढविण्याचेच कार्य करू शकतात. यामधील अलंकारांचे स्थान हे साधनापेक्षाही कमी दर्जाचे ठरते हे जाणून आनंदवर्धनाने अलंकारांना रमणीच्या विभ्रमांची उपमा दिली. अलंकारांचा संबंध केवळ शरीर पातळीवरच राहातो. विभ्रमांचे तसे नसते त्यांचा संबंध व्यक्तिमत्त्वाशी असतो. प्रत्येक व्यक्तीच्या विभ्रमांमध्ये –हालचालीमधील लकवींमध्ये– खास तिचे असे वेगळेपण उमटलेले असते या अलंकारांपैकी काही अलंकारांच्या संदर्भात ते सौंदर्यवर्धनासाठी शरीराला चोपडलेल्या केशराच्या उटीप्रमाणे ठरतात.' असे अभिनवगुप्तही म्हणतो. या दोन्ही कल्पनांमधून अलंकारांचे रसाशी असणारे नाते प्रस्थापित करण्याचा प्रयत्न होतो. पण तो पुरेसा नाही. कारण विभ्रम म्हणजे व्यक्तिमत्व नव्हे, किंवा अंगाला चोपडलेली केशराची उटी अत्तरे वगैरे– म्हणजे देह नव्हे. व्यक्तिमत्त्वाचे समग्रदर्शन विभ्रमांमधून घडत नसते, आजच्या समीक्षेच्या भाषेत बोलायचे तर प्रतिमा जशा अनुभवाच्या गाभ्यातून उमलून आलेल्या असतात तसे विभ्रम अनुभवाच्या गाभ्यातून फुटलेले कोंभ नसतात. म्हणून अलंकारांना विभ्रम म्हटल्याने फारसे काही साधत नाही.

अलंकाराच्या या वेळोवेळी बदललेल्या अर्थाची कल्पना स्पष्ट करताना **साहित्य-दर्पणाच्या** प्रस्तावनेत सुरू–गद्रे यांनी म्हटले आहे, "...अलंकार शब्दाचा मूळ काव्याचा व्यवच्छेदक धर्म हा व्यापक अर्थ ज्यावेळी प्रचलित होता त्याचवेळी त्याचा काव्यसौंदर्याचे एक घटकतत्त्व हाही अर्थ मान्य होता पुढे पुढे त्याचा केवळ संकुचित अर्थ (Figure) रूढ होऊन वापरात आला" (पृ. १९) तसेच 'भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र का संक्षिप्त विवेचना'त चौधरी-गुप्ता यांनीही अशाच प्रकारचे मत मांडलेले दिसते. ते म्हणतात. "निष्कर्षत: अलंकारवाद मे सब प्रकार के सौंदर्यविधायक तत्त्वों का वाचक 'अलंकार' साधन है, और रीतिवाद में अनुप्रास, उपमा, आदि का वाचक अलंकार द्वितीय कोटिका साधन है, और 'अलंकार' शब्द साध्य का भी वाचक है" (पृ. १३४)

अलंकार म्हणजे काव्य (सौंदर्य), अलंकार म्हणजे शब्दार्थ (काव्यदेह), अलंकार म्हणजे विभ्रम व अलंकार म्हणजे देहावरील आभूषणे या कल्पना क्रमाक्रमाने अलंकारांचे ढासळत गेलेले स्थान स्पष्ट करतात. वामनाच्या रीतिविचारात तो अलंकारांना शब्दार्थांचे अनित्य धर्म मानतो. 'काव्यं ग्राह्यमलंकारात्' असे म्हणत असूनही त्याने अलंकारांना दुय्यम दर्जाचे स्थान दिले आहे. विशिष्ट प्रकारची पदरचना म्हणजे रीती व विशिष्ट पदरचना शब्दार्थांच्या गुणांशी संबंधित असते. शब्दार्थाचे गुण नित्य धर्म, तर अलंकार

अनित्य धर्म (प्रसाद, ओज, माधुर्य इ. गुण त्या शब्दांमध्ये नित्य असतात, तर अलंकाराच्या संदर्भात शब्दाच्या एखाद्या विशेषावरच भर असतो).

'वामनाच्या मते गुण काव्याचे शोभाकारक, तर अलंकार शोभावर्धक. काव्यात गुण नित्य, तर अलंकार अनित्य.' नंतरच्या मम्मटाच्या मते 'गुण रसाचे साक्षात् व नित्य धर्म, तर अलंकार रसाचे शब्दार्थाच्या द्वारा व तेही अनित्य धर्म ठरतात."

वामनाच्या रीतिविचारातील मताप्रमाणे अलंकाराचे स्थान आणखी कमी दर्जाचे मानले जाते. या ठिकाणी आणखीही एक गोष्ट जाणवते की जो वामन 'सौंदर्यमलंकार:' ही कल्पना मांडून अलंकारांना साध्य मानतो. तोच अलंकारांना हे असे कमी प्रतीचे स्थान देतो. त्यांना साधन समजतो. याबद्दल चौधरी-गुप्ता यांनी "वामन ने अलंकार को साधन तो कहा ही है, साथ ही इसे काव्य के सौंदर्य (शोभा) का भी, वाचक मानते हुए इसे साध्य भी माना है, किन्तु अलंकारवादियों ने इस ओर कोई संकेत नही किया। इस प्रकार वामन ने 'अलंकार' शब्द का दो अर्थों में प्रयोग करके विषय को अव्यवस्थित–सा बना दिया है।" (पृ. १३३–१३४) अशा प्रकारे वामनाला दोषही दिला आहे अलंकार म्हणजे काय हे समजून घेताना त्याच्या वेगवेगळ्या अर्थाचे भान ठेवावे लागते, हे या विवेचनावरून स्पष्ट होते.

अलंकाराबद्दलचे हे विवेचन लक्षात घेतल्यास त्याची एकच एक व्याख्या करणे कसे चुकीचे आहे हे लक्षात येईल. आज आपल्यासमोर असलेली अलंकाराची कल्पना मम्मटप्रणीत आहे. म्हणजेच दुय्यम दर्जाचे साधनाचे स्थान असलेली. हे अलंकाराचे लक्षण रसाशी जवळिक साधू शकत नाही. तिच्यात अनुभवाला साक्षात् करण्यातून येणारे सौंदर्य, अभिप्रेत नाही. पण त्या विशिष्ट रचनेमधून केवळ त्या तत्त्वाच्या स्पष्टीकरणासाठी उदाहरणादाखल घेतलेल्या कडव्यामधून जे सौंदर्य अभिव्यक्त होते, त्यावर लक्ष केंद्रित करून अलंकाराचा विचार केलेला आहे. त्या विशिष्ट रचनेतील सौंदर्य प्रामुख्याने कारागिरीच्या पातळीवरचे असते. ह्या पदरचनेतील सौंदर्याचे साचे बनविता येतात, असे उपमा–उत्प्रेक्षादी अलंकारांचे तयार साचे व त्यातील कारागिरीच्या जवळ जाणारे सौंदर्य, सुबकता यांचे गणिती नमुने तयार करता येतात हे असे तयार साचे कोणत्या अनुभवामध्ये कसे चपखल बसतात, त्याप्रमाणे त्यांची योजना करणे हे अस्सल कलावंताचे काम ठरते. जुनेच उदाहरण द्यायचे तर 'हिरवे हिरवे गार गालिचे०' व 'पिवळे पिवळे गर्द गालिचे०' असे दोन्ही अलंकरणाचे नमुने (अनुप्रास, रूपक इ०) अलंकारशास्त्र मानते. या दोन्हीमध्ये एका विशिष्ट पातळीपर्यंत सौंदर्य जाणवतेही पण ते साचे कुठे, कसे योजावे हे त्या कलावंतावर व तो व्यक्त करीत असलेल्या अनुभवावर अवलंबून राहाते.

पुष्कळदा असे साचे संगीतकला, नृत्यकला, चित्रकला, शिल्पकला इ० कलांमध्ये सरावासाठी किंवा रियाजांसाठी दिलेले असतात. काही प्रमाणात असे साचे त्या कलांमध्ये देता येतात. नव्याने आकारास येत असलेल्या अलंकारशास्त्रानेही असे साचे शोधण्याचा केलेला हा प्रयत्न आहे. नवोदित गायकांना जसे संगीतातील असे साचे उपयोगी पडतात,

तसेच नवोदित कवींना हे अलंकारांचे साचे उपयोगी पडत असावेत; व काव्यविषयक सिद्धान्त–स्पष्टीकरणासाठी सुटी उदाहरणे दिलेली असावीत. सैद्धान्तिक स्वरूपाच्या ज्ञानासाठी अशा साचेबंद पद्धतीचा स्वीकार त्यांनी केला असावा.

आज आपली अलंकाराकडून अपेक्षा वेगळी आहे. काव्यामध्ये अलंकार सहजपणे यावेत. ते कर्णाच्या कवचकुंडलाप्रमाणे जन्मजात असावेत. रसातून अनुभूतीमधून साकार झालेली शब्दरचना जेव्हा अलंकारिक होते, तेव्हाच त्यांचा अलंकार म्हणून स्वीकार व्हावा शब्दार्थाची केवळ चमत्कृती कितीही सौंदर्यनिर्मिती करणारी असली तरी, किंवा सौंदर्यवर्धक असली तरी त्यांना अलंकार मानू नये. ते सौंदर्य औचित्यपूर्ण आहे की नाही हे लक्षात घ्यायला पाहिजे. रसाचे सौंदर्य प्रकटविणारी अलंकाररचना हेच खरे सौंदर्य. त्याचे साचे देता येणे कठीण. अनुभवांचे व रसाचे साचे शोधता येत नाहीत. शिवाय विशिष्ट अनुभव व विशिष्ट शब्दरचना यांचे एकमेकांशी असलेले संबंध काल–परिस्थिती-परत्वे बदलते असतात. म्हणून आज अलंकाराचा विचार (१) त्या विशिष्ट शब्दार्थाच्या रचनेमधून जाणवणारे कारागिरीसदृश वाटणारे सौंदर्य व (२) त्याच्या अनुभवाशी असलेल्या निकटतम संबंधातून जाणवणारे कलात्मक सौंदर्य– या दोन्ही दृष्टीने करण्याची गरज आहे.

अलंकाराच्या मुळाशी असलेले तत्त्व

या अलंकाराच्या मुळाशी असलेले तत्त्व कोणते ? चमत्कृतिजनक रचनाविशेष असलेले हे अलंकार काही विचारवंतांच्या मते केवळ साम्य-विरोधावर अधिष्ठित असतात. विविध प्रकारचे, वाङ्मयात योजलेले अलंकार लक्षात घेतले तर त्यातून काही भिन्न विशेष जाणवतात. त्या विशेषांच्या आधारे, औपम्य, अतिशयोक्ती, अप्रस्तुतप्रशंसा, वैचित्र्य (चमत्कृती) वा वक्रोक्ती यांचा निर्देश अलंकारांची आधारभूत तत्त्वे म्हणून केला जातो.

या तत्त्वांपैकी अलंकारांच्या मुळाशी निश्चितपणे कोणते तत्त्व जाणवते ? याचा विचार केल्यास या सर्व तत्त्वांमधील काही समान विशेष नजरेसमोर येतात. अलंकारांमध्ये उपमेय व उपमान हे दोन प्रमुख घटक असतात. यांच्याशिवाय अलंकार असू शकत नाही. कवीच्या अनुभवाला येणारी एखादी घटना म्हणजे उपमेय–वस्तू होय. हे उपमेय घटना, वस्तू, व्यक्ती, प्रसंग काहीही असू शकेल. या उपमेयाबद्दलचा आपला अनुभव वाचकांपर्यंत पोहोचविण्यासाठी तो उपमानाची योजना करतो. मात्र केवळ वाचकांसाठी उपमानाची योजना केलली असते असे नाही. उपमेयाचा अनुभव घेत असताना कविप्रतिभेला त्याचे दुसऱ्या कशाशी तरी असलेले साम्य–विरोध जाणवतात. हे असे जाणवणे विजेसारखे कवीच्या मनात चमकून गेलेले असते. असे जाणवण्यामागे भावनिक पातळीवरील सौंदर्य असावे लागते. उपमेय कवीच्या अनुभवाचा विषय असतो तर उपमान सर्वपरिचित असते. उपमेयाची उपमानाशी तुलना करून कवी अलंकार–रचना साधत

असतो; मात्र या ठिकाणी तुलना हा प्रमुख उद्देश नसतो. तुलनेचा प्रमुख हेतू श्रेष्ठ–कनिष्ठता ठरविणे हा होय. तो हेतू उपमेय–उपमानाच्या या तुलनेमध्ये नसतो. या तुलनेमध्ये, कवीला जाणवलेल्या उपमेयाच्या एखाद्या विशेषाचे परिणामकारक, प्रभावी चित्रण हा हेतू असतो. वाचकांना परिचित असलेल्या उपमानाशी तुलना करून किंवा खरे तर, उपमानाच्या आधाराने उपमेयाचा विशेष अतिरेखीवपणे व्यक्त केलेला असतो. त्याचा भर साम्यविरोधावर असतो. मात्र उपमेयाला ठसठशीत रूप देणे हाच हेतू असल्याने त्याचा भर औपम्यावर येतो.

उपमेय– उपमानामधील साधर्म्य-वा साधर्म्य नसणे– यावर भर देऊन, कवी उपमेयाचे वर्णन अधिक ठसठशीतपणे करीत असतो. या संदर्भात ' सर्व अलंकार म्हणजे उपमेचा विस्तार आहे. ' हे वामनाचे वचन लक्षात ठेवण्यासारखे आहे. याचा अर्थ सर्व अलंकारांच्या मुळाशी **औपम्य** तत्त्व मानावे लागते उपमेय–उपमान यांच्यातील साम्य-दर्शक विशेषांचे कमीजास्त अंतर यावरच अनेक अलंकार साधलेले असतात. उदा. **उपमे-मध्ये** (सीतेचे मुख चंद्रासारखे सुंदर आहे.) उपमेय– उपमानात समानविशेष दाखविला असला तरी त्यांचे उपमेय– उपमान हे स्थान स्पष्ट आहे. उत्प्रेक्षेमध्ये (सीतेचे मुख म्हणजे जणू काही चंद्रच) उपमेय– उपमानामधील अंतर थोडे कमी झाले आहे. **रूपका-मध्ये** (मुखचंद्र) दोन्हीमधील साम्य प्रकर्षाने जाणवू लागले, **अतिशयोक्तिमध्ये** (मुखाकडे पाहून– चंद्र उगवला उपमेयाकडे पाहून उपमानाचीच आठवण व्हावी इतके दोन्ही एकरूप आहेत. अपन्हुतीमध्ये (न हे नभोमंडळ, वारिराशी) उपमेयाचा प्रत्यक्षपणे निषेध करून त्या जागी उपमानच जाणवू लागावे इतके साम्य दोन्हीतून जाणवते, **अनन्वयमध्ये** (राम-रावणाचे युद्ध, रामरावणासारखेच उपमेयाच्या तोडीचे एकही उपमान नाही, केवळ उपमेयच असे साम्यातिरेक दर्शविते आहे. **व्यतिरेक** (सीतेच्या मुखाला चंद्राची उपमा देता आली असती, पण चंद्र कलंकित आहे.)

या सगळ्याचा अर्थ सगळ्या अलंकारसृष्टीच्या मुळाशी नसलेले तरी निम्म्याहून अधिक अलंकारांची आधारभूमी उपमा–हीच आहे.

औपम्यावर किंवा इतर कोणत्याही तत्त्वावर आधारलेल्या– सर्व अलंकारांतून नाविन्य जाणवले पाहिजे. त्यात केवळ तुलनेचे कौशल्य नको. ' अलवार कोवळे अंग । जशी काय फुलांची मूस ' यासारखी वेगळी, व उपमेयाचे विशेष स्पष्ट करणारी अलंकाररचना हीच खरी अलंकाररचना ठरते. ' दूध खडूसारखे पांढरे शुभ्र आहे ' या उपमेच्या रचनेमध्ये कोणतेच सौंदर्यदर्शक/वर्धक नाविन्य नाही, त्यामुळे ही रचना उपमालंकाराची असली तरी हे अलंकाराचे उदाहरणच नव्हे.

सगळ्याच अलंकारांच्या मुळाशी औपम्य नसते. तसे ते ओढून ताणून दाखविता येईलही; पण ते खरे नाही. मात्र अलंकारात उपमेय–उपमानाची केलेली तुलना अतिश-योक्तीशिवाय शक्य नसते. ही अतिशयोक्ती लौकिकास कविप्रतिभेचा स्पर्श झाल्याने –निर्माण झालेली असते ती जाणवत नसली तरी अलंकाराच्या मुळाशी अतिशयोक्ती

असते, असे मानणारा एक गट आहे. त्यांच्या मते, मुख व चंद्र, मुख व कमल यामध्ये वरवर पाहता कोणतेही साम्य नाही. सर्वसामान्य माणसाच्या व्यवहारी दृष्टीला न दिसणारे साम्य कवी सांगतो ते अतिशयोक्तीचा आश्रय करून होय. 'अरुण' या कवितेत सकाळची प्रसन्नता प्रकट करण्यासाठी बालकवींनी,

'कुणी उधळली मूठ नभी ही लाल गुलालाची।'

अशी आलंकारिक रचना केली आहे. पूर्वेकडील आकाशातील सकाळचे लाल रंगाने रंगलेले क्षितीज पाहून बालकवींना सुचलेल्या अनेक कल्पना अशा उत्प्रेक्षेच्या मालिकेमधून त्यांनी रचल्या. क्षितिजावरचे रंग व गुलालाची उधळलेली मूठ यामध्ये साम्य शोधताना कवीला अतिशयाक्तीचा आधार घ्यावा लागला आहे. कोणत्याही दोन वस्तू तंतोतंत समान असू शकत नाहीत. त्यांना समान समजून रंगविण्यावर अलंकाराचा भर असल्याने त्यामध्ये अतिशयोक्ती येण स्वाभाविक आहे.

उपमेय-उपमानाच्या तुलनेमध्ये, उपमानाच्या वर्णनाने म्हणजेच अप्रस्तुताची प्रशंसा करून- उपमेयाचे सूचन केलेले असते. 'सीतेचे मुख चंद्रासारखे सुंदर आहे.' या उपमेमध्ये किंवा 'मुखकमल' या रूपकामध्ये चंद्राचे वा कमलाचे सौंदर्य गृहीत धरलेंले असते. ते वादातीत समजलेले असते आणि या अप्रस्तुताशी तुलना करून किंवा अप्रस्तुताचे गृहीत विशेष आधाराला घेऊन कवी प्रस्तुताचे चित्र ठळक करीत असतो. नुसतेच 'सीतेचे मुख सुंदर आहे' असे म्हणण्याने वाचकाच्या मनावर कोणताच स्पष्ट परिणाम नोंदविला जाणार नाही पण मुखाचे असलेले विशेष अप्रस्तुताच्या तुलनेत सांगितल्याने त्याचे प्रत्यक्ष शब्दचित्र वाचकाच्या मनावर उमटण्यास मदत होईल. म्हणजेच अशी अप्रस्तुताची प्रशंसा हेच सर्व अलंकाराचे मूळ तत्त्व समजण्याकडे काहींचा कल आहे. 'अप्रस्तुतप्रशंसा' इ० या सगळ्या तत्त्वामध्ये साधे व्यावहारिक तत्त्व आहे. जे ज्ञात आहे त्याच्या आधारे अज्ञाताचे ज्ञान करून घेणे, हा तो हेतू होय. सर्वसामान्य लोकांमध्ये ज्या वस्तू व त्यांचे जे विशेष परिचित आहेत, प्रसिद्ध आहेत, मान्य आहेत, त्यांचा उपयोग अलंकारांमध्ये उपमानाच्या जागी केलेला असतो. 'जगाच्या पडद्यावर', 'मन मोहाचे माहेर', 'मनाच्या गाभाऱ्यात', 'विठाई-माऊली' इ. सगळ्या प्रकारच्या अलंकारामध्ये उपमान परिचित, प्रसिद्ध व मान्यता पावलेले असते. त्या उपमानाचे त्या विशिष्ट अलंकारामध्ये गृहीत धरलेले विशेषही लोकमान्य असतात. उदा० आईची ममता, गाभाऱ्याचे पावित्र्य इ. ही मान्यता किंवा हे विशष समाजमान्य करण्यात समाजाची रसिकवृत्ती स्पष्ट झालेली असते. चंद्राची शीतलता, किंवा इतर फुलांपेक्षा कमळाचे सौंदर्य यांची जाणीव होण्यामागे रसिकतेने पोषलेली दृष्टी प्रमुख आहे. म्हणूनच अशा परिचित वस्तूच्या ज्ञानाविशेषामध्ये, भावनिकतेचा व रसिकतेचा अश प्रभावी असतो. अलंकारामधील उपमानाच्या आधाराने उपमेयाचा परिचय करून देणे यामध्ये ज्ञाताच्या आधारे आज्ञाताचे ज्ञान करून देणे या प्रकारचा- शास्त्रीय ग्रंथातील ज्ञान-हेतूसारखा हेतू नसतो. तर उपमेयाचा जाणवलेला विशेष वाचकांना अनुभवाला आणून देणे हा असतो.

कवीला जाणवलेला हा उपमेयाचा विशेष व त्यासाठी त्याला (दुसऱ्या कोणत्या तरी) उपमानाशी त्याचे जाणवलेला साम्य यामध्ये मनाची तार छेडण्याची, नाविन्यपूर्ण अशी चमत्कृती असते या अर्थाने अप्रस्तुताच्या आधारे प्रस्तुत साकार करणे हीच जाणीव सगळ्या अलंकाराच्या मुळाशी आहे असे मानले जाते.

चमत्कृती

अलंकार–रचनेमागील मूळ तत्त्वाचा शोध घेताना असे जाणवते की वरील विशेषांपैकी प्रत्येक विशेषाचा काही अंश या तत्त्वामध्ये आहे. पण सर्वस्वी एकमेव तत्त्व म्हणून यापैकी कोणत्याच एका विशेषाचा उल्लेख करता येत नाही. अलंकारामधील सर्व-प्रथम जाणवणारे तत्त्व म्हणजे त्याचे वैचित्र्य, त्याच्यातील चमत्कृती, हे होय. संस्कृतमध्ये विचित्र, वैचित्र्य, चमत्कृती, इ॰ शब्दांचे अर्थ मराठीतील प्रचलित अर्थापेक्षा वेगळे आहेत. विचित्र म्हणजे विशेषण चित्र विशेष प्रकाराने चित्रित झालेले ते विचित्र, तसेच वैचित्र्य म्हणजे केवळ वेगळे नव्हे, तर आकर्षक वेगळेपण असलेले. चमत्कृती, चमत्कार यांमध्ये 'चमत्' म्हणजे (विजेसारखी) मनात क्षणात चमकून जाणारी (कल्पना). या अर्थाने वैचित्र्य, चमत्कृती यांचा अर्थ घेतल्यास अलंकारामध्ये या तत्त्वाला किती महत्त्व असते ते लक्षात येईल. ही मनात एकदम लकाकून उठणारी कल्पना, बुद्धिनिष्ठ किंवा तार्किक पातळीची नसावी, तर तिच्यात सौंदर्याचे वेगळेपण प्रकट करणारे पैलू हवेत. ही चमत्कृती उपमेय–उपमानामधील, जे साम्य सांगते ते वेगळे असते. परत बालकवींच्या 'अरुण' कवितेतील उदाहरण घ्यायचे तर असे म्हणता येईल की सकाळी पूर्वक्षितिजावर दिसणारे रंग, व सकाळची त्यातून जाणवणारी प्रसन्नता या सगळ्याचा–वाचकाला म्हटले तर अनुभव असतो. म्हणजे उपमेय परिचित असते. त्याच्या तुलनेने स्वर्गाचा किंवा, स्वर्गाच्या दाराचा– म्हणजे उपमानाचाच– परिचय नसतो. पण 'जणू काही स्वर्गाच्या दारात सृष्टिसुंदरी रांगोळी काढीत आहे' या कल्पनेच्या म्हणजेच उपमानाच्या आधाराने कवी स्वर्ग या कल्पनेतील सुखाची परमावधी व सकाळी दारासमोर सडासंमार्जन करण्याच्या रोजच्या परिचित दृश्यामधील पावित्र्य यांची सांगड, त्या सकाळच्या आकाशात उधळलेल्या रंगांशी घालू पाहातो· आणि त्यामध्ये वैचित्र्य आहे, त्यामध्ये कविप्रतिभेला जाणवलेली चमत्कृती आहे.

वक्रोक्ती

अशी चमत्कृती हा अलंकाराच्या मूळ तत्त्वामधील केंद्रवर्ती विशेष आहे· हा विशेष अलंकाराला– अर्थ– आशयदृष्टीने संपन्न करतो. पण हा जाणवलेला अर्थ किंवा ही वेगळी कल्पना कशा तऱ्हेने शब्दरूप घेते यावर त्या अलंकाराची जात ठरत असते. उपमा, उत्प्रेक्षा, दृष्टान्त, विशेषोक्ती अशा कोणत्या प्रकारांमध्ये ती अधिक ठळकपणे उपमेयाचे रेखाटन करील याची जाणीव कवीला असते. याची जाणीव त्याच्या पदरचनेतून स्पष्ट होते. म्हणूनच या पदरचनेची जाण असलेली वक्रोक्ती हीच सर्व अलंकारांचा आधार मानली जाते. वक्रोक्ती गुण. इ॰ तत्त्वांना काव्याचा आधार म्हणून मान्यता असल्याने,

वक्रोक्ती अलकाराचा आधार ठरतेच. वक्रोक्ती म्हणजे बाकडेपणा नव्हे तर वळणदार, आकर्षक अशी, व्यवहारी भाषेपेक्षा वेगळी अशी काव्यगत भाषा शब्दार्थामधून अलंकार निर्माण होत असल्याने वक्रोक्ती हा त्यांचा आधार असणे साहजिक आहे. कवीच्या प्रतिभासृष्टीत साध्या शब्दार्थांना आकर्षक– अपूर्व स्वरूप येत असते ' शब्दार्थाचे हे लोकोत्तर स्वरूप म्हणजेच वाणीचे अलंकार होत. यांच्याशिवाय वाच्यार्थातून व्यंग्यार्थाची म्हणजेच रसध्वनीची निष्पत्ती होऊच शकत नाही. रसवेशात असताना कवीची वाणी अलंकृत रूपच धारण करते. काव्य व त्याचे अलंकार हे द्वैतही कुंतकाला मान्य नाही. (वक्रोक्तिजीवित– १.७) त्याच्यामते, अलंकार व वक्रोक्ती या गोष्टी दोन नाहीतच ... ' तत्त्वं सालकारस्य काव्यता ' या कुंतकाच्या अर्थपूर्ण उद्गारानुसार वक्रोक्तीचे विविध विलास म्हणजे विविध अलंकार होत.

या सगळयांची एकत्रित सांगड घालायची तर असे म्हणता येईल की केवळ साम्य, केवळ तुलना यांच्यापेक्षा त्या सगळयामागे चमत्कृती म्हणजेच आनंदनिर्मित्ती साधणारी शक्ती हवी. त्यासाठी अलंकाराच्या मुळाशी ' चारुत्व ' हवे. सौंदर्य असायला पाहिजे. ज्यामध्ये चमत्कार म्हणजे आनंद देण्याची शक्ती असते तो अलंकार. हा चमत्कार निर्माण होतो चारुत्वामुळे, चारुत्व निर्माण करते वक्रोक्ती व ही वक्रोक्ती कविप्रतिभेने साधलेली असते.

पुष्कळदा वक्रोक्तीचा अर्थ स्वभावोक्तीच्या विरोधी म्हणून घेतला जातो जर वक्रोक्ती अलकाराचे मूळ तत्त्व असेल तर स्वभावोक्ती अलंकार कसा ठरेल असा प्रश्न अभ्यासकांना पडतो. पण एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे की वक्रोक्तीचा अर्थ अग्राम्यता ग्राम्यता परिहार, व्यवहारातील साधनस्वरूपी भाषेपेक्षा जाणीवपूर्वक योजलेली वळणदार, वळसे घेणारी भाषाशैली असा आहे. आणि स्वभावोक्ती अलंकारामध्ये असेल तसेच हुबेहूब वर्णन करण्यावर भर असला तरी ती भाषा व्यवहारातील नसते. स्वभावोक्ती म्हणजे स्वाभाविक–व्यवहारी भाषा नव्हे हे लक्षात घेतल्यास हुबहूब वर्णनावर– चित्रणावर– भर असलेली स्वभावोक्ती ही वक्रोक्तीच ठरते. तिच्यामध्ये इतर अलंकारांप्रमाणे उपमानाची मदत घतलेली नसते. पण चमत्कृतियुक्त वक्रोक्ती व त्याच्या आधारे निर्माण होत असलेले चारुत्व या वरवर साध्या वाटणाऱ्या वर्णनातही असते. या वर्णनातील शब्दरचनेला कविप्रतिभेचा स्पर्श झालेला असल्याने ती अलंकाररचना मानली जाते.

अलंकार व लक्षण

काव्यचर्चेला जो प्रारंभ झाला तो नाटचशास्त्रातील काव्यचर्चेचा आधार घेऊनच. भरतमुनींच्या या काव्यचर्चेचे स्वरूप नाटकातील काव्याचे स्वरूप स्पष्ट करणारे आहे. नाटकाच्या सदर्भातील काव्याचे स्वरूप स्पष्ट करताना भरताने चार अलंकाराचा उल्लेख केला आहे. त्याच अलंकाराच्या कल्पनेचा पुढे अलंकारशास्त्रात विस्तार झाला. नाटच-शास्त्रामध्ये नेपथ्यालकार, पाठ्यालंकार, नाटचालंकार, प्रयोगालंकार इ० सगळयाच ठिकाणी योजलेल्या ' अलंकार ' शब्दाचा अर्थ ' त्या त्या प्रत्येक प्रकाराचे पूर्णता साधून सौंदर्य प्रकटविणे ' या प्रकारचा घ्यावा लागतो.

वाचिक अभिनयाच्या अनुषंगाने नाटकामध्ये काव्यचर्चा आली. येथील काव्याला चार गोष्टींची आवश्यकता सांगितलेली आहे. ते निर्दोष असले पाहिजे; श्लेष, प्रसाद इ० गुणांनी युक्त असले पाहिजे; उपमादिक अलंकारांनी मंडित झाले पाहिजे; पण सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे ते लक्षणांनी युक्त पाहिजे (१५–२३७). काव्यलक्षणांचा असा उल्लेख असला तरी लक्षणांची व्याख्या मात्र भरताने दिलेली नाही. केवळ ३६ लक्षणांची यादी दिली आहे. नंतरच्या साहित्यचर्चेच्या प्रारंभीच ही काव्यलक्षणे दिसनाशी झाली. 'ती भाव व अलंकार यांच्यात सामावली गेली, असे धनिक म्हणतो. भरताने लक्षणे व अलंकार यांना भिन्न मानले असले तरी काव्यशोभाकरत्व हा धर्म मात्र दोघांना समान सांगितला आहे. त्यामुळे त्यांचे अलंकारात परावर्तन होणे स्वाभाविक आहे. भामह व दण्ठी यांनी लक्षणांची यादी सांगितलेली नाही. दण्डी तर 'दुसऱ्या शास्त्रांत (नाटचशास्त्रांत) जी वृत्त्यंगे, संध्यंगे, लक्षणे वर्णिलेली आहेत तींसुद्धा आम्हाला अलंकार म्हणून मान्यच आहेत.' (काव्यादर्श, २।३६६) असे सांगतो.

'लक्षणांचे अलंकारात परावर्तन होणे ही साहित्यशास्त्रातील फार मोठी आणि महत्त्वाची पायरी आहे' असे ग. त्र्यं. देशपांडयांना वाटते (भा. सा. पृ० ३६). त्यांच्या मते, "जसे 'अर्थाक्रियोपेत' नाटचकाव्य 'शब्दार्थमय' झाले, त्याचप्रमाणे 'लक्षणान्वित' काव्यबंध 'सालंकार' होऊ लागला. भरताचे काव्यलक्षण 'काव्यालंकार' म्हणून मिरवू लागले... अशा प्रकारे नवीन घडी बसविताना 'काव्यलक्षण' हे शास्त्रनाम जाऊन त्याजागी 'काव्यालंकार' हे नाव आले" (भा. सा. पृ० ३६, ३७) अलंकारांचा लक्षणाशी असलेला संबंध यावरून स्पष्ट होतो.

भरतांनी नाटचशास्त्रात, काव्यचर्चेच्या संदर्भात सांगितलेल्या या लक्षणांचा उगम निरुक्तात व मीमांसेत सापडतो. निरुक्त व मीमांसा यात आलेल्या वैदिक लक्षणांचा, पुढे, काव्यचर्चेमध्ये अंतर्भाव होऊन त्यांची काव्यलक्षणे बनली. काव्यलक्षणांचे स्वरूप कसे असावे यासंबंधींची वेगवेगळी दहा मते अभिनवगुप्ताने अभिनवभारतीत सांगितली आहेत, त्यांतील एक मत 'कवेः अभिप्रायविशेषो' असे आहे, हे मत निरूक्ताभ्यासी साहित्यरसिकाचे असावे व त्याचा नाटचशास्त्रातील लक्षणांशी संबंध असावा.

भरतमुनींनी सांगितलेल्या या लक्षणांचे स्वरूप कसे आहे, याबद्दल अभिनवगुप्त म्हणतो.

'षट्त्रिंशदेतानि तु लक्षणानि
प्रोक्तानि वै भूषणसंमितानि
काव्येषु भावार्थगतानि तज्ज्ञैः
सम्यक् प्रयोज्यानि यथारसं तु ॥ (ना. शा. १६ । ४२)

यामधील **भावार्थगतानि** या पदाचे अभिनवगुप्ताचे स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे– 'लक्षणे भावार्थगत आहेत. भाव म्हणजे त्या त्या रसाला उचित असे विभाव, अनुभाव व संचारी भाव. हे प्रयोजन म्हणजे स्थायीभावांचे रसीकरण होय. काव्यामध्ये वर्णिलेले विषय लौकिकच

भाव अर्थ म्हणजे प्रयोजन असतात पण हे उद्यानादिक लौकिक विषयच ज्यामुळे विभावादिकांत संक्रांत होऊन रसाप्रत जाऊन पोहोचतात. ते लक्षण होय.' (अ. भा. भाग २. पा. २९८)...लौकिक पदार्थांना रसोचित विभावांत परिणत करणारा कवीचा अभिधाव्यापार हेच लक्षणाचे बीज होय

कवीचा उक्तिविशेष हाच अभिधाव्यापार व त्यावरच काव्याचे वैशिष्टय अवलंबून असते. रोजच्या व्यवहारातील शब्दार्थांचीच कवी अशी योजना करतो की त्याद्वारा तेच शब्दार्थ रस निर्माण करतात. हाच कविव्यापार म्हणजे 'वक्रोक्ती' होय. अशा प्रकारे भरतांचे 'लक्षण' व भामहाची 'वक्रोक्ती' ही दोन्हीही कवीच्या अभिधाव्यापाराचीच द्योतक आहेत. नाटयातील लक्षणांचे कार्य अर्थाचे विभावन हे आहे, ते कार्य काव्यामध्ये वक्रोक्तीकडून होऊ लागले. ग. त्र्यं. देशपांडयांनी याबद्दल निष्कर्ष काढला की 'वेदार्थ-विवेचन करताना नैरुक्त व मीमांसकांना आढळलेली वैदिक लक्षणे लौकिक काव्याला लावण्यात येताच ती नाटयशास्त्रातील काव्यलक्षणे बनली, यांचेच पुढे स्वतंत्र काव्य-चर्चेच्या युगात अलंकार बनले (भा. सा. पृ. ४३).

पण हे कार्य, नाटयशास्त्रातील लक्षणे घेतली व त्यांना अलकार हे नाव दिले असे केवळ नामांतराच्या स्वरूपाचे नाही. गुण, अलंकार व लक्षणे यांच्यातील फरक स्पष्ट करताना अभिनवगुप्त म्हणतो 'रसाभिव्यक्ती करण्यास समर्थ अशा अर्थाचे प्रतिपादन शब्दांनी होणे हे **शब्दगुणाचे** स्वरूप होय. शब्दात आवर्तित होणारे द्वितीय पद पूर्व पदाच्या नादाला शोभा आणतात म्हणून ते **अलंकार** होत... अर्थाच्या ठिकाणी रसाभिव्यक्तीचे सामर्थ्य असणे हा अर्थगुण होय. पण जेव्हा अर्थ उदा. चंद्र, दुसऱ्या अर्थाची उदा. वदनाची शोभा वाढवितो तेव्हा तो अलंकार होय. पण या सर्वांच्या अधिष्ठानी असलेला जो विविध अभिधाव्यापार, तो मात्र लक्षणाचा विषय होय.' (अ. भा २/३२१) अभिनवगुप्ताच्या मते गुण व अलंकार शब्दार्थांशी संबद्ध, तर लक्षण मात्र संपूर्णतया कविव्यापाराशी निगडित असते. कवीच्या ज्या एकदर प्रयत्नातून काव्यात शब्दार्थांच्या द्वारा वैचित्र्य उतरते तो प्रयत्न हेच लक्षण होय. म्हणून तो गुण व अलंकार यापेक्षा लक्षण वेगळे मानतो. काव्यामध्ये दिसून येणाऱ्या शब्द, अर्थ, गुण, अलंकार या सर्वांच्या संघटनेवरून काव्यलक्षण ठरत असल्याने लक्षण औचित्याच्या जवळ सरकते.

'कविकर्मामुळे लौकिक वस्तुसुद्धा अलौकिक स्वभावाने काव्यात प्रकट होणे हेच लक्षण होय. हे लक्षण म्हणजे शब्दार्थमय काव्यशरीर होय; या शरीराचे सौंदर्य वाढविणारे ते अलंकार होत. लक्षणांच्या आधाराशिवाय, काव्यात अलंकारांना स्थान नाही. लक्षण म्हणजे कविव्यापार व कविव्यापार म्हणजे कविप्रतिभेचा शब्दार्थमय आविष्कार. हा कविव्यापार अलंकाराच्या पाठीमागे नसेल तर अलंकार म्हणजे केवळ पदरचनेचे साचे ठरतील.

नाटयशास्त्रातील हीच लक्षणे पुढे काव्यचर्चेत अलंकाराच्या रूपाने दिसू लागली. कारण मुळातच लक्षण व अलंकार यांच्यातील भरताने दाखविलेला भेद एकमेकात मिसळणारा होता.

अलंकार व गुण

अलंकार व लक्षण यांचा परस्परसंबंध पाहिल्यानंतर अलंकार व गुण यांच्यातील परस्परसंबंध लक्षात घेण्याने अलंकार कल्पनेवर प्रकाश पडेल. जशी लक्षण ही कल्पना अलंकारांमध्ये सामाविष्ट झाली तशी गुण–कल्पनेची स्थिती नाही. गुण व अलंकार हे शब्दार्थांचे धर्म आहेत. त्याबद्दल ध्वन्यालोककाराची भूमिका.

तमर्थमवलम्बन्ते येऽङ्गिनं ते गुणाः स्मृताः ।

अंगाश्रितास्त्वलंकाराः मन्तव्याः कटकादिवत् ।। (ध्वन्या. २।६)

या सूत्रावरून स्पष्ट होते. लौकिकातील शब्दार्थ रसात पर्यवसित होतात ते गुणालंकाराच्या माध्यमातूनच.

गुण व अलंकार हे दोन्हीही शब्दार्थाचे धर्म आहेत. आनन्दवर्धनाच्या मते रस व शब्दार्थ यांचा संबंध जीवशरीरसंबंध मानावा लागतो. गुणगुणिसंबंध किंवा धर्मधर्मिसंबंध नाही. तो गुणांना रसाचे धर्म मानतो. गुण हे आस्वादरूप चित्तवृत्तीचे विशेष आहेत. म्हणून गुणांना शब्दधर्म मानणे हा केवळ उपचार आहे. पण अलंकार मात्र शब्दार्थाचे धर्म व तेही अनित्य आहेत.

अलंकार व गुण यांच्यातील परस्पर संबंध पाहताना अलंकारकल्पनेच्या बदलत्या रूपाची जाणीव ठेवायला पाहिजे. ‘ काव्यामधील भाषेचे वेगळे रूप म्हणजेच अलंकृत रूप होय. काव्यनिर्मितीच्या वेळी प्रतिभावान् कवीला जे शब्दप्रयोग सुचतात तेच अलंकार होत. अशा वेळी रसाभिव्यक्ती व अलंकारनिर्मिती एकच मानावी लागते.’ पण अलंकाराचे हे स्वरूप पुष्कळदा विकृत होते मुळातच वर सांगितलेली अलंकारकल्पना नंतरच्या काळातील नसून प्रारंभीच्या काळातील आहे.

गुणांच्या संदर्भात प्रारंभीचे भरताचे गुणलक्षण अभावात्मक आहे. ‘ आंबा गोड आहे ’ कशावरून ? तर ‘ तो कडू नाही ’ म्हणून; अशा स्वरूपाचे आहे. नंतरचे गुणलक्षण अलंकार व लक्षण या विभागात लक्षात घेतले आहे. त्यामध्ये ‘ रसाभिव्यक्ती करण्यास समर्थ अशा अर्थाचे प्रतिपादन शब्दांनी होणे हे शब्दगुणाचे स्वरूप होय ’ जे स्वरूपवर्णन केले आहे त्यावरून त्याचे रसाभिव्यक्ती हे सामर्थ्य स्पष्ट होते. वामनाने गुण हे शब्दार्थाचे नित्यधर्म मानले आहेत शब्दाचा अर्थ, त्याचा भावार्थ, अर्थच्छटा, त्यातील वर्णक्रम, मृदू व कठोर वर्णांचा समुच्चय या सगळ्यांसह तो शब्दार्थ असतो. वामनाने सांगितलेले दहा शब्दगुण व अर्थगुण हे विशेषतः शब्दांचे गुण नसून पदबंधाचे गुण आहेत. शब्दांना स्वतंत्र गुण नाही. शब्द जेव्हा रचनेच्या साखळीतून एकमेकांजवळ येतात तेव्हा त्यांच्या एकत्र येण्याने गुणदोषाची निर्मिती होते.

वामनाने अलंकारांना शब्दार्थाचे अनित्यधर्म म्हटले आहे. या मार्गाने वामनाने गुण व अलंकारामध्ये अलंकारांना (खरे तर अलंकरणाला) गौण मानले आहे. पण त्याच्या अर्थगुणांमधून वक्रोक्तीचे महत्त्व स्पष्ट होते. माधुर्य आणि उदारता हे गुण म्हणजे

विदग्धोक्तीचेच पर्याय आहेत. शिवाय सर्व अलंकारांच्या मुळाशी वक्रोक्ती आहे हे वामनाचे मत लक्षात घेतल्यास अलंकाराच्या गौणत्वाला बाध येतो.

अलंकाराचे काव्यातील महत्त्वपूर्ण स्थान स्पष्ट करून आनंदवर्धनाने जेव्हा गुणालंकाराची चर्चा केली आहे तेव्हा मात्र ती अलंकारांना केवळ हारकुंडलादी भूषणांचे स्थान देतो. तसेच मम्मटानेही गुण व अलंकारांमध्ये वामनासारखाच भेद केला आहे. गुणांना तो अचल धर्म मानतो. अशा अचल गुणांच्याद्वारा (उपमेयाच्या द्वारा) जे रसाला पोषक ठरतात ते अलंकार– हारकुंडलांसारखेच तो मानतो. पण काव्याची व्याख्या देताना (तद् अदोषौ शब्दार्थौ सगुणौ अनलंकृती पुनः क्वापि ।– व्याख्या) तिच्यातील ' अनलंकृती पुनः क्वापि ' या पदावरील वृत्तीमध्ये मात्र अलंकाराचे स्वरूप लक्षात घेतो. या सगळ्याच शास्त्रज्ञांच्या विवेचनात अलंकारकल्पना प्रारंभीच्या स्वरूपातील व नंतरच्या केवळ आभूषणासारख्या पातळीवरची या दोन्हींची सरमिसळ झालेली आहे.

अलंकाराचे काव्यातील स्थान :
अलंकाराची अंतरंगता व बहिरंगता :
अलंकार–अलंकार्यसंबंध :

अलंकार– कल्पनेला वक्रोक्तीचा आधार आहे. पण हा आधार आपल्याला आज परिचित असलेल्या अनेक अलंकारांमध्ये जाणवत नाही. कारण ते खरे अलंकार नसून केवळ अलंकारसदृश अशी ती साचेबंद पदरचना आहे. तिथे रसाची अभिव्यक्ती साधणारी वक्रोक्ती नसते. म्हणून वाचकांच्या अंतरंगाची तार छेडण्याचे सामर्थ्य त्यांच्यांत नसते. अलंकार-कल्पनेत वेळोवेळी बदलत गेलेले अर्थ आपण अलंकार कल्पनेत लक्षात घेतले आहेतच त्याचा आधार घेऊन असे म्हणता येते की, नंतरच्या काळात, विशेषत ध्वनिसिद्धान्ताच्या काळामध्ये, अलकार व गुण यांच्यातील फरकाची जाणीव अधिकाधिक स्पष्ट झाली रसाभिव्यक्ती साधण्याचे सामर्थ्य गुणांनी युक्त अशा विशिष्टा पदरचनेकडून होत असते व हे गुण, अलंकारांपेक्षा वेगळे आहेत याची जाणीव स्पष्टपणे होऊ लागली. त्यामुळे अलंकार हा शब्द तोच राहिला, तरी त्यातून व्यक्त होणारा काव्यविशेष बदलू लागला. अलंकार हे केवळ देहावरच्या आभूषणांसारखे, देहाची शोभा वाढविणारे विशेष आहेत त्यांचा व रसाचा येणारा संबंध केवळ उपमेयाच्या द्वारा येतो तेवढाच असतो. एका अलंकाराच्या जागी (औचित्याचे भान ठेवून वेगवेगळे अलंकार योजता येतात, या त्याच्या स्वरुपाची कल्पना घेऊ लागल्यावर अलंकाराचे अंतरंग व बहिरंग याबद्दलचे प्रारंभीचे समज बदलत गेले. प्रारंभी अलंकार म्हणजे सौंदर्य ही कल्पना होती. हे सौंदर्य काव्यातील सर्व विशेषांशी संबधित होते. हे सौंदर्य (अलंकार) प्रामुख्याने वक्रोक्तीवर आधारलेले असते या वक्रोक्तीचा किंवा अमुख्यवृत्तीचा विचार करताना असे जाणवले की, वक्रोक्ती साधणारी पदरचना, रीती ही शब्दार्थाच्या जितकी गुणांवर अवलंबून असते, तितकी शब्दार्थाने

साधलेल्या अलंकारावर नसते. म्हणूनच वक्रोक्ती ही अलंकाराची मूळ प्रवृत्ती आहे असे म्हणूनही वामनाने अलंकार हे शब्दार्थाचे अनित्य धर्म आहेत असे म्हटले. या विचारामुळे, अलंकाराचा वक्रोक्तीचा आधार कायम राहिला तरी वक्रोक्तीने साधली जाणारी चमत्कृती किंवा वैचित्र्य याचा संबंध उपमेयाच्याद्वाराच रसोत्कर्ष साधू शकेल हे स्पष्ट झाले. आणि आपोआपच अलंकारकल्पनेचे स्थान खालावले नंतरच्या अलंकार–विवेचनात सांगितलेले–विचारात घेतलेले अलंकारांचे स्वरूप असे दोन पातळीवरचे आहे. या सर्वच साहित्यकारांनी केलेल्या अलंकार-विवेचनात अलंकार हा शब्द (१) प्रारंभीचे स्वरूप (२) केवळ अलंकरण स्वरूप, या दोन अर्थांनी योजलेला आहे यापैकी कोणत्याही दृष्टीने अलंकारकल्पना लक्षात घेतली तरी तिचे केवळ साचेबंद केवळ पदरचनेचे साचे पाळणारे रूप कोणत्याच साहित्यकाराने अलंकार म्हणून मान्य केलेले नाही. ‘ अलंकारांकडे केवळ वरवर दृष्टीने पाहिले तर त्यात सादृश्य, अभेद, अध्यवसाय, विरोध इत्यादी लौकिक व्यवहारातील संबंधच दिसतात. पण हे अलंकारांचे केवळ कवच किंवा साचा होय. हा साचा म्हणजे अलंकार नव्हे. तसे असते तर ‘ गौरिव गवयः’ ही उपमा, व ‘ स्थाणुर्वा पुरुषो वा ’ हा ससंदेह झाला असता. पण हे काव्यालंकार नव्हेत, केवळ लौकिक संबंध आहेत. या लौकिक संबंधाच्या रूपांतून जेव्हा अधिष्ठानभूत कविव्यापार किंवा लक्षण प्रतीत होते तेव्हाच त्याला अलंकारत्व येते. भा सा. पृ. ४८) हे विवेचन करून देशपांड्यांनी पुढे अभिनवगुप्ताचे ‘काव्यबंधेषु काव्यलक्षणेषु सत्सु’ ही अट प्रत्येक अलंकाराच्या मुळाशी गृहीत आहे हे मत पुरावा म्हणून दिले आहे. (अ. भा. २।३२२) कविप्रतिभेच्या स्पर्शाने लौकिकसंबंधाला अलौकिकत्व येणे ही गोष्ट अलंकार कल्पनेत महत्त्वाची आहे. तसे नसते तर सादृश्य, विरोध इ. संबंधावर आधारलेले कोणतेही उपमेय–उपमानाचे नमुने अलंकार ठरले असते. हा कविप्रतिभेचा स्पर्श अलंकारात दोन पातळीवर असावा लागतो (१) त्या विशिष्ट अलंकारातील विशिष्ट अलंकार साधणारी पदरचना व तिच्या विरोध, साम्य वगैरेच्या लौकिक–संबंधाला अलौकिकाचे रूप येणे. म्हणजेच केवळ त्या अलंकारापुरते त्या अलंकाराने निर्माण केलेले सौंदर्य, तेवढ्या पुरती साधलेली रसप्रतीती, व (२) एकाद्या दीर्घ कवितेत, त्या विशिष्ट स्थानी, विशिष्ट क्रमाने आलेल्या त्या अलंकाराने त्या कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या रसामध्ये अनुभवामध्ये घातलेली भर, त्या अलंकाराचा तो अनुभव साकार होण्यामध्ये असलेला वाटा–सहभाग, अलंकाराचे सौंदर्य व सामर्थ्य लक्षात येण्याच्या दृष्टीने या दोन्ही पातळी–वर विचार होणे भाग आहे पण सध्या होत असलेल्या अलंकारविचारात दुसरी पातळी रसिकांवर सोपवून, अलंकारशास्त्र पहिल्या पातळीवरचा विचार सांगोपांग व वर्गीकरणा-सह करीत आहे. केवळ त्यात विशिष्ट अलंकाराच्या सौंदर्यदर्शनाचा विचारही आवश्यक ठरतो. ते सौंदर्य कदाचित कारागिरीच्या धर्तीचे असेल, पण त्यातील कलात्मकता कोणत्या प्रकारची आहे हे लक्षात घेणे, हाही अंतरंगाचा विचार आवश्यक ठरतो

अलंकारांच्या अशा सुट्या उदाहरणांच्या आधारे, त्याचा विचार करताना, कधी कधी असेही जाणवते की, त्या चार ओळी म्हणजे दुसऱ्या एखाद्या कवितेचा भाग नसून,

एक स्वतंत्र कविताच आहे. अशा वेळी ह्या चार ओळींच्या स्फुट कवितेचे अंतरंग त्या अलंकाराने स्पष्ट होत असते.

' शव कविचे त्या जाळु नका हो, जन्मभरी तो जळतच होता.
फुले तयावर उधळु नका हो, जन्मभरी तो फुलतच होता. '

(मनमोहन)

अशा वेळी त्या उपमेय–उपमानाच्या साच्यातून व्यक्त होत असलेले सौंदर्य हे कारागिरीच्या पातळीवरचे नसते, तर त्याने कलेची पातळी गाठलेली असते. अशा ठिकाणी अलंकार–अलंकार्य– संबंधातील एकरूपता जाणवते.

पण सामान्यतः त्या एका विशिष्ट अलंकाराचे उपमेय–उपमान–संबंध हे एका मोठ्या कवितेतील एक अविभाज्य घटक असतात. पण

" गुलाब माझ्या हृदयीं फुलला ।
रंग तुझ्या गालांवर खुलला ।
कांटा माझ्या पायीं रुतला ।
शूल तुझ्या उरि कोमल कां ॥ "

या तांब्याच्या कवितेतील कडव्यामध्ये असंगती अलंकारांची जोडी आहे, ती चमत्कृती साधणारी आहे. अशा अनेक जोड्यांनी त्यातील प्रेमभाव परिपुष्ट होत असला तरी या एकेका जोडीतही, कविप्रतिभेने सौंदर्यनिर्मिती साधली आहे. ही सौंदर्यनिर्मिती, किंवा येथील वक्रोक्ती यांचा विचार हाही अंतरंगाचा विचार ठरतो. ती विशिष्ट पदरचना त्यांतील कार्यकारण–भावसंबंधाचे चमत्कृतीवर आधारलेले चित्रण, अलंकार व अलंकार्य यांची एकरूपता स्पष्ट करते. काही वेळा हे चित्रण कारागिरीच्या पातळीवर जाऊ शकते. पण कारागिरीतील सुबकता, रेखीवपणा अशा रचनेत असावा लागतो. या प्रकारचे अलंकार–अलंकार्य यांचा निकटतम संबंध, केवळ त्या अलंकारापुरता लक्षात घेता येतो.

वस्तुतः उपमेय–उपमान–संबंधातून साधल्या जाणाऱ्या अलंकारामध्ये उपमेय हे अलंकार्य असते काय ? अलंकाररचना व रसनिर्मिती यांच्या संबंधात अलंकार व अलंकार्य असे स्वतंत्र विभाग करता येतात काय ? याबद्दल ' वक्रोक्तिजीवित 'कार कुंतलाने आपले मत पुढील शब्दांत स्पष्टपणे सांगितले आहे.

" अलंकृतिः अलंकार्य अपोद्धृत्य विवेच्यते ।
तद् उपायतया, तत्त्वं सालंकारस्य काव्यता ॥ "

(वक्रोक्तिजीवित १.७)

तत्त्वतः अलंकार व अलंकार्य अशा दोन स्वयंभू वस्तू नाहीत. खऱ्या कवितेमध्ये अलंकार व अलंकार्य एकरूप बनलेले असतात. हे तत्त्व जसे रसाच्या संदर्भात सांगता येते तसेच ते उदाहरणादाखल योजलेल्या चार ओळींच्या मर्यादित क्षेत्रातील भावाविष्कारा–

बद्दलही योजता येते. कवीला व्यक्त करायचा असलेला भाव कोणता हे त्याच्या आविष्कारावरूनच रसिकाला जाणवत असते व त्याच्याच– म्हणजे आविष्काराच्या आधारेच रसिक ही भावाभिव्यक्ती कितपत साधली आहे, याचे मूल्यमापन/परीक्षण करीत असतो.

हे अलंकार्य म्हणजे उपमेय नव्हे ही गोष्टही नजरेआड करून चालणार नाही. ' गुलाब माझ्या हृदयी फुलला/रंग तुझ्या गालावर खुलला ' या असंगती–अलंकारामध्ये प्रियकराच्या हृदयातील गुलाब हे अलंकार्य नाही. किंवा ' तिचे मुखकमल ' यातील ' मुख ' हे उपमेय हेही अलंकार्य नव्हे. कवी जेव्हा मुखाला उद्देशून ' मुखकमल ' असे म्हणतो तेव्हा ' त्या मुखाकडे ' पाहून त्याच्या मनात निर्माण झालेल्या भावप्रतिक्रिया तो ' कमल ' या उपमानाने व्यक्त करीत असतो. कवीच्या मनावर उमटलेले, हे विविध भावरंग हे ' अलंकार्य ' असते. हे अलंकार्य उपमेय–उपमान संबंधातून तो व्यक्त करीत असतो. कवीच्या मनातील आशय व त्याचा एका विशिष्ट पदरचनेच्या साच्यातून झालेला आविष्कार म्हणजे अलंकार-अलंकार्य संबंध होय. आणि याचा प्रत्यय रसिकाला आनंद देतो. हे कार्य केवळ सुटचा, कवितेच्या एखाद्या कडव्यातूनही जाणवू शकते.

अलंकार व प्रतिमा

अलंकार व प्रतिमा या दोन्ही कल्पना मराठी वाचकाच्या चांगल्या परिचयाच्या आहेत. त्या एकमेकींशी पुष्कळच निगडित आहेत. त्यांच्यात पुष्कळ प्रमाणात साम्य आहे. म्हणूनच अलंकाराच्या विचारात त्याचा व प्रतिमेचा विचार केला जातो. या संदर्भात पुढील प्रश्न विचारावे लागतात. (१) प्रतिमा व अलंकार एकच का ? (२) सर्व अलकारांचा समावेश प्रतिमांमध्ये होऊ शकेल काय ? की (३) प्रतिमा हा एक प्रकारचा अलंकारच मानावा लागते ? की (४) प्रतिमा ही अलंकार नसून ती कोणत्या तरी अलंकारावर आधारली जाते ?

अलंकाराचे मूळ तत्त्व व त्याचे वर्गीकरण यांचा विचार या संदर्भात कितपत उपयोगी पडतो ? प्रतिमेमध्ये चमत्कृती आधारभूत असते काय ? उपमेय–उपमानादी घटक प्रतिमेमध्ये कोणत्या पातळीवर असतात ? अलंकाराशिवाय चमत्कृती– मनाची तार छेडण्याचे सामर्थ्य– दुसऱ्या कोणत्याही प्रकारात नसते असे जाणवत नाही ध्वनीच्या संदर्भात अलंकार–काव्याचे स्वरूप कोणत्या पातळीवरचे ठरते ते लक्षात घेतल्यास प्रतिमांच्या भाषेत बोलणारी कविता या पातळीवर उतरताना कधीच आढळत नाही हे मान्य करावे लागते.

प्रतिमा ही अनेक साहित्यशास्त्राकारांना रूपकसदृश वाटते. पण रूपकासारखे तिचे साचे बनविता येतात काय ? अलंकार ही भारतीय साहित्यशास्त्रातील कल्पना आहे, तर प्रतिमा Image ही इंग्रजी वाङ्मयप्रवाहातून परावर्तित झालेली कल्पना आहे. मराठी कवितेत प्रतिमा नव्हत्या असे नाही पण त्यांना आपण रूपक, रसध्वनी इ० वेगळ्या मार्गाने समजून घेत होतो. म्हणून प्रतिमेचा विचार करताना ती सर्वस्वी अलंकाराच्या

साच्यामध्ये बसली पाहिजे असा आग्रह धरता कामा नये. तिचे काही विशेष अलंकाराशी जुळणारे असतील, पण काही विशेष अलंकारक्षेत्रापेक्षा वेगळे असतील याची जाणीव ठेवून प्रतिमेचा अलंकार–प्रतिमेचा विचार होणे अगत्याचे आहे.

प्रतिमा या प्रामुख्याने ऐंद्रिय कल्पनेवर भर देतात. अरूप पातळीवरच्या भावना रूपवान होताना, शब्दरूप घेताना ऐंद्रिय पातळीवरील कल्पनांचा आधार घेतात. 'मन मोहाचे माहेर' या ठिकाणी मोह, माहेर या जाणिवांचा आधार घेऊन प्रतिमा अवतरली आहे. किंवा–

'आता आमोद सुनास जाले। श्रुतिसी श्रवण रिघालें।
आरिसें उठिलें। लोचनेंसी॥ (अमृतानुभव ९.१)

या काव्यामध्ये प्रतिमांची भाषा योजलेली आहे–

प्रतिमा व अलंकार यांच्यातील संबंध स्पष्ट करताना डॉ. मा. गो. देशमुख म्हणतात, "रूपकादी सादृश्यमूलक अलंकारांची जननी म्हणजे उपमा होय. हे सर्व सादृश्यमूलक अलंकार ज्या उपमानावर आधारलेले असतात, ती उपमाने म्हणजेच पाश्चात्य काव्यमीमांसेतील प्रतिमा व प्रतिमाने होत. असा हा उपमादी अलंकार व प्रतिमा यांचा घनिष्ट संबंध आहे."('भावगंध' : डॉ. मा. गो. देशमुख पृ. १२६)सामान्यतः प्रतिमेचा संबंध रूपकाशी जोडण्यात येतो. प्रा. ल. के. कुलकर्णी व प्रा. व. लु. सोनार यांच्या मते, "प्रतिमेमुळे प्रस्तुत विषयाच्या (उपमेयाच्या) इंद्रियसंवेद्य वैशिष्टचाचा प्रत्यक्ष बोध होतो, तर अलंकारांमध्ये त्याचा बोध उपमान वा अप्रस्तुताच्या माध्यमातून होतो... प्रतिमेत स्वभावोक्तीचा आधार असतो; अलंकारात अतिशयोक्तीचा" ('अलंकारदर्शन' : प्रा. ल. के. कुलकर्णी प्रा. व. लु. सोनार पृ. ३५) पण एवढ्या जुजबी उल्लेखावरून प्रतिमा व अलंकार यांच्या संबंधावर प्रकाश पडत नाही. प्रथम जेव्हा प्रतिमाविचार मराठीला करावा लागला तेव्हा त्याचे वरवरचे रूप मराठीला अलंकारांसारखे आहे असे जाणवल्याने– अलंकारामध्ये त्यांचा समावेश केला गेला. पण ते अलंकारात सहजपणे सामावले जात नाहीत याची कल्पना मराठीला येऊ लागली.

आतापर्यंत आपण जो अलंकारविचार केला त्यामध्ये आज अभ्यासले जाणारे अलंकारशास्त्र पाहाता, त्यातील अलंकार हे अनुभवाच्या पृष्ठभागावरच तरंगत राहातात. असे जाणवते याची कारणे (१) त्याच त्याच उपमानांचा, त्याच त्या साधारण धर्मावर आधारित साधलेले अलंकरण, त्यात नाविन्यापेक्षा ठराविक प्रचलित साचेबंद पदरचना करण्यावर भर अधिक, (२) एका अलकाराच्या जागी दुसरा अलंकार योजला तरी चालते. (३) अलंकारातील नाविन्याने सौंदर्यनिर्मिती साधायची असते याचे भान विसरून अलंकार केवळ आपले रूपविशेष जपण्यावर भर देऊ लागले. खरे तर अनुभवाशी व सौंदर्याशी कोणताही संबंध न ठेविताही अलंकाराचा साचा तयार होऊ शकतो, हेच अलंकाराचे मोठे दुबळेपण आहे. म्हणूनच ते अनुभवापर्यंत सरळपणे पोहोचत नाहीत. ते केवळ शब्द व अर्थ (आशय नव्हे) याच पातळीवर विचारात घ्यावे लागतात.

नेमका प्रतिमांचा विचार करताना असे जाणवते} की त्या नेहमीच अनुभवाच्या गाभ्यातून फुटलेल्या कोंभासारख्या असतात. प्रतिमेचे स्वरूप कळण्यासाठी काही उदाहरणे नमुन्यादाखल घेऊ : मंगेश पाडगावकरांच्या एका कवितेतील पुढील कडवे पाहा.

‘ रोजच जाशी दूर असा तू
अबोल होती झाडे सारी
परकी बनती रानफुले अन्
ताऱ्यांतील थिजतात सतारी ’

वरवर एका प्रेमकवितेचा साचा घेऊन येणारी ही कविता. झाडे अबोल होणे, रानफुले परकी बनणे, ताऱ्यातील सतारी थिजणे ही अवस्था निसर्गवेड्या विरहार्त प्रेयसीची आहे. ही कवितेची मर्यादित कल्पना घेऊन जेव्हा आपण ‘ताऱ्यातील थिजतात सतारी’ या ओळीकडे वळतो तेव्हा ही प्रतिमा आहे अलंकार नाही हे आपल्याला जाणवते. या ठिकाणी कवी ‘ताऱ्यांच्या सतारी किंवा ‘तारारूपी सतारी’ असे म्हणत नाही. तसे त्याने म्हटले असते तर ते उघडपणे अलंकरण ठरले असते; रूपक मानावे लागले असते. पण तसे न म्हणता कवीने ‘ताऱ्यातील सतारी’ असे म्हटले आहे. ‘सतारी’ म्हणजे सतारीतून स्त्रवणारे संगीत. कवीलाही हाच अर्थ अभिप्रेत आहे, पण मग ‘ताऱ्यांचे संगीत’ ही कल्पना रूपकावरून समजून येऊ शकेल. तरीही ती प्रत्यक्ष रूपक ठरू शकत नाही. कविता वाचताना हेही जाणवत असते की, ‘तारे म्हणजे निसर्गाचे एक प्रतीक.’ ताऱ्यांतील सतारी थिजण्याच्या कल्पनेत कवीला हे स्पष्ट करायचे आहे की, त्याला पूर्वी जाणवणारी निसर्गसंवेदना आज जाणवेनाशी झाली आहे. पूर्वीसारखा निसर्गाशी संवाद साधता येत नसल्याने कवीची आजची निसर्गकविता निर्जीव होऊ लागली आहे. या दृष्टीने ‘तारे’ हे निसर्गाचे एक प्रतीक ठरते अरूपाला रूप देणारी ही काव्यशक्ती दूर जाऊ लागल्यावर ‘ताऱ्यांतील थिजतात सतारी’ असे कविमनाला वाटू लागले. रसिकाला हे जाणवते त्याला कारण त्या विशिष्ट प्रकारच्या प्रतिमा.– झाडांच्या, रानफुलांच्या, ताऱ्यांच्या प्रतिमा बनतात ते त्यांच्या सुचविण्याचा सामर्थ्यावर. त्या अनुभवसूचक असतात. कारण त्या थेट अनुभवातून उमलून आलेल्या असतात. त्या अनुभवाने अभिव्यक्तीसाठी त्यांची निवड करावी इतक्या त्या अनुभवाशी मिसळलेल्या असतात. (प्रारंभीच्या काळातील अलंकाराचा– अलंकार– अलंकार्य–संबंध लक्षात घेता त्याच्याशी या प्रतिमा जुळणाऱ्या वाटतात. पण तरीही त्या अलंकारांची साचेबंद रचना स्वीकारीत नाहीत, हे लक्षात घ्यायला पाहिजे.) अशा ठिकाणी तारा हे उपमेय की उपमान हा प्रश्नच उद्‌भवू शकत नाही. म्हटलेच तर ते उपमेयही आहे, व म्हणायचेच झाले तर ते उपमानही होऊ शकते. खरे पाहाता, अलंकारशास्त्रातील उपमेय–उपमान ही भाषाच त्यांच्या संदर्भात गैरलागू आहे.

‘ताऱ्यातील सतारी’ या कल्पनेचे ओढून ताणून का होईना पण रूपकाशी साम्य दाखविता येईलही. ‘ताऱ्यातील सतारी’ व ‘तारासतार’ या कल्पना थोड्याफार

प्रमाणात समान वाटतात. यावरून फार तर असे म्हणता येईल की, काही प्रतिमा, रूपका-सारख्या किंवा रूपकावर आधारलेल्या असतात. पण या पुढील कल्पना ' सतारी भिजणे ' ही तर कोणत्याही अलंकारात बसविणे कठीण. ' सतारी भिजणे ' या शब्दप्रयोगामधून ' संगीतातील गोठलेला प्रवाहीपणा ' सुचविला जातो. शिवाय या ' सतारी ' ' ताऱ्यांतील ' असल्याने कवीला निसर्गातील सजीवता जाणवेनाशी झाली आहे. त्याच्याशी निसर्ग बोलत नाहीसा झाला आहे असे सुचवायचे असावे. कवीच्या निसर्गसंवेदना बोथटल्या असे सुचविणारी ही संमिश्र प्रतिमा अलंकाराच्या माध्यमातून व अलंकाररचनेच्या साच्यातून उलगडता येत नाही. प्रतिमांमधून व्यक्त होणारी ही अशा प्रकारची संमिश्रता अलंकार–रचनेमधून व्यक्त होऊ शकत नाही. फार तर प्रतिमांच्या कल्पनांचे अलंकारांच्या पद्धतीने पदरचनेचे साचे तयार करता येतील. बालकवींच्या कवितेतील फुलराणी, गीतनिद्रा यासारख्या कल्पनांचे कमलराणी, मधुराणी, चित्रनिदा असे काही साचे देता येतील. (ताऱ्यातील सतारी 'सारख्या ' वाऱ्यातील बासरी ', ' झऱ्यातील वीणावादन ' इ०) पण हे साचे म्हणजे प्रतिमा नव्हेत. ही पदरचना जेव्हा एखाद्या अनुभवाला रूपवान करण्या-साठी आलेली असते, तेव्हा ती प्रतिमा म्हणून विचारात घेतली जाते. आशय–अभिव्यक्तीचा हा अतूट संबंध जसा प्रतिमाविचारात गृहीत धरला जातो–व त्यामुळे प्रतिमांचे साचे करता येत नाहीत– तसे अलंकारांचे नाही. अलंकारांचे अलंकारत्व फार मोठ्या प्रमाणात त्याच्या विशिष्ट प्रकारच्या पदरचनेशी बांधलेले आहे. तसे प्रतिमेचे नाही. प्रतिमा आशयाशी संबद्ध असतात. त्यांच्यातून जाणवणारी सूचकता विविध प्रकारची असते. या प्रतिमा किती सखोल व व्यापक अर्थ सुचवू शकतात याचे अधिक स्पष्ट दर्शन तांब्यांच्या ' नववधू ' या कवितेवरून होऊ शकते. ही कविता ' नववधू 'ची मनःस्थिती जशी व जितक्या प्रमाणात व्यक्त करू शकते, तशीच व तितक्याच प्रमाणात शिवाच्या भेटीसाठी तळमळणाऱ्या जीवाची मनःस्थितीही व्यक्त करू शकते. भारतीय परंपरेची ओळख असलेल्या आपल्या संवेदनाशील वृत्तीला हे दोन्ही अर्थ, कविता वाचताना, जाणवत राहातात. नवल म्हणजे ' फक्त नववधू 'ची मनःस्थिती जाणवली तरी कवितेची रसवता रसिक मनाला मोह घालते. तिचा दुसरा अर्थ (भाव, आशय) लक्षात आला नाही तरी तिच्या रसवत्तेत कोणतीही उणीव निर्माण होत नाही. पण हा दुसरा अर्थ जाणवला की त्या रसवत्तेत अधिक सखोलता, वैचारिकता येऊन कवितेला आणखी एक परिमाण मिळते. हा दुसरा अर्थ ' नववधू ' या प्रतिमेपेक्षा त्या कवितेतील ' नववधू 'च्या भावनांचे चित्रण ज्या पद्धतीने केले आहे त्यावरून सुचतो. हा त्या कवितेवर लादलेला अर्थ नाही. पण या ठिकाणी एक उपमेय व दुसरे उपमान अशी अलंकारपोषक रचना अभिप्रेत नाही. नववधू व भक्त दोन्हीही उपमेयेच आहेत. यामध्ये उपमान कोणतेही नाही. किंवा भक्ताकडे पाहून ' नववधू ' ही शब्दावली योजली आहे असेही नाही. या प्रतिमेमधील रचना या मार्गाने ' अतिशयोक्ती 'च्या जवळची वाटते. पण ती तशी नाही. ' नववधू ' या शब्दावलीत हे जे सूचकतेचे सामर्थ्य, या कवितेत आलेले आहे त्यामुळे ' नववधू ' ही प्रतिमा ठरते. सूचकतेच्या मार्गाने ती रसध्वनीच्या जवळ सरकते. आणि अशी सूचकता किंवा असे

विविध भाव सूचित करण्याचे तिचे सामर्थ्य याला प्रतिमा कल्पनेत महत्त्व आहे. केवळ वरवर दिसणाऱ्या पदरचनेला नाही.

तांब्यांची 'नववधू' आध्यात्मिक क्षेत्राशी जुळणारा अर्थ सुचविणारी कविता. पण बालकवींच्या 'औदुंबर' आणि 'फुलराणी' या कवितांमधील प्रतिमा लौकिक जीवनातील भाव सूचित करतात. 'औदुंबर' ही बालकवींची आठ ओळींची, छोटी, नितांतरमणीय कविता. या कवितेत अत्यंत मोजक्या शब्दामध्ये कवीने एक सुरेख शब्दचित्र रेखाटले आहे. निसर्गाचे एक सुरेख चित्र एवढ्याच दृष्टीने ही कविता वाचली, तरीही ती सरस व रमणीय आहे. पण तिच्यातील जीवनविषयक सूचनांनी ती अधिक आशयघन होते. ऐलतटावर व पैलतटावर हिरवाळी घेऊन वाहाणारा झरा म्हणजे संकटावर मात करून जीवनात यश खेचून आणणारी व्यक्तिरेखा, 'आडवीतिडवी पडलेली पांढरी पायवाट' म्हणजे आपल्या जीवनाचा मार्ग न आखता आल्याने अपयशी झालेली व्यक्तिरेखा व 'जळात पाय टाकून बसलेला औदुंबर' म्हणजे यश व अपयश यांच्या पलीकडे पोहोचलेली यशापयश पचवून बसलेली स्थितप्रज्ञाची व्यक्तिरेखा. अशा प्रकारचा आशय ही कविता, आपल्या विशिष्ट प्रकारच्या रचनेतून सुचविते. या अर्थाची जाणीव झाल्यावर कवितेच्या अंगभूत सौंदर्यात भर पडते. हा अर्थ सुचविण्याचे सामर्थ्य कोणत्याही एका शब्दामध्ये श्लेषार्थी शब्दामध्ये नाही. तर झरा, पायवाट, औदुंबर या एकापाठोपाठ चित्रित केलेल्या निसर्गदृश्यांमध्ये व त्यासाठी त्यांच्यासाठी योजलेल्या विशेषणांमध्ये (निळासावळा झरा, पांढरी पायवाट, जळ झाकळून टाकणारा औदुंबर) हे सामर्थ्य साठविलेले आहे. हा अर्थ उपमेय–उपमान संबधातून जाणवत नाही. दुसऱ्या कवितेत हेच शब्दप्रयोग असेच केल्याने हा अर्थ सुचविला जाणार नाही. औदुंबर. पायवाट, झरा या प्रतिमा ठरतात; कारण त्यांचा संबंध थेट या अनुभवाच्या सूचनाशी आहे. आणि कवितेची सरसता या अशा प्रकारच्या प्रतिमांवर जोखता येते. अलंकारांवर नाही. प्रतिमांची अशी उदाहरणे लक्षात घेतल्यावर त्यांचे रसध्वनीशी असलेले नाते तर स्पष्ट होतेच. पण ऐंद्रिय पातळीवर अनुभवाला गोचर करण्याचे अनेक मार्ग, अनेक प्रकार प्रतिमेने कसे साधलेले आहेत, हेही जाणवते.

वस्तुत: औदुंबर याचा एक निश्चित अभिधेने व्यक्त झालेला अर्थ, व तो अर्थ गृहीत धरून निसर्गातील औदुंबराचे चित्र रेखाटण्याचा एक प्रयत्न या कवितेत आहे. आणि ते करीत असतानाच कवीला जाणवलेला एक वेगळा अनुभवविचार ती मांडू लागते. या तिच्या सूचनांच्या ताकदीमुळे साध्या वाटणाऱ्या औदुंबरासारख्या चित्राला प्रतिमांचे सामर्थ्य प्राप्त होते.

बालकवींच्या 'फुलराणी'मध्येही अशाच प्रकारची प्रतिमा योजलेली आहे. 'हिरव्या हिरव्या गार गालिच्यावर' 'खेळणारी फुलराणी' ही 'फूल'ही आहे व 'राणी'ही आहे. प्रथमदर्शनी हे रूपकालंकाराचे उदाहरण वाटते. 'फूल' हे उपमेय व 'राणी' हे उपमान. निसर्गवेड्या बालकवींनी, या कवितेत एका मुग्ध कलिकेवर मानवी

भावभावनांचा आरोप केला आहे. खरे म्हणजे, या कवितेत एका कळीच्या निमित्ताने व्यक्त होते ते एका बालिकेचे मन. रविकराच्या प्रेमात पडणारी, त्याच्या चिंतनात रात्र जागवणारी, रविकराशी विवाहबद्ध होणारी ही कळी, ही जितकी कळी आहे, तितकीच एक बालिकाही आहे. एका निरागस बालिकेचे प्रणयोत्सुक रमणींमध्ये झालेले रूपांतर या कळीच्या रूपाने वाचकाला पाहायला मिळते. म्हणजे ज्या कळीला आपण प्रथम उपमेय समजत होतो, ते उपमान ठरू लागते. खरे तर उपमेय–उपमान या पद्धतीने ही कविता स्पष्ट होऊ शकत नाही. ज्याप्रमाणे ' नववधू ' वाचीत असताना, नकळत अध्यात्माच्या क्षेत्रातील जीव–शिवाचे प्रतीक आठवते, त्याप्रमाणेच ' फुलराणी ' ही प्रतिमा कळी व बालिका या दोन्हीची एकाच वेळी आठवण करून देते. ' फुलराणी ' ही पदरचना रूपकालंकारासारखी वाटते. पण तिच्यातील सखोल अर्थ या रूपकामुळे कळू शकत नाही. त्याची जाणीव होताच ' फुलराणी ' ही प्रतिमा आहे हे जाणवते.

ही वेगवेगळी प्रतिमांची उदाहरणे एवढ्यासाठीच घेतली की प्रतिमेची विविधता, तिच्या योजनेतील वेगळेपणा लक्षात यावा आणि ती अलंकाराप्रमाणे साचेबंद रूपात लक्षात घेता येत नाहीत याची जाणीव व्हावी. ती अलंकारांसारखी वाटतात, पण ती अलंकाराच्या साच्यातून लक्षात घेण्याचा प्रयत्न केला तर तिचे ' प्रतिमापण ' कळू शकत नाही. अलंकारांप्रमाणे प्रतिमांचे साचे मांडता येत नाहीत. एवढेच नव्हे तर, आजच्या समीक्षेला असे जाणवू लागले आहे की, ज्ञानेश्वरादी संतकवींच्या काव्यातील, ज्यांचा विचार अलंकार म्हणून केला गेला, त्यापैकी कितीतरी पदरचना अलंकारांसारख्या दिसणाऱ्या असल्या तरी त्यांची खरी जातकुळी प्रतिमांचीच आहे. या अलंकारासदृश वाटणाऱ्या, कधी तर केवळ अभिधेवर आधारित आहेत असे वाटणाऱ्या– प्रतिमा सूचकतेच्या सामर्थ्याने अनुभवाच्या अधिक निकटतम जाऊ शकतात. ध्वनीच्या संदर्भात, याचा अधिक विचार करावा लागेल. पण या प्रतिमा, त्यांच्या या सूचनाच्या, विविध प्रकारच्या सूचनशक्तीच्या सामर्थ्यावर पूर्णपणे विसंबत असल्याने त्यांची वर्गवारी अलंकारांपेक्षा वेगळी तर ठरतेच, पण वरच्या दर्जाचीही ठरते.

समारोप

संस्कृतमधील अलंकारविचाराचा अगदी जुजबी स्वरूपाचा परिचय करून घेताना, त्याचे बदलते अर्थ, त्याच शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या बदलत्या कल्पना आपण लक्षात घेतल्या. आजच्या अलंकार कल्पनेत त्याला आलेले साचेबंद रूप स्पष्ट करताना, तिच्यातील प्रारंभीचा अलंकृत करण्याचा धर्म, त्याचा वक्रोक्तीशी असलेला संबंध नाट्यशास्त्रातील काव्यचर्चेमधून लक्षणांचे अलंकारांमध्ये झालेले परावर्तन व त्यामागील स्वतंत्र साहित्यचर्चेचा उगम याचा शोध घेतला. लक्षण, गुण व अलंकार यांचे परस्परसंबंध स्पष्ट करताना, रीतीच्या विचाराला मिळालेली चालना व वक्रोक्तीचा ' विशिष्ट पदरचने 'ला असलेला आधार स्पष्ट झाला. अलंकाराचे रसाशी असलेले नाते, आविष्काराशी असलेले

नाते हे स्पष्ट करताना, काव्यसौंदर्य म्हणजे अलंकार या कल्पनेपासून अलंकार फार दूर येऊन पोहोचतात हे जाणवले. आणि म्हणूनच प्रतिमेसारखे ते विविध- भावसूचनाचे सामर्थ्य गमावून बसले, हेही लक्षात घेतले.

अलंकार–कल्पनेचा विचार संपूर्ण संस्कृत साहित्यशास्त्राला व्यापून उरलेला आहे. मराठी वाङ्मयावरही इतर कोणत्या विचारधारेपेक्षा अलंकार–कल्पनेचा प्रभाव अधिक आहे. म्हणूनच त्याच्या संदर्भात अधिक विचार होण्याची आवश्यकता आहे.

३ ॥ वक्रोक्तिविचार

प्रास्ताविक / वक्रोक्तिस्वरूप : भामह-कुंतक यांचे यासंबंधीचे विचार / वक्रोक्ती आणि स्वभावोक्ती, वक्रोक्ती आणि दण्डीची अग्राम्यता / कुंतकाने सांगितलेले वक्रोक्तीचे प्रकार / वक्रोक्तीचा रसाशी संबंध / समारोप.

प्रास्ताविक

वक्रोक्तिविचाराचा परिचय करून घेताना काही गोष्टी अधिक स्पष्टपणे जाणवतात. मराठीतील साहित्य–विचारामध्ये रस व अलंकार यांचा विस्तृतपणे विचार झाला. पण रीतिविचार, वक्रोक्तिविचार व औचित्यविचार या संस्कृत/भारतीय साहित्यातील विचार-धारा मराठीवर प्रभाव पाडू शकल्या नाहीत. अर्वाचीन कालखंडात रीतिविचाराचा संदर्भ शैली (Style) या विचारप्रणालीशी जोडून, तिचा थोडातरी विचार केला गेला पण वक्रोक्तिकल्पना मराठीत रुजलेली आढळत नाही, असे म्हणण्यापेक्षा वक्रोक्तिविचार करण्याची गरजच मराठी साहित्याला वाटली नाही, हे म्हणणे जास्त सयुक्तिक ठरेल. रस व अलंकार यांचा संस्कृतमध्ये जेवढा जाणीवपूर्वक विचार झाला, तेवढा वक्रोक्तीचा पाठपुरावा संस्कृत साहित्यशास्त्रातही केला गेला नाही. ध्वनिसिद्धान्ताच्या प्रभावी विचार-सरणीसमोर वक्रोक्तीची कल्पना मागे पडली, असे ध्वनिसिद्धान्ताचा पुरस्कार करणाऱ्या मम्मटांच्या सर्व संग्राहक व समावेश अशा 'काव्यप्रकाशा'वरून स्पष्ट झाले आहे. असे का झाले ? ध्वनिसिद्धान्तामध्ये वक्रोक्तीची सोय लावली गेली म्हणून ? की वक्रोक्तिविचाराच्या पुढची प्रगत पायरी ध्वनिसिद्धान्ताने गाठली म्हणून ? कारणे कोणतीही असली तरी पुढच्या काळात क्षीण होत गेलेला वक्रोक्तिविचार विचारात घेण्याची गरज मराठीला वाटली नाही.

मराठी साहित्याचे मूल्यमापन करताना रस व अलंकार यांचा पुनःपुनः संदर्भ आला. मराठीने भक्तिरस, शांत रस, वत्सलरस इ० ची भर रससंख्येत घातली. शांतरसाने शृंगाररसापेक्षा श्रेष्ठ ठरणारे वाङ्मय निर्माण केले. अलंकारांच्या आधीच प्रचंड असलेल्या संख्येमध्ये मराठीने नवीन अलंकारांची भर घातली, मराठीचे स्वतंत्र अलंकारशास्त्र असण्याची कल्पनाही मांडली. पण वक्रोक्तीची कल्पना मात्र मराठीत रुजली नाही. याला स्पष्टपणे जाणवणारे कारण म्हणजे अलंकारांचा जसा साचे तयार करून विचार करता येत होता, तसा वक्रोक्तीचा इतक्या सोप्या पातळीवर विचार येऊ शकला नाही. अलंकारांचे विविध प्रकारचे वर्गीकरण व त्यांचे दाखले मराठी साहित्यात शोधता येत होते. तसा प्रकार

वक्रोक्तीबद्दल शक्य नव्हता. आणि वक्रोक्ती ही अलंकारांच्या मुळाशी असलेले तत्त्व असल्याने अलंकारांच्याद्वारा तिचा जेवढा विचार झाला त्यापेक्षा वेगळा-स्वतंत्रपणे-विचार करण्याची आवश्यकता भासली नाही.

काव्याचे मूळ व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून अलंकार वा वक्रोक्ती यांचा विचार मराठीने केला नाही. याचे आणखी एक सामान्य पातळीवरचे कारण म्हणजे वक्रोक्ती या पारिभाषिक शब्दाचा मराठीत वेगळा अर्थ रूढ झाला. संस्कृतमधील वक्रोक्ती, चमत्कृती, विचित्र, सहृदय, इ० अनेक शब्दांचे अर्थ मराठीत वेगळे झाले. आणि त्या शब्दांमधून व्यक्त होणाऱ्या मूळ कल्पना मराठीत अपरिचित झाल्या. संस्कृतमधील साहित्यविचार समजून घेण्याच्या मार्गात, नंतरच्या काळात, या शब्दांच्या बदललेल्या अर्थाने अनेक गैरसमज विस्तारले गेले; व मूळ विचाराचे शुद्ध स्वरूप समजून घेणे कठीण झाले. मराठीत वक्र या शब्दाचे वाकडे, दुखविणारे, कुजके, टोचणारे, दोषदिग्दर्शन करणारे,— अशा प्रकारचे अर्थ रूढ झाल्याने वक्रोक्ती हा पारिभाषिक शब्द, त्याचा काव्यातील कलातत्त्वाशी असलेला संबंध लुप्त झाला.

'सरस्वतिकठाभरण' कर्त्या भोजाने वक्रोक्तीचे लक्षण पुढीलप्रमाणे केले आहे. काव्येतर भाषणात वक्त्याच्या आशयाला **तात्पर्य**, तर काव्यात कवीच्या आशयाला ध्वनी म्हणतात. शास्त्रात व लोकव्यवहारात उक्ती अवक्र, तर काव्यात ती वक्र असते. असा हा दोहोतील भेद सांगून त्याने वक्रोक्ती शब्दाचे लक्षण दिले आहे. "क : पुनः काव्यवचसोः ध्वनितात्पर्ययोः विशेषः । ननु उक्तं पुरस्तात् यदवक्रं वचः शास्त्रे लोके च वच एव तत् । वक्रं तदर्थवादादौ तस्य काव्यमिति स्मृतिः ।" (साहित्यदर्पण संपा० सुरू. प्रस्तावना पृ. २६). अभिनवगुप्तही काव्यातील काव्यपण हे त्यातील ध्वनीच्या सुंदर, अलंकृत व वक्र असण्यावर अवलंबून आहे असे म्हणतो. तसेच ध्वनी व वक्रता यांचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न नैषधकारानेही केला आहे.

यावरून एक मुद्दा स्पष्ट होतो की, काव्यगत शब्दार्थ, शैली किंवा भाषा, यांचा विशेष म्हणून वक्रता ही कल्पना मांडली गेली. अलंकाराच्या मुळाशी हीच चमत्कृतीवर आधारलेली वक्रोक्ती असते. अलंकारविचारात हा विचार करताना, विशेषतः व अलंकार लक्षणे यांच्या संदर्भात वक्रोक्ती लक्षात घ्यावी लागली आहे. नाट्यशास्त्रातील ३६ लक्षणे काव्यशास्त्रात अलंकार बनली, वक्रोक्तीत सामावली असे मत अलंकारविचारात लक्षात घेतले आहे. नाटकामध्ये अभिनयादींच्याद्वारा प्रेक्षकांपर्यंत संक्रान्त होणारा रस—किंवा नाटकातील अभिनयादींच्यामार्फत प्रेक्षकांना होणारी रसप्रतीती—काव्यामध्ये केवळ शब्दार्थाच्याद्वारा वाचकांना कसा जाणवतो, याचा शोध घेत असताना या 'वक्र-उक्ती'ची कल्पना मांडली गेली. खरे तर नाट्यापासून जे सौंदर्य प्रतीत होते, तसेच काव्यापासूनही होते. पण दोहोंची सौंदर्याविष्काराची माध्यमे मात्र वेगळी आहेत. वेष, पोशाख, देखावे, संगीत, प्रकाशयोजना इ० ची योग्य, अनुरूप अशी मदत घेऊन नाटकातील सौंदर्याविष्कार साक्षात् होत असतो. काव्यात या सर्व गोष्टी

केवळ शब्दांच्या आधारेच साधायच्या असतात. काव्यात अभिनित होणारा हा अर्थ, किंवा शब्दांचा हा अभिनय आपल्याला अलकारांमुळे किंवा वक्रोक्तीमुळे प्रतीत होतो असे भामहाचे मत आहे (काव्यालंकार ३।५३). अभिनय योग्य असेल तर नाटकातील भावार्थ प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचतो, तसेच वक्रोक्तीचा योग्य उपयोग केलेला असेल तर काव्यातील भावार्थ रसिक वाचकाला अनुभवास येतो. भामहाच्या या विवेचनावरून वक्रोक्तीच्या कल्पनेचा उगम, काव्याच्या कोणत्या घटकाशी सबद्ध आहे हे लक्षात येते.

जशी अलंकार-कल्पना पुढील काळात बदलत गेली व साचेबंद बनली, तितकी जरी नाही तरी, पुढील काळात वक्रोक्ति-कल्पनाही बदलत गेली. केवळ चमत्कृती, केवळ शब्दालकार, केवळ वर्ण-चमत्कृती इ. वरवरच्या पातळीवर वक्रोक्ति-कल्पना, साहित्यात मानली जाऊ लागला "उत्तरकालीन संस्कृत काव्यशास्त्रात रुद्रटाच्या अनुकरणांमुळे 'वक्रीकृता उक्ती' या अर्थाने वक्रोक्तीचे स्थान शब्दालंकारांत अंतिम स्वरूपात स्थिर झाले." (भा. का मू. पृ. २३५) हे डॉ. नगेंद्रांचे मत वक्रोक्तीच्या उत्तरकालीन स्वरूपावर प्रकाश टाकणारे आहे. पण भामह आणि कुंतक यांनी मांडलेला वक्रोक्तीचा विचार काव्याच्या केवळ शब्दर्थाशी संबद्ध नसून त्याचे नाते आविष्काराशी आहे, भाषाशैलीशी आहे, 'कसे सांगावे' या तत्त्वाशी आहे. भामहाने मांडलेला वक्रोक्तिविचार पुढे कुंतकाने अधिक व्यापक स्वरूपात मांडला. एक काव्यतत्त्व म्हणून—काव्याचे जीवित म्हणून हिरीरीने मांडला. 'सा एषा सर्वत्र वक्रोक्ति:' या भामहाच्या भूमिकेपासून, काव्याचे जीविततत्त्व म्हणून वक्रोक्तीची स्थापना करणाऱ्या कुंतकापर्यंत वक्रोक्तीचा विकास झाला. रस, अलंकार, रीती, ध्वनी यांच्या संदर्भात झालेल्या विचारमंथनाच्या आधारे कुंतकाने वक्रोक्तिविचार 'काव्याचे जीविततत्त्व' म्हणून प्रस्थापित केला. आणि आपल्या सिद्धान्ताच्या आधारे रस, ध्वनी, अलंकार, गुण रीती, यांची पुनर्स्थापना / पुनर्रचना करून मांडणी केली.

(काव्याचे व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून वक्रोक्तीच्या विचाराला प्रारंभ झाला. काव्यातील रसवत्ता, किंवा काव्यातील भावानुभव रसिकापर्यंत कसा पोहोचतो हे सांगताना, रोजच्या व्यवहारातील शब्दार्थच हे कार्य कसे करू शकतात, याचा शोध घेताना वक्रोक्तीची कल्पना सुचली. काव्यगत शब्दार्थ ही वक्रोक्ती असते, रोजच्या व्यावहारिक भाषेपेक्षा ती अधिक आकर्षक, प्रगल्लभ, वेगळी, मनाला आल्हाद देणारी, रुक्ष वार्तालापापेक्षा वेगळ्या वळणाची, चमत्कृतीचा आश्रय करणारी, मनाला- बुद्धीला सुखविणारी, विदग्ध जनाची उक्ती असते. ही वक्रोक्तीतील चमत्कृती रसाशी संबंधित असते. रसाविष्कार—सौंदर्याविष्कार-- साधण्यासाठी योजलेली असते. शब्दांचा केवळ अभिधार्थ कळल्यामुळे रोजचे व्यवहार साधू शकतात. पण काव्याचा भर या मुख्य अर्थापेक्षा शब्दाच्या अमुख्यार्थावर—गौणीवृत्तीवर— लाक्षणिक अर्थावर असतो. रोजच्या व्यवहारात व शास्त्रीय लेखनात केवळ 'वार्ता' असते, तर काव्यात वक्रोक्ती असते. शब्दाचा मूळ अर्थ नाकारून वेगळा अर्थ मानण्यावर लक्षणेचा भर असतो. 'तिला खूप आनंद झाला.' असे म्हणण्याऐवजी 'तिचा चेहरा उजळला, आनंदाने फुलून आला.' किंवा 'कळी मोहरली' यासारख्या रचनेमध्ये

एका वस्तूच्या धर्माचा आरोप दुसऱ्या वस्तूवर केलेला असतो. 'तिचा मुखचंद्र' किंवा 'चंद्रमुखी' या रचनेतही दोन वस्तूमधील समान गुणविशेष रसिकांच्या नजरेला आणून दिलेला असतो. अशा रचनेने रसिकाला आनंद वाटतो. कवीच्या मनात वर्ण्य वस्तूच्या दर्शनाने उमटलेले भावतरंग, अशा पदरचनेच्या रीतीने वाचकांच्या मनापर्यंत पोहोचविले जातात. म्हणजे वक्रोक्तीच्या निर्मितीमागे रसाविष्काराची जाणीव नेहमीच असावी लागते.

भामह व कुंतक

वक्रोक्तीचा प्रथम उल्लेख भामहाने केला आहे.

" सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते ।
यत्नो ऽस्यां कविभिः कार्यः को ऽलंकारो ऽनया विना ॥ (२/८५)

(काव्यात सर्वत्र वक्रोक्ती– अतिशयोक्ती–चीच चमत्कृती असते. तीच अर्थाला चमकायला लावते. तिच्यासाठी कवीने प्रयत्न करायला हवा. एक हिचीच किमया सर्व अलंकारांना कार्यान्वित होत असते.)

विदग्ध जनाची, काव्यातील भाषा म्हणजे वक्रोक्ती होय. ती नेहमीच्या भाषेपेक्षा वेगळी म्हणजे अलौकिक असते. चमत्कृतियुक्त म्हणजे अर्थाला चमकायला लावणारी, अर्थाच्या एखाद्या घटकाला प्रकाशित करणारी, उठाव देणारी असते. या वक्रोक्तीशिवाय काव्याला काव्यपदवी येऊ शकत नाही. काव्यगत अर्थ वाचकांपर्यंत पोहोचविण्याचे कार्य वक्रोक्ती करीत असते. 'भारतीय साहित्यशास्त्रा'त डॉ. देशपांड्यांनी या मुद्द्याचे स्पष्टीकरण पुढीलप्रमाणे केले आहे.

" नाट्यार्थ आहार्यादि अभिनयाने अभिनीत होतो, तर काव्यात तोच अर्थ वक्रोक्तीमुळे अभिनीत होतो. नाट्यार्थ अभिनयाने..., तर काव्यार्थ वक्रोक्तीने विभावित होतो. नाट्य अभिनयात..., तर काव्य अलंकारांत प्रतिष्ठित असते. अभिनय हा नाट्यधर्मी आहे, तर अलंकार ही वक्रोक्ती होय. लोकधर्मीची नाट्यधर्मीतून प्रतीति येणे हे नाट्य होय,... तर लोकानुभवाची वक्रोक्तीच्याद्वारा प्रतीति येणे हे काव्य होय. नाट्यधर्मीचा आधार लोकधर्मी असतो, तर वक्रोक्तीसुद्धा लोकाश्रितच असते. नाट्यधर्मी हाच नाट्यालंकार (नाट्यसौंदर्य) होय, तर वक्रोक्ति हाच काव्यालंकार (काव्यसौंदर्य) होय. (पृ. ८३)

हे विवेचन समजण्यासाठी लोकधर्मी व नाट्यधर्मी या कल्पना कळल्या पाहिजेत. व्यवहारी जगातील घटनांच्या आधारेच नाट्यधर्मी निर्माण होत असते. व्यवहारातील जीवन म्हणजे लोकधर्मी होय. त्याला साकार करताना नाटकात कल्पनेची मदत घेतली जाते. कल्पनेच्या साहाय्याने नाटकात जे जे दाखविले जाते ते ते सर्व नाट्यधर्मी होय. उदा० 'स्वगत' व्यवहारात 'स्वगत' नसते, असले तर ते दुसऱ्यांना ऐकू जाईल एवढे मोठ्याने कुणी बोलत नसते. पण नाटकाने असे स्वगत नाट्यधर्मी म्हणून स्वीकारले आहे. मूळ भाव अधिक आकर्षक व परिणामकारक करण्यासाठी नाट्यामध्ये जे जे काही केले

जाते ते सगळे नाट्यधर्मी होय. भावनाविष्कारासाठी प्रकाशझोतांची घेतलेली मदत, संगीताची दिलेली जोड, (पार्श्वसंगीत, वाद्यसंगीत इ.) यांचा अंतर्भाव नाट्यधर्मीत होतो. नाट्यातील मूळ भाव व मूळ अवस्था सौंदर्यपूर्ण व परिणामकारक रीतीने अभिव्यक्त होण्यासाठी केलेल्या रंगभूमीवरील सर्व कृती, सर्व प्रकारच्या हालचाली या नाट्यधर्मी होत. हा सर्व नाट्यधर्मीरूप अभिनय कोणत्यातरी अर्थाच्या भावार्थाच्या– अपेक्षेनेच होत असतो; व तो भावार्थ त्या अभिनयातून अभिव्यक्त होत असतो. हा अभिव्यक्त होणारा अर्थ भावरूप असून तो सर्व प्रेक्षकांच्या ठिकाणी जन्मजात असतो हा भावरूप अर्थ म्हणजे लोकधर्मी होय. म्हणून लोकधर्मी हा नाट्यधर्मीचा आधार असतो. लोकांच्या मनातील भाव व त्यांच्या आविष्कार करण्याच्या रोजच्या व्यवहारातील पद्धती या सगळ्या लोकधर्मी होत व त्यांचा आधार नाट्यधर्मीला असतो. आतापर्यंतच्या नाट्यधर्मीच्या माहितीवरून नाट्यधर्मी म्हणजे केवळ अभिनय नव्हे. तर देखावे, नेपथ्य, पोशाख, हावभाव, बोलण्याचे प्रकार, स्तंभ–स्वेद इ० सात्त्विक भाव या सर्वांना नाट्यशास्त्रात 'अभिनय' असे म्हटले जाते. कविप्रतिभेने लोकधर्मीवर, आवश्यक, अनुरूप असे संस्कार करून लोकभाव अधिक परिणामकारक व आकर्षक बनविला जातो. (उदा० नायकाचे मन उल्लसित असताना, त्याच्या आजूबाजूला पार्श्वसंगीताचे मंद सूर, विविध प्रकारचे छाया– प्रकाशाचे कवडसे, नेपथ्य, त्याच त्या वातावरणाची परिणामकारकता वाढविणारा वेष, त्याच्या हालचाली, बोलण्यातील गतिमानता, स्वगते इ० अनेक मार्गांनी हा लोकभाव प्रभावशाली केलेला असतो.) या सर्वांचा समावेश नाट्यधर्मीत होतो. अभिनवगुप्ताच्या शब्दात 'नाट्यातील लोकधर्मी व नाट्यधर्मी यांच्या स्थानी काव्यात म्हणजे साहित्यात स्वाभावोक्ति व वक्रोक्ति हे दोन प्रकार येतात. त्यांच्यामुळे प्रसन्न, मधुर, ओजस्वी शब्दांच्यायोगे अलौकिक विभावादिक समर्पित होऊन नाट्याप्रमाणेच काव्यातही रसभिव्यक्ति होते.' (काव्येऽपि च लोकनाट्यधर्मस्थानीये स्वभावोक्तिवक्रोक्तिप्रकारद्वयेन अलौकिक-प्रसन्नमधुरौजस्विशब्दसमर्प्यमाणविभावादियोगात् इयमेव रसवार्ता ।) नाट्यात लोकधर्मीचे चित्रण असते व ते तसेच्या तसे प्रतिबिंबित केलेले नसून, नाट्यधर्मीच्या आधारे साक्षात व परिणामकारक केले जाते. लोकांच्या अनुभाव व त्यांच्या वागण्या–बोलण्यावर, भावप्रकटीकरणाच्या पद्धती या सगळ्या प्रकारच्या लोकधर्मी, नाट्यामध्ये व साहित्यात रंगविलेल्या असतात. पण प्रतिभावंताला ज्या व्यक्ती व घटना वास्तव जगात जशा दिसत असतात, त्यापेक्षा त्याच्या विश्वात त्यांना एक वेगळे रूप प्राप्त झालेले असते. मुळातच त्याला आपल्यापेक्षा वेगळे जाणवते व हे जे जाणवते ते रसिकापर्यंत तितक्याच उत्कटपणे संक्रान्त करण्याची त्याची धडपड असते. त्यासाठी मूळ अनुभवावर तो संस्कार करतो. हे सर्व संस्कार म्हणजे नाट्यधर्मी होय. काव्यामध्ये याच प्रकारच्या शब्दार्थाच्याद्वारा केल्या जाणाऱ्या प्रभावाला वक्रोक्ती असे म्हणतात म्हणून नाट्यधर्मी म्हणजे वक्रोक्ती व लोकधर्मी म्हणजे स्वभावोक्ती असे म्हणणे योग्य ठरते. नाटकात, जशी लोकधर्मी व नाट्यधर्मी दोन्ही आवश्यक असतात, तशाच काव्यातही स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती दोन्ही आवश्यक असतात. नाट्यधर्मीमुळे लोकधर्मीला उठाव

मिळतो, त्याप्रमाणेच वक्रोक्तीमुळे स्वभावोक्तीला उठाव मिळतो. त्या दोन्हींच्या माध्यमातून रसाविष्कार साधतो याच भूमिकेवरून दण्डीने काव्योक्तीचे स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती असे दोन वर्ग केले आहेत. भोजाने तर काव्योक्तीचे स्वभावोक्ती वक्रोक्ती व रसोक्ती असे विविध वर्गीकरण केले आहे. या विवेचनावरून काव्यामध्ये असलेले वक्रोक्तीचे स्थान लक्षात येते आणि तिच्या संदर्भातील विचारांची पद्धतीही कळते.

भामहाने " सैषा सर्वत्र वक्रोक्ति० " या सूत्रातून सांगितलेले वक्रोक्तीचे लक्षण या प्रकारचे आहे. लौकिकार्थाचे विभावीकरण किंवा विभावात रूपांतर होण्याचे साधन ही वक्रोक्तीच असते. वक्रोक्तीखेरीज काव्यामध्ये सौंदर्य येऊ शकत नाही. याचा अर्थ रसाला महत्त्व नाही असे नाही. भामहाच्या सर्व विवेचनात रसाला महत्त्वाचे स्थान आहेच पण रसाला जितके महत्त्व द्यायचे, तितकेच महत्त्व ज्या शब्दार्थाच्या द्वारा रसाभिव्यक्ती साधत असते, त्या शब्दार्थांना असते याची जाणीव भामहाच्या व त्यापेक्षाही अधिक प्रमाणात कुंतकाच्या वक्रोक्तीच्या स्थापनेमागे आहे. वर्णनीय वस्तूचा एकादा गुण प्रकाशात आणण्यासाठी ज्या लोकविलक्षण (म्हणजे लोकांना आकर्षित करील अशा, त्यांचे चित्त वेधून घेऊन त्यांना आल्हाद देईल अशा) उक्तीचा कवी आश्रय करीत असतो. अशी उक्ती म्हणजे भामहाच्या मते वक्रोक्ती होय.

भामहाच्या वक्रोक्तीचा भर प्रामुख्याने अतिशयोक्तीवर आहे. काव्यकलेच्या संदर्भात काय सांगायचे याला जितके महत्त्व असते, तेवढेच महत्त्व कसे सांगायचे यालाही असते. किंबहुना ते कसे सांगितले जाते, त्याची मांडणी कशी केली जाते यावरून त्या अनुभवाचे स्वरूप रसिकाच्या मनात निश्चित होत असते अनुभवाचे नेमके स्वरूप जसे आविष्कारामुळे रसिक-मनाला जाणवत असते, तसेच आविष्कारांमुळे तो अनुभव अधिक उत्कटपणे, परिणामकारकतेने प्रभावीपणे, सौंदर्यपूर्णतेने रसिकापर्यंत पोहोचत असतो. एका अर्थाने वक्रोक्तीच्या या विवेचनात (१) अनुभूती व तिचा आविष्कार या दोन महत्त्वाच्या घटकांपैकी आविष्काराच्या घटकाला महत्त्व आलेले आहे; आणि (२) कलावंताच्या मनातील कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेपेक्षा वाचकांच्या मनावर काव्याच्या परिशीलनाने होणारा परिणाम कोणता असेल. यावर अधिक भर दिलेला दिसतो वाचकाच्या भूमिकेतून मांडलेला वक्रोक्तीचा विचार कलावादी भूमिकेला जवळचा आहे. ही भूमिका साहित्याला कला मानते. नृत्यकला, संगीतकला, नाट्यकला तशीच ही काव्यकला होय. शब्दार्थ हे या कलेचे माध्यम होय. यांच्या आधारे ही काव्यकला अनुभूती साक्षात् करीत असते. म्हणून काव्यकलेचे शब्दार्थ हे माध्यम किती विविध रूपे धारण करून अनुभूती साकार करते, त्या माध्यमाची शक्ती, त्याची लवचिकता, वक्रोक्तीच्या कल्पनेतून मांडली आहे. अर्थात् काव्याला कला मानणाऱ्या वृत्तीचा भर, अनुभूतीपेक्षा ज्या कल्पनांच्या साहाय्याने अनुभूती ' रूपवान् ' होत असते, त्या कल्पनांच्या मांडणीवर, शब्दार्थांच्या विविधरूपिणी शक्तीवर अधिक असणे अगदी स्वाभाविक आहे. जे जसे जाणवले ते तसेच्या तसे शब्दांकित केल्याने साहित्यनिर्मिती होत नाही, त्यावर प्रतिभेचे संस्कार होणे आवश्यक ठरते. आणि या प्रतिभेचे स्वरूप काव्यकलेतील शब्दार्थातून प्रकट होत असल्याने ' सैषा सर्वत्र

वक्रोक्तिः ' असे भामहाने म्हटले आहे.

या वक्रोक्ति-कल्पनेचे बीज कोणते ? ही कल्पना कशी सुचली असेल याचा मागोवा घेतला तर असे जाणवते की, वक्रोक्तीचे मूळ-उगमस्थान-काव्यातील गौणीवृत्तीमध्ये आढळते. काव्यामध्ये मुखचंद्र, करकमल, इ० शब्दप्रयोगामध्ये एका वस्तूच्या धर्माचा आरोप दुसऱ्या वस्तूवर औचित्याला धरून करण्यामध्ये गौणी वृत्ती असते. ही गौणी वृत्ती लक्षणेचा आधार होय, व तीच गौणी वृत्ती वक्रोक्तीचे उगमस्थान आहे. भामह, दण्डी, उद्भट, वामन इ. काव्यशास्त्रकार वक्रोक्तीचे विवेचन लक्षणेच्या रूपातच करतात. हे डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडयांचे मत वक्रोक्तीच्या नंतरच्या विकासाच्या संदर्भात मान्य होणारे आहे. (भारतीय साहित्यशास्त्र पृ० ८५)

भामहाच्या वक्रोक्तीच्या कल्पनेत ही मूलगामी दृष्टी आहे. केवळ वरवरची चमत्कृती, किंवा शब्दालंकारातून व्यक्त होणारी वक्रोक्ती ही भामहाच्या मते वक्रोक्तीच नव्हे. केवळ वाक्‌चातुर्य, चाटूक्ती किंवा उक्तिचमत्कृती यांना तो वक्रोक्ती म्हणून मान्यता देत नाही. वक्रोक्तील तो कवि-कौशल्याचा भाग मानतो. तिचा संबंध तो रचनेतील कौशल्याशी जोडतो व हे रचनेतील कौशल्य मूळ अनुभूतीशी संलग्न असावे लागते-ही त्याची वक्रोक्तीची कल्पना आहे. काव्याला वक्रोक्तीची गरज आहे, पण वक्रतेलाही मर्यादा आहेत असे भामहाने स्पष्ट केले आहे 'अभिधेयवक्रता आणि शब्दवक्रता हे वाणीचे भूषण खरे पण वक्रोक्तीच्या मर्यादा सांभाळल्या नाहीत तर महान् दोष घडतात.' (१-३७) याची त्याने जाणीव दिली आहे. उदाहरण द्यायचे तर असे म्हणता येईल की, कालिदासांच्या 'मेघदूतांमध्ये वक्रोक्ती आहे. मेघाला दूत म्हणून पत्नीकडे पाठविणे यामध्ये लोकविलक्षणता आहे, वक्रतेचे सौंदर्य आहे, पण त्याच्या पाठोपाठ इंदूदूत, वायूदूत इ० दूतकाव्याची एक परंपराच निर्माण होऊ लागली. त्यामध्ये कोणतेही वक्रतेचे सामर्थ्य नाही, नाविन्य नाही. म्हणूनच या सगळ्या नंतरच्या दूतकाव्यामध्ये वक्रोक्तीची मर्यादा न साभाळल्याने दोष निर्माण झाला (भा. सा. पृ० ८१)

भामहाने साहित्यशास्त्रात वक्रोक्तीचा विचार प्रथम मांडला. भामहाने वक्रोक्तीला अतिशयोक्तीचे रूप मानले. त्यालाच 'एक प्रमुख काव्यातत्त्व ' म्हणून कुंतकाने प्रस्थापित केले. आपल्या वक्रोक्तिजीवित या ग्रंथाच्या, प्रबंधाच्या आधारे कुंतकाने, वक्रोक्ती हेच काव्याचे जीवित आहे, प्राणतत्त्व आहे हा सिद्धान्त प्रस्थापित केला, व त्याच्या आधारे इतर काव्यांगांची पुनर्व्यवस्था बांधिली. " कुंतकाने कल्पना हा शब्द योजला नसला, तरी त्याच्या वक्रोक्तीचा आधार कल्पनाच होय... कुतकाचा वक्रोक्तिवाद हे भामहाच्या अलंकार संप्रदायांचेच सुसंस्कृत व सुव्यवस्थित स्वरूप होय. " (भा. सा. का. मू. पृ० २५०) हे लक्ष्मीनारायण सुधांशूंचे मत कुंतकाच्या वक्रोक्तीचे स्वरूप लक्षात आणून देण्यास मदत करते.

कुंतकाने वार्ता म्हणजे चमत्कृतिहीन उक्ती व वक्रता म्हणजे चमत्कृतिपूर्ण उक्ती असा भेद केला आहे. त्याची वक्रोक्ती 'वार्ता 'च्या विरोधी आहे. 'वार्ता' म्हणजे रोजच्या व्यवहारातील व शास्त्रग्रंथांतील भाषा होय. भामहाने-

" वाचां वक्रार्थ शब्दोक्तिरलंकाराय प्रकल्पते ।"

(शब्दांमधील वक्रार्थ अलंकारांचे कार्य करतात) या सूत्राद्वारे, वक्रार्थ असलेली शब्दोक्ती हे अलंकारांचे अधिष्ठान मानले. अभिनवगुप्ताने–

" शब्दस्य हि वक्रता, अभिधेस्य वक्रता
लोकोक्तीर्णेन रूपेण अवस्थानम् "

या वचनाद्वारे वक्रोक्तीला अधिक व्यापक पातळीवर अधिष्ठित केले. वक्रोक्ती प्रतिपादनसामर्थ्य बलवान करते असे वक्रोक्तीचे कार्य सांगण्यात त्याने तिचे सामर्थ्य ओळखले. (नंतरच्या काळात अलंकाराचे स्वरूप बदलत गेले. गुण हे शब्दार्थाचे साक्षात् रसापर्यंत पोहोचणारे– नित्य धर्म व अलंकार शब्दार्थाचे अनित्यधर्म व शब्दार्थाच्याद्वारा रसापर्यंत पोहोचणारे– हा भेद वामनाने स्पष्ट केला. ' वक्रोक्ती हा अलंकाराचा आधार आहे. ' असे म्हणणाऱ्या भामहाची अलंकार–कल्पना प्रारंभीच्या काळातील आहे.)

कुंतकाने केलेला वक्रोक्तीचा विचार वामनाच्या रीति-विचारानंतरचा आहे. त्यामुळे त्याला अभिप्रेत असलेली वक्रोक्ती केवळ अलंकाराचा आधार नसून, ती काव्याचे प्राणतत्त्व आहे ही जाणीव त्याला झालेली दिसून येते. त्याने वक्रोक्तीचे लक्षण " वैदग्ध्यभङ्गी भणिति "–' कोणत्याही वर्ण्यवस्तूचे अलौकिक कथन म्हणजे वक्रोक्ती होय ' असे केले आहे. " इस प्रकार जो वक्रोक्ति भामह में अलंकार के मूल तत्त्व के रूप में गृहीत थी, वामन में ' सादृश्यल्लक्षण ' के रूप में केवळ अर्थालंकार थी, जो रूद्रट में शब्दालंकार मानी जाती थी वही कुन्तक के मतानुसार काव्य का मूलतत्त्व स्वीकार की गई ।' (संस्कृत अलंकारशास्त्र का समन्वित इतिहास, पृ० ५२) या अनिरूद्ध जोशींच्या उद्‌गारावरून वक्रोक्तीच्या बदलत्या अर्थाची कल्पना येऊ शकते. कुंतकाने काव्याचे मूलतत्त्व म्हणून वक्रोक्ति–सिद्धान्त मांडताना रस व ध्वनी यांचे काव्यातील स्थानही स्पष्ट केले. त्याने काव्याचे लक्षण सांगताना–

" शब्दार्थौ सहिता वक्रकविव्यापार शालिनि ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाल्हादकारिणि ॥"

असे वक्र–उक्तीपर केले आहे. त्याच्या मते, अलंकार–अलंकार्य या दोन घटकांपैकी अलंकार म्हणजे वक्रोक्ती होय. त्याने वक्रतेचे सहा प्रकार मानले आहेत. त्याने साहित्य शब्दाचा अर्थ वक्रोक्तिपर केला. साहित्य म्हणजे वक्रतेची अनिर्वचनीय अवस्थिती व ती जी अनिर्वचनीय वाक्यविन्यास–शोभा तेच साहित्य होय. (' सा काचिदेव काव्यविन्यास-सम्पत् साहित्यव्यपदेशभाग् भवति ।') याचा अर्थ कुंतकाच्या वक्रोक्तीच्या कल्पनेत रस, भाव, गुण, अलंकार या सर्वांचा समावेश आहे.

' रमणीयार्थप्रतिपादक शब्द:' ही काव्याची व्याख्या लक्षात घेतल्यास– हा रमणीय अर्थ रमणीय वाक्यातून व्यक्त होतो. ही रमणीय वाक्ये सामान्य वाक्याहून वेगळी असतात. त्यातील रमणीयता चमत्कृतीच्या निर्मितीमधून व्यक्त होत असते. ही काव्यचमत्कृती अलौकिक असून ती कवीच्या वर्णन कौशल्यावर अवलंबून असते. कवीचे हे वर्णनकौशल्य म्हणजेच कुंतकाची कविव्यापारवक्रता होय.

एकटी वक्रता–चमत्कृती– काव्याला पुरेशी नाही असे मानणाऱ्या समीक्षकांचा वर्ग वक्रतेचा संबंध केवळ वरवरच्या वक्रतेशी व त्याद्वारा रंजनपरतेशी जोडतो. पण कुंतकाची वक्रतेची कल्पना इतक्या मर्यादित स्वरूपाची नाही. त्याने मार्मिक भावनेचा स्पर्श न झालेल्या कोरडया चमत्कृतीला त्याज्य मानले आहे. त्यांच्या मते 'सालंकारस्य काव्यता'. वक्रतेचा, अलंकाराचा संबंध थेट काव्याच्या काव्यपणाशी आहे. कलातत्त्वाशी आहे.

वक्रोक्ती, स्वभावोक्ती आणि दण्डीची अग्राम्यता

वक्रोक्ती म्हणजे नाटचधर्मी व स्वभावोक्ती म्हणजे लोकधर्मी ही कल्पना स्पष्ट केली आहेच. तिचा आधार घेऊन असे म्हणता येईल की काव्यात स्वभावोक्तीही असते आणि वक्रोक्तीही असते. भामहाने स्वभावोक्तीला अलंकार मानायला विरोध केला असला तरी त्याने तिला काव्योक्ती मानायला कोणतीच हरकत घेतलेली नाही. वक्रोक्ती हा अलंकाराचा / सौंदर्याचा पाया आहे. ते कलातत्त्व आहे, पण त्याला मूलभूत आधार स्वभावोक्तीचा असतो. भामहाच्या समकालीन असलेल्या दण्डीने काव्योक्तीचे म्हणजेच साहित्याचे वक्रोक्ती व स्वभावोक्ती असे दोन वर्ग केले, भोजाने याच काव्योक्तीचे स्वभावोक्ती, वक्रोक्ती व रसोक्ती असे विविध वर्गीकरण दिले आहे.

कुंतकाने स्वभावोक्तीचे काव्यत्व नाकारले नाही. त्याने तिचा समावेश अलंकारात केला नाही इतकेच. कारण त्याच्या वक्रोक्तीच्या कल्पनेतील सूक्ष्मता लक्षात घेतल्यास तिच्यात स्वभावोक्तीचा समावेश होऊ शकेल. वक्रोक्ती ही स्वभावोक्तीच्या विरोधी आहे अशी प्रथम कल्पना होते, पण तसे नसून वक्रोक्ती ही 'वार्ता'च्या विरोधी असते. शास्त्रीय ग्रंथातील शब्दार्थ, पदरचना ही 'वार्ता' व काव्यगत शब्दार्थ म्हणजे वक्रोक्ती होय. अर्थातच स्वभावोक्ती ही काव्योक्तीच असल्याने तिच्यामध्ये वक्रोक्तीचे विशेष असणे स्वाभाविकच आहे. शिवाय स्वाभाविक भाषा / बोलणे व स्वभावोक्ती ही एक नव्हेत याची जाणीव ठेवायला पाहिजे. स्वाभाविक उक्ती ही स्वभावोक्ती नव्हे. कारण स्वभावोक्ती अलंकाराच्या वर्णनात वर्ण्य वस्तूचे हुबेहूब चित्रण करण्यावर कटाक्ष असतो. पण हे हुबेहूब चित्रण कलावंताच्या दृष्टिकोणातून साकारलेले असते. त्या वर्ण्य वस्तूच्या बारीकसारीक / सूक्ष्मातिसूक्ष्म तपशील सांगण्यापेक्षा स्वभावोक्तीचा भर ते चित्रण रसिकाच्या नजरेसमोर चित्र साकार करण्यावर असतो. म्हणून लेखक स्वभावोक्तीमध्ये वर्ण्य वस्तूच्या काही ठराविक घटकांवर प्रकाश पडेल असेच चित्रण करीत असतो. हे चित्रण करण्यासाठी योजलेली शब्दरचना स्वाभाविक आहे असे वाटते. पण तिच्या निवडीमध्ये कलात्मकतेचे भान असते. स्वभावोक्ती म्हणजे सरळ उक्ती व वक्रोक्ती म्हणजे वाकडी / वेगळी उक्ती असे म्हणण्यापेक्षा दोन्हीही काव्योक्ती आहेत हे लक्षात घ्यायला हवे.

' यथादेशं यथाकालं यथारूपं च वर्ण्यते ।
यत्प्रत्यक्षं परोक्षं वा दृष्टं तत् वर्णतोऽपि वा ।'

हे दृष्ट लक्षण स्वभावोक्तीचे ठरते. या प्रकारच्या काव्योक्तीमध्ये गौणी वृत्तीचा अवलंब केलेला नसतो. मुख्यार्थच लक्षात घेतलेला असतो. पण हा मुख्यार्थ व शास्त्रीय ग्रंथातील ' वार्ता ' एक नव्हेत. या ' जसेच्या तसे ' किंवा हुबेहूब वर्णन करण्यात शास्त्राचा काटेकोरपणा नसून भावनेचा ओलावा असतो.

तसेच वक्रोक्ती म्हणजे विदग्ध जनांची, काव्यात योजण्यायोग्य भाषा होय. म्हणजेच अग्राम्यता होय. विदग्ध जनांची बोलण्याची रीती हीच काव्यातील भाषा म्हणजेच वक्रोक्ती होय. आपाततः तिच्यात गोडवा, माधुर्य, मृदुपणा हे गुण असतात. तिच्यामध्ये भडकपणा, बटबटीतपणा म्हणजेच गांवढळपणा किंवा ग्राम्यता नसते. म्हणूनच वक्रोक्तीला ' वैदग्ध्यभङ्गिभणिति ' म्हणतात. यालाच ' उक्तिवैचित्र्य ' असे म्हटले जाते. हीच वक्रोक्ती काव्यसौंदर्याचा घटक आहे असे भामह मानतो. ' काव्य व शास्त्र यांतील शब्द व अर्थ तेच असतात. पण त्याच शब्दार्थांना उक्तिविशेषांमुळे काव्यत्व येते.' असे राजशेखर म्हणतो (भा. सा. पृ. ६९). वक्रोक्तीच्या उलट ग्राम्यता असा याचा अर्थ आहे. अग्राम्यता हा नकारात्मक शब्द दण्डीने माधुर्याचे लक्षण सांगताना योजला आहे. माधुर्य म्हणजे काव्यातील रसवत्ता होय. या माधुर्यामुळेच रसिक काव्यावर भ्रमराप्रमाणे लोभावतात.' (१/५१) काव्यातील रसवत्तेला बाधक गोष्ट म्हणजे ग्राम्यता होय. ' ग्राम्यता विरस करते; अग्राम्यता रसावह असते. ' असे मत तो देतो· ग्राम्यतेने विरस होतो. काव्यामध्ये इतर कितीही गुणविशेष असले व त्यांच्या जोडीला ग्राम्यता असेल तर रसहानी होते. काव्यामध्ये इतर गुणविशेष फारसे नसले व त्याचबरोबर ग्राम्यताही टाळलेली असेल तर ते काव्य रसिक मनाची पकड घेते. "सर्वच प्रकारचे अलंकार अर्थाला रसयुक्त करतात हे खरे, पण सरसतेचा फार मोठा भार अग्राम्यतेवरच असतो " (काव्यादर्श १/६२) असे दण्डीने सांगितले आहे.

अग्राम्यता म्हणजे विदग्धता होय. अर्थातच स्वभावोक्तीतही अग्राम्यता असावी लागते. ' प्रिये पहा, रात्रीचा समय सरुनि येत उषःकाल हा ।' (सौभद्र) ही स्वभावोक्ती आहे, पण ती ' वार्ता ' नाही व तिच्यात सुसंस्कृत माणसाची रसिकता जाणवणारी पदरचना आहे. मात्र स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती यामध्ये वेगळेपणा आहे. स्वभावोक्तीत ' उक्तिवैचित्र्य ' साधण्याचा प्रयत्न नसतो. कवीला जे जसे जाणवले ते तसेच्या तसे उत्कटतेने साकार करताना तो तिच्या आविष्कारात परिणामकारकता आणण्यासाठी वेगळी पदरचना करीत नाही. आणि वक्रोक्तीमध्ये मात्र ही परिणामकारकता व सौंदर्याविष्कार साधण्यासाठी आविष्काराकडे जाणीवपूर्वक लक्ष दिलेले असते. ' स्वभावोक्तीत ' कसे सांगितले आहे यावर फारसा भर नसतो. कवीला आलेली अनुभूती तशीच्या तशी रसिकाला आणून देण्याचा प्रयत्न असतो. या अर्थाने ती स्वाभाविक असते. आपल्या अस्तित्वाची वेगळी दखल या उक्तीने घेतलेली नसते. पण वक्रोक्तीमध्ये अशी आविष्काराची वेगळी जाणीव आहे. कवीला आलेली अनुभूती अधिक परिणामकारकता साधण्यासाठी भाषेच्या वेगवेगळ्या शक्तीचा ती जाणीवपूर्वक वापर करीत असते.

वक्रोक्ती, स्वभावोक्ती व अग्राम्यता यांचा एकत्रित संदर्भ घेताना असे म्हणावे लागते की, अग्राम्यता ही काव्याचे रसाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे तत्त्व आहे. ते वक्रोक्ती व स्वभावोक्ती या दोन्ही प्रकारच्या उक्तींमध्ये आवश्यक आहे. 'वक्रोक्तीच्या उलट अर्थ व्यक्त करणारा साहित्यशास्त्रातील शब्द स्वभावोक्ती हा नसून ग्राम्यता हा आहे. वक्रोक्ती काव्याचा प्राण असेल तर ग्राम्यता काव्याचा प्राणघातक दोष होय.' (भा. सा. पृ० ७०)

कुंतकाने सांगितलेले वक्रोक्तीचे प्रकार

कुंतकाने वकोक्तेचे प्रमुख सहा प्रकार मानले आहेत.

(१) वर्णविन्यासवक्रता, (२) पदपूर्वार्धवक्रता, (२) पदपरार्धवक्रता, (४) वाक्य-वक्रता, (५) प्रकरणवक्रता, व (६) प्रवंधवक्रता: त्याने याचेही आणखी तीस उपप्रकार मानले आहेत.

(१) **वर्णविन्यासवक्रता**–ही वर्णाच्या आधारावर असलेलीं वक्रता आहे. प्रामुख्याने सर्व शब्दालंकारांच्या समावेश या विभागात होऊ शकतो. मात्र ही वर्णविन्यासवक्रता विषयानुकूल असावी. ओढूनताणून साधलेली नसावी यावर त्याचा कटाक्ष आहे. वर्णाची पुनः पुन: होणारी आवृत्ती वैचित्र्य साधणारी असावी. रमणीय असावी, प्रसादगुणांनी युक्त असावी व कर्णमधुर किंवा श्रुतिसुभग असावी. या विशेषांचा उल्लेख त्याने मुद्दाम केला आहे.

(२) **पदपूर्वार्ध वक्रता**–पदाच्या पहिल्या घटकावर आधारलेली वक्रता. मात्र पहिला घटक हा प्रकृति, प्रातिपदिक (किंवा स्वतंत्र शब्द असावा) त्याचे उपविभाग अनेक आहेत. **रुढिवैचित्र्यवक्रता,** (रुढीतील अर्थापेक्षा शब्दाचा वेगळा अर्थ), **पर्यायवक्रता** (समनार्थक शब्दावर आधारित वक्रता), **उपचारवक्रता** (प्रस्तुतावर अप्रस्तुताच्या धर्माचा आरोप) **विशेषणवक्रता** (विशेषणांमुळे साधलेली वक्रता), **संवृत्तिवक्रता** (सर्वनामाच्या उपयोगाने प्रस्तुताची सूचना), **वृत्तिवक्रता** (समास, तद्धित इ० च्या द्वारा साधलेली वक्रता), **लिंगवैचित्र्यवक्रता** (पुल्लिंगी वा स्त्रीलिंगी शब्दाचा स्त्रीलिंगी व पुल्लिंगी उपयोग) **क्रियावैचित्र्यवक्रता** (क्रियापदाच्या उपयोगावरील वक्रता).

ही सगळी पदपूर्वार्धवक्रतेची विभागणी पाहाता तिचा व्याकरणावर असलेला भर स्पष्ट होतो. काव्यशास्त्रा विचार व्याकरणशास्त्राचे 'पुच्छ' म्हणून सुरू झाला असल्याने व व्याकरणाला त्या काळात असलेली प्रतिष्ठा लक्षात घेता, वक्रतेची ही विभागणी समजू शकते या प्रकारच्या वर्गीकरणाला तत्कालीन वाङ्मयीन / भाषिक परिस्थिती जबाबदार आहे. आजच्या काळात, या वर्गीकरणापेक्षा त्यामागील तत्त्व समजून घेतले म्हणजे पुरेसे आहे.

(३) **पदपरार्धवक्रता**– पदपरार्ध म्हणजे सामान्यपणे प्रत्यय होत. अर्थात् या विभागणीचा भरही व्याकरणमान्य प्रत्ययांवर आधारित आहे. **काल-वक्रता** (कालदर्शक प्रत्यय), **कारक-वक्रता** (विभक्तिप्रत्यय), **संख्या(वचन)वक्रता**, **पुरुषवक्रता** (प्रथम,

द्वितीय इ० पुरुष प्रत्यय), **उपग्रहवक्रता** (परस्मैपद, आत्मनेपद), **प्रत्ययवक्रता** (एका प्रत्ययाला दुसरा प्रत्यय लावणे). **उपसर्गवक्रता, निपातवक्रता** (अव्ययांच्या साहाय्याने)

पद म्हणजे प्रत्ययान्वित शब्द होय. या पदातील सामान्यतः पहिला भाग शब्द व त्याला पुढे जोडलेला तो भाग म्हणजे प्रत्यय, या शब्दाला प्रारंभी जोडलेला तो उपसर्ग होय. २,३ ही वक्रतेची विभागणी व्याकरणाच्या या घटकावर आधारलेली आहे. व्याकरणाने वर्ग, पद, वाक्य इ० जे विभाग मानले आहेत, त्याच्याच पद्धतीवर कुंतकाने वक्रतेच्या प्रकाराची व उपप्रकारांची विभागणी दिलेली आहे. कदाचित् व्याकरणशास्त्राला, त्या काळी असलेली समाजमान्यता काव्यशास्त्राला मिळावी यासाठी, लोकपरिचित असलेली विभागणी तो स्वीकारीत असावा.

(४) **वाक्यवक्रता–** वाक्याच्या कौशल्यपूर्ण उपयोगाने निर्माण झालेली वक्रता– **सहजास्वतुवक्रता–** ही स्वभावोक्तीशी जुळणारी आहे, व अर्थालंकारांच्या उपयोगाने साधलेली वक्रता. सर्व अर्थालंकारांचा समावेश कुंतकाने या प्रकारात केला आहे.

(५) **प्रकरणवक्रता–**म्हणजे कथा, कविता, कादंबरी यामधील वक्रता. याचे प्रकार– **भावपूर्ण स्थितीचा उद्भव, उत्पाद्य लावण्य** (ऐतिहासिक कथेमधील काल्पनिकता) **अविद्यमानाची कल्पना–** (वास्तवातील वा पुराणघटनांमागील काल्पनिक कारण) **विद्यमानाचा शोध** (पुराणातील वा महाकाव्यातील मूळ घटनांमध्ये बदल करणे), **प्रमुख कथा व उपकथा यातील संबंध** (हे संबंध एकमेकाला पोषक, निवडणे), **कुठल्यातरी एका घटनेचे रमणीय चित्रण, रोचक प्रसंगांचे विस्तारपूर्वक वर्णन.** **दुय्यम प्रसंगातील नाट्याच्याद्वारा प्रमुख कथानक प्रभावी करणे.** गर्भांक–(नाटकात नाटक), **वेगवेगळ्या काव्यातील अन्वयार्थ शोधणे**, इत्यादी. या विभागात आजच्या कथा, कविता, कादंबरी, ललित निबंध इ० चा समावेश होतो.

(६) **प्रबंधवक्रता–** महाकाव्य, नाटक इ० मधील कविकौशल्याशी संबंध असलेली ती प्रबंधवक्रता. याचे सहा भेद कुंतक सांगतो. **मूलरस–परिवर्तन–** रामायण–महाभारतादी कथांमधील रसाच्या जागी, दुसऱ्या रसाची स्थापना करणे.

प्रकरण विशेषपर कथा–समाप्ती– मुळातील कथेमधील एकाद्या प्रकरणाशी, एकाद्या महत्त्वपूर्ण घटनेशी कथेची समाप्ती करणे.

कथेच्या मध्येच मध्यवर्ती प्रसंग किंवा कथेतील कार्याची सिद्धी– ' भाऊबंदकी ' नाटकात प्रमुख घटना घडून गेल्यानंतरही नाटकाचा प्रवाह सुरू आहेच.

एका मुख्य लाभाबरोबर अनेक दुय्यम लाभ

शीर्षकाच्या द्वारा सूचकता

एकाच कथानकाशी निगडित अनेककथा

प्रबंधवक्रतेमध्ये महाकाव्याच्या जोडीला नाटकाचाही उल्लेख केलेला आहे. आजच्या कालखंडात नाटक हा महाकाव्याच्या जातीचा वाङ्मयप्रकार मानला जात नाही. तो कथा, कादंबरी यांच्या दर्जाचा मानलेला आहे.

या सगळ्या उपप्रकारात 'रामायण–महाभारत भागवत' यांच्या कथांच्या आधारेच निर्माण झालेल्या वाङ्मयाची उदाहरणे वा नमुने घेतलेले आहेत. या व्यतिरिक्त स्वतंत्र रचनांचा व त्यातील वक्रोक्तीचा फारसा विचार केलेला नाही.

हे सगळे वक्रोक्तीचे प्रकार (१) सुटे-सुटेसुद्धा काव्य–सौंदर्य निर्माण करतात, व (२. एकत्रित येऊनही काव्य–सौंदर्यनिर्मिती साधू शकतात. कुंतकाच्या विचारानुसार वक्रोक्तीच्या या सर्व प्रकारोपप्रकारामध्ये काव्यसौंदर्यनिर्मितीचे सामर्थ्य असणे ही सगळ्यात महत्त्वाची गोष्ट आहे. तसेच वक्रतेच्या या सर्व प्रकारांमध्ये ध्वनी, रीती, अलंकर इ० विचारधारांची सोय लावलेली आहे. काही उदाहरणांच्या साहाय्याने ही गोष्ट सिद्ध करता येते.

(१) अनुप्रास, यमक इ० शब्दालंकार, उपनागरिका वृत्ती, आणि त्यांना अनुरूप वैदर्भी इ० रीती यांचा समावेश वर्णविन्यासवक्रतेमध्ये होऊ शकतो.

(२) उपमा, रूपक इ० अर्थालंकार व अलंकारध्वनी यांचा विचार वाक्यवक्रतेमध्ये येतो.

(३) परिकर व त्याच्यासारखे इतर अलंकार पर्यायवक्रतेमध्ये अंतर्भूत होऊ शकतात.

(४) अर्थान्तर–संक्रमित–वाक्य ध्वनी व अत्यंत तिरस्कृतवाच्य ध्वनी ही रूढिवक्रतेमध्ये सामावते.

(५) ध्वनीने काल, कारक, वचन, उपसर्ग, निपात इ० उपभेद पदवक्रतेमध्ये येते.

(६) वाक्यगत ध्वनी वाक्यवक्रतेमध्ये येतो.

(७) प्रबंधगत ध्वनीही प्रबंधवक्रतेत सामावतो.

वक्रोक्तीचा रसाशी संबंध

कुंतकाने मांडलेली वक्रोक्तीची कल्पना आविष्काराचे स्वतंत्र अस्तित्व मानते. एवढेच नव्हे तर, कसे सांगावे या सांगण्याच्या पद्धतीवरच कलाकृतीचे 'कलापण' अवलंबून असते असे मानते. उघडपणे शैलीकडे झुकणारी ही विचारसरणी रसविरोधी नाही. रीतिसिद्धान्त, ध्वनिसिद्धान्त हे जसे रसविरोधी नाहीत, तशीच वक्रोक्ती ही रसविरोधी नाही. "कुंतकाने काव्यलक्षणात आणि काव्यप्रयोजनात रसाच्या महत्त्वाची प्राणप्रतिष्ठा मुक्त कंठाने केली आहे." (भा. का. मू. पृ. ९१) तसेच काव्यभेद, काव्य–वस्तु व काव्य-मार्ग सांगतानाही रसाचे स्थान अत्यंत महत्त्वाचे मानले आहे. (भा. का. मू. पृ. ९२). पण त्याने आत्म्याचे स्थान मात्र वक्रोक्तीलाच दिले आहे.

एकीकडे 'सालंकारस्य काव्यता' व 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्' म्हणजे अलंकार-रूपी वक्रोक्ती ही काव्याची प्राण आहे आणि दुसरीकडे रस हा काव्याचा सर्वश्रेष्ठ घटक आहे. या दोन्ही मतांची संगती लावता येते काय हे कुंतकाच्या विवेचनावरून शोधायला पाहिजे. रस / भाव हा आविष्काराच्या रूपानेच अभिव्यक्त होत असतो.

एवढेच नव्हे तर, त्याचे स्पष्टतम स्वरूप आविष्कारातील रूपावरूनच निश्चित होत असते. या अर्थाने वक्रोक्तीला काव्याचे जीवित म्हटले आहे काय ? आध्यात्मिक परिभाषेत म्हणायचे तर काया व आत्मा यांची एकरूपता गृहीत धरून शरीराशिवाय आत्म्याचे अस्तित्व दृश्य स्वरूपात असू शकत नाही. या भूमिकेवरून अनुभूती व आविष्कार या द्वंद्वामधील आविष्काराला प्रमुख व प्राणतत्त्व मानले आहे काय ? की आविष्काराच्या विशिष्ट पद्धतीमुळे अनुभूतीला कलाकृतीचे स्थान लाभते ? नुसती अनुभूती, या आविष्काराच्या विशिष्ट पद्धतीशिवाय कलेची पातळी कधीच गाठू शकणार नाही या विचारसरणीचे द्योतक 'वक्रोक्तीला काव्यजीवित' समजण्यामागे आहे काय ? आणि असे असले तर त्यामुळे अनुभूतीचे स्थान आविष्कारापेक्षा दुय्यम ठरत असले तरी रसाचे आत्मा हे स्थान नाकारले जात नाही. "भारतीय काव्यशास्त्राचे मूळ प्रश्न" या ग्रंथातील डॉ. नगेंद्रांचे विवेचन यावर प्रकाश टाकणारे आहे. ते म्हणतात, "वक्रोक्तिवादानुसार काव्याचा प्राण वक्रोक्ती हाच आहे. आणि ही वक्रोक्ती नुसती विधानातील चमत्कृती नसून तो काव्य-कलेचा पर्याय आहे. वक्रोक्तिः काव्यजीवितं' याचा अर्थ हाच की काव्य ही स्वरूपतःच एक कला आहे. मानसशास्त्रज्ञ टीकाकार मानतात तशी अनुभूती नव्हे. या कलेच्या निर्मितीसाठी कवी शब्दार्थाच्या अनेक शक्तींचा उपयोग करतो आणि रस ही अर्थाच्या सर्व शक्तीतील मूल्यवान् शक्ती होय. म्हणून रस ही वक्रोक्तीची परमोच्च संपदा होय. काव्यातील प्राणभूत अंश तर वक्रोक्ती हाच असतो. पण वक्रोक्तिवैभवाचा मुख्य आधार रससम्पदा हाच होय. याप्रमाणे रसाशी ध्वनीचा जो संबंध तोच जवळ जवळ वक्रोक्तीचाही आहे. काव्याचा आत्मा वक्रोक्ती पण वक्रोक्तीचे सारसर्वस्व रस" (पृ. ९५). ते पुढे म्हणतात, "वक्रोक्तिवाद हा अतिशय व्यापक सिद्धान्त आहे. त्यांत कुंतकाने एकीकडून वर्णचमत्कृती, शब्दसौंदर्य, वस्तुभूत विषयाची रमणीयता, अप्रस्तुतप्रशंसा, प्रबंध-कल्पना इ० सर्व काव्यांगांचा आणि दुसरीकडून अलंकार, रीती, ध्वनी व रस इ० सर्व काव्यसिद्धान्तांचा समावेश करून घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. कुंतकाने वक्रोक्तीची स्थापना केली ती संपूर्ण काव्यसौंदर्य या स्वरूपात ..काव्यसौंदर्याची सारी रूपे सूक्ष्मातल्या सूक्ष्म वर्णचमत्कृतीपासून तो थेट व्यापकातल्या व्यापक प्रबंध कौशल्यापर्यंत सारेच वक्रतेचे प्रकार, अलंकार, रीती (पदरचना) गुण, ध्वनी, औचित्य तसेच रसही वक्रतेचेच विभिन्न प्रकार वा पोषक घटक आहेत." (पृ० २५३). या विवेचनावरून वक्रोक्तीचे रसाशी असलेले नाते लक्षात येते. वक्रोक्ती रसाला नाकारत नाही. उलट रसाची अभिव्यक्ती साधणारी वक्रोक्ती तो सर्वश्रेष्ठ समजते. मुळातच वक्रोक्ती ही अभिव्यक्तीला–कलेच्या संदर्भात–अधिक महत्त्वाची समजते; पण रसाशिवाय–अनुभूतीशिवाय कोणतीच अभिव्यक्तीची तऱ्हा कला ठरणार नाही याची जाणीव त्याच्या अनेक सूत्रांमधून व्यक्त होते. त्याची वक्रोक्ती म्हणजे नुसते रचनाकौशल्य नसल्याने ती रसाचे सामर्थ्य मानते हे स्पष्ट आहे. म्हणून 'काव्यवस्तू स्वभावतःच रमणीय असायला हवी' हे त्याने पुनः पुनः सांगितले आहे. रमणीय अर्थ व त्याचा अविष्कार करणारी रमणीय रचना या स्वतंत्र गोष्टी नसल्या तरी अभ्यासासाठी त्याचे स्वतंत्रपण मान्य करावे लागते. रचनेतील रमणीयत्व म्हणजे

वक्रता. ही अधिकांशाने रसाच्या / अर्थाच्या रमणियत्वाशी संबंधित असते. अर्थातच काव्यार्थ, आशय रमणीय कसा असतो? अर्थाची रमणीयता कशावर ठरविता येते? याचा विचार रसाच्या कक्षेत येतो. अलंकार– अलंकार्याच्या भाषेत म्हणायचे झाले, तर अलंकार्य काय आहे ते अलंकारावरून कळणार आहे; आणि रसप्रतीतीच्या प्रक्रियेत वक्रोक्ती / आविष्कार / अभिव्यक्ती / या घटकाला महत्त्वाचे स्थान आहे. नुसती अनुभूती रमणीय / रसपूर्ण असते की नाही या प्रश्नापेक्षा रमणीय व रसपूर्ण असणारी अनुभूतीही अनुरूप अभिव्यक्तीच्या अभावी रसप्रतीती साधू शकणार नाही. लेखक जेव्हा एखादा अनुभव रेखाटत असतो, तेव्हा त्या अनुभवामध्येच त्याला इतरांपेक्षा काही वेगळेपणा जाणवलेला असतो. आणि हा वेगळेपणाच आपली स्वतंत्र अभिव्यक्ती शोधत असतो. ही अभिव्यक्ती शोधत असताना, म्हणजेच त्या अनुभवातील तीव्रता, ताजेपणा, उत्कटता, यांच्यासह तो अनुभव वाचकांपर्यंत पोहोचविताना, वास्तवात त्याने घेतलेल्या त्या विशिष्ट अनुभवापेक्षा काही वेगळ्या घटकांचे साहाय्य घेण्याची त्याला गरज वाटते. उदा० नायकाला एखाद्या व्यक्तीचा राग आलेला असेल, तर तो नाटकातून व्यक्त करताना त्या व्यक्तीचे हातवारे; त्याचे स्वगत, पार्श्वसंगीताचे सूर, इ० चे. प्रत्यक्षात (वास्तवात नसलेले) साहाय्य घेतले जाते. तेच कार्य शब्दांनी शब्दांच्या विविध पातळीवरील उपयोगानी साधता येते. हे सगळे शब्दांचे वक्रार्थ केवळ अनुभूतीला अधिक परिणामकारक वा सौंदर्यपूर्ण करण्यासाठींच आलेले असतात असे नाही. मूलतः लेखकाला जाणवलेली ती अनुभूती तशीच्या तशी वाचकांना आणून देणे हा त्याचा हेतू असतो. शब्दांसारख्या संमिश्र व विविध शक्तींचा, वेगवेगळ्या पातळीवर उपयोग करून लेखक ही अनुभूती साकार करीत असतो. म्हणून या दृष्टीने विचार करता, वरवरची वाटणारी वर्णचमत्कृतीही रसाभिव्यक्तीच साधत असते. 'या गंगेमधि गगन वितळले। शुभाशुभाचा फिटे किनारा ॥' या मर्ढेकरांच्या प्रसिद्ध ओळीतील शब्दांची, वर्णाची पुनरुक्तीही तिच्यातून साकार होत असलेल्या अनुभूतीशी संबद्ध असते. कवीच्या मनातील पावित्र्याची, विशालतेची, व्यापकतेची भावना चमत्कृतियुक्त वा पुनरुक्त वर्ण्यचमत्कृतिद्वारा वाचकाला–कवीला मूळ जशा स्वरूपामध्ये जाणवली तशा स्वरूपात–जाणवून दिलेली असते. थोडक्यात वक्रोक्तीचे रसाशी असलेले नाते म्हणजे अभिव्यक्तीचे अनुभूतीशी असलेले नाते ठरते. अनुभूती व अभिव्यक्ती यांची एकरूपता मान्य करूनही अभिव्यक्तीला–वक्रोक्तीला–कुंतकाने काव्याचा जीवितहेतू मानला आहे. कारण त्याची दृष्टी कलावादी आहे.

नंतरच्या काळात वक्रोक्तीचा हा मूळ विचार मागे पडला. केवळ अर्थालंकार, केवळ शब्दालंकार या स्वरूपात वक्रोक्ती मानली जाऊ लागली. ध्वनिविचाराच्या व्यापक पातळीवर 'वक्रोक्ती' हा काव्यविशेष मानण्याची गरज कमी झाली. काव्यशास्त्राचा स्वतंत्र विचार जेव्हा कालपरत्वे अधिक सखोलतेकडे जाऊ लागला, तेव्हा शब्दाच्या माध्यमाने साधणाऱ्या या काव्यकलेचे, इतर कलांपेक्षा (नृत्य, शिल्प, नाट्य, चित्र) असलेले वेगळे स्वरूप जाणवायला लागले. विशेषतः ज्या नाट्यशास्त्राच्या विचारांमधून काव्यशास्त्राच्या विचाराला प्रारंभ झाला ते नाट्यशास्त्र हे संगीत, नृत्य, चित्र इ. अनेक

कलांचे साहाय्य घेऊन–म्हणजे दृश्य व श्राव्य या दोन्ही पातळीवर– रसाभिव्यक्ती करीत असते. काव्यकलेजवळ रसाभिव्यक्ती करण्यासाठी फक्त शब्द हेच एकमेव माध्यम असते. आणि याच शब्दाच्या द्वारा साहित्य अधिकाधिक सूक्ष्मतरल अशा अनुभवांची प्रतीती वाचकाला आणून देऊ शकते. तेव्हा जसे नृत्यकलेमध्ये आविष्काराचे काही आडाखे–साचे तयार करता येतात, नाट्यकलेत जसे आडाखे तयार होऊ शकतात, तसे काव्यकलेत आडाखे देण्याचा प्रथम प्रयत्न झाला. काव्यकलेमध्ये असे साचे देणे–अलंकारांचे प्रकार वक्रोक्तीचे प्रकार इ०– केवळ कलावादी भूमिकेला अवघड जाऊ लागले आणि असे तयार नमुने देण्यामधूनच वक्रोक्तीचा मूळ अर्थ बदलत गेला व ती अनुभूतीपासून अधिकाधिक दूर सरकली.

काव्यकला ही शब्दांच्या साहाय्याने सूक्ष्मातिसूक्ष्म अनुभवदर्शन घडवू शकते. संगीत, चित्र, शिल्प इ० कलांपेक्षा काव्यकला अधिक प्रभावी ठरू लागली. नाद, गंध, रंग, रूप, दृश्य इ० विविध पातळीवरील अनुभव ती एकाच वेळी रसिकापर्यंत पोहोचवू लागली. म्हणून इतर कलांच्या विचारापेक्षा या कलेचा विचार वेगळ्या पद्धतीने करण्याची गरज भासू लागली. काव्यकलेचे माध्यम जे शब्द त्याच्या स्वरूपाचे आकलन करून घेण्याच्या प्रयत्नात अलंकार, रीती, वक्रोक्ती, ध्वनी असा विविध मार्गांने विचार होऊ लागला. या विविध विचारधारांचा रसाशी कोणता व कोणत्या पातळीवर संबंध पोहोचतो हे लक्षात येण्यासाठी "स्थूल मानाने रसाचा संबंध भावतत्त्वाशी, तर ध्वनीचा कल्पनेशी असून, अलंकार, रीती, वक्रोक्ती इत्यादिकांचा अभिव्यक्तीशी असतो." डॉ. नगेंद्रांच्या या वाक्याचे साहाय्य होऊ शकते. (भा. का. मू. प्र. प्रस्ता. पृ० ८)

वक्रोक्तीचा रसाशी असलेला संबंध डॉ. नगेंद्रांच्याच शब्दांत स्पष्ट करायचा तर "कुंतकांची कल्पना अनुभूतीशी दोन हात करायला उभी राहिलेली नाही. त्याच्या कलेला रसाचा आणि त्याच्या कल्पनेला अनुभूतीचा पाठिंबा लाभलेला आहे. त्याने रसाला वक्रोक्तीचा प्राणरस मानले आहे... कलावाद आणि रसवाद यात मूळ मतभेद आहे तो कल्पना व अनुभूती यांपैकी प्रथम स्थान कुणाला द्यायचे याविषयी. कल्पना हा कलावादातला प्राणभूत घटक असून, अनुभूती तिला पोषक ठरते. इकडे रससिद्धान्तात अनुभूती हाच मूळ पाया असून कल्पना हे तिचे अपरिहार्य साधन आहे. हीच अवस्था वक्रोक्ती व रस यांचीही आहे. कुंतकाने रसाला वक्रोक्तीचा सर्वात संपन्न अवयव मानले आहे. पण आत्मा आहे तो वक्रोक्तीच (भा. का. मू. प्र. पृ० २५४, २५५) या प्रकारे मांडता येईल.

समारोप

आतापर्यंत वक्रोक्तिविचार समजून घेतला. भामहाची वक्रोक्तीची कल्पना कुंतकाने व्यापक पातळीवर नेली. म्हणून इतर साहित्यकारांनी वक्रोक्तीचे स्वीकारलेले अर्थ कुंतकाच्या वक्रोक्तीच्या अर्थापेक्षा वेगळे आहेत, वक्रोक्तीचा विचार पुढे फारसा करण्याची गरज काव्यशास्त्राला वाटेनाशी झाली. कुंतकाने वक्रोक्तीचे जे विविध प्रकार व त्यांचे उपप्रकार विस्ताराने सांगितले आहेत. त्यांचा संबंध तत्कालीन सामाजिक– भाषिक,

वाङ्मयीन वातावरणाशी आहे. आज वक्रोक्तीचे प्रकार सांगायचे तर वेगळे सांगावे लागतील. या मुद्द्यांच्या अनुषंगाने विचार करताना वक्रोक्तीचा रसाशी असलेला संबंध हा अभिव्यक्ती–अनुभूती यांचा कसा आहे हेही स्पष्ट केले. वक्रोक्तीला काव्याचे जीवित असे कुंतकाने का म्हटले आहे याचा शोध घेताना वक्रोक्तीचे अभिव्यक्तीशी असलेले मिळते–जुळते–स्वरूप व वक्रोक्तीच्याद्वारा कलावादाकडे झुकलेली तेव्हाची समीक्षा रसाला किती व कसा न्याय देईल याबद्दल चर्चा केली. अलंकार, रीती व वक्रोक्ती या प्रामुख्याने अभिव्यक्तीचे सामर्थ्य मानणाऱ्या कलावादी विचारसरणी आहेत हे या सर्व विवेचनावरून स्पष्ट होते.

वक्रोक्तीचे सामर्थ्य लक्षात घेऊनही व कुंतकाची कलावादी भूमिका मान्य करूनही वक्रोक्तीला काव्याचा आत्मा म्हणून स्थान मिळू शकत नाही, हाच तिचा सगळ्यात मोठा पराभव आहे. वक्रोक्तीमध्ये " बाह्य और आंतरिक दोनो तत्त्वों का समावेश है, फिर भी यह अधिकांशत: बाह्य स्तर पर अवस्थित कर दिया गया है।" हे 'भारतीय तथा पाश्चात्य काव्यशास्त्र का संक्षिप्त विवेचन' या पुस्तकातील मत (पृ. १८३) ग्राह्य ठरते.

अशाच प्रकारचे मत डॉ. नगेंद्रांनीही मांडले आहे. ते म्हणतात, "वक्रोक्ती हे काव्याचे अटळ माध्यम आहे हे खरे आहे. पण ते त्याचे जीवित वा प्राणतत्त्व आहे हे मात्र खरे नव्हे. व्यक्तित्वाविना आत्म्याचा आविष्कार संभवतच नाही. तरीही व्यक्तित्व म्हणजे आत्म्याचे जीवित मात्र नव्हे." (पृ० २५६). यानंतर त्यांनी वक्रोक्तिवादाचे सामर्थ्य पुढील मोजक्या शब्दांत व्यक्त केले आहे. ते म्हणतात. "काव्याच्या वस्तुनिष्ठ सौंदर्याचे इतके सूक्ष्म विश्लेषण .. सर्वस्वी दुर्मिळ आहे. कुंतकापूर्वी वामनाने रीतिगुणांचा व भामह, दण्डी इत्यादिकांनी अलंकारांच्या व गुणांच्या विवेचनात या दिशेने यशस्वी प्रयत्न केले, परंतु त्यांची कक्षा संकुचित होती. पदरचना व शब्दार्थ यांतील उघड जाणवणाऱ्या तेवढ्याच सौंदर्यात्मक अंशाचे विश्लेषण ते करू शकले. कुंतकाने सूक्ष्मातिसूक्ष्मापासून अधिकाधिक व्यापक अंशाचा परामर्श घेऊन भारतीय सौंदर्यशास्त्रात एक नवा पायंडा पाडला. कलेची काव्यातील महत्ती स्वत:सिद्ध आहेच. वास्तविक रस व कला हे दोनच काव्याचे मूलभूत घटक होत. या दृष्टीने काव्यशास्त्रात कलेच्या विवेचनाला रसविवेचना-इतकेच महत्त्व आहे–वक्रोक्तिवादाने याच कलात्मक अंशावर मार्मिक भाष्य लिहून भारतीय काव्यशास्त्राच्या विकासाला अभूतपूर्व हातभार लावला आहे." (भा. का. मूल प्रश्न, पृ० २५६)

दा. क्र. 3494

४ ॥ रीतिविचार

प्रास्ताविक / मराठीतील रीतिकल्पना / वृत्ति-प्रवृत्ति-कल्पना / भामह-दण्डी यांची रीतिकल्पना / वामनाची रीतिकल्पना / कुंतकाची रीतिकल्पना / गुण-रीति-संबंध / रीतीचा रसाशीसंबंध / रीतिप्रकार / समारोप.

प्रास्ताविक

मराठी साहित्यविचाराला अलंकार ही कल्पना जशी परिचित आहे, तशीच रीती ही कल्पनाही परिचयाची आहे. नवव्या शतकातील वामनाने रीतीला काव्याचे प्राणतत्त्व मानले असले, तरी रीतीचा विचार वामनापूर्वीपासून होत आला आहे. भरताने सांगितलेल्या नाटचशास्त्रातील वृत्तिप्रवृत्तीशी या रीतीचा संबंध आहे. वामनानंतरही रीतीचा विचार झालेला आहे. काव्याचे प्राणतत्त्व वक्रोक्ती वा ध्वनी असे मानणाऱ्या अनुक्रमे कुंतकाने वा आनंदवर्धनाने रीतीचे पुनर्मूल्यमापन केले. पण जसे वक्रोक्तिविचारात कुंतकाचे स्थान महत्त्वपूर्ण मानले जाते, तसे रीतिविचारात वामनाचे स्थान महत्त्वपूर्ण मानलेले आहे. वामनाने रीतीला काव्याचे प्राणतत्त्व मानले. ' रीतिरात्मा काव्यस्य ।... विशिष्ट पदरचना रीतिः । विशेषो गुणात्मा ।'– या प्रमुख तीन सूत्रांमधून वामनाच्या रीतीची कल्पना लक्षात घेतली जाते. वामनाच्या या रीतीच्या कल्पनेने काव्यचर्चा एका पायरीने पुढे सरकली.

या तीन सूत्रांच्या जोडीलाच वामनाने ' काव्यम् ग्राह्यमलंकारात् ' व ' सौंदर्यमलंकारः । (का. सू. वृ. १।१।१।२) या दोन सूत्रांमधून काव्यविषयक समाजाची बैठक पक्की केली. ' काव्य हे अलंकारामुळे– (१) अर्थ सौंदर्यामुळे व (२) अर्थ उपमा–उत्प्रेक्षादी अलंकारांमुळे– काव्यपदवीला पोहोचते ' व ' सौंदर्य हाच काव्याचा अलंकार ' या सूत्रांच्याद्वारा सौंदर्य व काव्य यांचे अतूट असलेले नाते त्याने स्पष्ट केले. वामनाचा रीतिविचार अशा प्रकारे काव्यातील सौंदर्याचा शोध घेणारा आहे. वामनाची ही विचारसरणी केवळ पदरचनेचा, केवळ शब्दार्थांचा विचार करून थांबणारी नाही. आशयापेक्षा तिचा भर आविष्कारपद्धतीचे सौंदर्य उकलण्यावर आहे हे निश्चित, पण हा आविष्कार आशयाने / अनुभूतीने स्वतः होऊन स्वीकारलेला असला पाहिजे, यावर वामनाचा भर आहे. रीती, वक्रोक्ती, अलंकार वा ध्वनी या सर्वच विचारप्रणालींचा भर प्रामुख्याने ' कसे सांगावे ' यामधील सौंदर्यघटकांच्या विश्लेषणावर आहे. " कौशल्य सारे कथनात आहे " यावर या कलावादी / आविष्कारवादी / विचारसरणींचा भरवसा आहे. मात्र त्या

केवळ पदरचना, शैली, style शब्दसौष्ठव यावर भर देणाऱ्या नाहीत. वक्रोक्ति-प्रकरणात स्पष्ट केलेला हा विचार वेगळ्या शब्दात मांडायचा तर असे म्हणता येईल की, आशय सौंदयुक्त वा रमणीय आहे हे गृहीत धरूनच हा रीतिविचार पदरचनेतील सौंदर्याचे विश्लेषण करू पाहात आहे. मूलतः ही अनुभूती रमणीय नसेल तर ही वरवर गुणयुक्त वाटणारी पदरचना काव्यनिर्मिती साधू शकत नाही. ही धारणा रीतीच्या विचारात गृहीत धरलेली आहे. या दृष्टीनेच तिच्यातील अर्थगुणांचे विश्लेषण पाहता ते रसाचे गुण आहेत, हे लक्षात येते. त्या शब्दबंधांतून रसांचे प्रकटीकरण होत नसेल, तर ते अर्थगुण ठरू शकत नाहीत. पण रसांचे महत्त्व मान्य करूनही, रसाच्या आविष्कृत होणाऱ्या रूपाला-रीतीला–काव्याचे प्राणतत्त्व मानणारी ही भूमिका आहे. रमणीय आशय/अनुभूती विशिष्ट प्रकारे-कांती, समाधी, उदारता, श्लेष, प्रसाद इ० गुणांनी युक्त अशा विशिष्ट पद्धतीने व्यक्त झाली तरच रसनिष्पत्ती साधते, तरच ती सौंदर्यनिर्मिती करू शकते या विचारसरणीचा प्रभाव रीतिविचारावर आहे. हा वामनाच्या रीतिकल्पनेचा मूलभूत पाया आहे.

वामनानंतरचा रीतिविचार वेगळ्या दिशेने वाटचाल करतो. वक्रोक्ती वा ध्वनी यांच्या विवेचनात रीतीचे स्थान वेगळे मानले गेले. ‘ध्वनिः आत्मा काव्यस्य।’ या विचारसरणीचा प्रमुख शास्त्रकार आनंदवर्धन होय. याने रीतीचे काव्यातील स्थान मर्यादित केले. आनंदवर्धन, कुंतक, मम्मट विश्वनाथ इ० वामनोत्तर शास्त्रकारांनी रीतीला एक काव्यतत्त्व म्हणून मान्यता दिली असली तरी काव्याचे प्राणतत्त्व म्हणून रीतीचा स्वीकार करायला त्यांचा विरोध आहे. अलंकार–वक्रोक्ती यांच्या संदर्भात जे झाले तेच रीतीच्या संदर्भातही घडून, नंतरच्या काळात रीतीचा अर्थ बदलत गेला. अलंकार–रीती-वक्रोक्ती इ० कल्पनांच्याद्वारा घेतला जाणारा सौंदर्याचा शोध शेवटी ध्वनिविचारात पूर्णावस्थेला पोहोचला. आणि ध्वनिवादी मम्मटाने या दृष्टीनेच रीतीचे व्यवस्थापन केले. भारतीय साहित्यविचाराच्या प्रवाहात, आशयाच्या सौंदर्याला महत्त्वाचे स्थान देणारी रसविचारपद्धती व आविष्कारातील सौंदर्यावरती काव्यपण जोखणारी कलावादी ध्वनिविचारपद्धती यामधील ध्वनिविचारात रीतिविचार समाविष्ट झाला.

रीतिविचारातील वामनपूर्व, वामनकृत व वामनोत्तर या तीन अवस्थांपैकी मुख्यतः वामनोत्तर रीतिकल्पना मम्मटाच्या आधारे मराठीत परिचयाची झाली. हीच रीतिकल्पना वामनाला अभिप्रेत आहे असे गृहीत धरून तिचे समर्थन केले गेले किंवा तिच्यावर आक्षेप घेतले गेले. पण वामनाची रीतिकल्पना वेगळी आहे. वामनोत्तर रीतिकल्पनेवरील आक्षेप वामनकृत रीतीला लागू शकत नाहीत. रीतीची कल्पना सविस्तर व सांगोपांग पद्धतीने मांडून रीतीचे काव्याचे प्राणतत्त्व म्हणून जाणवणारे स्थान स्पष्ट करणाऱ्या वामनाचे मूल्यमापन डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी पुढीलप्रमाणे केले आहे. ते म्हणतात. “...काव्य-चर्चेच्या विकासात वामनाचे फार मोठे स्थान आहे. सौंदर्यप्रतीति हेच काव्याचे रहस्य आहे हे वामनाने सांगितले. गुणालंकारांचा स्पष्ट विवेक करून त्याने काव्यचर्चेला पुष्कळच पुढे नेले. वामनाचे विवेचन हे काव्याशास्त्रातील अखेरचा शब्द नाही हे खरे, पण ते त्याच्या

लगतचे आहे यांत शंका नाही. काव्याचे गणित सोडविताना वामन फक्त अखेरच्या पायरीवर अडला. " (भा. सा. पृ० ८९, ९०) तसेच "संस्कृत काव्याच्या चढणीची अखेरची पायरी व उतरणीची पहिली पायरी यांच्या संधीवर वामन उभा आहे, ही गोष्ट लक्षात ठेवून वामनाच्या ग्रंथाकडे पाहिले म्हणजे त्याच्या रीतिविवेचनामागील भूमिका लक्षात येते. " (भा. सा. पृ० ९३) या डॉ. देशपांडे यांच्या उद्‌गारांवरून वामनाचा रीतीविचार कोणत्या भूमिकेवरून, (संस्कृत वाङ्मयीन विकासाच्या) कोणत्या टप्प्यावरून व कोणत्या हेतूने व्यक्तविलेला आहे हे कळून येते.

मराठीतील रीतिकल्पना

वामनाची ही रीती मराठीत शैली, style, केवळ पदरचना वा शब्दसौष्ठव (Diction) यांच्याशी तुलना करून समजून घेतली गेली. रीती म्हणजे शैली असे समजून डॉ. रा. शं. वाळिंबे यांनी तिच्यावर आक्षेप घेतले (साहित्यमीमांसा पृ. २२९). अशी शैली ही काव्याचे प्राणतत्त्व होऊ शकत नाही हे मत मांडताना त्यांनी शैलीची कल्पना बा. सी. मर्ढेकरांच्या 'सौंदर्य आणि साहित्य' मधल्या (पृ० १३०–१३१) विवेचनावरून घेतली. मर्ढेकरांनी मांडलेली शैली म्हणजेच वामनाची रीती असे गृहीत धरून घेतलेल्या या आक्षेपात डॉ. स. रा. गाडगीळ यांना सदोषता जाणवली. गाडगिळांच्या मते शैली व रीती एक नव्हेत. शैलीचा भर काव्याच्या बाह्यांगावर आहे तर रीती बाह्यांगापुरती मर्यादित नाही. 'आंतरिक अनुभूतीचा सम्यक् आविष्कार म्हणजे रीती होय.' वामनाच्या रीतीमधील उदारता, समाधी, कांती इ० गुणांच्या, वामनाने दिलेल्या विश्लेषणांच्या, आधारे त्यांनी रीतीचे हे अनुभूतीशी असलेले नाते पटवून दिले आहे. (गाडगीळ, काव्यशास्त्रप्रदीप, पृ० १९३, १९४, १९५) वाळिंबे यांचा आक्षेप वामनोत्तर रीतीवर आहे, तर गाडगिळांचे विवेचन वामनकृत रीतीची कल्पना आणून देणारे आहे.

"शैली म्हणजे शब्द व अर्थ यांची काव्यात योजना करण्याची विशिष्ट पद्धती. कविप्रतिभेनुसार काव्यशैली भिन्न–भिन्न प्रकारे प्रकट होते हा सार्वत्रिक अनुभव आहे. काव्यशैलीला ह्या शास्त्रात 'रीति' किंवा 'मार्ग' असे नाव आहे". (र. पं. कंगले. प्राचीन काव्यशास्त्र, पृ० ४४) या उद्‌गारावरून कंगले हे रीती व शैली यांना एक समजतात. रीती व शैली हे दोन शब्द समानार्थी की भिन्न यांचा पुरेसा ऊहापोह करून डॉ. नगेंद्रांनी पुढील निष्कर्ष दिले आहेत.

(१) रीती व शैली यांचे वस्तुनिष्ठ रूप एकच आहे. (२) रीतीमध्ये वैयक्तिकतेचा घटक सर्वस्वी अमान्य केलेला नाही. (प्रत्येक लेखकाची शैली / रीती वेगवेगळी असते हे तत्त्व रीतीमध्ये मानलेले आहे.) (३) शैलीच्या स्वरूपात वैयक्तिकतेच्या अंशाला जेवढे महत्त्व आहे, तेवढे रीतीमध्ये कधीच मानलेले नाही. तिच्यात वस्तुनिष्ठ अंशाचेच महत्त्व अधिक प्रमाणात मानलेले आहे. (४) म्हणून रीती व शैली यामध्ये वैयक्तिकतेच्या अंशाच्या प्रमाणात भिन्नता आहे. "शैली म्हणजे व्यक्ती या सिद्धांतात सांगितल्यासारखी भारतीय रीती व्यक्तीशी एकरूप होऊ शकलेली नाही." (भा. का. मूळ प्रश्न पृ० १४६).

या विवेचनात डॉ. नगेंद्रांनी शैली हा style ला प्रतिशब्द म्हणून योजला आहे हे लक्षात येते.

शरीर व आत्मा या रूपकातून साचेबंद पद्धतीने काव्यकल्पना स्पष्ट करताना, मराठीने प्रारंभी 'रीती म्हणजे काव्यशरीर' अशी कल्पना स्वीकारली. शरीराचे गुणधर्म म्हणजे आत्म्याचे गुणधर्म नव्हेत (गुण म्हणजे गुणी नव्हेत). या कल्पनेने वामनाच्या रीतिकल्पनेवर आक्षेप घेतले गेले. 'मानवी प्राण्याचे रूपक चालवून बोलवयाचे झाल्यास, गौरवर्ण, रेखीव बांधा किंवा गतिविभ्रम या गुणांनी एखाद्या मानवी आकृतीत कितीही सौंदर्य आले, तरी ते काही त्या आकृतीतील आत्मभूत तत्त्व होऊ शकत नाही. इतकेच काय, गुण अंतरात्म्याचे असले तरी ते गुणच राहणार, तो अंतरात्माच असे होणार नाही.' (अभिनव काव्यप्रकाश) हा जोगांनी रीतिविचारावर घेतलेला आक्षेप किंवा आधुनिक समीक्षकांनी ('रीतीमध्ये-काय सांगायचे यापेक्षा 'कसे सांगायचे' यावरच भर आहे.') या प्रकारे घेतलेला आक्षेप, वामनकृत रीतिकल्पनेबद्दलच्या गैरसमजावर आधारलेला आहे. जोगांच्या आक्षेपात तर शरीर–आत्मा हे रूपक नको तितके ताणलेले आहे. वस्तुतः शरीर व आत्मा यांची अभेद्यता गृहीत धरून, शरीराद्वारे आत्मा आविष्कृत होत असतो. शरीराद्वारे आत्मा ओळखला जातो, (आत्म्याचे/व्यक्तिमत्त्वाचे घटक, शरीराने केलेल्या कृति-उक्तीद्वारे स्पष्ट होत असतात). या अर्थाने आविष्काराला–म्हणजेच रीतीला वामनाने काव्याचे प्राणतत्त्व मानले आहे. देहाच्या बाह्य सौंदर्यापेक्षा व्यक्तिमत्त्वाचे जे विशेष देहाच्या उक्ती–कृतींच्याद्वारा प्रकट होतात त्यांच्या सौंदर्यावर–रीतीमधील विचाराचा भर आहे. या दृष्टीने वामनाने रीतीला काव्याचे आत्मपद बहाल केले आहे.

कलाकृतीचे कलापण हे 'काय सांगायचे' यापेक्षा 'कसे सांगायचे' यावर अवलंबून ठेवणारा कलावादी पक्ष, हाच सिद्धान्त नाट्य, संगीत, चित्र इ० कलाक्षेत्रात योजलेला पाहातो. अनुभूतीचे सौंदर्य तिने निवडलेल्या आविष्कारपद्धतीवर पुष्कळसे अवलंबून असते. एका दृष्टीने हा आविष्कार अनुभवाशी (अनुभव घेणारी व्यक्ती, तिचे भावनिक, सामाजिक, मानसिक पातळीवरील व्यक्तिमत्त्व इ०) जोडलेला असतो, आणि दुसऱ्या दृष्टीने शब्द, पदबंध, ओज, माधुर्य, प्रसाद इ० शब्दगुणांशी, आकृतिबंधातील सौंदर्याशी जोडलेला असतो. जे सांगायचे आहे, त्याला शब्दरूप देताना ते शब्द जे सांगायचे आहे त्याचे विशेष तर घेऊन येतातच, पण केवळ जे जसे जाणवले ते तसेच्या तसे सांगणे म्हणजे साहित्यकला नव्हे. त्यावर कविप्रतिभेचा संस्कार होत असतो. या संस्काराने त्या (अनुभवातून आकारलेल्या) शब्दांना एक वेगळे रूप मिळत असते. हे प्रतिभेने संस्कारित केलेले सिद्धरूप सौंदर्यनिर्मितीला कारणीभूत असते. या कलावादी भूमिकेतून रसनिष्पत्ती साधणाऱ्या शब्दार्थाचे– पदरचनेचे– सौंदर्य– हे अलंकार, रीती, वक्रोक्ती व ध्वनी इ० घटकांतून शोधले गेले. वामनाच्या रीतीमध्ये हाच विचार मध्यवर्ती आहे.

वास्तवातील अनुभूती किंवा लौकिक अनुभूती अलौकिक झाल्याशिवाय ती काव्यकला–पातळी गाठत नाही. लोकधर्म व नाट्यधर्म या संबंधीच्या 'वक्रोक्तिविचारा'तील

विवेचनात हे अलौकिकत्व शब्दार्थांच्या विशिष्ट प्रकारच्या रचनेमधून कसे जाणवते हे स्पष्ट केले आहे. नाटकात ते अभिनयातून जाणवते, तर काव्यामध्ये ते शब्दार्थांच्या रचनेतून जाणवते. म्हणून जसे 'अभिनय हा नाटकाचा प्राण आहे' हे विधान रसविरोधी नाही, तसेच 'रीती हा काव्याचा आत्मा आहे' हे विधानही रसविरोधी ठरत नाही. तसेच काव्याच्या केवळ बाह्यांगाचा विचार करणारे, वरवरचेही ठरत नाही. नाटकामध्ये जे स्थान अभिनयाला, तेच स्थान काव्यामध्ये रीतीला–विशिष्टा पदरचनेला–आहे. भरताच्या 'नाटयशास्त्रा'मध्ये रसाचा विचार सखोलपणे झालेला आहे. कोणत्याही कलेतील रसाची कल्पना सारखीच असते, हे गृहीत धरून काव्यकलेच्या शब्दार्थ या माध्यमाचा विचार, काव्यशास्त्रकार करू लागले. शब्दार्थाच्या साहाय्याने काव्यकलेमध्ये रसनिष्पत्ती कशी होते हा या शास्त्रकारांसमोरचा प्रमुख प्रश्न आहे. म्हणूनच काव्यकलेचे माध्यम असलेला 'शब्द' हा या कलावादी दृष्टिकोणातून विचारात घेतला गेला. नाटकातही शब्द–लेखन आहेच. पण नाटकाचे प्राणभूत तत्त्व वा नाटकाचे माध्यम म्हणजे अभिनय होय काव्यात मात्र ही रसनिष्पत्ती साधणारे एकमेव माध्यम म्हणून शब्द येत असल्याने, त्याचा, त्याच्या विशेषांचा, त्याच्या गुणधर्मांचा विचार सुरू झाला. 'गुणांनी विशेष असलेली पदरचना म्हणजेच रीती' ही सौंदर्यनिर्मिती–रसनिष्पत्ती– करते हे रीतिवादी वामनाने शोधलेले उत्तर आहे. ही रीतीची पार्श्वभूमी लक्षात घेतल्यास, आत्मा व देह अशी फारकत करून रीतीचा संबंध केवळ काव्याच्या बाह्यांगापुरताच राहात नाही हे लक्षात येते. रस किंवा सौंदर्य हे तत्त्व सर्व कलांचे ध्येय असतेच. त्याशिवाय त्या 'कला' या पदवीला पोहोचणार नाहीत. पण रस–सौंदर्य– हे ध्येय साध्य करण्याचे प्रत्येक कलेचे मार्ग (माध्यम) भिन्न आहे. नाटयकलेचे माध्यम अभिनय, चित्रकलेचे माध्यम रंग–रेषा, संगीतकलेचे माध्यम सूर, तसेच काव्यकलेचे माध्यम 'शब्द' होय. म्हणून 'काय सांगायचे' यापेक्षा 'कसे सांगायचे' याचा विचार अधिक भरीवपणे होणे स्वाभाविक आहे. 'काय सांगायचे' ते सौंदर्ययुक्त आहेच हे गृहीत धरून प्रत्येक कलेमध्ये 'ते कसे सांगायचे' याचा, म्हणजेच त्या कलेच्या माध्यमाचा विचार सखोलतेने होऊ लागला. प्रत्येक कलेचे वेगळेपण तिच्या माध्यमात असते, या तिच्या माध्यमाची, अनुभूती आविष्कृत करण्याची कुवत शोधण्यातून वामनाला रीतीची संकल्पना सुचली.

रीतीचे हे व्यापक स्वरूप लक्षात घेऊनच वामनकृत रीती ही केवळ शब्दांची नीटनेटकी शब्दरचना नव्हे तर अनुभूतीचे आंतरिक रूप प्रकट करणारी ती आविष्कारपद्धती आहे, हे मत मराठीत मांडले गेले. रीतीचे निश्चित स्वरूप कोणते ? अलंकार-कल्पनेकडून वक्रोक्ती–रीती–कल्पनेकडे वळताना दोन्हीमधील जाणवणाऱ्या फरकामधून याचे स्वरूप थोडेसे स्पष्ट होते. अलंकार–कल्पना पदबंधाशी निगडित असली तरी ती बव्हंशी एखाद्या शब्दावर विशेषत्वाने भर देते. वक्रोक्तीही शब्द व पदबंध या दोन्हीशी संबद्ध आहे. अलंकाराच्या प्रबंधव्यापकतेपेक्षा वक्रोक्तीची व रीतीची प्रबंधव्यापकता अधिक व्यापक ठरते. रीतीच्या शब्दगुणांमध्ये शब्दरचनेतील सौंदर्याचा विचार येतो तर तिच्या अर्थगुणांमध्ये प्रबंधव्यापी रसतत्त्वाचा विचार गृहीत असतो.

वृत्ति–प्रवृत्ति–कल्पना

रीतीचा उगम नाटयशास्त्रातील वृत्ति–प्रवृत्तींशी आहे. नाटयशास्त्राचा विचार करताना भरताने, नाट्याशी संबद्ध असलेल्या वृत्ती–प्रवृत्तींचे विवेचन केले आहे. भरताने आवन्ती, दाक्षिणात्या, पांचाली व ओड्रमागधी या चार प्रवृत्तींचा निर्देश केला आहे. ही प्रवृत्तींची नावे भौगोलिक–प्रदेशसूचक आहेत. प्रवृत्ती म्हणजे वेष, भाषा, आचार इ० संदर्भातील वैशिष्टये होत. अर्थातच प्रवृत्ती या प्रदेशपरत्वे भिन्नभिन्न असतात. नाटय-प्रयोगामध्ये या वेगवेगळ्या वेष–भाषा–वागणुकीचे दर्शन या प्रवृत्तींमधून होते. प्रवृत्तींचा संबंध, अशाप्रकारे, मुख्यतः प्रयोगाशी असतो. नाटकातील लेखनाशी त्यांचा संबंध नसतो. प्रवृत्तींचे विवेचन, भरताच्या अनुरोधाने, राजशेखर, भोज, शिंगभूपाळ इ० नीही केले आहे. त्या सगळ्या विचाराचा मतितार्थ लक्षांत घेतल्यास प्रवृत्तींबद्दल पुढीलप्रमाणे मत सांगता येईल. प्रवृत्तींचा संबंध राहणीच्या सर्वच वैशिष्टयांशी असतो, तर रीतीचा नुसत्या बोलण्या–चालण्याच्या लकबींशी. प्रवृत्तींचे मूळ घटक बव्हंशी बाह्य व मूर्त आहेत, तर रीतीचे अंतर्गत. प्रवृत्तीचे अधिष्ठान भौगोलिक तर रीतीचा आधार कवीचा स्वभाव. प्रवृत्ती व्यावहारिक तर रीती साहित्यिक. पण तरीही रीतीच्या कल्पनेमागे प्रवृत्तीची प्रेरणा आहे. प्रवृत्तींच्या वर्णनात वृत्तीचा निर्देश थोडाफार येतो. उदा० दाक्षिणात्य प्रवृत्तीमध्ये कैशिकी वृत्ती, आवन्ती प्रवृत्तीमध्ये सात्त्वती व कैशिकी वृत्ती, ओड्रमागधी प्रवृत्तीमध्ये भारती व आरभटीवृत्ती व पांचाली प्रवृत्तीमध्ये सात्त्वती व आरभटी वृत्ती जाणवते. या मार्गाने प्रवृत्तींचा वृत्तींशी असलेला संबंध लक्षात घेतल्यास प्रवृत्ती या दूरान्वयाने काव्यातील रीतीशी संबद्ध होतात असे म्हणावे लागते.

भरताने सांगितलेल्या चार वृत्ती म्हणजे भारती, कैशिकी, सात्त्वती व आरभटी या होत. नाटक, प्रकरण, समवकार इ० भिन्न नाटय–वाङ्मयप्रकारातील भेदांचे मूळ त्याच्यातून अभिव्यक्त होणाऱ्या वृत्तिभिन्नतेमध्ये आहे. रसांच्या आविर्भावाशी या वृत्तींचा संबंध आहे. भारती ही वृत्ती वाक्प्रधान आहे. म्हणजे ती भाषेच्या विलासाला प्राधान्य देणारी आहे. कैशिकी ही वृत्ती नृत्य–गीतप्रधान आहे. आरभटी वृत्तीमध्ये क्रोधासारख्या उद्धत भावांचा आविष्कार असतो, तर सात्त्वती वृत्तीमध्ये त्याग, शौर्य इ० भावांचा आविष्कार असतो. कैशिकी वृत्तीचा संबंध शृंगार–हास्यरसाशी जोडतात, सात्त्वती वृत्तीचा संबंध वीररसाशी जोडतात. आरभटी वृत्तीचा संबंध रौद्ररसाशी आहे, तर भारती वृत्तीचा संबंध करुणरसाशी जोडला जातो. अशा प्रकारे, भरताने वृत्तींचा संबंध रसाशी जोडलेला आहे. मूलतः वृत्ती नाटयप्रयोगातील विविधतेच्या निदर्शक आहेत. नाटकातील रसनिष्पत्ती (नाटय) प्रयोगाद्वारेच होत असते. या दृष्टीने भरताने वृत्तीचे विवेचन केलेले आहे. पण त्या वृत्तींचा संबंध नाटयातील काव्याशीही जोडता येतो. कारण नाटकाच्या प्रयोगातील रसाभिव्यक्तीच्या भिन्नतेला नाटकातील शब्दसंहिताही–काव्यही–कारणीभूत असते. आणि मग आपाततः नाटकाव्यतिरिक्त निर्माण झालेल्या काव्यकलेमध्ये ते एक प्रकारे रीतीचे–शब्दार्थांच्या वेगवेगळ्या रचनेचे–

निदर्शन करते. " पात्रांच्या चमत्कृतिपूर्ण कायिक, वाचिक आणि मानसिक कृति (हालचाली) म्हणजे वृत्ति होत. " (भा. का. मू. प्र. पृ० १४२) असे डॉ. नगेंद्र म्हणतात. काव्यातही सर्वत्र विविध प्रकारच्या व्यापाराचेच वर्णन असते. म्हणूनच वृत्तींना काव्याची माता असे म्हटलेले आहे (सर्वेषामेन काव्यांना वृत्तयो मातृकः स्मृताः ।–भरत) वृत्तींमध्ये वाचिक हालचालींबरोबरच कायिक व मानसिक चलनवलनही गृहीत आहे. म्हणून वृत्तीचे स्वरूप शाब्दिक व आर्थिक असे दोन्ही प्रकारचे असते.

आनंदवर्धनाने तर रीती व वृत्ती एकच असल्याचे म्हटले आहे. त्याची वृत्तीची व्याख्या पाहता हे स्पष्ट होते. " रसादि अनुगुणत्वेन व्यवहारः अर्थशब्दयोः । औचित्यवान् यः ता एता वृत्तया विविधाः स्मृताः । " (रसानुकूल असा शब्दार्थव्यवहार म्हणजे वृत्ती) ही आनंदवर्धनाची वृत्तीची व्याख्या रीतीलाही लावता येते. मम्मटही वृत्ती म्हणजेच रीती असे म्हणतो. रस कोणताही असो त्याच्या निष्पत्तीचा आधार हा सौंदर्यव्यापारच असल्याने संगीत–नृत्य यांच्याशी संबंधित असलेली कैशिकीवृत्ती, सर्व कविव्यापाराचे अधिष्ठान ठरू लागली.

भरताने दहा गुणांचाही विचार केलेला आहे. मात्र या गुणांचा त्याने रीतीशी संबंध जोडलेला नाही. भरताने केलेला हा गुणविचार व वृत्ति–प्रवृत्तिविचार पाहाता, साहित्यशास्त्रामध्ये प्रारंभापासूनच असलेली रीतीची कल्पना लक्षात येते.

भामह व दण्डी यांची रीतिकल्पना

काव्यशास्त्राचा स्वतंत्रपणे विचार करणाऱ्या भामह व दण्डी यांनीही भरताच्या मतांच्या आधारे रीतीचा विचार मांडलेला आहे. भामहाचा वक्रोक्तिविचार म्हणजे रीतिविचारच होय. ' प्रतिभावान् कवींची आविष्कारपद्धती म्हणजेच वक्रोक्ती ' (कुंतक १.११). ही वक्रोक्ती म्हणजे कविव्यापारच होय. ' साध्या शब्दार्थावर कविव्यापाराचा संस्कार होताच त्यातून सौंदर्यप्रतीती येते. काव्यातील सौंदर्यनिर्मितीचे तत्त्व भामहाने वक्रोक्तीच्याद्वारा स्पष्ट केले. (काव्यशास्त्रप्रदीप, पृ० १७९) हे गाडगिळांचे विवेचन रीतीची काव्यघटक म्हणून असलेली जाणीव देते. भामहाने प्रसाद, ओज, माधुर्य या तीन गुणांचा निर्देश करून ' प्रसाद–माधुर्य गुणांनी युक्त असलेल्या काव्यात समासघटित शब्दांचा कमी उपयोग असतो. आल्हादकारक, फार समास नसलेले, ऐकण्यास मधुर व सगळ्यांना कळण्यास सोपे ते प्रसादगुणांनी युक्त आणि दीर्घसमासघटित व अर्थबोधाला कठीण असे ओजोगुणांनी युक्त असलेले काव्य असते. (काव्यालंकार– २. १–३ व १–३४–३५) अशा प्रकारच्या गुणांच्या संदर्भात त्याने सांगितलेल्या वैदर्भ व गौडीय या दोन प्रकारच्या काव्याच्या पद्धती पाहाता त्याला ' रीती ' जाणवलेली होती हे स्पष्ट होते. वैदर्भ व गौडीय या दोन ' मार्गांची ' विस्तृत तुलना दण्डी करतो. हे दोन्ही मार्ग भामहाच्या पूर्वीपासूनच प्रचलित होते. भरतप्रणीत दहा गुणांच्या आधारे दण्डीने ही तुलना केलेली असून दण्डीच्या गुणांच्या व्याख्या भरताच्या गुणांच्या व्याख्यांपेक्षा काहीशा वेगळ्या

आहेत. त्याने वैदर्भ मार्गाला गौडीयपेक्षा श्रेष्ठ ठरविले आहे. हा दण्डीने केलेला मार्गविचार म्हणजे रीतिविचारच होय.

वामनाच्या पूर्वी रीती हा शब्द योजण्याऐवजी 'मार्ग' या शब्दाच्या आधारे हा रीतिविचार होत होता. नंतरच्या कुंतकानेही 'मार्ग' हाच शब्द स्वीकारला आहे. वामनपूर्व रीतीची कल्पनाही गुणांवरच अधिष्ठित होती. एवढेच नव्हे तर,

'अस्ति अनेको गिरां मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम्'। (काव्यादर्श १–४०)

(वाणीच्या) मार्गाचे सूक्ष्मभेद लक्षात घेणाऱ्या दण्डीने आपल्या विवेचनात पुढे असे म्हटले आहे, 'प्रत्येक कवीचा मार्ग भिन्न असतो. त्यांच्या ठिकाणी ऊस, दूध, गुळ यांच्या माधुर्य भिन्नतेप्रमाणेच भिन्नता असते अर्थात् या विविध माधुर्यातील भेद प्रत्यक्ष सरस्वतीलाही सांगणे शक्य होणार नाही." (काव्यादर्श १–१०१–१०२). याचा अर्थ, वामनाच्या पूर्वीही रीतीची कल्पना केवळ ठराविक संख्येने मर्यादित नव्हती. तिच्यातील वैयक्तिक अंशाकडे लक्ष दिले गेले आहे. वामनाने याच्या पुढची पायरी गाठली.

वामनाची रीतिसंकल्पना

भामह–दण्डी यांनी केलेला गुणविचार लक्षात घेऊन वामनाने रीतिविचार मांडला. काव्यगुणांचा संघात म्हणजेच रीती असे सूत्र सांगून त्याने 'रीतिरात्मा काव्यस्य।' या वेगळ्या तत्त्वप्रणालीची स्थापना केली. "वामनाने दण्डीच्या काव्यमार्गांना शास्त्राच्या व्यवस्थित पायावर उभे करण्याचा प्रयत्न केला. त्यामुळे दण्डीचे नाव मागे पडले." (भा. सा. पृ. ८७)

वामनाचा रीतिविचार दोन दृष्टीने इतरांपेक्षा वेगळा आहे. एक म्हणजे तो रीतीला काव्याचे प्राणतत्त्व समजतो. अलंकार, वक्रोक्ती, ध्वनी या विचारप्रणालीमध्ये रीतीला असलेले दुय्यम दर्जाचे स्थान त्याला मान्य नाही. दुसरे म्हणजे तो 'सौंदर्यमलंकारः' या सूत्रामधून सौंदर्याला काव्याचा अलंकार मानतो. या दोन विचारांच्या आधारे रीती व सौंदर्य यांची त्यांनी घातलेली सांगड स्पष्ट होते. हे सौंदर्य रीतीशी गुणांच्याद्वारा संबंधित असते. 'रीतिरात्मा काव्यस्य।', 'विशिष्टा पदरचना रीतिः' आणि 'विशेषो गुणात्मा।' (का. सू. वृ. १. २. ६, १. २. ७ व १. ३. ८) या तीन सूत्रांच्या आधारे त्याची रीतीची कल्पना लक्षात घेता येते. काव्यगत पदरचनेमध्ये प्रसाद, ओज, माधुर्य इ० गुण असल्याशिवाय त्या पदरचनेच्या ठिकाणी सौंदर्याचा आविष्कार होऊ शकत नाही. शब्दाच्या ठिकाणी असलेले हे गुण व शब्दांमधून व्यक्त होणारे अलंकार यांमधील भेद त्याला जाणवला. उपमा–उत्प्रेक्षादी अलंकार म्हणजे काव्याचे (मुळातच) असलेले सौंदर्य वृद्धिगत करणारे शब्दाचे विशेष होत. पण गुण हे काव्याचे अंगभूत असल्याने ते सौंदर्यनिर्मिती साधण्यात कारणीभूत होतात. सौंदर्य हा काव्याचा प्रमुख घटक किंवा तेच साध्य असल्याने

वामन अलंकारांपेक्षा गुणांवर अधिक विसंबून राहतो. शब्द व अर्थ यांचे नित्यधर्म म्हणजे गुण व अनित्य धर्म म्हणजे अलंकार होत. ही कल्पना स्पष्ट करताना त्याने सुंदर स्त्रीचे उदाहरण घेतले आहे. तो म्हणतो– " लावण्यवतीचे लावण्य हा तिचा नित्य गुण आहे, जन्मजात आहे. पण तिने धारण केलेली विविध आभूषणे ही लावण्य खुलवणारी बाह्य उपाधी आहेत. तसेच गुण हे शब्दार्थासह सतत असणारे विशेष. त्यामुळे काव्यसौंदर्य निर्माण होते, आणि शब्दार्थांनी साधलेल्या अलंकारांमुळे ते अधिक खुलून दिसते. अधिक आकर्षक होते. पण गुणांचे स्थान हे सौंदर्यनिर्मितीशी आहे तर अलंकारांचे स्थान निर्माण झालेल्या सौंदर्याची अधिक खुलावट करण्यासाठी आहे. गुणालंकारातील वामनाने सांगितलेला हा विवेक काव्यशास्त्रातील एक महत्त्वाचा विचार आहे. अलंकारांनाच काव्यतत्त्व समजण्यापासून हे तत्त्व वेगळे काही सुचवू लागते. काव्यगत शब्दार्थ म्हणजे अलंकार, असे नसून गुणांवर आधारलेली विशिष्ट पदरचना ही कल्पना स्पष्ट झाली. अर्थातच गुणयुक्त काव्य हेच श्रेष्ठ काव्य होय. गुण हे शब्दगुण व अर्थगुण अशा दोन्ही प्रकारचे असतात. गुण व अलंकार यांच्या समवायाला तो रीती असे नाव देतो. (काव्या. वृ ३.१.२)

वामनाची रीतिकल्पना गुणांशी निगडित आहे. गुणांचे तो शब्दगुण व अर्थगुण असे गट करतो. त्याची पदरचना म्हणजे केवळ शब्दसौष्ठव नव्हे. गुणांचा विचार करताना तो ' बंधगुण ' असा शब्द योजतो. ओज, प्रसाद, माधुर्य, उदारता इ० गुण हे शब्दांच्या ठिकाणी नसून ' बंधा'च्या ठिकाणी असतात. अनुभूतीने अपरिहार्यपणे घेतलेला शब्दाकार म्हणजे पदबंध होय. वामनकृत रीतिकल्पना आशय– आविष्काराची एकरूपता गृहीत धरते. त्याचे अर्थगुण हे वस्तुतः पदबंधाचे गुण नसून रसाचे गुण आहेत. रसनिष्पत्ती (म्हणजेच सौंदर्य निर्मिती) साधणारी प्रसाद–ओजादी गुणयुक्त पदरचना म्हणजे रीती होय. रीतीच्या या कल्पनेमुळे त्याचा रीति–गुण–विचार हा रसाशी संबंधित ठरतो; व त्या दृष्टीने रसाला आविष्कृत करणारी रीती तो काव्याच्या आत्म्याच्या स्थानी स्थापित करतो.

वामनाच्या मते वक्रोक्ती, अलंकार, माधुर्य, समाधी उदारता इ० गुण हे सर्व केवळ उक्तिवैशिष्टयाचे स्वरूप सांगणारे आहेत. अशा आविष्काराच्या विविध गुणांचा शास्त्रशुद्ध विचार करताना त्याला रीतिकल्पना जाणवली. ' पदबंधाच्या ठिकाणी असलेल्या विविध गुणांचा संघात म्हणजे रीति; या गुणसंघातामुळेच साध्या शब्दांच्या ठिकाणी सौंदर्य येते, आणि म्हणूनच ' गुणसंघात ' अथवा ' रीति ' हा काव्याचा प्राण होय.'

वामनाने सांगितलेले शब्दगुणसुद्धा बंधाचे गुण आहेत. ' विशिष्टा पदरचना ' यामध्ये रचनेवर त्याचा असलेला आग्रह लक्षात येतो. गुणयुक्त पदबंधाची रचनाच त्याला अभिप्रेत आहे तसेच ' काव्यशोभायाः कर्तारो गुणाः ' (का. सू. वृ. ३. १. १. २) या सूत्रामध्ये तो गुणांना सौंदर्याचे निर्माते मानतो. हे सौंदर्य शरीर व आत्मा या दोन्हीचे असल्याने शब्दगुण हे काव्याच्या बाह्यांगाचा विचार करतात व अर्थगुण हे काव्याच्या अंतरंगाचा विचार करतात.

रीती हा काव्याचा आत्मा आहे. विशिष्ट अशी पदरचना म्हणजे रीती व विशिष्टता ही शब्दार्थांच्या गुणाच्या योगाने निष्पन्न होते. या तीन सूत्रांच्या जोडीला 'काव्यशोभायाः कर्तारो गुणाः ।' या सूत्राची मदत घेतली म्हणजे त्याची रीतीची कल्पना पूर्णांशाने कळते. रीती ही गुणाधिष्ठित व गुण हे सौंदर्याचे कारक. म्हणजे गुणांवर अधिष्ठित असलेली रीती हीच काव्यसौंदर्याची निर्मिती साधू शकते ही कल्पना वामनाला अभिप्रेत आहे.

आत्मादेखील आत्मगुणांच्याद्वाराच अभिव्यक्त होत असतो. काव्यगुणांच्याद्वारेच काव्याच्या अंतरंगाचा आविष्कार होत असतो. काव्यातील सौंदर्य अशाच प्रकाराने गुणांच्याद्वारा व्यक्त होत असते. गुण म्हणजे गुणी नव्हे, हे मान्य. पण ती अभिन्न आहेत. हेही तितकेच सत्य आहे. साखर व तिची गोडी या गोष्टी वेगळ्या कशा काढणार ? वैदर्भी रीतीचे स्पष्टीकरण करताना वामनाने याच मुद्द्यावर भर दिला आहे. तो म्हणतो

" एतासु त्रिसृषु रीतिषु रेखासु इव चित्रं काव्यं प्रतिष्ठितम् "(का. सू. १. २. १३) जसे रेखांच्या रूपाने चित्र व्यक्त होते, तसेच रीतीमधूनच काव्य व्यक्त होते. 'गुणसाकल्यामध्येच काव्य प्रतिष्ठित होते.' ही वामनाची रीतीची कल्पना आधुनिक साहित्यशास्त्रातील अभिव्यक्तिवादाशी जुळणारी आहे.

कुंतकाची रीती-कल्पना

वामनाच्या रीतीचे महत्त्व मान्य करूनही नंतरच्या काळात रीतीचे स्थान दुय्यम ठरले. वामनोत्तर काळातील साहित्यकारांनी वामनकृत रीतीला अनुमोदन दिले नाही. वामनाची रीतिकल्पना समजून घेण्यापेक्षा तिचा उपहास केला गेला. आनंदवर्धनाने ' अस्फुट स्फुरितं काव्यतत्वमेतद् यथोदितम् । अशक्तुवदिभर्व्याकर्तुं रीतयः सम्प्रवर्तिताः ।' (ध्वनितत्व समजण्याची प्रतिभा ज्यांच्याजवळ नाही अशाकडून रीतितत्व मानले गेले) अशा शब्दांत वामनाची संभावना केली, तर कुंतकाने ' तदलमनेन निःसार-वस्तु-परिमल व्यसनेन ।' (उगाच रीतीसारख्या निःसत्त्व कल्पनेसाठी आपण आपली बुद्धी कशाला खर्च करावी ?) अशाप्रकारे वामनकृत रीतीचे मूल्य मानले. विश्वनाथ तर रीतीला केवळ पदसंघटनाच मानतो. विश्वनाथ म्हणतो, " रीति जो पदसंघटना-मात्र है वह काव्य का स्वरूपाधायक तत्व भी नही है। केवळ शरीर के अंगो की बनावट के समान शब्दार्थ रूप काव्य-शरीर का उपकार करती हुई काव्य आत्मा का रस का प्रकारान्तर से उपकार कर देती है।" (चौधरी-गुप्ता पृ० १४८) हे सगळे आक्षेप वामनकृत रीतीचे खंडन करणारे आहेत, असे म्हणण्यापेक्षा नंतरच्या काळामध्ये साहित्यशास्त्राचा जो विकास झाला, त्याचा परिणाम आहे, हे म्हणणेच अधिक इष्ट. वक्रोक्ती व मुख्यतः ध्वनिसिद्धांताच्या शोधाने काव्याविष्काराचे एक प्रमुख तत्त्व मिळाल्यावर त्यामध्ये आपोआपच रीतीचे व्यवस्थापन झाले आणि तिचे स्थान काव्याच्या आत्म्याच्या स्थानी नसून ते स्थान ' ध्वनिः आत्मा काव्यस्य ।' हे लक्षात आल्याने रीती म्हणजे केवळ पदसंघटना मानावी लागली. वक्रोक्ती, अलंकार वा रीती यांच्यामुळे, साध्या शब्दार्थांना काव्यत्व (सौंदर्यनिर्मिती) येते हा विचार मान्य झाला होता. पण वक्रोक्ती, अलंकार वा गुण यांनी शब्दाच्या

ठिकाणी काव्यसौंदर्याची निर्मिती कशी होते याचे उत्तर मिळत नव्हते. ते उत्तर ध्वनि-सिद्धान्ताने दिले. या भूमिकेमुळे गुणाचे अधिष्ठान शब्दार्थ नसून रस आहेत हा विचार पुढे आला. त्यामुळे रीतीला स्वतंत्र अस्तित्वच राहिले नाही. प्रसाद, ओज, उदारता, कांती, समाधी इ० गुण हे रसाचे धर्म आहेत हे जाणवताक्षणीच गुणांवर अधिष्ठित असली 'विशिष्टा पदरचना रीतिः।" ही कल्पना अनावश्यक ठरली. त्यामुळे रीति या विविध रसांना उपकारक अशा रचनापद्धती ठरल्या डॉ. स. रा. गाडगीळ याबद्दल निष्कर्ष काढतात, "सारांश, वामनीय गुण आणि शब्दसंघटना यांचा संबंध रसाभिव्यक्तीशी जोडल्याने रीतितत्त्वाला स्वयंभू अस्तित्व राहणे अनावश्यक ठरले." (काव्यशास्त्रप्रदीप पृ० १९९)

कुंतकाच्या 'वक्रोक्तिजीवित' या ग्रंथात 'रीती' या शब्दाऐवजी 'मार्ग' हा शब्द योजून रीतीचे विवेचन आले आहे. त्यानेही सुकुमार मार्ग, विचित्र मार्ग व मध्यम मार्ग असे तीन प्रकार मानले असले तरी या वेगळ्या नावांमधून त्यांनी देशभेदावर मार्गाचे वेगळेपण अवलंबून ठेविले नाही. सुकुमार मार्ग म्हणजे वैदर्भी रीती व विचित्र मार्ग म्हणजे गौडी रीती होय. त्याने रीतीमधील सौंदर्याचा संबंध कविस्वभावाशी जोडला आहे त्याने सुकुमार, विचित्र आणि मध्यम अशा तीन कविवृत्ती सांगितल्या आहेत. या तीन वृत्तींतून स्फुरणाऱ्या काव्याचे त्याने मार्गामध्ये वर्गीकरण केले असले तरी त्यामध्ये तो श्रेष्ठ–कनिष्ठतेचा निकष योजत नाही. त्याच्या मते जसा कवीचा स्वभाव तसे त्याचे काव्य असते. कोमल स्वभावाच्या कवीकडून सुकुमार रचना तर वैचित्र्याची आवड असलेला कवी विचित्र मार्गाचा स्वीकार करील. कवीचा स्वभाव, त्याची आवडनिवड, त्याचा अभ्यास यावर त्याचा 'मार्ग' अवलंबून असतो. तसेच सुकुमार मार्गी काव्य रमणीय असते असे म्हटल्याने विचित्रमार्गी वा मध्यममार्गी काव्य रमणीय नसते असे ठरत नाही. या सर्व प्रकारच्या मार्गामध्ये प्रसाद, माधुर्य, लावण्य व आभिजात्य असे चार गुण असावे लागतात. भरताने–वामनानेही सांगितलेल्या दहा गुणांपैकी फक्त दोनच गुण कुंतकाने स्वीकारले आणि लावण्य व आभिजात्य हे नवे दोन गुण मानले. हे चारही गुण या तीन मार्गात असले तरी मार्गपरत्वे त्यांचे वेगळेपण तो मान्य करतो. सुकुमार मार्गात माधुर्य (समासरहित मनोहर शब्दांची योजना), प्रसाद (रस व वक्रोक्ती सहजरीत्या लक्षात आणून देणारा व लवकर अर्थबोध करून देणारा), लावण्य (वर्णविन्यासवक्रतेने युक्त अशा शब्दांच्या योजनेमुळे निर्माण होणारे रचनेचे सौंदर्य व आभिजात्य (कान व मन यांना सुखद स्पर्श देणारे कोमल स्वभावाचे) हे चारही गुण असतात. विचित्र मार्गात हेच चार गुण असतात. पण त्या मार्गात माधुर्य (शिथिलताविरहित शब्दांचा दृढ संनिवेश), प्रसाद (ओजोगुणयुक्त असूनही समासरहित पदांची योजना, व्यंजक व वाक्यांची परस्परात गुंफण), लावण्य (विसर्गयुक्त शब्द, जोडाक्षरापूर्वी ऱ्हस्व स्वर असणारे शब्द) व आभिजात्य (फार कोमल नाही व फार कठोर नाही अशा प्रकारची प्रौढता) या गुणांचे स्वरूप अशा प्रकाराने वेगळे बनलेले असते. तिसऱ्या मार्गात या दोन्ही मार्गांचे मिश्रण आहे. या तीनही मार्गात औचित्य व सौभाग्य या गुणांचा त्याने मुद्दाम उल्लेख केला आहे.

सौभाग्य गुण म्हणजे काव्याचे एकमात्र जीवित होय, असे त्याचे मत आहे. हे दोन्ही गुण रीतिनिरपेक्ष आहेत हे उघडच आहे.

गुण-रीति-संबंध

गुणांचा विचार भरतापासून होत असला तरी गुणांच्या व्याख्यांमध्ये बदल होत गेला आहे. भरताची गुणांची कल्पना म्हणजे दोषरहित ते गुण अशी आहे. त्याने प्रथम काव्यदोष सांगितले व त्यांचा अभाव म्हणजे गुण अशी कल्पना मांडली. मात्र त्याने गुणांचा रीतीशी संबंध न जोडणे स्वाभाविकच आहे. भरताने दहा गुण सांगितले असले तरी नंतर भामहाने प्रसाद, ओज, माधुर्य या तीनच गुणांचा उल्लेख केला आहे. त्याने रीतीची कल्पना मांडलेली नसली, तरी वैदर्भ व गौडीय या दोन काव्यरचनेच्या पद्धतीमध्ये कोणत्या गुणांचे प्राबल्य असते त्याचा निर्देश केलेला आहे. त्याला रीती जाणवलेली होती हे या विवेचनावरून स्पष्ट होते. त्याचाच समकालीन दण्डी वैदर्भ व गौडीय या दोन 'मार्गां'चा उल्लेख करून त्यातील गुणांच्या आधारे श्रेष्ठ-कनिष्ठता ठरवितो. भरताने सांगितलेले दहा गुण दण्डीने स्वीकारले असले, तरी त्याची प्रत्येक गुणांची व्याख्या भरताच्या व्याख्येपेक्षा वेगळी आहे. प्रमुख मुद्दा म्हणजे त्याने गुणांच्या आधारावर 'मार्ग' कल्पना निश्चित केली. 'मार्ग' हे रीतीचे वेगळे नामाभिधान आहे हे लक्षात घेतल्यास गुण व रीती यांची सांगड घालण्याचा हा पहिला प्रयत्न आहे हे स्पष्ट होते.

वामनाचे रीतीचे विवेचन पाहाता, त्याची रीती गुणाधिष्ठित आहे. गुणसाकल्य म्हणजे रीती ही त्याची रीतीची कल्पना आहे. वामनाच्या रीतिविचारातील महत्त्वाचा विशेष म्हणजे त्याने 'विशिष्टा पदरचना रीतिः।' व 'विशेषो गुणात्मा।' या सूत्राधारे गुणांनी युक्त अशी विशेष असलेली पदरचना म्हणजे रीती हा विचार प्रभावीपणे पटवून दिला. आणि ही रीती काव्याचा आत्मा आहे हे त्याचे मत असल्याने गुणांचे स्थान काव्यदृष्टचा अत्यंत महत्त्वाचे बनले.

भरताने केलेल्या गुणांच्या व्याख्या विचारात घेतल्या तर असे जाणवते की, अनेक गुणांच्या संदर्भात, शब्दयोजना व अर्थाभिव्यक्ती या दोन्ही वैशिष्टयांचा त्याने निर्देश केलेला आहे. वामनाने हे दहाही गुण शब्दगुण व अर्थगुण असे दोन प्रकारचे मानले आहेत; व त्याप्रमाणे त्यांच्या स्वतंत्र व्याख्याही केल्या आहेत. उदा० प्रसाद (शब्दगुण)- (शैथिल्यं प्रसादः - अर्थप्रतीती तात्काल घडवून आणणारे वर्ण व शब्द यांची योजना, शब्दांचा दरान्वय व अपरिचित शब्दांचा अभाव ही 'प्रसाद' शब्दगुणांची लक्षणे तर प्रसाद (अर्थगुण) - अर्थवैमलयम्। अर्थाची प्रत्यायकता. सुलभ अर्थप्रतीती. कवीचा अभिप्राय रसिकाला तितक्याच प्रभावीपणे व सहजपणे जाणवणे.

वामनाने सांगितलेले शब्दगुण म्हणजे केवळ शब्दांचे अर्थ नव्हेत, तर ते 'बंधगुण' म्हणजे पदबंधाचे गुण आहेत. काव्यातील पदबंध हा गुणांनी युक्त अशा शब्दांनी साधलेला असतो. शब्दांच्या एकत्रित येण्याने प्रसाद, ओज, माधुर्यादी-शब्दगुण जाणवतात. वामनाने सांगितलेले शब्दगुण-बंधगुण म्हणजे शब्दसौष्ठव (Diction) असे म्हणता येईल.

रीतीमध्ये त्याचीही आवश्यकता असते. आणि त्याचे अर्थगुण म्हणजे शब्दांचे गुण नसून रसाचेच धर्म आहेत. रीतीचा या दोन्ही पातळीवरील पदांच्या गुणांशी संबंध असतो.

वामनाच्या शब्दगुणांचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येते: शब्दांना स्वतंत्र गुण नाहीत. वर्ण मृदू आणि कठोर आहेत. त्यानुसार शब्दही मृदुकठोर असतात हा शब्दांचा गुण नव्हे. शब्द जेव्हा रचनेच्या साखळीत एकमेकांजवळ येतात तेव्हा त्यांच्या संगतीतून गुणदोष निर्माण होतात... एकमेकांना तोलून धरण्यासाठी असे (मृदुकठोर) वर्ण एकत्र येऊ शकतात; पण रसांच्या संदर्भात त्यांचे गुणदोषत्व ठरते. विशिष्ट रचना-संदर्भात गुणयुक्त ठरणारे शब्द अगर वर्ण अन्य संदर्भात दोषयुक्त ठरतील. म्हणून कवीने रसाला उपकारक अशी बंधरचना करावयाची असते. या दृष्टीने वरील दहा गुण हे शब्दगुण नसून बंधगुण आहेत. (वामन का. सू. वृ. ३. १. १. २)

वामनाने अर्थ गुणांमध्ये समाविष्ट केलेले गुण पाहाता ज्या गुणांमुळे रसनिष्पत्ती होते अशाच गुणांचा समावेश त्याने केला आहे. दहा गुणांच्या आधारे सिद्ध होणारी रीती म्हणजे काव्य सौंदर्याचे रहस्यच तो उलगडून दाखवीत आहे. त्याच्या अर्थगुणांचा क्रम कसा साभिप्राय आहे हे डॉ. देशपांडे यांनी पुढीलप्रमाणे सिद्ध केले आहे. ते म्हणतात, " काव्याचा अर्थ प्रसन्न आणि प्रौढ पाहिजे. अर्थामध्ये स्पष्टता असली पाहिजे. मात्र ही स्पष्टता म्हणजे कलाहीन वर्णन नव्हे. त्यामध्ये वैचित्र्य पाहिजे. व्यवहारात घडतात त्याच घटना, व्यवहारात दिसतात तीच पात्रे, पण त्यापासून कवी असे काही वैचित्र्य निष्पन्न करतो, की सर्व वर्णन अपूर्व वाटते. मात्र या वैचित्र्याच्या आहारी जाऊन भडक व जगद्व्यवहाराशी विसंगत असे वर्णन केलेले नसावे. अर्थामध्ये प्रत्यायकता असावी. अर्थ श्रुतिकटू नसावा, त्यात ग्राम्यता नसावी भावांचे स्वरूप त्यातून व्यक्त झाले पाहिजे. आणि अखेर त्यातून रस दीप्त झाला पाहिजे, " (वैदर्भी रीतिः तरुण भारत : १९५० दिवाळी अंक) हे वामनाच्या अर्थगुणांचे स्वरूप पाहाता ते रीतीशी जितके संबद्ध आहेत, त्यापेक्षा अधिक प्रमाणात रसाशी संबद्ध आहेत. वामनाचा रीतिविचार कसा रसविरोधी नाही हे या अर्थगुणांच्या आधारे उघड होते.

रीतिविचाराचा इतिहास पाहाता, वृत्ति-प्रवृत्तीमधून प्रेरणा घेऊन सुचलेली ही रीतिकल्पना वामनाने शब्दार्थांच्या दहा गुणांशी संबंधित केली. पण वामनोत्तर काळामध्ये तिच्यातील अर्थगुण हे रसाचे धर्म ठरतात हे जाणवल्याने रीतीचे अधिष्ठान केवळ शब्द-गुणांवर आधारलेले राहिले व त्यामुळे रीती म्हणजे केवळ पदसंघटना असे तिला काव्याच्या घटकांच्या संदर्भात दुय्यमत्व आले.

या गुणांच्या संदर्भात काही शंका उपस्थित होतात. पुष्कळदा शब्दांचा अर्थ कळतो. त्या विशिष्ट पदबंधातील शब्दांचे अर्थ समजतात. पण कवितेतील गूढ भाव त्या शब्दगुणांच्या द्वारा समजत नाही. उदा०

' ओठावर आली पूजा । भरे मनात कापरे
ओल्या पापाची वाळून । झाली वातट खापरे ।

या ओळीमधील शब्दगुण सांगता येतील. पण त्यामध्ये अर्थदुर्बोधता असल्याने प्रसाद हा अर्थगुण नाही असे म्हणावे लागेल. आणि प्रसाद (अर्थगुण) नसूनही या ओळी काव्यदृष्टचा आशयघन आहेत हे जाणवेल. कविमनातला गूढ आशय रूढ शब्द योजनेतून प्रकट होऊ शकत नाही, म्हणून जेव्हा काव्यातील प्रतिमा अर्थसुलभ वाटत नाहीत, तेव्हा (रसिकाच्या मनाला) रसाभिव्यक्ती जाणवणार नाही हे निश्चित. पण त्यामुळे ती पदपंक्ती काव्यपंक्ती नाही असे कसे म्हणता येईल ? म्हणून नंतरच्या काळात प्रसाद-गुण म्हणजे सोप्या शब्दांची साधी सरळ रचना असा रूढ होऊ लागलेला अर्थ पाहता (सकाळी उठोनी देवासी भजावे ।) यासारखी कोणतीही अर्थपूर्ण पद्यपंक्ती काव्य म्हणून मिरवायला लागले. अनुभूतीच संमिश्र, गूढ व सरळतेने अभिव्यक्त होण्यापेक्षा वेगळी-अधिकाअधिक व्यक्तिगत पातळीवरची असेल– तर तिचा कलात्मक आविष्कार ती वेगळ्या प्रकारचे, थोडेसे दुर्बोध, कर्णकठोर, संमिश्र प्रतिमांनीयुक्त असे रूप निवडील. तो गुणदृष्टीने सदोष असूनही काव्यपदवीला पोहोचणारा ठरेल, यावर गुण-रीतीमध्ये स्पष्टता नाही.

तसेच ‘ पिपात मेले ओल्या उंदीर ’ या मर्ढेकरांच्या काव्यपंक्तीत, शब्दांचा दूरान्वय असल्याने प्रसादगुण नाही. पण या काव्यातील अशा अनेक ओळींमध्ये प्रसाद–माधुर्य इ० गुणांचा अभाव जाणवत असला तरी त्यातील पदरचनेचे रसनिर्मितीचे सामर्थ्य कमी नाही. किंवा अशा रचनेने ते उणावलेलेही दिसत नाही. या उदाहरणांचा निष्कर्ष एवढाच की, चांगल्या काव्यामध्ये हे दहा गुण असतात, पण त्यापैकी काही गुणांचा अभाव असला तरी, रसनिर्मिती साधलेली असल्याने काव्य निर्माण होऊ शकते.

गुण–रीती यांचा संबंध वामनपूर्ण काळात फारसा कोणी मानला नाही; व वामनोत्तर काळात अर्थगुण हे रसधर्म ठरल्याने रीतीचे स्थान उणावले. केवळ वामनकृत रीती मात्र पूर्णपणे गुणांवरती आधारलेली आहे आणि केवळ वामनानेच रीतीला काव्याचा आत्मा मानल्याने रीती ही गुणांच्याद्वारा रसाविष्कार कसा साधते व तरीही तिच्यामध्ये रचनेचे विशेष कसे सामावलेले असतात हे मांडण्यासाठी गुणांचे शब्दगुण–अर्थगुण असे विभाग त्याने मानले. वामनोत्तर काळामध्ये प्रसाद, ओज, माधुर्य हे गुण रसधर्म ठरल्याने रीतींना अर्थगुणांचा असलेला आधार उरला नाही. मम्मटानेही प्रसाद–ओज–माधुर्य हे तीनच प्रमुख गुण मानले व रीतीचा रसाशी संबंध जोडून दिला. विश्वनाथाच्या काळापर्यंत ‘ विशिष्ट रसाला उपकारक अशी पदरचना एवढाच अर्थ रीतीला उरला होता. ’ विश्वनाथाने काव्यपुरुषाची कल्पना करून त्यामध्ये ‘ रीतय: अवयवसंस्थान् विशेषवत् ।’ (साहित्यदर्पण: १.२) रीतीला केवळ अवयवांचे स्थान दिले.

थोडक्यात, काव्यविषयक जाणीव जसजशी सखोल होत गेली तसतसे रीती व गुण यांचे संबंध वेगळे दिसू लागले.

रीतीचा रसाशी संबंध

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून रीतीची कल्पना रसकल्पनेला विरोध करण्याच्या भूमिकेतून सुचलेला नाही हे लक्षात यावे. रसाचे काव्यातील महत्त्व मान्य करूनच

वामनाने ' रीतिरात्मा काव्यस्य।' हा सिद्धान्त मांडला आहे. त्याने सांगितलेले अर्थगुण हे रसधर्म ठरतात. यावरूनच रीतीचा–गुणांवर आधारलेल्या विशिष्ट पदरचनेचा– रसाला विरोध नाही, हे स्पष्ट व्हावे. कांती व समाधी या अर्थगुणांचा विचार करताना त्याने रसतत्त्वाचा आश्रय घेतला आहे. ' अर्थस्य दर्शनम् समाधानकारणात् ।' असे तो समाधि–गुणाचे लक्षण सांगतो. मनाच्या एकाग्रतेने होणारी काव्यार्थाची प्रतीती (रसप्रतीती) हेच समाधिगुणाचे वैशिष्ट्य होय. तसेच कांतिगुण म्हणजे ' दीप्तरसत्वम् ' म्हणजे रसोत्कर्षाची परमावधी हे काव्याचे फल होय. "ज्या ज्या बंधातून वैदग्ध्य प्रतीत होऊन रसदीप्ति सहजतेने होते असा शब्दार्थबंध म्हणजे काव्य" असा वामनाच्या गुणविवेचनाचा (=रीतिविचाराचा) निष्कर्ष डॉ. देशपांडे यांनी काढला आहे भा. सा. पृ. १२०)

' अर्थव्यक्ती ' या गुणाचे विवेचन करताना त्याने प्रथम ' अर्थव्यक्ति ' वस्तु–स्वभावस्फुटत्त्वम्' असे सूत्र सांगितले आहे. त्याचे "वस्तूनां भावानां स्वभावस्य सूक्ष्मस्वरूपस्य या स्फुटताव्यक्तिः । तद्रूपा तदात्मिका च अर्थव्यक्तिः ।" हे स्पष्टीकरण लक्षात घेतल्यास कवीच्या अंत:करणातील सूक्ष्म भावच्छटांच्या अभिव्यक्तीचा या अर्थगणाशी असलेला संबंध स्पष्ट होतो. ' उदारता ' या गुणामध्येही कविव्यापारच गृहीत आहे. उद्‌गारतेच्या स्पष्टीकरणात, सामान्य अर्थाला कवीच्या प्रतिभेने अपूर्व स्वरूप लाभते हे अपूर्व स्वरूप म्हणजे साभिप्रायत्व, अशा साभिप्राय अर्थाची अभिव्यक्ती म्हणजे विदग्धोक्ती, म्हणजेच उदारता होय. त्याच्या गुणांच्या विवेचनावरून रीतीचे काव्यातील अंतरात्म्याशी असलेले नाते स्पष्ट होते. "पृथक्‌पणे कल्पिलेल्या गुणांचा वर्णनीयांच्या अपेक्षने संघात झाला म्हणजे त्या समूहीभवनाने गुणांचे जे रूपांतर होते ती रीति होय." हे अभिनव गुप्तांच्या रीतीविषयक विवेचनावरून जाणवणारे मत लक्षात घेतल्यास रीतीचे रसाशी असलेले नाते कळू शकते. उदा० ' गूळ, मिरी, वेलची यांच्या संयोगाने पानकाचा स्वाद तयार होतो. तसेच शब्दार्थाच्या गुणांच्या संयोगाने रीती निर्माण होते. ज्या अर्थाने अभिनय हा रसाचा अभिव्यंजक, त्याच अर्थाने रीतीही रसाची अभिव्यंजक ठरते.

वामनाने वैदर्भी इ० रीतींचे स्पष्टीकरण करताना 'एतासु त्रिसृषु रीतिषु रेखासु इव चित्रं काव्यं प्रतिष्ठितम् ।' (का. सू. १.२.१३) दिलेल्या या दाखल्याने रसाशी असलेला रीतीचा संबंध कळतो. भरताच्या रसनिष्पत्तिप्रक्रियेमधील विभाव–अनुभाव–अभिनय हे जसे रसाचेच आविष्करण करीत असतात, तसेच रीतीमुळे रसाविष्कारच होत असतो. जसे अभिनयाशिवाय नाटकात रसनिष्पत्ती नाही, तसेच रीतीशिवाय रसनिष्पत्ती शक्य नाही. रसाशिवाय रीती असू शकत नाही व रीतीशिवाय रस असू शकत नाही. कलाकृतीचे हे दोन्ही घटक, ती कलाकृती असण्याला आवश्यक आहेत. या संदर्भात ' रीतिवाद देहालाच जीवन–सर्वस्व मानून आत्म्याला नुसते त्याचे पोषक तत्त्व ठरवतो, तर रस–संप्रदाय आत्म्यालाच मूळ सत्य मानून देहाला त्याचे नुसते बाह्य माध्यम मात्र मानतो. ' (भा. का. मू प्र. पृ. २०२, २०३ हे डॉ. नगेंद्राचे मत उद्‌बोधक आहे. मात्र रीतीमुळे रस आविष्कृत होत असल्याने रीती ही काव्याचा आत्मा ठरते. ती स्वतःच

साध्य ठरते, रससाधन ठरते. तर रसाला काव्याचे प्राणतत्त्व मानणारे साहित्यकार रस हेच साध्य मानतात. "आनंदवर्धनाची रीती हे रसस्वरूप सौंदर्याचे साधन आहे.– 'व्यनक्ति सा रसादीन्' (ध्व. ३ ५), तर वामनाची रीती स्वतःच साध्य आहे." (भा. का. मू. प्र. पृ. १३९) असे मत डॉ. नगेंद्र देतात.

रीतिवादाचे मूल्यमापन करताना डॉ. नगेंद्रांनी रीतीचा रसाशी असलेला संबंध स्पष्ट केला आहे. ते म्हणतात, "पदरचनेला काव्याचे सर्वस्व मानून रीतिवाद रसाला एका गौण गुणाची जागा देतो. कांती व ओज हे ज्या रीतीचे गुण मानले आहेत ती गौडीही वामनाने निश्चितपणे गौण रीती मानली आहे... रीतिवादात कांती आणि तिला आधारभूत ठरणारा रस यांना मुळीच महत्त्व नाही... रीतिसिद्धान्ताने रीतीला आत्मा आणि रसाला एक सामान्य घटक बनविल्यामुळेच रीतिवादाचा अधःपात झाला." (भा. का. मू. प्र. पृ. २०३, २०४)

रीतिप्रकार

साहित्यशास्त्राच्या विकासाच्या दृष्टीने रीतीचे स्वरूप जितके महत्त्वाचे ठरते तेवढे तिच्या प्रकारांचे महत्त्व नाही. रीतिप्रकारांचा विचार त्यापुढे गौण आहे. तरीही वामनाचे रीतिप्रकाराच्या संदर्भात जाणवणारे वेगळेपण म्हणजे त्याने रीतिप्रकार गुणांच्या भेदानुसार मानले. त्याच्यापूर्वी रीतीचे वैदर्भ, गौडीय असे भेद मानले जात होतेच. त्यालाही (भामहाच्या विवेचनाचा आधार घेतल्यास) गुणांचेच अधिष्ठान होते. पण त्यांची प्रादेशिकता व प्रांतिक वैशिष्ट्य यावर हे प्रकार आधारलेले होते. वामनाने जसा रीति-कल्पनेचा विचार गुणांच्या आधारे केला, तसेच त्याने रीतीचे प्रकारही गुणांच्या निकषावर मानले; व रीतीच्या प्रकारांना तात्त्विक अधिष्टान दिले.

वामनपूर्व भामहाने वैदर्भ व गौडीय या दोन काव्यरचनापद्धतीचा विचार केला असला तरी त्यापैकी श्रेष्ठ–कनिष्ठ ठरवायला त्याचा विरोध आहे. "माधुर्य आणि प्रसाद हे गुण आपल्या काव्यात दिसून यावेत म्हणून कवी समासघटित शब्दांचा फार उपयोग करीत नाहीत, याउलट ओजोगुण साध्य करण्यासाठी काहीजण पुष्कळ शब्दांनी बनलेल्या समासांचा उपयोग करतात." (भामह–काव्यालंकार, २-१-२) तो पुढे म्हणतो, "जे ऐकण्यास आल्हादकारक आणि फार समास नसलेले ते काव्य मधुर आणि जे विद्वानां-पासून स्त्रीबालांपर्यंत सर्वांना समजण्यास सोपे असते ते काव्य प्रसाद गुणाने युक्त होय." (काव्यालंकार, २–३) यावरून काव्यामध्ये जाणवणाऱ्या दोन रीती त्याला जाणवल्या होत्या हे सूचित होते. मात्र वैदर्भ व गौडीय या पूर्वीपासून प्रचलित असलेल्या रीतीबद्दल तो म्हणतो, "गौडीय म्हणून संबोधिले जाणारे काव्य जरी उत्कृष्ट अर्थाने युक्त असले तरी ते कनिष्ठ प्रकारचे मानले जाते. वस्तुतः ज्यात अर्थाचा परिपोष झालेला नाही आणि ज्यात वक्रोक्ति नाही असे काव्य जरी प्रसादयुक्त, सरळ आणि कोमल असले तरी ते गेयसदृश होऊन कर्णमधुर होते. पण अलंकारांनी युक्त, ग्राम्यवचनरहित, अर्थवाही, न्यायाला धरून असलेले आणि अनाकुल असे गौडीय काव्यसुद्धा चांगलेच समजले पाहिजे.

वैदर्भ म्हणजे याहून काही भिन्न असत नाही. "(काव्यालंकार, १–३४–३५) या विवेचनाचा अर्थ वैदर्भी व गौडी हे दोन रीतीचे प्रकार वामनाच्या पूर्वीपासून काव्यामध्ये मानले जात होते त्यामध्ये श्रेष्ठ–कनिष्ठ ठरविण्याचा प्रकारही पूर्वापार होता. आणि रीतीचे हे दोन्ही प्रकार शब्दरचना व अर्थबोध या दृष्टीने एकमेकाशी विरोधी होते. मराठीतील उदाहरण द्यायचे तर मोरोपंतांच्या काव्यामध्ये हे दोन्ही रीतिप्रकार सापडतात. त्यांनी स्त्रियांसाठी लिहिलेल्या ओव्यांमध्ये समासविरहित व अर्थसुलभ, मधुर रचना आहे, तर आर्या–भारतामध्ये समासप्रचुर व प्रयत्नसाध्य अर्थबोध देणारी मधुर रचना आहे.

श्रेष्ठ–कनिष्ठ ठरविण्याची जुनी परंपरा दण्डीने पुढे चालविली ' अस्ति अनेको गिरां मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम् ।" (काव्यादर्श : १–४०) असे म्हणून त्याने रीतिप्रकारामधील विविधता प्रथम नजरेस आणून दिली. ' वाणीचे हे विविध मार्ग एकमेकांपेक्षा थोडेफार भिन्न असले तरी ते सगळेच चांगले असतात. त्यांचे चांगुलपण सांगणे किंवा त्यांच्यातील सौंदर्य जाणवून देणे हे कुणालाच शक्य नाही. ' (काव्यादर्श; १. १०१–१०२) असे म्हणण्यात रीतीमधील प्रत्येक कवीच्या वेगळ्या लेखनपद्धतीची त्याला असलेली जाणीव व्यक्त होते.

वामनाने दण्डीप्रमाणेच गुणाच्या निकषावर रीतीचे प्रकार मानले. वैदर्भी रीती दहाही गुणांनी युक्त असते. गौडीया रीती, ओज, कांती या गुणांनी युक्त असून ती समास–प्रचुर व अतिभडक शब्दयोजना करणारी असते. आणि पांचाली रीती, माधुर्य-सौकुमार्य या गुणांनी युक्त असून तिच्यात भडक शब्दांची योजना नसते. वामनाच्या या रीतिप्रकारांच्या लक्षणांवरून गौडीया व पांचाली या परस्परविरोधी व आत्यंतिक स्वरूपाच्या रीती ठरतात असे त्याचे मत होते. वामन वैदर्भी रीतीची प्रशंसा करतो. त्याने " कवींनी वैदर्भी रीतीचाच अवलंब करावा. कारण तिच्यात सर्व गुण असतात, इतर दोन रीतींचा अवलंब करू नये. " (काव्यालंकारसूत्र, १. २. १४–१५) असे म्हणून वैदर्भीचे श्रेष्ठपण सांगितले आहे. तसेच " काही विद्वान् असे म्हणतात की (गौडी व पांचाली) या वैदर्भीपर्यंत पोहोचण्याच्या पायऱ्या असल्याकारणाने त्यांचाही अभ्यास करायला हवा. हे बरोबर नाही. कारण असत्याचा अभ्यास केल्याने सत्याची प्राप्ती संभवत नाही. " (का. सू. १. २. १६-१८). या विवेचनावरून गौडी व पांचाली यांचे कनिष्ठत्व सांगितले आहे. याचा अर्थ वामनाने रीतिप्रकार समान पातळीवरून मानलेले नाहीत. मात्र विदर्भात रूढ असलेली वैदर्भी, गौड देशात (बंगाल) रूढ असलेली गौडी व पांचाल देशात रूढ असलेली पांचाली हे प्रदेशवाचक भेद त्याने नाहीसे करून रीतीच्या प्रकारांना गुणांचा निकष मानला. भिन्न रीतींना अनुसरून त्याने दहा गुणांची केलेली विभागणी हा त्यांचा विशेष मानावा लागतो.

वैदर्भी, गौडी या देशवाचक नावांबद्दल वामन म्हणतो की याचा अर्थ देशाचा काव्यावर काही परिणाम होतो असे नसून त्या त्या प्रदेशातील कवींनी सामान्यतः एखाद्या विशिष्ट रीतीचा अवलंब केलेला दिसत असल्यामुळे ही नावे पडली आहेत इतकेच. मात्र

रीतिप्रकारांचा प्रदेशांशी संबंध दाखविण्याचा प्रयत्नही काही साहित्यकारांनी केला आहे. बाणाने हर्षचरिताच्या प्रारंभी म्हटले आहे की, उत्तरेकडील कवींची रचना श्लेषप्राय असते, पश्चिमेकडील कवींचा भर केवळ अर्थावर असतो, दाक्षिणात्याच्या रचनेत उत्प्रेक्षा खूप असतात आणि गौड कवींच्या रचनेत अक्षरांचा आडंबर असतो. (बाण, हर्षचरित्, मंगलश्लोक ७)

कुंतकाने सांगितलेले तीन मार्ग म्हणजे तीन रीतीच आहेत. कुंतकाचा सुकुमार मार्ग म्हणजे वैदर्भी रीती व विचित्र मार्ग म्हणजे गौडी रीती होय. पण त्याच्या या तीनही रीतींमध्ये, प्रसाद, माधुर्य, लावण्य व आभिजात्य हे गुण असतातच. मात्र त्या त्या (रीतीमधील) मार्गामधील त्या त्या गुणांचे स्वरूप कसे वेगळे असते, याचे विवेचन यापूर्वी आलेले आहेच. कुंतकानेही लेखक तितक्या रीती या विचाराचा उल्लेख करून, रीतींचे अनेक प्रकार संभवतात हे मान्य करून, स्थूलमानाने तीन प्रकार दिले आहेत.

नंतरच्या काळात काहींनी दण्डी-वामनाची परंपरा पुढे चालवून रीतींच्या संख्येत भर घातली. रुद्रटाने वामनाच्या तीन रीतींव्यतिरिक्त ' लाटिया ' या चौथ्या रीतीचा निर्देश केला आहे. ' त्याने समासातील शब्दांच्या संख्येवर रीतीमधील भेद अवलंबून ठेविला. मुळीच समास नसलेली ती वैदर्भी, दोन किंवा तीन शब्दांनी बनलेले समास असलेली ती पांचाली, पाच अथवा सातपर्यंत शब्दांचे समास असलेली ती लाटीया व शक्त्यनुसार समास असलेली ती गौडीया. भोजाने आवन्तिका आणि मागधी या आणखी दोन रीतींची भर घातली. या सर्व भेदांचे स्वरूप गुणांवरती आधारलेले आहे असेही नाही आणि त्यामध्ये पुरेशी स्पष्टता आहे असेही म्हणता येत नाही. (र. पं. कंगले, प्राचीन काव्यशास्त्र, पृ. ५२-५३)

आनंदवर्धनाने संघटनेचे समासाच्या विशेषांवर आधारलेले तीन प्रकार मानले आहेत. समासरहित हा संघटनेचा एक प्रकार, मध्यमसमासयुक्त हा दुसरा प्रकार आणि दीर्घसमासयुक्त हा तिसरा प्रकार होय. पण वामनानंतर रीती कल्पनेचीच आवश्यकता व महत्त्व संपुष्टात आल्याने प्रकारांचा विचारच लुप्त झाला.

समारोप

आतापर्यंत रीतिविचार समजून घेतला. वामनाच्या रीतिविचाराचे वेगळेपण व काव्यसौंदर्याशी त्याने रीतीची घातलेली सांगड, रीती गुणांवर अधिष्ठित करून अर्थ-गुणांच्याद्वारा रीतीचा रसाशी जोडून घेतलेला संबंध, शब्दाच्या नित्यानित्य धर्माची जाणीव होऊन त्यावर गुण व अलंकार यांच्यातील स्पष्ट केलेला भेद इ० वामनाचे विशेष लक्षात घेतले. वामनपूर्व रीतीचे स्थान व वामनोत्तर रीतीचे स्वरूप लक्षात घेतल्यास, असे म्हणावेसे वाटते की, वामनोत्तर काळात रीतितत्त्वाची गरज उरली नाही. वामनाने सांगितलेले अर्थगुण हे रसाचे धर्म आहेत याची जाणीव होताक्षणीच रीतीचे महत्त्व संपले. गुण रसाच्या ठिकाणी समवाय वृत्तीने राहातात असे म्हटल्याने रस व गुण एकरूप झाले.

प्रसाद, ओज, माधुर्य हे तीन गुण शब्दार्थाने न ठरता ते द्रुती, दीप्ती आणि विस्तार या चित्तवृत्तींच्या तीन अवस्थांचे विशेष ठरून गेले.

रीतीचा रसाला विरोध नाही हे मत लक्षात घेऊनही रीतिविचारात रसाला केवळ एक/दोन गुणांचे स्थान आहे, रीतीचा भरही बाह्यांगाकडे कसा आहे व रीतिमधूनच रस अभिव्यक्त होत असतो एवढ्याच अर्थाने अभिव्यक्ती म्हणजे काव्याचा आत्मा मानला जातो. याचाही विचार केला.

डॉ. नगेंद्राच्यामते रीतिवादामध्ये रसाचे योग्य प्रकारे मूल्यमापन केले गेले नाही. " रमणीयता हा काव्याचा मूळ गुण, सहृदयाचे मन प्रसन्न करणे हे त्याचे अंतिम फळ, आणि जाणिवेवर संस्कार घडविणे, हा त्याचा अपेक्षित परिणाम . रीतीमध्ये रमणीयता येते ती याच भावनिक अंशामुळेच भावना उत्तेजित झाल्यानेच वाणीला आवेश येतो .. रीतिसिद्धान्ताने रीतीला आत्मा आणि रसाला एक सामान्य घटक बनविल्यामुळेच रीतिवादाचा अधःपात झाला " (भा. का. मू, प्र. पृ० २०३, २०४) हे डॉ. नगेंद्रांचे मत विचारात घेण्यासारखे आहे. रीतिवादाचे महत्त्व तरीही कमी नाही. रीतिवादाने काव्यशास्त्राच्या विकासाला महत्त्वाचा हातभार लावला. शब्दाच्या नित्यानित्य धर्मांचे स्वरूप रीतीमुळे स्पष्ट झाले. पदबंधाच्या शब्दार्थ गुणांचे विश्लेषण होऊ लागले. वक्रोक्तिविचाराला त्यामुळे प्रेरणा मिळाली. ध्वनिसिद्धान्ताच्या शेवटच्या पायरीवर पोहोचण्याच्या वाटचालीतील ती एक महत्त्वपूर्ण पायरी आहे.

५ ॥ ध्वनिविचार

प्रास्ताविक / ध्वनिविचाराचा प्रारंभ / स्फोटवाद व ध्वनिकल्पना / शब्दशक्ती : अभिधा, लक्षणा व व्यंजना किंवा ध्वनीचे स्वरूप / ध्वनीचे प्रकार

प्रास्ताविक

ध्वनी ही मूळ कल्पना व्याकरणशास्त्रातील ध्वनीशी साम्य दाखविणारी आहे. व्याकरणातील अर्थ व ध्वनी या कल्पनेवरून काव्यक्षेत्रातील ध्वनी ही संज्ञा सुचली. रीती, वक्रोक्ती–प्रमाणेच, ध्वनीही काव्याचा आत्मा म्हणून संस्कृत काव्यशास्त्रात विचारात घेतला गेला. हा सिद्धान्त आनंदवर्धनाने प्रस्थापित केला असला तरी या शब्दशक्तीची जाणीव काव्यशास्त्रात प्रारंभापासूनच होती. इतर शास्त्रापेक्षा काव्याचे वेगळेपण शोधताना, काव्यातील सौंदर्य हे शब्दर्थाशी निगडित आहे व ते 'काय सांगितले आहे' यापेक्षा 'कसे सांगितले आहे' याच्याशी संबंधित आहे या कल्पनेतून रीती-वक्रोक्ती–अलंकार इ० तत्त्वांचा शोध घेतला गेला. पण 'कसे सांगितले आहे' या रीतीपेक्षाही 'काय सूचविले आहे' या तत्वामध्ये कव्यकलेचे सौंदर्य सामावलेले आहे, याची जाणीव या ध्वनितत्त्वाने करून दिली. अर्थातच या 'सुचविण्या'चा संबंध वरवरचा न राहाता, व केवळ शब्द–पदरचनांशी न संपता तो रसाशी जाऊन पोहोचतो, या जाणिवेनेच '··· अलंकार, रीती व वक्रोक्ती हे देहवादी किंवा वस्तुनिष्ठ (म्हणजे काव्याच्या बाह्यांगाशी संबधित) आणि ध्वनी व औचित्य हे आत्मवादी (काव्याचे प्राणतत्त्व म्हणून) संप्रदाय म्हणता येतील. आत्मवादी संप्रदायांचा तर रससिद्धांताशी घनिष्ठ संबंध आहेच. एका अर्थी ध्वनी व औचित्य या दोनही कल्पना रसाच्या आधारे मांडल्या गेलेल्या आहेत." (भा. का. मू. प्र. पृ० ८८) डॉ. नगेंद्र ध्वनिकल्पनेचे असे विश्लेषण करतात.

काव्यशास्त्राच्या प्रारंभापासून जाणवलेले हे काव्यतत्त्व, अलंकार, रीती, वक्रोक्ती यांच्यापेक्षा वेगळ्या प्रकारचे आहे. 'ध्वनीचे नाते कल्पनेशी असून अलंकार, रीती, वक्रोक्ती इत्यादिकांचे अभिव्यक्तीशी आहे.' (भा. का. मू–प्र. प्रस्ता., पृ० ९)

आजच्या समीक्षेच्या भाषेत ध्वनी, किंवा व्यंजना म्हणजे सूचन किंवा सूचकता होय. या सूचकतेचे स्वरूप ध्वन्यालोकातील पुढील श्लोकावरून कळू शकते " प्रतीयमानं पुनरन्यदेव वस्त्वस्ति वाणीषु महाकवीनाम् । यत्तत्प्रसिद्धावयवातिरिक्त विभाति लावण्य-मिवाङ्गनासु ॥ (ध्वन्या. १–९)

(स्त्रीच्या अवयवांच्या ठिकाणी सौंदर्य असतेच. परंतु या अवयव सौंदर्याहून वेगळे लावण्य ज्याप्रमाणे त्या स्त्रीच्या ठिकाणी प्रतीत होते, त्याप्रमाणेच महाकवींच्या वाणीत

वाच्यार्थाहून सुंदर असा वेगळाच अर्थ व्यक्त होत असतो. हाच प्रतीयमान अथवा ध्वन्यर्थ होय.) किंवा "अर्थ स्वतः वा शब्द आपला जो अर्थ तो गौण ठरवून ज्यावेळी प्रतीयमान अर्थाची अभिव्यक्ती करतो त्या काव्यविशेषाला काव्यशास्त्रज्ञ व रसिक ध्वनि म्हणतात." (ध्वन्या. १–१३)

या दोन्ही अवतरणांवरून काव्यसौंदर्य ध्वनीवर कसे अवलंबून असते हे स्पष्ट होते. एखादा अनुभव प्रत्यक्ष सांगण्यापेक्षा तो ध्वनित करण्याने, सुचविण्याने अधिक परिणामकारक होतो. पुष्कळदा आपल्याला जे जाणवलेले असते, ते शब्दांच्या वाच्यार्थातून प्रकट करताच येत नाही शब्दांच्या चिमटीत पकडता न येणारे अनुभव फक्त सूचित करण्यापेक्षा भाषेजवळ दुसरा पर्याय नसतो शब्दांच्या कक्षेत न येणाऱ्या या अनुभवांचे सूचन शब्द करीत असतात. जे स्पष्टपणे सांगितले आहे, त्यापेक्षा जे सूचित केले आहे त्याला काव्यकलेमध्ये महत्त्व असते. या सूचनेमध्ये सौंदर्य असते, रसिकता असते, विदग्धता असते. ही सूचना समजून घेण्याची क्षमता रसिकाजवळ असावी लागते. संस्कृतमधील पुढील उदाहरणातील व्यंग्यार्थ / सूचकता समजून घेण्याची रसिकाजवळ क्षमता हवी.

'भ्रम धार्मिक विस्रब्धं स शुनकोऽद्य मादितस्तेन ।
गोदानदीकच्छकुंजवासिना दृप्तसिंहेन ।'

एका धार्मिकाला एक स्त्री सांगत आहे, की तू येथे आता खुशाल भ्रमण कर. ज्या कुत्र्याच्या भीतीने तू त्रस्त होतास तो कुत्रा पिसाळलेल्या सिंहाकडून मारला गेला आहे. तेव्हा तुला आता निश्चितपणे या वनात भ्रमण करायला धास्ती नाही.' हा अर्थ सांगितलेला असला तरी सुचविलेला अर्थ वेगळाच आहे. कुत्रा मारला गेला असला तरी त्याला मारणारा सिंह या वनात वावरत आहे हे सुचवले असल्याने नेमका 'सांगितल्यां'पेक्षा विरोधी अर्थ सुचविला आहे.

ललित लेखनातील सामर्थ्य हे या सूचकतेवर अवलंबून असते. कलाकृतीचे सूचन करण्याचे सामर्थ्य जितके व्यापक तितकी ती कलाकृती श्रेष्ठतेच्या जवळ सरकते. हे सूचनाचे सामर्थ्य, त्यातून अभिव्यक्त होणाऱ्या अनुभवामधून आलेले असते. काही अनुभवांची जीवनदर्शनाची क्षमता तोकडी असते. अशा मर्यादित अनुभवांची अभिव्यक्तीही त्याच मर्यादित प्रमाणात सूचन करते. अशा अनुभूतीला आविष्कृत करणाऱ्या शब्दांच्या व्यंजकतेला अनुभूतीनेच मर्यादा घातलेली असते पण रामायण, महाभारत यासारख्या वाङ्मयकृतींमधील अनुभवच इतका व्यापक व संमिश्र स्वरूपाचा असतो, त्यातील अनुभवांची, घटनांची, व्यक्तींची जीवनावर प्रकाशझोत टाकण्याची क्षमताच इतकी विविधांगी व प्रचंड असते, की आपाततः त्यांना आविष्कृत करणारे शब्द व्यंजक होतात. त्यांचे सूचनाचे सामर्थ्य वाढलेले असते. थोडक्यात, ललित लेखनातील–चांगली वाङ्मय कलाकृती व श्रेष्ठ वाङ्मय–कलाकृती– यांच्यातील फरक या सूचनशक्तीवर अवलंबून असतो. ललित लेखनातील या महात्मत्तेचा संबंध सूचकतेशी येतो एखाद्या कादंबरीमध्ये कोणत्या घटना, कोणते प्रसंग, कोणते अनुभव रेखाटलेले आहेत, यापेक्षा त्या रेखाटनातून जीवना-

वर, वा जीवनमूल्यांवर, वा जीवनघटकांवर किती प्रमाणात व कोणत्या दृष्टिकोनातून प्रकाश टाकला जातो, यावर त्या कादंबरीचे श्रेष्ठत्व व तिची महात्मता जोखली जाते. आणि हे सामर्थ्य कलाकृतीमध्ये सूचनशक्तीमुळे आलेले असते. कादंबरीतील त्या बिंदूसदृश अनुभवामधून जीवनाची व्यापक, सखोल व मूलगामी झलक सुचविली जाते की नाही यावर व ते सुचविणे, त्या अनुभवातूनच उमलून आलेले आहे की नाही यावर त्या कलाकृतीचे कलात्मक सौंदर्यही मोजले जाते. रसिकाच्या मनात, एखाद्या शब्दाने एखाद्या घटनेने, एका व्यक्तिरेखाटनाने ही सूचनावलये निर्माण होतात. ही वलये जितकी दूरवर जाऊ शकतात, तेवढी ती कलाकृती रसिकमान्यता मिळविते.

अलंकारप्रकरणात प्रतिमाविचार केलेला आहे. नवकवितेत विपुलतेने आढळणाऱ्या या प्रतिमांचे खरे सामर्थ्य या सूचकतेच्या क्षमतेत आहे. प्रतिमांची रचना ही अलंकारांच्या रचनेसारखी वाटते, पण त्यांचे खरे क्षेत्र व्यंजनेशी जुळणारे आहे. अनुभवातून उमलून आलेल्या या प्रतिमा अनुभवाचे स्वरूप सारखे सूचित करीत असतात. मात्र प्रतिमांच्या द्वारा सूचित होऊ पाहाणारा हा अनुभव प्रतिमांची भाषा आकलन होणाऱ्या जाणकार रसिकालाच प्रतीत होतो. हा प्रतीयमान होणारा अर्थ समजण्यासाठी रसिका-मध्ये विदग्धता हवी. जाणकारी हवी. त्या वाङमयकलेची परिणत समज हवी. या दृष्टीनेच संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या विकासात ध्वनीचा विचार केला गेला आहे. ज्या कालखंडात ध्वनीचे हे सामर्थ्य जाणले गेले व त्याला काव्यांगांमध्ये योग्य स्थान प्राप्त झाले, त्या काळापासून काव्याचे प्राणतत्त्व शोधण्याचा प्रवास थांबला. 'ध्वनिः आत्मा काव्यस्य।' या ध्वनिसिद्धान्ताने अगोदरच्या सर्व विचारधारांचे काव्यक्षेत्रात, ध्वनीच्या अनुषंगाने पुनर्स्थापन केले.

ध्वनिविचाराचा प्रारंभ

संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या विकासात काव्याचा आत्मा शोधण्याचा प्रयत्न प्रारंभा-पासून झाला. "... प्रारंभी काहीसा असा भ्रम प्रचलित होता की विभावानुभावादिकांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडविणे नाट्यातच शक्य असल्याकारणाने नाट्य हेच रसाचे खरे क्षेत्र होय. याच भ्रांतीपायी काव्याच्या क्षेत्रात शब्दार्थाच्या कक्षेमध्ये, रसाहून निराळ्या आत्मतत्त्वाचा शोध होऊ लागला; आणि शब्दार्थ-चमत्कृतीची दोन मुख्य रूपे– अलंकार व रीती–पुढे आली. पण ही भ्रांती लवकरच नष्ट होऊन शब्दार्थाच्या क्षेत्रातही विभवादिकांच्या आविष्काराची शक्यता दिसू लागली. आनंदवर्धनाने ध्वनिकल्पना काढून शब्दार्थात अनुस्यूत असलेल्या शक्तीचा शोध घेतला आणि विभवादिकांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडविणाऱ्या नाट्य-सामग्रीचा अभाव भरून काढला." (भा. का. मू. प्र. पृ ९६) या डॉ. नगेंद्राच्या विचारा-वरून साहित्यशास्त्राच्या विकासाची कोणती दिशा होती हे स्पष्ट होते. नाट्यकलेप्रमाणेच शब्दकलाही रसप्रतीतीच आणून देत असते. प्रत्येक कलेचे आविष्कृत होण्याचे माध्यम वेगळे असते, आणि त्या त्या कलेचे आविष्कार–मार्ग (म्हणजेच 'काय सांगितले' यापेक्षा 'कसे सांगितले' ही सांगण्याची पद्धती) समजून घेत असताना रसाकडे दुर्लक्ष होता कामा

नये याची जाणीव या ध्वनिसिद्धांतातून जाणवते. त्या त्या कलेचे सौंदर्य तिच्या आविष्काराच्या मार्गानूनच जाणवणार असते. या दृष्टीने आनंदवर्धनाचा ध्वनिसिद्धान्त हा आशय व आविष्कार, किंवा पारंपरिक भाषेत म्हणायचे तर रस व शब्दार्थ या दोन्हींशी संबंधित आहे ' ध्वन्यालोका 'ला " .... ' ध्वन्यालोका 'ऐवजी ह्यास ' रसालोक ' म्हटल्यास फारसे बिघडणार नाही." (ध्वनिसिद्धान्त, पृ. ९३) असा निर्वाळा डॉ. अष्टीकरांना द्यावासा वाटतो, त्याचे कारण ध्वनिसिद्धांताच्या या प्रकारच्या स्वरूपामध्ये सामावलेले आहे

काव्याच्या प्राणतत्त्वाचा शोध घेत निघालेले हे संस्कृत काव्यशास्त्र अलंकारांचा सखोलतेने व विस्तृत विचार करते. ' अलंकार ' (सौंदर्य व त्यापेक्षाही उपमा-उत्प्रेक्षादी अलंकार) हा काव्याचा आत्मा होय, असे कोणत्याही शास्त्रकाराने म्हटलेले नसले, तरी काव्यशास्त्राच्या विचारात आविष्कारघटक म्हणून अलंकाराचे स्थान अनन्यसाधारण स्वरूपाचे आहे. काव्यशास्त्रदर्शक पहिली संज्ञा ' अलंकारशास्त्र ' अशी आहे. अलंकार या शब्दाचा वामनाने स्पष्ट केलेला अर्थ म्हणजे ' सौंदर्य ' हा होय. कलेचे मुख्य तत्त्व सौंदर्य हेच असल्याने वामनाने 'काव्यं ग्राह्यमलंकारात् ।' असे म्हणून उपमा-उत्प्रेक्षादी अलंकारपद्धतीतून आविष्कृत होणाऱ्या सौंदर्याची जातकुळी ठरविली. " व्यापक अर्थाने अलंकार हे काव्यकलेचे पर्याय आहेत. काव्याचे सार तर शब्दार्थ सौंदर्य–अलंकार हेच असू शकते... अलंकार शब्दाने वर्णनशैलीचे सौंदर्य अभिप्रेत असून .." भा. का मू. प्र० पृ ९४) हे किंवा प्रारंभीच्या अलंकारकल्पनेचे स्वरूप लक्षात आणून देणारे "सामान्य अलंकारांचा संबंध प्रबंध किंवा कथाकाव्याशी असून विशिष्ट अलंकारांचा स्फुट कविता किंवा सुभाषिते यांच्याशी (भा का. मू. प्र. पृ० ९४) असतो ही डॉ. नगेंद्रांची मते, काव्यशास्त्रातील अलंकार–कल्पनेच्या सामर्थ्याची जाणीव करून देतात.

अलंकाराचे स्वरूप स्पष्ट होत असतानाच ते शब्दाचे अनित्य धर्म आहेत व प्रसाद, ओज, माधुर्य इ० गुण हे शब्द–अर्थ यांचे नित्य धर्म आहेत याची जाणीव झाली. या गुणांनी विशिष्ट झालेली अशी पदरचना– रीती– काव्यामध्ये प्राणतत्त्व म्हणून विचारात घेतली गेली. अलंकारांचे किंवा गुणांचे काव्यघटक म्हणून असलेले सामर्थ्य लक्षात घेऊनही काव्यपदवीला पोहोचणाऱ्या लेखनात यापेक्षा अधिक काही असावे लागते याची जाणीव प्रारंभीच्या भामह– दण्डीपासूनच्या शास्त्रकारांना आहे. "काव्यात अभिधेद्वारा सरळ मुख्यार्थाने एखादी गोष्ट सागण्यापेक्षा, ती जर सूचित झाली किंवा तिची प्रतीती रसिकांना सूक्ष्मबुद्धीद्वारा जाणवली तर ते अधिक सुंदर ठरते. ह्याबाबत काव्यशास्त्रकारांत दुमत नव्हते. हे सूचन, प्रतीतीकरण किंवा व्यंजन ह्याचे चारुत्व कुणी शब्दाने मांडले तर कुणी तेहि सूचित केले. ते तत्त्व कुणी ' वक्र ' नांवाने संबोधिले तर कुणी ती एक कथन पद्धतीच आहे म्हणून तिला वैदर्भी रीति असे नांव दिले. कुणी ते तत्त्व वेगळ्या नांवाने न संबोधिता त्याचा अंतर्भावच अलंकारलक्षणात करून टाकण्याचा प्रयत्न केला. त्यामळे त्या तत्त्वाचे स्वतंत्र वेगळे शास्त्रीय स्वरूप, कदाचित् कणाला नीट आकलन न झाल्यामुळे म्हणा किंवा शब्दांत नीट न मांडता आल्यामुळे म्हणा, इ. स. च्या ९ व्या शतकात

ध्वनिकारिका निर्माण होईपर्यंत लोकांपुढे मांडले गेले नव्हते." (ध्वनिसिध्दांत, पृ० ९८, ९९) हे डॉ. अष्टीकरांचे मत पटण्यासारखे आहे. भामहाने ' वक्रोक्ती ' हे अलंकारांपेक्षा व्यापक तत्त्व म्हणून सुचविले. कुंतकाने याच वक्रोक्तीचा विस्तृतपणे प्रपंच मांडला. वक्रोक्ती ही अलंकारांना पायाभूत असली तरी, तिचे क्षेत्र, अलंकारांच्या क्षेत्रापेक्षा अधिक व्यापक आहे व वक्रोक्तीशिवाय अलंकार हे काव्यसौंदर्यनिर्मितीत दुबळे ठरतात ही जाणीव कुंतकाच्या विचारात दिसते. दंडीने सांगितलेली अग्राम्योक्ती याच वेगळ्या विचाराची द्योतक आहे. वस्तुत: ' कल्पनेचे आत्मनिष्ठ स्वरूप म्हणजे ध्वनी व वस्तुनिष्ठ स्वरूप म्हणजे वक्रता होय.' (भा. का. मू. प्र. पृ. २३७) वामनाच्या रीतिविचारातही या वेगळ्या तत्त्वाची त्याला झालेली जाणीव स्पष्ट आहे. " वामनाचे रीतीतत्त्व बाह्य नाही. आंतरिक तत्त्वाशी संबंद्ध असलेल्या गुणांचा संबंध ठेवणारे आंतरिक तत्त्व आहे. काव्यातले ' ते ' कोणते तरी ' विशेषत्व ' की ज्याच्या अपेक्षेने व अविनाभाव-संबंधाने आणि त्याचेच गुण म्हणून राहाणारे व म्हणूनच गुण संज्ञा मिळालेले. त्या तत्त्वाने युक्त अशी जी पदरचना ती रीती आणि अशीच रीती फक्त काव्याचा आत्मा "... पण ' ते ' विशेष तत्त्व कोणते ? स्पष्ट शब्दांत त्याला (वामनाला) ते सांगता आलेले दिसत नाही. " (ध्वनि. पृ० ३२,३३) या डॉ. अष्टीकरांच्या विवेचनात वामनाला झालेली ही जाणीव स्पष्ट होते.

आनंदवर्धनाने हेच ध्वनितत्त्व काव्याचा आत्मा म्हणून प्रस्थापित केले. आविष्काराच्या पातळीवर चाललेला हा कलातत्त्वाचा शोध ध्वनिस्वरूपात पूर्णावस्थेला पोहोचला. या संदर्भात, आनंदवर्धनाच्या नावावर असलेल्या ' ध्वन्यालोक ' या ग्रंथाचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे. " आनंदवर्धनाने ' ध्वन्यालोक ' लिहिण्यापूर्वीदेखील ध्वनिबद्दल आपुलकीने चर्चा होत होतीच. ध्वनि हा काव्याचा आत्मा आहे असे प्रतिपादन होऊ लागले होते. ध्वनीचे स्वरूप व प्रकार यथामति सांगितले जात होते... प्रत्यक्ष ' ध्वन्यालोका 'त आढळणारे ध्वनीच्या पूर्वचर्चित स्वरूपाबद्दलचे उल्लेख स्पष्ट जाणीव करून देतात की, आनंदवर्धनांच्या पूर्वी ही चर्चा लिखित स्वरूपातहि प्रचलित होती. " (ध्वनि० पृ० ६७)

अलंकार, रीती, वक्रोक्ती, ध्वनी या सगळ्याच तत्त्वांच्या संदर्भात ' शब्द–अर्थ ' हे महत्त्वाचे घटक आहेत. या शब्दाचे स्वरूप भट्टनायकाने पुढील प्रकारे स्पष्ट केले आहे. त्याने, ' शास्त्रीय वाङ्मयात शब्दाला प्राधान्य, इतिहास–आख्यान इ० वाङ्मयप्रकारात अर्थाला प्राधान्य व काव्यामध्ये शब्द व अर्थ या दोघांना गौणत्व असून कविव्यापाराने त्यांना एक वेगळाच संदर्भ प्राप्त होतो, त्याला प्राधान्य असते. असे म्हटले आहे. (शब्दप्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग्विदु: । अर्थतत्त्वेन युक्तं तु वदन्त्याख्यानमेतयो: ॥ द्वयोर्गुणत्वं व्यापार प्राधान्ये काव्यगीर्भवेत् ॥") [आजची आपली शब्दार्थाच्या संदर्भातील व वाङ्मयप्रकारांबद्दलची कल्पना भिन्न आहे. शास्त्रीय वाङ्मय व ललित वाङ्मय असे

दोन भाग करून त्यामधील शब्दांचे स्वरूप आज आपण लक्षात घेतो.] कविव्यापार या कल्पनेत वक्रोक्ती, रीती, अलंकार, ध्वनी इ० घटकांचा समावेश होतो. कविव्यापार शब्द-अर्थ कल्पनेच्या आधारेच रसप्रतीती आणून देतात हे मम्मटाने स्पष्ट केले आहे. म्हणजे कविव्यापारामुळे शब्द व अर्थ गौण ठरून त्यापेक्षा वेगळा अर्थ जो सांगतात–तो (प्रतीयमान वा ध्वनी)–अर्थ काव्यामध्ये महत्त्वाचा ठरतो.

ध्वनीचा सगळा इमला अशा प्रकाराने शब्दशक्तीवर आधारलेला आहे. शब्द-शक्तींचा विस्तृतपणे विचार करण्याची गरज सगळयाच ध्वनिवाद्यांना वाटली ती यामुळेच. अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या शक्तींच्या निश्चित सीमारेषा आखून घेऊन ध्वनिवाद्यांनी व्यंजनेचे स्वतंत्र अस्तित्व सिद्ध केले आहे. शब्दाच्या मुख्य व अमुख्य वृत्तीच्या आधारे किंवा अभिधा–लक्षणा या शक्तींच्या आधारे ध्वनीची– व्यंजनेची–प्रतीती होत नाही हे सिद्ध करण्याच्या दृष्टीने शब्दशक्तींचा इतका विस्तार आवश्यकच होता.

ध्वनिविचाराच्या विवेचनात ' ध्वन्यालोक ' हा आधारभूत ग्रंथ आहे. ' ध्वन्यालोक ' मधील कारिका या आनंदवर्धनाच्या समजल्या जात असल्या तरीं त्या आनंदवर्धनाच्या नाहीत. एवढेच नव्हे तर त्यांचे कर्तृत्व कुणा एका शास्त्रकाराकडे देता येत नाही. "...कारिकांचा कर्ता विशिष्ट असा कुणी नव्हताच. त्या प्रचलित फुटकळ कारिका होत्या आणि म्हणूनच कुणी केलाच तर ' सहृदयैः ' असा कर्त्याचा अनेकवचनी ढोबळ उल्लेख केलेला आढळतो " (ध्वनि. पृ० ९७) शिवाय त्यामधील कारिकांचा क्रम, ध्वनिसिद्धांताच्या संदर्भात, (रसावर भर देणारी) विस्कळित स्वरूपाची मांडणी, यामुळे या ग्रंथातील कारिकांचे कर्तृत्व आनंदवर्धनाकडे देता येत नाही.

आनंदवर्धनाने प्रस्थापित केलेले हे ध्वनितत्त्व मानायला अनेक काव्यशास्त्रकारांचा विरोध होता. या तत्त्वाचा अंतर्भाव उद्भटासारखे शास्त्रकार अलंकारामध्येच करीत होते. तेव्हा ध्वनीचे वेगळेपण सांगण्याची व सिद्ध करण्याची आवश्यकता होती. " शब्द व अर्थ काव्याचे शरीर होत. त्या शब्दार्थांना चारुत्व देणारे तत्त्व कोणते ? शब्दार्थाची गुण व अलंकार हीच दोन प्रमुख अलंकारतत्त्वे. त्या दोन सौंदर्यतत्त्वांतच संघटना, रीती, मार्ग, वृत्ति वगैरेंचा अंतर्भाव होतो... तेव्हा ध्वनिनामक तत्त्वप्रतिपादन करतांना त्याचे वेगळेपण सुनिश्चितपणे प्रस्थापित करण्यासाठी व गुणालंकाराच्या प्रपंचात त्याला बसविताच येणार नाही हे पटविण्यासाठी शब्द व अर्थ ह्यांच्याशी संबद्ध असलेल्या विविध शक्तींचा आश्रय ध्वनिवाद्यांनी घेतला. गुण व अलंकार आणि त्याचा प्रपंच कळण्यास शब्दार्थसंबद्ध अभिधा-शक्तीचाच उपयोग होतो. त्यामुळे अभिधाशक्तीच्या पलीकडला अर्थप्रांत गुणालंकार-प्रपंचाच्याहि पलिकडला ठरेल आणि मग अभिधाशक्तीहून वेगळया शक्तीद्वारा कळणारे काव्यसौंदर्यतत्त्व गुणालंकारप्रपंचातीलच, एक पण अनुल्लिखित तत्त्व आहे असे म्हणता येणार नाही." (ध्वनि... पृ० १०८, १०९). शब्दाच्या दोन शक्तींची–मुख्यार्थ सांगणारी व अमुख्यार्थ म्हणजे गौणी यांची–जाणीव काव्यशास्त्रकारांना होती. हे शास्त्रकार या दोन

शक्तीपैकी गौणीमध्येच व्यंजनेचा समावेश करीत होते. व्यंजनेचे क्षेत्र वेगळे आहे याची जाणीव व तेच 'काव्याचे प्राणतत्त्व' आहे ही जाणीव आनंदवर्धनाने व्यक्त केली.

स्फोटवाद व ध्वनिकल्पना

गौणी किंवा हा अमुख्यार्थ याला महत्त्व देऊन, काव्यामध्ये, मुख्यार्थाला गौण कसे म्हणायचे ? काव्यकलेत शब्दांमधून जाणवणारा अभिधार्थ हा महत्त्वाचा नसतो हे कोणत्या आधारावर सिद्ध करायचे ? त्यासाठी कोणत्या प्रगत शास्त्राचा आधार घ्यायचा ? आनंदवर्धनाने हा आधार वैय्याकरणाचा घेतला. व्याकरणातील ध्वनी या संज्ञेप्रमाणेच त्यांनी व्याकरणातील स्फोटवादाच्या आधारे ध्वनिसिद्धांत सिद्ध केला.

काव्यगत शब्दार्थांचा विचार करताना काव्यशास्त्रकारांनी व्याकरण, न्याय, मीमांसा या तीन शास्त्रांची मदत घेतलेली आहे. त्यातही व्याकरणशास्त्राची मदत अधिक आहे. म्हणूनच काव्यशास्त्राला 'व्याकरणाचे पुच्छ' असे म्हटले जाते. व्याकरणातील ज्या गोष्टी पटल्या त्याचा आधार काव्यशास्त्राने घेतला. व्याकरणाच्या ज्या गोष्टी पटल्या नाहीत, त्यासाठी काव्याशास्त्राने न्याय–मीमांसा यांचा आधार घेतला व काव्यशास्त्राचे स्वतंत्रपण कायम ठेविले. काव्यशास्त्राने अभिधेचा विचार करताना व्याकरणशास्त्राची मदत घेतली, पण व्याकरणाला लक्षणा मान्य नाही, म्हणून काव्यशास्त्राने लक्षणेच्या विवेचनासाठी मीमांसेकडे नजर वळविली. मीमांसा व न्याय या शास्त्रांना व्यंजना मान्य नाही. तेव्हा व्यंजनेच्या सिद्धीसाठी काव्यशास्त्राने आपला स्वतंत्र मार्ग चोखाळला. काव्यशास्त्राने प्रस्थापित केलेल्या व्यंजनेला नंतर व्याकरणानेही मान्यता दिली. नागेशभट्ट या व्याकरणकार काव्यशास्त्रकाराने व्याकरणाला व्यंजनेचे महत्त्व पटवून दिले.

व्यंजनेला दिलेली 'ध्वनी' ही संज्ञा व कल्पना व्याकरणातील 'ध्वनीशी' जुळणारी आहे. व्याकरणात 'ऐकल्या जाणाऱ्या वर्णाला' ध्वनी म्हणतात. शब्दाचे एक रूप म्हणजे ध्वनी. तो नश्वर आहे. पण तो अर्थाला प्रकाशमान करतो. वैय्याकरणांनी 'स्फोटवादा'–मध्ये याचा विचार केला आहे. शब्द व अर्थ यांचे स्वरूप, त्यांचा परस्पर संबंध, अर्थाचा विकास कसा होतो, अर्थामध्ये नित्यता आहे की अनित्यता, इ० शब्पार्थविषयक विचार व्याकरणाने स्फोटवादात केला आहे. या विचारात तत्कालीन पद्धतीप्रमाणे आत्मा–परमात्मा या विचारसरणीवर भर आहे. भर्तृहरीने तर स्फोटवादाला अद्वैतवादाचे स्वरूप दिले आहे. शब्दाला ब्रह्म म्हणण्याची रीती तर थेट वेदकाळापासून आहे. मर्त्य मानव त्या अक्षर अमर्त्य महादेवाचे साम्य प्राप्त व्हावे म्हणून व्याकरणाचा आश्रय घेतो. ही व्याकरणाबद्दलची धारणा आहे. भर्तृहरीने तर व्याकरणशास्त्राला दर्शन बनविण्याचा प्रयत्न केला. याच व्याकरणशास्त्राला अनुसरून, त्यांच्या स्फोटवादाच्या आधारे ध्वनिवादाला अद्वैतवादाचे स्वरूप देण्याचा प्रयत्न ध्वनिवाद्यांनी केला. "काव्यशास्त्रालाहि एक प्रकारे दार्शनिक स्वरूप देण्याचाच ध्वनिवाद्यांचा हा एक यशस्वी प्रयत्न म्हणता येईल... आपण जे काही नवीन सांगतो त्यात काही धार्मिक, दैवी किंवा ईश्वरी अंश आहे; धर्माशी,

ईश्वराशी, अनंतत्वाशी नव्हे (तर) ब्रह्माशी त्याचे जवळचे नाते आहे–, नव्हे, एक प्रकारे ब्रह्मप्राप्तीचा तो मार्ग आहे असे दाखवता आले तर मग त्या नवकथनाला केवढे वजन येते ! ... हे पुरातनकाली सर्व ग्रंथकर्त्यांना ज्ञात होतेच." (ध्वनि पृ० १०६, १०७) ध्वनीचे । व्यंजनेचे काव्यघटकाचे स्थान या मार्गानेच निश्चित झाले आहे.

व्याकरणातील स्फोटवाद म्हणजे काय ? 'स्फुटति अर्थो यस्मात् ।' ही स्फोटाची व्याख्या आहे. ज्याने अर्थाचे ज्ञान होते तो स्फोट. अर्थाचा प्रतिपादक जो शब्द तोच किंवा त्यात राहणारी 'जाती' हीच स्फोट होय. ध्वनी ऐकल्यावरच स्फोटाची अभिव्यक्ती होते व स्फोटानेच अर्थज्ञान होते. ध्वनी म्हणजे स्थूल–नश्वर शब्द, तर स्फोट म्हणजे सूक्ष्म शब्द. तो नित्य व म्हणूनच तो अर्थ प्रकट करतो. या स्फोटरूपी शब्दाचे विभाजन होऊ शकत नाही. त्यामध्ये विभाग व क्रम असू शकत नाही. मात्र ध्वनिशब्दाचे विभाग होतात, त्यांना क्रम असतो व तोच अर्थाचा वाचक असतो. ध्वनीमुळे स्फोट अभिव्यक्त होतो. स्फोटामुळे ध्वनींची उत्पत्ती होते. ध्वनी हा स्फोटाचा व्यंजक आहे व स्फोट व्यंग्य आहे. वेगळ्या शब्दात असे म्हणता येईल की, बोलताना बोलणाऱ्यांच्या बुद्धीत जो स्फोटरूपी शब्द आहे (म्हणजे त्याला जे बोलायचे आहे) त्याला तो ध्वनीने व्यक्त करतो म्हणून स्फोटरूपी शब्द हे कारण व ध्वनी हे कार्य होय. ध्वनी व स्फोट हे एकमेकांशिवाय वेगळे राहू शकत नाहीत. स्फोट व ध्वनीचा समन्वय म्हणजे शब्द होय. सूर्यप्रकाशाने प्रकाशित होणारी वस्तू व प्रकाश ही जशी एकरूप असतात तसेच स्फोट व ध्वनी एकरूप असतात.

याच मार्गाने ध्वनिवाद्यांनी ध्वनितत्त्वाची मांडणी केली. ध्वनीने व्यंग्य होणारे हे तत्त्व त्यांनी आत्मा मानले. काव्याचे तेच साध्य होय. व्यंग्यार्थ हाच सर्वात महत्त्वाचा होय. ते साध्य व वाच्यार्थ हे साधन. पण वाच्यार्थ हा गौण पातळीचा. वाच्य व वाचक याचे गौण स्थान, व्यंजित करणे हे त्यांचे कार्य. प्रधान–आत्मास्वरूपी व्यंग्यार्थाला अभिव्यक्त करणे हे या वाच्यार्थाचे कार्य होय. या व्यंग्यार्थातच खरा आनंद आहे; व आनंदप्राप्ती हेच काव्याचे ध्येय. व्याकरणातील स्फोटवादातील शब्दार्थाच्या आधारे आनंदवर्धनाने ध्वनिकल्पना सिद्ध केली.

शब्दशक्ती : अभिधा, लक्षणा व व्यंजना

ध्वनी ही कल्पना व्यंजना या शब्दशक्तीशी संबद्ध आहे. शब्द तोच असला तरी त्याचे शास्त्रीय लेखनातील स्वरूप व कार्य हे वेगळे असते आणि वाङ्मयकलेतील स्वरूप व कार्य वेगळे असते. ते शोधण्याच्या प्रयत्नात शब्दाच्या तीन शक्ती असतात याची जाणीव झाली. त्या तीन शब्दशक्ती म्हणजे अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना या होत. अभिधा व लक्षणा या प्रामुख्याने शास्त्रीय ग्रंथातील शब्दांमध्ये जाणवतात. काव्यगत शब्दांमध्ये या तीनही शक्ती जाणवत असल्या तरी काव्यसौंदर्य / रसप्रतीती / ही प्रामुख्याने व्यंजनेवर–शब्दाच्या सूचित अर्थावर अवलंबून असते.

शब्द हा वस्तूचे प्रतीक असतो. त्याचा संकेताने प्राप्त झालेला वाच्यार्थ एकच असतो. पण वेगवेगळ्या संदर्भात त्याच शब्दाला वेगवेगळे अर्थ प्राप्त होतात. एखाद्या

गाढवाला उद्देशून आपण 'ते पहा गाढव' असे म्हटले तर त्याचा जाणवणारा अर्थ हा वाच्यार्थ होय. पण एखाद्या व्यक्तीला उद्देशून आपण 'गाढव आहेस' असे म्हटले तर येथे 'गाढव' शब्दाचा मूळ अर्थ घेता येत नाही. या ठिकाणी गाढव शब्दाचा 'मूर्ख मनुष्य' हा अर्थ बोलणाऱ्यांच्या मनात असतो. हा दुसरा अर्थ म्हणजे लक्ष्यार्थ होय. हा अर्थ कुठल्याही कोशामध्ये मिळत नसला तरी मराठी भाषिकाला तो कळू शकतो. कारण वाच्यार्थावरून त्याचे अनुमान करता येते. हाच शब्द आणखीही अर्थ व्यक्त करीत असतो. जर एखाद्या आईने हवेत हातपाय उडवीत खेळणाऱ्या आपल्या लहानग्या बाळाला उद्देशून ते वाक्य म्हटले तर त्याचा एक वेगळाच भावार्थ वाचकांच्या लक्षात येतो. आईच्या अंतःकरणातील वात्सल्यभाव या शब्दातून जाणवतो. ही तिच्या मनातील कौतुकाची भावना हा 'गाढव' या शब्दाचा वाच्यार्थही नाही व लक्ष्यार्थही नाही. हा व्यंग्यार्थ होय. या व्यंग्यार्थाची प्रतीती ज्या व्यंजना-शक्तीने होते, तिच्या आकलनासाठी, शब्दशक्तींचा परिचय करून घेणे आवश्यक आहे.

(अ) अभिधा-वाच्यार्थ

अभिधा ही शब्दाची प्रथम जाणवणारी शक्ती. वाचक हा शब्द व वाच्य हा अर्थ. 'जो शब्द साक्षात संकेताचा विषय झालेल्या अर्थाचा बोध करतो तो वाचक शब्द होय.' अशी वाचक शब्दाची व्याख्या मम्मट करतो. एखाद्या शब्दाला (खरे तर ध्वनिसमूहाला) तोच विशिष्ट अर्थ का येतो या प्रश्नाला उत्तर नाही. घोड्याला 'घोडा' असाच शब्द का योजायचा व पाण्याला 'पाणी' असेच नाव का द्यायचे ? तर तसे म्हणण्याचा संकेत आहे.' या व्यतिरिक्त दुसरे उत्तर येथे देता येत नाही. 'अस्मात् शब्दात् अयं अर्थः बोद्धव्यः इति ईश्वरेच्छा।' असे म्हणून या अर्थसंकेताची उत्पत्ती परमेश्वराकडे दिली जाते. पण प्रत्यही निर्माण होणारे नवे शब्द पाहाता, हे संकेत माणसाने व मनुष्यसमाजाने निर्माण केले आहेत हे मत भाषाशास्त्रज्ञांना पटलेले आहे. अमुक प्रकारच्या प्राण्याला हत्ती म्हणायचे हा ध्वनिसंकेत त्या समाजाच्या वापरात आहे व त्याला समाजमान्यता आहे, एवढेच या अर्थाबद्दल म्हणता येते.

हा संकेत कसा निर्माण झाला हे जसे सांगता येत नाही, तसेच हा संकेत केवळ एक वस्तू दर्शवितो, की ती सर्व जाती दर्शवितो या प्रश्नालाही निश्चित उत्तर नाही. 'घोडा' हा शब्द उच्चारल्यावर घोडा या जातीचा चार पाय, शेपूट, डौलदार मान असा एक विशिष्ट प्राणी मनश्चक्षूसमोर उभा राहातो, की घोड्याचे गुणधर्म असलेले सगळे प्राणी म्हणजे घोडा ही जात नजरेसमोर येते ? 'घोडा' हा शब्द उच्चारताच आपण पाहिलेला एकच घोडा आपल्या नजरेसमोर येत असेल, तर प्रत्येक घोड्यासाठी नवे नाव शोधावे लागेल. 'घोडा' ही जाती नजरेसमोर येत नाही. पण 'घोडा' या जातीच्या सर्व प्राण्यांचा समावेश आपण 'घोडा' याच शब्दाने करतो.

काही नैयायिकांच्या मताने, शब्दाने फक्त एका वस्तूचा बोध होतो, तर मीमांसकांच्या मताने 'जाती'चा बोध होतो. काही नैयायिकांच्या विचारानुसार शब्दाने

जातिविशिष्ट व्यक्तीचा बोध होतो. खरे म्हणजे, लहान मूल प्रथम 'घोडा' हा शब्द शिकते, तेव्हा ते एका विशिष्ट प्राण्याच्या संदर्भात शिकते. 'घोडा' असे म्हणताक्षणीच त्याच्या नजरेसमोर तो एकच प्राणी प्रथम येत असेल. पण जेव्हा अनेकांच्या तोंडून वेगवेगळ्या रंगांच्या, आकारांच्या घोड्यांच्या संदर्भात ते मूळ हा शब्द योजलेला पाहात असेल तेव्हा 'घोडा' ही जाती व त्या जातीचे असलेले गुणविशेष (घोडेपण) त्याला जाणवत असेल. गुण हे व्यक्तिवाचक–संबद्ध असल्याने त्या गुणांचाही त्याला 'घोडा' या शब्दाद्वारे बोध होत असेल.

व्याकरणकारांच्या मते, शब्दाचा संकेत 'जाती, गुण, क्रिया व संज्ञा' अशा चार प्रकारचा असतो. **जाती** म्हणजे त्या जातीच्या वस्तूंच्या ठिकाणी असलेला समान धर्म होय. 'सिंह' हा शब्द उच्चारताच चार पाय, आयाळ, उग्रपणा, डौल इ० सर्व सिंह-जातीमध्ये आढळणारे समान धर्म नजरेसमोर येतात. या समान **गुणांच्या** बरोबरच एखाद्या विशिष्ट सिंहामध्ये रंग, आकारमान, उंची इ० गुणांमध्ये स्वतःचा असा खास वेगळेपणाही असतो. (खरे पाहाता, प्रत्येक सिंहामध्ये, सिंहजातीच्या गुणांबरोबरच त्याचे स्वतःचे असे खास वेगळेपण असतेच.) म्हणून संकेतामध्ये जातीबरोबरच गुणाचाही निर्देश केलेला असतो. जाती व गुण या वस्तूच्या सिद्ध उपाधी आहेत. त्या बदलता येणाऱ्या नाहीत. पण **क्रिया** उपाधी मात्र बदलती असते. 'सिंह गुहेत शिरतो.', 'सिंह शिकार करतो.' इ० सिंहाच्या क्रिया बदलत्या म्हणजे साध्य होत. तसेच त्या सिंहाला प्राणि-संग्रहालयात ठेवले, तर त्याचे नाव ठेवले जाते. या नावामुळे प्राणिसंग्रहालयातील इतर सिंहापासून तो वेगळा काढता येतो, ओळखता येतो. असे दुसऱ्या कुणीतरी ठेवलेले नाव म्हणजे **संज्ञा** होय. अशा प्रकारे, शब्दाचा संकेत 'जाती, गुण, क्रिया व संज्ञा' अशा चार प्रकारचा असतो.

शब्दांना अर्थ कसा येतो हे जरी सांगता येत नसले, तरी भाषेतील काही शब्दांचा अर्थ व्युत्पत्तीने कळू शकतो. पण भाषेतील घर, डोळा, इ० शब्दांचा अर्थ व्युत्पत्तीने कळत नाही, तो केवळ **रूढ** आहे म्हणून रूढीनेच स्वीकारावा लागतो. व्युत्पत्तीने ज्यांचा अर्थ कळतो त्यांना (उदा० गृहस्थ–गृहे तिष्ठति सः ।) **यौगिक** शब्द म्हणतात. कांही शब्दांमध्ये रूढी व व्युत्पत्ती या दोन्हींची मदत घ्यावी लागते. (उदा. पंकज–पंक म्हणजे चिखल व 'ज' म्हणजे जन्मलेले. चिखलात जन्मलेल्या सगळ्या वस्तूंना 'पंकज' असे म्हणता येईल, पण रूढीने 'पंकज'चा अर्थ 'चिखलात जन्मलेले कमळ असा मर्यादित केला आहे.) अशा प्रकारच्या शब्दांना **योगरूढ** असे म्हणतात.

शब्दाचे हे सगळे विवेचन व्याकरणाच्या, भाषाशास्त्राच्या कक्षेत येते. काव्यामध्ये शब्दाला हा अर्थ कसा येतो याला अगदी थोडे महत्त्व असते. शब्दाचा मुख्यार्थ हा काव्याचा विषय नसतो. शब्दाचा मुख्यार्थ / वाच्यार्थ कोणता, हे कळल्याशिवाय त्याचा लक्ष्यार्थ किंवा व्यंग्यार्थ कळू शकत नाही. एवढ्यापुरतेच या वाच्यार्थाला व त्याच्या अभिधा शक्तीला काव्यशास्त्रात महत्त्व आहे.

काव्यशास्त्रामध्ये या तीन अर्थांच्या जोडीला तात्पर्यार्थ हा अर्थ मीमांसक मानतात. प्रत्येक स्वतंत्र शब्दाचा एक अर्थ निश्चित असतो. तो त्याचा वाच्यार्थ आपणास कोश, व व्यवहारातील त्याचा उपयोग यावरून कळू शकतो. पण रोजच्या व्यवहारात शब्द हा नेहेमीच समूहाने असतो. आणि शब्दांच्या समूहामध्ये त्या विशिष्ट शब्दाचा अर्थ काही अंशाने बदलतो. त्या विशिष्ट शब्दावर इतर शब्दांच्या क्रिया-प्रतिक्रिया होतात. असा क्रिया-प्रतिक्रिया होऊन तयार झालेला अर्थ म्हणजे तात्पर्यार्थ होय. काही काव्यशास्त्रकार या तात्पर्यार्थाला व्यंग्यार्थ मानतात; व व्यंग्यार्थासाठी वेगळी शब्दशक्ती मानण्याची आवश्यकता नाकारतात. पण तात्पर्यार्थ म्हणजे वाच्यार्थच ठरतो.

वैय्याकरणांनी वाक्याची कल्पनाही स्पष्ट केली आहे. केवळ नुसता पदसमूह म्हणजे वाक्य नव्हे. ज्या शब्दसमूहाकडून '**आकांक्षा, योग्यता व संनिधी**' या तीन कसोटया पाळल्या जातात तो शब्दसमूह वाक्य ठरतो. ही पदे एकमेकांवर अवलंबून असतात. हे अवलंबून असणे म्हणजे आकांक्षा होय. 'घोडा' असा शब्द उच्चारताच त्याचे काय असा प्रश्न वाचकांच्या मनात आकांक्षा निर्माण करतो. आणि ती आकांक्षा 'पळतो', 'गवत खातो', 'उधळतो' इ० शब्दांनी पूर्ण होते. म्हणून 'घोडा पळतो' हे वाक्य होते. वाक्यार्थ सांगण्यासाठी ती पदे अर्थदृष्टीने एकमेकांवर अवलंबून असलेली हवीत. तसेच त्यामध्ये **योग्यता** हवी. 'सिंह क्रिकेट खेळतो' किंवा 'सिंह क्रिकेट नाचतो' या वाक्याला वाच्यार्थाच्या दृष्टीने योग्यता नाही. 'सिंह' आणि 'क्रिकेट खेळणे' किंवा 'सिंह' व 'क्रिकेट' आणि 'नाचणे' यांच्यामध्ये एकमेकाशी योग्यतेचा गुण नाही. तसेच वाक्याला आवश्यक असलेला तिसरा विशेष म्हणजे **संनिधी** होय. वाक्यातील शब्द आपण एका निश्चित वेळात उच्चारतो. 'तो पुस्तक वाचतो.' या वाक्यातील प्रत्येक शब्द एका पाठोपाठ– फार वेळ न घालविता आपण उच्चारतो. वेळेचे योग्य अंतर ठेवून वाक्यातील शब्द उच्चारणे म्हणजे संनिधी. त्यामुळे त्या शब्दसमूहाने व्यक्त होणारा अर्थ कळू शकतो. ज्या शब्दसमूहाने हे तीनही नियम पाळलेले असतात ते वाक्य ठरते.

अशा तऱ्हेने तयार झालेल्या वाक्याचा अर्थ म्हणजे तात्पर्यार्थ हो ा. अर्थातच त्या वाक्यातील शब्दांचा वाच्यार्थ समजला की हा तात्पर्यार्थ समजू शकतो. त्यासाठी हा चौथा अर्थ मानण्याची आवश्यकता नाही.

(आ) लक्षणा–लक्ष्यार्थ

अभिधेपेक्षा अधिक महत्त्वाची शक्ती म्हणजे लक्षणा. काव्यामध्ये व व्यवहारामध्येही या लक्ष्यार्थाला अधिक महत्त्व असते. 'शब्दांच्या पलीकडचे' असे जे काही काव्यातून प्रकट होत असते, त्यासाठी प्रथम हा लक्ष्यार्थ जाणता यावा लागतो. शास्त्रीय लेखनात व व्यवहारातही लक्षणेची मदत घ्यावी लागते. 'ययाती कादंबरीने खांडेकरांचे नाव प्रकाशात आले.' यातील 'प्रकाशात येणे' याचा शब्दशः वाच्यार्थ घेता येत नाही. किंवा 'नळ आला' यामध्ये 'नळ येत–जात नसतो.' येथे वाच्यार्थ बाद होतो आणि त्याच्याशी संलग्न असलेला 'नळाला पाणी येणे' हा अर्थ स्वीकारता येतो. म्हणजेच लक्ष्यार्थ समज-

ण्यासाठी **मुख्यार्थ बाद** (बाध) व्हावा लागतो. जो दुसरा अर्थ त्या वाक्यातून जाणवतो तो मुख्यार्थाशी संलग्न असतो. उदा. 'आयत्या बिळावर नागोबा' असे म्हटल्याने 'श्रेय लाटणारी व्यक्ती' असाच अर्थ जाणवतो. दुसरा कोणताही अर्थ त्यातून जाणवणार नाही. ही वाच्यार्थाशी संलग्नता म्हणजे तद्योग होय. **तद्योग** ही लक्ष्यार्थाची दुसरी अट होय. असा तद्योग साधण्यासाठी काहीतरी कारण, हेतू असावा लागतो. त्या शब्दाचा वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांमध्ये सामीप्य, सादृश्य, साहचर्य, किंवा रूढी असे कोणते तरी कारण असावे लागते. कर्ण व औदार्य यांच्यामध्ये साहचर्य असल्याने 'तो कर्ण आहे.' ही लक्षणा होऊ शकते. असे कारण किंवा प्रयोजन असणे ही लक्ष्यार्थाची तिसरी अट होय. मुख्यार्थबाध, तद्योग व प्रयोजन या गोष्टींची लक्ष्यार्थ सिद्ध होण्यासाठी आवश्यकता असते. म्हणी वाक्प्रचार व अलंकरण यांमध्ये हा लक्ष्यार्थ योजलेला असतो.

लक्षणेचे प्रकार दोन (१) निरूढा व (२) प्रयोजनवती.

(१) **निरुढा लक्षणा**– लक्षणेमधील मुख्यार्थबाध, तद्योग व प्रयोजन यांच्या जोडीला तसे बोलण्याची रूढी हेही कारण असते. जेव्हा तसे बोलण्याची केवळ रूढी असते, तेव्हा निरूढा लक्षणा होते. 'पानिपतावर हजार बांगडी फुटली.' या प्रकारच्या वाक्यात 'बांगडी फुटणे' म्हणजे 'मृत्यू होणे' हा अर्थ लक्षणेने जाणवतो. मात्र तो रूढीवर आधारलेला आहे. (खरे तर त्याला सामाजिक व धार्मिक संदर्भही आहे.)

पण काही वाक्यात, शब्दाचा लक्ष्यार्थ हा वाच्यार्थच बनलेला असतो. 'तो कुशल आहे' यामध्ये 'कुशल' या शब्दाचा मूळ अर्थ 'कुश गवत काढण्यात हुशार' पण हा वाच्यार्थ आज परिचित नाही. त्यामुळे प्राचीन काळचा 'चतुर' हा लक्ष्यार्थ आज वाच्यार्थ म्हणून रुळलेला आहे. अशा उदाहरणांना निरूढा लक्षणा म्हणता येत नाही.

(२) **प्रयोजनवती लक्षणा**– हे लक्षणेते खरे क्षेत्र होय. वाच्यार्थाला बाजूला सारून त्याच्याशी संलग्न असलेला दुसरा अर्थ स्वीकारायला काहीतरी प्रयोजन असावे लागते. असे प्रयोजन असलेली लक्षणा ती प्रयोजनवती लक्षणा होय. हे प्रयोजन कधी स्पष्ट असते; तर कधी गूढ असते. जेव्हा प्रयोजन गूढ असते, तेव्हा लक्षणेत अधिक सौंदर्य जाणवते.

प्रयोजनवती लक्षणेचे दोन प्रकार (१) गुणांवर आधारलेली ती गौणी, व (२) कार्यकारणभाव, सामीप्य, सादृश्य, इ० गुणव्यतिरिक्त कारणांवर अवलंबून असलेली ती शुद्धा.

(१) गौणी लक्षणा– जेव्हा लक्षणिक अर्थ गुणांवर आधारलेला असतो तेव्हा गौणी लक्षणा मानली जाते. उदा० 'तो बृहस्पती आहे.' यामध्ये, बृहस्पतीच्या ठिकाणी जशी बुद्धिमत्ता, विद्वत्ता आहे तशीच त्या व्यक्तीजवळ आहे, असा 'गुण' बोलणाऱ्याला अभिप्रेत असतो. 'बृहस्पतीचा' जो बुद्धी हा गुणविशेष त्यावर आधारलेली लक्षणा, म्हणून हिला 'गौणी लक्षणा' असे म्हणतात.

गौणी लक्षणेचे दोन प्रकार– (१) सारोपा व (२) साध्यवसाना.

(१) **सारोपा गौणी लक्षणा–** 'मना झाली दैवते मायतात' या ओळीमध्ये सारोपा गौणी आहे. आईवडील दैवते नसून ती माणसेच आहेत हे आपणास माहीत असते. पण त्यांच्या अंगी दैवताचा गुण आहे असे कवीला सांगायचे असते. जसा देव भक्ताची काळजी वाहातो, तसे मुलांच्या कल्याणासाठी आईवडील कष्ट घेत असतात हे सांगण्यासाठी हा लक्ष्यार्थ योजला आहे. गुणावर आधारलेली म्हणून गौणी आणि ज्या आईवडिलांवर हा गुणांचा आरोप करायचा त्यांचा प्रत्यक्ष निर्देश या ओळीत केलेला आहे म्हणून ही सारोपा गौणी लक्षणा होय.

(२) **साध्यवसाना गौणी लक्षणा–** कधी कधी, ज्याच्या संदर्भात हा गुणांचा उल्लेख करायचा त्या व्यक्तीचा प्रत्यक्ष निर्देश केलेला नसतो. 'चाफ्याच्या झाडा' या पद्मा गोळे यांच्या कवितेत वाच्यार्थबाध असल्याने लक्षणा आहे. पण ज्या 'बालपणाला' उद्देशून हा गुणांचा निर्देश केलेला आहे त्या 'बालपणाचा' प्रत्यक्ष उल्लेख नसल्याने ही साध्यवसाना गौणी लक्षणा ठरते. लक्षणेच्या या प्रकारात ज्याच्यावर गुणांचा आरोप करायचा त्याचे अध्यवसन असते असते, ते गाळलेले असते.

गौणी लक्षणेच्या या दोन्ही प्रकारांचे अनुक्रमे रूपक व अतिशयोक्ती या अलंकारांशी असलेले साम्य लक्षात येते.

शुद्धा प्रयोजनवती लक्षणा– प्रयोजनवती लक्षणेचा हा दुसरा प्रकार होय. शुद्धा लक्षणेमध्ये गुणांचा संबंध नसतो. 'तिच्या दारावरून रेल्वे गेली.' या वाक्यात 'दार' म्हणजे दारासमोरचा रस्ता, जवळचा रस्ता हा अर्थ लक्ष्यार्थाने स्वीकारावा लागतो. पण दार व दाराजवळचा रस्ता यांच्यामध्ये कोणताही गुणविषयक संबंध नाही. दोघामधील निकटत्व लक्षात घेऊन हा शब्दप्रयोग केलेला असतो. या उदाहरणातील लक्ष्यार्थ सामीप्य-संबंधावर आधारलेला आहे. शुद्धा लक्षणेमध्ये अशा प्रकारे आधार-आधेय, स्वामीसेवक, कार्यकारण, सामीप्य, सादृश्य, जन्य–जनक इ० संबंध असतात. 'मी केशवसुत वाचला.' यासारख्या वाक्यात केशवसुत म्हणजे केशवसुतांची कविता होय; म्हणजे जन्यजनक संबंध होय.

शुद्धा लक्षणेचे चार प्रकार– (१) सारोपा शुद्धा, (२) साध्यवसाना शुद्धा, (३) उपादान शुद्धा व (४) लक्षणलक्षणा शुद्धा.

सारोपा शुद्धा लक्षणा– 'संप म्हणजे सामान्यांचे मरणच' हे या प्रकाराचे उदाहरण आहे. या वाक्यात 'संप' म्हणजे प्रत्यक्ष 'मरण' नव्हे, तर 'मरणसदृश यातना' हा अर्थ घ्यावा लागत असल्याने ही लक्षणा ठरते. पण वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांमध्ये गुणांचा कोणताही संबंध नाही. म्हणून ही शुद्धा लक्षणा होय. तसेच 'संप' आणि 'मरण' या दोन्हींचा स्पष्ट निर्देश केलेला आहे, म्हणून ही सारोपा शुद्धा लक्षणा होय.

साध्यवसाना शुद्धा लक्षणा– कधी कधी ज्याच्यावर आरोप करायचा त्याचा निर्देश न करता केवळ परिणामाचाच निर्देश केलेला असतो. एखाद्या मद्य पीत असलेल्या व्यक्तीला

उद्देशून जर आपण 'तू रोगालाच आमंत्रण देत आहेस.' असे म्हटले तर अशा वेळी प्रत्यक्ष मद्यपानाचा निषेध नसल्याने ती सारोपा ठरू शकणार नाही, तर साध्यवसाना शुद्धा लक्षणा ठरेल.

उपादान शुद्ध लक्षणा– 'समारंभात हजार पान उठले' हे उपादान लक्षणेचे उदाहरण होय. या ठिकाणी 'पान उठू शकत नाही.' म्हणून 'हजार पान' याचा अर्थ 'हजारो माणसे' असा घ्यावा लागतो. 'हजार पान' व 'हजार माणसे' यांच्यांत गुणाचा संबंध नसल्याने ही शुद्धा लक्षणा होय. ही उपादान का ? तर या ठिकाणी हजारो व्यक्तीही जेवून उठल्या आणि 'हजारो पाने' ही उचलली गेली. म्हणजे लाक्षणिक अर्थाच्या बरोबर वाच्यार्थही घ्यावा लागतो.

लक्षणलक्षणा– काही ठिकाणी फक्त लक्ष्यार्थच घ्यावा लागतो, वाच्यार्थ घेता येत नाही. उदा० 'तिच्या दारावरून रेल्वे गेली.' या वाक्यात 'दारावरून' म्हणजे 'दाराच्या अगदी जवळून' हा लक्ष्यार्थ घेतल्यावर 'दारावरून' याचा वाच्यार्थ घेता येतच नाही. म्हणून ही लक्षणलक्षणा होय. मम्मटाची लक्षणलक्षणेची व्याख्या 'परार्थं स्वसमर्पणम्' ही या वैशिष्टयाचा उल्लेख करते.

उपादान लक्षणेला 'अजहल्लक्षणा' व लक्षणलक्षणेला 'जहल्लक्षणा' अशीही नावे आहेत. उपादान लक्षणेत शब्द आपला वाच्यार्थ न सोडता (अजहत्) व लक्षणलक्षणेत शब्द आपला वाच्यार्थ सोडून (जहत), दुसरा अर्थ स्वीकारतो.

या सर्व विवेचनाचा एकत्र निष्कर्ष पुढीलप्रमाणे.

- लक्षणा
  - निरूढा
  - प्रयोजनवती
    - गौणी
      - सारोपा
      - साध्यवसाना
    - शुद्धा
      - सारोपा
      - साध्यवसाना
      - उपादान
      - लक्षणलक्षणा

निरूढा– पानिपतावर हजार बांगडी फुटली.

सारोपा गौणी– मना झाली दैवते माय–तात.

साध्यवसाना गौणी– चाफ्याच्या झाडा, चाफ्याच्या झाडा.

सारोपा शुद्धा– संप म्हणजे सामान्यांचे मरणच.

साध्यवसाना शुद्धा– (मद्य पिणाऱ्यास उद्देशून) तू रोगालाच आमंत्रण देत आहेस.

उपादान लक्षणा– समारंभात हजार पान उठले.

लक्षण लक्षणा– यमुनेवर ताजमहाल आहे.

व्यंजना-व्यंग्यार्थ

काव्यामध्ये व्यंजनाशक्तीला अधिक महत्त्व असते. काळी वेळा तर काव्याचे काव्यपणच व्यंजनेमधे सामावलेले आहे असे वाटावे इतके व्यंजनेचे महत्त्व असते.

काव्यामध्ये प्रत्यक्ष वर्णनापेक्षा सूचकतेला महत्त्व असते. ही सूचना देण्याचे सामर्थ्य म्हणजे व्यंजना होय. व्यंजनेत शब्दाच्या वाच्यार्थाला मानावे लागते. त्या वाच्यार्थाबरोबरच अधिक काही सुचविलेले असते. हे सुचविणे सौंदर्यपूर्ण असते. त्या शब्दाने किंवा शब्दसमूहाने, वाचकाच्या मनात भावभावनांची अनंत वलये निर्माण होतात. ही भाववलये निर्माण करणाऱ्या व्यंजनाव्यापाराला **अनुरणनात्मक** म्हटले जाते. घंटेवर लोलकाचा आघात केल्यावर एक प्रमुख नाद उमटतो व त्याच्या पाठोपाठ नादाची अनेक सूक्ष्म कंपने उमटत जातात. यालाच अनुनाद किंवा अनुरणन म्हटले जाते. संथ पाण्यात एखादा खडा टाकला तर, प्रथम एक मोठे वर्तुळ निर्माण होते व नंतर त्याच्या मागोमाग अनेक छोटी छोटी वलये त्या पाण्याच्या पृष्ठभागावर उमटताना दिसतात. हा प्रकार व्यंजनाव्यापाराशी जुळणारा आहे. व्यंजनेमध्ये, वाचकाच्या मनात, शब्दाच्या वाच्यार्थां-लक्ष्यार्था-पाठोपाठ, अर्थ-भाव-वलये निर्माण होतात. त्यालाच व्यंग्यार्थ म्हटले जाते.

‘अर्थिनां कृपणां दृष्टिः त्वन्मुखे पतिता सकृत् ।
तदवस्था पुनर्देव नान्यस्य मुखमीक्षते ॥’

एका दानशूर राजाची स्तुती करताना कवी म्हणतो ‘एकदा का याचकाची दीनवाणी नजर तुझ्या मुखावर पडली की ती (दृष्टी), हे राजा, पुन्हा कुणाचे तोंड (याचनेसाठी) पाहात नाही.’ या वाक्यात स्तुतिदर्शक असा एकही शब्द नाही. पण ‘हा दीनवाणा याचक, तुझ्या दानशूरत्वामुळे पुढे केव्हाही दीनवाणा राहात नाही.’ हा त्या पद्यातून सुचविलेला गर्भित अर्थ राजाची दानशूरता सुचविणारा आहे. त्या सुचविण्यामध्ये सौंदर्य आहे, विदग्धता आहे.

व्यंजनेचे संस्कृतमधील प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे ‘सूर्य अस्ताला गेला’ (गतोऽस्तमर्कः।) हे होय. हे वाक्य उच्चारताच, किंवा ऐकताच, एक निसर्गविषयक दृश्य नजरेसमोर येते. पण हे वाक्य ऐकताच ब्राह्मण, चोर, नववधू, अभिसारिका इ०च्या मनात भिन्न भिन्न अर्थाची प्रतीती येऊ शकेल. ब्राह्मणाला सायंसंध्येची सूचना मिळेल, अभिसारिकेला प्रियकराला भेटण्याच्या वेळेची सूचना मिळेल, नववधूला पतीच्या स्वागताची सूचना मिळेल, तर चोराला चोरी करण्याची वेळ झाल्याची सूचना मिळेल. हे वेगवेगळे अर्थ त्या त्या व्यक्तीच्या **संस्कार विशेषांप्रमाणे** जाणवतील. व्यंजनाव्यापाराशिवाय या अर्थाची प्रतीती होणार नाही. काही शास्त्रकारांच्या मते हा सूचित अर्थदेखील लक्षणेनेच कळू शकतो. म्हणून त्यांच्या मते, व्यंजना मानण्याची गरज नाही.

मम्मटाने या आक्षेपाचे खंडन केले आहे. ‘गंगायाम् घोषः। (गंगेमध्ये, गंगेवर गौळीवाडा) या उदाहरणामध्ये ‘गंगायाम्’ या शब्दापासून ‘गंगातट’ हा लक्ष्यार्थ

प्रतिपन्न झाला. एकदा एक लक्ष्यार्थ घेतल्यानंतर परत ‘ गंगातट ’ याचा लक्ष्यार्थ घेणे शक्य नाही. कारण लक्षणेत मुख्यार्थाचा बाध व्हावा लागतो. ‘ गंगातट ’ हा शब्द जर आता मुख्यार्थ घेतला आणि पावित्र्यादी भावनांचा बोध हे त्याचे लक्ष्यार्थ असे मानायचे ठरविले तर ‘ गंगातट ’ या मुख्यार्थाचा बाध होणे आवश्यक आहे; व तसा तो होऊ शकत नाही. मुख्यार्थाचा बाध झाल्याशिवाय लक्षणेला निमित्तच नाही. म्हणजे पुनः लक्षणा होऊ शकत नाही. तेव्हा ‘ गंगायां घोषः ’ यातील पावित्र्य–पावनत्व इ. अर्थाची प्रतीती येण्यासाठी व्यंजनाव्यापार मानावाच लागतो. अभिधा व लक्षणा या शक्ती आपापले कार्य करून निवृत्त झाल्यावरच व्यंजना शक्तीचे कार्य सुरू होते. वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ किंवा तात्पर्यार्थ या तीनही अर्थाच्या पलीकडे धन्यर्थाचे/व्यंग्यार्थाचे विश्व आहे. यासाठीच अभिनवगुप्ताने व्यंजनाव्यापार अलौकिक मानला आहे.

व्यंजनेने जाणवणारे अर्थ त्या एकाच वाच्यार्थासाठी संबद्ध असतात. ते वाक्य उच्चारणारी व्यक्ती, तिची मनस्थिती, तिच्या सभोवतालचे वातावरण इ. अनेक प्रकारचे संदर्भ लक्षात घेऊन रसिकाला हे अर्थ / भाव जाणवतात. म्हणजे वाचकाला त्या वाक्याचा वाच्यार्थ प्रथम कळतो. पण केवळ तेवढाच अर्थ सांगून ते वाक्य संपत नाही. ते वाक्य जर तेवढाच अर्थ सांगत असेल तर ते फक्त वस्तुस्थितीचे वर्णन ठरेल. त्यामध्ये कोणत्याही प्रकारची काव्यात्मकता येणार नाही. ती काव्यात्मकता वाच्यार्था–लक्ष्यार्था–पलीकडची असते.

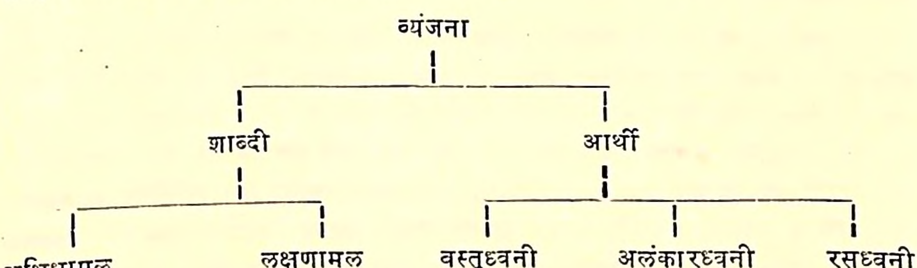
हा व्यंग्यार्थ कळवून घेण्यासाठी श्रोताही / वाचकही रसिक, विदग्ध असायला हवा. त्याला काव्यार्थ कळण्याची व सौंदर्यरसग्रहणाची ताकद असायला पाहिजे. अभिनवगुप्ताच्या व्यंजना–शक्तीला विरोध करणाऱ्या समीक्षकांचे प्रमुख तीन गट आहेत. (१) **अभाववादी–** या विरोधकांच्या विचारान्वये व्यंजनेचा अंतर्भाव वाच्यार्थामध्येच करता येतो. शब्दापासून जो जो अर्थ कळेल तो सर्व त्या शब्दाचा वाच्यार्थच असतो. अशांच्या मते, वाच्यार्थापेक्षा वेगळा कोणताच अर्थ संभवत नाही. म्हणून व्यंजनाशक्ती मानण्याची आवश्यकता त्यांना वाटत नाही. त्यांनी बाणाचे उदाहरण घेऊन हा मुद्दा स्पष्ट केला आहे. लक्ष्याकडे जाणारा बाण जसा लक्ष्याचा भेद करतो, तसेच शब्दापासून सर्व प्रकारचे अर्थ कळणे हे वाच्यार्थाचेच क्षेत्र ठरते. (२) **लक्षणावादी–** उद्‌भटादी काही संस्कृत समीक्षकांच्या मते, शब्दाला दोनच अर्थ असतात, (अ) मुख्यार्थ व (ब) अमुख्यार्थ किंवा गौणी. आणि अमुख्यार्थामध्येच म्हणजे लक्षणेमध्ये हे समीक्षक व्यंजनेचा समावेश करतात. उद्‌भटाने ध्वनी हे तत्त्व अलंकारामध्ये अंतर्भूत असते हे मत रूढ केले. (३) **अनिर्वचनीयवादी–** या विरोधकांना व्यंजनेचे स्वरूप शब्दांच्या पलीकडचे असते हे मान्य असते. ते केवळ रसिकाच्या अंतःकरणाला भावते, याबद्दलही त्यांचे दुमत नाही. त्यांना व्यंजनाव्यापार मान्य असतो. व्यंजनेमुळे सौंदर्य येते व त्यामूळेच प्रयीयमानतेचे प्राधान्य असू शकते: वस्तू, अलंकार व रस हे व्यंजित होतात पण तेवढ्यासाठी ध्वनी हा वेगळा काव्यधर्म मानण्याची त्यांना गरज भासत नाही.

या तीनही प्रकारच्या विरोधकांना उत्तर देऊन अभिनवगुप्ताने व्यंजनेचे स्वतंत्रपण सिद्ध केले. व्यंजनेने कळणारा अर्थ हा कोणत्याही शब्दाचा वा शब्दसमूहाचा नसतो. कवीच्या मनातील आंदोलने त्या शब्दांमधून सुचविलेली असतात व रसिक, सहृदय वाचक आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने ती आंदोलने जाणतो, त्यांचा आस्वाद घेऊ शकतो. 'नटसम्राट'मधील 'समोरचं ताट द्यावं पण बसायचा पाट देऊ नये.' हे कावेरीचे वाक्य समजायला रसिकता पाहिजे, विचक्षणता हवी, विदग्धता हवी. यामधून नाटकाच्या अखेरीची–गणपतरावांच्या अखेरच्या दिवसांची–सूचना मिळते. या वाक्यात, वाच्यार्थ असंबद्ध वाटतो, मुख्यार्थ बाध ठरतो. म्हणून आपण लक्ष्यार्थ घेतो. ताट म्हणजे मदत, पण पाट म्हणजे प्रमुख आधार असा अर्थ प्रेक्षकांच्या मनात येतो. पण हा लक्ष्यार्थही महत्त्वाचा नसतो. हा लक्ष्यार्थ जे सुचवितो ते महत्त्वाचे ठरते.

ध्वन्यालोकातील 'प्रतीयमानं...' या सूत्रातून हाच अर्थ स्पष्ट केला आहे. शब्दांच्या वाच्यार्थाहून वेगळा, सहृदयांना जाणवणारा अर्थ म्हणजे व्यंग्यार्थ किंवा ध्वन्यार्थ होय. रमणीच्या अवयवसौंदर्याहून भिन्न पण त्यांच्याचद्वारा अभिव्यक्त होणारे तिचे लावण्य जसे अपूर्व असते. त्याप्रमाणेच शब्दांच्या वाच्यार्थाहून भिन्न पण शब्दांच्याद्वारा जे अभिव्यक्त होते तेच काव्यसौंदर्य होय. हेच काव्याचे आत्मतत्त्व होय. यालाच ध्वनी किंवा प्रतीयमान अर्थ असे म्हणतात. रस हे असेच सतत ध्वनित होत असतात. रस कधीही शब्दवाच्य नसतात.

ध्वनीचे प्रकार

संस्कृत समीक्षकांनी व्यंजनेचे प्रमुख दोन विभाग केले आहेत. (१) शब्दाशी निगडित असलेली ती शाब्दी व्यंजना आणि (२) अर्थाशी निगडित असलेली ती आर्थी व्यंजना. शाब्दी व्यंजनेचे पुन्हा दोन प्रकार. (१) अभिधामूल व्यंजना व (२) लक्षणामूल व्यंजना. आर्थी व्यंजनेचे तीन विभाग : (१) वस्तुध्वनी (२) अलंकारध्वनी व (३) रसध्वनी. थोडक्यात हा तक्ता पुढीलप्रमाणे–



या विभागणीचा परिचय करून घेण्यापूर्वी एक गोष्ट लक्षात घ्यायला पाहिजे. ती म्हणजे शाब्दी व आर्थी ही क्षेत्रे परस्परांपासून पूर्णपणे अलग नाहीत. जेथे शाब्दी व्यंजना आहे. तेथे आर्थी व्यंजना असूच शकणार नाही, असे म्हणता येत नाही. तसेच जेथे आर्थी

व्यंजना आहे. तेथे शाब्दी व्यंजनेचे गुण दिसणारच नाहीत असे नाही. कारण काव्यामध्ये नुसता शब्द किंवा नुसता अर्थ/भावार्थ यांना महत्त्व नसते. शब्द व अर्थ यांची चंद्र-चांदण्यांसारखी एकरूपता असते. म्हणून शब्द व अर्थ दोन्हीमधून सूचना देण्याचे जे सामर्थ्य व्यक्त होते, ते संपूर्णतया अलग करणे अशक्य आहे. तरीसुद्धा अशी विभागणी आपण करतो. जेथे शब्दाला अधिक प्राधान्य आहे व त्या मानाने अर्थाला दुय्यम दर्जाचे स्थान आहे, तेथे शाब्दी व्यंजना आणि जेथे शब्दांपेक्षा अर्थाला अधिक प्राधान्य असते, तेथे आर्थी व्यंजना अशी ढोबळ विभागणी केलेली आहे. वस्तुतः एकमेकांच्या आधाराशिवाय शब्द व अर्थ व्यंजक होऊच शकत नाहीत.

अभिधामूल व्यंजना– शाब्दी व्यंजनेचा हा पहिला प्रकार होय. जेव्हा व्यंगार्थ एखाद्या द्व्यर्थी शब्दावर अवलंबून असतो, तेव्हा हा प्रकार संभवतो. " सैंधव, कर, हरी ' इ० अनेक अर्थ असलेल्या एखाद्या शब्दावर ही व्यंजना अवलंबून असते. रामजोशींची छेकापन्हुती, कोल्हटकरांच्या ' मूकनायक ' नाटकातील ' मुका ' या शब्दावरील कोटी ही या प्रकारची उदाहरणे होत. कुसुमाग्रजांच्या ' मातीची दर्पोक्ति 'त ' स्मृतितीलही त्यांच्या ओळी अंधुक होती. ' या पद्यपक्तीमधील ' स्मृती '(= आठवण व श्रुतिस्मृतीसारखे पवित्र ग्रंथ) हा शब्दही द्व्यर्थी आहे. अशा ठिकाणी एकाच शब्दाचे दोन अर्थ असले तरी त्यातील एक अर्थ प्रमुख (मुख्यार्थ) असतो व दुसरा अर्थ त्या संदर्भात पूर्णपणे अनावश्यक असतो. वाचकाला एकाच वेळी हे दोन्ही अर्थ लक्षात येतात. आणि या दुसऱ्या अर्थामध्येच काव्यात्मकतेचे कण साठविलेले असतात. हा दुसरा अर्थही स्वतंत्ररीतीने पाहाता वाच्यार्थच असतो. पण प्रस्तुत संदर्भात तो अप्रस्तुत असतो. म्हणून या व्यंजनेला अभिधामूल व्यंजना म्हटले जाते. भावबंधनातील प्रभाकर जेव्हा ' मी आता **मुक्याचे** व्रत सोडणार नाही. ' असे म्हणतो, तेव्हा " मौनव्रत धारण करणे ' हा प्रस्तुत वाच्यार्थ, तर त्यातून व्यक्त होणारा ' चुंबनव्रत ' हा दुसरा अप्रस्तुत अर्थही वाच्यार्थच. पण हा दुसरा वाच्यार्थ ध्वनित होतो. हा व्यंजनाव्यापार होय. प्रभाकर व लतिका यांच्यातील प्रेमभावाची सूचना यासारख्या अनेक व्यंजक शब्दांनी या नाटकात दिलेली आहे.

पुष्कळदा या दोन अर्थांपैकी मुख्यार्थ स्पष्ट करण्याचे कार्य त्याच्यावरोबर असलेल्या एखाद्या शब्दाकडून, समासातील पदाकडून, किंवा त्या शब्दाचे लिंग. इ० कडून केले जाते. उदा० ' राम ' शब्दाचे दोन अर्थ– (१) दाशरथी राम व (२) परशुराम. पण ' राम-लक्ष्मण ' यातील ' लक्ष्मण ' शब्दाने ' राम ' शब्दाचा अर्थ स्पष्ट होतो. जर ' रामार्जुन ' असे म्हटले तर पुढच्या ' अर्जुन ' शब्दामुळे (महाभारतातील कथा परिचित असल्याने) परशुराम हा अर्थ स्पष्ट होतो. म्हणजे व्याकरणातील संयोग–विप्रयोग–साहचर्य–प्रकरण–प्रयोजन–लिंग–विरोध इ० प्रकाराने प्रस्तुत वाच्यार्थ समजून घेता येतो. पण या ठिकाणी दुसरा अप्रस्तुत वाच्यार्थ सौंदर्य– भाव निर्माण करणारा हवा.

एका शब्दाच्या दोन अर्थ असण्यावर श्लेष अलंकाराची उभारणी होत असते. मग श्लेष अलंकारापेक्षा व्यंजनेचे वेगळेपण कोणते ? श्लेष अलंकारातील द्व्यर्थी शब्दाचे दोनही

अर्थ प्रस्तुतच असतात व ते अभिधाव्यापारानेच कळतात. पण व्यंजनेमध्ये जो दुसरा अप्रस्तुत वाटणारा अर्थ सुचविलेला असतो व केवळ अभिधेने आकलन होत नाही, त्या अप्रस्तुत अर्थाने अधिक काही दाखवून दिलेले असते. श्लेषामध्ये संयोग–साहचर्य आदी नसल्याने अभिधेचे नियंत्रण नसते अभिधामूल व्यंजनेत संयोगसाहचर्य इ० नी मुख्यार्थ निश्चित केला जातो. आणि दुसरा अर्थ व्यंजनेने ध्वनित होतो. "शब्दशक्तीने फक्त अलंकार व तोहि आक्षिप्तच (म्हणजे व्यंजितच) असेल तरच...व्यंग्य ध्वनि होईल. शब्द-शक्तीच्या जोरावर दोन अर्थ प्रकाशित झाले तर श्लेष...अलंकार आक्षिप्त असावा म्हणजेच ध्वनि होतो...असे (आनंदवर्धनाने) सांगितले. दुसरा अलंकार पुनश्च वाच्य म्हणूनच जाणवला तर श्लेष." (ध्वनिसिद्धांत, पृ० ८५)

अभिधामूल व्यंजना हा व्यंजनेचा एक प्रकार असला तरी तो केवळ एका द्वयर्थी शब्दावर अवलंबून असतो. त्यामुळे त्याला व्यंजनेच्या क्षेत्रात दुय्यम स्थान आहे.

लक्षणामूल व्यंजना

काही विशेष हेतू मनात धरूनच वक्ता लक्षणेचा वापर करीत असतो. या लक्ष्यार्था-मागचे प्रयोजन केवळ लक्षणाव्यापाराने कळत नाही. त्यासाठी व्यंजनेची मदत घ्यावी लागते. सामान्यतः प्रयोजनवती लक्षणा या प्रकारात मोडते. 'तिच्या घरावरून रेल्वे गेली.' हे लक्षणेचे वाक्य आहे. 'घरावरून' 'रेल्वे' जाणे शक्य नाही. म्हणून त्याचा लक्ष्यार्थ 'घराजवळून' 'घराजवळच्या रस्त्यावरून' असा घेता येतो. मग 'घराजवळच्या रस्त्यावरून' असा शब्दप्रयोग का केला नाही? तर तिचे घर व रेल्वेमार्ग यांचे अति निकटत्व बोलणाऱ्याला सूचित करायचे आहे. हे निकटत्व सुचविणे हे कार्य लक्षणेमुळे घडत नाही तर ते कार्य व्यंजनेने साधले जाते. प्रयोजनवती लक्षणेमागे अशा तऱ्हेने व्यंजनाव्यापार अभिप्रेत असतो. बालकवींच्या फुलराणी, संध्यातारक इ० अनेक कविता या काही प्रमाणात लक्षणामूल व्यंजनेची उदाहरणे आहेत.

प्रयोजनवती लक्षणेतील प्रयोजन जर गूढ, ध्वनित असेल जर ती अधिक काव्यात्मक होते. हे काव्यशास्त्रीय विवेचन व्यंग्यार्थाकडे पोहोचणार आहे याची जाणीव ठेवायला पाहिजे. या दृष्टीने मम्मटाने प्रयोजनवती लक्षणेचे दोन प्रकार मानले आहेत. (१) अगूढ व्यंग्या, व (२) गूढव्यंग्या. ज्या काव्यात गूढ व्यंग्य आहे तेच उत्तम काव्य समजले जाते.

मराठी कवितेत लक्षणा व व्यंजना यांची विपुलता आहे. पण ती लक्षणा वा व्यंजना यांच्या चौकटीत बसविणे अवघड आहे. लक्षणेचे काही विशेष, लक्षणामूल व्यंजनेचे काही विशेष आणि आर्थी लक्षणेचे काही विशेष असे संमिश्रित स्वरूप आजच्या मराठी कविते-मध्ये दृग्गोचर होते. उदाहरणार्थ मराठीतील पुढील निकुंबांच्या पद्यपक्ती विचारात घेऊ.

अखेर येता निरोप घेऊन निवांत मार्गात
ते कंकण, ते शब्द निघाले करित मला साथ
शिरी फुले माळुनि ताऱ्यांची लाजुनिया रात

धुंद सुगंधी गुंफित होती गर्द निळे गीत
केसरिचे मृदु अडसर होते; क्षितिजा अडवीत
चालत मी, परि थबकत होती पुनः पुन्हा वाट ॥

या निकुंबांच्या कवितेत कंकण, शब्द यांनी साथ करणे, रात्रीने केसांमध्ये फुले माळणे, रात्रीने धुंद सुगंधी गीत गुंफणे, वाट मध्येमध्ये थांबणे यापैकी कोणतीही गोष्ट वास्तवात घडणारी नाही. त्यांचा वाच्यार्थ घेता येत नाही, लक्ष्यार्थ घ्यावा लागतो, असे म्हणून लक्षणामूल व्यंजनेचे हे उदाहरण मानता येईल, किंवा या ठिकाणी अलंकारांचे साहाय्य घेऊन व्यंजनाव्यापार साधला आहे असेही मानता येईल. आणि ही लक्षणामूल गूढ व्यंजना आहे की अलंकारावर आधारलेली आर्थी व्यंजना आहे हा महत्त्वाचा मुद्दा नसून ती व्यंग्यार्थ किती सहजतेने व किती प्रभावीपणे रेखाटते हा आहे. वरील कवितेतून कवीला एका प्रेमिकाच्या मनातील प्रीतिभाव रेखाटायचा आहे. प्रेयसीचा निरोप घेऊन, रात्रीच्या वेळी रस्त्यावरून निघालेल्या या नायकाच्या सोबतीला प्रेयसीच्या हातातील कंकणांचा ध्वनी, तिचे बोलणे यांच्या सुखदस्मृती आहेत. त्याला आपल्या स्वप्निल मनःस्थितीप्रमाणे सभोवतालचा निसर्गही प्रेमस्वप्नात रंगलेला वाटतो. म्हणून या निसर्ग दृश्यामधून चेतनोक्तीच्या, अलंकरणाच्या मार्गाने नायकाच्या मनोवस्थेचे चित्र रेखाटलेले आहे. यातील एकाही शब्दाचा वाच्यार्थ तर घेता येत नाहीच. पण लक्ष्यार्थ तरी कितपत घेता येतो याचाही विचार करावा लागेल. काही ठिकाणी अलंकारध्वनीचा भास होतो, पण त्याबद्दलही खात्री देता येत नाही. काही प्रमाणात हे रसध्वनीच्या जवळ जाऊ शकते. यासारख्या उदाहरणांवरून वर्गवारी करतानाही वर्गवारीसाठी उदाहरणे नसतात. हे लक्षात येते. वर्गवारी किंवा वर्गीकरण यांच्या आधारे आपण त्यामधील काव्यसौंदर्य अजमावत असतो, ते नेहेमीच त्या त्या साच्यामध्ये सांगता येईल असे नाही.

आर्थी व्यंजना

या प्रकारामधून व्यंजनेचे खरे सामर्थ्य प्रकट होते. या ठिकाणी केवळ एखाद्या द्व्यर्थी शब्दावर किंवा अलंकरणावर व्यंजना अवलंबून नसते. ती त्या सगळ्या काव्यपंक्तीलाच व्यापून राहिलेली असते. त्या पद्याच्या वाच्यार्थाबरोबरच किंवा लक्ष्यार्थाबरोबरच— वाचकाच्या मनामध्ये अनेक प्रकारचे संमिश्र भाव निर्माण होत असतात. रसिक-मनामध्ये भाववलये निर्माण करण्याचे हे सामर्थ्य वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांच्या क्षेत्रापेक्षा कितीतरी वेगळे व व्यापक आहे. म्हणूनच काव्यामध्ये व्यंजनाशक्तीला अतिशय महत्त्व दिले जाते. मराठीतील याचे प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे तांबे यांची 'नववधू' ही कविता. सासरी, स्वतःच्या हक्काच्या घरी निघालेल्या 'नववधू'च्या मनाची गोंधळलेली अवस्था या कवितेमध्ये अतिशय सहजतेने तांबे यांनी चित्रित केली आहे. केवळ तेवढाच अर्थ कळला, तरी त्यामधूनही कवितेचे सौंदर्य व सामर्थ्य जाणवल्याशिवाय राहात नाही. पण जेव्हा तिच्यातून सूचित होणारा जीव-शिव-मीलनाचा अर्थ जाणवतो तेव्हा रसिकाला एक वेगळाच आनंद—एक नवे विश्व सापडल्याचा आनंद—झाल्याशिवाय राहात नाही.

भारतीय मनाला आत्मा–परमात्मा हे तत्त्वज्ञान परिचित असते. त्यामुळे शिवाच्या भेटीसाठी उत्सुक असलेला, पण गोंधळून गेलेला, पण 'खरे घर ते' या जाणिवेने शिवाकडे आकृष्ट होणारा जीव, म्हणजे 'नववधू' हे त्याला जाणवते. हा दुसरा अर्थ हे व्यंजनेचे कार्यक्षेत्र होय. मात्र या कवितेत हा दुसरा अर्थ सुचविण्यासाठी कवीने एकही द्व्यर्थी शब्द योजलेला नाही, आणि तरीसुद्धा हा दुसरा अर्थ त्या कवितेमधून तिच्या विशिष्ट मांडणी-मधून आपल्याला सुचविला जातो. आपल्या मनात भाववलयांचे तरंग उत्पन्न करतो. हीच आर्थी व्यंजना होय.

संस्कृतमधील आर्थी व्यंजनेचे अभिनवगुप्ताने दिलेले उदाहरण प्रसिद्धच आहे. देवर्षींनी (नारदाने) शंकरासाठी पार्वतीची हिमालयाकडे मागणी केली तेव्हा

'एवंवादिनी देवर्षौ पार्श्वे पितुरधोमुखी ।
लीलाकमलपत्राणि गणयामास पार्वती ।।'

देवर्षी असे बोलत असताना पित्याच्या मागे अधोमुख उभ्या असलेल्या पार्वतीने खेळण्यासाठी हातात घेतलेल्या कमळाच्या पाकळ्या मोजण्यास सुरुवात केली या ठिकाणी पार्वतीने कमळाच्या पाकळ्या मोजण्यास प्रारंभ केला, हा वाच्यार्थ कालिदासाला अभिप्रेत नाही. त्या वेळी पार्वतीच्या भावना, तिची लज्जान्वित अवस्था 'कमळाच्या पाकळ्या मोजण्यामधून' कवीने सूचित केली आहे. हीच व्यंजना व तिच्या अर्थामध्येच काव्य साठविलेले आहे. अर्थात् ही संस्कृतमधील उदाहरणे पाहता 'नववधू'सारख्या मराठी कवितांच्या उदाहरणांत थोडेफार वेगळेपण जाणवते. संस्कृतमधील या किंवा यासारख्या पुष्कळशा व्यंजनेच्या उदाहरणांच्या वाच्यार्थामध्ये कोणतेच सौंदर्य आढळत नाही. या उदाहरणात सौंदर्य जाणवते ते केवळ त्यांच्या ध्वन्यर्थामध्ये. पण 'नववधू'मध्ये मात्र वाच्यार्थ्यामध्येही सौंदर्य आहे व व्यंग्यार्थाने ते अधिक विकसित होते. समजा एखाद्या वाचकाला 'नववधू', 'औदुंबर', 'गर्दसभोती' यांचा केवळ वाच्यार्थ किंवा लक्ष्यार्थ जाणवला आणि त्यांचा ध्वनित अर्थ जाणवला नाही तरी त्या कविता त्याला वाचनीय वाटतात. त्यांचा व्यंग्यार्थ कळल्यावर त्या कवितांची आस्वाद्यता अधिक वाढते इतकेच.

'औदुंबर' मधील व्यंजना अशीच काहीशी गूढ आहे. बालकवींच्या निसर्गवेड्या प्रतिभेने निसर्गाचे एक सुरेख शब्दचित्र 'औदुंबर'मध्ये रेखाटलेले आहे. जरी तेवढे निसर्ग-चित्र कळू शकले तरीही कविता आवडते. हा अर्थ कळण्यासाठी अनेकदा वाच्यार्थ सोडून देऊन लक्षणेचा आश्रय घ्यावा लागतो. ऐल व पैल तटांवर हिरवाळी **घेऊन** वाहणारा झरा, आडवीतिडवी पडलेली व हिरव्या कुरणाकडून काळ्या डोहाकडे **जाणारी** पायवाट व पाण्यावर 'गोड काळिमा' **पसरून** पाण्यामध्ये **पाय सोडून** बसलेला औदुंबर. या वर्णनातील **अधोरेखित** शब्द हे आपल्याला लक्ष्यार्थ घ्यावयाला भाग पाडतात. या औदुंबराच्या प्रतीकामधून नकळतच जीवनात रस घेऊनही, जीवनाच्या उपाधींनी बांधला

न जाणारा, काहीसा स्थितप्रज्ञ, निरासक्त जीवनाचा आदर्श सुचविला जातो. ही थोडीशी लक्षणेचा आधार घेणारी व्यंजना होय. पण लक्षणेचा आधार घेतलेली व्यंजना येथेच संपते आणि संपूर्ण कविता वाचल्यावर वाचकाच्या मनात वेगळाच विचार तरळू लागतो. जीवनाची ही तीन स्वरूपे जाणवावीत अशी शब्दरचना कवितेत असली, तरी ती कोणत्या एका शब्दामधून स्पष्ट झालेली नाही. श्लेषार्थी किंवा द्व्यर्थी रचना कुठेही नाही. तरीसुद्धा हा वेगळा अर्थ वाचकांना प्रतीत होतो. दोन्ही तटांवर हिरवळीचे वैभव घेऊन मिरवणारा झरा निळासावळा आहे. नकळत या 'निळेसावळे'पणातून श्रीकृष्णाचे प्रतीक सुचविले जाते. श्रीकृष्णाने जसे आपले जीवन अनेक प्रकारच्या अडथळ्यांमधून झगडून यशाकडे नेले तोच जीवनमार्ग 'वेटावेटा'च्या अडथळ्यांतून वाहणाऱ्या झऱ्याने अनुसरला आहे. आपल्या सभोवती सुखाचे आणि समृद्धीचे विश्व त्याने निर्माण केले आहे. चार घरांचे गाव, पानमळ्यांची हिरवी गर्दी हे त्याचे कर्तृत्व आहे. पण पायवाटेला असे काही जमत नाही, म्हणून ती 'पांढरी' आहे. —'पांढऱ्या' शब्दाच्या सगळ्या अशुभ छटा नेमकेपणाने येथे व्यक्त होतात. कवी त्या पायवाटेला 'वळणदार' असे म्हणू शकला असता. पण त्याऐवजी तिला 'आडवीतिडवी पडलेली' म्हणतो. तिला आपल्या जीवनाची वाट आखता आली नाही, हेच कवीला सुचवायचे आहे. म्हणूनच हिरव्या कुरणाचे वैभव जवळ असूनही तिची अखेरी निराशेने माखलेल्या 'काळ्या डोहाशी' होते. ती अपयशाने काळवंडून गेली. यशापयशाची ही दोन चित्रे रेखाटल्यावर औदुंबराच्या रूपाने एक तिसरे चित्र कवी रेखाटतो. याच पाण्यामध्ये ज्याचे फक्त पाय बुडलेले आहेत, ज्याचे मस्तक या यशापयशापासून, जीवनापासून किती दूर आहे, जीवनावर मात करणे किंवा जीवनामध्ये पराभूत होणे इतके महत्त्व जीवनाला देण्यापेक्षा जीवनावरतीच जो 'गोड काळिमा' पसरू शकतो, जीवनातून आवश्यक तेवढे पोषण घेऊनही जो निरासक्त आहे, (शिवाय दत्तसंप्रदायाचे प्रतीक त्यातून सुचविले जातेच) अशा स्थितप्रज्ञ जीवनाचे चित्र औदुंबराच्या रूपाने वाचकांच्या मनःपटलावर रेखाटले जाते. संपूर्ण कवितेच्या वाचनाने हा जो जीवनविषयक अर्थ जाणवतो, तो लक्षणेवर आधारलेला नाही. बालकवींची कविता जीवनविषयक विचार सांगायला फारशी उत्सुक नसते. हे लक्षात घेतल्यास या कवितेचे वेगळेपण अधिकच नजरेत भरते.

बालकवींची 'तू तर चाफेकळी' ही कविता याच प्रकारच्या व्यंजनेचे उदाहरण आहे. बालकवी निसर्गात रमतात, त्यांना प्रेमकविता लिहिता येत नाही असे असूनही ही प्रेमकविता उल्लेखनीय आहे. अद्भुतरम्य, परीकथासदृश वातावरणात घेऊन जाणारी ही प्रेमकविता एखाद्या जातकपुष्पासारखी नाजूक पण सतेज आहे. निसर्गकन्या साजणी व तिच्यावर लुब्ध झालेला सम्राट यांच्या या संवादरूपी कवितेमध्ये साजणीचे निसर्गावरील प्रेम व सम्राटाचे साजणीवरील प्रेम नाट्यमय रीतीने व्यक्त झालेले आहे. कवितेचा हा वरवर कळणारा भावार्थ हा तर रमणीय आहेच, पण जेव्हा ही साजणी म्हणजे बालकवींची निसर्गवेडी प्रतिभा आणि सम्राट म्हणजे प्रसिद्धीची झगमगती आमिषे अशा पद्धतीचा अर्थ जाणवू लागतो, तेव्हा त्या कवितेमध्ये अधिक गहिरेपणा येतो. या निसर्गवेड्या प्रतिभेला

समाज, राजकारण इकडे लक्ष देण्याची इच्छाच नाही. पण सामाजिक वा राष्ट्रीय कवितेमुळे समाजासमोर येण्याची संधी लवकर येऊ शकते. बालकवींनी 'धर्मवीर'सारखी सामाजिक कविता लिहिण्याचा अपयशी प्रयत्नही करून पाहिला. या सगळ्या विवेचनाचा निष्कर्ष, ज्याला बालकवींच्या कवितेची समज आहे, त्याला हा दुसरा अर्थ जाणवल्याशिवाय राहात नाही. मात्र कवितेत असा एकही शब्द नाही की, ज्यामुळे हा दुसरा अर्थ सुचविला जावा.

ही सगळी उदाहरणे आर्थी व्यंजनेची आहेत. संस्कृतमध्ये आर्थी व्यंजनेचे दोन प्रकार केलेले आहेत : (१) लौकिक व (२) अलौकिक. लौकिक ध्वनीचे पुन्हा दोन विभाग : (१) वस्तुध्वनी व (२) अलंकारध्वनी.

(१) वस्तुध्वनी– वाच्यार्थातून व्यक्त होणारा व्यंग्यार्थ जेव्हा केवळ एखाद्या वस्तूचा किंवा कल्पनेचा आविष्कार करीत असतो, तेव्हा वस्तुध्वनी होतो. उदा० 'सूर्य अस्ताला गेला' या वाक्यामधून ते वाक्य उच्चारणाऱ्या विशिष्ट व्यक्तीला अनुसरून वाचकाला जे वेगवेगळे अर्थ जाणवतात, ते केवळ वस्तुरूप आहेत. थोडक्यात, जेव्हा व्यंग्यार्थाने जाणवणारा भावार्थ, पुष्कळशा प्रमाणात दुसऱ्या प्रकाराने, साध्या वाच्यार्थाने सांगता येत असेल तेव्हा ते वस्तुध्वनीचे उदाहरण होय.

'कुणि मारावे, कुणी मरावे ।
कुणी जगावे खाउनि दगड ।
वितळवुनि कुणि आयुष्याला ।
ओतावे अन् सोन्याचे घड ॥'

या मर्ढेकरांच्या कवितेमधील कडव्याचा अर्थ वाच्यार्थाने सांगता येईल. 'काही व्यक्तींच्या नशिबी फक्त दुसऱ्यांसाठी कष्ट उपसणे एवढाच भोग असतो.' अशा प्रकारच्या वाच्यार्थातून तो सांगता येतो. खरे म्हणजे 'दगड खाऊन जगणे किंवा आयुष्य वितळवून सोन्याचे घड ओतणे' या ठिकाणी लक्ष्यार्थ घ्यावा लागतो. पण या कडव्यामधून सूचित होणारा अर्थ वाच्य होऊ शकतो. 'त्या व्यक्तीच्या नशिबी दुसऱ्यांसाठी कष्ट सोसणेच आहे. त्या कष्टाचा उपभोग दुसरेच घेतात.' या प्रकाराने तो अर्थ वाच्य होऊ शकतो. म्हणून तो वस्तुध्वनी व म्हणून तो लौकिक.

(२) अलंकारध्वनी– हा लौकिक ध्वनीचा दुसरा प्रकार होय. यामध्येही व्यंग्यार्थ वाच्य होऊ शकतो. खरे म्हणजे अलंकार हा काव्याचा शोभादायक धर्म. पण जेव्हा मुख्य अर्थाला अलंकृत करणारा अलंकार हाच प्रमुख होतो, तेव्हा अलंकारध्वनी हा प्रकार साधतो. अशा उदाहरणात खरे म्हणजे अलंकार सूचित केलेला असतो, तो स्पष्ट नसतो व याच अर्थाने त्याला अलंकारध्वनी असे म्हटले जाते. याचे संस्कृतमधील उदाहरण पुढीलप्रमाणे–

दयिते वदनत्विषां मिषात्, अयि तेऽमी विलसन्ति केसराः ।
अपि चालकवेषधारिणी मकरन्दस्पृहयालवोऽलयः ।।

('प्रिये तुझ्या दंतप्रभेच्या मिषाने हे केसरच विलसत आहेत आणि कृष्णकेश-कलापांचा वेष धारण करून हे भ्रमरच मकरंदपानाकरिता हपापलेले आहेत.') या पद्यातून अपन्हुती अलंकार सूचित होतो व त्यावरून तू 'रमणी नसून कमलिनी आहेस' ही आणखी एक अपन्हुती सुचविली जाते. याचे तंतोतंत उदाहरण मराठीत सापडणे कठीण आहे. कुसुमाग्रजांच्या 'समिधाच सख्या या' या कवितेतील पुढील कडव्यात ते थोड्याफार प्रमाणात जाणवते.

'समिधाच सख्या या, त्यांत कसा ओलावा ।
कोठून फुलांपरि वा मकरंद मिळावा ।
जात्याच रूक्ष त्या, एकच त्या आकांक्षा ।
तव अंतरअग्नी क्षणभर तरि फुलवावा ।।

या पद्यपंक्तीत समिधा = पद्यपंक्ती, ओलावा = गोडवा, मकरंद = रसवत्ता इत्यादी अर्थ हा अंतरअग्नी या शब्दप्रयोगाने सूचित होतो. अंतरअग्नी हे रूपक आहे आणि पहिल्या तीन ओळींमध्ये मात्र उपमेयाचा निर्देशही केलेला नाही, म्हणून हे अतिशयोक्ती-वर आधारलेले अलंकारध्वनीचे उदाहरण ठरू शकेल.

अलंकारध्वनीमधील अर्थही दुसऱ्या प्रकाराने, म्हणजे वाच्यार्थाने सांगता येतो. 'माझ्या रूक्ष पद्यपंक्तीमध्ये गोडवा, काव्यसौंदर्य इ. गुण जाणवत नसले तरी वाचकाच्या मनातील विचाररूपी अग्नी तो क्षणभर जरी फुलवू शकला तरी ते मला पुरेसे आहे.' या शब्दांच्या द्वारे कुसुमाग्रजांच्या वरील पद्यपंक्तीचा अर्थ सांगता येतो म्हणून तो लौकिक.

अलंकारध्वनी मानायला जगन्नाथ पंडिताचा विरोध आहे. त्याच्या विचारान्वये, काव्यातील मुख्यार्थाला शोभायमान करण्याकरिता अलंकार येत असतात. त्यामुळे हे अलंकार काव्यामध्ये प्रधान असूच शकणार नाहीत. ते कधीही मुख्यार्थ म्हणून येऊ शकणार नाहीत. आणि काव्यामध्ये ध्वनीचे स्थान कधी दुय्यम नसतेच, ते नेहमीच मुख्यार्थाचे असते. तेव्हा नेहमीच दुय्यम असलेले अलंकार ध्वनी होऊ शकतील कसे? तेव्हा एखाद्या पद्यात वाच्यार्थाने अलंकाराची सूचना असेल तर एवढ्यावर त्याला मुख्यार्थ असलेल्या व्यंग्यार्थाचे स्थान देणे योग्य नाही.

(३) **रसध्वनी**– रसध्वनीला अलौकिक ध्वनी असे म्हटले जाते. कारण तो वाच्यार्थाने कधीही प्रकट करता येत नाही. त्याचे आकलन होण्यास रसिकाजवळ प्रतिभा असायला पाहिजे. नववधू, औदुंबर, माळाचे मनोगत, संगमोत्सुक डोह, कुब्जा यासारख्या कवितांचा आस्वाद रसिकमनाशिवाय शक्य नाही. रसिकालासुद्धा या कवितांच्या वाचनाने जे जाणवते ते दुसऱ्या शब्दांमधून प्रकट करणे शक्य नसते. या कवितांच्या परिशीलनाने

त्याच्या मनामध्ये अनेक भावनातरंग निर्माण होतात. या रसध्वनीचा विचार या आर्थी व्यंजनेची ओळख करून देताना केलेला आहे.

आतापर्यंतच्या व्यंजनाविवेचनावरून हे स्पष्ट होईल की, व्यंजना ही शब्दशक्ती वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ या दोन्हींवर अधिष्ठित असते. शब्दाला एक वाच्यार्थ तरी असतो, किंवा लक्षार्थ तरी असतो. हे दोन्ही अर्थ एकाच वेळी असू शकत नाहीत. पण व्यंग्यार्थ मात्र दोन्हींच्या संदर्भात असू शकतो. एखाद्या वाच्यार्थामधून किंवा लक्ष्यार्थामधून केव्हा, कसा व्यंग्यार्थ व्यक्त होईल याची कल्पनाही (साचेबंद रीतीने) करता येणार नाही. पण वाच्यार्थाची व लक्ष्यार्थाची मात्र कल्पना करता येते. काव्यात नेहमीच व्यंग्यार्थाला प्रमुख स्थान असते. व्यग्यार्थ हे काव्याचे मर्मस्थान असते. पण तो व्यंग्यार्थ आकलन होण्यासाठी प्रथमतः वाच्यार्थ वा लक्ष्यार्थ समजणे आवश्यक असते. जर काव्यगत पदबंधाची सूक्ष्मदर्शक यंत्राशी तुलना केली, तर असे म्हणता येईल की, त्या यत्रातून पाहणे म्हणजे व्यंग्यार्थ शोधणे आणि त्या यंत्राची रचना पाहणे म्हणजे वाच्यार्थ किंवा लक्ष्यार्थ लक्षात घेणे होय. वाच्यार्थ किंवा लक्ष्यार्थ हे व्यंग्यार्थापर्यंत जाण्याचे साधन आहे. त्यांच्या मदतीने रसिक वाचक व्यंग्यार्थापर्यंत जात असतो.

शास्त्रीय लेखनात वाच्यार्थाला महत्त्व असते. पण तेथे लक्षणेचा उपयोगही नेहमीच केलेला असतो. या वाङ्मयात निरूढा लक्षणेची तर विपुल उदाहरणे सापडतातच, पण प्रयोजनवती लक्षणाही, शास्त्रीय वाङ्मयात विपुल प्रमाणात योजावी लागते. ‘सगळा देश त्यांच्या वाटेकडे डोळे लावून बसला होता,’ ‘भारताने चीनला परतवून लावले’ इत्यादी अनेक वाक्य लक्षणेनेच घ्यावी लागतात. रोजचा व्यवहारही लक्षणेने व्यापलेला आहे. खरे म्हणजे नुसत्या वाच्यार्थाने कोणतेच कार्य साधू शकत नाही. विचार व भावना या दोन्हींच्या अभिव्यक्तीसाठी वाच्यार्थाच्या बरोबरीने लक्ष्यार्थ योजावा लागतोच.

काव्यामध्येही वाच्यार्थापेक्षा लक्षणेला अधिक महत्त्व असते. पण काव्यामध्ये लक्षणेपेक्षाही व्यंजना ही अधिक महत्त्वाची असते. कारण सूचना देण्याचे कार्य व्यंजनाच करू शकते. त्यातही शाब्दी व्यंजनेपेक्षा आर्थी व्यंजना अधिक कार्यप्रवण असते. जितके त्या त्या काव्यामध्ये सूचना देण्याचे सामर्थ्य अधिक, तितके ते वाक्य काव्यानुभवाच्या जवळ जाणारे असते. ही सूचना अनेक प्रकारची असते. कधी एखाद्या संपूर्ण अनुभवाची सूचना ते देऊ शकते, कधी एखाद्या व्यक्तिवैशिष्टयावर ते प्रकाश टाकते, तर कधी एखाद्या महत्त्वाच्या प्रसंगाची, घटनेची सूचना देते. या तिच्या सूचना देण्याला काव्यात अपार महत्त्व आहे. काही समीक्षकांच्या मते, तर हे सूचना देण्याचे सामर्थ्य रसध्वनी-मध्ये काव्याच्या आत्म्याचे स्थान घेऊ शकते. या भूमिकेमुळे व्यंजनेला काव्याचा आत्मा (काव्यस्य आत्मा ध्वनिः।) असे समजणारा एक पंथ अभिनवगुप्तापासून निर्माण झाला. या शब्दशक्तीची या प्रकारची जाणीव अभिनवगुप्ताच्या अगोदरच्या समीक्षकांनाही थोडयाफार प्रमाणात होती. सरळ वाच्यार्थापेक्षा वेगळ्या पद्धतीने भावार्थ सांगणे हे पुष्कळशा समीक्षकांना विचारात घेण्यासारखे वाटले. भामहाने

वक्रोक्ती सांगितली व सरळ रीतीने अर्थ सांगण्यापेक्षा वेगळ्या मार्गाने सांगितलेला अर्थ हा अधिक सौंदर्यपूर्ण होतो हे पटवून दिले, म्हणजे व्यंजनाचारुता पटवून दिली. एवढेच नव्हे तर भामहाला ' व्यंजन ' ठाऊक होते. ' विस्तारभय टाळण्यासाठी श्रेष्ठ कवी, व्यंजनेचा उपयोग करतात व एकाच पदाने एखाद्याचे अनेक गुण व्यंजित करतात ' असे भामह सांगतो. त्याची वक्रोक्ती म्हणजे एकच गोष्ट वैचित्र्यपूर्ण रीतीने सांगणे नव्हे. काही प्रमाणात दण्डीच्या अग्राम्योक्तीमध्येही हाच अर्थ अभिप्रेत आहे. ग्राम्योक्ती व अग्राम्योक्ती यांच्यातील फरक स्पष्ट करताना दण्डीने पुढील उदाहरण दिलेले आहे. " ए सुन्दरी, मी तुझी अभिलाषा करतो, पण तू माझी अभिलाषा का करीत नाहीस ?" अशी आपली अभिलाषा वाच्यार्थाने प्रकट करताच ती विरस करते. त्यामध्ये कोणतेच सौंदर्य जाणवत नाही. ती ग्राम्योक्ती ठरते. पण तीच अभिलाषा " हे कामाक्षी, तुझे कटाक्ष किती सुंदर...तुझ्यावर प्रसन्न झालेला हा अनंग माझ्याशी मात्र निर्दयतेने वागत आहे " अशा प्रकाराने सुचविली तर त्यातील ग्राम्यता नष्ट होते व ते बोलणे सौंदर्यपूर्ण होते. पुढील उदाहरण पाहा :

' निद्रानिमीलितदृशो मदमन्थरायाः
नाप्यर्थवन्ति न च यानि निरर्थकानि ।
अद्यापि ते मृगदृशो मधुराणि तस्याः
तान्यक्षराणि हृदये किमपि स्फुरन्ति ।।'

' नेत्र झोपेने झाकळलेले, अर्धवट मिटलेले, अशा त्या मृगनयनेने अशा मत्त मदिर अवस्थेत काहीसे मधुर शब्द रेंगाळत उच्चारले : म्हटले तर त्यात काही अर्थ नव्हता, पण ते निरर्थक होते काय ? छे– आजही तिचे ते शब्द माझ्या अंतःकरणात कुठली तरी गोड हूरहूर निर्माण करीत आहेत. ' या नव्या भावनेचे वर्णन करणे कठीण आहे, पण ती गोड आहे, हवीहवीशी वाटणारी आहे, आनंदमयी आहे, अनिर्वचनीय आहे, अत्यंत मौलिक आहे. अगदी असेच ध्वनितत्त्व आहे.

ध्वनी आणि रस

ध्वनीला काव्याचे आत्मपद देणाऱ्या आनंदवर्धनाचा रसाला विरोध नाही. हा रसवत् होणारा अनुभव स्वतःच कोणत्या शब्दांमधून, कोणत्या कल्पनांमधून व्यक्त व्हावयाचे ते ठरवीत असतो. स्वतः अनुभवच सूचकतेने व्यक्त होण्याचा, ध्वनित होण्याचा, व्यंजक रूप घेण्याचा मार्ग स्वीकारात असतो. या अर्थाने ध्वनीमधून रस व्यक्त होत असल्याने व हे व्यक्तीकरण स्वतः अनुभवानेच निश्चित केलेले असल्याने ध्वनीला आत्मा म्हटले जाते. थोडक्यात आत्मा आणि देह, अनुभव आणि त्याचे हे शब्दरूप यांच्या एकरूपतेकडे लक्ष देऊन ध्वनीला आत्मा म्हटले जाते. जसे माणसाच्या उक्ति-कृतीतून त्याचे व्यक्तिमत्त्व कळत असते, तसेच काव्याचे स्वरूप, काव्याचा आत्मा कवीच्या शब्दांमधून आकारत असतो.

' रीतिः आत्मा काव्यस्य ' व ' वक्रोक्ती हेच काव्याचे जीवित ' असे म्हणणाऱ्या विचारधारांचाही रसतत्त्वाला विरोध नाही. पण रसाचा विचार नाटयशास्त्राच्या संदर्भात पुरेसा व सखोलतेने केला गेलेला होता. गरज होती ती साहित्याच्या आविष्काराचे स्वरूप कसे आहे त्याचा सखोलतेने व सामग्र्याने विचार होण्याची. आणि म्हणूनच साहित्याचे माध्यम असलेल्या शब्दाचा वेगवेगळ्या पातळीवरून या सगळ्या विचारधारांतून विचार करण्यात आला. ध्वनिसिद्धांत याच परंपरेतील पण समन्वय साधणारा सिद्धांत आहे. शब्दांतून जाणवणारा व्यंग्यार्थ हाच काव्यसौंदर्यनिर्मितिक्षम असतो. म्हणून तो काव्याचा आत्मा होय, हे ध्वनिसिद्धांताचे तत्त्व आहे. ध्वनी व औचित्य हे आत्मवादी संप्रदाय, विचारप्रणाली आहेत. त्यांचा रसतत्त्वाशी निकटचा संबंध आहे. ध्वनी व औचित्य या दोन्ही कल्पनाच मुळी रसाच्या आधारे मांडलेल्या आहेत. ' ध्वन्यालोकां 'तील रसचर्चेचा विचार करणाऱ्या कारिका पाहता त्याला ' रसालोक ' म्हणावयालाही हरकत नाही, इतके रसविवेचनाचे महत्त्व ध्वनीच्या विवेचनात सांगावे लागले आहे. "... (ध्वन्यालोकात) सर्व प्रकारच्या ध्वनिऐवजी केवळ रसाचेच प्राधान्य व त्यावद्दल घ्यावयाची काळजी अत्यंत विस्तृततेने वर्णिलेली आहे. रस ध्वनित होतो एवढाच रसाचा ध्वनीशी संबंध त्याचसाठी व्यंजनेची स्थापना..." (ध्वनिसिद्धांत, पृ० ९७) हे डॉ. अष्टीकरांचे ध्वन्यालोकाबद्दलचे मत रस व ध्वनी यांचा घनिष्ट संबंध स्पष्ट करणारे आहे.

आर्थी व्यंजनेच्या वस्तुध्वनी व अलंकारध्वनी याबद्दलचा विचार मांडताना डॉ. नगेंद्र यांनी रस व ध्वनी यांच्या संबंधावद्दल हेच मत व्यक्त केले आहे. ते म्हणतात, "... अलंकारवाद्यांनी रसाला तीव्र विरोध केला तेव्हा दोहोंचा समन्वय साधण्याच्या दृष्टीने आनंदवर्धनाने ध्वनिसिद्धांताची स्थापना केली आणि रसाच्या विरोधकांच्या समाधानासाठी रस-ध्वनिव्यतिरिक्त वस्तुध्वनी आणि अलंकारध्वनी यांची कल्पना केली. पण आम्ही ध्वनीच्या संदर्भात दाखवून दिल्याप्रमाणे वस्तु–ध्वनी व अलंकार–ध्वनी या नुसत्या शास्त्रोक्त कल्पनाच ठरल्या." (भा. का. मू. प्र. पृ० ११४) वस्तू व अलंकार या स्वरूपाच्या व्यंग्यार्थाला अभिनवगुप्ताने लौकिक असे म्हटले आहे तर रस–स्वरूपी व्यंग्यार्थाचे अलौकिक असे वर्णन केले आहे. " रस नेहमी व्यंग्यार्थानेच सूचित होतो, शृंगार आदी रसाच्या नामनिर्देशाने त्याची प्रतीती करून देणे सर्वथा अशक्य आहे." (ध्वन्यालोक, १–४ लोचन) रस–ध्वनीमध्ये केवळ ध्वनी म्हणजे व्यंग्यार्थ असतो; वस्तू, अलंकार यासारख्या गोष्टी त्यात नसतात. म्हणून रस-ध्वनी म्हणजेच रस हाच मुख्यतः काव्याचा आत्मा होय. (स च ध्वनिरेवेति स एव मुख्यतयात्मा) हे अभिनवगुप्ताचे मत रसाचे काव्यातील मध्यवर्ती स्थान जसे स्पष्ट करते, तसेच व्यंग्यार्थाशिवाय रसाला अभिव्यक्ती नाही हेही लक्षात आणून देते.

रस व ध्वनी यांच्याबद्दल डॉ. नगेंद्रांनी मांडलेले पुढील मत रस व ध्वनी यांच्या संबंधाचे स्वरूप स्पष्ट करते. ते म्हणतात, " ध्वनिकारांनी ध्वनीला काव्याचा आत्मा मानले यात शंका नाही. तरीही सगळा ध्वनिसिद्धांत रसकल्पनेने ओतप्रोत भरलेला आहे.

आनंदवर्धनाने आणि त्याचा मागोवा घेणाऱ्या सर्व ध्वनिवाद्यांनी रसाच्या महत्त्वाचे संकीर्तन ठिकठिकाणी केलेले असून, रसध्वनीला काव्याचे सर्वोत्तम स्वरूप मानून त्यांनी हेच सिद्ध केले आहे की काव्याचा आत्मा ध्वनी, तर ध्वनीचा आत्मा रस होय. वाच्याहून मनोहर असा व्यंग्यार्थ म्हणजे ध्वनी होय आणि मनोहरतेची कसोटी रसात्मकता हीच होय. यामुळेच रस व ध्वनिसिद्धांत जवळजवळ एकरूपच होऊन गेले आणि कोणत्याही आचार्याने सामान्यपणे दोहोत भेद केलेला नाही.... मतभेद आहे तो नुसता अधिक भर कशावर द्यावयाचा यासंबंधी. ध्वनिसंप्रदाय भावाच्या व्यंजनेवर–आधुनिक परिभाषेत कल्पनात्मक अभिव्यक्तीवर आणि रससिद्धांत भावनिक अंशावर अधिक जोर देतो. तरी पण ध्वनिवादी भावनेला कमी लेखीत नाही आणि रसवादीही व्यंजनेला तुच्छ मानीत नाही... एकटा ध्वनी वा एकटा भाव यांच्या आधारेही काव्याचे अस्तित्व शक्य नाही... पण दोहोत विरोध उत्पन्न झाला अथवा दोहोंचे सापेक्ष मोजायचे झाले तर आपल्याला कल्पना आणि भावना यांचा विरोध अथवा सापेक्ष महत्त्व यांच्या आधारेच निर्णय द्यावा लागेल." (भा. का. मू. प्र. पृ० ८९)

इतर कुठल्याही आविष्कारवादी सिद्धांतापेक्षा ध्वनिसिद्धांत हा रसाच्या अधिक जवळचा आहे व रसाला न्याय देणारा आहे. सामान्यतः कलेचे वेगळेपण तिच्या आविष्काराच्या–माध्यमाच्या पद्धतीतून शोधले जाते. याच रीतीप्रमाणे शब्दाचे स्वरूप लक्षात घेताना आशयाला, अनुभूतीला आविष्कृत करणारा ध्वनिसिद्धांत हा साहित्यकलेचे स्वरूप लक्षात घेऊ शकतो. पण मूलतःच इतर (नृत्य, संगीत, चित्र, शिल्प इ.) कलांपेक्षा साहित्यकला भिन्न आहे. संगीतात श्लील/अश्लील असू शकत नाही. पण वाङ्मयकलेत श्लील/अश्लील या कल्पना येऊ शकतात. नृत्य, शिल्प, चित्र, संगीत या इंद्रियगम्य कला आहेत. (उदा० संगीत ऐकण्याचा विषय; चित्र, शिल्प पाहाण्याचा विषय; नृत्य व नाट्य यामध्ये थोडीफार संमिश्रता इ०) पण साहित्यकलेचे माध्यम असलेला शब्द हा केवळ ऐकण्याचा (किंवा लेखनातील पाहाण्याचा) विषय ठरत नाही. काव्यगत शब्द श्रुतिकठोर किंवा मधुर कसाही असू शकतो. यामुळे साहित्यकलेचे शब्द हे माध्यम एकदम मनापर्यंत पोहोचणारे आहे. तो इंद्रियांच्या सभोवती घोटाळत नाही. साहित्यकला मनोज्ञ असते. तिला शब्द या माध्यमामुळे ही मनोज्ञता लाभलेली आहे. ती प्रामुख्याने आशयप्रधान कला आहे व आशयप्रधानताही मनाने जाणता येण्यासारखी आहे. 'वाङ्मय ही एक ललितकला मानली तरी तिचे स्थान बरेचसे स्वतंत्र आहे. शब्दांच्या माध्यमामुळे प्रत्यक्ष जीवनाशी ती... अधिक घनिष्टपणे संबद्ध असते.' (डॉ. दु. का. संत, ललितकला आणि ललित वाङ्मय पृ० २८) हे संतांचे मत लक्षात घेतल्यास ध्वनी व रस यांच्या संबंधात ध्वनिवादी विचारसरणीच्या मर्यादा कळू शकतील. साहित्यकलेचे हे स्वतंत्रपण लक्षात येण्यासाठी केवळ आविष्काराचे सौंदर्य, केवळ आशयाचे सौंदर्य असे विभाजन उपयोगी पडणार नाही. त्यांची एकरूपता मान्य करून तिच्यातून अभिव्यक्त होणारा आशय व त्याची (इंद्रियांच्या पातळींचा फारसा आधार न घेता) थेट मनापर्यंत पोहोचण्याची क्षमता यांचा विचार व्हायला पाहिजे.

समारोप

आतापर्यंत आपण ध्वनिविचार समजून घेतला. ध्वनि हे तत्त्व काव्यशास्त्राच्या आरंभापासून जाणवले असले, तरी त्याचे काव्यातील महत्त्वपूर्ण स्थान आनंदवर्धनापासून स्पष्ट झाले. ध्वनी ही कल्पना व्याकरणातील ध्वनिवरून सुचलेली असून स्फोटवादाशी तिचा असलेला संबंध लक्षात घेतला. ध्वनीची ही उपपत्ती कशी समावेश आहे याचेही स्पष्टीकरण केले. या ध्वनिविचाराचे साहित्यशास्त्राच्या इतिहासातील महत्त्वपूर्ण स्थान स्पष्ट करताना डॉ. देशपांडे म्हणतात. ' या उपपत्तीचा एक महनीय विशेष असा की कविपासून तो रसिकांपर्यंत येणाऱ्या प्रतीतीच्या अखंडतेवर ही उपपत्ती आधारलेली आहे. त्यामुळेच काव्याच्या सर्व अंगांची यांत सुसंगत व्यवस्था लागू शकली. म्हणूनच आनंदवर्धना-पूर्वीचे सर्व विचारप्रवाह या उपपत्तींत विलीन झाले, व नवीन विचारप्रवाहांना या उपपत्तीने चालना दिली.' (भा. सा. पृ० १००) ध्वनिविचाराचे त्यांना जाणवलेले महत्त्व " विरोधकांच्या चर्चाप्रतिचर्चामधून एकच प्रश्न चर्चिला जात होता. तो म्हणजे काव्यगत शब्दार्थाचे रसास्वादात पर्यवसान होते ते कसे ? ... या सर्वांसमोर प्रश्न एकच असे. तो म्हणजे ' किमेतत् (शब्दार्थयोः) साहित्यम् ' हा होय. ' कोऽसौ अलंकारः ' हा प्रश्न आता मागे पडला होता. यांतूनच ' काव्यालंकारा 'चे ' साहित्यात ' रूपांतर झाले. " (भा. सा. पृ. १०१)

ध्वनिविचाराची सर्व इमारत शब्दशक्तीवर आधारलेली असल्याने शब्दशक्तींचा परिचय करून घेतला व व्यंजना या शब्दशक्तीचा ध्वन्यर्थाशी, व्यंग्यार्थाशी असलेला संबंध स्पष्ट केला. व्यंजनेचे विविध प्रकार असले तरी रसध्वनी हीच कल्पना ' काव्यस्य आत्मा ध्वनिः ' मध्ये कशी गृहीत आहे, तेही विचारात घेतले. रसाशी असलेला ध्वनीचा संबंध स्पष्ट करून, वाङ्मयकलेमध्ये आशय व आविष्कार यांचे एकरूपत्व, व इतर कलापेक्षा वाङ्मयकलेचा वेगळेपणा ध्वनिविचारापुरता समजून घेतला. या व्यंजनेच्या सामर्थ्यावरतीच कला ही नित्यनूतन होऊ शकते, चांगली वा श्रेष्ठ, श्रेष्ठतम ठरते. आजच्या समीक्षेच्या भाषेत हेच साहित्यतत्त्व सूचकता या संज्ञेने ओळखले जाते. प्रमुख म्हणजे ध्वनिविचाराने ' काय सांगावे ' व ' कसे सांगावे ?' या दोन्ही प्रश्नांना एकत्रित करून ' कसे सुचवावे ?' या एका वेगळ्याच प्रश्नांकडे साहित्यशास्त्राला वळविले.

3494

६ ॥ रसविचार

प्रास्ताविक / भरतमुनीचे रससूत्र–भाव (नाटयभाव), विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव, सात्विक भाव, स्थायिभाव, / रसापासून भाव की भावापासून रस / लोकधर्म व नाटयधर्म / रसास्वाद : विविध मते, साधारणीकरण, स्थायि विलक्षणो रसः / रसविघ्ने / भरतमुनीची रसव्यवस्था / समारोप

प्रास्ताविक

रसविचार ही भारतीय साहित्यशास्त्रातील सर्वांत प्राचीन व सर्वांत प्रमुख विचारधारा आहे. अलंकार, रीती, ध्वनी, वक्रोक्ती या विचारधाराचा विकास रसविचाराच्या मागून / नंतर, पण रसविचाराच्या अनुरोधाने झाला. रसाचा विचार प्रथम भरतमुनीने आपल्या नाटयशास्त्रात मांडला. 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोद्रसनिष्पत्तिः' हे त्याचे प्रसिद्ध रसविषयक सूत्र होय. 'नाटयकलेत रसनिष्पत्ती कशी होते' ते त्याने या सूत्राद्वारे स्पष्ट केले. काव्यशास्त्राच्या विचाराच्या प्रारंभीच्या काळात असा समज होता की केवळ नाटय हेच रसाचे एकमेव क्षेत्र होय व काव्यशास्त्रात रसाचे स्थान नाटयकलेइतके महत्त्वाचे नाही; या समजामधून रसाव्यतिरिक्त वेगळे आत्मतत्त्व शोधण्याचा प्रयत्न झाला. 'रीतिः आत्मा काव्यस्य' किंवा 'सालंकारस्य वक्रता' इ० सूत्रामधून हीच भूमिका जाणवते. पण हा भ्रम दूर होताच रसाच्या स्वरूपाचा विचार काव्यशास्त्र करू लागले.

रीती, वक्रोक्ती, अलंकार इ. आविष्कारवादी विचारधारांना प्रारंभीच्या काळातही रसाची अगदी पूर्णपणे उपेक्षा करणे शक्यच नव्हते. अलंकारशास्त्राने रसाचा स्थूल, व रूढ अर्थाने स्वीकार करून त्यांना 'रसवत्' किंवा 'ऊर्जस्वी' अशा अलंकाराचेच स्थान दिले. "अलंकारांच्या राजसभेत रस आपल्या भावविभवांच्या वैभवासकट एका मांडलिकाच्या नात्याने समावला गेला." (भा. का. मू. प्र. पृ० ९१) हे डॉ.नगेंद्राचे अवतरण काव्यशास्त्राच्या प्रारंभीच्या काळातील रसाचे स्थान स्पष्ट करते. रीतिविचारातही रसाला योग्य ते मानाचे स्थान मिळाले नाहीच (पण "रमणीय पदविन्यासामुळे अर्थाला सौंदर्य प्राप्त होते (म्हणजे रीतीमुळे...) की रमणीय अर्थाच्या स्पर्शाने शब्दरचना चमत्कृतिपूर्ण उतरते (म्हणजेच रसामुळे)? (भा. का. मू. प्र. पृ० ९३) या प्रश्नाचे "अर्थ सौंदर्यानेच शब्दरचना रमणीय होते." असेच उत्तर द्यावे लागते. यांच्या तुलनेने वक्रोक्तीने रसाची प्रतिष्ठा मानलेली दिसते. 'जे रसाच्या प्रभावाने चमत्कृतिमय असेल, भावनेच्या रंगानी रंगलेले असेल, तेच

अलंकाराचे खरे स्वरूप होय.' असे म्हणून कुंतकाने रसाचे काव्यातील महत्त्वाचे स्थान मान्य केले. यानंतर प्रस्थापित झालेल्या ध्वनिविचारात तर रसाचे अनन्यसाधारण स्वरूप विस्तृतपणाने लक्षात घेतले गेले. ध्वन्यालोकाला रसालोक म्हणावयाला हरकत वाटू नये इतके रसाचे स्वरूप ध्वनीने स्पष्ट केले. आनंदवर्धन/अभिनवगुप्त याच्या विवेचनाने काव्यशास्त्राने विचारांचा परमोच्चबिंदू गाठला. तिथे संस्कृत काव्यशास्त्र स्थिरावले गेले. आविष्काराच्या मार्गाने येणारा विचार ध्वनिविचारात व आशयाच्या मार्गाने आवश्यक तेवढा विचार रसविचारात केला गेला. आणि आशय–आविष्कारातील एकरूपताच अभिनवगुप्ताच्या विवेचनाने स्पष्ट केली.

भरताच्या नाटचशास्त्रावरील उपलब्ध असलेला एकमेव टीकाग्रंथ म्हणजे अभिनवगुप्ताचा 'अभिनय भारती' हा होय. गेल्या ३०/४० वर्षामध्ये रससिद्धांताचे जे विवेचन झाले, ते प्रामुख्याने अभिनवभारतीच्याच साहाय्याने झाले आहे. नाटचसंबंधात मातृगुप्ताने 'रसनिर्मिती' सांगताना, रस हा स्वभावज, नेपथ्यज व वाचिक अशा तीन प्रकारचा सांगितला आहे. वाचिक रसाचा विचार करताना शब्दार्थरूप असलेले काव्य कशामुळे सरस वाटेल याचा विचार सुरू झाला. भरताने रस हा नाटचाचा आत्मा आहे असे कुठेही म्हटलेले नाही. भरताची रसाची कल्पना पाहिली तर त्याने आत्माविष्काराला व मानवी जीवनातील मूलभूत भावनांना–स्थायी भावांना–फारच महत्त्वाचे स्थान दिले आहे, असे डॉ. काळे यांना वाटते. (भा. का. मू. प्र. प्रस्ता. पृ० ८) रसाची प्राथमिक कल्पना तर वस्तुनिष्ठच आहे. रसविचाराचा इतिहास पाहता, रसाचे तीन अर्थ जाणवतात. (१) भावमूलक काव्यसौंदर्य म्हणजे रस. रस ही शब्दार्थद्वारा साधलेली कवीच्या निर्मितिक्षम भावनेची कलात्मक अभिव्यक्ती होय; म्हणजे रस हा काव्यगत होय. भरताच्या 'रसः इति कः पदार्थः' या सूत्राद्वारे केलेल्या रसविवेचनात रसाचा हाच वस्तुनिष्ठ अर्थ अभिप्रेत आहे.

रसाचा दुसरा अर्थ भावनिष्ठ किंवा भावमूलक काव्यसौंदर्याची (रसिकाला येणारी) अनुभूती हा होय. या ठिकाणी सहृदय, रसिक वाचकाच्या चित्तामध्ये उद्‌भवलेली सुखदुःखमय भावनिक जाणीव हा रसाचा अर्थ मानलेला आहे.

रसाचा तिसरा तिसरा अर्थ आनंदपर आहे. काव्याच्या परिशीलनाने विशुद्ध भावनांच्या द्वारा मनाची जी आनंदमय अवस्था होते त्याला रस असे म्हटले जाते. अभिनवगुप्ताच्या या आनंदकल्पनेवर आध्यात्मिकतेचे रंग चढलेले आहेत. भरताच्या रससूत्राचे विवेचन व विश्लेषण करताना मूळ वस्तुनिष्ठ असलेली रसकल्पना अशी बदलत गेली.

विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाने रसनिष्पत्ती होते या भरताच्या सूत्रातील विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव या कल्पना काव्यशास्त्राच्या संदर्भात समजून घेणे आवश्यक ठरते. विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव म्हणजे काय? त्यांचा संयोग कसा साधला जातो? रस भावाधिष्ठित असतो पण तो भावानुभूतीहून

वेगळा असतो, रस अलौकिक असतो, तो आनंदमय असतो, 'स्थायि रसः' की 'स्थायि विलक्षणो रसः।' असे अनेक प्रश्न रसनिष्पत्तीच्या संदर्भात उद्‌भवतात. भरताची रस-व्यवस्था, रसप्रक्रिया व रसविघ्ने यांचाही विचार करावा लागतो. आधुनिक काव्यशास्त्राच्या दृष्टीने रसकल्पनेची उपयुक्तता किती प्रमाणात आहे हे स्पष्ट होण्यासाठी रसाची मूळ कल्पना समजून घ्यायला हवी.

भरतमुनीचे रससूत्र

भरतमुनींच्या 'नाटचशास्त्रा'चे छत्तीस अध्याय असून (सदतिसाव्या अध्यायाला 'नाटचावतरण' असे म्हटले आहे.) त्यांतल्या सहाव्या अध्यायात रसाच्या स्वरूपाचे विवेचन केलेले आहे, तर सातव्या अध्यायात भाव, विभाव अनुभव, स्थायिभाव, सात्त्विक भाव आणि व्यभिचारिभावांचे स्वरूप स्पष्ट केले आहे.

भरतांचा रससिद्धान्त हा प्रामुख्याने नाटचावर आधारलेला आहे. त्यांच्या ग्रंथाचे नावच मुळात 'नाटचशास्त्र' असे आहे. साहजिकच हा रसविचार मांडताना त्यांच्यापुढे 'नाटच' हा वाङ्मयप्रकार व 'नाटचप्रयोग' एवढेच होते हे स्पष्ट आहे. तशातही 'नाटचप्रयोगा'च्या दृष्टीनेच हे सारे विवेचन आले आहे, ही आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट येथे ध्यानात घ्यावी लागते. भरताच्या रसविचारात काव्य अगर साहित्य या शब्दांना स्थान नाही. परंतु नाटक हा एक साहित्याचाच भाग आहे हे आपण विसरून चालणार नाही. इतकेच नव्हे तर भरतानंतर भामह, दण्डी, रुद्रट, अभिनवगुप्त यांनी जे रसविवेचन केले आहे त्यात काव्याचाही विचार केलेला आहे. काव्य आणि नाटच हे साहित्यच आहे. पण रसप्रतीतीच्या वेळी या दोन वाङ्मयप्रकारात काय घडते हेही पाहाण्याजोगे आहे. बालकवींची 'औदुंबर' ही कविता वाचताना आपल्या अनुभवाला औदुंबरत्वाचीच मर्यादा पडते. पण श्री. वि. वा. शिरवाडकरांच्या 'नटसम्राट'च्या प्रयोगात अप्पा बेलवलकर आणि ती भूमिका करणाऱ्या डॉ. श्रीराम लागू या नटांची मर्यादा असते. 'औदुंबरा'तील फक्त 'औदुंबरत्वा'ची मर्यादा नाहीशी झाली, की आपण त्या काव्याचा रसास्वाद घेऊ शकतो, तर 'नटसम्राट'मधील अप्पा बेलवलकर आणि डॉ. श्रीराम लागू या दोनही मर्यादांचा निरास होत असतो; आणि मग काव्यात व नाटचात साधारणीकरणाचा (Generalisation) परिपोष होतो. थोडक्यात, भरतांचा रससिद्धान्त हा प्रत्यक्षात जरी नाटचापुरताच असला तरी तो सर्वच साहित्य–प्रकारांना लागू आहे. म्हणूनच नाटचशास्त्र म्हणजेच साहित्यशास्त्र होय, हे येथे लक्षात घेणे अगत्याचे ठरते. तेव्हा आता भरताचा रससिद्धान्त काय आहे ते समजावून घेणेच इष्ट.

रस म्हणजे रसाविष्कार; आणि रसाविष्कार नाही तर नाटचप्रयोगच नाही, असे भरताचे म्हणणे आहे.[१] याच दृष्टीने भरताने रससूत्र सांगितलेले आहे ते असे :

'तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः ।'[२]

---

१. न हि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते ।

२. नाटचशास्त्र, अध्याय ६, श्लोक ३१ नंतरचे गद्य.

हाच तो भरताचा प्रसिद्ध रससिद्धान्त ! याचा अर्थ असा : ' त्यात विभाव, अनुभाव, व्यभिचारिभाव यांचा संयोग झाला म्हणजे रसनिष्पत्ती होते '– रसनिष्पत्ती म्हणजे रसाविष्कार, रस व्यक्त होणे. भरतांच्या या सूत्रात विभाव, अनुभाव, व्याभिचारिभाव हे जे शब्द आहेत ते समजावून घेतल्याशिवाय आपल्याला ' रसनिष्पत्ती ' या शब्दाचा खऱ्या अर्थाने बोध होणार नाही.

भरतांच्या रससूत्रातील ' संयोग ' म्हणजे काय ? काहीच्या मते ' संयोग ' म्हणजे ' समूह ' ! तर काहींना ' संयोग ' म्हणजे ' एकजीव ' असे वाटते. भरतांनाही ' एकजीव ' असेच म्हणायचे आहे. त्यासाठी त्यांनी दिलेला ' पानकरसा 'चा उल्लेख लक्षात घेण्याजोगा आहे. विड्यामध्ये वेलदोडे, कात, चुना वगैरे पदार्थ घातलेले असतात. पण या पदार्थांचा ' समूह ' झाला म्हणजे रसनिष्पत्ती होत नाही, तर ' असा ' विडा जेव्हा आपण तोंडात टाकतो व त्याचा रस चघळतो, तेव्हा त्या संयोगातून ते पदार्थ एकजीव झाल्यामुळे जो निराळा पदार्थ तयार होतो तोच ' पानकरस. ' पानकरस म्हणजे विडा नव्हे. तसेच विभाव–अनुभाव एकजीव होतात तेव्हाच ' रस ' नावाचा एक वेगळाच पदार्थ तयार होतो. भरतांनी यालाच ' नाट्यरस ' असे[3] म्हटले आहे.

या नाट्यरसाचे स्पष्टीकरण करताना ' रस इति कः पदार्थः ?' असा प्रश्न करून त्याचे उत्तर देताना भरत म्हणतात[4] ' आस्वाद्यत्वात्. ' ' रस हा काय पदार्थ आहे ?– तर ज्याचा आस्वाद घेता येतो असा तो पदार्थ ' असे सांगून रसाचा आस्वाद कसा घेतला जातो हे स्पष्ट करताना भरत पुढे म्हणतात, ' विविध प्रकारच्या मसाल्यांनी रुचकर झालेले अन्न सेवन करणारे, चवीने जेवणारे पुरुष जसा (अन्न) रसांचा आस्वाद घेऊन तृप्त होतात, त्याप्रमाणे निरनिराळ्या भावांच्या अभिनयाने संस्कारित आणि व्यक्त झालेल्या वाणी, अंग व सत्त्व यांनी युक्त असलेल्या स्थायिभावांचा सहृदय प्रेक्षक आस्वाद घेतात आणि संतुष्ट होतात, म्हणून त्यांना ' नाट्यरस ' (नाट्यकृत रस) असे म्हणतात.'

भाव : नाट्यभाव

भरतमुनींनी नाट्यशास्त्राच्या सातव्या अध्यायाच्या प्रारंभीच ' भावा इति कस्मात्। किं भवन्तीति भावाः, किं वा भावयन्तीति भावाः। उच्यते–वागङ्गसत्त्वोपेतान्काव्यार्थान् भावयन्ति इति भावाः ' असे ' भावा'चे स्वरूप स्पष्ट केले आहे. याचा अर्थ असा : ' भाव असे का म्हणायचे ? ते उत्पन्न होतात म्हणून त्यांना भाव म्हणायचे की ते निष्पन्न करतात म्हणून त्यांना भाव म्हणतात ?' तर ' वाणी, अंग आणि सत्त्व यांनी युक्त असे काव्याचे अर्थ ते निष्पन्न करतात म्हणून त्यांना भाव असे म्हणतात. ' ह्या स्पष्टीकरणात ' भवन्ति इति भावः ।' व ' भावयन्ति इति भावाः' असे दोन पक्ष भरताने मांडले असून ' भावयन्ति इति भावाः ' हा पक्ष स्वीकारला आहे. याचे कारण जे उत्पन्न होतात अथवा निर्माण

---

३. भावाभिनयसंबद्धान् स्थायिभावांस्तथा बुधाः ।
आस्वादयन्ति मनसा तस्मान्नाट्यरसाः स्मृताः ॥ नाट्यशास्त्र ६.३३

४. नाट्यशास्त्र, अध्याय ६.३१ नंतरचे गद्य.

होतात ते भाव व्यक्तिगत व्यवहारात आढळतात. उलट ' भावयन्ति इति भावाः ।' म्हणजे जे काव्यार्थाला (कवीच्या प्रतिभेने निर्माण केलेल्या साधारणीभूत अंतर्गत भावाला) तीन प्रकारच्या अभिनया द्वारा आस्वाद्य बनवतात (काव्यार्थाचें भावन करतात) तेच नाटचगत भाव होत. ' केवढे हे क्रौर्य ' या कै. ना. वा. टिळकांच्या कवितेत जो शोक व्यक्त झाला आहे त्याचे उदाहरण घेऊन सांगायचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, त्या धडपडत जाणाऱ्या पक्षिणीला पाहून, तिचे मरणप्राय दुःख पाहून कै. टिळकांनी ज्या ओळी लिहिल्या आहेत तो टिळक नावाच्या कोणा कवीचा व्यक्तिगत दुःखावेग नव्हे, त्यांचा लौकिक मनोविकारही नव्हे, ती त्यांची व्यावहारिक चित्तवृत्ती तर नाहीच नाही. तर कवीच्या प्रतिभेने त्याच्या अंतर्गत भावाला या शब्दांतून वा वर्णनातून रसिकाला आस्वादयोग्य बनविले आहे हे त्याचे सामर्थ्य आहे. हाच त्याचा काव्यार्थ आहे. 'भाव म्हणजे मनोविकार ' हा अर्थ भरतांना सांगायचा नाही. लौकिक पातळीवरील हा अर्थ मानसशास्त्रीय स्वरूपाचा आहे, तर भरतांना नाटचपातळीवरील रसाभिव्यक्तीच्या दृष्टीने आपला अर्थ स्पष्ट करायचा आहे; व रसविचारात नाटचपातळीवरील अर्थच महत्त्वाचा आहे म्हणून त्यांना नाटचभाव असे म्हणायचे.

' काव्यार्थ ' व ' नाटचभाव ' या दोन संज्ञांचे अधिक स्पष्टीकरण करायचे झाल्यास असे म्हणता येईल की, **काव्यार्थ म्हणजेच नाटचविषय.** ते रसपूर्ण असतात असेच भरतांनी ग्राह्य मानले आहे. लोकधर्मात, लोकव्यवहारात अर्थ असतात, तर नाटच-धर्मात काव्यार्थ असतात. भरतांच्या मनात नाटचातील अर्थाचाच म्हणजे काव्यार्थाचाच फक्त विचार अभिप्रेत आहे; आणि नाटचातील प्रत्येक शब्द, पात्र व घटना ही रसपूर्णच असणार हे त्यांनी गृहीतच धरले आहे. साहजिकच ' न हि रसादृते कश्चिदपि अर्थः प्रवर्तते ' असे भरत म्हणतात. हा काव्यार्थ रसिकाला आस्वाद्य होण्यासाठी अभिनयाची जरुरी असते. दि. के. बेडेकरांनी[५] लोकव्यवहारातला ' अर्थ ' आणि ' काव्यार्थ ' समजावून सांगताना दिलेले फूल व वासाचे उदाहरण अगदी अचूक आहे. ते म्हणतात, ' एखाद्या फुलाचा वास घेण्याच्या क्रियेत फूल व वास घेणारा एवढेच पुरते... पण काव्यार्थामधील रसाचा आस्वाद प्रेक्षकांना घेता येण्यासाठी अभिनयादी गोष्टी साधनरूप होतात. प्रयोगाखेरीज रसाचा आस्वाद घेणे प्रेक्षकांना शक्य नाही. ' काव्यार्थगत रस बीजरूपाने अव्यक्त असतो, पण काव्यरसाची अभिव्यक्ती करणे हाच ज्यांचा हेतू ते भाव अभिव्यक्त होताच प्रेक्षक रसास्वाद घेतात.

' नाटचभाव ' हा कोणाही नटाचा व पात्राचा मनोविकार नाही हे आपण पाहिले. ' शाकुंतला'तील दुष्यंताच्या बाणाला भिऊन जिवाच्या भीतीने पळणाऱ्या हरिणाचे (म्हणजे नाटचातील हरिणाचे) जे भय (येथे ' नाटचभय ') तोच नाटचभाव होय. या ठिकाणी ' भय ' हा नाटचभाव कोणाही प्राण्याचा, विशिष्ट हरिणाचा मनोविकार नाही. ते नाटचमृगाचे ' भय ' आहे. विशेष म्हणजे हे ' नाटचभय ', हा जो नाटचभाव, तो

---

५. साहित्य–विचार, पृ. ७

स्वतःच काव्यार्थाला प्रतिभावित (भावित) करणारी एक विलक्षण वस्तू आहे. हा नाटचभाव प्रयोगामुळे शक्तिशाली बनतो व काव्यार्थाला म्हणजेच नाटचविषयाला व्यापून टाकतो. (भावित करतो.)

थोडक्यात, रसयुक्त असलेला काव्यार्थ नाटचाच्या लिखित स्वरूपातच असतो. नाटचप्रयोगाची क्रिया झाली की, तो काव्यार्थगत रस प्रकट होऊन रसिकांना आस्वाद्य होतो.

भाव म्हणजे नाटचभाव, हे स्पष्ट झाले की मग पुढील विवेचन सुलभ होते. वस्तुतः विभाव, अनुभाव व व्यभिचारीभाव यांचा विचार करताना खऱ्या अर्थाने स्थायिभाव, व्यभिचारीभाव आणि सात्त्विकभाव यांचाच फक्त 'भाव' म्हणून उल्लेख करता येतो.

विभाव

'विभाव' हा शब्द 'विभावय्' या धातूपासून निष्पन्न झाला असून याचा अर्थ 'ज्ञान करून देणे, प्रकाश पाडणे' असा आहे. विभावामुळे वाचिक, आंगिक व सात्त्विक अशा तीन प्रकारच्या अभिनयाची प्रतीती होते. अभिनयाद्वारा प्रामुख्याने स्थायिभाव आणि व्यभिचारीभाव यांची प्रतीती होते. लोकव्यवहारात ज्यांना 'कारण' म्हणतात तेच नाटचात विभाव असतात; आणि लोकव्यापारात ज्याला 'कार्य' म्हणतात, त्याला नाटचात अनुभाव असे म्हणतात. लोकव्यवहारात एखाद्याच्या चित्तवृत्तींचा उद्भव झाल्याचे आपण कार्यकारणावरून अनुमान करतो. एका बागेत एक तरुणी आपल्या प्रियकराची वाट पाहात आहे (अशी कल्पना करा.) तो (तिला) दिसताच तिच्या डोळ्यांचे विलास सुरू होतात, गालावर लाली उमटते, ती आपल्या पदराशी चाळा करते आणि तेवढ्यात तो प्रियकर (आपल्या दृष्टीच्या टप्प्यात) येतो. येथे त्या तरुणीच्या दृष्टीने विचार केला तर त्या प्रियकराचे दर्शन हे तिच्या प्रणयोद्भवाचे (चित्तवृत्तीचे) कारण होय. पण हे दृश्य दुरून पाहणारे आपण जेव्हा तिचा प्रियकर येत असल्याचा तर्क, अनुमान करतो व तो प्रियकर आपल्याला दिसल्यावर आपली जिज्ञासा थांबते, तेथेच आपला या दृश्याशी असलेला संबंध संपतो. त्यात आपण तन्मय होत नाही. येथे तिच्या प्रणयोद्भवाचे कारण व कार्य; आणि आपण केलेला तर्क या दोनही गोष्टी लौकिक आहेत. प्रेयसीच्या चित्तवृत्तीची निष्पत्ती आणि त्यामुळे तिच्या अवयवांची दिसणारी हालचाल ही कार्यकारणरूप आहेत. प्रियकराचे दर्शन हे त्याचे कारण आहे, आणि त्या तरुणीच्या शरीरावरील हालचाली हे त्याचे कार्य आहे. व्यवहारात ज्या गोष्टीला 'कारण' म्हटले जाते त्याच गोष्टीला काव्यात 'विभाव' असे म्हणतात, आणि ज्याला 'कार्य' असे म्हटले जाते तीच गोष्ट नाटच–काव्यात 'अनुभाव' म्हणून ओळखली जाते. थोडक्यात, व्यवहारातले 'कारण' काव्यात 'विभाव' होते, आणि 'कार्य' हे 'अनुभाव' होते.

विभाव हे दोन प्रकारचे असतात: (१) आलंबन विभाव आणि (२) उद्दीपन विभाव. ज्यावर रसनिष्पत्ती अवलंबून असते त्यांना **आम्लबन** विभाव असे म्हणतात. वरील उदाहरणातले प्रियकर व प्रेयसी हे मुळातच नसतील तर पुढील शृंगाररसाची

उत्पत्ती होणारच नाही. या ठिकाणचा शृंगाररस **त्या दोघांवर** अवलंबून आहे. ती दोघे या विभावाचे आश्रय आहेत, आधार राहेत. म्हणून तो प्रियकर व प्रेयसी हे आलंबन विभाव होत. तर ती बाग, बागेतला एकान्त, चांदणी रात्र, वसंत ऋतू यांसारख्या गोष्टी त्या प्रणयाला उद्दीपित करणाऱ्या आहेत, त्यामुळे त्यांना **उद्दीपन विभाव** असे म्हणायचे. भरताने 'विभाव' शब्दाचे पर्याय म्हणून कारण, निमित्त, हेतू असे शब्द वापरले आहेत.

अनुभाव

अनुभाव म्हणजे उत्पन्न झालेल्या चित्तवृत्तीचे दिसून येणारे बाह्य परिणाम. प्रस्तुत उदाहरणातील प्रेयसीच्या डोळ्यांचे विभ्रम, गालांवरची लाली, पदराशी चाळा हे येथे नाट्यातले अनुभाव होत. ही नायिकेची (म्हणजे त्या तरुणीची) चित्तवृत्ती व्यक्तिगत असत नाही. तो तिचा लौकिक मनोविकार नसतो, तर तिच्या मनात निर्माण झालेला रती हा जो अलौकिक स्थायिभाव त्याचे हा तिच्या अभिनयाच्या द्वारा व्यक्त होत असतो. हा स्थायिभाव लौकिक म्हणजे नेहमीच्या व्यवहारी सृष्टीतला असत नाही. नटीने अभिनयाच्या द्वारा तो निर्माण केलेला असतो. त्यामुळे तो त्या नाट्यप्रसंगापुरता असतो. म्हणून त्याला लौकिक न म्हणता 'अलौकिक' (नेहमीच्या व्यवहारात नसलेला) असे म्हणायचे. नटीच्या मनातला लौकिक स्थायिभाव निर्माण झाला तर रंगभूमीवर 'भलतेच नाटक' होईल आणि अनव्यस्था प्रसंग उद्भवेल. या दृश्य परिणामावरून प्रस्तुत नायिकेच्या अंतर्गत चित्तवृत्तीचे ज्ञान होते. नाट्याच्या बाबतीत ज्याला आपण 'अनुभाव' म्हणतो, तो नायक अथवा नायिकेने केलेला दृश्य अभिनय असतो. पण साहित्यात म्हणजे कथा-काव्यात हाच अनुभाव शब्दांच्या द्वारा वर्णन करून सांगितलेला असतो. उदाहरणार्थ, 'वसंतरावांनी खिडकी उघडली. पहाटेची मंद झुळूक लता-वेलीं-वरच्या उमलत्या फुलांचा गंध घेऊन आत आली. त्यांचा चेहरा प्रसन्न झाला. त्यांनी बाहेर डोकावून पाहिलं. त्यांनी हास्य केलं. वसंतराव पटकन आत गेले.'

विभाव आणि अनुभावांचे वर्णन करताना भरतांनी म्हटले आहे,[६] 'विभाव आणि अनुभाव लोकांत प्रसिद्ध आहेत. लोकस्वभावानुसार सिद्ध होणारे आणि लोक-व्यवहाराला धरून असणारे असे अनुभाव व विभाव अभियात प्रतीत होतात हे रसिकांनी जाणावे.' येथे भरतांनी 'रसिकांनी' साठी 'बुधैः' हा शब्द वापरला आहे. थोडक्यात, विभाव–अनुभाव लोकव्यवहाराला व लोकस्वभावाला धरून असतात. पण ते प्रत्यक्षातले लोकव्यवहार व लोकस्वभाव नसतात.

नट, रंगमंच, संवाद व अभिनय हे 'भाव' आणि 'रस' यांना वाहून नेणारे मध्यस्थ आहेत. उपयुक्त अशी प्रत्यक्ष साधने होत. या सगळ्यांना मिळून 'विभाव' आणि 'अनुभाव' असे म्हणतात.

---

६. लोकस्वभावसंसिद्धा लोकयात्रानुगामिनः ।
अनुभावा विभावाश्च ज्ञेयास्त्वभिनये बुधैः ॥ नाट्यशास्त्र ७.६

व्यभिचारीभाव

व्यभिचारीभावांना संचारीभाव असेही म्हणतात. व्यभिचार म्हणजे एक प्रकारचा संचारच ! पत्नीशी एकनिष्ठ न राहणाऱ्या पुरुषाला व्यवहारात व्यभिचारी पुरुष असे म्हणतात. तसाच काहीसा अर्थ येथे घ्यायचा. थोडक्यात जे भाव स्थिर स्वरूपाचे नसतात; त्यांना व्यभिचारीभाव म्हणतात. व्यभिचारीभाव हे सहकारी स्वरूपाचे असतात. व्यभिचारी किंवा संचारी भाव तेहेतीस आहेत. ते असे : १ निर्वेद–उदासीनता, २ ग्लानी–शारीरिक अथवा मानसिक थकवा, ३ शंका–अपराधामुळे वाटणारी भीती, ४ असूया–द्वेष, ५ मद– धुंदी, ६ श्रम–कष्टांमुळे शरीराला येणारी विकलता, ७ आळस–अनुत्साही वाटणे, ८ दैन्य–दुर्दैवामुळे होणारा मानसिक त्रास, ९ चिंता–काळजी वाटणे, १० मोह–संकट, भीती वा पूर्वस्मरणाने मूर्च्छा येणे, ११ स्मृती– सततचे चिंतन, १२ धृती–कोणत्याही प्रसंगात समाधानी वृत्ती, १३ व्रीडा–लाज वाटणे, १४ चपलता– अविचार, १५ हर्ष– इच्छित गोष्टीच्या प्राप्तीमुळे प्रसन्न वाटणे, १६ आवेग–मनःक्षोभाने गोंधळ उडणे, १७ जडता–विमनस्क होऊन शून्य दृष्टी लावून बसणे, १८ गर्व–फाजील अभिमानामुळे येणारी बेफिकीर वृत्ती, १९ विषाद– दुःख, २० औत्सुक्य– विरह, स्मृती यांमुळे वाटणारी उत्कंठा, २१ निद्रा– झोप, २२ अपस्मार– वाताचा झटका येणे, २३ सुप्ती– स्वप्नाची अवस्था, २४ विबोध–जागृती, २५ अमर्ष–राग, संताप, २६ अवहित्थ–भीतीमुळे खरे विकार लपविण्याचा प्रयत्न करणे, २७ उग्रता– कोणत्याही प्रकारचा गुन्हा करणाऱ्याला सडकून मार द्यावा असे वाटणे, २८ मती– ज्ञान प्राप्त झाल्यामुळे लायक ठरणे, २९ व्याधी– शारीरिक व मानसिक आजार, ३० उन्माद– वेड्यासारखे वागणे, ३१ मरण–रोगामुळे वा अपघातामुळे मरणप्राय दुःख होणे वा प्रत्यक्ष मरण येणे, ३२ त्रास– भीतीमुळे स्वर गद्गद होणे वा जीभ अडखळणे, ३३ वितर्क–संशय येणे.

स्थायिभाव आणि व्यभिचारीभाव यांत फरक असा आहे की, स्थायिभाव बराच काळपर्यंत टिकणारे असतात. रती, शोक, क्रोध इत्यादी भाव हे स्थायिभाव असून ते निर्वेद, ग्लानी, लज्जा, यांच्या मानाने अधिक काळ टिकणारे आहेत; आणि विशेष म्हणजे व्यभिचारीभाव हे नेहमी दुसऱ्या कोणत्या तरी स्थिर स्वरूप असलेल्या चित्तवृत्तींच्या अनुषंगाने उद्भवत असतात. ते स्वतंत्रपणे उद्भवत नाहीत. यांपैकी काही शारीरिक अवस्था आहेत, पण त्यांचा विचार मानसशास्त्रीय दृष्टिकोणातून करायचा नाही हे पक्के लक्षात घेतले पाहिजे.

मुख्य स्थायिभाव, नाट्यभावामुळे त्यांना प्राप्त झालेले महत्त्व आणि त्यांच्या अनुषंगाने त्यांना लाभलेली आस्वाद्यता असे हे नाट्यभावाचे स्पष्टीकरण होय.

ज्यांचा उल्लेख ' व्यभिचारी ' असा केला जातो त्यांना ' व्यभिचारी 'च का म्हणायचे ?– तर, भावांना विविध मार्गांनी नाट्यफलाकडे नेणारे हे भाव आहेत म्हणून त्यांच्या चलनाला ' वि ' व ' अभि ' हे उपसर्ग लावले आहेत. कारण हे भाव नाट्याचे

वाहन करतात. परंतु, ते नाटचाला 'अभि'मुख असले तरी 'वि'भिन्न मार्गांनी नाटचाचे अभिनयन करतात. असे स्पष्टीकरण स्वतः भरतांनीच केले आहे, ही गोष्ट विशेषतः लक्षणीय आहे.

सात्त्विक भाव

भरताने स्थायी व व्यभिचारी भावांप्रमाणेच आठ सात्त्विक भावांचा उल्लेख केला आहे. हे अष्ट सात्त्विक भाव असे : (१) स्वेद–घाम, (२) स्तंभ–शरीर ताठ होणे, (३) रोमांच– अंगावर काटा उभा राहणे, (४) स्वरभंग– आवाजात बदल होणे, (५) वेपथु–शरीराला कंप सुटणे, (६) वैवर्ण्य– चेहरा पांढरा पडणे, (७) अश्रू–डोळे पाण्याने डबडबणे व (८) प्रलय– निश्चेष्ट होऊन कोसळणे.

सात्त्विक भावाचे स्वरूप सांगताना भरताने म्हटले आहे की, मन एकाग्र असले म्हणजे सत्त्वाची निष्पत्ती होते. अशा प्रकारचा आविष्कार नट करू शकतो. कारण नाटच हे लौकिक-स्वभाव-संवादी असते. दुःखी नसलेल्या नटाने दुःखाचा अभिनय करणे अथवा सुखी असलेल्या नटाने दुःखाचा अभिनय करणे, याला मनाची एकाग्रता लागते. हे जे दर्शन त्या नटाला घडवायचे असते त्यालाच सात्त्विक भाव असे म्हटले आहे. येथे सत्त्व म्हणजे ज्या पात्राची भूमिका करावयाची त्या पात्राच्या प्रकृतिधर्माशी नटाचे एकरूप होणे. त्या पात्राच्या प्रकृतिधर्माचा स्वाभाविक असा जो आविष्कार तो नटाच्या ठिकाणी दिसून येतो. कै. प्रा. दि. के. बेडेकरांसारख्या पंडिताने 'सत्त्वा'चे स्वरूप सांगताना म्हटले आहे[७] 'सत्त्व हे मनाचे अधिकृत स्वरूप आहे... या 'सत्त्वा' मुळे नाटचातील केवळ नाटचधर्मी अशा सुखदुःखांचा परिणामही खऱ्या 'स्तंभा' ने, अश्रुपाताने, किंवा प्रलयाने प्रकट होतो व यामुळे रसोत्कर्ष उत्कट होऊ शकतो.'

अशा प्रकारे भरताने आठ स्थायिभाव, तेहतीस व्यभिचारीभाव व आठ सात्त्विक भाव असे एकूण ४९ नाटचभाव सांगितले आहेत. तसेच पहिले तर अनंत भाव, आणि अनंत रसही मानता येतील. ही नाटचभावांची यादी म्हणजे लौकिक मनोविकारांची यादी नव्हे. या भावांच्या अभिनयाने कविप्रतिभेला जाणवलेला आशय म्हणजेच काव्यार्थ संपन्न होतो; आणि तो रसस्वरूपात व्यक्त होतो.

व्यभिचारी भाव आणि सात्त्विक भाव यांत फरक कोणता ? तर स्वेद, रोमांच इत्यादी सात्त्विक भाव हे प्रामुख्याने व्यक्तीच्या ठिकाणी आढळतात व महत्त्व पावतात; सात्त्विक भाव हे जणू काही व्यक्तिविकसनाचे आरंभीचे बीजस्वरूपच (Germ) आहेत. त्या मानाने व्यभिचारीभाव हे गौण ठरतात.

स्थायिभाव

भरताच्या रससूत्रात विभाव, अनुभाव व व्यभिचारीभाव यांच्याप्रमाणे स्थायिभावाचा मात्र उल्लेख नाही. वस्तुतः ज्या विभावामुळे रसनिष्पत्ती होते, अलौकिक

७. नवभारत, नोव्हेंबर १९५०

स्थायीचा उद्‌भव होतो, तो स्थायिभाव म्हणजे काय ? हे काहीसे समजावून घेणे अगत्याचे आहे. म्हणून येथे त्याचा विचार केल्यास पुढील विवेचन अधिक सुलभ होणार आहे.

आपल्या प्रत्येकाच्या मनात स्थिर स्वरूपात जे मनोविकार असतात, ज्या चित्तवृत्ती असतात त्यांना स्थायी म्हणण्यास हरकत नाही. ‘ स्थायिभाव ’ या शब्दप्रयोगात ‘ स्थायी ’ आणि ‘ भाव ’ असे दोन शब्द आहेत. त्यांपैकी एकाचा म्हणजे ‘ भावाचा ’ अर्थ चित्तवृत्ती किंवा मनोविकार असा होतो हे आपण पाहिले आहेच. ‘ स्थायी ’ म्हणजे ठायी, आपल्या ठायी असलेले, आपणाजवळ ‘ ठिय्या ’ मारून बसलेले भाव ! रसनिष्पत्तीचा विचार मांडताना भरताने म्हटले आहे की, [८] ‘ नाना प्रकारच्या वाचिक–आंगिक व सात्त्विक भावांच्या अभिनयाने व्यक्त झालेल्या स्थायिभावाचा सहृदय (सुमनसः) प्रेक्षक आस्वाद घेत असतात.’ म्हणजे विभावामुळे स्थायिभावांना रसाचे खाद्य रसत्व प्राप्त होत असते आणि विशेष म्हणजे भरताच्या रससूत्रात तर स्थायिभावाचा उल्लेख नाही. साहजिकच भरतांना अभिप्रेत असलेला ‘ स्थायिभाव ’ हा लौकिक, लोकव्यवहारातला स्थायिभाव नव्हे हे स्पष्ट आहे. त्यामुळेच व्यावहारिक जीवनातील स्थिर मनोविकार, मूलभूत प्रेरणा अथवा उपजत भावना यांना नाट्यात– साहित्यात–स्थान नाही हे प्रथमच लक्षात घेतले पाहिजे. तर भरताच्या रससूत्राचा विचार करताना हा स्थायिभाव केवळ अलौकिक स्थायी किंवा नाट्यस्थायी म्हणूनच ओळखायचा आहे.

भरताने रसांचा विचार करताना केवळ आठच रस मानले असून ते पूर्वी महात्मा द्रुहिणाने सांगितल्याचे म्हटले आहे. [९] त्यांपैकी शृंगार, रौद्र, वीर, बीभत्स या रसांपासून अनक्रमे हास्य, करुण, अद्‌भुत व भयानक हे उपरस उत्पन्न होतात असे सांगितले आहे. यामुळे पहिले चार रस हे प्रधान रस असून उरलेले चार उपरस आहेत. हे रस असे दाखवता येतील.

मूलभूत रस :	शृंगार	वीर	रौद्र	बीभत्स
	¦	¦	¦	¦
उपरस :	हास्य	अद्‌भुत	करुण	भयानक

भरताने सांगितलेल्या चार प्रमुख आणि चार उपरसांचे वर्ण आणि दैवते पुढीलप्रमाणे आहेत :

रस	**उपरस**	**वर्ण**	**दैवत**
शृंगार	हास्य	शुभ्र	प्रमथ
वीर	अद्‌भुत	पिवळा	ब्रह्मदेव
रौद्र	करुण	करडा	यम
बीभत्स	भयानक	काळा	कालदेव

८. स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः । नाट्यशास्त्र, ६.३१ नंतरचा भाग.

९. एते ह्यष्टौ रसाः प्रोक्ता द्रुहिणेन महात्मना । नाट्यशास्त्र, ६.१६

'शृंगार' हा उज्ज्वल, शुभ, आल्हादायक असा रस असून त्याचे दैवत कामदेव नसून विष्णू आहे. तो 'स्त्रीपुंसहेतुक' असला तरी 'सेक्स' नव्हे. त्याचा शुभ मिथुनभाव हा परमोच्च आनंदाचे स्थान आहे. तो उच्चपदस्थ आहे. 'बीभत्स' हा शृंगाराच्या अगदी विरुद्ध. शृंगार हा आल्हाददायक तर बीभत्स किळसवाणा. त्याचा वर्ण नील आणि दैवत महाकाल म्हणजे शंकर आहे. शंकर हा स्मशानवासी तर खराच, पण तो नररुंडांची माळ धारण करणारा. त्याचे रूप बीभत्स. 'वीर' हा शृंगाराचा सहचर रस. राम, दुष्यंतादी धीरोदात्त पुरुषांचे वर्णन करणारा. स्थैर्य, शौर्य, धैर्य, त्याग इत्यादी वीरपुरुषाचे गुण असून साहसी आहे. तो नुसतीच आक्रमक वृत्ती सुचवीत नाही, तर त्याचे गुणही लक्षात घ्यावे असेच आहेत. वीराचा वर्ण गौर आणि दैवत इंद्र आहे. 'वीर' जसा शृंगाराचा सहचर तसा 'रौद्र' हा बीभत्साचा सहचर आहे. बीभत्स दर्शन घडविणारांचे कार्य रौद्र असावे हे स्वाभाविकच आहे. युद्ध हे त्याचे वैशिष्टय आणि ते वैशिष्टय दानवांचेच ! शंकराला प्रसन्न करून घेणारा दशमुखी रावण त्रैलोक्याला सतावून सोडत होता. अर्थातच त्याचे दर्शन बीभत्स तर होतेच, आणि कर्मही रौद्रच होते.

हे लक्षात घेता, भरतांनी शृंगार, वीर, रौद्र आणि बीभत्स यांना प्रमुख रस का मानले व 'बीभत्सा'ला रसव्यवस्थेत – तेही मुख्य रसात – स्थान का दिले ते स्पष्ट व्हायला हरकत नाही. भरतकालीन नाटयाच्या आधारेच ही रसव्यवस्था मांडली गेली तर ते स्वाभाविकच नाही का ?

भरतप्रणीत आठ रसांचे स्थायिभावही पुढीलप्रमाणे दाखविता येतील. रस व त्यांचा स्थायिभाव यांच्या जोडया अशा :

शृंगार–रति, रौद्र–क्रोध, वीर–उत्साह, बीभत्स–जुगुप्सा, हास्य–हास, करुण–शोक, अद्‌भुत– विस्मय, भयानक– भय.

भरताने या रसविचारात शांतरसाचा अंतर्भाव केलेला नाही ही गोष्ट येथे लक्षात ठेवली पाहिजे. शांतरसासंबंधीचा विचार आपण नंतर करणार आहोच ! भरताने ज्या नाटयस्थायीचा अथवा अलौकिक– स्थायिभावांचा उल्लेख केला आहे ते स्थायिभाव लौकिक व्यवहाराशी संवादी, मिळतेजुळते असतात इतकाच याचा अर्थ. ते प्रत्यक्ष जीवनातले मनोविकार नव्हेत.

आता हे स्थायिभाव आठच का ? इतर भावांना हे प्राधान्य का नाही ? असा प्रश्न येथे उद्‌भवणे साहजिकच आहे. इतर भावांचा–विभावादींचा–विचार झालेला आहेच. तरीही या प्रश्नांचे उत्तर भरतांनी दिले आहे, ते असे : 'जसे इतरांप्रमाणेच हातपाय-पोटादी अवयव असलेले काही पुरुषच कुल, शील, विद्या यातील कौशल्य या गुणांमुळे राजाचे पद प्राप्त करून घेतात व कमी बुद्धीचे इतर पुरुष त्या राजाचे अनुयायी होतात; त्याचप्रमाणे विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारीभाव स्थायिभावांच्या आश्रयाने असतात. स्थायिभाव हे इतर भावांचे निमित्तमात्र असल्यामुळे ते स्वामीच्या जागी असतात.'

रसापासून भाव की भावापासून रस ?

भरताने नाट्यगत रस आणि भाव यांच्या परस्परसंबंधाविषयी जो प्रश्न मांडला आहे तो प्रश्न[१०] 'रसामुळे भाव (विभावादिक) संपन्न होतात की भावामुळे (विभावादिकांमुळे) रस संपन्न होतात? की ते परस्परावलंबी आहेत? असा आहे; असे अभिनवगुप्ताचे मत आहे. भरताने हे प्रश्न उपस्थित केले आहेत. याची दोन कारणे येथे दिसून येतात : (१) 'न हि रसादृते कश्चिदर्थः प्रवर्तते' व (२) 'विभाव, अनुभाव व्यभिचारिसंयोगात् रसनिष्पत्तिः।' ही भरताचीच दोन विधाने होत. पहिल्या विधानात 'तथा मूलं रसाः सर्वे' हा अर्थ स्पष्ट असून रसाचे महत्त्व निसंदिग्धपणे सांगितले आहे; तर दुसऱ्या विधानात विभाव, अनुभाव, व्यभिचारीभाव यांचा उल्लेख 'रसनिष्पत्ती'च्या आधीच्या भागात आलेला आहे. म्हणजे दुसरे विधान स्पष्टपणे असे सांगते की, भावाशिवाय रस असू शकत नाही. पण येथे एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते ती अशी की, विभाव किंवा नाट्यभाव म्हणून ज्यांना आपण म्हणतो ते लौकिक जीवनातले भाव, मनोविकार रसनिष्पत्तीच्या संदर्भात कधीच विचारात घेतले जात नाहीत. आणि लौकिक जीवनातील कार्यकारण रूपाने असणारे भाव हे रसनिष्पत्तीसाठीच विभाव-अनुभावात पर्यवसित होत असतात. नाटकात यौवनसंपन्न सुंदरीला रतीचा विभाव म्हणून ओळखले जाते, पण व्यवहारात तीच रतीचे कारण असते. तिच्या प्रणयक्रीडेला– विलासांना– अनुभाव म्हणत नाहीत, तर कार्य अथवा चाळा म्हणतात. तेव्हा रसासाठी विभावादी असतात, व विभावादीमुळे रसनिष्पत्ती होते असेच आपणास दिसून येते. नाट्यात मात्र विभावादी आणि रस यांना एकत्र आणण्यासाठी अभिनय असावा लागतो. थोडक्यात, अभिनयाच्या आश्रयाने विभाव आणि रस हे निष्पन्न होत असतात. कात, चुना, वेलदोडे, खोबरे, जायपत्री, गुंजेचा पाला इत्यादींनी युक्त असलेला विडा चघळल्याशिवाय 'पानकरस' निष्पन्न होत नाही, आणि 'पानकरस' चघळायला मुळात विडा असल्याशिवाय अर्थ नाही. जी गोष्ट विडा व पानकरस यांची, तीच कापड आणि कापडातील धाग्यांची आहे. यासाठी भरताने[११] 'ज्याप्रमाणे बीजापासून वृक्ष, वृक्षापासून फूल, फुलापासून फळ, त्याप्रमाणे रसापासून भाव उत्पन्न होतात' असे सांगितले आहे. अशा स्थितीत रसाच्या अपेक्षेने लोकव्यवसायी कारणांना विभावत्व आहे, तर विभावादिकांच्या अपेक्षेने रसाला निष्पत्ती आहे, हे लक्षात घेतल्यावर रस आणि भाव यांच्यावर परस्परावलंबित्वाचा दोष येण्याचे काहीच कारण नाही.

---

१०. 'किं. रसेभ्यो भावानामभिनिर्वृत्तिरुताहो भावेभ्यो रसानामिति'। नाट्यशास्त्र ६.३३ नंतरचे गद्य.

११. यथा बीजाद्भवेद् वृक्षो वृक्षात्पुष्पं फलं यथा।
तथा मूलं रसाः सर्वे तेभ्यो भावा व्यवस्थिताः ॥ –नाट्यशास्त्र ६.३८

लोकधर्म आणि नाट्यधर्म

रसविचार हा प्रामुख्याने लोकस्वभाव अथवा लोकव्यवहार आणि नाट्य अथवा काव्य यांच्याशी संबंधित आहे. नाटकामध्ये अभिनयाला महत्त्व असते; आणि हा अभिनय लोकस्वभाव अथवा लोकव्यवहार यांच्याविषयीचा असतो. लोकव्यवहार म्हणजे लोकांचे आचार-विचार, रीत-रिवाज होत. लौकिक जीवनाशी म्हणजेच लोकव्यवहाराशी आपण जितके परिचित, तितके नाट्याचा अथवा काव्याचा आस्वाद घेणे आपणास शक्य होते. पण रसप्रतीती किंवा रसास्वाद अथवा रसानुभव म्हणून ज्याला म्हणतात तो मात्र फक्त नाट्यातच अथवा साहित्यातच आपणास आढळतो. लौकिक जीवनात त्याला गौण स्थान असते; लौकिक जीवनात आपण प्रेम, शोक, भय अनुभवतो पण त्यांचे स्वरूप आणि साहित्यात अनुभवाला येणाऱ्या शृंगार, करुण, भयानक रसांचे स्वरूप मात्र एकच नसते. लौकिक जीवनातला अनुभव सुखदुःखमिश्रित असतो, तर नाट्य-काव्यादी साहित्यातला अनुभव जसा आस्वाद घेण्याजोगा म्हणजे आस्वाद्य असतो, तसाच तो केवळ ताटस्थ्य-भावामुळे सुखकारक, त्याचप्रमाणे सुखदुःखकारकही असतो, हे येथे लक्षात घ्यावे लागते. म्हणूनच अभिनवगुप्ताने 'नाट्ये एव रसः न तु लोके' असे बजावून सांगितले आहे. रस हा नाट्यातच (म्हणजे साहित्यातच) असतो, लौकिक जीवनात नसतो हा याचा अर्थ. हे लक्षात घेऊनच लोकव्यवहाराला लौकिक जीवन म्हटले असून, नाट्यानुभवाला अलौकिक असे म्हटले आहे. काव्यनाट्यादी साहित्य हे लौकिक जीवनाशी संबंधित असले तरी त्यापासून ते दूर असते; तरीही साहित्य हे लोकस्वभावाशी, लोकव्यवहाराशी सुसंवादी असते.

दैनंदिन जीवनातूनच नाट्य-काव्यादी साहित्य निर्माण होते हे खरे आहे; नव्हे तोच साहित्याचा विषय आहे. पण आपण नाटक पाहतो म्हणजे काय करतो ? तर दैनंदिन जीवनात जो लोकांचा व्यापार चालतो त्याचा अभिनय नटाकडून केला जातो, तो आपण पाहतो. नुकतेच लग्न झालेली मुलगी सासरी जात आहे अशी कल्पना करा. सासरी जाताना ती मुलगी डबडबलेल्या डोळ्यांनी आपल्या पित्याचा निरोप घेत आहे. तिची आई हयात नसल्यामुळे तिच्यामागे तिच्या पित्याचे जीवन आता एकाकी आहे. अशा वेळी पिताही भारावलेल्या अंतःकरणाने मुलीला निरोप देत आहे...हे दृश्य आपल्या परिचयाचे असते. त्या पित्याचा शोक (येथे विरह) आपण समजू शकतो. तो त्याचा विरह असतो, आपला नसतो हेही आपणास ठाऊक असते; आणि हा विरहप्रसंग पाहणाऱ्या व्यक्तीला दुःख होतेही ! पण हे त्याचे व्यक्तिगत दुःख असते, आणि त्या पित्याचा विरहही व्यक्तिगतच असतो. येथपर्यंतच हे दैनंदिन जीवन, हा लौकिक व्यापार (साहित्याच्या दृष्टीने) विचारात घ्यायचा असतो. हा पित्याचा शोक फारतर तीव्र विरह असतो, पण तो करुण रस नसतो. कारण, त्यात व्यक्तिसंबद्ध असा भाग असतो. परंतु, हाच विरह जेव्हा 'बाळ जा, तप्ताश्रु हे येथेच ढाळू दे मला । जा गडे, का हात आता घालिसी माझे गळा' अशा काव्यपंक्तींतून आपण वाचू लागतो तेव्हा हा शोक केवळ एका विशिष्ट पित्याचा राहात

नसतो. तो शब्दाच्या माध्यमातून काव्यार्थ व्यक्त करीत असतो. काव्यार्थ म्हणजे काव्यातील आशय, कविप्रतिभेला जाणवलेला अर्थ. अशा वेळी हा शोक जसा त्या विशिष्ट पित्याचा नसतो, तसाच त्याचा आस्वाद घेत असताना रसिक या नात्याने आपण केवळ एक व्यक्ती राहात नसतो, तर आपण फक्त रसिक असतो. आणि मग साहजिकच तो शोक अथवा विरह आस्वाद्य होतो व आपण करुणरसाचा आस्वाद घेतो. थोडक्यात, दैनंदिन जीवनातला किंवा लोकव्यवहारातला 'शोक' हा 'करुणरसात' पर्यवसित होतो. हाच प्रसंग जेव्हा आपण रंगभूमीवर पाहतो तेव्हा तो नटाच्या अभिनयातून व्यक्त होतो. तो त्या नटाचा शोक नसतो, तर त्या नटाने केवळ पित्याच्या विरहाचे सोंग (भूमिका) केलेले असते, अभिनय केलेला असतो. एका अर्थी रसिक प्रेक्षक या नात्याने आपण त्या विरहाचे सोंगच पाहात असतो. पण विशेष असा की, या सोंगापासूनच (भूमिकेपासूनच) रसिक प्रेक्षकाला खराखुरा रसास्वाद मिळत असतो. जीवनात चित्तवृत्ती निर्माण होत असतात, तर नाटकात त्यांचा अभिनय केला जात असतो. हा या विवेचनामागचा सर्वांत मोठा अर्थ आहे, हे येथे लक्षात घ्यायला हवे. तेव्हा लोकव्यवहार म्हणजे लोकधर्म हा साहित्याचा विषय असतो, तर तोच जेव्हा कवीच्या अथवा साहित्यिकाच्या प्रतिभाबलावर आणि नटाच्या अभिनयकौशल्याने अभिव्यक्त होतो तेव्हा त्याचे स्वरूप लौकिक न राहता अलौकिक होते. निराळ्या शब्दात सांगायचे झाले तर असे म्हणावे लागते की, लोकस्वभाव अथवा लोकधर्म हा लौकिक असतो. तर नाट्यधर्म अलौकिक असतो.

लोकधर्माला नाट्यधर्माचा आधार कशा प्रकारचा असतो हे समजावून सांगताना अभिनवगुप्ताने 'भित्तिस्थानीय' असे म्हटले आहे. भिंतीवरच्या चित्राला जसा भिंतीचा आधार असतो, पण चित्र म्हणजे भिंत नव्हे– तसेच साहित्य म्हणजे प्रत्यक्ष जीवन नव्हे, हे विसरून चालणार नाही. चित्रामुळे भिंतीचे दर्शन होते व भिंत सुंदर दिसते. त्याचप्रमाणे नाट्यधर्मामुळेच लोकस्वभाव वा लोकधर्म सुंदर दिसतो. म्हणूनच नाट्य हा एक सौंदर्यव्यापार आहे, असे म्हटले जाते.

तेव्हा एवढ्या विवेचनानंतर 'लोकधर्म' आणि 'नाट्यधर्म' व 'लौकिक' आणि 'अलौकिक' या संज्ञा लक्षात यायला हरकत नाही.

रसास्वाद : विविध मते

"भरताच्या नाट्यशास्त्रावर अनेक टीकाग्रंथ झाले. त्यातील भट्टलोल्लट, श्रीशंकुक, भट्टनायक, अभिनवगुप्त या शास्त्रकारांनी लिहिलेले टीकाग्रंथ महत्त्वाचे ठरतात. या शास्त्रकारांनी भरताच्या रसाचे केलेले विश्लेषण अनेक दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. रस हा लौकिक की अलौकिक, किंवा स्थायि रसः की स्थायि विलक्षणो रसः, किंवा रसप्रतीतीच्या संदर्भातील भट्टनायकाने व अभिनवगुप्ताने मांडलेली साधारणीकरणाची कल्पना, काव्यानंदाची कल्पना किंवा रस हा अनुकरणात्मक की अनुव्यवसायात्मक इ. रसविषयक प्रश्नांचा विचार प्रमुख शास्त्रकारांनी कसा केला आहे ते लक्षात घेऊ.

भट्टलोल्लट

नाट्यातील पात्राचा (नाट्यगत व्यक्तीचा) म्हणजे सिंधू[१२], कांचनभट[१३], प्रा. नानासाहेब भानू[१४] यांसारखी नाट्यातील नावे असलेल्या पात्रांचा शोक, क्रोध इत्यादी स्थायिभाव स्पष्टपणे वा सूचकतेने रंगभूमीवर दिसून आला म्हणजे तोच रसपदवीला पोहोचतो असे मत मीमांसावादी लोल्लटाने व्यक्त केले आहे. हेच मत यापूर्वी भामह, दण्डी व उद्भट यांनीही सांगितलेले होते. भरताच्या रससूत्राचा विचार करताना लोल्लटाने म्हटले आहे, विभावांनी स्थायी उत्पन्न होतो, अनुभावांनी तो स्थायी प्रतीत होतो (म्हणजे अनुभवास येतो), आणि व्यभिचारींनी तो परिपुष्ट होतो. अशा प्रकारे विभावादींनी परिपुष्ट झालेला स्थायी म्हणजेच रस होय.[१५] हा परिपुष्ट होणारा स्थायिभाव अर्थातच सिंधू, कांचनभट इत्यादीं नाट्यगत पात्रांचा ! परंतु सिंधू, कांचनभट इत्यादींच्या रूपाचे नट अनुसंधान करतो. अनुसंधान म्हणजे कांचनभटादींच्या ठिकाणी तो नट स्वतःच आहे अशी कल्पना करतो. त्या अनुसंधानाच्या सामर्थ्यामुळे नटाच्याच ठिकाणी रस असल्याचे आपणास दिसते. प्रेक्षकांना हा जो प्रत्यय येतो तोच रसास्वाद होय. या मताप्रमाणे, 'शाकुंतला'तील दुष्यंत या पात्राला शकुंतला या पात्राविषयी प्रेम वाटत असते. असा प्रसंग पाहात असताना त्या पात्रांच्या अभिनयसामर्थ्यामुळे मात्र त्या दुष्यंताची भूमिका करणाऱ्या त्या नटाला शकुंतलेची भूमिका करणाऱ्या त्या नटीविषयी प्रेम वाटत असते अशी प्रेक्षकांची खात्री होते. प्रेक्षकांची ही चित्तवृत्ती म्हणजेच रसनिष्पत्ती होय.

रसविचारातील एक प्राथमिक अवस्था म्हणून हा विचार ठीक वाटतो व तो आपणास पटतोही ! नाटकात सिंधूचे दुःख पराकोटीला पोहोचले की तो शोक, आणि तोही सिंधूचाच ! कीचकाला पाहून भीमाचा क्रोध पराकोटीला पोहोचला की तो रौद्र, तोही भीमाचाच ! ही जी आपली प्राथमिक स्वरूपातली—वरवरची—कल्पना आहे तीच भट्टलोल्लटाची रसविषयक कल्पना आहे. अंधारात दोरीलाच साप समजावे, तसे नटालाच दुष्यंत अथवा सिंधू समजावे असे येथे होत असते. तेव्हा लोल्लटाच्या मते ही रसनिष्पत्ती नायकाच्या / नायिकेच्या ठिकाणी व तो अभिनय करणाऱ्या नट / नटीच्या ठिकाणी होते. येथे रसाचा आणि रसिकाचा/प्रेक्षकाचा संबंध येत नाही. त्यामुळे लोल्लटाचे रसनिष्पत्तिविषयक मत प्रेक्षकांचा विचार करीत नाही. हा रस व्यक्तिनिष्ठ आहे. त्यामुळेच नटसुद्धा रसास्वाद घेतो. प्रेक्षक कोणत्या प्रकारे रसास्वाद घेतात याचे विवेचन लोल्लट करीत नाही.

रस हा पात्रनिष्ठ असतो ही लोल्लटाची कल्पना वस्तुतः अपूर्ण आहे. कारण सिंधूला येणारा प्रत्यक्ष अनुभव त्या तिची भूमिका करणाऱ्या त्या नटीला कसा येईल, हा प्रश्नच

---

१२. एकच प्याला. १३. शारदा १४. हिमालयाची सावली.
१५. भारतीय साहित्यशास्त्र, ग. त्र्यं. देशपांडे, पृ. २७८.

आहे. हा दोष या उपपत्तीत राहून जातो. पण श्रीशंकुक या नैयायिकाने आपल्या अनुमान-पद्धतीद्वारा या दोषाचे निराकरण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. कसा ते आता पाहू.

श्रीशंकुक

या नैयायिक मीमांसकाने भट्टलोल्लटाच्या मताचा विचार करताना अशी शंका उत्पन्न केली आहे की, एका व्यक्तीच्या ठिकाणी एकाच वेळेस उत्पन्न झालेला भाव दुसऱ्या व्यक्तीच्या ठिकाणी उत्पन्न झाला आहे, या कल्पनेने प्रेक्षकांना खरा आनंद कसा होणार ? रंगभूमीवरची सिंधू ही सिंधू आहे की बालगंधर्व आहे (म्हणजे ती खरी आहे की खोटी आहे) हा विचार प्रेक्षकांच्या मनात न येता, ती सिंधूच आहे असे त्यांना वाटत असते. नाट्यगत पात्राच्या ठिकाणी (म्हणजे सिंधू इत्यादींच्या ठिकाणी) रसनिष्पत्ती होते असे जे म्हटले आहे तें शंकुकाने मान्य केले आहे. येथे रंगभूमीवरील बालगंधर्व नट नसून प्रत्यक्ष सिंधूच आहे असे वाटते, इतकेच नव्हे तर ते दोघेही एकच आहेत असेही वाटते. 'सौभद्रा'तील कृष्णाला रुक्मिणीविषयी ज्या भावना वाटतात त्या भावनांचे अनुमान प्रेक्षक करीत असतात असे शंकुकाचे मत आहे.

पण रती इत्यादी स्थायिभाव नटाचे आहेत असे अनुमान काढले तर त्यात पुन्हा प्रश्न असा की, त्यात प्रेक्षकाचा संबंध कुठे येतो ? आणि असे असेल तर प्रेक्षकाला रसास्वादाचा आनंद मिळणार तरी कसा ? कारण, नाट्यगत पात्राच्या चित्तवृत्तीचे अभिनयाद्वारा नट जे अनुकरण करतो, ते त्या (राम-सीतादी) न पाहिलेल्या व्यक्तींच्या चित्तवृत्तीचे अनुकरण कसे शक्य आहे ? नट हा 'नाटकी' अभिनय करीत असतो. तो रामाचा स्थायी नसतो अथवा नटाचाही स्थायी असत नाही. तो असतो नाट्यगत स्थायी ! 'या माझ्याच भावना' या दृष्टीने नट जरी अभिनयकौशल्याने त्या भावना दाखवीत असला तरी तो नाट्यगत स्थायी असतो. त्यामुळे राम-सीतादींच्या खऱ्या स्थायीचे ते अनुकरण असल्याचे अनुमान तरी कसे करता येईल ? 'जिथे धूर आहे तिथे अग्नी असतो' (यत्र यत्र धूमः तत्र तत्र वह्निः) असे अनुमान केले तरी धुराचे ज्ञान असल्या-शिवाय अग्नीचे जसे ज्ञान होत नाही तसाच स्थायीचा विभावादींशी योग आल्याविना स्थायीचा बोध होणे शक्य नाही, शिवाय विभावादींशी संयोग झाल्यावर ज्ञान होणार ते रसाचेच; अनुपचित (परिपुष्ट न झालेल्या) स्थायीचे नव्हे, हे लक्षात घ्यायला हवे. येथे स्थायीचेच ज्ञान प्रथम ग्राह्य मानून कसे भागेल ?

दुसरे असे की, भरताने नाट्यशास्त्रात प्रथम रसाची उद्देश-लक्षणे सांगितली आहेत तर लोल्लटाने स्थायी प्रथमच उत्पन्न होतात, विभावांनी सूचित होतात, अनुभावांनी परिपुष्ट होतात व व्यभिचारींच्या संयोगाने रसत्व पावतात असे म्हटले आहे. नाट्य-प्रयोगाच्या वेळी नटाच्या ठिकाणचा रसांचा आस्वाद घेत असताना रसिकाला दुष्यंतादींच्या भावाचा बोध होतो, तर लौकिक-व्यवहारात त्या त्या भावापासून त्या त्या रसाची निष्पत्ती होते असे भरताने म्हटले आहे, हेही लक्षात न घेतल्यामुळे लोल्लटाची उपपत्ती सदोष झाली आहे. त्याचप्रमाणे स्थायी तीव्र झाला म्हणजे रस निर्माण होतो हे लोल्लटाचे

विधानही तितकेसे समर्थनीय नाही. कारण शत्रूला पाहून निर्माण झालेला क्रोध, अथवा वियोगामुळे निर्माण झालेला शोक प्रथम तीव्र असला तरी हळूहळू तो कमीकमीच होत जातो.

श्रीशंकुकाने लोल्लटाच्या उपपत्तीवर अशा प्रकारे आपले मत प्रदर्शित करताना रस हा स्थायी नसून स्थायीचे अनुकरण आहे असे सांगितले आहे. हा अनुमित (अनुमान केलेला) स्थायी म्हणजे दुष्यंतगत स्थायीचे अनुकरण होय व ही अनुकरण झालेली रती हाच शृंगार होय. रस अनुकरणरूप असतो व अनुकरणापासून त्याची निष्पत्ती होते असेच शंकुकाला सांगायचे आहे. त्याच्या म्हणण्यातला आशय असा की, नटाचा आविर्भाव कृत्रिम असला तरी तो 'संवादीभ्रमा'मुळे खराच वाटतो. त्यासाठी त्याने 'चित्रतुरग' (चित्रातल्या घोड्याचा) दृष्टान्त दिला आहे. चित्रातला घोडा हा खरा घोडा नसतो. पण रंगादिक्रियामुळे तो घोडाच आहे असे आपणास वाटते. खरा घोडा आणि चित्रातला घोडा यांच्यात मिळतेजुळतेपणा असतो, संवाद असतो, त्यामुळे तो घोडा खरा वाटतो. खरे पाहिले तर, हा भ्रमच असतो. हाच संवादीभ्रम होय. तसेच खोटचा सिंधूचे खोटे हावभाव (म्हणजे अनुभाव) हे मिथ्याज्ञान (खोटे ज्ञान) असले तरी संवादीभ्रमामुळेच खऱ्या खऱ्या सिंधूगत दुःखाचे प्रेक्षकाला ज्ञान होते. 'रायगडाला जेव्हा जाग येते'मधील शिवाजी व संभाजी यांच्यातला संवाद हा शिवाजी–संभाजीचा खरा संवाद नसून आपण त्याचे अनुकरण पाहतो, असे आपणही म्हणतो.

पण शंकुकाच्या या मताचे परीक्षण करताना भट्टतौत याने हे अनुकरण नटाच्या दृष्टीने, प्रेक्षकांच्या दृष्टीने की विवेचकाच्या दृष्टीने? असा प्रश्न उपस्थित केला आहे. त्याचे उत्तर देताना तो म्हणतो, ज्याचे अनुकरण करायचे त्या मूळ व्यक्तीची आपणास आधी कल्पना नसेल तर दुष्यंत-सिंधूंच्या चित्तवृत्तींचे अनुकरण नट करतो असे कसे म्हणता येईल? नटाचे आविर्भाव (अनुभाव) हे मूळ दुष्यंताच्या चित्तवृत्तीचे असतील किंवा त्याच्या रती या भावनेचे अनुकरणही असेल. पण रंगभूमीवर जे चालले आहे ते सारे अनुकरण चालले आहे अशी जाणीव ठेवून जर प्रेक्षक पाहात राहील तर त्याला रसास्वाद कसा घेता येईल? नटाचे अनुभाव पाहून त्याच्या चित्तवृत्तीचे अनुमान काढणे म्हणजे धुरासारख्या दिसणाऱ्या धुक्यावरून अग्नीचे अनुमान काढण्यासारखे आहे. विशेष म्हणजे आपल्या समोरचा नट अनुकरण करतो आहे असे प्रेक्षकाला कधीच वाटत नाही. 'नटसम्राट'मधील अप्पा बेलवलकराची भूमिका डॉ. श्रीराम लागूंनी केली, दत्ता भटांनी केली अथवा सतीश दुभाषींनी केली तरी प्रेक्षकांच्या समोर अप्पा बेलवलकरच वावरत असतात. तेव्हा प्रेक्षकांच्या दृष्टीने हे अनुकरण आहे असे म्हणता येणार नाही.

नटाच्या दृष्टीने विचार केला तर नाटकातली कावेरी ही नाटकातल्या गणपतराव बेलवलकरांच्या (म्हणजे कावेरीची भूमिका करणारी नटी ही अप्पा बेलवलकरांची भूमिका करणाऱ्या नटाच्या) दृष्टीने त्याच्या नात्या-गोत्याची असत नाही, त्याला तिच्याबद्दल आत्मीयता असण्याचे कारणच नाही. त्याच वेळी मी दुष्यंत अथवा बेलवल-

करांच्या चित्तवृत्तीचे अनुकरण करीत आहे असे नट मानीत नसतो. कारण मुळातला दुष्यंत आणि बेलवलकर त्याला ठाऊकच नसतो. हे अनुकरण कोणाही विशिष्ट व्यक्तीचे नसते, तर आपल्या चित्तवृत्तीच्या साधारणीकरणाच्या भावाने नट आपले विभावादी प्रकट करतो.

भरताने आपल्या सूत्रात 'स्थायी 'चा उल्लेख केलेला तर नाहीच, शिवाय रसाला स्थायीचे अनुकरण असेही त्याने म्हटलेले नाही. नटाचे नाट्यभाव आणि नाट्यगत पात्राचे स्थायिभाव हे भिन्न आहेत. हे लक्षात घेतल्यावर रसनिष्पत्ती म्हणजे रसाचे अनुकरण करणे हे योग्य ठरणार नाही. थोडक्यात, रस म्हणजे स्थायीचे अनुकरण व रसप्रतीती म्हणजे रसाविषयीचे अनुमान ही उपपत्ती स्वीकारता येत नाही.

लोल्लट आणि शंकुक यांच्या रसविषयक उपपत्तीत केवळ नाट्यविषयकच विचार झाला आहे. प्राधान्याने पात्रगत व नटगत रसनिष्पत्ती ही विचारसरणी नाट्यप्रयोगाच्या मर्यादेबाहेर जात नसल्यामुळे साहित्यशास्त्राच्या प्रांतात ती लक्षात घेता येत नाही. तशात रसास्वादाच्या संदर्भात रसिकाची मनोवस्था कशा प्रकारची असते याचा स्पष्ट असा उल्लेख येथे आढळत नाही.

भट्टनायक

भट्टलोल्लट आणि श्रीशंकुक यांच्या रसविषयक उपपत्तीत प्रेक्षकाचा अथवा रसिकाचा विचार झालेला नाही. पण भट्टनायकाने मात्र रस हा रसिकनिष्ठ असतो ही भूमिका स्वीकारली व त्या दृष्टीनेच आपली उपपत्ती मांडली. त्यासाठी त्याने शास्त्रीय वाङ्मयातील व व्यवहारातील शब्दाहून काव्य-नाट्यातले शब्द वेगळे असतात असे मानून काव्यव्यापार तीन शक्तीने चालतो असे सांगितले. त्या तीन शक्ती अशा : (१) अभिधा, (२) भावना व (३) भोगीकृती अथवा चर्वणा. **अभिधा** या शक्तीमुळे काव्यातील वाच्यार्थाचा बोध होतो. **भावना** या शक्तीमुळे विभावादींचे साधारणीकरण होते. शारदा; सिंधू, कांचनभट, अप्पा बेलवलकर या विशिष्ट व्यक्ती न राहता त्या सामान्य स्त्री-पुरुष होतात. म्हणजे सुधाकर-सिंधू, अप्पा बेलवलकर–कावेरी, कांचनभट–शारदा ही पात्रे आता विशिष्ट नावाच्या व्यक्ती राहात नाहीत. त्या सामान्य पातळीवरील स्त्री–पुरुष होतात. सिंधू ही सुधाकराची पत्नी उरत नाही, ती एक सामान्य स्त्री होते. या साधारणीकरणामुळेच रस आस्वाद्य (म्हणजे आस्वाद घेण्यास योग्य) होतो. या शक्तीलाच काव्यगत शब्दाचा भावकत्व अंश असे म्हणतात. आणि तिसरी जी शक्ती **भोगीकृती** अथवा **चर्वणा**, तिच्यामुळे प्रेक्षकाला रसास्वाद घेता येतो. या शक्तीला भोगकृत्व अथवा भोजकत्व काव्यगत शक्तीचा अंश असे म्हणतात. या शक्तीमुळे कोणाही रसिकाला, सामान्य स्त्री-पुरुष आणि त्याच्या चित्तवृत्तीमध्ये प्रवेश करून त्या चित्तवृत्तींचा अनुभव घेता येतो. भट्टनायकाने रसास्वादास 'भोग', रसिकास 'भोजक' व रसाला 'भोज्य' असे म्हटले आहे. थोडक्यात भट्टनायकाच्या मते रस उत्पन्न होत नाही, (शंकुकाच्या मताप्रमाणे) अनुमित होत नाही किंवा अभिव्यक्तही होत नाही, तरा

'भावकत्व' या काव्यगत शब्दशक्तीमुळे रसिकाला तो आस्वाद्य होतो, रसिक त्याचा आस्वाद घेतो.

चर्वणा म्हणजे रसास्वाद, रवंथ करणे. गुरे रवंथ करतात तेव्हा त्यांच्या मुखातून लाळ गळताना आपण पाहतो. त्या वेळी गुरेही एक प्रकारच्या तादात्म्य अवस्थेत असतात. त्यांची ब्रह्मानंदी टाळी लागलेली असते. तेव्हा चर्वणा म्हणजे 'रवंथ' असे म्हटले तर ते इष्टच ठरेल.

अभिनवगुप्त

हा शैवसंप्रदायी मीमांसक. भट्टनायकाची साधारणीकरणाची कल्पना अभिनवगुप्ताने रसप्रतीतीच्या संबंधात स्वीकारली आहे. पण त्याचे भावना (भावकत्व) आणि भोगीकृती (भोजकत्व) हे दोन काव्यव्यापार मात्र स्वीकारण्याची त्याला आवश्यकता वाटत नाही.

भट्टलोल्लट व श्रीशंकुक यांनी प्रामुख्याने नाट्यप्रयोगाला अनुलक्षून रसाची चर्चा केली आहे, तर रसनिष्पत्ती नाट्याप्रमाणेच इतरही साहित्यात– म्हणजे काव्यातही– होते असा विचार भट्टनायकाने मांडला आहे. भट्टनायकाची साधारणी भावाची कल्पना भरताच्या मूळ नाट्यशास्त्राला अभिप्रेत आहे असे म्हणता येण्यासारखे नाही. पण भट्टनायकाच्या या कल्पनेमुळे रसनिष्पत्ती पात्रगत (दुष्यंत, सिंधू यांच्या ठिकाणी) की नटगत (ती भूमिका करणाऱ्या नट-नटीच्या ठिकाणी) हा विचार मागे पडून ती रसिकगत (रसिकाच्या ठिकाणी) असते या विचाराला महत्त्व प्राप्त झाले. अभिनवगुप्ताने तर 'रसनिष्पत्तिः' या शब्दाचे स्पष्टीकरण करताना म्हटले आहे की, रसाची निष्पत्ती होत नसून रसनेची म्हणजे आस्वादाची निष्पत्ती होते. रसाचे अस्तित्व या आस्वादावरच अवलंबून असते. त्यामुळे 'रसनिष्पत्ती' असा शब्दप्रयोग लक्षणेने केला जातो. वस्तुतः रस ही जर उत्पन्न (उत्पत्ती) होणारी वस्तू असती तर विभावादींना रसचे कारण म्हणावे लागले नसते, आणि तसे झाले असते तर विभावादी नाहीसे झाले तरीही रस तसाच राहण्याचा संभव निर्माण झाला असता. पण रस हा आस्वादाचा विषय असून आस्वाद घेतला जात आहे तोपर्यंतच टिकणारी वस्तू आहे. हा आस्वाद प्रतीतिस्वरूपाचा असून, ती प्रतीती उत्पन्न करणारे विभावादी अलौकिक स्वरूपाचे असतात. या विभावादींच्या बरोबर स्थायिभावाचेही साधारणीकरण होते, आणि साधारणीभूत स्थायिभाव म्हणजे रस,– असे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्ताने केले आहे.

भट्टनायकाची साधारणीभावाची कल्पना स्वीकारताना अभिनवगुप्ताने त्याची भावकत्वाची कल्पना मात्र स्वीकारली नाही. कारण, काव्यगत शब्दांच्या भावना व भोगीकरण या दोन व्यापाराने होणारे कार्य जर व्यंजनाव्यापाराने होऊ शकते तर हे दोन व्यापार मानण्याची आवश्यकताच काय ? त्यासाठी सहृदय व्यक्तीच रसास्वाद घेऊ शकते असे अभिनवगुप्ताला म्हणायचे आहे. सहृदय प्रेक्षकाला वाच्यार्थाने

(अभिधेने) जाणवणाऱ्या अर्थापेक्षा अधिक अर्थ आपल्या कल्पनेने जाणून घेता येतो. रसास्वाद हा व्यंजनेनेच जाणता येतो ही त्याची भूमिका आहे. भट्टनायकाला हा व्यंजनाव्यापार मान्य नाही; त्यामुळे रस अभिव्यक्त होतो हेही त्याला मान्य नाही.

अभिनवगुप्ताच्या मते रसनिष्पत्तीला प्रत्यक्ष अनुभवाची आवश्यकता आहे आणि अनुभवजन्य ज्ञानावरच त्याने आपली रसनिष्पत्तीची कल्पना बसवली आहे. लौकिक जीवनात आपण जे अनुभव घेतो त्यांचेच प्रतिबिंब नाटकात असते. नुकताच विवाह झालेली मुलगी सासरी जाताना तिच्या मनाची होणारी दोलायमान अवस्था आपल्या अनुभवाचा भाग असते. तेव्हा आपण असे दृश्य पाहून अनुमानाने त्या विशिष्ट मुलीच्या जागी सामान्यत्वाने प्रत्येक विवाहयोग्य मुलीचे दृश्य कल्पनेने चितारीत असतो. ही साधारणीकरणाची क्रिया म्हणजेच भावकत्व शक्ती होय. मग ती वेगळी मानण्याचे कारणच उरत नाही. अशा वेळी 'नववधू प्रिया, मी बावरते' या कवितेत पतीच्या घरात प्रथमच प्रवेश करणाऱ्या सर्वसामान्य मुलीच्या चित्तवृत्तीचा अनुभव आपणास येत असतो आणि विशेष म्हणजे अशी ही एक निर्विघ्न प्रतीती नाट्यप्रसंग पाहताना एकाच वेळी सर्व प्रेक्षकांना येत असते. प्रेक्षकाचे मन हे रसाचे अधिष्ठान आहे हे येथे महत्त्वाचे आहे. साधारणीकरणाच्या संबंधात अभिनवगुप्ताने जे म्हटले आहे त्याचा आशय असा की, मूळ कथानकातील पात्रांशी विभावादी निगडित असतात. त्याचप्रमाणे ते देश व काल यांनी मर्यादित असतात. कीचकाला पाहून भीमाचा क्रोध विराट नगरात (हे स्थळ) द्वापारयुगात (हा काळ) उद्भवला होता. पण काव्यवाचनाने अथवा नाट्यप्रसंग पाहताना हाच क्रोध पात्र–देश व काळ यांच्याशी संबद्ध राहात नाही. त्याचे साधारणीकरण होते. व्यक्ती, देश व काळ यांच्या संबंधापासून भाव मुक्त होतो व तो सर्वसाधारण स्वरूपात प्रतीत होतो. भावाचे हे साधारणीकरण म्हणजेच भावकत्व व्यापार आणि त्यायोगे भावित होणारा रस म्हणजेच त्या रसाची निष्पत्ती होय.

पण ही रसप्रतीती अलौकिक आहे हे विसरून चालणार नाही. कारण, विभावादी सामग्रीला रसिक-हृदय-संवादाची जोड मिळते, तेव्हाच रसप्रतीती येते. विभावादी सामग्री लौकिक कारणांची संवादी असते इतकेच! सासरी निघालेल्या मुलीच्या संबंधातले दृश्य जेव्हा प्रेक्षक पाहतो तेव्हा प्रथम त्या विशिष्ट मुलीचे ज्ञान, नंतर होणारी साधारणीकरणाची भावना आणि त्यानंतरचा आत्मानुप्रवेश (आपण तादात्म्य होणे) असा क्रम अशा वेळी येथे आढळतो.

विभावादींनी अभिव्यक्त होणारा आणि साधारणीकरणाच्या पातळीवर अनुभवाला येणारा स्थायिभाव प्रथम एका व्यक्तीचा (येथे सासरी निघालेल्या रंगभूमीवरील शकुंतला या पात्राचा) असला तरी तो जेव्हा रसिकाला प्रत्ययाला येतो तेव्हा रसिकाच्या चित्तात मुळातच असलेल्या वासनारूप स्थायीशी तो मिळताजुळता, संवादी असतो. त्यात रसिकाचा आत्मानुप्रवेश होतो व तो तादात्म्य पावतो. त्या वेळी रसिक साधारणीभूत पातळीवरून आस्वाद घेतो. साहजिकच अशा वेळी रस

निर्माण होत नसून अभिव्यक्त होतो असे अभिनवगुप्ताचे मत आहे. रसिकाच्या मनात मुळातच वासनारूपाने असलेला हा स्थायिभाव साधारणीकरणाच्या क्रियेमुळे नव्याने निर्माण होण्याचा प्रश्नच उद्‌भवत नाही. तेव्हा **रस निर्माण होत नसून तो आविष्कृत होतो किंवा अभिव्यक्त होतो** हेच अभिनवगुप्ताला सांगायचे आहे.

भरताच्या नाटचसूत्रात नाटचप्रयोगाच्या दृष्टीने रसनिष्पत्तीचा विचार मांडलेला दिसतो, तर अभिनवगुप्ताच्या रसनिष्पत्तीत रसिकावर होणाऱ्या रसास्वादाच्या प्रतिक्रियेचा विचार अधिक महत्त्वाचा वाटतो.

साधारणीकरणामुळे नाटचगत पात्राची (शकुंतला, सिंधू इत्यादींची) चित्तवृत्ती ही प्रेक्षकाची (वासनासंस्कारांनी अलौकिक स्वरूप बनलेली) चित्तवृत्ती बनते, व त्याचा सुप्तावस्थेतील स्थायिभाव जागा होतो. यालाच रसप्रतीती असे म्हटले आहे. हा लौकिक स्थायी नसून **विलक्षण स्थायी** असतो. रसिकाला प्रतीत होणारा रस तात्कालिक असतो, म्हणजे जोर्यंपत आस्वाद घेता येतो तोपर्यंतच तो टिकतो. त्याची चर्वणा (आस्वाद) संपली की तो नाहीसा होतो. अशा प्रकारे रस चर्वणारूप असल्याने तो स्थायीप्रमाणे चित्तात कायमचा वास करून राहात नाही. त्यामुळे त्याला स्थायीहून विलक्षण, वेगळा असल्याचे अभिनवगुप्ताने [१६] म्हटले आहे– म्हणूनच भरतांनी नाटचसूत्रात स्थायीचा उल्लेख केला नाही. तेथे तो बोचला असता.

अशा प्रकारचा रसास्वाद घेताना प्रेक्षकाच्या मनात कोणताच विकार उत्पन्न होत नसतो. त्याची वैयक्तितता गळून पडते. त्याची चित्तवृत्ती निर्विघ्नपणे रसप्रतीती घेत असते. त्याचे मन आता सुखावते, विश्रांत होते. ही जी त्याची मनोविश्रांती तोच रसास्वाद होय. याच रसनाव्यापाराला म्हणजे आस्वादाला अभिनवगुप्ताने ‘ महारस ’ असे म्हटले आहे; आणि आस्वाद घेत असताना मनाला लाभणारी ही जी विश्रांती तिलाच ‘ **विश्रांतिकारिणी** ’ प्रतीती असे नाव अभिनवगुप्ताने दिले आहे. येथे आस्वाद घेताना रसिक अलौकिक पातळीवर असतो, तो सर्व व्यक्तिसंबद्ध मनोविकारांच्या पलीकडे गेलेला असतो.

भरताच्या रससूत्रावर अभिनवगुप्ताच्याआधी ज्या टीका झाल्या त्यांचा परामर्श घेण्यात ‘ अभिनव भारती ’ ही त्याची टीका श्रेष्ठ मानली जाते. कारण, अभिनवगुप्ताने अनेक टीकाकारांच्या मतांचे सविस्तर विवेचन करून त्यांचे नंतर खंडनही केले आहे, आणि विशेप म्हणजे त्याच्या नंतरच्या टीकाकारांनी भरताच्या नाटचशास्त्राच्या संबंधात अभिनवगुप्ताच्याच विचारांचा मागोवा घेतला आहे. सौंदर्यव्यापार हाच जोपर्यंत रसनिष्पत्तीचा आधार आहे तोपर्यंत रस कोणताही असो, तो आस्वाद्य व्हायलाच हवा.

रस हा अनुकरणात्मक की अनुव्यवसायात्मक ?

नाटचभाव हा लोकव्यवहाराशी संवादी असतो. नाटच हे लोकव्यवसायाचा

---

१६. स्थायिविलक्षण एवं रसः ।

अभिनय करून दाखविते. लौकिक जगातील व्यक्ती सत्य असते आणि रंगभूमीवरील नटाचे विभावादिक कृत्रिम असतात. ते सत्याचे सोंग (भूमिका) असते. प्रेक्षक मात्र त्या सोंगाचा खरा आस्वाद घेत असतो. रसविचारातील ही कल्पना मोठी चित्तवेधक आहे. वस्तुतः कांचनभटाची भूमिका करणारा नट 'चिक्कू' स्वभावाचा मुळीच नसेल, इतकेच नव्हे तर अद्याप त्याचा प्रत्यक्षात विवाहदेखील व्हायचा असेल; तेव्हा त्याला 'शारदे'च्या वयाची मुलगी असण्याचा प्रश्नच उद्भवत नाही. पण रंगभूमीवर आपली भूमिका वठविताना तो 'कांचनभट' ही व्यक्ती विशिष्ट प्रसंगी कशी वागली असेल, त्याच्या मनात विशिष्ट समयी कोणता भाव जागृत झाला असेल, त्या वेळी त्याचे हावभाव कशा प्रकारचे असतील अथवा असावेत अशी कल्पना करून (दिग्दर्शकाच्या सूचनेनुसार) ते सोंग तो सादर करतो. नाट्यप्रयोग चालू असताना त्याच्यासमोर असलेली शारदा ही त्याची (खरोखरीची) मुलगी तर नसतेच, पण तिचे व आपले काही नाते आहे असेही तो मानीत नसतो. त्यामुळे त्या नटाने लौकिकातल्या कोणा कांचनभटाचे अनुकरण केले आहे, असे वाटण्याचे कारणच उद्भवत नाही. 'शारदा' या नाटकापुरतेच बोलायचे झाले तर असे म्हणता येईल की येथे कै. देवलांचे अंतर्गत संस्कारच साधारणीकरणाच्या भूमिकेवरून प्रकट होत असतात. त्याच भूमिकेवरून नट तशा प्रकारचे संस्कार अभिनयातून प्रकट करीत असतो, आणि प्रेक्षकही साधारणीकरणाच्या भूमिकेवरून त्यांचे ग्रहण करून, त्यात आपला प्रवेश करवून घेऊन तशा प्रकारच्या भावनांचा आस्वाद घेत असतो; व हा अशा प्रकारे (लेखक, नट व प्रेक्षक या) तिघांचा एक प्रकारचा अनुव्यवसायच असतो.

भरताचे विभाव, अनुभाव नाट्यगतच आहेत. त्यांचे भाव हे नाट्यभावच आहेत व त्यांचा रसही नाट्यरसच आहे. हे लक्षात घेता आपण असे म्हणू शकतो की, नाट्य किंवा नाट्यरस हा अनुकरणात्मक नसून अनुव्यवसायात्मक आहे.

ऐतिहासिक अथवा पौराणिक नाटकांतील पात्रांचे अनुकरण करणे तर नटाला अशक्यच असते. कारण इतिहासाला संभाजी वा पुराणातला श्रीकृष्ण नटाने पाहिलेलाच नसतो. त्यामुळे नाट्य हे अनुकरणात्मक असते असे म्हणताच येणार नाही. तेव्हा, नाट्य किंवा नाट्यरस हा अनुव्यवसायात्मकच होय हेच खरे.

काव्यानंद आणि ब्रह्मानंद

काव्यानंद हा ब्रह्मानंदस्वरूप आहे असे म्हटले जाते. म्हणजेच काव्यास्वादाच्या वेळची मनोऽवस्था ब्रह्मानंद प्राप्त होण्याच्या वेळच्या मनोऽवस्थेशी मिळतीजुळती असते. काव्यास्वाद हा अलौकिक आहे. तो व्यवहारातल्या आनंदापेक्षा वेगळा आहे. लौकिक जगात पुष्कळदा आनंदाचे प्रसंग येतात, पण तो आनंद 'केवळ आनंद' 'कैवल्यानंद' स्वरूपाचा नसतो. परीक्षेत उत्तीर्ण झाल्याचा आनंद विद्यार्थ्याला होतो. पण त्याच्या अधिक अपेक्षा त्याच क्षणी थोड्याफार प्रमाणात का होईना, त्याला कष्टी करीत असतात. त्याला जर 'पास क्लास' मिळाला असेल तर, दुसरा वर्ग मिळाला तर बरे

झाले असते असे वाटते; दुसरा वर्ग मिळाला असेल तर, पहिला वर्ग थोडक्यात चुकल्याचे वाईट वाटते. पहिला वर्ग मिळाला असेल तर 'डिस्टिंक्शन' का वरं मिळू नये, अशी रुखरुख त्याला लागून राहते. म्हणजे व्यवहारी जगातला आनंद हा 'केवळ आनंद', 'निर्भेळ आनंद' नसतो. तो सुखदु:खमिश्रित असतो. हे सुख वा दु:ख त्याचे वैयक्तिक असते. निराळ्या शब्दात सांगायचे म्हणजे व्यवहारातला आनंद हा व्यक्तिसंबंधित असतो. त्यात स्वार्थाचा, स्वतःच्या तृप्तीचा भाग असतो. व्यवहारात स्वतःचे इंद्रियसुख किंवा स्वतःच्या अपेक्षापूर्ती यामुळे हा आनंद लाभलेला असतो. पण काव्यात तसे नसते. कारण काव्यात इंद्रियसुखाचा विचारच नसतो. पण कलाकृतीत दुसऱ्याच्या सुखदु:खात्मक भावना असूनही त्यांचा आपणास साधारणीकरणामुळे जो अनुभव येतो त्याचा आस्वाद आपण घेतो. ही गोष्ट व्यवहारात घडणारी नाही, लौकिक नाही. म्हणून ती अलौकिक आहे. वादळाचे चित्र पाहून रसिक प्रेक्षकाला आनंद होतो, पण प्रत्यक्ष वादळात सापडलेल्या व्यक्तीचे मन अशा प्रकारचा आनंद भोगू शकत नाही. म्हणून कलाकृतीमधील आनंद हा केवलानंद असतो, अलौकिक असतो. तो इंद्रियजन्य असतो असे म्हणता येणार नाही. मृदुशय्यासुखात स्पर्शानंद आहे तर ताजमहाल पाहण्यात नेत्रसुख आहे. पण काव्यानंद हा यापासून वेगळा आहे. तो नि:स्वार्थ आनंद आहे. 'स्व'पासून भिन्न आहे. स्वतःपुरताच विचार करणारा नाही. ज्यांच्याशी आपला कधीच परिचय झालेला नाही अशा राम, शकुंतला, कर्ण, माधवराव पेशवा, फाल्गुनराव, शारदा, सिंधू, बॅरिस्टर विश्राम यांच्या सुख:दुखात आपण नि:स्वार्थपणे आनंद भोगतो. अशाच प्रकारचा ब्रह्मानंद असतो असे सांगितले जाते.

काव्यानंदात 'स्व'ला दूर ठेऊन ज्याप्रमाणे रसास्वाद घेतला जातो, तसाच 'स्व'शी निगडित नसलेला ब्रह्मानंद योगी माणसाला प्राप्त होत असतो. काव्यानंदात स्व-पर-तटस्थ भाव, देश-स्थल-कालादी मर्यादा या गोष्टींचा विसर पडलेला असतो. ब्रह्मानंद चाखणारा योगीसुद्धा असाच आनंद लुटत असतो. काव्यानंदाला ब्रह्मानंदसहोदर असेही म्हणतात. सहोदर म्हणजे (सह उदरात जन्म घेणारा) सख्खा भाऊ! 'भाऊ' व ज्याचा भाऊ आहे 'ती व्यक्ती' या भिन्न असतात. त्यांच्यात पुष्कळसे साम्य असले तरी त्यांच्यातला वेगळेपणाही नाकारता येत नाही. त्यांचे आडनाव एकच असले तरी त्यांची ओळख पटणारी नावे वेगळी असतात. त्यावरून आपण त्यांना हाका मारतो. काव्यानंदात आणि ब्रह्मानंदात असेच साम्य असले तरी वेगळेपणा आहे. ब्रह्मानंद हा आनंददायीच असतो. हा उपभोगणारा योगी देश–स्थल–काल–स्व–पर–तटस्थ भाव यांच्या पलीकडे गेलेला असतो. नि स्वार्थ आनंद भोगीत असतो. येथपर्यंत काव्यानंदाचे ब्रह्मानंदाशी साम्य असते. पण नाटक पाहात असताना किंवा कलाकृतीचे परिशीलन करीत असताना रसास्वाद घेणारा सहृदय रसिक ते नाटक संपताच वा कलाकृती बाजूला ठेवताच लौकिक जीवनात प्रवेश करतो. साधारणीकरणाची अवस्था संपताच, हा रसास्वाद संपतो. रसिकाची ही स्थिर मनोऽवस्था काही क्षणापुरतीच (फार तर काही काळापुरतीच) रसास्वादाची असते. ती चिरस्वरूपाची नसते. उलट, योगाची स्थिर मनोऽवस्था ही समाधिसुखाची

आहेत. या सर्व प्रकारांना उचित अशी संघटना असते. यांपैकी 'मुक्तक' या प्रकारात कवीला रसाभिव्यक्ती करण्याची संधी असते. 'मुक्तक' हा छोटा जीव असलेला काव्यप्रकार असला तरी त्यात रसपूर्ण रचना करता येते. अमरू कवीने शृंगाररसयुक्त काव्ये या प्रकारात यशस्वीपणे लिहिली आहेत, हे येथे लक्षात घ्यावे लागते. मुक्तकात समासविरहित रचना असावी हे इष्ट ! सन्दानितकात मध्यमसमास अथवा दीर्घसमासयुक्त रचना चालू शकते **पर्यायबंध** प्रकारात असमासा किंवा मध्यमसमासा रचना ठीक असते. **परिकथेत** कशाही प्रकारची रचना केली तरी चालू शकते. कारण तिच्यात इतिवृत्तच प्रामुख्याने सांगायचे असते, त्यात कवीचा भर रसविष्कारावर फारसा नसतो. खंडकाव्य, सकलकथा, अथवा कुलक या काव्यप्रकारात दीर्घसमासा रचना केली तरी त्यात काही अनुचित वाटत नाही सर्गबंधामध्ये शक्यतो रसानुकूल औचित्य साधणारी रचना अधिक चांगली, क्वचित ती कवीच्या इच्छेप्रमाणे असली तरी फारसे बिघडत नाही. नाट्यामध्ये (अभिनेयार्थ काव्य) शक्यतो रसाविष्कार साधता येईल अशीच रचना असावी.

या प्रकारच्या रचनांमध्ये परुषा, उपनागरिका आणि ग्राम्या या तीन वृत्तींचे औचित्य प्रबंध (काव्य) भेदानुसार अथवा रसभेदानुसार पाळले गेले पाहिजे. आख्यायिका किंवा कथा या दोन प्रकारात गद्यात्मक रचनेचा पुष्कळसा अवलब केला जातो. गद्य हे छंदोमय पद्यापेक्षा वेगळे असते. त्यामुळे त्यावर कोणत्याही प्रकारचे बंधन नसते. छंदोमय पद्याइतके बंधन गद्यरचनेवर नसावे हे स्वाभाविक असते. तरी रचना पद्यात असो वा गद्यात असो ती शक्यतो औचित्याला अनुलक्षून असावी हेच चांगले. कवी जर रसभावयुक्त (म्हणजे सहृदय) असेल तर तो औचित्याचे पालन करील हे स्पष्टच आहे. आख्यायिकेतली रचना मध्यमसमासा वा दीर्घसमासानी युक्त असली तरी त्यातले काव्यसौंदर्य समासरहित रचना असल्यानेच अधिक शोभून दिसते. कथेच्याबाबतीत समासरहित (विकट) रचनेबरोबरच रसाच्या औचित्याचे भान राखणे युक्त ठरते.

कोणतीही रचना रसयुक्त औचित्यानेच शोभून दिसत असली तरी विषयाच्या औचित्यामुळे तिच्यात वेगळेपणा निर्माण होतो. आख्यायिकेसारख्या प्रकारात विप्रलंभ शृंगार आणि करुण रसाचे चित्रण करायचे असले तरी तिथे दीर्घसमासा रचना फारशी शोभून दिसणार नाही. नाटकात सर्वत्र असमासा रचनाच हवी. कारण तिथे वेगवेगळ्या शब्दांतून अभिनय प्रकट करायचा असतो परंतु, नाटकात रौद्र–वीर या रसांचाही प्रयोग करायचा असतो हे लक्षात घेता अशी असमासा रचना उचित ठरत नाही. आख्यायिकेच्या बाबतीत विषय कोणताही असला तरी रौद्र रसादींच्या संदर्भात समासरहित रचना योग्य ठरणार नाही. नाटकातली दीर्घसमासाला अनुकूल असा विषय असला तरी दीर्घसमासयुक्त रचनेचा प्रयोग करणे अवघड आहे.

प्रबंधाचा विषय कोणत्याही प्रकारचा असावा याबद्दल मतभेद होण्याचे कारण नाही. परंतु महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे त्यात औचित्य साधलेले असलें पाहिजे. हे औचित्य विभावादींच्या बाबतीत जितके आवश्यक असते तसेच ते कथानक ऐतिहासिक वा काल्पनिक

स्वरूपाचे असले तरीही पाळणे महत्त्वाचे समजले पाहिजे. रामायण–महाभारतादी कथातील प्रसंग असोत वा त्यासाठी काल्पनिक प्रसंग योजलेले असोत त्यात अनौचित्य नसावे असा एकूण या म्हणण्याचा सूर आहे. दिव्य पातळीवरील (म्हणजे देवादिकांच्या पातळीवरील) पात्रांचे मानवी पातळीवरील पात्रांशी संबंध दाखविताना ते चित्रण औचित्यपूर्ण नसेल तर तो दोषच म्हणावा लागेल. उत्तम प्रकृतीच्या पात्राचे चित्रण आणि अधम प्रकृतीच्या पात्राचे चित्रण यात भेद हा असणारच ! (विमानाची सेवा उपलब्ध नसलेल्या काळात) मानवी पातळीवरील राजा सात समुद्रावरून पार होतो असे चित्रण करणे हा अनौचित्याचाच भाग मानावा लागेल. दिव्य पातळीवरील आणि मानव पातळीवरील कथा यातील फरक लक्षात घेऊनच कवीने रचना केली पाहिजे. असंभाव्य असे चित्रण रेखाटले जाणार नाही याची काळजी रचनाकाराने घ्यायला हवी, हा आशय ! नाटकात उत्तम प्रकृतीचा राजा आणि उत्तम प्रकृतीची नायिका यांचा ग्राम्य संभोग वर्णिला गेला तर तो अनुचित ठरतोच, पण तो माता–पित्यांच्या संभोगचित्रणाप्रमाणे असभ्यही ठरतो, (असे काहींना वाटते).

भरतमुनीनी आपल्या ‘नाटचशास्त्र’ या ग्रंथात जे रससूत्र सांगितले आहे त्यात विभावानुभावाविषयी चर्चा केलेली आहेच. अशा विभावादींच्या संदर्भातले अनौचित्य टाळले गेले पाहिजे असे आनंदवर्धनाने सुचविले आहे. त्यासाठी त्याने म्हटले आहे, ऐतिहासिक अथवा काल्पनिक प्रकारचे कथाशरीर जर उचित असेल, त्यात विभादींचे औचित्य साधलेले असेल, तर ते व्यंजक ठरते. कल्पित कथाभागाबाबत तर विभादींच्या औचित्याची दक्षता लेखकाने घेतली पाहिजे. ऐतिहासिक (वृत्त) वा काल्पनिक (उत्प्रेक्षित) कथांमध्ये रसविरोधी घटकांना बिलकुल स्थान देऊ नये. कवीने कल्पित भाग आपल्या कवितेत लिहू नये असे नाही, पण ती रचना रसदृष्टया उचित अशीच योजावी असे आनंदवर्धनाचे म्हणणे आहे. कालिदासाने ‘रघुवंशा’त इतिहासात नसलेले राजांचे वर्णन इंदुमतीच्या स्वयंवराच्या निमित्ताने केले आहे, त्याचप्रमाणे ‘शाकुंतला’मध्ये दुर्वासाच्या शापाचा कथा भाग आणला आहे, तसेच सर्वसेनरचित ‘हरिविजया’त सत्यभामेसाठी पारिजातहरण– कथा आणली आहे, हे इतिहासात नाही पण कवी हे का करतात ? तर त्यांना आपली रचना रसपूर्ण असावी असे वाटत असते म्हणून ! कवीला ऐतिहासिक कथा सांगण्यात मुळीच गोडी नसतें; कारण ती इतिहासात सांगितलेली असतेच. यासाठी–

‘नहि कवेरितिवृत्तमात्रनिर्वाहेण किञ्चत्प्रयोजनम्; इतिहासादेव तत्सिद्धः.’ असे आनंदवर्धन सांगतो.

प्रबंधाची रचना रसादींनी व्यंजक व्हावी म्हणून आनंदवर्धनाने आणखी काही गोष्टी सांगितल्या आहेत. त्या अशा :

(१) प्रबंधाचे कथानक मुख, प्रतिमुख, गर्भ, अवमर्श, निर्वहण या पाच संधीनी आणि त्याच्या अंगानी जोडलेले असावे.

(२) प्रबंधात प्रसंगानुसार अधूनमधून रसाचे उद्दीपन व प्रशमन साधले गेले पाहिजे. एखाद्या रसाचे उद्दीपन झाल्यानंतर तो हळूहळू कमी होत जातो आणि त्या जागी दुसरा रस

त्याची जागा घेतो. अशावेळी मुख्य रसाचे स्थान ढळणार नाही याची दक्षता कवीने घेतली पाहिजे.

(३) काहीवेळी प्रतिभासंपन्न कवी (शक्तो हि कविः) प्रबंधामध्ये अलंकार-रचनेत मग्न होताना रसाविष्काराकडे दुर्लक्ष करतो. तसे होऊ न देता रसाला योग्य अशाच अलंकारांची योजना करण्याकडे त्याने लक्ष पुरविले पाहिजे.

(४) कवीची रचना प्रबंधस्वरूपी असो की 'मुक्तक' स्वरूपातील असो कवीने रसविरोधी गोष्टी टाळण्याचा प्रयत्न केला पाहिजे. जर कवीने हे लक्षात घेतले नाही तर त्याची कोणतीही रचना रसपूर्ण होऊ शकणार नाही. कवीने सर्वप्रथम रसविरोधी वृत्तीचा त्याग केला पाहिजे.

आनंदवर्धनाने आपल्या ग्रंथात १० ने १४ या कारिकांतून रसयुक्त काव्य कसे व्यंजक ठरते हे सांगितले असून रसविरोधी तत्त्वांचाही येथे विचार केला आहे. त्याने रसविरोधी तत्त्वांचा विचार थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडला आहे :

(१) (अ) कल्पित कथाशरीराची मांडणी करताना त्यातील विभाव, भाव, अनुभाव, आणि संचारी भाव यांचे सौष्ठव साधले असता रस व्यंजक होतो, हे तर खरेच- (ब) पण अशावेळी प्रतिकूल अशा विरोधी रसाची योजना आणि विभावादींचा स्वीकार केला तर तेथे रसविरोधी रचना होते. (२) रसाशी संबंधित असलेल्या गोष्टीचे अत्यंत विस्तारपूर्वक वर्णन करणे, (३) नको तिथे रसाचा प्रवाह तोडणे किंवा अनावश्यक जागी त्याचा परिपोष साधणे, (४) रसपरिपोष साधला असूनही पुन्हापुन्हा त्याचे उद्दीपन करणे, (५) अलंकाराला अनुचित अशा रसाची योजना करणे. यासारख्या पाच गोष्टी रसविरोधी असल्याचे आनंदवर्धनाने सांगितले आहे. (हा विचार मांडण्यासाठी 'ध्वन्या-लोका'तील १८ आणि १९ या कारिका लिहिलेल्या आहेत.)

जो रस अपेक्षित असेल त्याच्या विरोधी असलेल्या रसाचे विभाव, भाव किंवा अनुभाव यांचा स्वीकार करणे अनुचित होय. शांत रसाच्या विभावांचे वर्णन केल्यानंतर शृंगाररसाचे वर्णन करणे हे योग्य नव्हे. प्रणय कलहामुळे प्रियकरावर रुसलेल्या प्रेयसीच्या वर्णनानंतर वैराग्याच्या वर्णनाने (प्रियकराने) तिचा अनुनय करणे अनुचितच ठरेल. अथवा प्रणयकोपाने रुसलेल्या प्रियेला प्रसन्न करण्यासाठी रौद्ररसाच्या अनुभावांचे वर्णन करणे अयोग्यच म्हणावे लागेल. विप्रलंभशृंगारातील नायकाच्या वर्णनानंतर यमकादी अलकाराच्या साह्याने पर्वतादींच्या वर्णनात कवीने रस घेणे हे रसभंगाचेच कारण समजले पाहिजे. स्पृहणीय समागमोत्सुक नायिकेबरोबरचा नायकाचा शृंगार पराकोटीला पोचल्यानंतर, परस्परांना एकमेकांचे प्रेम कळून आल्यानंतर, त्यांच्या मीलनाविषयीचे वर्णन करायचे सोडून दुसऱ्याच प्रकारचे वर्णन करणे, त्याचप्रमाणे अयोग्य वेळी रस प्रकट करणे किंवा रसाचा ओघ थांबविणे अनुचित होय. काही कारण नसता रस प्रकट करणे म्हणजे कल्पाचा नाश होण्याच्या (प्रलयाच्या) वेळी संग्रामात वीरांचा नाश होत असता रामासारख्या देवतुल्य पात्राला सीतावियोगाचे दुःख करायला लावण्यासारखेच अनुचित

होय. अशा विषयात नायक दैवयोगाने मोहित होतो हे चालणारे नसते. कारण कवी आपल्या प्रवृत्तीनुसार रसयोजना करीत असतो.

कोणत्याही रसाचा विभाव, अनुभाव आणि संचारी भावाच्या योगे योग्य प्रकारे परिपोष झाला असता पुन्हापुन्हा रस प्रकट करणे हे रसभंगाचे एक कारण आहे. ज्याप्रमाणे 'कुमारसंभवा'त रतिविलापाच्या करुणरसाच्या वेळी रसोत्कर्ष साधला असताना 'रति विलाप करू लागली', 'रति छाती पिटू लागली.' अशा प्रकारे कालिदासासारख्याने रचना केल्याने तिथे रसभंग होतो.

वृत्ती म्हणजे व्यवहाराचे औचित्य न साधल्यामुळेही रसभंग होतो असे आनंदवर्धन सांगतो. एखाद्या नायिकेने नायकाकडे योग्य कारणाशिवाय स्वत: संभोगाची इच्छा शब्दांनी व्यक्त करणे हा व्यवहार अनौचित्याचा म्हणून ओळखावा लागतो. कारण सर्वसाधारणपणे प्रेमप्रवृत्ती शब्दांद्वारा व्यक्त करणे पुरुषाच्या बाबतीत संभवनीय आहे पण स्त्री आपले प्रेम निरनिराळे विलास, कामचेष्टाद्वारा प्रकट करून आपला कार्यभाग साधत असते. धीरोदात्त पुरुषाच्या ठिकाणी वीररसानुकूल रचना करणे योग्य ठरेल, पण भित्र्या पुरुषापाशी असलेल्या भित्रेपणाची योजना धीरोदात्त पुरुषाच्या ठिकाणी अनुचित ठरेल.

वृत्तीचा दुसरा अर्थ भरतमुनी आणि उद्भट यांनी सांगितलेल्या वृत्तींशी संबंधित असा असल्याचे आनंदवर्धनाने स्पष्ट केले आहे. त्याचा आशय असा की, भरतमुनींनी सांगितलेल्या कौशिकी, भारती, सात्वती आणि आरभटी या वृत्ती किंवा उद्भटाने सांगितलेल्या उपनागरिका, परुषा, आणि कोमला या वृत्तींचा उपयोग विषयाचे स्वरूप लक्षात न घेता केल्यास अशी रचना अनुचित ठरून रसभंगाला कारणही ठरते.

यानंतर आनंदवर्धनाने श्रेष्ठ कवीचे महत्त्वाचे कर्तव्य सांगताना म्हटले आहे :

'मुख्या व्यापारविषया: सुकवीनां रसादय: ।
तेषां निबन्धने भाव्यं तै: सदैवाप्रमादिभि: ॥
नीरसस्तु प्रबन्धो य: सोऽपशब्दो महान् कवे: ।
स तेनाकविरेव स्यादन्येनास्मृतलक्षण: ॥

(श्रेष्ठ कवीचा मुख्य व्यापार रस इत्यादींची अभिव्यक्ती करणे हाच असतो. त्याने आपल्या काव्यरचनेत कधीही प्रमाद घडू देता नये. काव्यरचना नीरस असेल तर ते कवीचे फार मोठे अपयश होय. त्याचे कारण त्याला कोणीही कवी म्हणून ओळखणार नाही. त्याचे नावही कुणी काढणार नाहीत.)

श्रेष्ठ कवींच्या हातून होणाऱ्या रचनेत जर काही त्रुटी आढळल्या तर त्याचा मागोवा सामान्य कवीने मुळीच घेऊ नये. त्यांच्याकडून धर्ममार्गाची अवहेलना झाली तर त्याचा आदर्श पुढे न ठेवता अशा गोष्टींचा सामान्य माणसाने त्यागच केला पाहिजे. कारण महान् व्यक्तींचे चरित्र लोकोत्तर असते. सामान्य माणसाला त्यांच्या सांगण्यामागील हेतूची कल्पना करणेदेखील कठीण असते.

यानंतर आनंदवर्धनाने विवक्षित रसाला प्रतिष्ठा प्राप्त होताना विरोधी रस जर त्याचा अंगभाव होऊन त्याला विरोध करीत असेल तर असे वर्णन अनुचित ठरत नाही असे सांगितले आहे. जेव्हा प्रधान रसाच्या दबावाखाली गौण रस त्याचा अंगभूत होऊन राहतो तेव्हा प्रधान रसाला तो पोषकच ठरतो. अशावेळी गौण रस प्रधान रसाच्या आधीन होऊन त्याची शोभा वाढविण्यास उपकारकच होतो. वास्तविक शृंगार रसाला करुण रस विरोधी आहे. पुनर्मीलनाची अपेक्षा असतानाच शृंगार रस (विप्रलंभ शृंगार) हा करुण रसामुळे परिपुष्ट होतो. पण जिथे पुनर्मीलनाची अपेक्षाच नसते त्यावेळची व्याधी–दुःख हा करुणरसाचा भाव ठरतो. अशा प्रकारचे हे विवेचन रसांचे परस्परसंबंध, त्यांचे प्रधान–गौणत्व आणि त्यांच्या विरोधी संबधाची कल्पना यांमुळे मोठे रोचक उतरले आहे. त्यासाठी काही उदाहरणेही दिली आहेत.

रसांचा परस्परसंबंध, विरोध, अविरोध इत्यादींचे औचित्यदृष्टया विवेचन केल्यानंतर आनंदवर्धनाने पुढील कारिकेतून महाकवीच्या मुख्य कार्याचा विचार स्पष्ट केला आहे. ती कारिका अशी :

वाच्यानां वाचकानां च यदौचित्येन योजनम् ।
रसादिविषयेणैतत्कर्ममुख्यं महाकवेः ॥ ३२ ॥

वाच्य आणि वाचकांचा रसादीविषयाशी औचित्यदृष्टया संबंध जोडणे हे महाकवीचे मुख्य कार्य आहे, अशा या श्लोकाचा अर्थ विचारात घ्यावा लागतो. यातून एक गोष्ट स्पष्ट होते की, औचित्याचा आणि रसाचा संबंध घनिष्ट असला पाहिजे. 'वाच्य' म्हणजे जे सांगायचे ते ! इतिवृत्त किंवा कथानक हे प्रबंध काव्याचे वाच्य असते. आणि 'वाचक' म्हणजे शब्दांचे माध्यम ! म्हणजे कथानक (इतिवृत्त) (वाच्य) सांगायचे झाल्यास त्यासाठी करावयाची शब्दांची योजना (वाचक) पण अशा कथनात रसादीविषयक औचित्याचे भान राखणे हे महत्त्वाचे असते.

आनंदवर्धनाच्या औचित्यविचारात 'संघटने' पासून रस–भावादीपर्यंत, इतिवृत्तापासून मुक्तकापर्यंतचा विचार येऊन गेलेला आहे. हे लक्षात घेता 'रसध्वनी'ला केंद्रस्थानी मानून औचित्यविषयक जी चर्चा येथे दिसून येते तिच्यातून आशय आणि अभिव्यक्ती यांचा विचार झाल्याचे जाणवते. 'ध्वन्यालोका'च्या तिसऱ्या उद्योतात या विचाराला प्रारंभ झाला असून असंलक्ष्यक्रम व्यंग्य ध्वनी वर्ण, पदे, वाक्ये, संघटना, व प्रबंध यात प्रकाशित होतो असे सांगून झाल्यावर, संघटनेचे प्रकार विवेचिले आहेत.

'गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती माधुर्यादीन् व्यनक्ति सा ।
रसांस्तन्नियमे हेतुरौचित्यं वक्तृवाच्ययोः ॥ (३.६२)

असे स्पष्ट मांडताना वक्त्याचे व वाच्यार्थाचे औचित्य गुणाधिष्ठित रसव्यंजक संघटनेचे (रीतीचे) नियामक असते असे सांगितले आहे. येथे कविगत, कवीने निर्मिलेल्या पात्रगत, रसभावगत, काव्यप्रकारविषयक असे विचार आल्याचे दिसून येते. काव्य-प्रकारांच्याबाबत मुक्तक, सन्दानितक, विशेषक, पर्यायबंध, परिकथा, सकलकथा, खंडकाव्य,

महाकाव्य, नाटक यांपैकी प्रत्येक काव्यप्रकारच्या संघटनेचे स्वरूप सांगितले आहे. परुषा, उपनागरिका, कोमला यासारख्या वृत्तींच्या औचित्याचाही उल्लेख केला आहे. इतिहासाधिष्ठित अथवा कल्पित दीर्घ कथा-प्रबंधातील रसाची अभिव्यक्ती. भावौचित्यपूर्ण कथारचना, योग्य रसभावविलास आणि सुसंगत अलंकारयोजना यांच्याद्वारे होत असते असेही सांगितले आहे. आनंदवर्धनाच्यामते काव्यातील रसपरिपोष औचित्यामुळेच होतो, इतकेच नव्हे तर रसहानीही औचित्यामुळेच होते. नायकाच्या स्वभाववर्णनात अनौचित्य येऊ नये म्हणून कवीने विख्यात कथा व नायक यांच्यावरच नाटक बेतावे असे म्हटले आहे. विशेष म्हणजे 'वाच्यानां वाचकानाम्' या कारिकेत औचित्यतत्त्व सांगितले आहे. रसादीनाच प्रामुख्याने काव्यार्थ बनवून त्यांच्या प्रकटीकरणाला योग्य अशा शब्दांची व अर्थाची योजना करणे हे महाकवीचे कार्य असल्याचे स्पष्ट केले आहे.

आपल्या ग्रंथाच्या उपसंहारात्मक कारिकेत आनंदवर्धनाने म्हटले आहे,

'रसभावादिसंबद्धा यद्यौचित्यानुसारिणी ।
अन्वीयते वस्तुगतिर्देशकालादिभेदिनी ।। ४.९ ।।

कवीने रसभावपूर्ण, त्याचप्रमाणे देश-काल-अवस्थादी भेदांनी युक्त अशा कथा-वस्तूचे औचित्यानुरूप वर्णन केले तर काव्यार्थपरंपरा कमी न होता उलट नाविन्याने आणि सौंदर्याने वाढीसच लागेल.

अशाप्रकारे आनंदवर्धनाने औचित्याचे महत्त्व मान्य केल्याचे जाणवते आशयाचे प्रकटीकरण अभिव्यक्तीवर अवलंबून असले तरी आशयाचा विचार अभिव्यक्तीवाचून करता येत नाही, असेच आनंदवर्धनाचे म्हणणे आहे. कविप्रतिभेचे महत्त्व आनंदवर्धनाच्या दृष्टीने श्रेष्ठ प्रतीचे आहे. कारण कविप्रतिभेमुळेच काव्यातील दोषही एकवेळ क्षम्य ठरतात, असे त्याने म्हटले आहे. संघटना ही कल्पना महत्त्वाची असल्याचे सांगून औचित्य-विचारातले तिचे स्थानही त्याने स्पष्ट केले आहे. या सर्व विवेचनातील कथानक, नायक, त्याचा स्वभाव यांसारख्या गोष्टी लक्षात घेता, त्या अभिव्यक्त होण्यातले औचित्य आनंद-वर्धनाने स्पष्ट केले असल्यामुळे ही सगळीच चर्चा कलासापेक्ष आहे हे पटू लागते. आणि मग डॉ. म. सु. पाटील[1] म्हणतात त्याप्रमाणे आनंदवर्धनाच्या एकूण विवेचनाच्याआधारे 'साहित्यातील औचित्यविचार हा जीवनसंबद्ध नसून तो कलासंबद्ध आहे.' हे विधान मान्य करावे लागते.

क्षेमेन्द्राविषयी थोडेसे

क्षेमेंद्र हा अभिनवगुप्ताचा शिष्य. अभिनवगुप्ताने आनंदवर्धनाच्या 'ध्वन्यालोक' नावाच्या ग्रंथावर 'लोचन' नावाची टीका लिहिलेली त्यामुळे आनंदवर्धनाच्या विचारांचा क्षेमेंद्रावर प्रभाव पडला तर नवल नाही. आनंदवर्धनाच्या 'अनौचित्यात् ऋते न अन्यत्

---

१. साहित्य-सूची, सप्टेंबर १९८८, पृ. ३१-३२

रसभंगस्य कारणम् ' (म्हणजे अनौचित्याशिवाय रसभंगाचे दुसरे कोणतेही कारण नाही) या विचाराचा क्षेमेंद्रावर चांगलाच प्रभाव पडला असावा असे म्हणण्यास जागा मिळते. इतकेच नव्हे तर आनंदवर्धनाच्या या उक्तीतूनच क्षेमेंद्राला औचित्यविचार सुचला असावा, असे म्हटले तर तेही मान्य व्हावे. हे लक्षात घेता क्षेमेंद्राच्या औचित्यसिद्धांताचे मूळ आनंदवर्धनाच्या विचारात आहे, असे म्हणणे इष्ट ठरेल.

तसे पाहिले तर कुन्तकाचा ' वक्रोक्तिजीवित ' व आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार यांतच क्षेमेंद्राच्या औचित्यविचाराचे बीज सापडते असे दिसून येते.

क्षेमेंद्राच्या नावावरील ग्रंथांपैकी (१) कविकण्ठाभरण, (२) सुवृत्ततिलक आणि (३) औचित्यविचारचर्चा यांचा प्रामुख्याने उल्लेख करावा लागतो. या तीन ग्रंथातून क्षेमेंद्राने प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे काव्य आणि काव्यशास्त्रविषयक विचार मांडले आहेत.

क्षेमेंद्रपूर्व काव्यजीविताच्या कल्पना

अकराव्या शतकात होऊन गेलेल्या क्षेमेंद्राने जो ' औचित्यसिद्धान्त ' मांडला त्यापूर्वी सामान्यत: सातव्या शतकापासून काव्याच्या आत्मतत्त्वाविषयीचे विचार मांडले जात होते. या विचारात प्रामुख्याने गुण व अलंकार यांच्याकडे अधिक लक्ष पुरविले गेल्याचे वरवर तरी दिसून येते. त्या दृष्टीने काही ग्रंथकारांच्या ग्रंथांची नावे येथे पाहाणे मनोरंजक ठरते भामहाचा (इ. स. ६०० ते ७५० सुमारे) काव्यालंकार, दण्डीचा (इ. स. ६०० ते ७५० सुमारे) काव्यादर्श, उद्भटाचा (इ. स. ८०० सुमारे) काव्यालंकारसारसंग्रह, वामनाचा (इ. स. ८०० सुमारे) काव्यालंकारसूत्रवृत्ती, रुद्रटाचा (इ. स. ८५० सुमारे) काव्यालंकार या ग्रंथांचा उल्लेख करावा लागतो. या ग्रंथातून साहित्याविषयीच्या प्रश्नांचे विवेचन आहे, हे मुद्दाम लक्षात घ्यावे लागते. कारण काव्याच्या विविध अंगांचे विवेचन या ग्रंथातून तर येतेच, शिवाय अलंकारांचेही विवेचन यांतून आढळते.

क्षेमेंद्राचा औचित्यविचार

आनंदवर्धनाची ' औचित्या 'ची कल्पना पाहिल्यानंतर क्षेमेंद्राने ज्या औचित्याला काव्याचा प्राण मानला आहे त्यासंबंधीचा विचार करणे अगत्याचे ठरते. आनंदवर्धन आणि क्षेमेंद्र यांनी काव्यात अनुक्रमे ' ध्वनी ' आणि ' औचित्या 'ला महत्त्व दिले असले तरी ' रसा 'चे स्थान तितकेच महत्त्वाचे मानले आहे. म्हणूनच ' रसध्वनी ' हा आनंदवर्धनाचा आणि ' रसजीवित-भूतस्य ' हा क्षेमेंद्राचा शब्दोच्चार विचारात घ्यावा लागतो.

क्षेमेंद्राने गुण, अलंकार आणि रस यांच्या संदर्भात आपला औचित्यसिद्धांत मांडताना म्हटले आहे.

' अलंकारास्त्वलङ्कारा: गुणा एव गुणा: सदा ।
औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम् ॥ ५ ॥

(अलंकार हे दागिनेच असतात, आणि गुण हे नेहमी गुणच असतात. (पण) औचित्य हे रससिद्ध काव्याचे स्थिर जीवित असते.) येथे दुसऱ्या ओळीतील ' रससिद्ध,

स्थिर आणि काव्यस्य जीवितम्' या शब्दांतून 'औचित्या'चे महत्त्व स्पष्ट झाले आहे. विशेष म्हणजे रसाने काव्य सिद्ध होते हे क्षेमेंद्राने मान्य केले असले तरी अशा रससिद्ध काव्याचे जीवित औचित्यच असते असा त्याचा सिद्धान्त आहे. म्हणजे रस हा काव्याचा आत्मा नसून औचित्य हा काव्याचा आत्मा असल्याचे त्याचे प्रतिपादन आहे.

काव्याचे प्रत्यक्ष प्राणतत्त्व आणि काव्याची शोभा वाढविणारी बाब यात क्षेमेंद्राने फरक केला आहे. म्हणजेच काव्याचा आत्मा आणि काव्यशरीर अशी विभागणी आपल्या विवेचनात क्षेमेंद्राला अभिप्रेत आहे निदान आपल्या सिद्धान्ताच्या स्पष्टीकरणार्थ तरी ती त्याने अवलंबिलेली आहे. म्हणूनच गुण व अलंकार आणि औचित्य यांच्यातला फरक त्याने स्पष्ट केला आहे. आल्हाददायकत्व हा काव्याचा धर्मच आहे असे गृहीत त्याने स्वीकारलेले असल्यामुळेच काव्य हे रससिद्धच असते ही त्याची बैठक आहे. जे रससिद्ध नाही ते काव्यच नव्हे. त्यामुळे औचित्यविचार गुण, अलंकारादींपासून फार दूरचा आहे असे त्याला वाटते. काव्य रससिद्धच असते हे ग्राह्य धरल्यावर अशा काव्याचे प्राणतत्त्व कोणते? –तर त्याचे उत्तर आहे 'औचित्य'. म्हणजे औचित्य नसेल तर काव्यात रस नाही, औचित्य नसेल तर काव्यात गुणांना व अलंकारांना स्थान नाही, अशी ही विचारसरणी आहे.

गुण आणि अलंकार या संदर्भात वामनाचेच विवेचन क्षेमेंद्राने आपल्या विवेचनासाठी घेतले आहे. वरील कारिकेत (म्हणजे श्लोकात) गुण हे नित्य (स्वयंभू, चिकटलेले) आणि अलंकार हे अनित्य (म्हणजे उपरे) धर्म असेच तो मानतो तरी क्षेमेन्द्राने त्यांना बाह्य धर्मच मानले आहे. ते काव्याचे प्राणतत्त्व किंवा जीवित म्हणून स्थान मिळवू शकत नाहीत, असे क्षेमेन्द्राचे म्हणणे आहे. साहजिकच गुण आणि अलंकार हे अस्थिर, उपरे आहेत. यासाठी वर म्हटल्याप्रमाणे गुण, अलंकार आणि औचित्य या कल्पनांमध्ये वेगळेपणा आहे असे क्षेमेंद्राला जाणवते. रसाविषयीचे क्षेमेंद्राचे मत लक्षात घेता, रसाच्या योगाने काव्य सिद्ध होते हे त्याला मान्य असले तरी औचित्य हेच काव्याचे प्राणतत्त्व होय, असे तो आग्रहाने प्रतिपादतो.

अलंकार हे अलंकारच (म्हणजे दागिन्याप्रमाणे अंगावर घालता येणारे आणि अंगावरून काढता येणारे.) होत उदा० बांगड्या, कर्णभूषणे, नथ, तोडे इत्यादी. मनुष्याच्या अंगच्या गुणाप्रमाणेच काव्यातील गुण हे गुणच होत. म्हणजे माणसाची बुद्धिमत्ता, सचोटी इत्यादी. अलंकारामुळे एकवेळ काव्याच्या बाह्य सौंदर्यनिर्मितीला साहाय्य होत असेल, ते बाह्य सौंदर्यनिर्मितीला कारणही ठरत असतील; पण ते काव्याचे प्राणतत्त्व नाहीत. गुणांबद्दलही असेच म्हणावे लागते, असे क्षेमेंद्राचे म्हणणे आहे यामुळे क्षेमेंद्र म्हणतो, काव्यात गुण आणि अलंकार असले, आणि औचित्य नसेल तर अशा काव्याला काही अर्थ नाही. कारण हे बाह्य धर्म आहेत. आणि औचित्य तर काव्याचे शाश्वत व चिरंजीव तत्त्व आहे.

अलंकारांची संख्या किती मानावी हा वादाचा प्रश्न आहे. क्षेमेंद्रपूर्व काळातील भामह (४३), दंडी (३८), उद्भट (४१), वामन (३६), रुद्रट (६८) यांनी वेग-

वेगळी अलंकारसंख्या (कंसात दाखविल्याप्रमाणे) मानली आहे. क्षेमेंद्र उपमा–उत्प्रेक्षा, रूपक यापेक्षा आणखी किती अलंकार मानतो हे नक्की सांगता येत नाही. कारण अलंकारांचे औचित्य स्पष्ट करताना पंधराव्या कारिकेवरील वृत्तीमध्ये (गद्यात) क्षेमेंद्राने उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपकादी अलंकारांचा उल्लेख केला आहे.[१]

क्षेमेंद्राला सांगायचे आहे की, योग्य जागी अलंकार घातला गेला तरच तो अलंकार ठरतो. तीच गोष्ट गुणांच्याबाबतही सांगावी लागेल. ज्या गुणाच्या अंगचे औचित्य ढळलेले नसते असेच गुण ' गुण ' म्हणून ओळखता येतील. म्हणजेच काव्यात औचित्य नसेल तर गुण व अलंकार यांना काहीही स्थान नाही, यासाठी क्षेमेंद्राने पुढील श्लोक दिला आहे

कण्ठे मेखलया नितम्बफलके तारेण हारेण वा
पाणौ नूपुरबन्धनेन चरणे केयूरपाशेन वा ।
शौर्येण प्रणते रिपौ करुणया नायान्ति के हास्यताम्
औचित्येन विना रूचि प्रतनुते नालंकृतिर्नो गुणाः ॥ ६ ॥

(गळ्यात कमरपट्टा, कमरेवर चकाकणारा हार, हातात पैंजण बांधणारे किंवा पायात सलकडी घालणारे, शरण आलेल्यांपुढे पराक्रम दाखवणारे (तसेच) शत्रूंपुढे दीनवाणेपणे वागणारे कोणते पुरुष हास्यास्पद होत नाहीत ? (तेव्हा) औचित्य नसेल तर अलंकार अथवा गुण (काव्यात सौंदर्य प्रकट करीत नाहीत.)

इतके प्रास्ताविक केल्यानंतर आपल्याला ' औचित्या 'ची जी कल्पना अभिप्रेत आहे तिचे स्पष्टीकरण क्षेमेंद्राने पुढील श्लोकात केले आहे.

उचितं प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य तत् ।
उचितस्य च यो भावस्तदौचित्यं प्रचक्षते ।। ७ ॥

(जे ज्याला अनुरूप असते त्याला विद्वान लोक ' उचित ' म्हणतात. आणि त्या ' उचिता 'चा जो भाव (म्हणजे धर्म त्याला ' औचित्य ' म्हणतात.) क्षेमेंद्राला आपला औचित्यसिद्धांत मांडायचा आहे, त्यासाठी त्याने या कारिकेत आपली ' औचित्य–कल्पना ' स्पष्ट करताना ' प्राहुः आचार्याः ' असा हवाला दिला आहे. म्हणजे आपण जे काही सांगत आहोत त्याला पूर्वसूरींचीही मान्यता आहे असे क्षेमेंद्राला सांगायाचे आहे. ' औचित्य ' म्हणून आपण जो काही पाठपुरावा करतो आहोत त्याची व्याख्याच जणू क्षेमेंद्र येथे देत आहे. त्यासाठी ' उचितस्य भावः औचित्यम् ' उचिताचा जो धर्म त्याला औचित्य म्हणावे–असे स्पष्ट करताना विद्वान लोकांनी हे मान्य केलेले आहे असे त्याचे प्रतिपादन आहे.

येथे आनंदवर्धन आणि क्षेमेंद्र यांच्या मांडणीतील साम्य लक्ष वेधून घेणारे आहे. सातव्या श्लोकात क्षेमेंद्राने आपल्या ' औचित्य ' या कल्पनेची व्याख्या देऊन विद्वान लोकांचा जसा हवाला दिला आहे, तसाच आनंदवर्धनानेही आपल्या ' ध्वनि ' कल्पनेसाठी विद्वान मंडळींचा हवाला दिला आहे. आनदवर्धन म्हणतो,

१. ' प्रस्तुतार्थस्यौचित्येनोपमोत्प्रेक्षारूपकादिनाऽलंकारेण० ' इ.

'काव्यस्यात्मा ध्वनिरिति बुधैर्यः समाम्नातपूर्वः
तस्याभावं जगदुरपरे भाक्तमाहुस्तमन्ये ।'

या 'ध्वन्यालोका'तल्या पहिल्याच श्लोकात पहिल्याच ओळीत जाणकार 'ध्वनी'बद्दल काय म्हणतात ते सांगितले आहे. आनंदवर्धनाने पहिल्याच ओळीत पूर्वसुरींचा-जाणकारांचा जो हवाला दिला आहे त्यात आणखी पुढे म्हटले आहे की, सर्वांनीच या तत्त्वाला मान्यता दिली आहे असे नाही. त्यासाठी सहृदयांच्या मनाला आनंद व्हावा म्हणून आम्ही या तत्त्वाचे विवेचन करीत आहो.

आनंदवर्धनाचा 'ध्वनिसिद्धान्त' अथवा क्षेमेंद्राचा 'औचित्य सिद्धान्त' पूर्वीच्या विद्वानांना अगदीच ठाऊक नव्हता असे नाही. तरीही सगळ्यांनाच तो स्वतंत्र 'सिद्धांत' म्हणून मानावा असे वाटलेले नव्हते. त्यामुळेच या दोघांनी आपापले सिद्धात स्वतंत्रपणे कसे मांडता येतात याचे विवेचन करण्यासाठी हे स्वतंत्र ग्रंथ लिहिले आहेत, असा दोघांच्या म्हणण्याचा आशय आहे. क्षेमेंद्राने तर आपल्या 'औचित्यसिद्धान्ता'ला आपण एक अभिनव सिद्धान्त मांडला आहे असे आत्मविश्वासपूर्वक म्हटले आहे. 'औचित्यविचार-चर्चा' हे त्याच्या ग्रंथाचे खरे नाव आहे. या ग्रंथाचा उपसंहार करताना दुसऱ्या श्लोकात क्षेमेंद्राने याचे वर्णन 'नवौचित्यविचारचर्चाम्' अशा शब्दात केले आहे; हे येथे लक्षात घ्यावे लागते. हा ग्रंथ औचित्याविषयी विस्तारपूर्वक चर्चा करणारा तर आहेच, शिवाय तो 'अभिनव' आहे– औचित्याविषयी नवीन काही सांगणारा आहे असे क्षेमेंद्राने सांगितले आहे.

आनंदवर्धनाने आपल्या 'ध्वनी'चे स्वरूप जाणणारे साधेसुधे नव्हते तर 'ज्यांना काव्याच्या प्राणतत्त्वाचे ज्ञान झाले आहे असे ते विद्वान (बुध) होते' असे स्पष्ट केले आहे. क्षेमेंद्रानेही 'आचार्य' असा शब्द वापरून तोच आशय व्यक्त केला आहे. म्हणजे 'ध्वनी' आणि 'औचित्य' ही नावे पूर्वीच्याच जाणकारांनी दिलेली असून आपण ती विस्ताराने पण अधिक स्पष्ट करून नवीन काही त्याविषयी सांगत आहोत अशी या दोघांची भूमिका दिसते. यासाठीच हे दोन स्वतंत्र ग्रंथ, स्वतंत्र सिद्धान्त मांडणारे ग्रंथ म्हणून मानले जातात.

'वस्तुतः औचित्यतत्त्वाचा सविस्तर प्रपंच क्षेमेंद्रानेच प्रथम थाटला. तरीही तो जे वरील उद्‌गार काढतो ते त्याच्या विनम्रतेचेच द्योतक आहेत' असे मत प्रा. वा. के. लेले[२] यांनी व्यक्त केले आहे, ते लक्षणीय वाटते.

येथपर्यंतच्या पहिल्या सात कारिकांतून क्षेमेंद्राने औचित्यविषयक आपली कल्पना स्पष्ट केल्यावर प्रत्यक्षात काव्यशरीरातील प्राणतत्त्वाच्या दृष्टीने औचित्याची मर्मस्थानें कोणती त्याविषयी ऊहापोह केला आहे. त्यासाठी त्याने पुढील सत्तावीस काव्यांगांनी

२. औचित्यविचारचर्चा, संपादन, पृ. १०

व्याप्त असणाऱ्या काव्यातील चैतन्याला औचित्य असे म्हणतात, असे सांगितले आहे. ती स्थाने अशी :

(१) पद, (२) वाक्य, (३) प्रबन्धार्थं, (४) गुण, (५) अलंकार, (६) रस, (७) क्रिया, (८) कारक, (९) लिंग, (१०) वचन, (११) विशेषण, (१२) उपसर्ग, (१३) निपात (पादपूरणार्थक), (१४) काल, (१५) देश, (१६) कुल, (१७) व्रत, (१८) तत्त्व, (१९) सत्त्व (२०) अभिप्राय (येथे काव्यातील पात्रांचा अभिप्राय क्षेमेंद्राला अभिप्रेत आहे), (२१) स्वभाव, (२२) सारसंग्रह, (२३) प्रतिमा, (२४) अवस्था, (२५) विचार, (२६) नाम, (२७) आशीर्वचन. –इतकी काव्यांगे सांगूनही क्षेमेंद्राला वाटते आणखी काही काव्यांगे राहिली असतील तर त्यांचाही विचार व्हावा.

क्षेमेंद्राने वरील सत्तावीस काव्यांगांना 'मर्मस्थाने' म्हटले आहे. कारण मर्मस्थान हे नाजूक असते. मनुष्य ज्याप्रमाणे शरीरातील नाजुक मर्मस्थानांची काळजीपूर्वक जोपासना करतो, तशीच कवीनेंही या काव्यांगांची काळजीपूर्वक योग्य प्रकारे, औचित्यपूर्ण जोपासना केली पाहिजे. हा त्याच्या म्हणण्याचा आशय आहे. मनुष्याच्या शरीराला यत्किंचितही दुखापत झाली तर जसे त्याचे स्वास्थ्य बिघडते, तसेच काव्याला अनौचित्याचा स्पर्श झाला तर काव्याची सौंदर्यहानी होते. हा क्षेमेंद्राच्या म्हणण्याचा अभिप्राय आहे येथे सुटसुटीत काव्यांगे क्षेमेंद्राने विवेचनासाठी घेतली असून ती सोदाहरण स्पष्ट केली आहेत.

क्षेमेंद्राने जी सत्तावीस काव्यांगे सांगितली आहेत त्यांचा औचित्यदृष्टया विचार करताना उदाहरणे दिली आहेत अर्थातच ही सर्व उदाहरणे संस्कृत आहेत; आणि ते स्वाभाविक आहे. कारण हा ग्रंथ मुळातच संस्कृत भाषेत आहे. क्षेमेंद्राच्या मांडणीचा आणखी एक विशेष असा की, प्रत्येक काव्यांगाचा विचार करताना त्या त्या अंगाचे औचित्य सांभाळणारी आणि क्वचित औचित्यहानी करणारी अशी उदाहरणे येथे आढळतात. त्यामुळे आपले विवेचन वाचकांवर बिंबवण्याची दृष्टीही त्याने पाळली असल्याचे जाणवते.

या सर्व विवेचनाचे सूत्र मात्र एकच आहे. आणि ते म्हणजे 'औचित्य हे रससिद्ध काव्याचे स्थिर जीवित आहे गुण, अलंकार, रस यांना औचित्यापुढे गौण स्थान आहे.' क्षेमेंद्राची उदाहरणे बव्हंशी उपमा घेऊनच पुढे आलेली दिसतात. आणि काव्याच्या प्राणतत्त्वाचा विचार औचित्याच्या संदर्भात कसा महत्त्वाचा आहे याचाच पाठपुरावा त्याने सर्व विवेचनात केला आहे. त्यामुळे काव्याचे प्राणतत्त्व औचित्यावरच कसे अवलंबून आहे याचे दिग्दर्शन संपूर्ण ग्रंथात करण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. प्रत्येक पदाच्या विवरणासाठी त्याने दिलेली उदाहरणे समर्पक आहेत असे जरी त्याला वाटत असले तरी काही जागी क्षेमेंद्राची उदाहरणे फसलीही आहेत. यादृष्टीने काही प्रमुख काव्यांगांचा

आणि त्यासाठी क्षेमेंद्राने दिलेल्या उदाहरणांचा काहीसा परामर्श घेतला तर तो ‘ औचित्या ’ला धरूनच होईल असे वाटते.

(१) पद

(आनंदवर्धन, कुंतक व क्षेमेंद्र यांनी पद, वाक्य, प्रबंधार्थ ह्या तीन औचित्यस्थानांची चर्चा केली आहे.)

पद म्हणजे शब्दयोजना या औचित्यविलास स्थानाचा विचार करताना क्षेमेंद्राने दिलेल्या उदाहरणात म्हटले आहे, ‘ एका उचित पदाने युक्त असलेले सुंदर काव्य कस्तुरीचा (काळा) तिलक कपाळावर लावणाऱ्या चंद्रमुखी स्त्रीप्रमाणे शोभून दिसतो. तसाच चंदनाचा (पांढऱ्या रंगाचा) तिलक कपाळी धारण करणाऱ्या सावळ्या रंगाच्या स्त्रीप्रमाणे शोभून दिसतो. –त्या टिळ्याप्रमाणे एकच उचित पद धारण करणारे सुंदर वचन मूळच्याच उचितपणामुळे काव्याच्या इतर भागांचे सौंदर्य वाढवून चारुता प्राप्त करते.

या उदाहरणात क्षेमेंद्राने ‘ चंद्रमुखी ’साठी ‘ चंद्रानना ’ आणि सावळ्या रंगाच्या स्त्रीसाठी ‘ श्यामा ’ अशी शब्दयोजना करून उदाहरणातही एकप्रकारे औचित्यच साधले आहे. वाक्य आणि प्रबंधार्थ यांचे वर्णन पुढीलप्रमाणे केले आहे.

(२) वाक्य

त्यागाच्यायोगे उंची प्राप्त झालेल्या ऐश्वर्याप्रमाणे (तसेच) शीलवान चारित्र्यामुळे प्राप्त झालेल्या उज्वल विद्वत्तेप्रमाणे औचित्ययुक्त वाक्य (म्हणजे काव्य) सज्जनांना नेहमी आवडते. (मनाला आल्हाद देते.)– औचित्याचा सारासार विवेक करून रचलेले काव्य विद्वानांना आवडते; हा आशय.

(३) प्रबंधार्थ

गुणांच्या प्रभावामुळे ज्याप्रमाणे सज्जन मनुष्य ऐश्वर्याने मंडित होतो, तसेच उचित अर्थाने युक्त असलेल्या काव्यातील (म्हणजे दीर्घकाव्य, भावकाव्य, कविता इ. मधील) अर्थ प्रकाशमान होतो.

अनुचित प्रबंधार्थाचे उदाहरण देताना क्षेमेंद्राने कालिदासासारख्या कवीच्या उदाहरणावर टीका करायला कमी केले नाही. येथे ‘ कुमारसंभवा ’तील मूळ संस्कृत श्लोक असा आहे.

‘ ऊरुमूलनखमार्गपङ्क्तिभिस्तत्क्षणं हृतविलोचनो हरः ।
वाससः प्रशिथिलस्य संयमं कुर्वतीं प्रियतमामवारयत् ।। ’

(कुमारसंभव, ८–८७)

(पार्वतीच्या) मांडीवरील नखाच्या जखमांच्या दर्शनाने शंकराचे डोळे त्याचक्षणी मोहून गेले. (आणि त्याने आधीच) सैल झालेल्या प्रेमिकेच्या वस्त्र सावरण्याला विरोध केला. (म्हणजे तिला वस्त्र सावरू दिले नाही.)

क्षेमेंद्राने या श्लोकासंबंधी लिहिताना, (वृत्तीमध्ये) कालिदासाने शंकर–पार्वतीच्या संभोग वर्णनाला सामान्य पातळीवरील प्रेमिकांच्या पंक्तीत नेऊन बसवावे हे आवडले नाही. (आनंदवर्धनाला या वर्णनात कालिदासाच्या प्रतिभेचा विलास रसिकाला प्रतीत होतो. त्यामुळे औचित्यहानी होत नाही असे वाटते. मात्र तेच वर्णन जर प्रतिभाहीन कवीने केले असते तर तो दोषच होय. त्यामुळे अनौचित्यच आढळते असे म्हणायचे आहे.) ज्या कालिदासाने भगवान शंकर आणि आदिमाता पार्वती यांना रघुवंशाच्या प्रारंभीच्या श्लोकात मनोभावे वंदन केले आहे.[3] अशा वंदनीय दैवताला त्याने सामान्य पात्रांच्या पातळीवर न्यावे ही गोष्ट अनुचितच नव्हे तर परमावधीची उपेक्षणीय आहे, असे मत व्यक्त केले आहे. क्षमेंद्राने या काव्यस्थानांच्या संदर्भात जो औचित्यविवेक व अनौचित्यउद्वेग स्पष्ट केला आहे तो त्याच्या स्पष्टवक्तेपणाचा द्योतक म्हणूनच ओळखावा लागेल. कालिदासासारख्या महाकवीचीही तो अशावेळी भीड ठेवीत नाही हे पाहाण्याजोगे आहे.

संभोगवर्णन किंवा तत्सम आनंदाचा क्षण क्षेमेंद्राला वर्ज्य नाही. पण काव्यातील प्रबंधौचित्याला बाध न येईल याची कवीने दक्षता घेतली पाहिजे असे त्याला प्रतिपादन करायचे आहे. त्यामुळेच गुणाचे औचित्य वर्णन करताना त्याने पुढीलप्रमाणे म्हटले आहे.

(४) गुण

जसा संभोगाच्यावेळी उगवलेला चंद्र आनंददायक असतो (तसाच) काव्यातील प्रस्तुत अर्थाला उचित, भव्य आणि सुखावह असलेला गुण आनंद देतो.

क्षेमेंद्राने गुण आणि औचित्य यात भेद मानला आहे. औचित्य हे काव्यजीवित असून तो गुण नाही असे येथे क्षेमेंद्राने स्पष्ट केले आहे. चंद्राप्रमाणेच गुणही काव्यात उपरे असतात अशी क्षेमेंद्राची भूमिका येथे जाणवते त्याचप्रमाणे संभोग जसा मुळातच रसयुक्त– आल्हाददायक असतो, तसेच काव्य हे मुळातच रसयुक्त असते हा क्षेमेंद्राच्या म्हणण्यातला आशय आहे. त्यासाठी त्याने गुणौचित्य दाखविणारे बाणभट्टाच्या कादंबरी-तील विरहार्ततेच्या वर्णनाचे उदाहरण दिले आहे. त्याचा भावार्थ असा :

हार पाण्याने ओले झालेले वस्त्र, कमळाची पाने, दवबिंदूंची बरसात करणारे चंद्रकिरण आणि चंदनाचा सरस लेप हीच ज्याची इंधने आहेत तो कामरूपी अग्नी विझणार तरी कसा ?

(५) अलंकार

अलंकाराचे औचित्य काव्यात असले पाहिजे हे सांगताना क्षेमेंद्राने पुढील आशय व्यक्त करणारे उदाहरण दिले आहे.

ज्याप्रमाणे एखादी हरिणाक्षी (सुंदर युवती) तिच्या भरदार (पीन) स्तनांवर रूळणाऱ्या हारामुळे शोभून दिसते त्याप्रमाणे अर्थाला उचित असे अलंकार काव्याला शोभून दिसतात.

---

३. ‘जगतः पितरौ वन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ ।’

(६) रस

वसंतऋतू (मधुमास) ज्याप्रमाण अशोकवृक्षाला पालवी फोडतो, त्याप्रमाणे औचित्यायोगे आस्वाद्य झालेला रस कवितेतल्या सगळ्याच आशयाला (अगांगाला) व्यापून मनाला समाधानाचा अंकुर फोडतो.

येथे लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे 'रस हा काव्याचा आत्मा आहे' असे मानणाऱ्यांना क्षेमेंद्राने 'रसाचे' महत्त्व मान्य करूनही रससुद्धा औचित्यामुळेच वाचकाना आनंदाने भरून टाकतो असे सांगितले आहे. या विवेचनात क्षेमेंद्राने नऊ रसांचा म्हणजे शृंगार (त्यात ईर्ष्याविप्रलभ शृंगार, अभिलाष शृंगार), हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स, अद्‌भुत आणि शांत रसांचा उल्लेख केला आहे भरताने आठच रस मानले आहेत.[४] शांतरसाचा पहिला उल्लेख उद्‌भटाच्या काव्यालंकारसारसंग्रहात आढळतो, असे डॉ. वा. के. लेले यांनी नमूद केले आहे.[५]

नवरसांच्या औचित्याबरोबरच रससंकराचोही काही उदाहरणे येथे दिली आहेत. त्यात शांत–शृंगार, बीभत्स-शृंगार, वीर–करुण, इतकेच नव्हे तर शांत–शृंगार-करुण–बीभत्स या चार रसांच्या संकरातील औचित्यही क्षेमेंद्राने आपल्याच 'मुनिमतमीमांसा' या ग्रंथातील एका श्लोकाच्या आधारे दाखवून दिले आहे. रससंकराच्या औचित्याबरोबरच अनौचित्याचेही उदाहरण देऊन आपल्या ग्रंथातील विवेचनाच्या काटेकोरपणाची दक्षता दाखवली आहे.

अशा प्रकारे पहिली सहा काव्यांगे विस्ताराने सोदाहरण विचारात घेऊन बाकीच्या काव्यांगांचाही यथोचित परामर्श क्षेमेंद्राने घेतला आहे. यांपैकी काही उदाहरणे परपुरुषासक्त स्त्रिया, त्यांची पती वा प्रियकराशी लबाडीची वागणूक, पापकर्म लपविण्यातली चतुराई वगैरे प्रकारची असून ती काहीवेळा अनौचित्याकडे झुकली आहेत, हे क्षेमेंद्राच्या ध्यानातच आलेले नाही हे येथे नोंदवावे लागते.

क्षेमेंद्राने सत्तावीस काव्यांगांचा परामर्श औचित्यविचार या ग्रंथात घेतला आहे. शेवटी 'आशीर्वाद' या काव्यांगाचा विचार ग्रंथसमाप्तीच्या योग्यजागी करून आपल्या विवेचनात आणखीही काही इतरांना जाणवणारी काव्यांगे आली नसतील त्यांचा विचार त्यांनी करावा असे सांगून आपला स्वभाव दुराग्रही नाही हे पटवून दिले आहे.

या ग्रंथाच्या उपसंहारासाठी क्षेमेंद्राने तीन श्लोक लिहिले असून आपल्या ग्रंथाला 'नवौचित्यविचारचर्चा' असे म्हणून आपण एक 'अभिनव' विचार मांडला आहे असे सांगितले आहे. त्याचबरोबर आपली ग्रंथरचना कोणत्या कारकीर्दीत झाली हेही थोडक्यात सुचविले आहे.

---

४. 'अष्टौ नाट्ये रसाः स्मृताः ।' –नाट्यशास्त्र. ६.१६.१७.

५. औचित्यविचारचर्चा, पृ. ६१.

चमत्कारचर्चा

क्षेमेंद्राच्या औचित्यविचारात चमत्काराला महत्व आहे. त्याच्या 'चमत्कारचर्चेला' एक खास अर्थ आहे. तिसऱ्याच कारिकेत त्याने औचित्य हे काव्याच्या रसपूर्ण आस्वादात चमत्कार उत्पन्न करते असा आपला दृष्टिकोण मांडला आहे. इतकेच नव्हे तर तेराव्या आणि एकविसाव्या कारिकेत, शिवाय २, ३, १७, २२, २५, २६, २७, ५४, ५९ आणि ९५ ह्या श्लोकावरील वृत्तीत (गद्य विवेचनात) 'चमत्कार' या शब्दांवर भर दिलेला आहे. क्षेमेंद्राने वक्रोक्ती किंवा वैचित्र्यावर लक्ष केंद्रित न करता 'चमत्कार' या शब्दाकडे जे अधिक लक्ष वेधले आहे त्यावरून त्याला 'चमत्कारचर्चा' करावयाची होती असे वाटते. काव्यातील शब्द, अर्थ, अलंकार, रस यासारख्या काव्यघटकांबरोबरच क्षेमेंद्र जेव्हा चमत्काराचे दहा प्रकार व प्रतीतीविषयी बोलतो तेव्हा त्याच्या मनात चमत्काराची औचित्याशी सांगड घालावयाची होती असे जाणवते.

क्षेमेंद्राने आपल्या विवेचनात पूर्वीच्या ग्रंथकारांचा योग्य तो मान राखला आहे, त्याचप्रमाणे जरूर तेथे त्यांच्या उदाहरणांवर 'औचित्या'च्या संदर्भात टीकाही केली आहे. ज्या विषयाचा ऊहापोह करायचा आहे त्याचे भान क्षमेंद्राने शेवटपर्यंत ठेवलेले आहेच. काही उदाहरणे देताना त्याचे 'औचित्य' सुटलेलेही आहे. पण मंगलाचरणापासून 'औचित्य' या शब्दाकडे त्याचे कटाक्षाने लक्ष आहे हे लक्षात घेण्याजोगे आहे.

क्षेमेंद्राने आपल्या कारिका आणि वृत्तीतून 'औचित्य हे रससिद्ध अशा स्थिर काव्याचे जीवित आहे' हे सूत्र सर्वत्र पाळलेले आहे त्यासाठी त्याने काव्याची प्रमुख मर्मस्थाने सांगितली आहेत. त्या संदर्भात त्याने थोडक्यात पुढील विचार व्यक्त केले आहेत. (१) उचित **पदाने** काव्य शोभून दिसते (का. १४), औचित्ययुक्त **वाक्य** विदग्धांना आवडते (का. १२), उचित **अर्थाच्या** विशेषत्वाने प्रबंध (महाकाव्य इ.) शोभतो (का १३), अर्थोचित **गुण** आनंदाचा वर्षाव करतो (का. १४), अर्थोचित अलंकार असेल तर काव्य शोभते (का. १५), औचित्ययुक्त क्रियापदामुळे सगुणत्व, सुवृत्तत्व आणि लक्षणपूर्तता यांना शोभा येते (का. १९), उचित **कारकांमुळे** वाक्य शोभते (का. २० , उचित **लिंगाने** काव्य भव्य होते (का. २१), उचित **वचनाने** काव्य सुंदर बनते (का. २३), उचित **विशेषणांनी** विशेष्यार्थ प्रकाशतो का. २३).

बहुतेक कारिकांमधून 'औचित्या'चा 'काव्यजीवना'शी असलेला संबंध स्पष्ट केला आहे. पण **उपसर्ग** या मर्मस्थानाच्या संबंधी त्याने 'सूक्तिविवर्धते' असे म्हटले आहे. (का. २४) त्यामुळे **उचित उपसर्ग** हा काव्यशोभाकार न ठरता काव्यशोभावृद्धिकर ठरतो साहजिक गुण व अलंकार याप्रमाणे तो क्षेमेंद्राच्या भाषेत आहार्य (उपरे) ठरतो क्षेमेंद्र म्हणतो,

औचित्येन विना रुचिं प्रतनुते नालंकृतिर्नो गुणाः ॥ ६ ॥

म्हणजे औचित्याशिवाय अलंकार व गुण हे रमणीयता प्रकट करीत नाहीत. तेव्हा

योग्य अथवा अयोग्य उपसर्ग काव्यजीविताशी निकटवर्ती नाहीत असे म्हणावे लागते अशी विसंगतीही क्वचित येऊन गेली आहे.

क्षेमेंद्राची शैली सडेतोड निर्भीड, स्पष्टवक्ती आहे. तो कधीच कुठे गुळमुळीत विचार करीत नाही. प्रत्येक काव्यांगासाठी औचित्य-अनौचित्याची उदाहरणे शक्यतो देऊन आपले विवेचन परिपूर्ण करण्याची दक्षता त्याने घेतली आहे. जशा उदाहरणात त्याला जाणवलेले दोषही त्याने व्यक्त केले आहेत.

समारोप

आनंदवर्धन आणि क्षेमेंद्र यांनी सांगितलेल्या औचित्यविचाराचा थोडक्यात परामर्श येथे आपण घेतला. आनंदवर्धनाच्या 'ध्वन्यालोक' या ग्रंथाच्या तिसऱ्या उद्योतातल्या पाचव्या कारिकेपासून (संघटनाविचार) बत्तीसाव्या कारिकेपर्यंत प्रामुख्याने जे औचित्य-विषयक विवेचन आले आहे त्याचा विचार आपण केला. आनंदवर्धनाचा सगळा भर रसध्वनीवर आहे आणि औचित्यविषयक विचार रसानुलक्षी असला पाहिजे, रसाचे भान कवीने सर्वप्रथम ठेवले पाहिजे हीच त्याची मूळ बैठक आहे हे आपण ध्यानात घेतले.

यानिमित्ताने संघटना, गुण, रस, कवीची प्रतिभा, कवीचा काव्यप्रतिभेचा दुबळेपणा, वक्ता-वाच्यसंबध, रसादी विभाव-अनुभाव, संचारीभावांचे औचित्यदृष्ट्या स्थान, रसांचा परस्परसंबंध, रसांचा परस्परविरोध, काव्याचे वेगवेगळे प्रकार, महाकवीचे कार्य, कथानक, इतिवृत्त, पौराणिक-ऐतिहासिक कथानक व कल्पित कथानक यांच्यातील औचित्याचे भान, श्रेष्ठकवींकडून घडणारा औचित्याचा प्रमाद आणि त्याकडे पाहाण्याचा रसिक-वाचकाचा दृष्टिकोण, वाच्य-वाचकसंबध इत्यादी विविध घटकांचा विचार आनंदवर्धनाने केला असल्याचे आपणास दिसून आले.

आशयगत आणि अभिव्यक्तिगत औचित्य, आणि शेवटी अभिव्यक्तिगत औचित्य हे आशयनुसारीच कसे लक्षात येते याविषयीचा आनंदवर्धनाचा अभिप्रायही आपण येथे पाहिला. वास्तविक आशय आणि अभिव्यक्ती यांची एकरूपता, परंतु विश्लेषणाच्या सोयीसाठी अभिव्यक्तीवर द्यावा लागणारा भर यासारख्या गोष्टी आनंदवर्धनाच्या औचित्यविचारातून स्पष्टपणे जाणवतात.

आपल्या विवेचनाचा सोपेपणा कायम राहावा म्हणून आनंदवर्धनाने दिलेली पुराणातील उदाहरणे पुष्कळशी परिचित अशीच आहेत. त्यामुळे रसध्वनीचा हिरीरीने केलेला पुरस्कार आणि त्यासाठी औचित्यावर दिलेला भर हे या एकूण विवेचनाचे सार आहे असे थोडक्यात म्हणावे लागते.

क्षेमेंद्राच्या 'औचित्यविचारचर्चा' या ग्रंथात हा विषय विस्तारपूर्वक आलेला आहे. आपला ग्रंथ ही एक नवनिर्मिती आहे, असा अभिप्राय क्षेमेंद्राने व्यक्त केलेला पाहून त्याचे कौतुक करावेसे वाटते 'नवौचित्यविचारचर्चाम्' या शब्दातून त्याने आपला हा अभिप्राय स्पष्ट केला आहे. आनंदवर्धनाच्या 'ध्वन्यालोका'प्रमाणेच क्षेमेंद्राचा प्रस्तुत

ग्रंथ एका स्वतंत्र सिद्धान्ताचे प्रतिपादन करणारा आहे हे लक्षात घ्यावे लागते. 'औचित्य हे रससिद्ध काव्याचे स्थिर जीवित आहे.' हा क्षेमेंद्राचा सिद्धान्त रसकल्पनेचे महत्त्व मान्य करणारांपैकी होता हेही तितकेच लक्षणीय आहे. 'ज्याला जे साजेसे असते त्यास आचार्य उचित म्हणतात व उचिताचा जो भाव ते औचित्य होय.' असे क्षेमेंद्राने औचित्याचे सामान्य लक्षण सांगितले आहे. विशेष म्हणजे पूर्वसुरींबद्दलचा आदरभावही व्यक्त करण्याइतका जो जागरूक आहे.

सकल काव्यशरीरामध्ये चैतन्यरूपाने वावरणाऱ्या औचित्याचा सत्तावीस मर्मस्थानांचा विचार हा या ग्रंथाचा बराचसा भाग व्यापून टाकणारा आहे. अनेक उदाहरणांचा हवाला देऊन क्षेमेंद्राने आपला विषय समजावून सांगायचा प्रयत्न केला आहे. क्षेमेंद्र एक सौंदर्यदृष्टीचा, चिकित्सक बुद्धीचा समीक्षक होता हेच त्याच्या या ग्रंथाच्या मांडणीवरून दिसते. आनंदवर्धनाच्या 'ध्वन्यालोका'वरील अभिनवगुप्ताची 'लोचन' ही टीका मूळ ग्रंथाचे स्पष्टीकरण करायला उपयुक्त ठरली आहे. तसे क्षेमेंद्राच्या बाबतीत घडलेले नाही. मात्र क्षेमेंद्राने स्वतःच पूर्वसुरींची उदाहरणे दिली असून त्यांवरील त्याची टीका तितकीच वेधक आहे. वेळप्रसंगी दुसऱ्यांचे दोष दाखवायलाही क्षेमेंद्र कचरत नाही.

विशेष म्हणजे क्षेमेंद्राच्याबाबतीत आनंदवर्धन हाच या विचारामागील त्याचे स्फूर्तिस्थान होता हे लक्षात घ्यावे. क्षेमेंद्र हा अभिनवगुप्ताचा शिष्य. आणि अभिनवगुप्ताने 'ध्वन्यालोका'वर 'लोचन' नावाची टीका लिहिलेली. तेव्हा तिचा अभ्यास अभिनवगुप्ताकडून क्षेमेंद्राला मनापासून करायला मिळाला असला पाहिजे. आनंदवर्धनाच्या 'अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम्' या सूत्राचा क्षेमेंद्रावर चांगलाच प्रभाव पडलेला असावा.

आनंदवर्धनाच्या नायकादींच्या स्वभावचित्रणात काव्यकथा सुपरिचित आहे की कल्पित आहे याचा विचार अवश्य करावा लागतो, या मताशी क्षेमेंद्र सहमत दिसतो. कारण, पात्राच्या बाबतीत अनौचित्य उत्पन्न झाल्यास कवीची प्रतिभा दुबळी असल्याचे आनंदवर्धन जे म्हणतो तोच विचार क्षेमेंद्राला पटलेला दिसतो. तो पात्राच्या वृत्तीच्या औचित्याचाही विचार जाणीवपूर्वक करतो. (श्लोक १५ वरील वृत्ती पाहावी.)

'क्षेमेंद्राने विवेचिलेल्या २७ औचित्यमर्मस्थानांपैकी १५ स्थानात त्याला यश मिळाले असून १२ स्थानांचे निरूपण त्याला आत्मविश्वासाने व प्रतीतीपूर्ण रीतीने करता आलेले नाही ..... त्याची प्रतिभा आनंदवर्धन, कुन्तक व अभिनवगुप्त यांच्याप्रमाणे अत्युज्वल, मर्मग्राही व अन्तस्तत्त्वस्पर्शी नसल्यामुळे औचित्यसिद्धांत क्षेमेंद्राच्या डोळ्यांपासून काही आंगळे वरच राहिला' या शब्दांत प्रा. वा. के. लेले[६] यांनी काढलेला निष्कर्ष बराचसा बोलका वाटतो.

---

६. औचित्यसिद्धान्त– प्रस्तावना, पृ. ८० (आवृत्ती १९६६)

८ ॥ ज्ञानदेव आणि रामदासांचा साहित्यविचार

प्रास्ताविक / ज्ञानदेवांचा साहित्यविचार / रामदासांचा साहित्यविचार / समारोप.

प्रास्ताविक

या आधीच्या प्रकरणांतून संस्कृत-साहित्यशास्त्रकारांनी साहित्यविषयक जे प्रमुख सिद्धांत मांडले आहेत त्यांचा विचार केला. या सुमारे दोन हजार वर्षांच्या काळातील साहित्यविचाराचा मूलस्तोत संस्कृत वाङ्मय आणि तत्त्वज्ञानातील दर्शनसाहित्य यांमधून पाझरत होता असेच आढळते. संस्कृत भाषेतच निर्माण होणाऱ्या काव्यग्रंथांचे आलोडन करून काव्यविचाराला नेमकेपणा आणणे या कारणामुळे यावर मर्यादा पडल्या. भामह, दण्डीपासून विश्वनाथ-जगन्नाथापर्यंतच्या सर्व संस्कृत–साहित्यशास्त्रकारांनी जे विचार व्यक्त केले ते मर्यादित स्वरूपातच ! या प्राचीन साहित्यशास्त्रकारांनी समकालीन प्रेरणा आणि प्रवृत्ती विचारात घेतल्याच नाहीत. त्यामुळे संस्कृत साहित्यशास्त्राला एकेरी वळण लागले.

'संस्कृत साहित्यशास्त्राने आपला संसार सतराव्या शतकापर्यंत रेटीत नेला, परंतु त्यातून प्रकट झाली ती सामान्य अभिरुची आणि समाजमनापासून दूर पळून जाण्याची प्रवृत्तीच !'[१]

मम्मटाच्या काळात (इ स. सुमारे ११००) मराठीमध्ये महानुभवांची आणि संत-कवींची काव्यनिर्मिती सुरू झाली होती असे म्हणता येते. पण विशेष म्हणजे मम्मटाच्या अलंकारविचारात मराठी कवींच्या काव्यातील उदाहरणे आलेली नाहीत. संस्कृत साहित्य-विचारात मराठी कवितेचा विचार मुळीच केला गेला नाही हे लक्षात घेण्याजोगे आहे. प्रारंभीची मराठी कविता ही अंतर्बाह्य वेगळीच होती हेही याचे कारण असू शकेल. ती सर्वच दृष्टीने स्वतंत्र होती. कवितेतील भक्तिपरता ही या कालखंडाची एक खास मिरासदारी होती.

या पार्श्वभूमीवर आता आपण मराठी कवितेतील साहित्यविचाराकडे वळणार आहोत. मराठीतील साहित्यविचार हा 'भारतीय साहित्यविचार'च आहे.

कोणत्याही 'साहित्यविचारा'च्या संदर्भात प्रामुख्याने साहित्यलक्षण, साहित्यकारण आणि साहित्यप्रयोजन यांचा विचार अभिप्रेत असतो. संस्कृत साहित्यशास्त्रात यासाठी 'काव्यलक्षण, काव्यकारण आणि काव्यप्रयोजन' अशी शब्दयोजना केली जात असे.

---

१. मराठीचे साहित्यशास्त्र– उषा देशमुख, पृ. ८, आवृत्ती १९७६

ज्ञानदेवांनी आपल्या डोळ्यांसमोर काही 'साहित्यविचार' मांडावा ही दृष्टी ठेवून आपले लेखन केलेले नाही. पण त्यांच्या लेखनाच्या ओघात त्यांनी जे साहित्य-विषयक विचार व्यक्त केलेले आहेत ते लक्षणीय आहेत. ज्ञानदेव कवी होते आणि तत्त्वज्ञ (Philosopher) होते असे म्हटले जाते. त्यांच्या हातून जाताजाता जे साहित्यविषयक विचार व्यक्त झाले आहेत ते लक्षात घेता तें एक साहित्यशास्त्रकारही होते की काय, अशी शंका घ्यावी इतके ते संपन्न असल्याचे जाणवते.

ज्ञानदेवांच्या अशाच विचारांचा मागोवा येथे थोडक्यात घ्यायचा आहे.

ज्ञानदेवांचा साहित्यविचार

साहित्यलक्षण

ज्ञानदेवांच्या लेखनातून 'साहित्यलक्षण' वा 'काव्यलक्षण' अधूनमधून व्यक्त झाल्याचे दिसून येते. त्याचे स्वरुप काय आहे ते येथे पाहाणे मनोरंजक ठरेल.

ज्ञानदेवपूर्वकाळात संस्कृतमीमांसकांनी आपापल्यापरीने साहित्याचे लक्षण सांगण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. भामहापासून जगन्नाथापर्यंतच्या काळात हा प्रयत्न झालेला आढळतो. 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्'पासून 'रमणीय अर्थ प्रतिपादन करणारा शब्द म्हणजे काव्य' येथपर्यंत हा विचार मांडला गेला आहे. त्यात विश्वनाथाच्या 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम् या लक्षणाचा प्रामुख्याने स्वीकार झाल्याचे दिसून येते. म्हणजे 'रस हा काव्याचा आत्मा आहे' अशी साहित्याची कल्पना ग्राह्य धरली गेली आणि 'रसवत् ते काव्य' अशा निष्कर्षापर्यंत साहित्यशास्त्र येऊन पोचले. काव्यात रसाला शिरोधार्य मानण्यात येऊ लागले हे खरे असले तरीही आनंदवर्धन, क्षेमेंद्र यांसारख्या मीमांसकांनी अनुक्रमे ध्वनी आणि औचित्य हेच काव्यलक्षण सांगण्याचा आग्रह धरला. त्यासंबंधीचा विचार या आधीच्या भागात आपण पाहिला आहेच.

ज्ञानदेवांनी साहित्याचे लक्षण करताना त्या त्या संदर्भात जे विचार व्यक्त केले आहेत ते पाहाता त्यांचे स्वरूप काहीसे व्यापक असल्याचे वरवर तरी जाणविल्याशिवाय राहात नाही. ज्ञानदेवांनी 'साहित्या'चे वर्णन करताना 'वाङ्मव' आणि 'सारस्वत' असे शब्द वापरले आहेत. गीतेचे महत्त्व सांगताना ज्ञानदेव म्हणतात,

'म्हणौनि मज काहि। समर्थनीं आतां विषो नाहि।
गीता जाणा हे वाङ्मयी–। श्रीमूर्त्ति प्रभूची ॥ (अ. १८. १६६३)

गीता ही प्रभूची वाङमयीन मूर्तीच होय, असा शब्दांत जेव्हा ज्ञानदेव वर्णन करू लागतात तेव्हा त्यांच्या मनात 'वाङ्मय' हा शब्द 'साहित्या'साठी योजावा असे वाटत असल्याचे जाणवते. 'श्रीमूर्त्ति प्रभूची' या शब्दप्रयोगात 'श्रीप्रभूची' असे न म्हणत, 'श्रीमूर्ती' हा ज्ञानदेवांचा प्रयोग विशेषतः नजरेत भरतो. कारण 'वाङ्मयी श्रीमूर्ती' यामधून ज्ञानदेवांना 'मूर्ती'चे वाङ्मयीन वैभव तर सूचित करायचे नाही ना, अशी शंका'

रसडोळस रसिकाच्या मनात डोकावल्याविना राहात नाही. अन्यथा ज्ञानदेवांनी 'श्री 'ची योजना 'प्रभूची' या शब्दाशी केली असती. थोडक्यात, ज्ञानदेवप्रणीत साहित्यलक्षणाचा मागोवा घेताना ज्ञानदेवांनी 'साहित्या 'ला 'वाङ्मय' म्हटले आहे हे विसरता येत नाही.

ज्ञानदेव शब्दप्रभू होते. त्यामुळे ते ज्याप्रमाणे 'वाङ्मय' या शब्दाची योजना करतात त्याचप्रमाणे 'साहित्या 'साठी 'सारस्वत' असाही शब्द योजतात हेही पाहाण्याजोगे आहे. पण 'सारस्वत' या शब्दामागील त्यांची कल्पना काहीशी वेगळी आहे.

वस्तुतः 'सारस्वत' म्हणजे 'रससिद्ध वाङ्मय' हा अर्थ पुढील ओवीतून दिसतो.

'हे सारस्वताचे गोड । तुम्हींचि लावले जी झाड ।
तरि अवधानामृतें वाड । सिंपोनि कीजे' (ज्ञा. ११. १९)

त्यापेक्षा 'सारस्वत' या शब्दातून 'वाङ्मय' या अर्थाकडे झुकणारी दृष्टी पुढील ओवीत आढळते.

'म्हणौनि साधकां तू माउली । पीके सारस्वत तूझां पाउलीं ।
या कारणें साउली । न संडीं तूझी (ज्ञा. १२.८)

साधकांना तू मातेप्रमाणे आहेसच, शिवाय तुझ्या पावलांच्या स्पर्शाने साहित्याचे पीक बहराला येते. यासाठी, गुरुदेव, मी तुमची सोबत सोडणार नाही.' असे ज्ञानदेव म्हणतात.

बऱ्याच दृष्टीने प्रस्तुतची ओवी महत्त्वाची वाटते. येथे गुरुविषयीचा आदरभाव, गुरुकृपा हीच साहित्याची प्रेरणा आणि आपण साहित्याची कास सोडणार नसल्याचा निर्णय ज्ञानदेव व्यक्त करून टाकतात. गुरुकृपेमुळे जे निर्माण होते ते 'सारस्वत' असे तर ज्ञानदेवांना म्हणायचे नाही ना, अशी शंका घ्यायला येथे जागा मिळते वाणी, कवित्व, रसिकत्व आणि परतत्त्वस्पर्श असा चढता क्रम असलेल्या काव्याला ज्ञानदेव 'सारस्वत' असे म्हणतात.[२]

येथवर 'साहित्य', 'वाङ्मय' आणि 'सारस्वत' या तीन संज्ञांचा विचार केला. पण त्यामुळे 'साहित्यलक्षण' स्पष्ट झाले असे होत नाही. संस्कृतपासून आपली रचना निश्चितच वेगळी आहे याची जाण मराठी संतकवींना होती असे म्हणावे लागते. त्यांना साहित्यशास्त्र मांडायचे नव्हते (काहीसा अपवाद समर्थ रामदासांचा मानावा लागेल.) पण या कवींना मराठीमध्ये रचना करायची होती. आणि त्यांच्या रचनेचा विषय प्रामुख्याने परमेश्वराची भक्ती हा होता. या भक्तिभावनेच्या ओघात जे काही 'सहजे' लिहिले गेले आहे त्यात साहित्यशास्त्रविषयक काही वचने आढळतात. त्यांच्याच आधारे मराठी संतकवींचे साहित्यशास्त्र गोळा करावे लागते. असा प्रयत्न मराठीमध्ये करणारात कै. श्री. व्यं. केतकर, कै. मा. गो. देशमुख आणि डॉ. उषा देशमुख यांचा नामनिर्देश करावा लागेल. या तिघांच्या प्रयत्नांतून 'ज्ञानदेव ते रामजोशींपर्यंत 'चा साहित्यविचार मांडल्याचे दिसून येते.

---

२. 'साहित्यसूची' —व. दि. कुलकर्णी, ऑक्टोबर १९८८, पृ. ३५.

मराठीतील साहित्यविचाराचा असा प्रयत्न आणखीही समीक्षकांनी एकेका कवीच्या अभ्यासाच्या निमित्ताने केलेला आढळतो. अशा समीक्षकात मातब्बर मंडळींची नावे घ्यावी लागतील. प्रस्तुत ठिकाणी ज्ञानदेव आणि रामदास यांच्यापुरताच साहित्यविचार मर्यादित आहे. त्यादृष्टीनेच पुढील विवेचन लक्षात घ्यायचे आहे.

साहित्याची कल्पना स्पष्ट करताना ज्ञानदेव म्हणतात,

'जें साहित्य आणि शांती । हे रेखा दिसे बोलती ।
जैसी लावण्यगुणयुवती । आणि पतिव्रता ॥ (ज्ञा. ४. २१५)

सौंदर्यगुणांनी युक्त अशी एखादी तरुणी ज्याप्रमाणे पतिव्रताही असावी (म्हणजे ती अधिक सुंदर दिसते. त्याप्रमाणे आपले व्याख्यान साहित्य या रेखेच्या बाह्य शोभेने आणि तिच्यातील शांतरसाच्या पावित्र्याने हृदयंगम वाटणार आहे.

या ओवीमध्ये ज्ञानदेव आपल्या व्याख्यानाच्या पद्धतीविषयी बोलत असले तरी 'साहित्य' ही कल्पना स्पष्ट करून जातात. साहित्य हे सौंदर्यगुणांनी युक्त असावे आणि त्यात शांतरस हा त्याचा आत्मा असावा असेच त्यांना अभिप्रेत आहे. हे जरी खरे असले तरी त्यांना कवित्वाविषयी आणखी काहीसे सांगायचे आहे असे जाणवते. त्यासाठी ते लिहितात,

'वाचे बरवें कवित्व । कवित्वीं बरवें रसिकत्व ।
रसिकत्वीं हि परतत्त्व- । स्पर्शु जैसा ॥ (ज्ञा. १८.३४५)

श्रीकृष्ण अर्जुनाला सांगताहेत, केवळ गद्यप्राय वाचेपेक्षा (वाणीपेक्षा) छंद-अलंकारादींनी युक्त असे काव्यात्मक बोलणे चांगले, पण काव्यात्म वाणीपेक्षाही ते रसात्मक असणे अधिक श्रेयस्कर– त्यातही ते परतत्त्वस्पर्श घडविणारे असेल तर दुधात साखरच ! ज्ञानदेवांनी 'परतत्त्वस्पर्श' हे काव्याचे सर्वश्रेष्ठ लक्षण असल्याचे येथे स्पष्टपणे मांडले आहे.

एक लक्षात घेण्याजोगी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे, आपल्याला काव्यलक्षण सांगायचे आहे, असा मनाशी विचार करून ज्ञानदेव प्रस्तुत ओवी लिहीत नाहीत. तर कर्मसिद्धीला आवश्यक अशा पंचविध कारणांपैकी जे पाचवे कारण,– इंद्रियांच्या अधिष्ठात्री देवता, त्यांचे महत्त्व स्पष्ट करताना दिलेल्या दृष्टांतापैकी हा एक दृष्टांत आहे. यावरून ज्ञानदेव बुद्धीचे श्रेष्ठत्व सिद्ध करण्याच्या नादात त्यांना वाटणारी साहित्यविषयक कल्पना मोकळी करून जातात हे पाहाण्याजोगे आहे.

या ओवीतून त्यांना अभिप्रेत असलेले साहित्यलक्षण तर समजून येतेच, शिवाय साहित्यविषयक मूल्यांचा श्रेष्ठकनिष्ठ भावही जाणवतो. विश्वनाथाच्या 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' या साहित्याच्या लक्षणातील रसप्रकर्षाची त्यांना पूर्णपणे जाणीव होती. आणि या रसप्रकर्षातूनच कलात्मक प्रकर्ष साधला जातो याचेही त्यांना भान होते. त्यामुळे ते अगदी सहजपणे 'कवित्वीं बरवें रसिकत्व' असे लिहून गेले. पण विश्वनाथाने

सांगितलेल्या आणि समीक्षकांनी शिरोधार्य मानलेल्या ' रसिकत्वा 'पाशीच न थांबता ते पुढे सांगतात,

' रसिकत्वीं हि परतत्त्व- । स्पर्शु जैसा ॥'

या परतत्त्वस्पर्शाची जाणीव खऱ्या अर्थाने ज्ञानदेवांनीच व्यक्त केली असे म्हणावे लागेल. ज्ञानदेवांना साहित्यशास्त्रविषयक ग्रंथ लिहायचा नव्हता, पण त्यांच्या मनात साहित्यविषयक सिद्धान्त ठाम असले पाहिजेत. त्याशिवाय त्यांनी ' रसिकत्वा 'च्याही पुढे जाऊन ' परतत्वस्पर्शा 'चा उच्चार केला नसता.

प्रस्तुत ओवीकडे पाहाता डॉ. व. दि. कुलकर्णींना[3] जे भावले ते लक्षात घेण्याजोगे आहे. ते लिहितात, ' या ओवीमध्ये श्रेष्ठ महाकाव्याची सर्व लक्षणे सामावलेली आहेत. ती अशी :

(१) वाचा– नित्याच्या व्यवहारातील सामान्य भाषा
(२) कवित्व– आलंकारिक छंदोवद्ध अभिव्यक्ती
(३) रसत्त्व– रसपूर्णता.
(४) परतत्त्वस्पर्श– आत्मानुभवाची प्रचीती '

ही तीनही लक्षणे एकत्र करून ते एक काव्यलक्षण तयार करतात, ते असे : ' वाणीची आलंकारिक छंदोवद्ध आणि रसपूर्ण अभिव्यक्ती म्हणजे काव्य.' विश्वनाथाच्या ' वाक्यं रसात्मकं काव्यम् 'या पारंपरिक काव्यलक्षणाशी ही ज्ञानदेवांची व्याख्या मिळती-जुळती आहे हे सांगून, त्यांनी पुढे म्हटले आहे, ' या पारंपरिक काव्यलक्षणाला ' परतत्त्व-स्पर्श ' या लक्षणाची जोड ज्ञानेश्वरांनी दिली आहे. ' [4]

' परतत्त्वस्पर्श ' या शब्दाचा वापर करून ज्ञानदेवांनी कवित्व (काव्यगुण) रसत्त्व (भावगुण) आणि परतत्त्वस्पर्श (आत्मानुभवाची प्रचीती) यांची प्रचीती काव्यामध्ये मिळते असे सांगितले आहे.

कवित्वामध्ये शब्दसामर्थ्य– म्हणजेच त्यातील वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ आणि व्यंग्यार्थ-सूचित केले आहे. कवीची काव्यशक्तीही त्यातून अभिप्रेत आहे. इंद्रियांद्वारा रसिकाला मिळणारा काव्यानंद येथे सूचित आहे. आणि कवीला आपल्या काव्याबद्दल आत्मविश्वास वाटला पाहिजे हे सांगितले आहे. ज्ञानदेवांना तर अरूप असलेल्या परब्रह्माचे स्वरूप शब्दबद्ध करायचे होते. ते लिहितात, सद्‌गुरुकृपा लाभल्यामुळे–

' बोली अरूपाचे रूप दावीन । अतींद्रिया परी भोगवीन ।
इंद्रियाकरवीं ॥ ' (ज्ञा. ६.३६)

कवित्व हे रसिकाला अगम्य असलेला अनुभव इंद्रियांद्वारा अनुभवायला देत असते. ' काव्यलक्षणा 'चा एक घटक म्हणून ज्ञानदेव कवित्वा 'विषयी सहजच बोलून जातात.

३. साहित्य–सूची, ऑगस्ट १९८८, पृ. ४४

४. तत्रैव.

काव्यातील ' रसत्व ' हे काव्यलक्षणामधील शिरोधार्य लक्षण ज्ञानदेवांनाही मान्य आहे हे या ओवीवरून स्पष्ट होते. काव्यातली रसयोजना ही नेहमीच अलौकिक असते. हा अनुभव रसिकांनी आपल्या भावयित्री प्रतिभेनेच घ्यायचा असतो. ' रसत्वा ' ची कल्पना ज्ञानदेवांना जी अभिप्रेत आहे तिच्यामागे त्यांना भावणारी आस्वादप्रक्रियाही आहे. रसिकांनी हा काव्यास्वाद कशाप्रकारे घ्यायचा असतो हे सांगणारी त्यांची ओवी या संदर्भात लक्षात घ्यावी लागते. ज्ञानदेवांना शब्दरूपी ताटात ' कैवल्यरस ' म्हणजे ब्रह्मविद्येचे पक्वान्न वाढायचे होते. ते म्हणतात,

' हें असो तेया बोलाचीं ताटे भलीं । वरि कैवल्यरस ओगरलीं ।
हे प्रतिपत्ति मियां केली । निष्कामासि ।।' (ज्ञा. ६. २२)

अशा या कैवल्यरसाचा आस्वाद किती हळुवारपणे घ्यायला पाहिजे याची जाणीव त्यांना होती. या आवीतील ' निष्काम ' हा शब्दही तेवढाच महत्त्वाचा आहे. काव्यास्वाद घेणाऱ्या रसिकाचे मन कसे ' स्वच्छ ' पाहिजे हेही किती लीलया ते येथे व्यक्त करून जातात. ज्ञाननेवांना ' निष्कामी ' लोकांपुढे कैवल्यरसाचे पक्वान्न वाढायचे होते. त्यांना त्यातला ' रस ' अभिप्रेत होता. साहाजिकच त्याचा आस्वादही तितक्याच भावनेने घ्यायला हवा याचेही भान होते म्हणून ते म्हणतात,

' जैसे भ्रमर परागु नेति । परि कमलदले नेला नेणति ।
तैसी परि आहे सेविती । ग्रंथीं इये ।।
का आपुला ठाऊ न संडिता । आलंगिजे चंद्रु प्रकटता ।
हा अनुरागु भोगितां । कुमुदिनी जाणें ।।' (ज्ञा. १. ५९–६०)

काव्यास्वादाची ज्ञानदेवांना अभिप्रेत असलेली क्रिया ही पुष्कळशी मानसिक आहे. ती हळुवार, नाजूक, सूक्ष्म असावी लागते. आपली थोडीसुद्धा चाहूल त्या काव्यकुसुमांना लागता उपयोगी नाही. म्हणून ज्ञानदेव म्हणतात,

' ऐंसे हळुवारपण जरि येईल । तरि चि हें उपेगा जाइल ।
यऱ्हवि आघवी गोठि होईल । मूकां बोलतेयांची ।' (ज्ञा. ६–२६)

शब्दावगुंठित रस कसा चाखावा ते ज्ञानदेव येथे समजावून सांगत आहेत.

रस हा आस्वादण्यासाठी असतो हे ज्ञानदेवांना ठाऊक होते. कारण, ' रस्यते आस्वाद्यते इति रसः ।' हे ते जाणून होते. त्यामुळेच काव्यलक्षणाच्या संदर्भात आस्वादक्रियाही तितकीच महत्त्वाची असते, याचा ते येथे उच्चार करतात. यासाठी आपल्या ग्रंथारंभीच (ज्ञानेश्वरीच्या पहिल्याच अध्यायात वरील ओव्या ते लिहून गेले असले पाहिजेत.) रसिकांनी या ग्रंथाचा आस्वाद कसा घ्यावा ते त्यांनी सांगितले आहे.

काव्यलक्षणात कवित्वापेक्षा रसाचे स्थान अधिक आहे हे येथे ज्ञानदेवांना अभिप्रेत असल्याचे जाणवते.

या रसाविषयींचे अधिक विवेचनही लक्षात घ्यावे लागते ज्ञानदेवांचा साहित्य-विचार येथे पाहायचा असल्यामुळे त्यांनी मांडलेली रसकल्पना याच जागी लक्षात घेणे योग्य ठरेल. भरतमुनींनी आठच रस मानले आहेत, पण ज्ञानदेवांनी त्यात आणखी एका रसाची– शांतरसाची– भर घातली आहे. (यापूर्वी संस्कृतमीमांसकांमध्ये विश्वनाथ, अभिनवगुप्तादींनीही 'शांतरसा'चा विचार केलेला आहेच.)

या आधी उल्लेखिलेल्या 'कैवल्यरसाची ताटे' ज्ञानदेवांनी भरल्याचा उल्लेख आला आहेच. याच 'कैवल्यरसा'ला ज्ञानदेव 'शांतरस'ही म्हणतात. आणि वस्तुतः तोच त्यांना महत्त्वाचा वाटतो. ज्ञानदेवांचा 'कैवल्यरस, ब्रह्मरस' हा 'शांतरस'च होय. ज्यांना साहित्यगुणांची अभिरूची आहे अशा रसिकांच्या मनात शांतरस एका नवीनच रूपात प्रकट होईल, याचा ज्ञानदेवांना विश्वास वाटतो. या शांतरसाविषयी ज्ञानदेव जे स्पष्टीकरण देतात तेही लक्षणीय वाटेल. कारण,

'तो शांतूचि अभिनवैल । ते परियसां मऱ्हाटे बोल ।
जे समुद्राहीहूनि खोल । अर्थभरित ।। (४.२११)

शांतरसांनी युक्त असलेली आपली 'शांतिकथा' ज्ञानदेवांनी इंद्रियगोचर केली. वस्तुतः तसे पाहिले तर ती वरवरचा अर्थ सांगणारी नाही. समुद्रापेक्षाही ज्याची खोली आहे असा अर्थ या 'मराठी शब्दांतून' व्यक्त झाला आहे अशी त्यांची खात्री आहे. तरीही त्यांचा विश्वास होता दांडगा हेच खरे ! त्यामुळेच त्यांचे हे धर्मकीर्तन, ही शांतिकथा, ही ब्रह्मविद्या, त्याचे 'परतत्त्व'...... हे जे काही त्यांना अभिप्रत आहे ते त्यांनी त्यांच्या श्रीकृष्णार्जुन संवादांमध्ये योजून म्हटले,

आणि कृष्णर्जुनि मोकळी । गोठि केली निराळी ।
ते व्यासें दाविली करतळीं । घेऊं ये ऐसी ।।' (ज्ञा. १८. १६७५)

येथे 'करतळीं' म्हणजे इंद्रियगम्य, अनुभवसिद्ध, स्पर्शयोग्य असे हे कथन झाले आहे हा आशय ! अरूप अशा ब्रह्माला स्पर्श करण्याची किमया लाभल्यामुळे तेच ब्रह्म 'करतळीं' साकार होऊ शकले. ते 'शब्द ब्रह्म' झाले ! म्हणूनच 'परतत्त्वस्पर्श' या शब्दातला भाव ज्ञानदेव सूचित करतात. स्पर्शात जाणीव आहे, अनुभव आहे. परतत्त्वाचा स्पर्श झालेला रस ज्ञानदेवाना अभिप्रेत आहे. यासाठी डॉ. व. दि. कुलकर्णी[५] अभिनवगुप्ताला अभिप्रेत असलेला शांतरस विचारात घेऊन ज्ञानदेवांचे काव्यलक्षण अधिक स्पष्ट करतात. ते लिहितात, 'ज्ञानदेवांचे काव्यलक्षण आता असे मांडावे लागेल.

'परतत्त्वस्पृष्टरसात्मकं वाक्यं काव्यम् ।
परतत्त्वस्पृष्टरसः शान्तरसः ।
तस्मात्
शान्तरसात्मकं वाक्यं वाक्यम् ।'

---

५. तत्रैव, पृ. ३६

स्पर्श हा अनुभवाची प्रचीती देणारा शब्द वापरून ज्ञानदेवांनी केवळ परतत्त्वापासून 'परतत्त्वस्पर्श' ही संज्ञा कशी वेगळी आहे हे दाखवून दिले आहे.

ज्ञानदेवांना अभिप्रेत असलेले काव्यलक्षण अशा प्रकारे थोडक्यात सांगता येईल.

साहित्यकारण

साहित्यविचारात काव्य लिहिण्यामागची प्रेरणा कोणती असा प्रश्न उपस्थित केला जातो. अमुक एक साहित्यकृती का लिहावीशी वाटली असे आपण लेखकाला विचारले तर त्याचे काहीतरी उत्तर तो देतोच. काही एक घटना घडल्यामुळे किंवा त्याला कुणी प्रेरणा दिल्यामुळे त्याच्या हातून ते लेखन घडून येते. कोणत्याही कृतीला काहीतरी 'कारण' असते हे अमान्य करायचे काहीच कारण नाही.

साहित्यकारण म्हणजे साहित्यनिर्मितीच्या मागील शक्ती होय. काव्यनिर्मितीमागील सर्वात महत्त्वाची शक्ती म्हणून 'प्रतिभे'चा उल्लेख संस्कृत मीमांसकांनी केलेला आहे. मम्मट, हेमचंद्र, वाग्भट, राजशेखर इत्यादींनी प्रतिभेच्या संदर्भात विचार मांडलेले आहेत. दण्डीने[६] प्रथम कवीला काव्यनिर्मितीसाठी प्रतिभा, व्युत्पन्नता आणि त्याचे परिश्रम आवश्यक असतात. या तीन शक्ती मिळून एक काव्यकारण होते (अनेक कारणे नव्हेत) असे सांगितले. आणि बहुतेकांनी त्याचाच मागोवा नंतरच्या काळात घेतला आहे. मम्मटाने तर शक्ती, निपुणता आणि अभ्यास असे शब्द वापरले आहेत या सर्व शक्ती मिळून काव्यनिर्मितीचे **एकच** कारण असल्याचे म्हटले आहे.

स्फूर्ती आणि प्रज्ञा

ज्ञानदेवांच्या बाबतीतील काव्यकारणांचा विचार करता 'स्फूर्ति' हे कारण ज्ञानदेवांनी मान्य केलेले आहेच या स्फूर्तीचा उल्लेख ते पुढील ओवीत करताना दिसतात.

'आगा विश्वैकधामा । तुझा प्रसादु चंद्रमा ।
करू मज पूर्णिमा । स्फूर्तिची जी ॥ (ज्ञा. १४.२३)

या स्फूर्तीलाच इंग्रजीत 'Heavenly gift', 'inspiration' किंवा 'Creative mood' असे संबोधण्यात येते. ज्ञानदेवांनी मात्र येथे म्हणायचे आहे की, विश्वैकधाम असलेल्या गुरुकृपेच्या चंद्रामुळे आपल्या मनात स्फूर्तीची पौर्णिमा प्रकाशली असता आपले काव्य रसाळ उतरणार नाही, असे कसे होईल ?

पण हा 'स्फूर्ती'चा उल्लेख गुरुकृपेच्या पार्श्वभूमीवरचा आहे म्हणजे 'स्फूर्ती' हे काव्यकारण ज्ञानदेवाना जरी मान्य असले तरी गुरुकृपा हे 'स्फूर्ती'चे कारण आहे असे त्यांना म्हणायचे आहे. आपल्या गुरूंना उद्देशून त्यांनी या ओवीत, त्यांच्या कृपाप्रसादाचा चंद्र उगवल्यावर आपल्या स्फूर्तीच्या पौर्णिमेला भरते येणार आहे, असा ज्ञानदेवांचा आत्मविश्वास येथे व्यक्त झालेला दिसून येतो.

---

६. नैसर्गिकी च प्रतिभा, श्रुतं च बहुनिर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगोस्याः कारणं काव्यसंपदः ॥ काव्या. १. १०३ ॥

'प्रज्ञा' या काव्यकारणाचाही निर्देश ज्ञानदेव करून जातात. 'स्फूर्ती'पेक्षा 'प्रज्ञा' या शब्दाचा वापर त्यामानाने ज्ञानदेवांनी अधिक केला आहे, असे ज्ञानदेवांच्या एकूण कवितेत दिसून येते. गुरू हेच ज्ञानदेवांच्या काव्याचे खरे कारण असल्याचे ज्ञानदेव मनापासून सांगतात. अशा गुरूबद्दलचा भक्तिभाव त्यांच्या मनात किती आवेगाने उफाळून येतो ते त्यांचे त्यांनाही कळत नाही. आपल्या काव्याला प्रेरणा देणाऱ्या गुरूंना ज्ञानदेव मग 'प्रज्ञाप्रभातसूर्य' म्हणून लेखतात.

'जय जय आचार्या । समस्तसुरवर्या ।
प्रज्ञाप्रभातसूर्या । सुखोदया ॥' (ज्ञा. १४.१)

(शिष्याच्या) प्रज्ञेला अधिक प्रकाशमान करणाऱ्या प्रभातसूर्या, सदैव सुखासाठीच उदय पावणाऱ्या, सर्व विद्वानात श्रेष्ठ असणाऱ्या आचार्य गुरो, तुमचा जयजयकार असो — हा जयजयकार गुरूचा आहे. म्हणजे गुरू हेच प्रत्यक्ष काव्यकारण असून ते कवीच्या प्रज्ञेला कारक आहे असे ज्ञानदेव येथे सुचवीत आहेत. ज्ञानदेवांची पुढील विनंतीही अशाच प्रकारची नाही काय ?

'माझी प्रज्ञावेलिवें वेल्हाल । काव्यें होंति सुफल ।
तो वसंतु होंई स्नेहाल— । शिरोमणी ॥' (ज्ञा. १४. २१)

'हे श्रेष्ठ स्नेहाळ गुरो, माझ्या प्रज्ञारूपी वेलीला सुंदर व उत्स्फूर्त अर्थाची चांगली फळे ज्यामुळे येतील असा वसंतऋतू आपण व्हा.' ज्ञानदेव आपल्या प्रतिभेचा उन्मेष 'प्रज्ञा' या शब्दातून व्यक्त करीत असावेत. त्यामागील गुरूकृपा तर आदिकारण आहेच. पण,

'तिये सिद्धप्रज्ञेचेनि लाभें । मनचि सारस्वत दुभे ।
मग सकल शास्त्रें स्वयंभें । निगति वाचें ।' (ज्ञा. ६.४५२)

जन्मतःच अशी प्रज्ञा सिद्ध असल्यामुळे साहित्य निर्मिती करते आणि आपोआपच सर्व शास्त्रे त्याच्या जिभेवर येऊन वमतात.

'प्रज्ञा'चा हा उपयोग ज्ञानदेवांनी एक मानसशक्ती म्हणून केला आहे हे लक्षात घेतले पाहिजे, 'मनचि सारस्वत दुभे' ही रचना साहित्यनिर्मितीच्या कल्पनेशी कशी एकरूप होऊन गेली आहे ते पाहाण्याजोगे आहे. साहित्यनिर्मिती ही मुळातच काव्यात्म, आणि तिचा संबंध मनाशी.— ते मन 'सारस्वत' दुभते, ही कल्पनाही तितकीच काव्य 'दुभणारी'! ज्ञानदेवांच्या या 'प्रज्ञे'चा अर्थ प्रतिभेचा उन्मेष असाच घ्यावा लागेल.

गुरुकृपा

ज्ञानदेवांच्या काव्यकारणात गुरुकृपेला फार महत्त्व आहे. नव्हे, गुरुकृपा हे तर त्यांच्या दृष्टीने साहित्यनिर्मितीचे आदिकारण आहे असे म्हणणेच योग्य ठरेल. ज्ञानदेवांना या 'मराठीच्या नगरी'त 'ब्रह्मविद्येचा सुकाळ करायचा' होता. ते 'ब्रह्म' तर 'अरूप'! त्या अरूपाला रूप द्यायचे होते. पण हे सगळे कसे शक्य आहे ? तर,

' सद्‌गुरुकृपा होए । तरि करितां काइ आपु नोहे ।
म्हणौनि अपार मातें आहे । ज्ञानदेऊ म्हणे ।।
तेणें कारणें मी बोलैन । बोलो अरूपाचे रूप दावीन ।
अतींद्रिय परि भोगवान । इंद्रियांकरवि ।। (ज्ञा. ६. ३५–३६)

ज्ञानदेवांचा गुरूंवर केवढा हा विश्वास ! आपण अरूपाचे रूप समर्थ श्रोत्यांना दाखविणार आहोत. तेसुद्धा ' शब्दांतून ' (बोलांतून) ! इतकेच नव्हे तर जे इंद्रियांना अगम्य आहे ते इंद्रियांच्याचकडून अनुभवायला देणार आहोत. इतका गोड अमृतमय अनुभव आपण गुरूकृपेच्या बळावरच देऊ शकू ही ज्ञानदेवांची खात्री आहे म्हणूनच सद्‌गुरुकृपेबरोबर ते ' आपल्याला काय अप्राप्य आहे ?' असा प्रश्न विचारतात. आणि त्याचे उत्तर स्वतःच देऊन टाकतात. अरुपाला, अतींद्रियालासुद्धा नमविण्याचे सामर्थ्य आपल्याला गुरुप्रसादामुळे प्राप्त होऊ शकते हा त्यांचा आत्मविश्वास !

गुरुकृपेमुळे आपण कोणतेही कार्य करायला समर्थ आणि संपन्न आहोत असे ज्ञानदेवांना वाटते. ते म्हणतात,

' म्हणोनि माझें नीच नवे । श्वास ही प्रबंध होआवे ।
गुरूकृपा काइ न्हवे । ज्ञानदेऊ म्हणे ।। ' (ज्ञा. १८. १७१३)

आपल्या श्वासोच्छ्वासातून देखील गुरूकृपेमुळे प्रबंध निर्माण होतील असा ज्ञानदेवांचा हा आत्मविश्वास पुन्हापुन्हा व्यक्त झालेला दिसतो. गुरूकृपा कवीला श्वासाश्वासातून प्रेरणा देते. श्वास हा हृदयाचा हुंकार असतो. त्यामुळे अंतःकरणाला व्यापून टाकणारा उद्‌गार हाच जर खरे काव्य असेल तर त्याची प्रेरणा गुरूकृपाच होय, असे ज्ञानदेव सांगतात.

गुरुकृपा कल्पनेच्यायोगे अलौकिकाचे दर्शन घडविते, अरूपाला रूप देते, ' जे ज्ञानासीं न चोजवे ' अथवा ' ध्यानासही जे नांगवे ' ते ' अगोचर ' कथेमध्ये सांगता येते. गुरूकृपेमुळे सर्वकाही मिळते हा ज्ञानदेवांचा भाव !

गुरूकृपादृष्टीचे महत्त्व अपार असल्याचे ज्ञानदेवांना जाणवते ती तर त्यांना ' माय ' वाटते अशा गुरुदृष्टीला कोण सोडील ? ज्ञानदेव म्हणतात,

' म्हणौनि साधकां तूं माउली । पीके सारस्वत तुझां पाउलीं ।
या कारणें साउली । न सडी तूझी ।।' (ज्ञा. १२–८)

ज्या गुरुदृष्टीच्या पाउली सारस्वत पिकते तिची सावली सोडायला ज्ञानदेव तयार नाहीत. सारस्वत ही सरस्वतीची सिद्धी ती प्रसन्न झाल्यावर प्रतिभावंताला काय कमी पडणार ?

थोडक्यात, गुरू ही ज्ञानदेवांना काव्याची प्रेरणा वाटते त्यामुळेच ज्ञानदेवांच्या संदर्भात गुरूकृपा ही काव्यकारण म्हणून सांगावी लागते.

गुरुकृपा होती म्हणून तर आपण गीतार्थ मराठीत आणू शकलो, असे ज्ञानदेव सांगतात.

' याकारणें मियां । गीतार्थु मऱ्हाटिया ।
केला लोकालागि या । दीठिचा विखो ।।' (ज्ञा. १८. १७१४)

गुरुकृपा हे एक मानसिक पातळीवरचे काव्यकारण आहे. आणि विशेष म्हणजे ज्ञानदेवांनी ते स्वीकारले होते; तसा त्यांनी त्याचा उच्चारही केला आहे.

गुरूकृपेचा प्रसादचंद्र उगवताच ज्ञानदेवांच्या स्फूर्तीच्या पूर्णिमेला उधाण येते. गुरूचे पाय हृदयाशी घट्ट धरून ठेवले की, शिष्याला (येथे कवीला) मनात उन्मेष फुटण्याचे भाग्य लाभते. त्याचे नुसते स्मरण केले तरी शब्दसृष्टी आत्मसात होते आणि जिभेवर सरस्वती (सारस्वत) नाचू लागते. मग,

' वक्तृत्व गोडपणें । अमृतातें पारु म्हणे
रस होंती ऊंलगणे । अक्षरांचे ।।
भावांचे अवतरण । अवतरवीति खुण ।
हाता चढे संपूर्ण । तत्वभेदु ।। (ज्ञा. १३. ३–४)

मग ती वाणी (सारस्वत) इतकी गोड असते की श्रोता, अमृतालाही ' बाजूला सरक ' असे म्हणेल, आणि नवरस तर त्या अक्षराचे दास होऊन राहातील. श्रोत्यांच्या मनात सात्त्विक भाव निर्माण होईल, आणि परमतत्त्व पूर्णपणे हाती आल्याची एक सांकेतिक खूणच त्यांना मिळेल.

गुरूमुळे कवीच्या उन्मेषसागराला भरती येणे, त्याचे काव्य अमृतापेक्षाही गोड उतरणे, त्याच्या अक्षरांच्या हातीखाली रस दाखल होणे, श्रोत्यांच्या मनात सात्त्विक भाव निर्माण होऊन त्यांना परमतत्त्वाची खूण पटणे या गोष्टी ज्ञानदेवांच्या काव्याचे महत्त्व सांगतात. हे सगळे ज्ञानदेवांना अभिप्रेत होते. त्यासाठी त्यांना गुरुकृपा हवी होती. विशेष म्हणजे ' रस होंती वोळगणे अक्षरांचें ' या चरणात ज्ञानदेव आपल्या काव्याची माधुरी सांगून जातात. ही माधुरी त्यांना हवीहवीशी वाटे हे त्यांच्या काव्यातून पदोपदी जाणवते. म्हणूनच की काय ते गुरुकृपेच्या घरी माधुरीची भिक्षा मागतात.

" तैसां बोलीं साचारीं । अवतरो माझी माधुरी ।
मालें मागेंन घरीं । गुरुकृपेचां ।।' (ज्ञा. १४.३१).

आजच्या काळात ' गुरुकृपा ' हे काव्यकारण स्वीकारायला किती समीक्षक तयार होतील हे कठीण आहे. पण ज्ञानदेवांना काव्यरचनेसाठी आंतरिक प्रेरणा महत्त्वाच्या वाटत होत्या. आणि मानसिक पातळीवरचे ' गुरुकृपा ' हे काव्यकारण ज्ञानदेवांनी मान्य केले होते. त्याचे सामर्थ्य त्यांना ठाऊक होते.

अभ्यास

संस्कृत मीमांसकांनी आपल्या काव्यकारणात 'व्युत्पत्ती, बहुश्रुतता किंवा अभ्यास यांचा समावेश केला आहे. ज्ञानदेवांनीही हे काव्यकारण मान्य केले आहे. पुर्वसुरींचा मागोवा घेण्यात कोणताही कमीपणा नाही असा ज्ञानदेवांना विश्वास होता म्हणूनच,

'तैसा व्यासांचा मागोवा घेंतू । भाष्यकारांतें पूमतु ।[७]
अयोग्यु ही मी न पवतु । कें जाइन ॥' (ज्ञा. १८. १७०१)

व्यासांच्या पावलांवर पावलें टाकीत (गीतेच्या) भाष्यकारांच्या विवेचनाचा आधार घेत, मी अयोग्य असलो तरी गीतार्थ सांगू शकणार नाही, तर कुठे जाईन ?– असा प्रश्न येथे ज्ञानदेवांनी विचारला आहे. व्यास आणि इतर भाष्यकारांनी आजवर गीतेविषयी जे जे लिहिले आहे ते ते अभ्यासूनच आपण हे भाष्य करीत आलो, असे ज्ञानदेवांचे म्हणणे आहे. आता, त्यांचे थोरपण आपल्याला लाभलेले नसले म्हणून काय झाले ? आपणाला त्यांचा हात धरून गीतार्थ सांगता येणार नाही असे थोडेच आहे ?

या ओवीत ज्ञानदेवांनी व्यासांचा तर स्पष्ट उल्लेख केला आहेच शिवाय अन्य भाष्यकारांनाही यथोचित मान दिला आहे. विशेष म्हणजे आपल्या पूर्वपरिशीलनासंबंधी खुलासा द्यायलाही ते विसरत नाहीत, ते विचारतात,

'अरुणु आंगा जवळिके । म्हणौनि सूर्यातें तो देखे ।
मा भूतळिं चि न देखे । मुंगी काई ॥' (ज्ञा. १८. १६९८)

अरुण सूर्याच्या अंगाजवळ राहातो (कारण तो त्याचा सारथी आहे) म्हणून तो सूर्याला पाहातो. पण पृथ्वीवरची मुंगी लहान असली तरी ती सूर्याला पाहू शकत नाही काय ? अथवा,

'राजहंसाचे चालणें । भूतळिं चालावे कवणें ।
तरि आणिकिं ही कुंटेपणें । चालावें लागे ॥' (ज्ञा. १८. १६९२)

राजहंसाच्या डौलदार चालण्याप्रमाणे पृथ्वीवर कुणाला चालता येईल ? हे खरे असले तरी इतरांना पृथ्वीवर चालताना फारतर अडखळत चालावे लागेल इतकेच नं ?

ज्ञानदेवांचे येथे उद्धृत केलेले हे दोन दृष्टांत त्यांना स्वतःच्या काव्याबद्दलचा आत्मविश्वास कसा वाटतो हे सांगणारे आहेत. प्रत्येकाचेच लेखन स्वतंत्र असावे ही कल्पना त्यांना तितकीशी मान्य होणारी दिसत नाही. पूर्वसुरींच्या साहित्याचा अभ्यास करण्यात काहीही पाप नाही, असे त्याचे मत होते. ते विद्वान असले म्हणून काय झाले ? आपण आपल्या लेखनाचा प्रयत्न बिलकूल सोडू नये ही त्यांची विचारसरणी होती. आपले

---

७. काही प्रतीत 'भाष्यकाराते' असा एकवचनी पाठ आढळतो. तसेच 'पुसतू' ऐवजी 'वाट पुसतु' असाही पाठभेद आहे.

लेखन विद्वानांच्यापुढे सामान्य ठरेल असा धसका घ्यायचे कारण नाही असाही दिलासा ज्ञानदेवांनी जणू नवोदितांना दिलेला आहे

गुरुप्रमाणेच व्यास ही देखील ज्ञानदेवांची एकप्रकारे ज्ञानेश्वरीमागची प्रेरणाच होती. त्यांचे ऋण ज्ञानदेवांनी पुढीलप्रमाणे मान्य केले आहे :

'आणि तो मियां हा आतां । व्यासाचि पदे पाहातपाहातां ।
आणिला श्रवणपथा । मऱ्हाटिया ॥' (ज्ञा. १८. १६८७)

व्यासांची पदे (शब्द) नीट अभ्यासून, ज्ञान मिळवून तो (संस्कृत ग्रंथ) मी मराठी भाषेत (तुमच्या) कानांवर आणून घातला. कदाचित

'व्यासादिकांचे उन्मेष । राहाटति जेथ साशंक ।
तेथ मी रंक एक । वाचाळ करीं ॥' (ज्ञा. १८. १६८८)

व्यासांसारख्या थोरांचे ज्ञानदेखील जिथे एकवेळ संचार करताना साशंक असते, तिथे मी एक क्षुद्र बडबड करीत असेनही !

ज्ञानदेवांना असे म्हणायचे आहे की, ज्यांच्या ग्रंथांचा आपण अभ्यास करतो त्या व्यासांसारख्या थोर विद्वानांचीही कधीमधी विवेचन करताना संभ्रमावस्था झाली असेल, तिथे आपल्यासारख्याचे लेखन एक पोकळ बडबडही ठरण्याची शक्यता ठरेल. पण त्यासाठी आपल्यासारख्याच नवख्याने गांगरून जायचे कारण नाही.

ग्रंथरचनेसाठी आवश्यक असलेले वाचन, पठण, शब्दार्थाचे ज्ञान, अलंकारशास्त्र आपल्याला ठाऊक नसल्याचे ज्ञानदेव विनयपूर्वक सांगतात.

'शब्दु कैसा घडिजे । प्रमेय कैसेयां चढिजे ।
अलंकारु ह्मणिजे । काइ तें नेणें ॥' (ज्ञा. १८. १७४६)

शब्द कसा योजावा, सिद्धांत कसा चढत्या क्रमाने रंगवावा, अलंकार कशाला म्हणावे हे मला काहीही ठाऊक नाही, असे ज्ञानदेव म्हणत असले तरी या गोष्टींची ग्रंथरचनेसाठी आवश्यकता असते हे त्याचवेळी ते मान्य करतात. आणि हे ज्ञान त्यांनी पूर्वसुरींच्या ग्रंथांचा अभ्यास केल्याशिवाय कसे मिळविले असणार ?

थोडक्यात, ज्ञानदेवांना पूर्वसुरींच्या ग्रंथांच्या अभ्यासाचे महत्त्व ठाऊक होते ते लिहिणारे पंडित –विद्वान असले तरी आपणही ग्रंथलेखन करण्याचे धाडस करायला अडचण नसावी असे त्यांचे मत होते. त्यांना जे जमले ते अल्पांशाने का होईना पण आपल्यालाही साधता येईल असा विश्वास होता. असे धोरण इतरांनीही आखावे असेच जणू त्यांना सुचवायचे होते. पण आपली नम्रता सोडू नये हा त्यांचा बाणा होता.

साहित्यप्रयोजन

कोणत्याही साहित्यकृतीमागे काहीतरी हेतू असतो. संस्कृतमीमांसकांपैकी मम्मटाने[८]

---

८. काव्यं यशसे, अर्थकृते, व्यवहारविदे, शिवेतरक्षयते,
सद्यः परनिर्वृतये, कान्तासम्मितयोपदेशयुजे ।

सांगितलेली सहा प्रयोजने एकेकाळी शिरोधार्य मानली गेली आहेत. काव्य लिहिण्यामागील हेतू दोन प्रकारचा असतो अशा दृष्टीने या प्रयोजनांचा विचार करण्यात येतो. हे दोन प्रकार म्हणजे (१) लेखकाच्या दृष्टीने आणि (२) वाचकाच्या किंवा रसिकाच्या दृष्टीने. ज्ञानदेवांच्या साहित्य प्रयोजनाचा शोधही त्यांच्या विखुरलेल्या वचनांतूनच घ्यावा लागतो. याचे कारण, या आधीच म्हटल्याप्रमाणे, त्यांना साहित्यशास्त्र सांगायचे नव्हते; तर मराठी भाषेतून आपल्या शब्दांच्याद्वारा 'अरूपाचे' रूप साकार करायचे होते.

संत-प्रेमसंपादन

ज्ञानदेवांच्या लेखनाचे एक नजरेत भरणारे वैशिष्टय म्हणजे त्यांच्यापुढे बसलेल्या श्रोत्यांची ते कदर ठेवीत. त्यांच्यासाठीच आपले निरूपण आहे ही भूमिका 'ज्ञानेश्वरी'वर भाष्य करताना ते कधीच विसरत नाहीत त्यामुळे श्रोत्यांना समाधान वाटले नाही तर आपण अस्वस्थ होऊ ही त्यांना जाणीव होती. साहाजिकच त्यांच्या प्रयोजनविचारात 'स्व'पेक्षा श्रोत्यांचा विचार प्रथम झाला आहे, असे म्हटल्यास अतिशयोक्ती होऊ नये. 'परतत्त्वस्पर्श' हे काव्याचे आदि लक्षण मानणाऱ्या ज्ञानदेवांना 'अतींद्रिय इंद्रियांकरवीं भोगवायचे' कसे हे साधायचे होते. कारण त्या 'अरूप' असलेल्या परब्रह्माला 'रूप' देऊन साकार करायचे होतें आपल्या ग्रंथलेखनाचे श्रेय संतश्रोत्यांना देण्याचे औचित्यही ज्ञानदेवांनी साधलेले आहे. ते स्पष्टच म्हणतात,

'किंबहुना तुमचे केलें । धर्मकीर्त्तन सिद्धी गेलें ।
एथ माझें जी उरलें । पाइकपण ।।' (ज्ञा. १८. १७७१)

हे लक्षात घेता ज्ञानेश्वरी लिहिण्यामागचा हेतू तरी श्रोत्यांना समोर ठेवून बाळगलेला असावा, असे म्हणण्यास जागा मिळते. दुसऱ्या एके ठिकाणी ते तर स्पष्टच म्हणतात,

'यऱ्हवि तऱ्हीं साचोकारें । तुह्मि गीतार्थाचे सोयरे ।
जाणौनि गीता जीवसरें । धरिली मियां ।।
जें आपुलें सर्वस्व देयाल । मग इयेते सोडवूनु नेयाल ।
ह्मणौनि ग्रंथु नव्हे बोल । साच चि हे ।।' (ज्ञा. १३. ३२९-३०)

वास्तविक गीतेच्या अर्थाचे खरे सोयरे तुम्हीच ! हे जाणून मी ही गीता हृदयाशी बाळगून ठेवली. मला असे वाटते की, तुम्ही आपले सर्वस्व गहाण ठेवून देखील हा ग्रंथ सोडवून न्याल. यासाठी

'किंबहुना मज । तुमचिया कृपा काज ।
तिये लागौनि व्याज । ग्रंथाचें केलें ।।' (ज्ञा. १३. ३३३)

मला तुमची कृपा मिळावी याच हेतूने हा ग्रंथ सांगण्याचे मी निमित्त केले हे खरे कारण आहे.

ज्ञानदेव हे एक मोठे लबाड व्यक्तिमन होते. ते श्रोत्यांसाठी, जगासाठी– बोलतात, त्यांचा विश्वास संपादन करतात–पण इथेच संतश्रोते आणि रसिक फसतात. खरे म्हणजे 'जगा'ला 'आनंदाचे आवर' प्राप्त करून द्यायचे म्हणताम्हणता स्वतःचा आनंद ज्ञानदेव मिळवीत असतात. कारण,

'तैसा वाग्विलासु विस्तारूं । गीतार्थां विश्व भरूं ।
आनंदाचे आवारूं । मांडू जगा ।।' (ज्ञा. १३. ११५४)

सुख, आनंद या कल्पनेमागे 'स्वार्था'ची जाणीव स्पष्ट नसली तर 'परार्था'मधील सुखात हे 'स्वार्थी' सुख सामावलेले आहे. असा ज्ञानेश्वरी सांगण्यामागील एक हेतू पाहाण्याजोगा आहे. ते श्रोत्यांना म्हणतात,

'तरि अवधान एकलें देइजे । मग सर्वसुखांसि पत्र घेइजे ।
हे प्रतिज्ञोत्तर माझें । उघड आइकां ।।' (ज्ञा. ९.१)

ज्ञानदेवांचे हे उद्गार असेच फसवे आहेत. एकीकडे श्रोत्यांना सर्वसुखे मिळणारी सनद पत्र) देतो, असे सांगायचे पण त्यासाठी 'तरि अवधान एकलें देइजे' असा स्वानंदाचा हेतू सूचित ठेवायचा ही खेळी ज्ञानदेवांनीच खेळावी !

श्रोत्यांच्या श्रवणसुखावर ज्ञानदेवांचे फार प्रेम ! त्यामुळे अधूनमधून ते अशा श्रवणसुखाचा उल्लेख करून जातात. श्रीकृष्ण-अर्जुन यांचा संवाद आता कसा असेल तर– 'जेणें श्रोतेयां होईल सुरवाडु । श्रवण सुखाचा' (ज्ञा. ३. २७०) अकराव्या अध्यायात त्रिवेणी तीर्थस्थानाचा लाभ (शांत, अद्भुत आणि गुप्त वाहणाऱ्या सरस्वतीप्रमाणे असलेल्या गीतेचा प्रवाह श्रोत्यांना होणार आहे, हे सांगताना– हे प्रयागतीर्थ कसे आहे ? तर–

'जेथ सांसिनले आथि रसभाव । जेथ श्रवणसुखाची राणिव ।
जोडली जगा ।।' (ज्ञा. ११.११)

अशाच प्रकारे श्रोत्यांना उद्देशून ज्ञानदेव प्रत्यक्ष श्रवणसुखाची महती गातात तीही लक्षणीय वाटते. ते म्हणतात,

'अहो अलुमालु अवधान देआवे । इतुलेनि आनंदासिवरि बैसावें ।
बापु श्रवणेंद्रियांचेनि दैवें । घातली माल ।। (ज्ञा. ९.५२९)

हे सगळे श्रोत्यांसाठी असते, ही गोष्ट लक्षात घेता श्रोत्यांना आनंद वाटावा अशी ही निरूपणपद्धती आहे असेच म्हणावे लागेल.

पण निरूपणपद्धती ही वरवरची बाब आहे हेही विसरता येणार नाही. श्रोते खूष राहावेत, संतांचे प्रेम संपादन करता यावे हे हेतू यामागे आहेत असे कळून येते.

ईश्वर-यशोगान

असाच एक वरवरचा फसवा हेतू ज्ञानदेवांच्या निरूपणामागे, ज्ञानेश्वरीच्या

भाष्यामागे असल्याचे आढळते. तो म्हणजे ईश्वराचे यशोगान ! साधकाला संसार-दुःखापासून मुक्त करणे, हे तर बहुतेक प्राचीन वाङ्मयाचे प्रमुख प्रयोजन म्हणून सांगता येण्याजोगे आहे. गीतारस, शांतरस आणि अद्भुत रसांच्या त्रिवेणी संगमावरच्या तीर्थात स्नान केल्यावर काय प्राप्त होते ते ज्ञानदेव सांगतात,

' ह्मणौनि भलेतेणें एथ न्हावें । प्रयागीं माधवीं विश्वरूपातें पाहावें ।
एतुलेनि संसारा देयावें । तिलोदक ।।' (ज्ञा. ११.१०)

म्हणजे ज्ञानदेवही या ग्रंथाचे अंतिम फल सांगायला विसरत नाहीत, असे म्हणायला जागा आहे. आणखी एकाजागी ते हाच उच्चार करताना दिसून येतात.

' तैसें कथेचें इये आइकणें । एक श्रवणासि होये पारणें ।
आणि संसारदुःखा मोकलवणें । विकृतीविण ।।' (ज्ञा. ४. २१९)

त्याचप्रमाणे मन न मारता, इंद्रियांना दुःख न देता गीताश्रवणाने तुम्हाला मोक्षाची प्राप्ती होईल, असेही ज्ञानदेव स्पष्ट करतात (ज्ञा. ४. २२१)

सोळाव्या अध्यायात ईश्वराच्या यशोगानासंबंधी त्यांनी म्हटले आहे,

' मियां गीता येणें नावें । तुझें यश हे अमृत सुहावें ।
वानुं लाधलेति तें दूणेनि थावें । दैवलदैवं ।।' (ज्ञा. १६.३१)

गीता या नावाचे निमित्त करून तुझे यशरूपी अमृत सेवन करायला मला मिळत आहे. जो परमेश्वराचे यश वर्णन करतो अशा भाग्यवंताचे भाग्य दुप्पटीने वाढते– ते मला मिळणार आहे· –या कल्पनेनेच ज्ञानदेव सुखावले आहेत.

परंतु, एकंदरीने पाहाता ही प्रयोजने वरवरची, नैमित्तिक आहेत असे म्हणावे लागते· ' पसायदाना 'मध्ये ज्ञानदेव ' विश्वात्मक देवाला ' जी मागणी करतात ती पाहाण्याजोगी आहे.

' आता विश्वात्मकें देवें । एणें वाग्यज्ञें तोषावें ।
तोखौनि मज देयावें । पसायदान हें ।।
किंबहुना सर्वसुखीं । पूर्ण होउनि तिहिं लोकिं ।
भजिजो आदिपुरुषीं । अखंडित ।।' (ज्ञा. १८. १७७२ व १७७८)

हे विश्वात्मक देवा, या माझ्या वाग्यज्ञाने संतुष्ट व्हा, आणि तुमचा प्रसाद द्या. विशेषतः हे देवा, तीनही लोकांचा आदिपुरूष जो तू, त्या तुझ्यावर सर्वजण अखंड प्रेम करोत; आणि तीनही लोक आनंदाने परिपूर्ण होवोत. ' या आदिपुरुषाचे गुणगान, त्याचे भजन हेच ज्ञानदेवांच्या ग्रंथ लेखनामागचे खरे उद्दिष्ट आहे असे म्हणण्यास भरपूर अवसर आहे. कारण त्यांनी गीताभाष्याला प्रारंभ करताना,

' ॐ नमो आद्या । वेदप्रतिपाद्या ।
जय स्वसंवेद्या । आत्मरूपा ।।' (ज्ञा. १.१)

अशा शब्दांत आदिपुरुषाला वंदन केले आहे आणि 'पसायदान' मागताना याच आदिपुरुषाचे भजन सर्व जगाने करावे अशी इच्छा व्यक्त करून त्याने तीनही लोक आनंदाने भरून टाकावेत असे म्हटले आहे. एकाअर्थी 'ज्ञानेश्वरी'चा प्रारंभ आणि समारोप 'आदिपुरुषावर'च आहे.

आनंदाचे आवारू । मांडू जगा

परंतु, याच पहिल्या ओवीतला 'आत्मरूप' हा शब्द अत्यंत महत्त्वाचा आहे. आपला हा वागविलास–विस्तार गीतार्थाला विश्वव्यापकत्व देणारा आहे, हे सांगताना ते म्हणतात,

'तैसा वाग्विलासु विस्तारूं । गीतार्थी विश्व भरूं ।
आनंदाचें आवारूं । मांडू जगा ॥ (ज्ञा. १३. ११५४)

ही वाणी नसती उच्चारली जाणारी नाही. तिचा एक खास विलास आहे. ती सौंदर्ययुक्त आहे. त्या सौंदर्याचे सामर्थ्य इतके मोठे आहे की त्यांनी व्यक्तविलेला गीतार्थ सारे विश्व व्यापून टाकणारा आहे. आणि म्हणून तितक्याच आत्मविश्वासाने ते सांगतात, यामुळे साऱ्या जगाला आनंदाच्या थाटात न्हाऊ घालेन ! साऱ्या जगाभोवती आनंदाचेच आवार घालीन ! सर्व जगाला आनंदाच्या धारेत न्हायला घालायला मिळावा, तो स्पर्श रोमारोमात शिरावा ही ज्ञानदेवांची इच्छा ! अर्थात असा स्पर्श आणि हे जग, या वलयात ज्ञानदेव स्वत: सहभागी आहेतच ! हे लक्षात घेता त्यांनी सांगितलेले साहित्यलक्षण या प्रयोजनाशी सुसंगत आहे असेच म्हणावे लागते.

'परतत्त्वस्पर्श' झाला असता जे अनुभवायला मिळते ते किती अवर्णनीय असणार हे का सांगायला पाहिजे ? आनंदाची परिसीमा गाठणारा हा स्पर्श असल्यामुळे सगळीकडे 'आनंदी आनंदच' उपभोगायला मिळणार, अनुभवला जाणार ! ज्ञानदेवांना अभिप्रेत असलेला आनंद कान–मन–जिव्हा तृप्त करणाऱ्या प्रकारचा आहे. साहित्यातील कलात्मक आनंदाचा स्पर्श ज्ञानदेव व्यक्त करीत आहेत. ज्ञानदेव म्हणतात,

'दाऊं वेल्हाळ देशी नवी । जैसी साहित्यातें वोजावी ।
अमृता ही चूकि ठेवी । गोडिसेपणें ।
बोलु वेल्हावितेनि गुणें । चंद्रासि घे उमाणें ।
रसुभंगु भुलवणें । नादु लोपी ॥' (ज्ञा. १३. ११५१–५२)

सर्व साहित्यसृष्टीला दिपवून टाकणारी अशी देशी भाषेतील ही टवटवीत, चित्ताकर्षक ओवी, आपल्या गोडीने तुम्हाला सुखवील तेव्हा तुम्ही अमृतातही उणीव दाखवाल. माझे शब्दांचे बोल इतके गुणवान असतील की चंद्राचे चांदणेही त्यापुढे फिके पडेल. आणि शब्दांचा नाद तर नादब्रह्मालाही मागे सारील.

ज्ञानदेवांची कलात्मक सौंदर्याची ही कल्पना 'ब्रह्मास्वाद सहोदर' आनंद भोगण्या-मागे आहे. हा उत्कट आनंद समाधी स्वरूपाचा आहे असे ज्ञानदेवांना वाटते. हा ग्रंथ

कानाला स्पर्श करताच मन वेधून घेणारा आहे, समाधी लावणारा आहे (तैसा प्रबंधु हा श्रवणीं। लागतखेंॐ समाधी आणी। (ज्ञा. १८. १७२३), इतकेच नव्हे तर,

'हें स्वआनंदभोगाची सेल। भलेतेयासी चि देइल।
सर्वेंद्रियें पोसवील। श्रवणाकरत्रीं ॥' (ज्ञा. १८. १७२६)

हा ग्रंथ कोणालाही आत्मानंदाचा भोग वाटचाला आणून देईल आणि कानांच्याद्वारा सर्व इंद्रियाना पुष्टी देईल असा आहे. अशा शब्दांत जेव्हा ज्ञानदेव आपल्या ग्रंथाविषयी विश्वास व्यक्त करतात तेव्हा त्यांना आपला ग्रंथ सर्वांना आनंदसोहळा उपभोगायला मिळावा म्हणूनच लिहायचा होता हे कळून येते. मम्मटाने सांगितलेल्या 'सद्यःपरनिर्वृत्ति' तात्काळ मिळणारा ब्रह्मानंद) या प्रयोजनाचाच पुनरुच्चार ज्ञानदेव करीत आहेत असे म्हटल्यास ते अनुचित ठरणार नाही, असे वाटते.

ज्ञानदेवांनी स्वतःच आपल्या रचनेमागील हेतू सांगितला आहे तो येथे लक्षात घेण्याजोगा आहे. त्यांना आनंद वाटायचा आहे तो 'ब्रह्मरसास्वादा'चा हे पुढील ओवीवरून स्पष्ट होते.

तेणें आबालसुबोधें। ॐवियेचेनि बंधें।
ब्रह्मरसु स्वादें। आखरें गुंफिलीं ॥ (ज्ञा. १८. १७२१)

'त्या ओवीच्या रचनेच्यायोगे लहानापासून थोरापर्यंत सर्वांना समजतील अशी; ब्रह्मरसाचा आस्वाद भोगता यावा अशी, अक्षरे मी गुंफली आहेत.'

ज्ञानदेवांना जगाला 'आनंदाचे आवारू' घालायचे आहे ते अशा स्वरूपाचे आहे. आपणाला ग्रंथरचनेचे आणि रसिकांना ही अक्षरे वाचण्याचे जे सुख लाभणार आहे त्यामुळे बरेच काही साधणार आहे. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे आपणाबरोबरच जगालाही 'ब्रह्मरसाचा आस्वाद' घ्यायला मिळणार आहे. हा आस्वाद घेताना 'अरूपा'ला रूप प्राप्त झालेले दिसणार आहे, शांतरसयुक्त ही 'शांतिकथा' सर्वांना ऐकायला मिळणार आहे. आपल्या शब्दांना व्यापकपणा प्राप्त होणार आहे, ही कथा ऐकताऐकता देवदेखील जगाला आनंदव्यापी करणार आहे. कारण,

'आता आनंदमय आघवें। विश्व चि की जैल देवें।
तें रायें परिसावें। संजयो ह्मणे ॥' (ज्ञा १३. ११४७)

एकंदरीने, ज्ञानदेवांना अभिप्रेत असलेले साहित्यप्रयोजन म्हणून 'ब्रह्मरसास्वादा'चा उल्लेख करावा लागेल. आनंदाच्या धारांमध्ये न्हाऊ घालणारा गीतार्थ विश्वव्यापी ठरावा अशीच रचना असावी असे ज्ञानदेवांना वाटते. हा रसास्वाद त्यांच्या 'परतत्त्वस्पर्श' या साहित्यलक्षणाशी मिळताजुळता असाच आहे. कारण साहित्यदृष्ट्या तो एक कलात्मक आनंदाचा स्पर्श आहे.

वर उल्लेखिलेल्या प्रयोजनातली तीनही प्रयोजने कविनिष्ठ आहेत असे म्हणावे लागेल. कारण ज्ञानदेवांची रचना संतप्रेमसंपादनाची कांक्षा बाळगणारी आहे, ईश्वराचे

यशोगान गाण्यासाठी आहे आणि जगाला आनंदाचे आवार घालू इच्छिणारी आहे.

शब्दांचे व्यापकपण

'शब्दार्थौ सहितौ काव्यं गद्यं पद्यं च तद् द्विधा ।' असे भामहाने काव्यलक्षण सांगितले आहे. शब्द आणि अर्थ यांची एकरूपता यातून ध्वनित होते. शब्द हे साहित्याचे माध्यम आहे. साहाजिकच शब्दाचे सामर्थ्य फार मोठे आहे हे मान्य केलेच पाहिजे. कवी हे 'शब्दसृष्टीचे ईश्वर' म्हणून ओळखले जातात. म्हणजेच कवी शब्दांच्याद्वारा एक नवी सृष्टी निर्माण करतात. शब्दांना हवे तसे वळवतात, बाकवतात, त्यांना आपल्या कह्यात ठेवतात.

ज्ञानदेवांचा साहित्यविचार समजावून घ्यायचा म्हटला तर 'शब्द' या शब्दाच्या प्रभुत्वापासूनचा विचार करावा लागेल. ज्ञानदेवांना 'अरूप अशा ब्रह्माचे' स्वरूप शब्दांतून– त्यांच्या बोलीतून– मांडायचे होते ब्रह्म अरूप आहे, आणि ते शब्दात पकडायचे ही गोष्ट सामान्य नव्हे. पण ज्ञानदेवांनी तो प्रयत्न केला, आणि त्यांच्यादृष्टीने तो सफलही झाला असे म्हणावे लागते. 'ब्रह्म'लाच त्यांनी 'शब्दब्रह्म' करून टाकले आणि आपल्या अधिक जवळ आणले.

'बोलीं अरूपाचे रूप दावीन । अतींद्रिय परी भोगवीन ।
इंद्रियांकरवीं' ॥

ही तर ज्ञानदेवांची प्रतिज्ञा होती. अशा प्रकारच्या आपल्या शब्दांची व्याप्ती सुंदर दृष्टांताच्या साहाय्याने ज्ञानदेवांनी सांगितली आहे, ती लक्षात घेतली पाहिजे. ते म्हणतात,

'जैसें बिंब तरि बचकेयेवडे । परि प्रकाशा त्रैलोक्य थोकडें ।
शब्दाची व्याप्ति तेणें पाडें । अनुभवावी ॥' (ज्ञा. ४.२१२)

आपले शब्द सोपे वाटले तरी ते अर्थदृष्टचा समुद्राहूनही खोल आहेत. असे याच आधीच्या ओवीत ज्ञानदेवांनी सांगितले आहे त्यासाठी एक दृष्टांत देऊन ते आपल्या शब्दांची व्याप्ती येथे स्पष्ट करतात. ज्ञानदेव म्हणतात, एकवेळ आपल्या बचकेमध्ये सूर्यबिंबाला मनुष्य पकडू शकेल, तरीही तीनही लोक व्यापूनदेखील सूर्यप्रकाश शिल्लक राहातोच. आपले शब्दही असेच व्यापक आणि शक्तिमान आहेत याचा अनुभव घ्यायला मिळेल, असाच त्यांच्या म्हणण्याचा आशय आहे.

'जैसा एकला जग चेववी । महस्त्रकरू ॥
तैसे शब्दांचे व्यापकपण । देखिजे असाधारण ।
पाठेयां भावज्ञां फावति गुण । चिंतामणिचे ॥' (ज्ञा. ६. २०–२१)

शब्दांचे व्यापकपण किती अपरंपार आहे ते सांगताना शब्दांना वापरण्याची इच्छा करणाराला ते चिंतामणीच्या खड्यासारखे इच्छापूर्ती करणारे वाटतील, असा विश्वास ज्ञानदेव व्यक्त करतात.

या शब्दांच्या सामर्थ्यावरच व्यासांनी श्रीकृष्णार्जुनांनी केलेल्या मनमोकळ्या गोष्टी गीतेच्या रूपाने तळहातावर घेता येतील इतक्या सोप्या केल्या, असे ज्ञानदेव सांगतात.

' आणि कृष्णार्जुनिं मोकळी । गोठि केली निराळीं ।
ते व्यासें दाविली करतळीं । घेऊं ये ऐसी ।।' (ज्ञा. १८. १६७५)

आपल्या शब्दयोजनेबद्दल ज्ञानदेव म्हणतात,

जेथ संपूर्ण पद उभारे । तेथ मन चि धांवे बाहिरें ।
बोलु भुजांहीं आशे भरे । आलिंगावेया ।।' (ज्ञा. ६.१९)

जेव्हा माझ्या शब्दांचे संपूर्ण वाक्य होऊन त्याचा आशय ते शब्द तुमच्या मनावर बिंबवतील तेव्हा तुमचे मन इतके समर्थ होईल की, ते माझ्या शब्दांना आलिंगन देण्यासाठी जणू बाहेर धावेल.

ज्ञानदेवांनी शब्दाचे व्यापकपण अशा प्रकारे अनेक जागी व्यक्त केले असून आपल्या साहित्यविचारात शब्द हा प्रतिभावंताला नेहमीच आव्हान देणारा ठरतो असे सुचविले आहे.

आस्वादप्रक्रिया

ज्ञानदेव साहित्यशास्त्रज्ञ नव्हते, पण त्यांच्या साहित्यविषयक जाणिवा संपन्न होत्या. साहित्यातील शब्द, अर्थ, अलंकारादी घटकांविषयी त्यांनी स्वतंत्रपणे विचार केलेला होता; आणि त्याद्वारा त्यांच्यातला समीक्षक जागरूक होता असेच म्हणावे लागेल. साहित्यशास्त्रविषयक सिद्धान्त मांडावेत या भूमिकेतून त्यांनी लेखन केले नसले तरीं त्यांची त्यासंबंधीची मते ठाम होती. त्यांना अभिप्रेत असलेला साधक निष्काम होता. तसाच त्यांना 'दुचित' असलेला श्रोता मान्य नव्हता. तसा श्रोता लाभला तर वक्त्याने ' मांडिला रसु वितळून ' जातो हे त्यांना ठाऊक होते.

रसिकाने साहित्याचा आस्वाद घ्यायचा असतो, याबद्दल कुणाचेच दुमत होणार नाही. आस्वाद सगळेच घेतात, पण साहित्यास्वादाची प्रक्रिया काही वेगळीच आहे अशी ज्ञानदेवांची कल्पना होती. तिचे स्वरुप त्यांनी फारच उत्कृष्ट रीतीने, काव्यात्म पद्धतीने मांडले आहे. विशेष म्हणजे शास्त्रोय सिद्धान्त मांडताना ज्ञानदेवांचे कविमन कसे बहरून आलेले आहे ते पाहिले म्हणजे आपण विस्मित होऊन जातो.

रसिकांनी व्यासोक्त-गीता कशी समजून घ्यावी हे निमित्त करून आपली आस्वाद-प्रक्रियेची कल्पना त्यांनी पुढील ओव्यांतून मांडली आहे. या ओव्या म्हणजे ज्ञानदेवांच्या कविमनाचा अनावर कल्पनाविलासच. ते म्हणतात,

' जैसे शारदियेचिये चंद्रकळे- । माझि अमृतकण कोवळे ।
ते वेचिति मनें मौआलें । चकोरतलगे ।।

तेयापरीं श्रोतां । अनुभवावी हे कथा ।
अति हळुवारपण चित्ता । आणूनियां ॥
हें शब्देंविण संवादिजे । इंद्रियां नेणतां भोगिजे ।
बोल आधीं झोंबिजे । प्रमेयासि ॥
जैसे भ्रमर परागु नेति । परि कमलदलें नेला नेणती ।
तैसी परि आहे सेविती । ग्रंथीं इये ॥
कां आपुला ठाऊ न संडितां । आलंगिजे चंद्रु प्रकटतां ।
हा अनुरागु भोगितां । कुमुदिनी जाणे ॥' (ज्ञा. १.५६ ते ६०)

या सगळयाच ओव्या ज्ञानदेवांच्या प्रतिभेचा विलास असून काव्यास्वादाची मानस-प्रक्रिया सांगणाऱ्या आहेत. काव्य आणि रसिक यांच्यातला संबध कशा प्रकारचा असावा हेच जणू ज्ञानदेवांना सांगायचे आहे विशेषतः शरद्ऋतूतील चंद्रकोर, तिच्यातले कोवळे अमृतकण, आणि ते हळुवार अंतःकरणाने टिपून घेणारी–नव्हे वेचून घेणारी–कल्पनेतली चकोरपक्ष्याची पिल्ले हे सारेच दृश्य कल्पनारम्य, काव्यमय, उत्कट, ' काव्या 'ला आणि रसिक–अंतःकरणाला साजेसेच आहे.

काव्याचा आस्वाद घ्यायचा म्हणजे मन हळुवार करून ते अनुभवायचे असते. काव्यास्वाद म्हणजे काव्यानुभव इतकेच सांगून ज्ञानदेव थांबत नाहीत, तर त्यासाठी रसिकाजवळ हळुवारपणाही तितकाच हवा, असे त्यांना सांगायचे आहे.

काव्य म्हणजे कल्पनेचा विकास असला तरी रसिक आणि आस्वाद हे वास्तवातले असतात आणि काव्यास्वाद हा एक अननुभूत अनुभव असतो. काव्यानुभव हा शब्दांवाचूनच आपल्याशी संवाद करतो, इंद्रियांना न कळताच भोगता येतो, मुखातून बाहेर पडणाऱ्या शब्दाआधीच त्यातला सिद्धान्त आपल्याला कळून येत असतो.

शेवटच्या दोन उदाहरणातली गंमत, विशेषतः रसडोळस रसिकाच्या मनाला स्पर्शून जाणारी आहे. कारण, कमलपाकळयातील पराग भ्रमर कधी घेऊन जातात ते कमळालादेखील कळत नाही; उलट, पृथ्वीवर राहाणारी कुमदिनी, आपली जागा न सोडता शरीरसंबंध न येताही आकाशातल्या चंद्राबरोबरचे आलिंगनसुख भोगते हे पाहाताना ज्ञानदेवांच्या आस्वादप्रक्रियेने परिसीमा गाठल्याचे अनुभवायला येते. पहिल्या दृष्टांतातला भ्रमर स्वतःची जागा सोडून कमलातील परागाशी एकरूप होतो, तर दुसऱ्या दृष्टांतातली कुमिदिनी जाग्यावरच राहून चंद्रालिंगनाचे सुख अनुभवते हे काव्यमय चित्रण रसिकाला वेधून घेणारे आहे खास !

रसास्वाद घेण्याची भ्रमराची आणि कुमुदिनीची प्रक्रिया ज्ञानदेवांनी सहज सांगितली आहे पण त्यायोगे आस्वादप्रक्रियेची कल्पना आणि तिचे साहित्यविचारातील स्थान कुणालाही विनासायास कळून यावे इतकी सुलभ उतरली आहे.

आस्वादप्रक्रियेविषयीची ज्ञानदेवांची कल्पना स्पष्ट व्हायला आणखी इतरत्र जायला नको. या पाचच ओव्या त्यासाठी पुरेशा वाटतात.

श्रोता

ज्ञानदेवांचा साहित्यविचार लक्षात घेताना त्यांनी 'रसिकां'विषयी अथवा 'श्रोत्या'-विषयी जे मनोगत व्यक्त केले आहे ते त्यांच्या साहित्याच्या कल्पनेशी कितपत मिळतेजुळते आहे हे कळून यायला मदत होतेच, शिवाय एक समीक्षक म्हणूनही 'रसिक कसा असावा?' याविषयीचे त्यांचे मत समजते.

'ज्ञानेश्वरी'चे निरूपण करताना ज्ञानदेवांपुढे त्यांचे थोरले बंधू निवृत्तिनाथ श्रोत्यांमध्ये बसलेले होतेच. ज्ञानदेवांचे ते गुरुच! पण त्यांच्याकडे अधूनमधून पाहात, त्यांच्या चेहऱ्यावरची प्रतिक्रिया अजमावत ज्ञानदेवांचे हे सारे भाष्य आकारत गेलेले आहे. निवृत्तिनाथ ज्ञानदेवांचे गुरुही होते, श्रोतेही होते!–शिवाय, त्याचवेळी तिथे अन्य काही श्रोतेही होते. श्रोत्यांची प्रतिक्रिया ही वक्त्याच्या निरूपणाला उपकारक असते असे ज्ञानदेवांचे मत होते. त्यामुळेच त्यांच्या या भाष्यात 'श्रोता–वक्ता–संवाद' हे एक खास वैशिष्टय आढळते. नव्हे, श्रोता हे एक पात्र म्हणूनच संपूर्ण ज्ञानेश्वरीच्या पार्श्वभूमीवर उभे आहे असे आपल्याला जाणवत राहाते.

हा श्रोता म्हणजेच रसिक! काव्याचा आस्वाद कसा घ्यावा हे ज्ञानदेव ज्याप्रमाणे सांगतात, त्याचप्रमाणे तो आस्वाद घेणारा रसिक कसा असावा, हेही सांगायला ते विसरत नाहीत. नवव्या अध्यायातल्या काही ओव्या यादृष्टीने मोठ्या चित्तवेधक आहेत. श्रोता जर नसेल तर वक्त्याला कोण विचारतो?– असा स्वतःकडे नम्रपणा घेऊन जेव्हा ज्ञानदेव श्रोत्यांच्या मनात हळूच शिरतात त्यावेळी त्यांचे कौतुकच वाटते. श्रोत्याला विश्वासात घेऊन आपले प्रतिपादन चालू ठेवायचे आहे, याचे भान कवीने विसरून चालणार नाही, असाच ज्ञानदेवांचा, आपल्या भाष्याचा एकूण बाज आहे. ते म्हणतात,

'अहो चंद्रकांतु द्रवता किरू होये। परि ते हातवटी चंद्रि कि आहे।
म्हणौनी वक्ता चि वक्ता न्हवे। श्रोतेनि विण ॥' (ज्ञा. ९.२९)

चंद्रकांत मणी पाझरतो खरा, पण त्याला पाझरायला लावण्याची हातोटी चंद्र-किरणांमध्ये आहे; त्याचप्रमाणे वक्त्याचे व्याख्यान रंगवायचे (की पाडायचे) ते श्रोत्यांच्या आधीन असतें. श्रोत्यांशिवाय वक्त्याला कोण विचारतो? अशा शब्दांत ज्ञानदेव श्रोत्याची स्तुती करून जातात. श्रोत्यांची महती ज्ञानदेव श्रोत्यांना पटवून देतात हे खरे असले तरी कोणताही श्रोता ज्ञानदेवांना अभिप्रेत नाही.

'म्हणौनि संवादाचा सुवाऊ ढळे। तरि हृदयाकाश सारस्वतें ऊले।
श्रोता दुचिता तरि वितुळे। मांडला रसु ॥' (ज्ञा. ९. २८)

तर श्रोता आणि वक्ता यांच्या हृदयांचा संवाद झाला पाहिजे. या संवादाचा अनुकूल वारा वाहू लागेल तर हृदयरूप आकाश साहित्यरूपी मेघाने भरून जाईल. पण तोच श्रोता जर अरसिक (दुचिता–दोन ठिकाणी चित्त ठेवणारा) असेल तर वक्त्याने व्याख्यानात मांडलेला रस उडून जाईल. रसानुभूती ही आविष्काराशी पावलेल्या

ऐक्यात्म्यातूनच होत असे ज्ञानदेवांना सांगावेसे वाटते. वक्त्यांचा कलापूर्ण आविष्कार आणि त्याच्याशी कलेची जाणीव असलेल्या श्रोत्यांनी साधलेले ऐक्यात्म्य यातून येणाऱ्या अनुभवाला ज्ञानदेव 'सारस्वत' म्हणत असावेत.

वक्ता हा श्रोत्यांमुळेच आपले अस्तित्व टिकवून असतो असे ज्ञानदेवांना वाटते. वक्त्याच्या ठिकाणी रसाचा प्रादुर्भाव होतो याचे कारण श्रोता आहे. श्रोत्यांच्या पोटात शिरून त्यांना विश्वासात घेतले, त्यांना आपलेसे केले की, मग आपले व्याख्यान रंगत जाते असा वक्ता आणि श्रोता यांच्यातला जिव्हाळा, हे नाते ज्ञानदेवांनी जाणले होते. वक्त्याच्या व्याख्यानाला श्रोत्यांच्या अवधानाचा चारा मिळतो तेव्हा अक्षरांना सिद्धांताची मोठाली पोटे सावरून धरतात. ज्ञानदेवांनी येथे जणू वक्तृत्वाचे मानसशास्त्रच सांगितले आहे असे म्हणावे लागेल.

श्रोत्यांना आपण 'पढियंता होआवे' ही ज्ञानदेवांची मनापासूनची इच्छा आहे. त्यांचे प्रेम जर आपल्याला मिळायला हवे असेल तर त्यांना आनंदाचे सुख वाटत राहिले पाहिजे, हे ज्ञानदेवांना ठाऊक होते. श्रोते हे आपल्या ग्रंथलेखनाचे सूत्रधार आहेत याची जाणीव ज्ञानदेवांना होती. यासाठी ते श्रोत्यांपुढेच प्रश्न टाकून त्यांना आपलेसे करून घेतात. ते विचारतात,

'परि आतां आमुतें गोडां करावे । ऐसें तांदुलि काइसेया विनवावे । (ज्ञा. ९-३०)

'आता आम्हाला गोड करून घ्या' असे तांदुळांनी का आचाऱ्याला विनवायचे असते? थोडक्यात, आचाऱ्यानीच स्वत:साठी तांदुळांना गोड करायचे असते तेव्हा श्रोत्यांनाच जर आपले व्याख्यान चांगले व्हावे असे वाटत असेल तर त्यांनीच वक्त्याच्या व्याख्यानाकडे आपण होऊन लक्ष दिले पाहिजे. ते त्यांना सांगण्याची आवश्यकताच काय?

एकंदरीने ज्ञानदेवांनी श्रोत्याचे महत्त्व साहित्यिकांनी मानले पाहिजे असे सुचविले आहे. कारण रसनिर्मिती श्रोत्याच्या ठिकाणी व्हायची असते याचे भान साहित्यिकाने ठेवले पाहिजे. कोणत्याही कलाकृतीची परिणती श्रोत्याच्या प्रतिक्रियेत कळून येते. मग ते लेखन 'स्वान्त:सुखाय' असो वा परार्थ असो! –आपले लेखन श्रोत्यांसाठी नसते, असे ज्ञानदेवांना कधी वाटत नाही, वाटले नव्हते! उलट, अरूप अशा परब्रह्माचे रूप श्रोत्यांना आकलन व्हावे म्हणूनच त्यांनी 'बोली अरूपाचे रूप दावीन' ही प्रतिज्ञा केली. आणि ते अतींद्रिय असले तरी इंद्रियांकरवी श्रोत्याला अनुभावायला द्यावे म्हणून त्यांनी सगळा साहित्यप्रपंच मांडला.

श्रोता हा ज्ञानदेवांच्या साहित्यविचारातला महत्त्वाचा घटक आहे. तो रसिक असावा, 'दुचित' नसावा इतकीच अपेक्षा ज्ञानदेव करतात.

ज्ञानदेवांच्या साहित्यविचारात केवळ काव्यलक्षण, काव्यकारण आणि काव्य प्रयोजन इतकाच विचार करून थांबता येत नाही. त्यांनी व्यक्त केलेले अन्य विचारही लक्षात घ्यावे लागतात त्यादृष्टीने त्यांनी शांतरसाला दिलेला अग्रक्रमही लक्षात घ्यावा लागतो.

शांतरस

रसविषयक विवेचन भरताच्या 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथात येऊन गेले आहेच. भरताने आठ रस मानले आहेत हे सर्वमान्य आहे अभिनवगुप्ताने शांतरसाला मान्यता दिली आहे. पण त्याही पुढे जाऊन ज्ञानदेवांनी शांतरस हाच श्रेष्ठ रस असल्याचे सांगून बाकीचे त्याच्या घरी पाहुणचार घ्यायला आलेले रस असल्याचे म्हटले आहे.

'जेथं शांताचेया घरा । अद्भुत आला आहे पाहुणेरा ।
आणि येरां हि रसां पांतिकरां । जाला मानु ॥' (ज्ञा. ११. २)

येथे शांतरस मुख्य आहे. अद्भुत त्याच्या घरी पाहुणा आला आहे आणि इतर रसही त्यांच्या पंक्तीला मानकरी आहेत.

हा नववा रस ज्ञानदेवांनी आपल्या गुरुपुढेही सादर केला आहे. ते गुरुकृपादृष्टीचा प्रसाद मागताना म्हणतात,

'नवरसां भरवि सागर' (ज्ञा. १२. ११)

त्यामुळे शांतरसाची महती गीतेसारखी 'शांतिकथा' गाताना त्यांना जाणवावी हे साहजिकच आहे. शांतरसाविषयीच्या अधिक विवेचनासाठी जिज्ञासूंनी डॉ. व. दि. कुलकर्णी यांचा 'साहित्य सूची'मधील लेख पाहावा.*

रामदासांचा साहित्यविचार

(रामदासांनी सांगितलेली काव्यलक्षणे आणि काव्यप्रयोजने)

प्रास्ताविक

कोणाही व्यक्तीने व्यक्त केलेला आपला साहित्यविषयक अथवा साहित्यशास्त्रविषयक दृष्टिकोण हा 'साहित्यविचार' म्हणूनच मानावा लागतो. फक्त तो त्या व्यक्तीचा साहित्यविचार आहे असे म्हणावे लागते इतकेच पण याचा अर्थ तो 'साहित्यविचार'च नव्हे असा होत नाही. प्रस्तुत ग्रंथात आनंदवर्धन, क्षेमेंद्र, ज्ञानदेव, रामदास, रवींद्रनाथ टागोर, योगी अरविन्द घोष यांची वैयक्तिक साहित्यविषयक मते आपण पाहतो आहोत. त्यामुळे ते त्यात्या व्यक्तींचे साहित्यविचारच असतात. विशेष म्हणजे साहित्यविषयक सिद्धान्त कधीच अंतिम, निर्णायक स्वरूपाचे नसतात हेही लक्षात घतले पाहिजे. त्यामुळे प्रस्तुत ठिकाणी आलेले साहित्यविषयक विचार हे विशिष्ट कलाकृतीपुरते, विशिष्ट संदर्भातले असे जाणवणारे असले तरी शेवटी त्यांचा निर्देश त्या व्यक्तीचा साहित्यविचार म्हणूनच केला पाहिजे.

त्यामुळे पुढील विवेचनात अशा वैयक्तिक साहित्यविचाराला काव्यतत्त्व म्हणून

* साहित्य-सूची, ऑक्टोबर १९८८, पृष्ठे ३३ ते ३६.

मान्यना देता येईल किंवा नाही असे म्हटले असले तरी ते विधान तेवढ्यापुरतेच मर्यादित मानायचे आहे, हे ध्यानात घ्यावे.

रामदासांचे वेगळेपण

रामदासांच्या पूर्वीही अनेक मराठी कवींनी काव्यविषयक विचार वेळोवेळी व्यक्त केलेले आहेत. ज्ञानेश्वर, भास्करभट्ट बोरीकर, नरेंद्र, मुक्तेश्वर इ. संत कवींचे साहित्य-विषयक विचार त्यांची साहित्यावद्दलची जाण प्रकट करणारे आहेत. ज्ञानेश्वरीतील असे वेळोवेळी प्रकट झालेले साहित्यविषयक चिंतन तर अतिशय सखोल व सूक्ष्म आहे. काव्य-लक्षण, काव्यप्रयोजन, काव्यकारण, शब्दशक्ती, रस, अलंकरण इ. काव्यविशेषांचा त्यांनी केलेला निर्देश 'मराठीचे साहित्यशास्त्र' घडविण्याइतका सकस व सबळ आहे. पण या कवींनी केलेले हे विश्लेषण कथा—तत्त्वज्ञान यांच्या निरूपणाच्या ओघात आलेले आहे. जसा संस्कृत साहित्यकारांनी निखळ साहित्यविषयक विचार केलेला आहे, तसा मराठीत यापैकी कोणत्याही कवीनी शास्त्रीयदृष्टीने, स्वतंत्रपणे काव्यचर्चा केलेली नाही म्हणून या संदर्भात रामदासांचे वेगळेपण जाणवते. त्यांनी आपल्या 'दासबोधा'मध्ये केलेली 'कवित्वकळा निरुपण' ही या प्रकारची स्वतंत्रपणे केलेली काव्यचर्चा आहे. त्यांनी आपल्या शिष्यवर्गाला, 'दासा'ला जो 'बोध' केला आहे, त्या बोधामधील एका समासात कवितेचा विचार ते व्यक्त करतात. 'जेणें घडे भगवद्भक्ती । जेणें घडे विरक्ती । ऐसी कवित्वाची युक्ती ।' (द. १४, स. ३ ओ. ४) कशी मिळवावी याचे तंत्र व त्याचा मंत्र ते सांगत आहेत. त्यांनी काव्याचे विवेचन जाणीवपूर्वक केलेले आहे. स्वतंत्रपणे केलेले आहे. कविता कशी करावी यासाठी केलेले आहे.

काव्याच्या ओघामध्ये केलेल्या साहित्यविषयक विवेचनाला पुष्कळदा त्या विशिष्ट कलाकृतीच्या संदर्भाची मर्यादा असते. त्या विशिष्ट कलाकृतीच्या संदर्भात ते साहित्य-विश्लेषण अचूक असले, तरी निखळ काव्यतत्त्व म्हणून त्याचा स्वीकार करताना विचार करावा लागतो उदा० 'एको रसः करुण एव निमित्तभेदात्' या उत्तररामचरितामधील श्लोकामधून 'करुणरस' हाच एकमेव रस व इतर शृंगार, वीर, हास्य, इ. रस हे त्याच रसाचे आविष्कार असे भवभूतीचे रसविषयक मत आहे, असे म्हणणे सदोष आहे. भवभूतीचे हे उद्गार त्याच्या 'उत्तररामचरिता'मधील रामाच्या तोंडी आलेले आहेत. ते मत भवभूतीचे असण्यापेक्षा रामाचे जीवनविषयक सार आहे. ते साहित्यविषयक विचार मांडणारे म्हणून मानता येत नाही. याच न्यायाने. ज्ञानेश्वरीतील 'अर्थु बोलाची वाट पाहे । तेथ अभिप्रावो अभिप्रायाते विये । भावांचा फुलौरा होत जाये । मतीवरी ।' हा विचार किंवा 'शृंगाराचे माथा पाय ठेवी असा शांतरस' निर्माण करण्याची ज्ञानेश्वरी-तील प्रतिज्ञा यांचा विचार त्या कलाकृतीच्या संदर्भात महत्त्वाचा ठरतो, काव्यतत्त्व म्हणून ! शास्त्रीय स्वरूपाचे विवेचन म्हणून हे ज्ञानेश्वरीतील (किंवा असेच इतर ग्रंथामधील) विवेचन फार ताणता कामा नये. ज्ञानदेवासारखे प्रतिभावंत कवी हे साहित्यशास्त्रकारही असल्याने त्यांच्या ज्ञानेश्वरीतून साहित्यतत्त्वांची समज वाचकाला

येते, पण ती पातळी सर्वच साहित्यिकांना गाठता येते, असे नाही. म्हणूनच साहित्यिकांनी साहित्यकृतीतून केलेले साहित्यतत्त्वांचे विश्लेषण तपासून घ्यावे लागते. तशी स्थिती रामदासांच्या काव्यविषयक विवेचनाची नाही. कथेच्या किंवा काव्याच्या ओघामध्ये रामदासांनी ' कवित्वकळा ' कथन केलेली नाही. ती संस्कृतप्रमाणे पूर्णतया शास्त्रीय पातळी गाठण्याइतकी सूक्ष्म नाही. त्यात साहित्यविषयक विविध घटकांचा विचार कमी आहे. पण तरीही तिला एक वेगळे महत्त्व द्यावे लागते. कारण तो साहित्याबद्दलचा शास्त्रीयलेखन म्हणून केलेला विचार आहे. साहित्याचे लक्षण कोणते, त्याचे प्रयोजन कोणते, त्यामध्ये शब्दरचना कशी असावी, त्यात गेयतेला स्थान कोणते याचे स्वतंत्र विवेचन रामदासांनी केले आहे.

या लेखनातून रामदासांची स्वतंत्र दृष्टी जाणवते. ही स्वतंत्र काव्यदृष्टी त्यांच्य स्वतंत्र जीवनदृष्टीचाच एक अविभाज्य भाग आहे. रामदासांचे दासबोध, मनाचे श्लोक करुणाष्टके, आरत्या, डफगाणे, भारुडे इ. सर्वच लेखन स्वतंत्र आहे. संस्कृतमधील ग्रंथांची वा रामायण–महाभारतादी कथांची रूपांतरे किंवा भाषांतरे त्यांनी केली नाहीत. समर्थ संप्रदाय निर्माण करणाऱ्या या नव्या संस्थापकाने पंथाचे तत्त्वज्ञान सांगण्यासाठी जसा ' दासबोधा 'सारखा स्वतंत्र ग्रंथप्रपंच केला तशीच स्वतंत्र काव्यरचनाही केली. ते एकाच वेळी शास्त्रकारही आहेत आणि कवीही आहेत. ज्ञानदेवही कवी व शास्त्रज्ञ आहेत, पण त्यांच्या या भूमिका एकमेकींमध्ये मिसळून गेलेल्या आहेत. रामदासांच्या वाङ्मय-सपदेत मात्र त्यांच्या या दोन्ही भूमिका त्यांनी अलग ठेविलेल्या दिसून येतात. त्यांच्या शास्त्रीय स्वरूपाच्या ' दासबोधा 'सारख्या लेखनात त्यांनी ' काव्य ' येऊ दिले नाही, आणि करुणाष्टके, मनाचे श्लोक, आरत्या इ. भक्तिभावनेने ओथंबलेल्या कवितेमध्ये तत्त्वज्ञानाचे, शास्त्रीय लेखनाचे रंग मिसळू दिलेले नाहीत. हा त्यांचा काटेकोरपणा तत्कालीन मराठी लेखकांमध्ये दुर्मिळ आहे. रामदासांनी ' दासबोधा 'सारख्या ग्रंथाचे लेखन पूर्णपणे शास्त्रीय पातळी राखून केलेले आहे. तो काव्यग्रंथ नाही. तो एक प्रकारे व्यवहारकोश आहे. ज्ञानकोश आहे; असे शास्त्रीय स्वरूपाचे लेखन करणारे रामदास आणि मनाचे श्लोक, करूणाष्टके यासारखे काव्यलेखन करणारे रामदास एकमेकांपेक्षा वेगळे वाटावेत, इतके या दोन प्रकारचे लेखन त्यांनी भिन्न ठेवले आहे. शास्त्रीय विवेचक व कलावंत ही दोन क्षेत्रे लेखनात अलग ठेवण्यात ते यशस्वी झालेले आहेत. ' दासबोधा ' सारखा ग्रंथ पद्यातून सांगितलेला असला, तरी तो वृत्तीने गद्यसदृश आहे. त्या काळात गद्य लिहिण्याची परंपरा नव्हती म्हणून प्रचारकार्याला सोयीचे असे पद्यलेखन त्यांनी निवडले. म्हणजे गद्यसदृश, शास्त्रीयस्वरूपी दासबोधासारख्या ग्रंथातील काव्यविषयक विवेचन या दृष्टीने या विवेचनाकडे लक्ष वेधले जाते.

' दासबोधा 'मधील विविध विषयांवरचे विवेचन पाहाता त्याचे (व पर्यायाने रामदासांचेही) वेगळेपण जाणवते. हा ग्रंथ नुसतेच अध्यात्मनिरूपण करीत नाही. अध्यात्माला आवश्यक तेवढी ऐहिकाची जोड या ग्रंथात दिलेली आढळते. परमार्थ-विवेचनाच्या जोडीला लेखणी कशी करावी, लेखनसाहित्याची काळजी कशी घ्यावी, अक्षर-

लेखन—कसे असावे, कीर्तन कसे करावे, त्यामध्ये संगीत, नृत्य, ताल, लय यांचे स्थान किती असावे, इत्यादी वस्तुपाठ त्यांनी अनेक ठिकाणी विस्तारपूर्वक दिलेले आहेत. भक्ती साकार करणारे कीर्तन किंवा कवित्व हे अधिकाधिक नीटनेटके, रेखीव, कलापूर्ण व सकस कसे असेल याची ऐहिकाच्या पातळीवरील तपशिलाची नोंद करून त्यांनी परमार्थाला ऐहिकाची जोड दिली. या ऐहिक गोष्टींचे महत्त्व समर्थ संप्रदायाच्या संस्थापकाला जाणवले. 'वेडेवाकुडे गाईन / परी तुझाच म्हणवीन' या संतोक्तीमधील 'वेडेवाकुडेपणा' त्यांना समर्थ संप्रदायामध्ये यायला नको होता. 'वेष असावा बावळा । परी अंतरी नाना कळा ।' यामधील 'बावळा वेष' असण्याला त्यांचा विरोध होता. 'आधी संसार करावा नेटका । मग परमार्थ विवेका ।' ही नेटकी दृष्टी असल्याने त्यांच्या अध्यात्मविचारातही हा नेटकेपणा त्यांना आवश्यक वाटला. संगीताची समज असलेला हा कलावंत या भूमिकेवरून काव्यकला सांगत आहे. परमेश्वराचे चिंतन अधिकाधिक निर्दोष व्हावे या हेतूने, परमेश्वर गुणगान करण्यासाठी कविता कशी असावी, याचे शिष्य-प्रशिष्यांनी केलेले मार्गदर्शन म्हणजे हे १४ व्या दशकातील तिसऱ्या समासातील कवित्वकळानिरूपण होय. कवितेत शब्द कसे असावेत, अर्थाचे स्थान काय, इ० ची जाणीव देताना शिष्यांनी अशा प्रकारची कविता रचावी हा हेतू स्पष्ट आहे. 'कवित्व शब्दसुमनमाळा । अर्थ परिमळ आगळा । तेणें संतषट्पदकुळा । आनंद होय. ।। १ ।।(द. १४, स. ३) किंवा 'परोपकाराकारणें । कवित्व अगत्य करणें ।' ।। ३ ।। या दोन ओव्यांमधून त्यांचे काव्यप्रयोजन स्पष्ट झाले आहे. शब्दरूपी सुमनमाळा, अर्थरूपी सुवास व संतरूपी भ्रमरांना सुखविणे हा हेतू. यामध्ये ज्ञानदेवादी संतांच्या प्रयोजनापेक्षा फारसे वेगळेपण नाही. संस्कृत साहित्यकारांनीही 'आनंद' हेच काव्याचं प्रयोजन सुचविलेले आहे. पण तो आनंद कलावंताला व रसिक मनाला कलेच्या दर्शनाने होणारा आनंद आहे. आणि रामदासांनी सांगितलेला हा आनंद संतप्रवृत्तीच्या भगवद्‌भक्ताला परमेश्वराच्या नामसंकीर्तनाने होणारा आनंद आहे. हा दोन्हीमधील फरक लक्षात घ्यायला हवा.

रामदासांना अभिप्रेत असलेला कवी

कवी व कविता या शब्दांचा आज अभिप्रेत असलेला अर्थ रामदासांना अभिप्रेत नाही. कवी म्हणजे जाणकार, ज्ञानी. हा अर्थच त्यांच्या 'कवेश्वरस्तवना' मध्ये (द. १. समास ७ वा) जाणवतो. 'आतां वंदू कवीश्वर । जे शब्दसृष्टीचे ईश्वर । नातरी हे परमेश्वर । वेदावतारी ।। १ ।। कीं हे सरस्वतीचे निज स्थान । कीं हे नाना कळांचे जीवन । नाना शब्दांचे भुवन । यथार्थ होय ।। २ ।।' या कवेश्वरस्तवनातील जवळजवळ सर्व विशेषणे कलावंत व शास्त्रज्ञ या दोघांच्या संदर्भात योजता येण्यासारखी आहेत. 'शब्दरत्नाचे सागर', 'मुक्तांचे मुक्त सरोवर', 'बुद्धीचे वैरागार', 'अध्यात्मग्रंथाची खाणी', 'बोलके चिंतामणी' 'कल्पनेचे कल्पतरु', 'ज्ञानियांचा परमार्थु', 'भक्तांचे भूषण' 'प्रेमळांची प्रेमळ स्थिती', 'आधी कवीचा वाग्विलास । तरी मग श्रवणी तुंबळे रस ।', 'अमृताचे मेघ वोळले ।' 'नवरसाचे ओघ लोटले' इ. अनेक विशेषणांच्या आधारे

त्यांनी कवीची जी योग्यता सांगितली आहे ती लक्षात घेता कवी म्हणजे सर्वज्ञ हीच कल्पना त्यांच्या मनात आहे हे स्पष्ट होते. 'कीं हा ईश्वराचा पवाड । पाहता गगनाहून वाड । ब्रह्मांडरचनेहून जाड । कविप्रबंध रचना'॥ ३ ॥ या ओवीवरून कवीश्वराचे त्यांना जाणवलेले 'सर्वव्यापकत्व' कळून येते. (मात्र याच दशकाच्या आठव्या समासातील १४, १५ क्रमांकांच्या ओव्यांमध्ये त्यांनी ऋषीश्वर, तत्त्ववेत्ते, धार्मिक, योगी यांचा कवेश्वरांपेक्षा वेगळा उल्लेख केला आहे) कवी, शास्त्रज्ञ यांमधील भेद त्या काळात फारसा कुणी वेगळेपणाने लक्षात घेतला नाही. जो लेखन करतो तो कवी होय. लेखन करणारी व्यक्ती ही ज्ञानी असल्याशिवाय व तिच्याजवळ दुसऱ्यांना सांगण्यासारखे असल्याशिवाय ती लेखनाला प्रवृत्त होणार नाही. हे ज्ञान अध्यात्मस्वरूपी असेल. शास्त्रीय स्वरूपाचे असेल. किंवा कथात्मक असेल. ते मुख्यत: पद्यरूपातून व्यक्त होत असल्याने पद्यलेखन करणारा तो कवी, म्हणजेच ज्ञानी; हे समीकरण त्या काळात रूढ होते.

कवी या शब्दाचा ज्ञानी असा अर्थ शिवकाळात का रूढ झाला असेल हेही लक्षात घ्यायला पाहिजे. त्या काळामध्ये तत्त्वज्ञान व काव्य ही एकमेकांत एकरूप होऊन ज्ञानेश्वरीसारख्या ग्रंथातून लोकांसमोर येत होती शास्त्र व काव्य या दोन्ही प्रकारच्या लेखकांजवळ 'शब्दसृष्टीचे' सामर्थ्य असणे आवश्यक असले, तरी दोन्ही प्रकारच्या वाङ्मयातील शब्दांचे सामर्थ्य वेगळे असते, याची जाणीव त्या काळात फारशी नव्हती. विराण्या, भारुडे यासारखी ओवी–अभंगरचनाही भक्तिरसाने भारावून गेलेली आहे. प्रमुख म्हणजे मराठीतील ही सगळी कविता देवाच्या साक्षीने, देवळात रंगली, फुलली आहे. संस्कृत कवितेप्रमाणे ती राजदरबारात बहरलेली नाही. (तसेच संस्कृत साहित्यशास्त्राचा विचार नाट्यशास्त्राच्या अनुषगाने झाला तिच्यामध्ये मनोविनोदनाचे वेगळेपण प्रकट झाले.) मराठीत तत्त्वज्ञान व भक्तीची भावना, शास्त्र व कला अशी अभेदत्वाने मिसळून पद्यातून अवतरल्याने शास्त्रज्ञ व कवी यांच्यातील फरक मराठीला नोंदविण्याइतका जाणवला नाही म्हणून कवीश्वर म्हणजे ज्ञानी, संत, वैराग्यशील, योगी, तत्त्ववेत्ता व संवेदनाशील, प्रतिभावंत कल्पनेने परमेश्वर जाणणारा इ. असा अर्थ रूढ झाला.

या सर्व विवेचनावरून खालील निष्कर्ष निघतात. (१) रामदासांच्या दासबोधातून जे स्वतंत्र जीवनविषय निरूपण आहे, त्यामध्ये पारमार्थिकाप्रमाणेच ऐहिक पातळीवरील जीवनही लक्षात घेतलेले आहे. (२) दासबोध हा पद्यात रचलेला असला तरी तो कवितेचा वा ललितलेखनाचा ग्रंथ नसून ज्ञानकोशासारखा विवरणात्मक व विविध क्षेत्रातील विचारांचा परिचय करून देणारा ग्रंथ आहे (३) त्यामध्ये कीर्तन कसे करावे, लेखणी कशी करावी, अक्षर कसे असावे यांचे जसे स्वतंत्रपणे दिलेले वस्तुपाठ आहेत, तसेच काव्यकला– लक्षणेही सांगितलेली आहेत. (४) कवी या शब्दाचा त्यांचा अर्थ 'ज्ञानी, तत्त्वज्ञानी, कलावंत व्यक्ती असा आहे. (५) 'प्रसंगोपात्त' 'कथेच्या ओघात' आलेल्या काव्यचर्चेपेक्षा शास्त्रीय स्वरूपाच्या 'दासबोधा'तील काव्यचर्चेची भूमिका जास्त प्रमाणात शास्त्रपूत आहे. या मुद्द्यांच्या आधारे रामदासांनी मांडलेला काव्यविचार समजून घ्यायला पाहिजे.

श्रोतृस्तवन

रामदासांचा काव्यविषयक विचार दासबोधामध्ये 'श्रोत्यांचे स्तवन' (पहिले दशक, सहावा समास) यामध्येही थोडाफार जाणवतो. 'हे श्रोते म्हणजे नाना शब्दरत्नांची खाणच आहे.' 'जे नाना अर्थामृताचे भोक्ते। जे प्रसंगी वक्त्याचे वक्ते।' किंवा 'हृदई वेदगर्भ विलसे। मुखीं सरस्वती विलसे। साहित्य बोलता जैसे। भासती देवगुरू।' या श्रोत्यांच्या स्वरूपावरून त्यांच्या कवितेचा श्रोतृवर्ग कसा रसिक भक्त, जाणकार व शब्दप्रभू आहे याची ते कल्पना देतात. अशा श्रोत्यांची कवी आपल्या 'वाचावरळाने' (बडबडण्याने) पूजा करू बघत आहे. आपल्या दुबळ्या वाणीचे वर्णन करताना काही काव्यलक्षणांची जाणीव त्यांनी दिलेली आहे. 'व्युत्पत्ती नाहीं कळा नाहीं। चातुर्य नाहीं प्रबंद नाहीं। भक्तिज्ञानवैराग्य नाही। गौल्यता नाहीं वचनाची ॥ १५ ॥" (व्युत्पत्तीपद्धतशीर शास्त्राध्ययन, विद्वत्ता– कला, चातुर्य, कवित्व, भक्ती, ज्ञान, वैराग्य, बोलण्यातील गोडवा-माधुर्य–यांपैकी एकही गुण माझ्याजवळ नाही) या लक्षणांची चांगल्या कवितेला आवश्यकता आहे हे त्यांचे मत यावरून जाणवते.

काव्यकारण

दासबोधामधील फुटकळ विवेचनापेक्षा त्यांनी सांगितलेली काव्यलक्षणे १४ व्या दशकाच्या ३ ऱ्या समासात एकत्रितपणे मिळतात. या ५४ ओव्यांमधून त्यांनी काव्याचे स्वरूप स्पष्ट केले आहे. दासबोधाची रचना एकावेळी झालेली नसून, त्यातील विवेचनात सलगतेपेक्षा, प्रकरणस्वरूपी स्वतंत्रता जाणवते शिष्यांना उपयोगी पडणारा हा व्यावहारिक पातळीवरील उपदेश, एकेका समासाने मर्यादित केलेला आहे. 'नस्ता कवींचा व्यापार। तरी कैंचा अस्ता जगोद्धार।' (पहिले दशक, सातवा समास) ही त्यांची कवीश्वरांकडे पाहाण्याची वृत्ती असल्याने अशा प्रकारची कविता आपल्या शिष्यवर्गाला करता यावी, समजावी या पंथप्रमुखांच्या भूमिकेतून ते काव्यलक्षण सांगतात

'क्रियेविण वाचाळतेला' असलेला त्यांचा विरोध ते काव्याच्या संदर्भातही सांगतात. 'क्रियेविण शब्दज्ञान। तया न मानिती सच्जन।' असे म्हणून केवळ शब्दज्ञान म्हणजे काव्य नव्हे तर त्या शब्दांच्या पाठीशी कृतिशीलता–अनुभवाचे बळ– हवे. 'आधी केले मग सांगितले। हाच आदर्श ते कवीसमोर ठेवतात. याचा अर्थ कवी व संतसज्जन यांची एकरूपता ते गृहीत धरतात. देवाच्या कृपेमुळे जे जे बोलणे, कवीला सुचते ते प्रासादिक काव्य होय, हे सांगण्यात देवाची कृपादृष्टी, म्हणजेच परमेश्वरी कृपाप्रसाद हे त्यांच्या मते, काव्यकारण होय. संस्कृतमध्ये 'काव्यकारण म्हणून प्रतिभाशक्तीचा निर्देश केला जातो. मराठीत थेट ज्ञानदेवांपासून 'आपुलिया बळे नाही मी बोलत' (तुकाराम) ही परमेश्वरी कृपेची जाणीव काव्यकारण म्हणून नोंदविलेली आहे.

रामदासांनी काव्याचे तीन प्रकार सांगितले आहेत संस्कृतमधील काव्याच्या वर्गीकरणापेक्षा हे वर्गीकरण वेगळे व काव्यप्रवृत्तींवर भर देणारे आहे. मध्ययुगीन कवितेचा विचार करताना सामान्यतः संत, पंत, तंत हे वर्गीकरण किंवा स्फुट कविता व

दीर्घकथनात्मक, तत्त्वज्ञानपर – कविता असे वर्गीकरण दिले जाते. पण रामदासांनी हे वेगळ्या प्रकारचे वर्गीकरण दिले आहे. त्यांना समाजात ज्या प्रकारची कविता दिसत होती, तिला अनुलक्षून व त्यापैकी कोणत्या प्रकारची कविता श्रेष्ठ / कनिष्ठ मानावी हे सांगण्याची दृष्टी या वर्गीकरणातून दिसते. धीट, पाठ, धीटपाठ व प्रासादिक असे त्यांनी काव्याचे वर्गीकरण दिले आहे. (१) 'जे जे मनास आले । वळेंचि कवित्व रचिले' असे केवळ धीटपणे केलेले काव्य ते **धीटकाव्य** होय. मनास येईल त्याप्रमाणे, ओढूनताणून केलेली ही कविता असते. (२) ग्रंथांचे वाचन करून त्यांतील काही पाठ करून, त्यांचे अनुकरण करणारी कविता **पाठ** या प्रकारात असते. (कदाचित) संस्कृत ग्रंथ वाचून त्यांचे अनुकरण करणारी पंडिती कविता त्यांच्यासमोर असेल. (३) जे जे दृष्टीला पडेल त्याचे वर्णन करणारी, भक्तिरहित–मनःपूत रचना. शृंगार–वीर–करुण या रसांनी युक्त, विनोद साधणारी अशी केवळ ऐहिकाच्या पातळीवरची कविता म्हणजे **धीटपाठ** होय. पोटासाठी किंवा व्यावहारिक लाभासाठी केलेली नरस्तुती, त्यासाठी केलेले पांडित्यप्रदर्शन याला ते धीटपाठ कविता असे म्हणतात. अशा काव्याने भवसागराचे पैलतीर गाठता येत नाही. अशा प्रकारचे कवित्व करू नये असा उपदेश करून ते नंतर (४) प्रासादिक काव्याचे विशेष सांगतात– वैराग्य उत्पन्न करणारे, भगवद्भक्तीने रंगलेले, ईश्वराच्या प्रसन्नतेने स्फुरलेले ते **प्रासादिक** काव्य होय. 'जेणे अनताप उपजे । जेणे लौकिक लाजे । जेणे ज्ञान उमजे । या नांव कवित्व' ॥ ४८ ॥ यावरून त्यांच्या काव्याचे स्वरूप स्पष्ट होते.

रामदासांनी प्रथमतः धीटपाठ काव्य करू नये हे काव्याची लक्षणे मांडताना सांगितले आहे. कवितेमध्ये शब्दांची खटपट नसावी, शब्दांची जुळवाजुळव करताना कवीला कष्ट पडता कामा नयेत. त्याला सहजपणे शब्द सुचले पाहिजेत. तसेच कवितेत उद्धटपणा नसावा पाखांडीपणा नसावा म्हणजेच कवी नास्तिक प्रवृत्तीचा नसावा. जीवनावर श्रद्धा ठेवणारा असावा. कवितेत वादविवाद नकोत, रसभंगता नको, रंगाचा भंग करणारे व दृष्टांतहीन काव्य नको. म्हणजेच कविता लोकांच्या बुद्धीला पटणाऱ्या उदाहरणांनी युक्त हवी, तशीच अलंकरणासह असावी. कवितेत पाल्हाळ नको. बाष्कळपणा नको. कुटिलतेला व दुष्ट माणसांना अनुलक्षून कविता करू नये. कवितेत हीनता नसावी. क्षुद्रवृत्ती व पुनरुक्ती नको. कवितेत गेयतेसाठी शब्दांची ओढाताण करून होणारा छंदोभंग नसावा. कवीने आपल्या नावाचा उल्लेख कवितेबरोबर करावा. याचा अर्थ, दुसऱ्याच्या नावावर कविता करू नये. विद्वत्ता, तर्क, कला, शब्द, भक्ती, ज्ञान, वैराग्य नसणारे लेखन कवित्वच नव्हे. (यातील 'शब्दहीन' याचा अर्थ कसा घ्यायचा. कारण शब्दाशिवाय कविता असू शकत नाही. तेव्हा हीन पातळीवरचे शब्द किंवा कलात्मकता नसल्याने शब्दांना येणारी हीनता असा अर्थ ओढाताण करून घ्यावा लागतो.) 'भक्तिहीन जें कवित्व । तेंचि जाणावें ठोंबे मत' 'लोकांना रुचेल एवढेच वक्तृत्व त्यात असावे. परमेश्वराच्या प्रेमावाचून त्याच्याशी संवाद साधणारी कविता कशी करता येईल ?

यानंतर प्रासादिक कवितेचा विशेष सांगताना, त्यांनी भगवद्भक्ती, ब्रह्मनिरूपण, विरक्तवृत्ती असलेल्या कवीने केलेले भक्तीचे कौतुक म्हणजे प्रासादिक काव्य असे त्याचे

लक्षण दिले आहे. प्रासादिक या शब्दातून प्रसाद हा संस्कृतमध्ये सांगितलेला शब्दार्थाचा गुण जाणवतो. तसेच प्रासादिक म्हणजे प्रास, अनुप्रास इत्यादींनी युक्त अशी कविता हाही अर्थ जाणवतो. कदाचित त्या शब्दांमधून, रामदासांच्याकाळी ईश्वरीप्रसादाने स्फुरलेली या अर्थाचाही अंतर्भाव 'प्रासादिक 'मध्ये असेल.

काव्यलक्षण

यानंतर ३५ व्या ओवीपासून त्यांनी काव्यलक्षणे सांगितली आहेत. कवित्व निर्मळ बुद्धीने केलेले असावे. सरळ (रसाळ) असावे. स्पष्ट व संदर्भसहित असावे. प्रांजळ असावे. अर्थबोध पटकन् होईल अशी शब्दरचना असावी. दूरान्वय नसावा. भक्तीने रचिलेले हे काव्य अर्थप्रचुर असावे ते कीर्ती वाढविणारे असावे, रम्य व मधुर असावे, जाड म्हणजे भारदस्त असावे, ते सोपे, संक्षेपरूप किंवा अल्पाक्षररमणीय, आटोपशीर असावे. ते यमकयुक्त (म्हणजेच नादमधुर), सोपे चरण असलेले असावे. 'मृदु, मंजुळ, कोमल । भव्य अद्भुत विशाळ । गौल्य, माधुर्य रसाळ । भक्तिरसे ।। ४० ।।' यामधून जसा विविध प्रकारचा भावाविष्कार ते कवितेत अपेक्षितात तसेच शब्दरचना कशी असावी त्याचेही मार्गदर्शन करतात. याच्याच जोडीला काव्यरचनेतील चित्रकाव्यादी प्रकाराचीही जाणीव असणारे 'अक्षरबंद, पदबंद' यमकानुप्रासादी शब्दचमत्कृती साधणारे' मोठ्या कुशलतेने तयार केलेल्या विविध चाली, धाटी, मुद्रा, विविध छंद, विविध वृत्ते इ. नी कविता युक्त असावी. कवितेच्या बाह्य स्वरूपावर त्यांनी दिलेला भर येथे जाणवतो. काव्यातील विविध प्रकारची रचना, शब्दरचनेतील विविध प्रकार याची कवितेला असलेली गरज ते येथे सांगतात संगीताची उत्तम जाण असलेला हा शास्त्रकार, विविध चालीमधून, गेयतेची भावगीताला जोड देणारा व विविध प्रकारची कविता रचणारा कवी या ठिकाणी जाणवतो. काव्यात परोपरीच्या युक्ती, अनेक प्रकारच्या बुद्धी असाव्यात असे म्हणताना युक्ती—बुद्धी यांचे कवितेतील स्थान स्पष्ट होते. युक्ती, बुद्धी, सिद्धी व कला यांचा समन्वय कवितेत साधलेला असावा. अनेक प्रकारच्या अलंकारांनी युक्त, उदाहरणांनी युक्त, तर्कयुक्त (बुद्धीला पटणारे) वास्तव व कल्पिताचा (धात, मात) आधार घेणारे, वादविवादासह सिद्धांत मांडणारे, अनेक प्रकारचे अर्थ असलेले, स्फूर्तीमधून स्फुरलेले, विविध धारणा (जीवनप्रकारांचा आधार घेणारे) धृती यांनी युक्त असावे शंकासमाधान करणारे, तपे, तीर्थाटने, पुरश्चरणे यांचे कार्य पटविणारे साहित्यदृष्टान्ताने युक्त, सुविचार युक्त, इ. काव्यलक्षणांचे त्यांनी केलेले उल्लेख पाहता त्यातून काव्याच्या अनेक घटकांची जाणीव एकत्रितपणे व्यक्त झालेली आहे काव्याचे अंतरंग रसयुक्त (विशेषतः भक्तिरसयुक्त) असावे विचार व भावना यांच्या समन्वयातून काव्याचे अनुभवविश्व आकारते. या अंतरंगाप्रमाणे बाह्यांगाकडे लक्ष देऊन, शब्दरचनेतील विविधता अलंकरण, चित्रकाव्यासारखे विविध प्रकार, कवितेत आवश्यक ती गयता यांचेही उल्लेख त्यांनी केले आहेत. आणि काव्याचे अंतरंग व बाह्यरंग यांच्या एकरूपतेची जाणीव पाल्हाळ नसावा, बाष्कळपणा नसावा, भारदस्तपणा—सोपेपणा असावा इत्यादी काव्यगुणांमधून प्रकट होते.

साहित्याचे प्रयोजन

रामदासांनी सांगितलेले काव्याचे प्रयोजन म्हणजे संतसज्जनांना आनंद देणे हे होय. ' जेणें वृत्ती मावळे। जेणें भक्तिमार्ग कळे,... जेणें होय समाधान, जेणें तुटे संसार-बंधन ' हेच प्रयोजन रामदास सांगतात. ' जेणें देहबुद्धी तुटे, जेणें भवसिंधू आटे, जेणें पाषांड भंगे, जेणें भास हा निरसे, जेणें भिन्नत्व नासे' असे नकारात्मक प्रयोजन नोंदविताना त्यांतूनच जाणवणारे ' जेणें होय समाधान, जेणें भगवंत प्रकटे, जेणें भक्तिमार्ग कळे, जेणें विवेक जागे, जेणें सद्‌बुद्धी लागे, जेणें सद्वस्तु भासे ' असे अस्तिपक्षी प्रयोजनही ते पुनरूक्ती करुन सांगतात.

काव्यप्रयोजनाचा विचार दोन दृष्टीने केला जातो. (१) लेखकाच्या दृष्टीने–म्हणजे लेखक का लिहितो व (२) वाचकांच्या दृष्टीने–वाचक का वाचतो, त्यापासून त्याची कोणती अपेक्षा असते. या दोन्हींचे एकत्रित उत्तर रामदासांनी सांगितलेल्या प्रयोजनामध्ये आहे. परमेश्वराचे नामस्मरण करून संसारबंधनातून मुक्त होणे हाच कवीचा व श्रोत्यांचा (किंवा वाचकांचा) हेतू असतो. संसाराचे स्वरूप समजून घेणे व परमेश्वराचे गुणगान करणे, या दोन पातळीवर ही कविता वावरत असते. संसारातील विविधता, नश्वरता, यांचे परिणामकारक चित्रण करून तो श्रोत्यालाही आपल्याबरोबर जीवन्मुक्तीचे भान आणून देतो. यामुळे कवीचे चित्रण जितके जिवंत, प्रभावी, परिणामकारक तेवढे ते श्रोत्यांना आनंद देणारे होईल. म्हणूनच कवित्वाची सर्व लक्षणे सांगूनही ते शेवटी कवित्व कशाला म्हणावे ? याचे उत्तर ' जया मानिती सज्जन ' असे एका ओळीत सांगून टाकतात. ' जे समाजाला मान्य होते ते काव्य ' ही त्यांची काव्याची व्याख्या ज्ञानेश्वरांच्या ' वक्ता हा वक्ताचि नोहे। श्रोतेविण।' या परंपरेला अनुसरताना दिसते.

रामदासांचे दासबोधातील लेखन ' शहाणे करूनी सोडावे। सकळजण।' या हेतूने झालेले आहे, ' ज्याला प्रपंच नीट करता आला नाही त्याला परमार्थ कसा साधता येईल ?' किंवा ' सांसारिकाला खायला-प्यायला लागते आणि विरागी माणसाला काय खायला-प्यायला लागत नाही ?' या भूमिकेने ते जीवनाचा विचार करीत असल्याने त्यांच्या लेखनात व्यावहारिक गोष्टीही नीटसपणे करण्यावर भर आहे. परमेश्वराचे पवाड गाणारी ही कविता कशी असावी, तिच्यात कोणते विषय असावेत, ती कोणत्या रसाने युक्त असावी, शब्दरचनेला, रीतीला काव्यातून व्यक्त होणाऱ्या भावनेला, पांडित्याला किती व कोणत्या प्रकारचे स्थान असावे, कोणती वर्णने असावीत, कवितेची पातळी कोणती असावी ? यांचा ते या भूमिकेमुळे विचार करतात. त्यामध्ये ज्ञानदेवांच्या काव्यविचारां-इतकी सूक्ष्मता व सूचकता जाणवत नसली, तरी शिष्यवर्गाला चांगल्या कवितेची ओळख पटविण्यासाठी ही माहिती पुरेशी आहे. काव्यलक्षण, काव्यप्रयोजन, काव्यकारण या संदर्भातील त्यांची मते संतपरंपरेतीलच असली, तरी ती ते स्पष्टपणे व निश्चितपणे व्यक्त

करीत आहेत. काव्याचे स्वरूप सांगायचे या भूमिकेने सांगत आहेत, हा त्यांचा वेगळेपणा लक्षात येण्यासारखा आहे. हा प्रयत्न पुरेसा शास्त्रीय पातळीवर पोहोचलेला नसला, तरी मध्ययुगीन मराठी वाङ्मयाचे साहित्यविषयक निकष सांगण्याचा शास्त्रपूत प्रकार म्हणून याची दखल घ्यावी लागते.

समारोप

ज्ञानदेव आणि रामदास यांचा साहित्यविचार पाहाता, दोघांच्या दृष्टीतला फरक स्पष्टपणे जाणवतो. वस्तुतः मराठी साहित्यविचाराच्या संदर्भात या दोन्ही संतांनी साहित्यविचार मांडलेला आहे; हे मान्य करावे लागते. पण ज्ञानदेवांनी आपली रचना या हेतूने केलेली नाही हेही कळून येते. समर्थांना 'बोध' महत्त्वाचा वाटत होता त्यामुळे त्यांनी आपली भूमिका 'विचाराभिव्यक्ती'ची ठेवावी हे स्वाभाविक होते.

ज्ञानदेवांना काव्य हे 'परतत्त्वस्पर्शा'सारखे वाटलेले आहे. त्यांच्या काव्यलक्षणाचे संस्कृतमधील सूत्रबद्ध स्वरूप डॉ. व दि. कुलकर्णी[९] मांडतात ते विचारात घ्यावे लागते. ते म्हणतात :

'परतत्त्वस्पृष्टरसात्मकं वाक्यं काव्यम् ।
परतत्त्वस्पृष्टरसः शान्तरसः ।
तस्मात्
शान्तरसात्मकं वाक्यं काव्यम् ।'

ज्ञानदेवांच्या स्वभावाला अनुसरूनच त्यांचा साहित्यविचार त्यांना शोभून दिसावा असाच वाटतो. मुख्यतः ज्ञानदेव स्वतःशी बोलतबोलत आपला हा विचार सांगून टाकतात. त्यांच्या अभिव्यक्तीचे शैलीचे ते एक वैशिष्ट्य आहे. रामदासांनी काव्यलक्षण, काव्य. प्रयोजन अथवा काव्यकारण हे 'तुम्हा–आम्हा'साठी सांगण्याचा दृष्टिकोण ठेवलेला आहे. ज्ञानदेवांचा साहित्यविचार शोधावा लागतो त्याप्रमाणे रामदासांचा साहित्यविचार त्यांच्या काव्यातून कष्टाने शोधावा लागत नाही; कारण या दोन संतांच्या लेखनाची बैठकच वेगळी आहे. रामदासांनी आपला साहित्यविचार जाणीवपूर्वक मांडलेला आहे त्यांना साहित्यचर्चा करायचीच होती. रानदेवांची गोष्ट तशी नाही. मानदेव आपल्या 'शांतिकथेच्या' ओघात, गीतेचा भावार्थ समजून देताना, काव्य आणि काव्यास्वादविषयक विचार प्रकट करून जातात. त्यांना शास्त्रीयदृष्टीने साहित्यावर विचार मांडायचेच नव्हते. ज्ञानदेवांना 'धर्मकीर्तन' करायचे होते, तर रामदासांना आपल्या शिष्यांना बोध करायचा होता. हे लक्षात घेऊनच या दोघांच्या साहित्यविचाराकडे पाहावे लागते.

---

९. साहित्य–सूची, ऑक्टोबर १९८८, पृ. ३६

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रा. क्र.
विभाग ५
३४९५
२६८८६

१ ॥ रवींद्रनाथ टागोर आणि योगी अरविंदप्रणीत काव्यस्वरूप

रवींद्रनाथ टागोरांचा साहित्यविचार

कला / कलावंताचे व्यक्तित्व.

रवींद्रनाथ टागोर आणि अरविंद घोष यांच्या कलाविचाराची पद्धती प्रचलित कलाविचारांच्या पद्धतीपेक्षा वेगळी आहे. रवींद्रनाथांच्या कलाविचारामध्ये प्रामुख्याने, पाश्चात्य व पौर्वात्य अशा दोन्ही विचारांची एकरूपता जाणवते. त्यांच्या कलाविचारावर औपनिषदिक जीवनचिंतनाचा प्रभाव जाणवतो. त्यांनी कलामीमांसा केली आहे. त्यामुळे साहित्यकलेच्या विचारांना व्यापकता लाभली आहे. साहित्याच्या जोडीला त्यांची नाटय, संगीत, चित्र इ. कलांची असलेली जाणकारी साहित्यसमजाला पोषक ठरली आहे. संस्कृत साहित्यविचारांच्या प्रवाहात साहित्याचा आशयदृष्टया विचार रसविचारांच्याद्वारा झाला, आविष्कारदृष्टया विचार अलंकार, रीती, वक्रोक्ती या विचारांमार्फत केला गेला व आशय–आविष्काराचा एकत्रित विचार करण्याचा प्रभावी प्रयत्न ध्वनिविचाराने केला. अशी काटेकोर विचक्षणा नंतरच्या मराठी संतांच्या साहित्यविषयक विवेचनात जशी सापडत नाही, तशीच रवींद्रनाथांच्या साहित्यविवेचनातही नाही. मात्र जसा ज्ञानदेवांच्या साहित्यविचारांचा विस्तार थेट ‘ परतत्त्वा ’ला स्पर्श करतो, त्याच धर्तीवर रवींद्रनाथांच्या कलाविवेचनातही आध्यात्मिक पातळीवरून जाणवणारी गूढता आढळते. त्यांच्या कलाविचारात साक्षात्कारी जाणीव आहे. त्यांची साहित्यविषयक जातकुळी फार मोठ्या प्रमाणात संतप्रवृत्तीशी नाते सांगणारी आहे.

रवींद्रनाथांनी स्वतंत्रपणे साहित्यविवेचन केलेले नाही. इंग्लंड, अमेरिका, चीन इ. देशोदेशी दिलेल्या व्याख्यानांतून, काही लेखांतून व क्वचित त्यांच्या पत्रसंभारातून त्यांनी वेळोवेळी जे साहित्यविषयक भाष्य केले आहे ते एकत्रित केल्यास त्यांच्या साहित्यविषयक समजाची उमज पडते. या वेगवेगळया संदर्भातील त्यांच्या साहित्यसमीक्षेतही एक प्रकारची सुसंगती आहे. त्यात तर्कशुद्ध मांडणीचा अभाव असला तरी, एका कलावंताच्या कलाविषयक (आणि जीवनविषयकही) प्रगाढ चिंतनातून स्रवलेला हा विचार आहे. त्याला कलावंताच्या अनुभूतीचे अस्सल तेज प्राप्त झाले आहे, याची प्रचीती येते. या विचाराचा सर्व रोख आदर्शाकडे आहे आणि हा कलाविषयक विचार, जीवनाचा एक अपरिहार्य भाग म्हणून आलेला आहे. जीवनाला व्यापून राहणारा, जीवनातील एक घटक म्हणून ते कलेकडे पाहातात. त्यांच्या सर्व कलाविषयक तत्त्वांना जीवनाची पार्श्वभूमी आहे. म्हणूनच कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचा शोध घेण्यापेक्षा ते

मानवाच्या ठिकाणी वसत असलेल्या निर्मिती-प्रक्रियेचा शोध घेऊ लागतात. कुठल्याही क्षेत्रात–केवळ कलाक्षेत्रातच नव्हे– निर्मिती करण्याची प्रेरणा मानवाच्या मनात कोणत्या कारणामुळे उद्‌भवते, वनस्पतीसृष्टीप्रमाणे किंवा जीवनसृष्टीप्रमाणे तो आहे त्या निसर्ग-निर्मित जगात समाधानाने का राहू शकत नाही, याचा शोध घेत ते थेट मानवी मूलभूत स्वतंत्र जाणिवांचा मागोवा घेऊ पाहातात. आणि या विवेचनातून त्यांच्या अध्यात्माचा, तत्त्वज्ञानाचा, मानसशास्त्राचा अधिकार जाणवतो. त्यांचा कलाविचार केवळ एका कलावंताचा कलाविचार न राहता, त्याला शास्त्राची बैठक लाभते त्यांच्या या विवेचना-तून स्रवणारी अद्वैताची जाणीव व मानवी संस्कृतीवरचा त्यांचा विश्वास या त्यांच्या सखोल भूमिकेतून निर्माण झालेला आहे; म्हणून ते ज्या कलावंताच्या कलानिर्मितीचा परिचय करून देतात, तो त्यांच्या नजरेसमोरचा कलावंत–संगीतकार, चित्रकार, गायक वा लेखक हा सामान्य पातळीवरचा नाही. त्याची श्रद्धा केवळ कलेपुरती सीमित झालेली नसते, तो फक्त नुसता कलावंत नसतो. तर तो एकाच वेळी कलावंत, तत्त्वज्ञ व द्रष्टा अशा तीनही भूमिका करीत असतो. त्याच्या मनात जीवनाबद्दल श्रद्धा असते, प्रगाढ विश्वास असतो. जीवनाचे पूर्णस्वरूप जाणण्याची ओढ असते. जीवनाचा अर्थ लावण्याची क्षमता असते. जीवनातील विविध घटनांतील संगती शोधण्याची रसिकताही असते. म्हणूनच त्याच्यातील कलावंताच्या दृष्टीला जीवनातील सौंदर्य जाणवते, तत्त्वज्ञाच्या दृष्टीला सत्याचा शोध लागतो आणि त्याच्यातील द्रष्टा शिवाची–मांगल्याची वाट दाखवू बघतो.

निर्मितीशक्ती

रवींद्रनाथांच्या मनातील हा मानव परिपूर्ण मानव असून त्याचे ध्येय पूर्णतेने जीवन जगण्याचे आहे. त्यांनी कल्पिलेला हा मनुष्य सर्जकवृत्तीचा आहे. ही सर्जकतेची प्रवृत्ती प्रत्येक व्यक्तीमध्ये असते. म्हणून वरवर पाहता आपण सगळी माणसे एकमेकांसारखीच वाटतो; एकाच जगात वावरत आहोत, असे आपल्याला वाटते. पण प्रत्येक व्यक्तीचे विश्व वेगळे असते. एकमेकांच्या सतत सान्निध्यात असणाऱ्या माणसांचे जगही एकमेकांपासून वेगळे असते. प्रत्येकजण स्वतःच्या मनाने निर्माण केलेल्या जगात जगत असतो. त्याच्या मनात आपल्या जीवनाबद्दल एक आराखडा असतो. एक चित्र असते, एक स्वप्न असते. ते त्याने स्वतः निर्माण केलेले असते, आणि त्या चित्रातील रंगांशी सुसंगत असे त्याचे जगणे असते त्याचे जगणे म्हणजे त्यांच्या मनाने निर्माण केलेल्या जगाचा, प्रत्यक्षातील व्यक्तींशी, घटनांशी वातावरणाशी तो मेळ घालत असतो. बाह्य जगातील घटना, किंवा व्यक्ती त्याला महत्त्वाच्या वाटणे किंवा कवडीतुल्य वाटणे हे त्याच्या त्या मनातील विश्वावर त्यांच्यातील इच्छा-आकांक्षा यावर अवलंबून असते. प्रत्येकाच्या मनात त्याने कल्पनेने निर्माण केलेले हे विश्व थोड्याफार प्रमाणात आदर्शातील गुणांना थारा देत असते. हे मनोविश्व ही त्याची खास स्वतःची निर्मिती असते त्याला त्याच्या ज्ञानेंद्रियांमुळे व कल्पनाशक्तीमुळे अशी निर्मिती साधता येते

कोणतीही कला असो, ती मानवनिर्मिती असते. कलाकृती निर्माण करणाऱ्या मानवी स्वभावाची निर्मितीकडे असलेली ही ओढ, त्याच्या मानवीपणाशी—मनुष्य असण्याशी—संबधित असते. हा माणसाच्याच वृत्तीत असलेला वेगळा घटक कोणता हे शोधताना रवींद्रांनी वनस्पतीसृष्टी व जीवसृष्टी यांच्याशी मानवाची तुलना केली आहे. वृक्षवल्लींची मुळे जमिनीत पक्केपणे रुजलेली असतात. त्यांच्या गरजा व त्यांचे प्रत्येकाचे अस्तित्व यात फारसे वेगळेपण असूच शकत नाही. सृष्टीशी त्यांचा निकटतम संबंध असतो. त्यांना जगण्यासाठी व स्वतंत्र अस्तित्व टिकविण्यासाठी फारसे धडपडावे लागत नाही त्यामुळे त्यासाठी आवश्यक असलेली संज्ञाशक्ती त्यांच्याजवळ फारशी नसते. त्या मानाने प्राण्याचे जीवन अधिक कार्यक्षम असते. त्यांना अन्नासाठी धडपड करावी लागते. त्यात बरेवाईट असेल, तर त्यांना लाभलेल्या आवडीनिवडीप्रमाणे त्यांचा ते स्वीकार करू शकतात. वंशसातत्य व स्वसंरक्षण यासाठी त्यांना सतत जागरूक राहावे लागते. आणि म्हणूनच त्यांच्यापाशी संज्ञाशक्तीचा साठा अधिक असावा लागतो.

या दोघांच्या तुलनेने माणसाजवळची संज्ञाशक्ती कितीतरी प्रमाणात अधिक सजग असते. तो केवळ निसर्गावर अवलंबून जगू शकत नाही. अन्न, वस्त्र, निवारा इ० पातळीवरच्या त्याच्या गरजा भिन्नभिन्न स्वरूपाच्या असतात. या गरजा भागविण्यासाठी त्याला विस्तृत परिसरात शोध घ्यावा लागतो. अधिक प्रमाणात धडपडही करावी लागते. त्याला जंगलात राहाणे परवडत नाही, म्हणून त्याने घराचा शोध लावला, थंडी-वाऱ्यापासून निवारा म्हणून वस्त्राची निर्मिती केली. नुसते गवत खाणे (वा कच्चा आहार) त्याला पचविता येत नाही, म्हणून शिजविण्याची प्रक्रिया सुरू केली. या सगळ्या धडपडीसाठी त्याला ज्ञानाची गरज भासली. ज्ञान व भावना यांच्या जोरावर जीवन जगता जगता तो आपल्यापुरता त्याचा अर्थ शोधू लागला. रवींद्रनाथ म्हणतात की, माणसाचे या विश्वाबरोबरचे नाते जैविक आणि मानसिक असे दोन पातळीवरचे असते. तो हे विश्व त्यामध्ये जगण्याने आणि ते जाणण्याने आपलेसे करतो.

या सगळ्यात स्वतःच्या हालचालींवर नियंत्रण ठेवणारे मन ही माणसांची इतरांपेक्षा वेगळी शक्ती आहे. याच्या आधारे तो विश्वाची ओळख करून घेत असतो. सभोवतालच्या वस्तुजाताचा अर्थ लावू पाहातो. या शोधाच्या प्रवासात तो स्वतःला केंद्रस्थानी मानत असतो. निसर्ग, व्यक्ती, विश्व, घटना या सगळ्यामधील संगती शोधताना तो एक प्रकारे स्वतःच्या अस्तित्वाचाच शोध घेत असतो. हा शोध उपयुक्ततेच्या भूमिकेतूनही घेता येतो. पण कलेच्या निर्मितीमध्ये हा शोध उपयुक्ततेच्या हेतूने घेतलेला नसतो. त्यामागे केवळ जिज्ञासा—कुतूहल एवढेच कारण असते. कलेच्या निर्मितीमध्ये उपयोगाची दृष्टी नसत आणि घटना—प्रसंग-व्यक्ती यांच्या माध्यमातून स्वतः कलावंतच अभिव्यक्त होत असतो. कारण व्यक्ती—घटना—प्रसंग—यांना महत्त्व असण्यापेक्षा त्यांच्याकडे कलावंत कोणत्या दृष्टीने पाहात आहे, त्याला अधिक प्रमाणात महत्त्व येते. कलावंताची ही जीवनाचे सूचन करणारी दृष्टी, त्या प्रसंगांना कलेच्या संदर्भात वेगळे रूप देऊ शकते.

कोणत्याही कलाकृतीचे मूल्य या तिच्या सूचना करण्याच्या शक्तीवर अवलंबून असते. आणि ही सूचकता निर्मात्याच्या विश्वाशी संबद्ध असते. या मार्गाने कलाकृतीमधून कलावंतच अभिव्यक्त होत असतो, असे रवींद्रनाथांना वाटते.

बुद्धी व मन या दोन शक्तीच्या जोरावर या विश्वयंत्रणेचा अर्थ लावताना माणसाच्या मनात ' कसे जगावे ' याचे नियम तयार होऊ लागतात. या नियमावलीत फक्त तो स्वतःचा विचार करीत नसतो. स्वतःसारख्या अनेकांचा विचार करीत तो स्वतःच्या जगण्याचे चित्र रेखाटतो. आशा–आकांक्षा बाळगतो. विविध प्रकारची नाती-गोती निर्माण करून स्वतःच्या वासनांवर, विकारांवर बंधने घालतो. यातून त्याचे नैतिक वा सांस्कृतिक विश्व आकार घेऊ लागते. ही त्याची नैतिकतेची जाणीव जेव्हा अधिकाधिक विस्तारत जाते किंवा व्यापक बनते, तेव्हा ती सगळ्यांच्याच मांगल्याची, भल्याची, शिवत्वाची मागणी करू लागते. अशा मानवाला जीवनविषयक अंतिम सत्याची उकल होऊ शकते.

मानवाच्या निर्मितीबद्दलची ही त्यांची भूमिका लक्षात घेऊन त्यांच्या कलाविषयक विचारांकडे नजर टाकली तर काय जाणवते ? या व्यापक पार्श्वभूमीवर त्यांनी केलेला कलाविचार साहित्यविषयक अनेक प्रश्नाची उकल करू लागतो. त्यांच्या या विवेचनातून सामान्यतः खालील साहित्यविषयक घटकांवर प्रकाश पडतो.

(१) निर्मितीची प्रक्रिया व कलानिर्मिती. (२) वास्तव व वास्तववाद. (३) कलेची उपयुक्तता. (४) कला म्हणजे केवळ व्यक्तित्वाचा आविष्कार. (५) कलेतून जाणवणारा एकात्म, केवलस्वरूपी अनुभव. (६) अनुभवातील सर्वसाधारणता व अनन्यसाधारणता. (७) कलात्मक अलिप्तता. (८) अनुभवाची प्रामाणिकता–प्रमाणबद्धता–औचित्य. (९) अनुभवातील लयतत्त्व (१०) आविष्कार–रूपे. (११) आशय-आविष्कार–अन्योन्य संबंध. (१२) सत्य-शिव–सौंदर्य-जीवन–वाङ्मयीन मूल्ये. (१३) आनंद हे प्रयोजन व कलानिर्मिती हे आनंदाचे साधन.

कलानिर्मिती

रवींद्रनाथांनी केलेला हा कलाविचार एकमेकांत गुंतलेला आहे कलानिर्मितीची प्रेरणा मानवाला/कलावंताला का होते ? रवींद्रनाथांच्या मते, मानवप्राणी हा त्याला जगावे लागणाऱ्या जीवनावर कधीच संतुष्ट नसतो. या जगत असलेल्या जीवनापेक्षा अधिक चांगले जीवन असू शकते काय ? घडविता येते काय ? होऊ शकते काय ? या उद्देशाने तो विश्वयंत्रणेचा शोध घेत असतो. निसर्गाने निर्माण केलेल्या शारीर, मानसिक व बौद्धिक पातळीवरील बंधनातील जगणे सोडून त्याला मुक्त स्वातंत्र्याचे दर्शन घ्यायचे असते. त्यासाठी तो निर्मितीच्या मागे लागतो. कल्पनाशक्तीच्या आधारावर तो कालिक प्रादेशिकतेची देहावरील बंधने दूर करू शकतो. अशा प्रयत्नात तो निसर्गातून तुटून वेगळे न पडण्याची काळजी घेत असतो. एक व्यक्ती म्हणून राहूनही तो सर्वात्मक होण्याचा

प्रयत्न साधत असतो. थोडक्यात, मानवी बंधनातील जखडलेपण बाजूला सारून तो एक मानव या पातळीवर राहूनच विश्वव्यापकतेचा अनुभव घेऊ इच्छितो. त्याला स्वत:मध्ये असलेला मनुष्य हरवून टाकायचा नसतो, तर स्वत:भोवतालचे संकुचित विश्वाचे बंध बाजूला करून मुक्त व्हायचे असते. आध्यात्मिक परिभाषा वापरून असे म्हणता येईल की; त्याच्यातील सान्ताला अनंताची ओढ लागलेली असते. त्याच्यातील जीवाला देवत्वाची भेट घ्यायची असते. ही सान्त-अनंताची मिळणी त्याच्या निर्मितीमागची उत्कट प्रेरणाशक्ती असते.

कलानिर्मिती ही मानवाच्या व्यापक निर्मितीपैकीच एक विभाग असल्याने मानवाच्या निर्मितीमागील प्रेरणा या तिच्याही निर्मितीमागे असतात. मात्र अशा निर्मिती-मागील कलावंताचे मन श्रद्धायुक्त हवे. जगातील सर्व महान गोष्टींची उभारणी श्रद्धेच्या जोरावर झालेली आहे अशी टागोरांची धारणा आहे. महान श्रद्धावंत हा नेहमीच आपल्यातील महान अपेक्षांना आवाहन करीत असतो, साद घालीत असतो. यालाच प्रतिसाद देतदेत आपण अधिकाधिक वरच्या स्तरावरचे वास्तव निर्माण करू शकतो.

वास्तव आणि वास्तववाद

कलेतील वास्तव म्हणजे काय ? वस्तूचे वा विश्वाचे रूप म्हणजे वास्तव असे म्हणण्यापेक्षा माणसाच्या मनाला इंद्रियांच्याद्वारे जाणवणारे जग म्हणजे वास्तव हे म्हणणे अधिक अचूक ठरेल. आपण भावनांच्याद्वारे जगाशी नाते जोडतो. भावनांच्या कक्षेत येणारे हे जग आपल्याला आप्तासारखे जवळचे वाटते. त्या जगात व आपल्यात जिव्हाळा, बंध, रसमयता निर्माण होते. यालाच वास्तव म्हणता येते. कलावंताच्या मनामध्ये अशा पातळीवर जे वास्तव निर्माण होते, किंवा त्याचे व त्याच्या सभोवतालच्या जगाचे जे बंध निर्माण होतात, त्याची पावती त्याच्या रसात्मक वाक्याने वाचकाला मिळते. ही पावती म्हणजे काव्य होय. अशी टागोरांची काव्याची व्याख्या आहे. याप्रकारे विचार करता कलाकृती म्हणजे लेखकाच्या व्यक्तित्वाचाच आविष्कार असतो. परमेश्वराने निर्मिलेले हे जग कलावंत स्वत:मध्येच पाहू लागतो.

एखादी वस्तू केवळ अस्तित्वात असण्याने ती वास्तव ठरत नसते, असे टागोरांचे मत होते. तर वास्तव ठरण्यासाठी 'तिला माणसाच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श झाला पाहिजे. माणसाला त्या वस्तूबद्दल आस्था वाटली पाहिजे. तर ती वास्तव ठरते. वास्तव आणि वास्तववाद यामध्ये त्यांनी फरक केला आहे. त्यांच्या मते हॉस्पिटलमध्ये रोग या गोष्टी-कडे ज्यादृष्टीने 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.' हे डॉ. म. सु. पाटील[१] यांचे विश्लेषण लक्षणीय आहे.

१. 'साहित्य सूची', ऑक्टोबर १९८८, पृ. ४४

टागोरांच्या वास्तवाच्या कल्पनेंत व्यक्तिसापेक्षता आहे. त्यांच्या मते, प्रत्येक व्यक्तीचे वास्तव हे खास तिचे वास्तव असते. तिच्या संदर्भातच त्या वास्तवाचे आकलन होऊ शकते, तिचा व्यक्तिनिरपेक्ष विचार संभवत नाही. या वास्तवाच्या कल्पनेत त्या व्यक्तीच्या भावना व भावनांना आविष्कृत करणारे रूप या दोघांना महत्वाचे स्थान असते. कलाकृतीद्वारे, कलावंताला जाणवणारे हे वास्तव दृश्यस्वरूप धारण करीत असते.

उपयुक्तता

कलाकृतीद्वारे जाणवणारे दृश्यरूप हे कोणत्याही उपयोगाच्या फूटपट्टीवर जोखता येत नाही. कलाकृती म्हणजे कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार होय. या आविष्काराची निर्मिती केवळ निर्मितीच्या हेतूने झालेली असते. कोणत्याही उपयुक्ततेचे आमीष न दाखविणाऱ्या या कलाकृतीकडे रसिक वाचक आकृष्ट होतो. कारण त्या कलाकृतीच्या सहवासात राहणे त्याला आवडते. त्याला ते आनंददायक वाटते. चित्रे पाहायला आपल्याला आवडते, म्हणून आपण चित्रे पाहतो. कविता वाचायला आवडते, म्हणून आपण कविता वाचतो. कोणत्याही कलाकृतीमध्ये कोणतही तत्त्व नसते दैनंदिन समस्यांवर तोडगा नसतो, आणि तिचा अवतार वा जन्म हा नीतिपाठ देण्यासाठी झालेला नसतोच नसतो. कलेच्या अस्तित्वाला तिच्या असण्याव्यतिरिक्त कोणताच हेतू असण्याचे कारण रवींद्रनाथांना जाणवत नाही. या दृष्टीने ते कलावादी आहेत. ‘कलेसाठी कला’ ही त्यांची भूमिका आहे. त्यांच्या मते, कला फक्त आनंद देत असते. कलेच्या निर्मितीने कलावंताला आनंद गवसतो व तिच्या सहवासाने रसिकाला आनंद मिळतो. मात्र या आनंदाचे स्वरूप वैयक्तिक पातळीवरच्या आनंदापेक्षा भिन्न असते. हा कलानंद व्यक्तिगत सुखापेक्षा आगळा असतो. स्वपरतटस्थसंबंधाच्या पलीकडचा हा आनंद तुमच्या जीवनविषयक जाणिवा अधिक समृद्ध व सकस करीत असतो.

कला ही पूर्णपणे निरुपयोगी व निरुद्देश असते, असा याचा अर्थ नाही. कलाकृतीतील कलावंतांचा आत्माविष्कार, हा पुष्कळदा उपयुक्ततेच्या फार जवळून जात असतो. सततच्या साहचर्याने ज्या गोष्टी कलावंताच्या उपयोगाच्या होतात, त्यांच्या आधाराने तो आत्माविष्कार साधू पाहतो. उदा० कलावंताला आवडणारा विशिष्ट पोशाख, विशिष्ट स्तरावरील जीवनमान यांना उपयोगाने जवळिकता आलेली असते. आणि आत्मविष्कारामध्ये तो त्यांचा नकळत आधार घेतो. त्यामुळे त्याच्या कलाकृतीमधून जीवनोपयोगी अशा वृत्ती जोपासल्या जातात. (उदा० शिवाजीमहाराजांच्या चरित्राचा देशभक्तीच्या भावना जागवण्याला उपयोग होऊ शकतो.) पण उपयुक्तता हा कलानिर्मितीचा उद्देश नसतो, व त्यावरून म्हणजे तिच्या उपयुक्ततेवरून तिची श्रेष्ठ–कनिष्ठताही ठरत नसते.

व्यक्तित्वाचा आविष्कार

रवींद्रनाथांच्या मते, कलेचा मुख्य हेतू कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार असतो, पण कोणत्याही व्यक्तीचे वैयक्तिक विश्व हे इतरांच्या जगापासून पूर्णतया वेगळ्या

स्वरूपाचे नसते. विश्वाचे वास्तव हे अशा सर्व व्यक्तिमनांच्या परस्परसंवादाने विणलेले असते. व्यक्तीचे हे वेगळेपण— पृथगात्म रूप व इतरांच्या विश्वांशी समान असलेले रूप या दोन्ही रूपाची जाणीव कलाकृतीमधून आकारास येत असते. कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श या कलाकृतीचे कलापण जपत असतो. त्याला प्रकर्षाने जाणवलेले जीवनविषयक तत्त्व कलाकृतीच्या त्या लयबद्ध रचनेतून, तो आविष्कृत करीत असतो. ही लयबद्धता अनुभवातून निर्माण झालेली असते व तिचा प्रत्यय, शब्दरचना, मांडणी, शब्दकळा, व्यक्तिरेखा, घटना या सगळयांतून वाचकांना येत असतो.

'माणूस जगण्यावाढण्यासाठी नाना प्रकारची कामे करताना आपल्या जगाच्या अंतर्यामी हा परमपुरुष (परमतत्त्व) आपल्याला भेटला आहे, हे उद्घोषित करायला विसरत नाही. हा उद्घोष तो लयबद्ध भाषेतून, गूढ प्रतीकातून आणि भव्य दगडी स्वप्नांतून करीत आलेला आहे. मृत्यूच्या शोकाने, निराशेच्या दुःखाने, विश्वासघाताने आणि प्रेमवैफल्याने त्याचे विश्व जेव्हा अंधारून येते तेव्हा तो आशेच्या अवशेषांवर उभा राहातो आणि आपले हात पसरून या परमपुरुषाचा स्पर्श अनुभवण्यासाठी तो आसावतो."[२]

एकात्मतेची जाणीव—अनन्यसाधारणत्व

अशा कलाकृतीमध्ये एक प्रकारची एकात्मतेची जाणीव असते. विविध घटक एकत्र येऊन त्या कलाकृतीमध्ये मिसळून गेलेले असतात. पण त्या कलाकृतीचे आकलन घटकांच्या मूल्यमापनाच्या पलीकडचे असते. कारण 'त्याने (परमशक्तीने) आपल्या मनाच्या पाण्यात श्वास भरल्याने निर्मितीचे सूर घुमू लागलेले असतात.' 'त्या' चे स्वरूप घटकांच्या आकलनाने कसे होणार?

रवींद्रनाथांच्या कलात्मक अनुभवाच्या संदर्भात, व्यक्तिसापेक्षता आणि व्यक्तिनिरपेक्षता, विशिष्टता व सार्वत्रिकता, असाधारणता व त्याचे साधारणीकरण यासारखे प्रश्न उपस्थित होत नाहीत. कारण टागोराचा व्यक्तित्वाचा विचार हा व्यक्तीपासून सुरू होतो आणि विश्वात्म बनतो. एकाच वेळी तो या दोन्ही पातळीवर वावरतो. व्यक्तीला आपले अस्तित्व हे जगाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटलेले असते आणि व्यक्तीमुळे या जगालाही अर्थ प्राप्त झालेला असतो. ही अर्थपूर्णता तपशिलात सापडत नसते. कारण विविध प्रकारचा कितीही तपशील समजून घेत गेलो तरी त्यावरून वस्तूच्या त्या मूळ रूपाची कल्पना येऊ शकत नाही. हे तिचे मूळ रूप तिच्या घटकांमध्ये असतेही, पण ते केवळ त्या घटकांच्या एकत्रित गोळाबेरजेच्या पलीकडचे असते. हे रूप समजण्यासाठी, या विविधतेच्या मुळाशी असलेली एकता, कलावंताला जाणवली पाहिजे. या एकतेमुळच कलाकृतीच्या आस्वादाचा परिणाम हा 'एकच एक पाहिले' अशा प्रकारचा केवल स्वरूपाचा होऊ शकतो. पुष्कळदा, कलाकृतीमधील अनुभवाचे अनन्यसाधारणत्व हे या एकतेमधून उमलून आलेले असते. एखाद्या घटनेचे वा व्यक्तीचे उदाहरण घ्यायचे तर असे म्हणता

---

२. तत्रैव, पृ ४३

येईल की, त्या व्यक्तीमध्ये त्या समाजातील व्यक्तीचे असलेले सर्वसामान्य विशेष असतातच, पण या सर्वसाधारण विशेषांच्या गाभ्यामध्येच त्या व्यक्तीच्या खास वेगळचा अशा वैशिष्टचांची, तिच्या अनन्यसाधारणतेची बीजे असतात कलाकृती (एखादी कथा, कादंबरी) वाचकांना ओळखीची वाटते, जवळ करावीशी वाटते ती प्रथमतः तिच्यातील या सर्वसाधारणतेच्या वैशिष्टचाने, पण ती कलाकृती होते ती तिच्यातून व्यक्त होणाऱ्या (व्यक्तिरेखांच्या वा घटनांच्या) अनन्यसाधारणतेमुळे.

कलात्मक अलिप्तता

कलाकृतीमधील अनुभव हा केवळ त्या कलावंताचा खाजगी, वैयक्तिक अनुभव राहात नाही. त्याला सार्वत्रिकता व सार्वकालिकता प्राप्त होते. यामुळेच शोकात्म अनुभवावर भर देणाऱ्या कथा म्हणजे लेखकाची व्यक्तिगत रडगाणी नव्हेत. त्याच्या जीवनानुभवाला तेथे प्रतिमात्मक स्वरूप येते. कलाकृतीमध्ये रेखाटलेले अनुभव कुठल्या तरी व्यक्तीचे म्हणूनच येत असतात. लेखकाने कल्पनेच्या पातळीवर त्या अनुभवाचे स्वरूप अनुभवलेले असते. पण त्या अनुभवामधून हा तात्कालिकतेचा, व्यक्तिगत खाजगीपणाचा हीण अंश गळून गेल्याशिवाय त्या अनुभवांना कलात्मक रूप प्राप्त होत नाही. यासाठी कलावंताजवळ कलात्मक अलिप्तता असावी लागते. व्यक्तिगत जीवनातून स्फुरलेल्या या अनुभवांना असे व्यक्तिनिरपेक्ष स्वरूप लाभत असल्याने कलाकृतीचे दर्शन नेहमी आनंद-दायकच असते. मग ते अनुभव व्यक्तिगत पातळीवर सुखात्म असोत किंवा दुःखात्म असोत. कलाकृतीला आधारभूत असलेल्या या अनुभवाची व्यावहारिक पातळीवरील वर्गवारी, त्यांचे कलेत रूपांतर होताच बदलून जाते व ती कलाकृती नेहमी आनंदच देते हा त्यांचा विचार 'स्थायि विलक्षणो रसः ।' या रसध्वनिविचाराशी जुळता आहे.

लयतत्त्व

टागोरांच्या कलाविवेचनात लयबद्धतेला त्यांनी फार महत्त्व दिले आहे. सर्व कलांमधून जाणवणारे म्हणून ते लयतत्त्वाचा निर्देश करतात. विस्कळित व अर्थशून्य अनुभवांना लयीचा स्पर्श झाला की वास्तवता लाभते. It is the movement generated and regulated by harmonious restriction हे त्यांना जाणवणारे लयीचे स्वरूप आहे. लय म्हणजे संगतिसाधक बंधनांनी निर्माण केलेली व नियमित केलेली गती होय. लयभेदांमुळे वस्तूंना त्यांचे वेगळे–स्वतंत्र रूप येते. छंदोलयीतील शब्द स्पंदनशील व उज्ज्वल बनतात (तसे ते गद्यामध्ये नसतात.) परिपूर्ण लयीमधील कलारूपे वाऱ्यांसारखी असतात. ती दिसतात स्थिर, पण असतात गतिमान. ही लय केवळ ठराविक साचेबंद वृत्तालंकारात नसते, तर कल्पनांच्या अर्थपूर्ण जुळणीत व कवितेला व्यापून असलेल्या विचारांच्या एकजीवतेतून निर्माण होणाऱ्या संगतीत असते. रवींद्रनाथांची लयकल्पना ही व्यक्तिमन व विश्वमन याच्यामध्ये संवाद साधण्यावर भर देणारी आहे, त्यांच्यातील विसंवाद समन्वित करण्यावर आहे. छंदोलय, शब्दांची, कल्पनांची, विचारांची, रंगरेषांची

विशिष्ट प्रकारची जुळणी या प्रकारच्या आविष्काररूपातून जाणवणारी ही लयबद्धता कलावंताच्या अनुभवविश्वातून आलेली असते. व या लयबद्धतेमुळे अनुभव रूपवान होतो, किंवा दृश्यरूप धारण करतो. निर्मितीच्या गाभ्याशी असलेली ही लय कलेतून व्यक्त होत असते. विखुरलेल्या संदिग्ध, धूसर अनुभवातून प्रतिमा घुसळून काढण्याचे कार्य ही लय करीत असते. आणि अनुभवातील विसंगतीतही असलेली संगती या लयीतून दृश्य होते.

ही लयबद्धता कलाकृतीच्या प्रमाणबद्धतेशी संबद्ध असते. चित्रकलेच्या विवेचनामध्ये त्यांनी 'प्रमाणानि' या घटकांचा विचार केला आहे. अनेक घटना, प्रसंग, व्यक्ती यांच्यातील एकता व्यक्त होणे आवश्यक असते. शरीराच्या विविध अवयवामधील परस्परसंबंध लक्षात घेऊन त्यांची प्रमाणबद्ध रचना मनुष्यत्वाच्या कल्पनेसाठी आवश्यक असते. कलाकृतीतील प्रत्येक घटक प्रमाणबद्ध असला पाहिजेच. पण त्यांचे परस्परसंबंधही प्रमाणशीर असणे आवश्यक असते. केवळ भाषाशैली, केवळ व्यक्तिरेखाटन, केवळ आविष्कार हे घटक चांगले असून कलातत्त्व निर्माण होत नाही. तर या सगळ्यांची योग्य स्थानी, योग्य प्रकारची मांडणी यामध्ये औचित्य हवे, प्रमाणबद्धता हवी.

आविष्कार रूपे

आपल्या आविष्कारासाठी प्रत्येक कला ज्या रूपांची निवड करते, त्याबद्दल ते म्हणतात की ही रूपे (साहित्यात शब्दरूपे) गतिमान व परिवर्तनशील हवीत व्यंजक स्वरुपाची हवीत. त्याशिवाय साध्या शब्दरचनांमधून कल्पनेची अभिव्यक्ती साधली जाणार नाही रोजच्या वापराने भाषेतील शब्दांना साचेबंदपणा प्राप्त होतो अशा मर्यादित भावाभिव्यक्ती साधणाऱ्या शब्दसमूहांपासून व्यापक स्वरूपाची, निश्चित रूप नसलेली कल्पना व्यक्त करणे हे कार्य अवघड असते. त्यासाठी शब्दकलेची / भाषेची गतिमान व परिवर्तनशीलता असलेल्या रूपांची आवश्यकता असते. कोणत्याही प्रकारच्या अभिव्यक्तीमध्ये एक प्रकारची निश्चितता असावी लागते. पण ती साचेबद होता कामा नये. वेगवेगळ्या प्रकारच्या कल्पनांना अभिव्यक्त करण्याचे सामर्थ्य तिच्यातील लवचिकतेमुळे टिकून राहिलेले असते त्यामुळे ती सूचन करू शकते, अनुभवाचे ताजेपण, अनन्यसाधारणत्व शब्दांत पकडू शकते. त्यामुळे साहित्याच्या संदर्भात म्हणायचे तर शब्दांमधून सूचित होणारा हा भावानुभाव त्या शब्दांच्या पलीकडचा आहे याची समज वाचकाला येते. थोडक्यात, अनुभव–कल्पना यांच्यासारख्या अरूपाला शब्दरूपात (किंवा रंगरेषामधून) पकडताना ते शब्द ठराविक साचेबंद अर्थाला चिकटून राहाणारे नकोत. तर अनुभवातील सूक्ष्मताही सुचविण्यासाठी कमालीचे बदलते रूप धारण करणारे हवेत.

आशय–अभिव्यक्ती संबध

आशय व अभिव्यक्ती यांच्या अन्योन्य संबंधाबद्दलही रवींद्रांचे विचारमंथन स्पष्ट आहे. कलेमध्ये आशय महत्त्वाचा की त्याची अभिव्यक्ती ? याबद्दलचे वाद पुनःपुनः का उपस्थित होतात, याबद्दल टागोरांचे मत लक्षात घेण्यासारखे आहे. त्यांच्या मते, सौंदर्यनिर्मिती हा कलेचा हेतू मानला जातो. सौंदर्य हे आशयात असू शकते हे मत ज्यांना पसंत

नाही, ते सौंदर्यनिर्मितीचे स्थान म्हणून अभिव्यक्तीला आशयापेक्षा अधिक वरचे स्थान देतात. पण टागोरांच्या मते, कलेचा मुख्य हेतू सौंदर्यनिर्मिती हा नसून व्यक्तित्वाचा आविष्कार हा असतो. या हेतूमुळे आपाततःच आशय व अभिव्यक्ती यांची एकात्मता मानली जाते· केवळ आशय वा केवळ अभिव्यक्ती या अमूर्त गोष्टी आहेत. अमूर्त आशय हा विज्ञानाचा विषय आहे तर अमूर्त अभिव्यक्ती हा अलंकारशास्त्राचा विषय ठरतो. त्या जेव्हा कलावंताच्या व्यक्तित्वात एकजीव होऊन अवतरतात तेव्हा त्या मूर्त होतात, संवेद्य रूप घेऊन येतात. अशा प्रसंगी आशय हा अभिव्यक्त असतो आणि अभिव्यक्ती आशयपूर्णच असते. याच अर्थाने ते 'कलेचे सत्य आशयात नसून अभिव्यक्तीला असते' असे म्हणतात. आपल्या आविष्कारांची निवड आशय स्वतःच करीत असतो. कलावंत आपल्या आविष्काराचे माध्यम आपले आपण निर्माण करीत असतो. त्याची भाषा त्या अनुभवाची भाषा बनून आलेली असते.

सत्य–शिव-सौंदर्य

सौंदर्य व नीती या दोन गोष्टी रवींद्रनाथ भिन्न मानतात पण 'जे चांगले असते, शिव असते ते सुंदरही असते' असेही ते एका ठिकाणी म्हणतात. 'जेथे सत्य आणि शिव यांचा परिपूर्ण मेळ होतो तेथे सौंदर्यही आविष्कृत होते. सौंदर्य म्हणजे परिपूर्ण शिव आणि परिपूर्ण सौंदर्य म्हणजे मूर्त स्वरूपातील शिवच होय. टागोरांना करुणा, क्षमा, प्रेम या गोष्टींमध्ये सौंदर्य जाणवते. कारण त्या पूर्ण चंद्राप्रमाणे स्वतः एकात्म असतातच पण त्या जगाशीही एकात्म बनलेल्या असतात. त्यांच्यामार्फत मनुष्य या जगाशी स्वार्थ–निरपेक्ष संबंध जोडतो आणि त्याला आपल्याशी एकात्म करून घेतो. महान् कार्यासाठी आत्मबलिदान करणाऱ्या नायकाशी आपले क्षुद्र स्वार्थ व सुखदुःखे विसरून आपण नाते जोडतो त्यामागे आपल्यामधील शिवाबरोबर स्वार्थनिरपेक्ष नाते जोडण्याची क्षमता असते. सौंदर्य हे जसे देवाच्या निर्मितीतील भव्यदिव्यत्वाचा साक्षात्कार घडविते, तसे शिव हे मानवी जीवनातील भव्यदिव्यत्वाची साक्षात्कारी प्रतीती देते. ते आपल्याच जीवनातील असल्याने आपल्याला जवळचे वाटते. त्याचे सौंदर्य आपणास जाणवत नाही, एवढेच. पण जेव्हा ते जाणवते तेव्हा आपले सगळे जगणे आनंदाचे देणे होऊन जाते व त्याच्यासारखे तेच एकमेव सौंदर्य याची प्रचीती पटते.

सौंदर्याचा विचार जोपर्यंत ज्ञानेंद्रियांनी केला जात असतो, तोपर्यंत सुंदर व असुंदर यामध्ये निश्चितता असते. त्यामध्ये संवेदनशीलता आली की वरवर सुंदर न दिसणाऱ्या गोष्टीतही सौंदर्य जाणवू लागते. आरंभ–अंत, गौण–प्रधान, अंश–संबंध यातील सूक्ष्म संगती कळू लागते. बाह्य रूपाबरोबरच त्यात नैतिकतेचाही प्रवेश होऊ लागतो सौंदर्यकल्पना विस्तारत जाते सुंदर–असुंदर किंवा शिव–अशिव यांच्यातील भेद संपुष्टात येतो. सत्य व सौंदर्य यांचा एकरूपता पटते. सत्याच्या साक्षात्कारात आनंद आहे व सौंदर्याचे साररूपही आहे हे जाणवते.

सर्व कला सूर्यफुलाप्रमाणे सत्योन्मुख असतात. सर्व सत्याचा आपल्याशी कधी

परिचय झालेला नसतो. पण जेव्हा कवी ते सत्यदर्शन आपल्या अनुभवाच्या कक्षेत आणून देतो तेव्हा त्यांच्या दर्शनाबरोबरच त्यांच्या रूपातील सौंदर्यही स्पष्ट होते. अशापैकी सत्य हे सौंदर्य व सौंदर्य हे सत्य असल्याची प्रतीती येते माणसाचा सत्यशोधनातील विस्मय व आनंद ही कलात्मक आविष्कारांतून जाणवत असतात.

टागोरांच्या या कलाविचारात पाश्चात्य व पौर्वात्य अनेक विचार त्यांनी आपलेसे केले आहेत हे जाणवते. त्यांची ही भूमिका आनंदवादी आहे; व तिला भारतीय अध्यात्माचे मखर आहे. आनंद हा सुसंवादात असतो. माणसाची ही सुसंवादाची गरज कलेमध्ये भागविली जाते. माणसाच्या जीवनात असलेला विसंवाद तो कलेच्या निर्मितीने दूर करू पाहातो. जीवनातील सुखदुःखात्मक अनुभवांना सामोरे जाण्यासाठी तो प्रेम, करुणा व क्षमा या स्वनिरपेक्ष भावनांची जपणूक करतो. त्यामुळेच वास्तव व माणसाचे व्यक्तिमत्त्व यांचा संवादपूर्ण आविष्कार, कलेमध्ये साधतो. म्हणून कलानिर्मितीची प्रक्रिया ही एक आत्मसाधनेची प्रक्रिया ठरते.

रवींद्रांच्या आनंदवादाचे मूळ औपनिषदिक चिंतनात आहे सगळे जग ही एक परमेश्वराची आनंदक्रीडा आहे वस्तुमात्र म्हणजे त्यानेच धारण केलेली सान्ताची रूपे आहेत. त्यांना आपल्या मूळ रूपाचा विसर पडला आहे. टागोरांना कलानिर्मिती म्हणजे सान्तामधील अनन्तत्व प्रकट करणारा व त्याची मूळ रूपाशी भेट घडवून आणणारा व्यापार वाटतो. या व्यापारात माणसातील साऱ्या द्वंद्वांचा लोप होतो. त्याचे अनुभव संवादी व एकात्म रूप धारण करून येतात, म्हणून त्यामध्ये सौंदर्य येते. कलावंताच्या व्यक्तित्वाचा स्पर्श झाल्याने सत्य–शिवही त्यातून प्रकट होते अर्थातच टागोरांच्या दृष्टीने कलेचे साध्य सौंदर्यनिर्मिती हे नसून व्यक्तित्वाचा आविष्कार हे आहे. आणि सौंदर्यनिर्मिती हे साधन आहे. या सगळ्या विचारांमुळे कलानिर्मितीला आध्यात्मिक साधनेचा दर्जा येतो

कलाकृतीच्या अभिव्यक्तीचा विचार टागोरांनी इतक्या विस्ताराने मांडलेला नाही. त्यांनी लय आणि रूप यांची सांगड धूसरपणे घालून दाखविली आहे अशा चर्चेमुळे 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. यासाठीच ते कलाकृतीचा एकत्रितपणे विचार करू पाहातात त्यांनी केलेला सगळाच कलाविचार हा व त्यातही प्रामुख्याने अभिव्यक्तीचा विचार – ओघाओघातच केला आहे त्यांचा उद्देश तार्किक चर्चा करण्याचा नाही त्यामुळे हा भाग त्रुटित स्वरूपाचा वाटत असावा.

अरविंद घोष यांचा साहित्य–समीक्षाविचार

अरविंद घोषांनी इंग्रजी कवितेचे स्वरूप, तिची उत्क्रांती याविषयी 'द फ्यूचर पोएट्री' या ग्रंथात विस्ताराने विचार केला आहे. वेळोवेळी लिहिलेल्या पत्रातही त्यांनी

काव्यविषयक विचार मांडलेले आहेत. त्यांचा ग्रीक, लॅटिन व संस्कृत या भाषांचा सखोल व्यासंग आहे त्यांनी फ्रेंच व इंग्रजी साहित्याचे अध्यापनही केले आहे. त्यांच्या पन्नास हजार ओळीपेक्षा जास्तच असलेल्या भावकाव्य–कथाकाव्यांच्या रचनांच्या जोडीलाच त्यांचे 'सावित्री'सारखे महाकाव्यही त्यांच्या कवीवृत्तीची साक्ष देणारे आहे. त्यांचा आध्यात्मिक, धार्मिक व सांस्कृतिक क्षेत्रातील अधिकार व तत्त्वचिंतक, स्वातंत्र्यवीर व योगी म्हणून असलेली त्यांची ख्याती यामुळे त्यांच्या काव्यसमीक्षेला सखोलता व व्यापकता लाभलेली असून तिला साक्षात्कारी समीक्षा म्हणण्याचा मोह अनेक समीक्षकांना होतो.

ते पढिक साहित्यशास्त्रज्ञ वा समीक्षक नाहीत. त्यामुळे त्यांचा काव्यविचार रूढ मार्गाने व साहित्यक्षेत्रीय परिभाषेतून व्यक्त झालेला नाही. त्यांनी काही प्रमाणात स्वतःची परिभाषा घडविली आहे. Overhead Inspiration, overhead poetry, Sunlight and moonlight mystic Poetry यासारखे त्यांनी घडविलेले नवे पारिभाषिक शब्द रूढ साहित्यविचाराला पुष्कळदा निराळी दिशा दाखविण्याइतके प्रभावी आहेत. काव्याचे स्वरूप, प्रयोजन, निर्मितीव्यापार याविषयी त्यांच्या चिंतनातून स्फुरलेल्या त्यांच्या काव्यविचारांचा आत्मिकतावाद / चैतन्यवाद हा पाया आहे. त्यांच्या मते, आपले जीवन दोन जगांत हेलकावत आहे. एक जग सखोल आंतरिकेचे व दुसरे आपल्या बहिर्मुख वृत्तीचे क्षेत्र आहे. बाह्य जीवनात रंगलेल्या लोकांचा भरणा खूप. त्यांतील ज्यांच्यावर विचार–संस्कृती यांचे संस्कार होतात ते निदान भावनांच्या विश्वापर्यंत पोहोचतात. पण बुद्धी किंवा सौंदर्याचा आस्वाद घेणारे मन हेही आपले खरे स्वरूप नाही अरविंद हे प्रत्येकाजवळ असलेल्या चैतन्याला किंवा आत्मिकतेला महत्त्व देतात. विकासाची ओढ असलेले हे मन उच्चतर, प्रबुद्ध, अंतर्बुद्ध व अंतःप्रज्ञ या मनाच्या विकासाच्या पायऱ्यावरून अतीत मनाची पातळी गाठते व त्या पातळीवरून अधि–मनाशी–सच्चिदानंदाशी– संबंध जोडते. मनाच्या या चारही पातळीवरून काव्याचे स्फुरण होत असते. / होऊ शकते. पण मनाच्या अतीत अवस्थेतील पातळीवरून स्फुरलेले काव्य आपली लय, आपले शब्दरूप व तंत्र आपल्याबरोबरच घेऊन आले असते. त्यामध्ये अनुरूप शब्द, अनरूप नाद अनुरूप स्थानी आपोआपच येतात. (उदा. उपनिषदे, गीता) पण ही अतीत मनाची पातळी कवीला फार क्वचित्प्रसंगी व तीही फार अल्पकाळच टिकविता येते. म्हणून त्याचा स्पर्श संपूर्ण कवितेभर जाणवण्यापेक्षा काही ओळींमधूनच जाणवतो.

'कवीचा शब्द म्हणजे कल्पनाशक्तीची वाणी वा मनाची शक्ती' ही त्यांचो कविप्रतिभेची कल्पना आहे. काव्यनिर्मितीला चालना देणारी शक्ती म्हणजे स्फूर्ती. ती सामान्य मनाच्या पलीकडच्या अतिचेतनातून प्रकटत असते. तिच्यातून प्रकटणारी रचना ही बुद्धी–मनाची नसते स्फूर्तीच्या मूलस्त्रोताशी आणि मानवी मनाशी संबंध साधून सर्जनशक्ती ही निर्मिती घडवीत असते. तिचा आविष्कार–भाषा, लय वगैरे गोष्टी तिच्या आशयातच अनुस्यूत असतात. त्या कवीला जाणवतात. स्फूर्ती ही काही दुर्मिळ कलावंताच्या ठिकाणी हुकमी असली, तरी सामान्यतः स्फूर्तीचे येणे–जाणे अनिश्चित असते.

अरविंद स्फूर्तीपेक्षा साक्षात्काराला अधिक मानतात. स्फूर्ती साक्षात्काराशिवाय असू शकते. ती शब्द देईल. पण तिला त्या शब्दामागील वस्तू दिसणार नाही. त्या वस्तूचे प्रत्यक्ष दर्शन व तिचा अनुभव साक्षात्कारामुळे साधतो. साक्षात्कारातून स्फुरलेले शब्द म्हणजे मंत्रकाव्य होय. अशा मंत्रांचा जन्म हृदयातून होतो व चिंतनशील मनाकडून त्याला आकार मिळतो. पण त्यामध्ये सत्याचा आवाज असला पाहिजे. आणि त्याचा आविष्कार त्या सत्याच्या कयीत आणि भाषेत झाला पाहिजे मंत्र ही सर्व सान्ताला कवळणारी, प्रत्येक सान्त गोष्टीत अनंताचा प्रकाश आणि जावाज ओतणारी सर्वश्रेष्ठ लयबद्ध भाषा आहे.

हा विचार 'काव्य म्हणजे लयबद्ध व सर्जक आत्माविष्कार' या व्याख्येवर आधारलेला आहे. काव्य म्हणजे वाणीचे प्रकृष्ट रूप व लय हा त्याचा सूक्ष्म आत्मा होय. काव्यात लयबद्ध उब्दाला महत्त्व असते कारण तो सूक्ष्म व अपार्थिव घटकांनी समृद्ध असतो. तो व्यामिश्र, लवचिक व कमालीचा सूचक असतो. त्याला असलेले सूक्ष्मतंत्र अपार्थिव नादमूल्य कवीला जाणवते. त्यात अर्थवत्ता व विचारमूल्य हेही असल्याने तिच्यात (लयीमध्ये) साक्षात् आत्मिक शक्ती बसविता येते.

रोजच्या व्यवहारारातील शब्दांजवळ हे सामर्थ्य नसते. ते शब्द सांकेतिक वनलेले असतात. काव्यातील शब्द मात्र वेगळा असतो त्यातून व्यक्त होणारा सूक्ष्म अर्थ व तो व्यक्त करणारा नादसमुच्चय यांचा यादृच्छिक संबंध असतो. कोणत्याही नादसमुच्चया-प्रमाणे काव्यातील नादसमुच्चयाप्रमाणे काव्यातील नादसमुच्चयामध्येही, ऐकणाऱ्यांच्या मनात स्पंदने निर्माण करण्याची शक्ती वसत असते. काव्यातील भाषा ही शक्ती आत्मसात करण्याच्या प्रयत्नात असते. म्हणूनच ती भाषा वाच्यार्थाबरोबरच शब्दाची आत्मिकता व सूचकताही प्रकट करीत असते. या वाक्याने आत्मिकतेचे दरवाजे खुले होतात.

ही काव्यशैली उत्फूर्त व अनिवार्य असते या शब्दाची आत्मिक लय शब्दाला सखोल अर्थ देते. हे ज्याला साधते त्याचे काव्य साक्षात्कारी ठरते.

भाषेतून आविष्कृत होणाऱ्या गोष्टीत दोन घटक असतात (१) बाह्य व साधनरूप व (३) अस्सल वा आत्मिक. आत्मिकतेचा सबंध भावनेच्या शुद्ध रूपाशी असतो. कवी भावनेकडे केवळ भावना म्हणून पाहात नाही. तो तिचे शुद्ध रूप शोधतो, त्या आत्म-रूपाच्या दर्शनाने रसिकाला आनंद होतो. काव्यामध्ये जीवनसत्याला आपापतः सौंदर्ययुक्त रूप मिळते. म्हणून काव्यानंदाचा उगम सौंदर्यपूर्ण जीवनसत्याच्या दर्शनामध्ये असतो.

शब्द म्हणजे कल्पनेचा नादरूप आविष्कार होय उत्स्फूर्त शब्दांत अधिक शक्ती असते. अशा शब्दांमागून अर्थ/भाव आपोआप धावत येतात. काव्याचे आवाहन माणसाच्या आत्मिकतेला असते व प्रतिमांच्याद्वारे ते केले जाते. अशा प्रतिमामयी आविष्कारी शब्दांमधून कविप्रतिभा केवळ जगाच्या प्रतिकृती घडवीत नसते. (कला म्हणजे केवळ छायाचित्रे नव्हेत किंवा बिंब-प्रतिबिंबभावही नव्हे ।) तर ती विश्वरहस्याचा अर्थ लावत असते, निर्वचन (interpretation) करीत असते. काहीवेळा ही प्रतिभा

जीवनाची कोडी सोडविण्यात, मानसिक व इतर समस्या हाताळण्यात किंवा सुभाषितवजा विचार प्रकट करण्यात रमते. अशी कविता परिणामकारक व लक्ष्यवेधक असू शकते. अशा कवितेची आस्वादकताही कमी महत्त्वाची नसते पण तीवर समाधान मानून वरची पायरी गाठता येणार नाही. अस्सल काव्याची शैली यापेक्षा वेगळी असते. तिच्यात काही प्रमाणात साक्षात्कारी सौंदर्य, अनिश्चित स्वरूपाची आत्मिक शक्ती जाणवते. तिच्यात प्रतिमासौंदर्य, विचारसौंदर्य, भावसौंदर्य असले तरी ते अंतरीच्या चैतन्यतत्त्वाला झाकून टाकीत नसते. ही आत्मिक उत्कटता कधी प्रतिमामयी अलंकृत शैलीतूनही प्रकट होईल; तर कधी अनलंकृत रोखठोक भाषेतूनही ती व्यक्तता साधेल. तिची बाह्य रूपे कोणतीही असोत ती मंत्रोचित शैली असते.

(१) लयीची परमोत्कटता (२) शब्दरूप वैचारिक आशय व शैली आणि (३) आत्म्याला होणारा सत्याचा साक्षात्कार या तिन्हींचे ऐक्य म्हणजे सर्वश्रेष्ठ काव्य होय ही अरविंदांची सर्वश्रेष्ठ काव्याची कल्पना आहे.

लयीची परमोत्कटता, किंवा परिपूर्ण लय म्हणजे यमकानुप्रासांनी साधली जाणारी केवळ छंदोलय नसते छंदोलय ही लयीची प्राथमिक पायरी होय. कवितेतील लयीमध्ये निगूढ व सूक्ष्म संगीताची जाणीव होत असते. कवीच्या मनातील विचारांची व आत्मचैतन्याची लय या लयीतून जाणवली पाहिजे अशी लय हे काव्यात्म अभिव्यक्तीचे आधारभूत तत्त्व होय.

छंदोलय ही मात्रांवर, यमकानुप्रासांवर आधारलेली असते आणि तिच्यामुळे आपल्यातील तर्कातीत विश्वाला जागृती येते, त्यामुळे सौंदर्यदर्शन घडते. छंदोलय म्हणजे केवळ शब्दरचनेच्या मेळातून साधलेली कलात्मक क्लृप्ती नव्हे, तिच्यात फार मोठे तत्त्व गृहीत आहे. ते सूक्ष्म स्वरूपाचे मानसशास्त्रीय तथ्य आहे. 'निर्मितीशक्तीने जगाच्या सगळ्या गती रूपदायक (शब्दरूपात्मक) शब्दाच्या विशिष्ट लयीमध्ये छंदोबद्ध केल्या आहेत व हे छंद वैश्विक छंदांशी इमान बाळगून असल्याने जगाच्या मूलभूत गती तशाच टिकून राहिल्या ' अशी अरविंदांची धारणा आहे आपल्या शक्तिरहस्याचे भान असलेला सर्जक अशा लयीला नादरूप देतो.

लयीचे दोन घटक आहेत. (१) तंत्र– हे आत्मसात करता येते. मूलभूत रचना न बदलता, स्वरव्यंजनांच्या संवाद–विसंवादाच्या आधाराने चालींमध्ये विविधता आणता येते. (२) रहस्यमय आत्मतत्त्व किंवा चैतन्याचे हेलकावणे. अरविंदांच्या मते, तंत्राचा अभ्यास हवा, पण आत्मतत्त्वातून उमलून येणारी यमकानुप्रासाची रचना वा आत्मतत्त्वाशी जुळणारे अलंकरण हेच सर्वोत्तम ठरते. उच्चतर सुसंवादांनी व स्वरमेळांनी परिपूर्ण असलेली छंदोलय याच आत्मिकतेच्या लयी बनतात. त्या संगीताशी एकजीव बनतात. हीच लयीची परमोत्कटता होय.

आपल्यासमोरचे बरेचसे काव्य हे मनाच्या सूक्ष्म–शारीर (physical), जैव (vital) व बौद्धिक (intellectual) पातळ्यांवरून स्फुरलेले असते. मनाची उत्क्रांती, उच्चतर

मन, प्रबुद्ध मन इत्यादींच्या दिशेने होऊ लागली तर गूढ व आत्मिक पातळीवरील काव्य जन्माला येते.

कोणत्याही स्तरावरून, मनाच्या कोणत्याही पातळीवरून स्फुरलेल्या काव्यात ऐंद्रियता आणि भावभावना कमी–अधिक प्रमाणात असतातच. त्यांच्यातील रसरशीतपणा हा काव्याचा मूलस्रोत असतो कल्पनाशक्तीने निर्माण केलेल्या विविध पातळीवरील प्रतिमा या अनुभवाला साक्षात् करीत असतात, इंद्रियसंवेद्य करीत असतात. त्या इंद्रियांच्या कक्षेत अनुभवाला आणून ठेवीत असतात. भावभावना व वैचारिक पातळी-वरील आशयही त्यामुळे कलात्म बनतो.

जीवनाने आत्मनिरीक्षण करून विचारांपर्यंत झेप घेतली पाहिजे. आणि तो विचार जिवंत प्रतिमेमध्ये साकार व्हावा यासाठी त्याने परत जीवनाकडे धाव घेतली पाहिजे. प्रत्यक्ष जीवन व त्याचा अन्वयार्थ शोधणारा आत्मनिरीक्षणातून जन्मलेला विचार यांचा समतोल अभिजात काव्यामध्ये साधलेला असतो.

काव्य म्हणजे संस्कृतिटीका (Criticism of life) असे मॅथ्यू आॅर्नाल्डप्रमाणे ते मानत नाहीत. त्यांच्या मते, काव्याची उपजत शक्ती ही बौद्धिक–वैचारिक आशयामध्ये नसून ती जीवनाचे दर्शन घडविण्यामध्ये असते. त्या जीवनसत्याचे साक्षात् दर्शन कवी घडवीत असतो ते जीवनसत्य मात्र वैज्ञानिक-तत्त्वज्ञ यांना जाणवणाऱ्या जीवनसत्यापेक्षा भिन्न असते. त्यांनी सौंदर्यरूप धारण करणाऱ्या काव्यातील सत्याच्या तीन कसोट्या मानल्या आहेत. (१) त्यामध्ये उत्स्फूर्त दर्शनाचा आवेग असणे अपरिहार्य असते, (२) त्याला आंतरिक जीवनाचा स्पर्श झालेला असला पाहिजे आणि (३) तो स्पर्श वाचकाच्या आत्मरूपाला जाणवला पाहिजे. त्या आत्मरूपाची जाणीव देणाऱ्या अनुरूप भावना त्यातून निर्माण झाल्या पाहिजेत. अर्थातच तो भाव आत्मिक असतो.

अरविंदांच्या मते, आनंद व सौंदर्य यांना कलेमध्ये सत्यापेक्षाही वरचे स्थान द्यायला पाहिजे. आनंद म्हणजे अस्तित्वाचा गाभा होय. सौंदर्य म्हणजे उत्कट संस्कार व आनंद यांचे एकवटलेले रूप होय. आनंदाचा आविष्कार म्हणजे सौंदर्य होय. आनंदाचे आनंदाने निर्माण केलेले रूप म्हणजे सौंदर्य होय. ते रूप ज्या पातळीवरच्या व ज्या प्रकारच्या आनंदाचे बनलेले असते त्या प्रकारचा व त्या पातळीवरचा आनंद ते देऊ शकते. सौंदर्य, रस व आनंद यांचे परस्परसंबंध समजण्यासाठी आनंदाचा प्रत्यक्ष अनुभवच घ्यायला पाहिजे. वेद व उपनिषदे यांच्यामध्ये सौंदर्य, सामर्थ्य व सत्य यांचा एकजीव आविष्कार असल्याने त्यामधून श्रेष्ठ प्रकारच्या आनंदाचा अनुभव येऊ शकतो.

त्यांच्या मते, जगातील सर्व वस्तूंमध्ये व सर्व अनुभवांमध्ये सौंदर्य व आनंद यांची वसती असते. आपल्या आत्मिकतेला जाणवणाऱ्या या आनंदाचे स्वरूप, सत्याच्या व सामर्थ्याच्या साक्षात्कारासारखे आहे. तो आत्मानंदच असतो. सगळ्या काव्यानंदाचा व

काव्यसौंदर्याचा तो झरा आहे. तो आत्मिक व व्यक्तिनिरपेक्ष असतो. तो व्यक्तिगत वासनाविकार व प्रतिक्रिया यांच्यापेक्षा वेगळा व स्वतंत्र असतो. म्हणूनच कवी हा वेदना, दुःख, शोक, भय व जुगुप्सा या भावांना कारण होणाऱ्या गोष्टींचे रूपांतर काव्यात्म सौंदर्यात करू शकतो. ' स्थायि विलक्षणो रसः ' हेच तत्त्व अरविंदांनी सांगितले आहे.

कवीच्या व्यक्तिमत्त्वामध्ये एक सामान्य पातळीवरील व्यावहारिक माणसासारखे जीवन जगणारा आणि असामान्य पातळीवरचे कलावंताचे, द्रष्टयाचे जीवन जगणारा असे दोन घटक असतात. हा द्रष्टा कलावंत, अध्यात्मा, आनंदात्मा स्वरूपातील कलावंत / लेखक आपल्या प्रतिभेशी एकनिष्ठ राहून आपल्या सगळ्या अनुभवांना आत्मानुभवाचे रुप देत असतो. तो काव्यात्म पातळीवरील प्रभावी विचारवंत, नैतिकतेचा पुरस्कर्ता, नाटककार किंवा कथाकार कोणीच नसतो. तो असतो सौंदर्य आणि आनंद यांच्या चिरंतन तत्त्वाचा प्रवक्ता आणि सर्जनातील व आत्माविष्कारातील आनंदाचा स्वामी. हा आनंद ब्रह्मानंद–सहोदर असतो.

म्हणून बाह्य परिणामकारकता, तात्कालिक विचार व तात्कालिक जीवन यांवर आधारलेले काव्य, अशा श्रेष्ठ काव्याच्या तुलनेत पोकळ व प्रासंगिक ठरते.

साक्षात्कारी आनंद हाच सर्जनाचे तत्त्व आहे. त्यांच्या मते, सत्य, सौंदर्य, आनंद, जीवन व आत्मिकता या पाच शक्तींचा संवाद काव्यामध्ये साधलेला असतो. सत्य, जीवन आत्मिकता यांना सौंदर्य व आनंद यांची जोड मिळाली की आत्मरूपाचा परिपूर्ण साक्षात्कार होतो. आनंद हा मुक्तात्म्याचा आविष्कारक व सर्जक धर्म आहे. कला व काव्य यांचा सौंदर्य व आनंद हाच आत्मा असतो. जीवन सुंदर व शोभिवंत बनविणे हे काव्य व कला यांचे वरवरचे कार्य आहे हे जीवन आंतरिक दृष्टीने अधिक सुंदर, उदात्त, समृद्ध, महान व अर्थपूर्ण बनविणे हे कलेचे सगळ्यात मोठे कार्य आहे. काव्याचे हे प्रयोजन, ईश्वरीयतेचा साक्षात्कार घडलेला द्रष्टा कवीच साध्य करु शकतो.

' काव्यात्म रूपाची उत्स्फूर्त निर्मिती मुळात भावकाव्याच्या प्रेरणेमध्ये आहे. भावकाव्यामध्ये, गीतामध्ये आत्माविष्काराची लयनिष्ठ उत्कटता अनुभवाला येते. भावकाव्य हा उन्नत अशा आत्मिक अनुभवांचा क्षण आहे. ही भावकाव्याच्या ठिकाणी असलेली भाववृत्ती गाण्याच्या उत्स्फूर्ततेवर समाधान मानील वा स्वतःला विचाराने जडावून घेईल आणि चिंतनशील बनेल अथवा प्रचंड भराऱ्या मारीत ती महाकाव्याची उंची गाठील किंवा क्रमाने येणाऱ्या कृतीच्या क्षणांना गीताधर्म देईल. भाववृत्ती, कल्पना, भाव यांच्या व्यंजनाप्रतिव्यंजनांमध्ये फिरत नाटकात एकवटेल. ' अरविंदांना इतर सर्व साहित्यप्रकारांचा जन्म अशाप्रकारे भावकाव्यापासून झालेला जाणवतो.

या गीतांचा ताजेपणा व उत्स्फूर्त प्रवाहीपणा जुन्या साहित्यात विपुलतेने सापडतो. आजच्या बौद्धिकतेच्या काळात गीत तो विसरून गेले आहे. भावकवितेतही आज तांत्रिकतेकडे अधिक लक्ष पुरविले जाते आहे. त्यामुळे अभिजात काव्याच्या काळातील भावकाव्यामध्ये जाणवणारी आनंदाची निर्भरता आजच्या भावकवितेत जाणवत नाही. रोमँटिक

काळातील भावगीतामधील भावनेचे चित्रणही साधेपणाचा अभिनय करताना दिसते. म्हणून आत्मिकतेच्या आविष्कारासाठी नव्या lyrical sincerity ची भावकाव्यात्मक आत्मनिष्ठेची आवश्यकता, त्यांना वाटते. ते शुद्ध आत्मनिष्ठांचे दोन प्रकार मानतात. (१) जीवनात स्वतःचेच प्रातिभ भान येऊन, आशय व अभिव्यक्ती अभिन्नतेने प्रकटणे, आणि (२) जीवन, विचार, भाव यांना आपल्या आस्तित्वाच्या गाभ्याशी एकरूप करून प्रकटविणे. भावकाव्याचा आत्मा हा भावांची आंतरिकता आविष्कृत करणाऱ्या मध्यवर्ती लयीचा शोध घेण्यामध्ये आणि तिचा पाठलाग करण्यामध्ये आहे. हे आविष्कार-रूप आत्मिकतेने स्वतःच निवडलेले व निर्माण केलेले असते. ती रचना व ते शब्दरुप दोन्ही अगदी पुरेशी व असंदिग्ध असतील. पण त्यांच्या ठिकाणी अनेकांगी सूचकता असते.

जुन्या भाषिक सवयींप्रमाणे नवे चैतन्य पूर्णतेने मावायचे असेल तर त्या भाषिक सवयींचा विस्तार होणे अगत्याचे असते. त्यांच्यामध्ये मोडतोड करून नव्या शब्दरूपांना वाट करून द्यावी लागते. (जशी मर्ढेकरांनी आपल्या अनेक कवितांमध्ये करून दिली आहे.) असा अंतःस्फूर्त आणि लयबद्ध बदल करणारे कविमन हे परा, पश्यंती, मध्यमा व वैखरी या चार वाक्प्रकारांपैकी पश्यन्तीच्या पातळीपर्यंत उन्नत झालेले असायला पाहिजे. अशा पातळीवरून आलेला शब्द द्रष्टा बनतो.

कवी जी काव्यनिर्मिती करीत असतो ती केवळ त्याच्यावर आणि तो जगत असलेल्या युगावर अवलंबून नसते. ती (कवीच्या) राष्ट्राच्या मानसिकतेवर आणि त्या राष्ट्राने कवीसाठी निर्माण केलेल्या आत्मिक-बौद्धिक कलात्मक परंपरांबर आणि वातावरणावरही अवलंबून असते. कवी काव्यनिर्मिती करतो ती स्वतःपासून व स्वतःच्या प्रतिभाधर्माला अनुसरून. त्याच्या युगातील राष्ट्राची जी बाह्य रूपे असतात त्यापासून तो आरंभ करतो. प्रत्येक राष्ट्राला स्वतःचे असे एक खास आत्मिक रूप असते. त्यामधून त्याच्या विकासाच्या दिशा व तिची वळणे निश्चित होत असतात. सगळ्या कला, काव्य व विचार या आत्मरूपाचे संभवशक्यतांचे आविष्कार असतात. त्यांच्या विरूद्ध वाटणाऱ्या बंडखोरीच्या प्रवृत्तीचाही उगम याच राष्ट्रीय आत्मीयतेत असतो.

अरविंदांना कवींच्या व्यक्तित्वाचा विचार करण्याची आवश्यकता वाटत नाही. कारण त्यांच्या मतें, कवी हा सर्जक शक्तीचा माध्यम असतो· त्याच्याद्वारे प्रातिभ जाणिवेचा आवेग व आविष्कार प्रकटत असतो. तो काव्यातून व्यक्त करीत असलेल्या भावना या त्याचे वैयक्तिक अनुभव असतातच असे नाही. त्याच्या व्यक्तित्वामध्ये दोन घटक असतात– (१) एक घटक साधनरूप असतो. अशा वेळी त्याने जे अनुभवले असेल तेंच तो लिहीत असतो. या लेखनाची पातळी सामान्य असते. (२) पण दुसऱ्या घटकातील कवीने अलिप्तपणाने जाणवलेल्या जीवनाची अर्थपूर्णता हेरून, त्याची निर्मिती केलेली असते. हा दुसऱ्या प्रकारचा कवी द्रष्टा असतो.

अरविंदांच्या या विचारसरणीत 'कलेसाठी कला' हे तत्त्व कुठेच बसत नाही. कारण तंत्रप्रभुत्त्व, शब्द, नाद, यांच्या संयोगातून निर्माण होणारी अभिव्यक्ती म्हणजे

परिपूर्ण कला नसून, आशयाची माहात्मता व त्याचे सौंदर्य यांना अभिव्यक्ती करण्यात सार्थक मानणारी ती परिपूर्ण कला होय, ही त्यांची कल्पना आहे. यामध्ये कला पूर्णता गाठते. ते काव्याचे विविध प्रकार मानतात. त्यातील चांगले काव्य समान पातळीवरचे मानता येत नाही. उदा. उपहासप्रधान काव्य व महाकाव्य यांचा दर्जा समान मानता येत नाही. याचा अर्थ कलेमध्ये ते सौंदर्यमूल्यांच्या बरोबरच जीवनमूल्यांना, आत्म्याच्या मूल्यांना, मनाच्या मूल्यांना महत्त्वाचे मानतात. तो शेवटी संज्ञेचा आत्माविष्कार आहे. तो सौंदर्यदृष्टीतून झालेला असावा आणि त्याची अभिव्यक्ती परिपूर्ण असावी. पण अशा दृष्टीमुळे व अभिव्यक्तीमुळे जीवनमूल्यांचे रूपांतर सौंदर्यमूल्यांमध्ये होऊ शकते हे मात्र अरविंदांनी लक्षात घेतले नाही.

अरविंदांचा काव्यविचार हा त्यांच्या जीवनविचारांचा भाग आहे. यादृष्टीने त्यांच्या काव्यविचारामध्ये जसे आशयाचे, अनुभवाचे वेगवेगळे स्तर येतात, तसेच आविष्काराचे— आशयाला मूर्त रूप देणाऱ्या शब्द, लय इ. घटकांचेही वेगवेगळे स्तर येतात. त्यामध्ये ऐंद्रिय पातळीवरचे काव्य, सहजप्रेरणामूलक भावभावनांचे काव्य, मानसपातळीवरील प्रज्ञाव्यापारातून निष्पन्न होणारे काव्य, प्रबुद्ध मनाचे काव्य, अंतःप्रज्ञ मनाचे गूढ व साक्षात्कारी काव्य आणि मंत्रकाव्य, अशी श्रेणी दिसते. ही श्रेणी काव्याच्या श्रेष्ठकनिष्ठतेवर आधारलेली नाही. त्यापेक्षा ते काव्यातील उत्क्रांतीचे टप्पे मानणे अधिक सयुक्तिक ठरेल. श्रेष्ठ काव्य हे आत्मिकतेच्या पातळीवरूनच लिहिलेले असले पाहिजे असा अरविंदांचा आग्रह नाही. त्याशिवायही काव्य हे मूलगामिता, व्यापकता, जिवंतपणा व उत्स्फूर्तता इ. गुणांमुळेही श्रेष्ठ ठरू शकते. म्हणजे ते आत्मिकवादी असूनही त्यांच्या काव्यविचारांवर आत्मिकतावादाचे अतिक्रमण त्यांनी होऊ दिलेले नाही. जीवनाची आणि मनोव्यापारांची व्यंजनाबहुल अशी दर्शनेही मंत्रांसारखी होऊ शकतात. स्फूर्तीच्या आवेगात लिहिणारा कवी कोणत्या स्तरावरून लिहितो याला महत्त्व नाही; त्यापेक्षा तो कोणकोणते स्तर किती उत्स्फूर्तपणे गाठतो यांना ते महत्त्व देतात. आत्मिक अनुभव नसलेले कवीही स्फूर्तीच्या क्षणात आत्मिक सत्याचे माध्यम बनतात व त्यांच्या कलाकृतींमध्ये कलात्मक सौंदर्य येते. याच्याउलट आत्मिक अनुभव असलेला कवी भाषेच्या अभावी आपला अनुभव दुसऱ्यांपर्यंत पोहोचवू शकत नाही.

अरविंदांचा हा काव्यविचार काव्यत्वाच्या गाभ्यापर्यंत पोहोचणारा आहे. याच्या आधारे एकीकडे काव्य व अकाव्य असा भेद करता येतो आणि दुसरीकडे काव्याच्या श्रेणी लावता येतात. संत साहित्याचा अन्वयार्थ व त्याचे मोठेपण या निकषांनी कळू शकते. यादृष्टीने अरविंदांनी गूढकाव्याबद्दल केलेला एक फरक तर लक्षात घेण्यासारखा आहे. ते गूढ काव्याचे (१) सूर्यप्रकाशी गूढकाव्य व (२) चंद्रप्रकाशी गूढकाव्य असे स्वरूप सांगतात. पहिल्या प्रकारच्या कवितेमध्ये कवी आपला आत्मिक अनुभव प्रकाशांच्या प्रतिमामध्ये व प्रसादगुणयुक्त शब्दांतून पूर्णपणे अभिव्यक्त करतो, 'प्रकाशाचा पूर गगन-सरिते आला । देखणा बुडाला देखतांची' अशा सूर्यप्रकाशी कवितांमध्ये एक प्रकारची

आत्मिक मूर्तता असते. त्याचबरोबर प्रसादगुणही जाणवतो. याच्या उलट आत्म्याची रात्र असताना अंधाराच्या गर्भात चंद्रतारे चमकतात. त्या प्रकाशात एक स्वप्नमार्ग उजळतो. तो दिवसाच्या प्रकाशात दिसत नाही. त्याला दुःखाचे फाटे फुटलेले असतात. त्यावर सावल्या पसरलेल्या असतात. पण त्या सावल्यांतही कवीची सौंदर्यशक्ती व त्याचा परमानंद आतल्या आत, सगळ्यांच्या नकळत स्वर्गाचे सूर आळवीत असतो. अशा काव्यातील अनुभवच कधी धूसर असतो, तर कधी साक्षात्कारी व आंतरिक असूनही तो प्रतिमांनी आवृत्त होतो. 'आपुल्या माहेरा जाईन मी आता' यासारख्या अभंगातून गूढकाव्याचे विशेष जाणवतात. अरविंदांचा काव्यविचार अशा रचनांकडे पाहाण्याची एक नवी दृष्टी देतो.

अरविंदांच्या काव्यविचारातील महत्त्वाचा मुद्दा म्हणून आत्मिकतेचा निर्देश करावा लागतो. ही आत्मिकता मराठी नवकाव्यातही वेगळ्या स्वरूपात जाणवते. मर्ढेकर व त्यांच्या परंपरेतील कवी आत्मिकतेचे यात्रेकरूच वाटतात. हे कवी मुख्यतः आपल्या आत्मनिष्ठेच्या मार्गाने आपल्या मनुष्यत्वाचा व आत्मिकतेचा शोध घेऊ पाहातात. हे मनुष्यत्व निर्मितीद्वारेच प्राप्त करून घेता येते. त्यांच्या संदर्भात निर्मिती हेच आत्मसर्जन होय. आजच्या यंत्रयुगात खऱ्याखुऱ्या निर्मितीलाही वाव नाही, त्यामुळे आत्मसर्जनही शक्य नाही. परिणामी आपले मनुष्यत्व व आपली आत्मिकताही आपल्याला मिळविता येत नाही. याच्या वेदना मर्ढेकरादी नवकवींच्या काव्यात सतत प्रकट होत आल्या आहेत— म्हणूनच 'कधी लागेल का नख। तुझे माझिया गळ्याला। आणि सामर्थ्याचा स्वर। माझिया गा व्यंजनाला।' यासारख्या मर्ढेकरांच्या ओळींतून प्रतीक्षेतील उत्कटता जाणवते. 'अर्थाआधी शब्द यावा' ही त्यांची अपेक्षाही त्याच जातीची आहे अशा कवितेची मीमांसा अरविंदांच्या या काव्यविषयक विचारांशी परिचय असलेल्या समीक्षकांनाही करता येऊ नये व त्यांना या नवकाव्यात केवळ कुरूपता व ओंगळवाणेपणा जाणवावा हे त्यांच्या समीक्षेच्या फूटपट्टया चुकीच्या होत्या त्याचे निदर्शक आहे.

कोणत्याही काव्याकडे पाहाण्याचे दृष्टिकोण भिन्न असू शकतात. काव्याच्या मूलस्रोताशी भिडण्याचा एक—एकमेव नव्हे—मार्ग अरविंदांच्या या विचारातून निष्पन्न होतो. यादृष्टीने त्यांच्या विचाराकडे पाहिले जाते.

संदर्भ सूची

(१) भारतीय साहित्यशास्त्र – ग. त्र्यं. देशपांडे

(२) अभिनव काव्यप्रकाश – रा. श्री. जोग

(३) अभिनव साहित्यशास्त्र – भालचंद्र खांडेकर, लीला गोविलकर

(४) साहित्यविचार – भालचंद्र खांडेकर

(५) अलंकारप्रदीप – ग. त्र्यं. देशपांडे, नित्सुरे

(६) काव्यशास्त्रप्रदीप – स. रा. गाडगीळ

(७) अलंकारमंजूषा – बाळुताई खरे

(८) अलंकारदर्शन – ल. के. कुलकर्णी, ब. लु. सोनार

(९) काव्याची भूषणे – म. वा. धोंड

(१०) नवे अलंकार – रा. अ. काळेले

(११) काव्यालोचन – द. के. केळकर

(१२) प्राचीन काव्यशास्त्र – र. पं. कंगले

(१३) रसभाव–विचार – र. पं. कंगले

(१४) संस्कृत साहित्यशास्त्राची प्रस्तावना – गो. के. भट

(१५) साहित्यविचार – दि. के. बेडेकर

(१६) ध्वन्यालोक – संपा. त्रिवेदी

(१७) ध्वन्यालोक – संपा. जगन्नाथ पाठक

(१८) धन्यालोक – संपा. पु. ना. वीरकर इ.

(१९) अभिनव भारती

(२०) क्षेमेन्द्रप्रणीत औचित्यसिद्धांत आणि औचित्यविचार चर्चा – संपा. वा. के. लेले

(२१) ध्वनिसिद्धांत – मधुकर आष्टीकर

(२२) ज्ञानेश्वर : काव्य आणि काव्यविचार – व. दि. कुलकर्णी

(२३) मराठीचे साहित्यशास्त्र – मा. गो देशमुख

(२४) मराठीचे साहित्यशास्त्र – उषा मा. देशमुख

(२५) रामदासांचे साहित्यशास्त्र – भा. श्री. परांजपे

(२६) महाराष्ट्रीयांचे काव्यपरीक्षण – श्री. व्यं. केतकर

(२७) साहित्यमीमांसा – रा. शं. वाळिंबे

(२८) भारतीय काव्यशास्त्राची उत्क्रांती – वा. के. लेले

(२९) सौंदर्य आणि साहित्य – बा. सी. मर्ढेकर

(३०) ललितकला आणि ललित वाङ्मय – द्. का संन्त

(३१) भारतीय काव्यशास्त्राचे मूळ प्रश्न – डॉ नगेंद्र अनु. शैलजा करंदीकर

(३२) साहित्यदर्पण – पुरस्कार : न. ग. सुरू, संपा. गद्रे

(३३) टागोर साहित्य–कलाविचार – अ. के. भागवत

(३४) भारतीय तथा पाश्चात्त्य काव्यशास्त्र का संक्षिप्त विवेचन
– सत्यदेव चौधरी व शान्तिस्वरूप गुप्त

(३५) ओनामा – चंद्रशेखर बर्वे

(३६) संस्कृत अलंकारशास्त्र का समन्वित इतिहास – अनिरुद्ध जोशी

(३७) अनुष्टुभ् – मार्च–एप्रिल १९८३

(३८) साहित्य सूची – मे ८८, ऑगस्ट ८८, सप्टेंबर ८८ व ऑक्टोबर १९८८

(३९) कविताररती – मे–जून १९८८

REFBK-0026847

पुणे विद्यापीठाच्या ‘ बी. ए. मराठी ’च्या अभ्यासक्रमास
अनुसरून लिहिलेले

सा हि त्य वि चा र

लेखक
प्रा. भालचंद्र खांडेकर

मूल्य रुपये ३० /– फक्त

अ न मो ल प्र का श न, पु णे २.

असते तेथे ज्ञेय-ज्ञाता (जाणावयाची वस्तू व जाणून घेणारा) हा संबंध संपलेला असतो. तो आनंद अखंड असतो. पण तो आनंद योग्याला त्याच्या जीवनापासून बराच काळ— समाधी उत्तरेपर्यंतचा काळ— दूर नेतो. काव्यानंदाच्या बाबतीत कलाकृतीचे परिशीलन संपले की, व्यक्तीचा (म्हणजे रसिकाचा) दैनंदिन जीवनाशी संबंध येतो. काव्यानंदही त्या काळापुरता–तेवढाच–ज्ञेय-ज्ञातासंबंधापलीकडे नेणारा असतो. तसाच रसास्वादक्षणी तो अखंड असतो. दोहोंच्या ठिकाणी ज्ञान, प्रकाश व आनंद त्याच क्षणी प्राप्त होत असतात. पण ब्रह्मानंद हा काव्यानंदापेक्षा थोडासा वेगळा असतो.

अशा अर्थानेच काव्यानंद हा ब्रह्मानंदसहोदर म्हणून ओळखला जातो.

रसप्रतीती रसिकनिष्ठच !

अभिनवगुप्ताचा रसनिष्पत्तिविषयक सिद्धांत लक्षात घेतल्यावर रसाचा अनुभव नटगत, पात्रगत की रसिकगत हा प्रश्नच उपस्थित व्हायचे कारण नाही. भरताच्या रससूत्रातही विभावादींच्याद्वारा नट जो अभिनय करतो, ती चित्तवृत्ती 'त्या' नटाची नसते, 'सुधाकरा'दी पात्राची नसते तर त्याचे साधारणीकरण होऊन ती सर्वांचीच होते. अशा वेळी त्या भावना, ती भूमिका करणाऱ्या नटाच्या नसतात, तशाच 'सुधाकर' नावाच्या कोणा एका 'सिंधू'च्या पतीच्याही नसतात येथे सुधाकर हा सिंधू नावाच्या कोणा स्त्रीचा पतीही नसतो. तो एक सर्वसामान्य पुरुष असतो, आणि त्याची मनोऽवस्था ही सर्वसामान्य पुरुषाची मनोऽवस्था असते. असा सामान्य पुरुष हा सर्वांच्याच परिचयाचा असतो. त्यामुळे 'सुधाकर' हा प्रेक्षकाच्या परिचयाचा नसला तरी त्याच्यातला 'सामान्य पुरुष' हा प्रेक्षकाला जवळचा वाटतो. आणि म्हणूनच गडकऱ्यांच्या शब्दांतून साकार झालेला काव्यार्थ रसिक प्रेक्षकाच्या मनात संक्रांत होतो. तो त्याला घोळवावासा वाटतो. हीच रसप्रतीती किंवा रसास्वादच होय !

साहजिकच रस हा नटनिष्ठ नाही, पात्रनिष्ठ नाही, तर तो रसिकनिष्ठच असतो. 'रस' म्हणजे 'रसास्वाद' हे येथे लक्षात घ्यायचे. रस उत्पन्न होत नसून रसास्वादाची निष्पत्ती होत असते. आस्वाद घेतला जातो तोपर्यंतच तो टिकतो. तोपर्यंत प्रेक्षक रसास्वाद घेतो. रस स्थायी नसतो, तर 'स्थायी विलक्षण' असतो.

रसविघ्ने

रसास्वाद हा एक अनुभव आहे आणि हा आस्वाद निर्विघ्नपणे घेता आला पाहिजे हा तिचा महत्त्वाचा विशेष आहे. रसानुभव घेणाऱ्या रसिकाला आपली विशिष्ट पातळी सोडून चालत नाही. ती पातळी सुटली तर रसास्वादाच्या आड विघ्न येते. अभिनवगुप्ताने अशा रसास्वादाच्या किंवा रसप्रतीतीच्या मार्गात येणाऱ्या विघ्नांचा निर्देश केला असून, त्यांना 'रसविघ्ने' असे म्हटले आहे. निर्विघ्न रसप्रतीतीला जी विघ्ने बाधक ठरतात ती पुढीलप्रमाणे सात असून, कविगत, काव्यगत, नटगत किंवा रसिकगत अशी कोणत्याही

प्रकारे ती बाधक ठरतात. तेव्हा ती रसविघ्नेच ठरतात. ही रसविघ्ने अशी :
(१) संभावनाविरह, (२) स्वपरगत देशकालविशेषावेश, (३) निजसुखादिविवशीभाव, (४) प्रतीत्युपायवैकल्य, (५) स्फुटत्वाभाव, (६) अप्रधानता आणि (७) संशययोग.

रसास्वाद किंवा भावप्रतीती हा कवी व रसिक यांचा हृदयसंवाद असलेला व्यापार आहे हे लक्षात घेऊनच या रसविघ्नांचे स्वरूप समजावून घेतले पाहिजे. अभिनवगुप्ताने या सात रसविघ्नांचा निर्देश तर केला आहेच, शिवाय ती दूर करण्याचे उपायही सांगितले आहेत.

(१) **संभावनाविरह**– रसिकाजवळ कल्पनेचा अभाव किंवा कल्पनादारिद्र्य असणे म्हणजे संभावनाविरह होय. ज्याला काव्य अथवा नाट्यातील वर्ण्यविषयासंबंधी कल्पनाच करता येत नसेल त्याला त्याचा रसास्वाद कसा घेता येणार ? रसिकाला वर्ण्यविषय संभाव्य वाटला नाही तर त्यावर त्याचा विश्वास बसत नाही. लेखकाला वा कवीला जे सांगायचे आहे त्याचे मर्म लक्षात घेण्याइतकी कल्पनाशक्ती प्रेक्षकाजवळ अथवा रसिकाजवळ नसेल तर हे विघ्न रसास्वादात निर्माण होते. आकाशात पक्षी किंवा विमान उडते असे वर्णन असेल तर ते पटते. पण मनुष्य उडतो असे वर्णन केले तर ते प्रेक्षकाला पटत नाही. अशा जागी मारुतीची योजना केली तरच ते पटते व या विघ्नामुळे निर्माण होणारा दोष दूर करता येतो हा दोष कविगत किंवा रसिकगतही असू शकतो. कवीने लौकिक प्रसंग न वर्णिता असंभाव्य व्यक्ती वा प्रसंग निवडला तर प्रेक्षक रसास्वाद घेऊ शकत नाही; त्याचप्रमाणे रसिकाजवळ कल्पनादारिद्र्य असेल तर कवीच्या काव्याचा त्याला आस्वाद घेता येत नाही. रसिकाजवळ भावयित्री प्रतिभा असणे अगत्याचे आहे. ' सौभद्रा 'मधील श्रीकृष्ण रुक्मिणीच्या महालात येतो व बोलता बोलता रात्र संपून उषःकाल होतो ... हे वर्णन ' प्रिये पाहा, रात्रीचा समय सरुनि येत उषःकाल हा ' या शब्दांतून स्पष्ट होते. पण रसिकांनी हा कालखंड कल्पनेने जाणून घेतला तरच त्याला रसप्रतीती येईल. अन्यथा ' अद्याप कुठे उजाडले आहे ?' असे बाह्य वस्तुस्थितीवरून जर प्रेक्षक विचारू लागला तर ते रसविघ्नच ठरेल.

(२) **स्वपरगतदेशकालविशेषावेश**– स्व-गत किंवा पर-गत, असा स्वतःच्या किंवा दुसऱ्याच्या (प्रामुख्याने नटाच्या) दृष्टीने सुखदुःखाचा विचार करून जेव्हा प्रेक्षक दृश्य पाहू लागतो आणि त्या प्रसंगाचा आस्वाद घेण्याचा प्रयत्न करतो तेव्हा हे विघ्न उत्पन्न होते. रंगभूमीवर घडणाऱ्या घटना आपल्यालाच उद्देशून आहेत असे काहीजणांना वाटते. मग त्यातले सुखकारक प्रसंग हवेहवेसे वाटतात, दुःखदायक प्रसंग लवकर संपावेत असे वाटते. त्याचप्रमाणे हा प्रसंग अमूक देशातला, अमूक काळातला आहे असेही भान प्रेक्षकाला राहते. ' कीचकवध ' पाहताना हे पौराणिक नाटक आहे, अथवा ' रायगडाला जेव्हा जाग येते ' हे ऐतिहासिक नाटक आहे असे जाणवू लागते, तर नटसम्राट ' हे बालगंधर्वांचे चित्र तर नाही ना, की हे ' किंग लीयर ' वरून अवतरले आहे, याचा विचार सुरू होतो... तेव्हा प्रेक्षक अशा नाट्याचा रसास्वाद घेऊ शकत नाही. व्यक्ति-गतदृष्टी वा वैचारिकता

यांमुळे हे विघ्न उत्पन्न होते. यासाठी स्थायिभावाचे साधारणीकरण होणे अत्यावश्यक आहे तसे झाले तरच प्रेक्षकांना वा रसिकांना नाट्याची अथवा काव्याची निर्विघ्नपणे रसप्रतीती घेता यईल. हे रसिकगत विघ्न म्हणावे लागते.

(३) **निजसुखादिविवशीभाव–** हेही विघ्न रसिकगतच आहे. कित्येक वेळा नाट्यप्रसंग पाहताना किंवा काव्य वाचताना, स्वत:च्या सुखदु:खांनी आधीच चूर झालेला प्रेक्षक वा रसिक अशा नाट्य-काव्यात रसास्वाद घेऊ शकत नाही. त्याला समोरचे दृश्य पाहात असताना स्वत:च्याच सुखदु:खाच्या पूर्वस्मृती मधूनमधून चाळवीत राहतात. अशा प्रेक्षकाला रसप्रतीती कशी प्राप्त होणार ? यावर उपाय म्हणजे नाट्यप्रयोगात अधूनमधून गायन, वादन, नृत्य, भव्य सेटिंग्ज वगैरेंची योजना केलेली असावी. त्यामुळे प्रेक्षकाचे मन स्वच्छ होण्यास मदत होते व तो रसास्वाद घेण्यास सिद्ध होतो.

(४) **प्रतीत्युपायवैकल्य–** रसप्रतीती होण्यासाठी जे उपाय योजावयाचे त्यांची विकलता म्हणजे अभाव असला तर रसविघ्न निर्माण होते. विभाव-अनुभाव हे रसप्रतीतीचे उपाय आहेत. पण त्यांची योजना नीट नसेल, त्यांची संगती नसेल अथवा त्यांचा अभावच असेल तर रसिकाला रसप्रतीती घेता येणार नाही. हे विघ्न कविगत अथवा नाट्यगत आहे. लेखकाने वा कवीने आपल्या नाटकाची वा काव्याची मांडणी रसपरिपोष व्हावा, अशी जर केली नसेल तर प्रेक्षकांना रसास्वाद घेता येणार नाही. नाटक ‘ पडले ’ आहे; असे आपण म्हणतो ते रसिकांना त्याचा आस्वाद घेता येत नाही म्हणून ! प्रा. वसंत कानेटकरांचे ‘ मत्स्यगंधा ’ हे नाटक पहिल्या अंकात प्रेक्षकांना जितके खिळवून ठेवते, तितके पुढच्या अंकांतून ठेवत नाही. त्याचे कारण रसप्रतीतीच्या उपयांचा अभाव नंतरच्या अंकांतून जाणवतो.

(५) **स्फुटत्वाभाव–** विभाव-अनुभावांची प्रतीती अस्फुट नसावी. स्फुटतेचा अभाव असला तर रसिकाला रसास्वाद घेता येणार नाही हे उघड आहे. म्हणूनच नाट्यामधला अभिनय लोकधर्माशी संवादी असावा लागतो. त्यात लोकव्यवहाराचा परिचय असतो, आणि मग काव्यार्थं स्फुटतेने प्रतीत होतो. अर्थातच हे विघ्न कविगत अथवा नाट्यगत असू शकते. ‘ काव्य सरस आहे ’ असे रसिकाला वाटणे किंवा ‘ प्रयोग उत्कृष्ट झाला. ’ असे प्रेक्षकाने म्हणणे याचाच अर्थ हे रसविघ्न दूर होणे होय. स्फुटता म्हणजे सूचकता, आविष्कारातला प्रामाणिकपणा, असाच अर्थ अभिप्रेत म्हणून मानावा लागेल.

(६) **अप्रधानता–** काव्यात अगर नाट्यात आवश्यक त्या गोष्टीस प्राधान्य न देता अन्य गोष्टींवर भर दिला तर रसास्वाद घेण्यात विघ्न येते. हा दोष कविगत तसाच नटगतही असू शकतो. स्थायिभावामध्ये रती, उत्साह, क्रोध आणि निर्वेद हेच चार स्थायिभाव प्रधान असल्यामुळे शृंगार, वीर, रौद्र आणि शांत यांपैकीच एका रसाला प्राधान्य व इतरांना गौणत्व लाभेल अशी योजना लेखकाने केली पाहिजे, असे अभिनव-गुप्ताचे मत आहे. नाटककाराने अथवा कवीने योग्यायोग्यतेचे भान ठेवून, स्थायीवर लक्ष ठेवले पाहिजे; आणि नटानेही अभिनयातील तारतम्य राखले जाईल याची दक्षता घेतली

पाहिजे. 'एकच प्याला' हे नाटक पाहात असताना प्रेक्षकाला ते तळीरामाचे नाटक नसून सुधाकराचे आहे हे जाणवले पाहिजे. अशा दृष्टीनेच सुधाकराचे व तळीरामाचे काम करणाऱ्या नटाने अभिनय केले पाहिजेत. भरतमुनींनी ही गोष्ट स्पष्ट करताना म्हटले आहे की, विभाव आदी विविध भावांच्या अभिनयाने अभिव्यक्त झालेल्या स्थायिभावाचा प्रेक्षक आस्वाद घेत असतात, आणि म्हणूनच स्थायिभावांना रसत्व प्राप्त होते.

(७) **संशययोग**— कोणत्या स्थायीचा कोणता विभाव, कोणता अनुभाव व कोणता संचारीभाव यासंबंधी जेव्हा संशय निर्माण होतो, तेव्हा हे विघ्न जाणवते. 'विभावानुभावसंचारादिसंयोगात् रसनिष्पत्ति: !', सांगताना भरतांना विभाव, अनुभाव व संचारीभाव यांची औचित्यपूर्ण जुळणी झाली पाहिजे व स्थायीचा निश्चित प्रत्यय आला पाहिजे हेच सांगायचे आहे. सिंह हा जसा भीतीचा विभाव होईल, तसाच क्रोधाचाही विभाव होऊ शकेल. हे भाव एकेकटे येऊन उपयोगी नाही. कारण काही विभाव, अनुभाव आणि संचारीभाव हे एकापेक्षा जास्त स्थायिभावांशी संबंधित आहेत. यासाठी हे तिघेही एकाच स्थायिभावाशी संबद्ध असणे अत्यावश्यक आहे, नाहीतर संशय निर्माण होऊन रसनिष्पत्ती होणार नाही.

रसिकाला निर्विघ्नपणे रसप्रतीती येण्यासाठी ही सात विघ्ने दूर झाली पाहिजेत. प्रामुख्याने रसिकाच्या रसास्वादाच्या दृष्टीनेच या रसविघ्नाचा विचार करावा लागतो.

अभिनवगुप्ताने सांगितलेली रसास्वादाची प्रक्रिया येथे लक्षात घेण्याजोगी आहे तिचा आशय असा : 'पात्राला योग्य तो वेष नट करतो, त्यामुळे हा नट आहे ही कल्पना दूर होते. त्याच वेळी काव्याच्या सामर्थ्याने ही रुक्मिणी आहे अशी कल्पना निर्माण होत असली तरी आधीच्या ज्ञानामुळे ती स्थिर होत नाही. साहजिकच नट आणि पात्र या दोहोंशी संबंधित असलेले देश आणि काल यांचा निरास होतो. मग रंगभूमीवरील घटना त्या नटाच्या स्थलकालाशी संबंधित आहेत वा पौराणिक रुक्मिणीच्या स्थलकालाशी संबंधित आहेत अशा दोनही कल्पना प्रेक्षकांच्या मनात निर्माणच होत नाहीत, आणि रंगभूमीवरील प्रसंग विशिष्ट स्थलकालाच्या मर्यादांपासून मुक्त झाल्याचे अनुभवास येते. वेगवेगळ्या अभिनयाच्याद्वारा प्रेक्षकांना 'रति' इत्यादी स्थायिभावाची प्रतीती होते. हा स्थायिभाव साधारणीभूत झालेला विलक्षण स्थायी असतो. आणि ह्या साधारणीभूत रतीमध्ये (विलक्षण स्थायीमध्ये) प्रेक्षकाचा आत्मा प्रवेश करतो. कारण त्या आत्म्यात मुळातच वासनासंस्कारयुक्त रती असते. प्रेक्षकांच्या चित्तात जागृत होणारी ही साधारणीभूत रती म्हणजेच शृंगाररस. प्रेक्षक तादात्म्य होऊन त्याचाच आस्वाद घेतात.

येथे कोणतेही रसविघ्न निर्माण होत नाही हे स्पष्ट होते.

भरतमुनींची रसव्यवस्था

रस हा वस्तुत: एकच असतो. 'विश्रांतिकारिणी प्रतीती'त त्याचे पर्यवसान होते. असे असूनही हा शृंगार, हा वीर, हा करुण असे रसांचे निर्देश का केले जातात ? रस हा आनंदपर्यवसायी म्हणायचा, आणि त्या आनंदाचे वेगवेळे रस का करायचे ? रस म्हणजे

भाव, (भाव म्हणजे चित्तवृत्ती), जितके भाव तितके रस असेही म्हणता येईल. कारण भाव अनंत आहेत, तेव्हा रसही अनंत असायला काही हरकत नाही. परतु भरतांनी आठच रसांचा उल्लेख केला आहे. असे का ? हा प्रश्न शिल्लक राहतोच.

भरताने एकूण आठ रस मानले असले. तरी त्यांतले चारच मुख्य रस म्हणून सांगितले आहेत. ते म्हणजे शृंगार, रौद्र, वीर आणि बीभत्स. या चार रसांमधून अनुक्रमे हास्य, करुण, अद्‌भुत व भयानक हे रस उत्पन्न होतात असे म्हटले आहे. पहिले चार रस हे प्रधान रस असून उरलेल्यांना गौण रस असे म्हटले जाते. या रसांचे स्थायिभाव म्हणून अनुक्रमे रती, क्रोध, उत्साह, जुगुप्सा, हास, शोक, विस्मय आणि भय यांचा उल्लेख याआधी आपण पाहिला आहेच. भरताने नाट्यरसात आठ रस मानताना चारच रसांना प्रमुख का मानावे ? आणि या प्रमुख रसांत बीभत्सरसाला स्थान का द्यावे, हा प्रश्न विशेष करून आपणाला विचार करायला लावणारा आहे. या संदर्भात भरताच्या नाट्यशास्त्राच्या पहिल्या अध्यायातच याचा बराचसा उलगडा होतो.

नाट्यशास्त्राच्या प्रारंभीच एक अशी आख्यायिका आपणास आढळते. तिचा आशय असा : त्रेतायुगात इंद्रादी देव ब्रह्मदेवाकडे जाऊन 'ऐकायला मधुर व पाहायला सुंदर असा खेळ आम्हाला दाखवा' असे म्हणाले. नंतर ब्रह्मदेवाने नाट्यवेद तयार केला व तो भरतमुनींनी आपल्या मुलांकडून पढवून त्याचा नाट्यप्रयोग तयार केला. या प्रयोगात देव-दानवांच्या युद्धाचे कथानक होते. दानवांचा (म्हणजे दैत्यांचा) वारंवार पराभव होऊ लागला. त्यामुळे संतापून ते ब्रह्मदेवाकडे गेले व म्हणाले, 'देव आणि दानव तुमच्या-पासूनच निर्माण झालेले, तर नाट्यवेदात दानवांचाच पराभव का ?' यावर ब्रह्मदेवाने उत्तर दिले, "मी निर्माण केलेल्या नाट्यवेदात अनेक प्रकारच्या भावांनी संपन्न व विविध मनोऽवस्थांनी युक्त असे लोकव्यवसायाचे अनुकरणच दिसेल.[१७] तेव्हा हा पराभव खराखुरा मानायचे कारण नाही. नाटकात लोकव्यवसायाचे अनुकरण असते." ब्रह्मदेवाच्या या उत्तरात रसव्यवस्थेचे, भरताने सांगितलेल्या आठ रसाचे, मूळ सापडते. ब्रह्मदेवाच्या 'नाट्यवेदा'वर आधारलेल्या कथानकात देव आणि दैत्य यांचा संघर्ष आल्यामुळे साह-जिकच देव-दैत्य यांच्यातील आपल्या कल्पनांना एक तेज चढते. देव हे नेहमीच दिसायला सुंदर, चिरतरुण, रूपवती स्त्रीशी प्रेमक्रीडा करीत, हास्यविनोद करीत राहणारे हे लक्षात घेतल्यावर शृंगाररसाला प्राधान्य आणि त्याच्या अनुषंगाने हास्यरसाला स्थान मिळावे हे ओघानेच येते. उलट, दैत्य नेहमीच पराभूत होणारे त्यामुळे दुःखीकष्टी ! देव नेहमीच वीरोचित कृत्ये करणारे, पराक्रमी, तेव्हा वीररसाला प्राधान्य मिळावे हेही योग्यच ! तर दैत्य दिसायला नेहमी आक्राळ-विक्राळ-रौद्र स्वरूपातले–संतापणारे, त्यामुळे कष्टी ! मग रौद्र आणि करुण रसाला स्थान मिळाले नाही तरच नवल ! दैत्यांच्या दर्शनाने भयच वाटते. (भयानक रसाला स्थान लाभावे हे ठीकच नाही का ?)– देवांची कृत्ये विस्मय

---

१७. नानाभावोपसंपन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥ नाट्यशास्त्र, अध्याय १; ११२

वाटावी, अशी आश्चर्यकारक, अद्‌भुत ! तर उलट, दैत्याचे दर्शन हिडिम, किळसवाणे, बीभत्स ! हे लक्षात घेता, भरतांनी या आठ रसांनाच नाटयशास्त्रात का स्थान दिले व शृंगार, रौद्र, वीर आणि बीभत्स हे प्रमुख रस व हास्य, करुण, अद्‌भुत व भयानक यांना उपरस का मानले हे स्पष्ट होते. विशेष म्हणजे भरतांच्या नाटयशास्त्रात, त्यांच्यासमोर असलेल्या नाटयप्रयोगांचाच विचार झालेला असणार ! त्यांनी 'काव्या'चा स्वतंत्र विचार केलेला नाही हे सतत लक्षात घेतले पाहिजे त्यामुळे ही रसव्यवस्था किंवा रससंख्या ज्या काळात मांडली गेली त्यानंतरच्या काळात एकूण नाटयप्रयोगात खूपच स्थित्यंतरे झाल्याचे दिसून येते, आणि अशा बदलाबरोबरच रससंख्येचा विचार होत राहिला तर त्यात कुणालाच दोष देण्याचे कारण नाही. इतकेच नव्हे तर, भरताच्या नाटयशास्त्रावर टीका लिहिणाऱ्या अभिनवगुप्ताने 'शांत' हा नवा रस मान्य केला आहे. आणि रसांची नऊ ही संख्या स्वीकारलीही आहे. पण इतरांच्याप्रमाणे शांतरसाचा स्थायिभाव म्हणून 'शम' हा त्याला मान्य नाही भरतानंतर उद्‌भटाने प्रथमच 'शांत' रसाचा रससंख्येत अंतर्भाव केल्याचे आढळते भरताच्या 'नाटयशास्त्रात'ही शांतरसाचा उल्लेख आढळतो. पण तो भाग अभिनवगुप्ताच्या आधी व भरताच्या नंतर कुणीतरी नाटयशास्त्रात 'घुसडला' असावा, असे मत व्यक्त करण्यात येते. शांतरसाचे वर्णन नाटयशास्त्रात पुढीलप्रमाणे आहे. "शांत नावाचा रस 'शम' या स्थायिभावाच्या स्वरूपाचा आणि मोक्षाचा प्रवर्तक आहे. तो तत्त्वज्ञान, वैराग्य, चित्तशुद्धी इत्यादी विभावांनी उत्पन्न होतो."[१८]

काव्यास्वादात सहृदय रसिकाची अत्यंत आवश्यकता असते आणि असे झाले तर प्रा. जोगांच्या म्हणण्याप्रमाणेच 'कोणत्याही कलाकृतीच्या परिशीलनाने रसिकाला होणाऱ्या आनंदाला रस ही पदवी देण्यास हरकत नसावी' हे प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांचे मत[१९] पटू लागते. प्रा. वा. ल. पुढे म्हणतात, 'त्या रसाला नाव कोणते द्यावयाचे हा प्रश्न गौण आहे ... एवढेच नव्हे तर, असले नामकरण हे परिणामी वाङ्मयविकासाला फारसे पोषक ठरणार नाही.' म्हणूनच पुरुषार्थोपयोगित्व किंवा आणखी एखादी कसोटी मानावी की नाही ही बाबही गौणच ठरते. आस्वाद्यमानता ही रसाची कसोटी मानणाऱ्या प्रा. द. के. केळकरांनी,[२०] प्रा दि. के. बेडेकरांच्या, 'भरतप्रणीत भावांच्या गुणांवर' जी टीका केली आहे ती काहीशी गोंधळात टाकणारी आहे. भरतांनी अमुकच आठ रस-भाव का ठरविले हे सांगताना बेडेकर लिहितात,[२१] 'या भावांचा सामान्य गुण काव्यार्थींना भावित करून शक्तिशाली करणे आहे. ते कोणत्याही प्रभावी शक्तीचे परिणाम नाहीत, तर स्वतःच काव्यार्थाला प्रभावी करणारे आहेत ... नाटय-

---

१८ अथ शान्तो नाम शमस्थायिभावात्मको मोक्षप्रवर्तकः। स तु तत्त्वज्ञानवैराग्याशयशुद्धादिभिर्विभावैः समुत्पद्यते ।– नाटयशास्त्र, अ. ६ ८२ नंतरचे गद्य

१९. साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा, पृ. ७०, (आवृत्ती पहिली.)

२०. काव्यालोचन, पृ. १७६–७७, (आवृत्ती चवथी.)

२१. साहित्य-विचार, पृ. २१-२२ (१९६४).

भावांना नाटकाचे रसिक-मनावरचे वास्तवधर्मी परिणाम मानण्याची गफलत झाल्याने सार्वत्रिकता, प्राथमिकता वगैरे तपासण्याची कल्पना निघाली '– वास्तविक बेडेकरांचे हे विवेचन अगदी स्पष्ट, भरतांच्या भावांचे यथार्थ परीक्षण करणारे आहे. कवी काव्य लिहितो म्हणजे काय करतो ? तर तो स्वतःचे संस्कारित अनुभव शब्दांतून उतरवीत असतो. याच कवीच्या अनुभवाला एक काव्यार्थ प्राप्त होतो. हा शब्दांतून उतरलेला कवीचा अनुभव लौकिक नसतो, अलोकिक असतो, सत्याभास असतो. हाच काव्यार्थ विभावादींच्या मदतीने व्यक्त होतो व रसिकाची मनोऽवस्था–स्थायिभाव–जागृत करतो. रसिकाच्या ठिकाणचा स्थायिभावही अलौकिकच असतो. नाटकातले **पात्र** हे विभावादींच्या साहाय्याने रसिकाच्या ठिकाणी रसप्रतीती घडवून आणते. पात्र हे माध्यम असते. **पात्र** म्हणजे व्यवहारातले फुलपात्र किंवा पाणी पिण्याचे भांडे, आपल्या परिचयाचे आहेच. त्या पात्रामुळे जसे भांड्यातले पाणी तहानलेल्या माणसाला पिता येते, तसे नाट्यगत पात्रा-मुळे (त्याच्या अभिनयामुळे) रसिकाच्या ठायी काव्यार्थ संक्रांत होतात, तेथे जाऊन पोहोचतात व रसिक त्याचा आस्वाद घेतो. तेव्हा ही रसप्रतीती 'रसिकगतच' आहे हे ध्यानात घ्यावे. प्रा. द. के. केळकरांनी म्हटल्याप्रमाणे स्थायिभावासंबंधी बेडेकरांचा कोणताही गोंधळ नसून स्थायिभाव हा नाट्यभावच आहे, व रसास्वादात 'रसिक प्रेक्षक' हाच महत्त्वाचा घटक आहे याकडे बेडेकरांचे मुळीच दुर्लक्ष नाही हे स्पष्ट आहे.

रसचर्चेच्या संदर्भात भरतमुनींच्या रससिद्धान्ताला आजच्या काळात वस्तुतः वादाचे स्थान प्राप्त होऊ नये. परंतु अभिनवगुप्ताने त्या आधारे रस-भाव आणि रसास्वाद या कल्पनांचे केलेले विवेचन मात्र काव्यास्वादाच्या दृष्टीने अत्यंत मौलिक आहे यात शंकाच नाही. काव्यानंद हा अलौकिक असून तो ब्रह्मास्वादसहोदर आहे असे म्हटले जाते.

समारोप

आतापर्यंत आपण रसाचे स्वरूप लक्षात घेतले. रसकल्पना समजून घेण्यासाठी 'भाव' समजणे आवश्यक असल्याने स्थायी भाव, सात्त्विक भाव, संचारी भाव, व्यभिचारी भाव; विभाव, अनुभाव या कल्पनांचे निश्चित क्षेत्र कोणते त्याची माहिती करून घेतली. रसनिष्पत्ती–रसनिर्मितीची प्रक्रिया समजून घेण्यासाठी रसिकाची किंवा सहृदयाची कला-कृतीचा आस्वाद घेण्याची वृत्ती महत्त्वाची असते. या संदर्भातील श्रीशंकुक, भट्टलोल्लट; अभिनवगुप्त यांनी केलेले विश्लेषण साधारणीकरण, स्थायी विलक्षण रसः, भावानुभूती व काव्यानुभूती यांतील फरक या मार्गाने झाले.

रस ही रसनेशी संबंधित असलेली, प्रामुख्याने पाकक्षेत्रातील कल्पना काव्यकलेच्या संदर्भात योजताना, खाद्यवस्तू व तिचा आस्वाद या दोन्ही दृष्टीने विचार होऊ लागला. खाद्यवस्तू व रस / रुची या अभिन्न कल्पना ठरल्या. ज्या विविध पदार्थांच्या एकत्रित मिश्रणाने ती पाककृती रसपूर्ण झाली, त्या विविध वस्तूंपेक्षा ती पाककृती वेगळे विशेष प्रकट करते याचीही जाणीव कलाकृतीच्या रसकल्पनेत विचारात घेतली गेली. म्हणून

व्यवहारी वास्तव जगातील व्यक्ती-घटना-घडामोडी या मालमसाल्यांच्या एकत्रित मिश्रणाने निर्माण होणारी काव्य-कलाकृती त्यापेक्षा वेगळी असते, ती रसपूर्णंच असते, हा रसाचा व कलाकृतीचा विशेष लक्षात आला.

पानकरसाच्या दृष्टीने चर्वणेचे महत्त्व सांगताना रसिकाच्या सहृदयत्वाचा विचार आवश्यक ठरला. रसिकाने आस्वाद घेतल्याशिवाय रसनिर्मिती कशी शक्य आहे ? पाककृतीचा आस्वाद घेतल्याशिवाय ती रसपूर्ण आहे की बेचव हे कसे ठरणार ? या मार्गाने रसनिर्मितीच्या संदर्भात कलाकृती व तिचा आस्वादक रसिक वाचक यांचा एकत्रित विचार करणे आवश्यक झाले. रसिकाला कलाकृतीच्या आस्वादाने होणारा काव्यानंद ब्रह्मानंदसदृश्य असतो असे संस्कृत साहित्यकारांचे मत आहे. रसकल्पनेवर आज उलटसुलट अनेक विचार मांडले जात आहेत. रसव्यवस्था ही अडगळीची वस्तू ठरू लागली आहे. मर्ढेकरांनीही रसावर हल्ला चढविला आहे. पण मर्ढेकरांनी मांडलेली शुद्ध सौंदर्यभावना आणि संस्कृत साहित्यशास्त्रातील काव्यानंद यांचे स्वरूप एकसारखे आहे. व्यावहारिक भावना व कलावंताच्या भावना यांतील फरक स्पष्ट करताना मर्ढेकरांनी सांगितलेले मातेचे उदाहरण बोलके आहे. झोपेतून उठलेल्या बालकाच्या रडण्याचा ‘ त्याला भूक लागली आहे ’ हा व्यावहारिक अर्थ लक्षात न घेता, त्याच्या रडण्यामधील स्वरांचे संवादित्व ऐकून क्षणभर त्यामध्येच गुंतून गुंग होणारी मर्ढेकरांनी वर्णन केलेली कलावंत-रसिक माता (बा. सी. मर्ढेकर, सौंदर्य आणि साहित्य, पृ. २८-२९) आणि लौकिक भावनांच्या पलीकडे असलेल्या अलौकिक रसविश्वात रमून जाऊन, एकघन सौंदर्याचा आस्वाद घेणारा अभिनवगुप्ताचा सहृदय रसिक वाचक या दोघांची जात एकच आहे, दोघांची मनोभूमिका एकसारखीच आहे. आज रससिद्धांत तसाच्या तसा स्वीकार्य आहे असे कुणीच म्हणत नाही. पण काव्यव्यापाराचे स्वरूप स्पष्ट करणारी एक प्रणाली म्हणून ती सर्वमान्य आहे. काव्यव्यापाराचे हे स्वरूप स्पष्ट करताना डॉ. देशपांडे म्हणतात, “...आपल्या लौकिक जीवनात कवि जी गोष्ट पाहतो किंवा अनुभवितो ती तो जशीच्या तशीच रसिकासमोर मांडत नाही. ती तशी मांडणे हे काव्य नव्हे....ते जिवत काव्य नव्हे. कवीचा लौकिक अनुभव त्याच्या प्रतिभेतून उजळून निघालेला असतो...कवि आपल्या प्रतिभाबलाने आपला अनुभव लौकिक व्यक्तिगत पातळीवरून वर उचलतो व त्याला साधारण्याच्या भूमीवर ठेवतो...कवीचा साधारणीभूत अनुभव सर्व विश्वाला व्यापेल एवढा व्यापक होतो.” (भा. सा. पृ० २९९-३००) काव्यव्यापाराची हीच प्रक्रिया आजच्या काव्यनिर्मितीतही दिसून येते.

७ ॥ औचित्यविचार

प्रास्ताविक / आनंदवर्धन आणि क्षेमेन्द्र / आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार / क्षेमेन्द्राचा औचित्यविचार / समारोप.

प्रास्ताविक

कोणत्याही चांगल्या कृतीकडून केवलस्वरूपी परिणामाची अपेक्षा असते. ललित-कृतीच्या संदर्भात एकविधतेची अपेक्षा बाळगली जाते. फुलामध्ये एकात एक अशा अनेक पाकळ्या असतात. पण आपण त्या पाकळ्या पाहात बसत नाही, तर ते फूल पाहातो. एखाद्यावेळी तर त्या फुलाकडे पाहाताना पाकळ्यांकडे आपले लक्षही जात नाही, असे नंतर कळून येते. त्या फुलाच्या अनेक पाकळ्या कुठेतरी एकत्र संलग्न झालेल्या आपण पाहात असतो. म्हणजेच त्या फुलातच त्या पाकळ्या एकजीव होऊन गेलेल्या असतात निराळ्या शब्दांत असे म्हणता येईल की, विविधतेमधून एकविधता साधली गेलेली असते. कलाकृतीच्या विविध घटकांमधूनही असाच एकवट अनुभव आपण घेत असतो. कलाकृतीतल्या अनेक अंगांचा एकत्रित झालेला परिणाम आपण अनुभवत असतो. हा अनुभव केवलस्वरूपी (एकवट– Total effect) परिणामाचा असतो.

असा केवलस्वरूपी अनुभव केव्हा जाणवतो ? – केवळ अनेक घटक योग्य प्रमाणात असून हा परिणाम साधला जात नसतो. त्यासाठी कलाकृतीच्या संदर्भात त्या त्या घटकांचे असलेले स्थान लक्षात घेणे आवश्यक असते. 'नटसम्राट' नाटक पाहिल्यावर त्यातला विठोबाच (अथवा राजाच) आपल्या लक्षात राहात असेल तर त्या नाटकाची (किंवा त्यातील अभिनयाची) सुसंगती– किंवा तोल– बिघडला आहे असेच म्हणावे लागेल. वरवर पाहाता ही सुसंगती (किंवा दुसरा शब्द– सुसंघटना) वाचकांना पटकन् जाणवत नाही पण शब्दांतून व्यक्त होणाऱ्या प्रत्येक अनुभवाला स्वतःचा असा एक निश्चित क्रम असतो. हा क्रम जेव्हा बिघडतो तेव्हा आपल्याला त्याची जाणीव होते. एखाद्या शिल्पा-कृतीमध्ये हात, पाय, नाक, डोळ, चेहरा हे प्रमाणबद्ध असावेच लागतात. त्यांची प्रमाण-बद्धता एकमेकांशी जुळावी लागते. एकाच शिल्पाकृतीचे ते अवयव असतात हे विसरून चालणार नाही. 'रिकामे मधुघट'सारख्या छोट्याशा भावगीतामध्येही ही सुसंगती, हा क्रम असतो या कवितेतल्या सगळ्या कडव्यांमधून, वार्धक्याच्या भीतीने कवीची प्रतिभा-शक्ती कशी मंदावली आहे, याचे दर्शन कवी घडवितो. रिकाम्या मधुघटातून ठिबकणारा हा मधूही रसिकांचे समाधान करण्याइतका रसपूर्ण आहे. प्रत्येक कडव्यातून एकेका कल्पनाचित्राच्या साह्याने तांबे यांनी हा परिणाम साधला आहे. प्रत्येक कडव्यातील ही

कल्पनाचित्रे स्वतंत्रपणे सुरेखच आहेत, शिवाय कवीने त्यांचा मांडलेला विशिष्ट क्रमही सुरेख आहे. या कवितेने साधलेल्या परिणामामध्ये कडव्यांच्या क्रमाला एक विशेष स्थान आहे. अशी कल्पना करा की, 'तरुण–तरुणींची सलज्ज कुजबुज' हे कडवे प्रथम घेतले असते, 'ढळला रे ढळला दिन सखया' हे दुसरे घेतले असते, आणि 'नैवेद्याची एकच वाटी.' हे कडवे तिसरे घेतले असते तर ही कविता वाचकांच्या मनावर आज जो परिणाम घडविते तो घडवू शकली असती काय ? म्हणजेच केवळ चांगल्या कल्पना चांगली कलाकृती घडवू शकत नाहीत. त्या कल्पना योग्य वेळी, योग्य जागी, योग्य प्रमाणात व्यक्त झाल्या पाहिजेत. एखाद्या सुंदर तरुणीने योग्य प्रमाणात योग्य जागी दागिने घातले तरच ते सौंदर्य खुलून दिसेल. एरवी नाही !

कोणत्याही ललितकृतीमध्ये योग्य शब्द, योग्य कल्पना, योग्य व्यक्तिचित्रण, योग्य निवेदन सर्व हवे. पण त्यांची योग्यायोग्यता त्यांच्याकडे पाहून ठरत नसून त्या विशिष्ट कलाकृतीच्या संदर्भातच ती ठरत असते. या सर्व चांगल्या गोष्टी, हे सर्व घटक त्या कलाकृतीच्या अनुभवामध्ये सुसंगत असतील तरच त्यांना कलाकृतीच्या सौंदर्यात भर घालता येईल. गोविंदाग्रजांच्या 'राजहंस माझा निजला' या कवितेंत रेखाटलेली कल्पनाचित्रे केवळ कल्पनाचित्रे म्हणून पाहू गेल्यास ती सुरेखच आहेत. पण ज्या दुर्दैवी मातेच्या तोंडी ती घातली आहेत तिच्या कारुण्याशी त्यांचा काहीच संबंध नाही. तिला अशा प्रसंगी अशा कल्पना सुचणार नाहीत हा एक मुद्दा आणि त्या करुणरसाला पोषक नाहीत हा दुसरा मुद्दा.

ही सुसंगती किंवा संघटना कशी ओळखायची हा एक प्रश्नच आहे. कलाकृतीत संघटना आहे किंवा नाही हे ठरविण्याचे साधन कोणते ? शास्त्रीय लेखनातही सुसंगती असायलाच हवी. दोन + दोन = पाच हे समीकरण चूक असल्याचे आपण लगेचच सांगू शकतो. 'सूर्य पश्चिमेला मावळतो, म्हणून नदी वाहाते' या विधानात तर्कसंगती नाही; हे आपल्याला लगेचच सांगता येते, पण 'या गंगेमधि गगन वितळले' ही ओळ सुसंगत की विसंगत हे आपण लगेचच सांगू शकत नाही. काव्याच्या क्षेत्रात एखादी सुटी ओळ किंवा कल्पना ही सुसंगत आहे वा विसंगत हे सांगता येत नाही, त्यासाठी संपूर्ण कलाकृतीकडे पाहावे लागते. कवितेत व्यक्त झालेल्या अनुभवाच्या संदर्भात ती ओळ विसंगत वा सुसंगत असू शकेल.

येथे आणखी एक गोष्ट लक्षात घ्यावी लागते, ती म्हणजे व्यक्त झालेल्या एका अनुभवाच्या संदर्भात जे सुसंगत ठरेल ते दुसऱ्या अनुभवाच्या संदर्भात सुसंगत ठरेलच असे नाही. सुसंगतीचे साचे बनविता येत नाहीत, कारण सुसंगतीमागे जिवंत अनुभव असतो. याच सुसंगतीला संस्कृत समीक्षकांनी 'औचित्य' असे म्हटले आहे. आनंदवर्धनाच्या-मते 'रसपरिपोष होण्यासाठी औचित्याची गरज असते, औचित्य नसेल तर रसहानी व रसभंग होईल.' तर क्षेमेंद्राने 'औचित्या'चा विस्तार करून काव्यात शब्द, अर्थ, अर्थसंबंध, छंद, विषय, गुण, अलंकार इत्यादी सत्तावीस घटकांचा 'औचित्य'दृष्ट्या

विचार केला आहे. वास्तविक कोणती गोष्ट उचित वा अनुचित हे ती कलाकृतीच ठरवीत असते. येथे आनंदवर्धन व क्षेमेंद्र या दोन संस्कृत समीक्षकांच्यापुरता हा विचार पाहायचा आहे.

आनंदवर्धन आणि क्षेमेन्द्र

'भारतीय साहित्यविचार' किंवा 'भारतीय साहित्यशास्त्र' असे शब्दप्रयोग आपण करतो त्यावेळी त्यात संस्कृत साहित्यशास्त्रातील सिद्धान्त आणि काव्यशास्त्रीय विषय या दोहोंचा विचार अभिप्रेत असतो. या दोहोंतला फरक प्रथम समजून घेणे अगत्याचे वाटते. कारण साहित्याच्या बाह्यांगाचा विचार करणारे जे विषय आहेत त्यात संस्कृतातील काव्यप्रयोजन, काव्यकारण, काव्यलक्षण, शब्दशक्ती, काव्यगुण, काव्यातील अलंकार (उपमा-उत्प्रेक्षादी,) हे उपविषय येतात, हे उपविषय साहित्यकृतीबद्दलची जाणीव वाढविण्याच्या दृष्टीने फारसे उपयोगाचे नसतात असेच म्हणावे लागते.

तर अलंकार, वक्रोक्ती, रीती, ध्वनी, रस, औचित्य हे भारतीय सात्यिशास्त्रातील सिद्धान्त समीक्षेची विविध तत्त्वे म्हणून ओळखावे लागतात. हे लक्षात घेतल्यावर आपणास असे कळून येते की, अलंकार, रीती, ध्वनी, रस, औचित्यादी समीक्षेची विविध तत्त्वे सांगणारे सिद्धान्त आशयाच्या अंगाने महत्त्वाचे आहेत, आणि साहित्याचा बाह्यांगाचा विचार करणारे काव्यशास्त्रीय विषय हे ऐतिहासिक अंगाने महत्त्वाचे आहेत. या दोनही अंगांचा एकत्र विचार भारतीय साहित्यशास्त्रात किंवा भारतीय साहित्यविचारात अंतर्भूत झालेला असतो.

हे लक्षात घेऊन या आशयाच्या अंगाचा विचार करायला लावणाऱ्या सिद्धान्तांचा आपण येथे विचार करीत आहो. त्यादृष्टीने येथवरचा विचार केला गेला असून आता 'औचित्यविचारा' कडे वळायचे आहे.

काव्याचे प्राणतत्त्व सांगणारे विविध सिद्धान्त संस्कृतसाहित्यशास्त्रकारांनी मांडलेले आहेत. त्यांपैकी काहीचा विचार येथवर झाला. ते मांडतांना त्यांच्या समर्थनार्थ उदाहरणे देण्याची प्रथाही बहुतेकांनी पाळली आहे. 'औचित्या' ला महत्त्व देणारा सिद्धान्त तसा सूचित रूपात, अप्रत्यक्षपणे आनंदवर्धन, क्षेमेंद्र यांच्या आधीच्या शास्त्रकारांनीही सांगितलेला होताच. भामहापासून क्षेमेंद्रापर्यंतच्या काळात चर्चिला गेलेला साहित्यविचार काव्याच्या म्हणजेच साहित्याच्या बाह्यांग व अंतरंगाच्या दृष्टाने मांडला गेला होता.

क्षेमेंद्राने लिहिलेल्या ग्रंथांपैकी 'औचित्यविचारचर्चा' आणि 'कविकण्ठाभरण' हे दोन ग्रंथ काव्यशास्त्रावरील असून 'औचित्यविचारचर्चा' या ग्रंथात पद, वाक्य, प्रबंधाचा अर्थ, अलंकार, रस इत्यादींच्या संबंधात उचित/अनुचित काय यांचे सोदाहरण विवेचन केले आहे. या आधीच्या ग्रंथकारांच्या 'ध्वन्यालोक,' 'वक्रोक्तिजिवित,' 'व्यक्तिविवेक' या ग्रंथांतूनसुद्धा थोडाफार औचित्यविचार करण्यात आलेला होताच. क्षेमेंद्राने या विचाराला अधिक प्राधान्य देऊन स्वतंत्र ग्रंथनिर्मिती केली.

प्रस्तुत ग्रंथात ' औचित्यविचारा 'च्या संदर्भात प्रामुख्याने आनदवर्धन आणि क्षेमेन्द्र यांच्या औचित्यविचाराचे स्वरूप पाहायचे आहे. साहजिकच अन्य शास्त्रकारांनी 'औचित्य-विषयक ' जे काही विचार मांडलेले आहेत त्यांचा विचार जाता जाता, ओझरता यावा इतपतच दृष्टी स्वीकारलेली आहे.

आनंदवर्धन आणि क्षेमेंद्र या शास्त्रकारांच्या औचित्यविचाराची बैठक मुळातच वेगळी आहे. ' ध्वनी 'चा पुरस्कार करताकरता आनंदवर्धनाने ' औचित्या 'विषयी आपले विचार प्रकट केले आहेत, ' ध्वनि ' हाच काव्याचा आत्मा, असा हिरीरीने पुरस्कार करणारा आनंदवर्धन आणि ' औचित्य हाच काव्याचा आत्मा आहे ' असा सिद्धान्त मांडणारा क्षेमेन्द्र यांच्या औचित्यविचारामागील भूमिका विलक्षण लक्षणीय आहे असे म्हणावे लागेल.

आनदवर्धनाचा ' ध्वन्यालोक ' हा ग्रंथ ' ध्वनि ' या सिद्धान्ताचे प्रतिपादन करण्यासाठी लिहिलेला आहे, तर केवळ ' औचित्य हेच काव्यजीवित होय ' असा सिद्धान्त मांडण्यासाठीच क्षेमेंद्राने आपल्या ग्रंथाचा प्रपंच केला आहे. यामुळे आनंदवर्धन आणि क्षेमेंद्र यांच्या औचित्यविषयक सिद्धान्ताची बैठकच वेगळी आहे असे म्हणावे लागते. आनंदवर्धनाने ' रसध्वनी 'चे महत्त्व पटवून देताना रसविरोधी अशा ज्या गोष्टींचा अव्हेर केला पाहिजे असे सांगितलेले त्यात काव्यात अनौचित्य नसावे हे स्पष्ट करण्याच्या संदर्भात ' औचित्यविचार ' मांडला आहे. म्हणजे आनंदवर्धनाच्या विवेचनात रसध्वनीच्या संदर्भात हा विचार आहे. तर क्षेमेंद्राने ' औचित्यविचारा 'साठी संपूर्ण ग्रंथ लिहिला आहे. यामुळे ' औचित्य हेच काव्याचे जीवित ' ही भूमिका घेणाऱ्या क्षेमेंद्राचा विचार आनंदवर्धनापेक्षा महत्त्वाचा असला पाहिजे हे उघड आहे. निराळ्या शब्दांत सांगायचे झाल्यास 'अनौचित्य' हे काव्याला हानिकारक आहे, तो काव्यदोष आहे ही विवेचनामागील दोघांची बैठक आहे.

म्हणून असे म्हणावे लागते की ' ध्वनिविचारा 'चा सिद्धांत मांडणारा 'ध्वन्यालोक' हा आनंदवर्धनाचा स्वतंत्र ग्रंथ आहे. आणि केवळ ' औचित्यविचारा 'चा सिद्धांत मांडण्यासाठी लिहिलेला क्षेमेंद्राचा ' औचित्यविचार ' हा एक स्वतंत्र ग्रंथ आहे. ही महत्त्वाची बैठक लक्षात घेऊनच या दोन शास्त्रकारांनी सांगितलेल्या ' औचित्यविचारा 'कडे पाहावे लागते.

आनंदवर्धन हा नवव्या शतकात होऊन गेलेला साहित्यशास्त्रकार असून क्षेमेंद्राचा काळ अकरावे शतक, असा मानावा लागतो. आनंदवर्धनाने आपल्या ध्वनिसिद्धान्ताच्या प्रस्तावात वेळ काढलेला नसून आपल्या ग्रंथाच्या प्रारंभीच्याच श्लोकात ' काव्यस्य आत्मा ध्वनिः इति बुधैर्यः समाम्नातपूर्वः ' (ध्वन्यालोक १।१) असे सांगून टाकले आहे. तर क्षेमेन्द्राला नमनासाठी घडाभर तेल जाळण्यातला प्रकार अवलंबावा लागला आहे. क्षेमेंद्राने आपल्या ग्रंथाच्या तिसऱ्या कारिकेत ' औचित्य हे तत्त्व काव्यानंदाच्या आस्वादात चमत्कार उत्पन्न करते ' असे स्पष्ट करून ते तत्त्व विचार करण्याजोगे व प्रतिपादण्यासारखे असल्याचे सुचवावे लागले आहे.

तसे पाहिले तर क्षेमेंद्राने आपल्या ग्रंथाच्या पहिल्याच मंगलाचरणात 'औचित्या'ची सूचना केली आहे. मंगलाचरणात विष्णूला वंदन करताना तो म्हणतो,

कृतारिवञ्चने दृष्टिर्येनाञ्जनमलीमसा ।
अच्युताय नमस्तस्मै परमौचित्यकारिणे ॥१॥

(शत्रूची फसवणूक करताना ज्याने आपली दृष्टी काजळाने व्यापून टाकली त्या, पराकोटीचे औचित्य साधणाऱ्या अच्युताला (श्रीविष्णूला) वंदन असो) विष्णू विश्वरूप आहे. त्याने विश्वातली सर्व वैचित्र्ये निर्माण केली असून ती त्याच्या व्यक्तित्वाला परमोचितच आहेत, असा आशय येथे सूचित आहे. विष्णूने मोहिनीरूप घेऊन अमृतकलश दैत्यापासून पळविला ही त्याची कृती उचीतच होय, असा क्षेमेन्द्राच्या म्हणण्याचा भाग आहे. 'औचित्य' या शब्दाचा वापर मंगलाचरणात करून क्षेमेन्द्राने आपल्या ग्रंथाच्या स्वरूपाची कल्पना जरी सूचित केली असली तरी तिसऱ्या कारिकेत क्षेमेंद्र आपल्या प्रतिपाद्य विषयाकडे वळल्याचे कळून येते. त्याने म्हटले आहे.

'औचित्यस्य चमत्कारकारिणश्चारुचर्वणे ।
रसजीवित–भूतस्य विचारं कुरुतेऽधुना ॥३॥

(आता (या ग्रंथात) क्षेमेंद्र, काव्याच्या सुंदर आस्वादात चमत्कृती निर्माण करणाऱ्या व रसाचेही प्राणतत्त्व (जीवित-भूतस्य) असलेल्या 'औचित्या'ची मीमांसा करीत आहे.) याचे कारण क्षेमेन्द्राला आपला सिद्धान्त मांडायला खूप अवसर आहे याची जाणीव आहे साहाजिकच आपल्या विषयाकडे हळूहळू पण विस्ताराने वळण्याची त्याची दृष्टी आहे. पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रकारांनी 'औचित्या'कडे फारसे लक्ष दिलेले नाही, तेव्हा आपण हा सिद्धान्त विस्ताराने सोदाहरण समजून सांगितला पाहिजे ही यामागील दृष्टी आहे. आपल्या कारिकेत औचित्याचे महत्त्व लक्षात घेताना क्षेमेंद्राने 'रसा'ला मान्यता दिली आहे. क्षेमेंद्राच्या नतरच्या काळात विश्वनाथ (सामान्यतः चवदावे शतक) याने 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' हा जो विचार ठामपणे मांडला त्यात 'रस हा काव्याचा आत्मा आहे' असे प्रतिपादले. त्यापूर्वीच्या काळातले आनंदवर्धन–क्षेमेंद्र यांनीही काव्यातील 'रसाचे स्थान' ओळखले होते.–नव्हे ते मानलेही होते.त्यामुळेच आनदवर्धनाने 'रसध्वनी'चा उच्चार केला आणि क्षेमेंद्रानेही 'रसजीवित– भूतस्य' अशी शब्दयोजना केल्याचे दिसून येते.

क्षेमेंद्राची चमत्कार–कल्पना येथे लक्षात घेण्याजोगी आहे. त्याला चमत्कारचर्चा म्हणजे लावण्य, सौंदर्य अथवा आनंद असे म्हणायचे आहे.

आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार

'ध्वन्यालोक' हा एक काव्यशास्त्रातील महत्त्वाचा ग्रंथ लिहिणारा आनंदवर्धन नवव्या शतकात होऊन गेला. त्याचा काळ सामान्यतः इ. स ८४२ ते ८७० असा सांगितला जातो. त्याचा 'ध्वन्यालोक' हा ग्रंथ नवव्या शतकाच्या उत्तरार्धात लिहिला गेला असावा

असे मानण्यास येते. काव्यात ध्वन्यर्थ (सूचितार्थ) कसा वेगळा व महत्त्वाचा आहे हे सांगणारा त्याचा सिद्धान्त त्याने या ग्रंथात स्वतंत्रपणे मांडला आहे. संस्कृत काव्यशास्त्रकारांनी मांडलेल्या सिद्धान्तांत त्याच्या 'ध्वनिसिद्धान्ता'ला एक खास स्थान आहे. याच 'ध्वन्यालोका'वर अभिनवगुप्त (इ स. ९९० ते १०२५) याने 'लोचन'नावाची टीका स्वतंत्रपणे लिहिली आहे आनंदवर्धनाच्या 'ध्वनी'चे अनुयायी म्हणून त्याच्या नंतरच्या काळातील भट्टतौत (इ. स. ९५० ते ९९०), अभिनवगुप्त, क्षेमेंद्र (इ. स. १०५०) आणि मम्मट (इ. स. ११००) यांचा निर्देश करावा लागतो. यांपैकी क्षेमेंद्राने 'औचित्यविचारचर्चा' या नावाचा स्वतंत्र ग्रंथ लिहून 'औचित्य हे रससिद्ध काव्याचे जीवित आहे' असे प्रतिपादन केले आहे. क्षेमेंद्राच्या 'औचित्यविचारा'चा परामर्श या प्रकरणात पुढे घेतलेला आहेच. प्रस्तुन जागी प्रथम आनंदवर्धनाच्या 'औचित्यविचारा'चा थोडक्यात परामर्श घ्यायचा आहे.

आनंदवर्धनाचा औचित्यविचार हा प्रामुख्याने 'रसा'शी संबंधित आहे. काव्यात रसभंग होऊ नये ही त्याची स्पष्ट भूमिका आहे. आणि रसभंगाचे प्रमुख कारण कोणते असेल तर अनौचित्य. त्याने म्हटले आहे.

'अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबंधस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥

(अनौचित्यावाचून दुसरे कोणतेही रसभंगाचे कारण नाही. प्रसिद्ध औचित्याची योजना हे रसाचे परमरहस्य आहे.) ज्या कथानकाचा विषय आणि नायक प्रसिद्ध असतात तिथे रसनिष्पत्तीची शक्यता अधिक असते. तसे नसेल तर म्हणजे कथानक आणि नायक हे काल्पनिक असतील तर त्याठिकाणी रसहानीचा दोष घडण्याची शक्यता असते. त्यामुळे अर्थातच अनौचित्य येण्याची शक्यता अधिक असते.

संघटना

आनंदवर्धनाने 'संघटना' ही संकल्पना रसाच्या संदर्भात मांडली आहे. तत्पूर्वी आचार्य वामनाने 'रीतिरात्मा काव्यस्य ।' असे सांगून काव्याच्या आत्मतत्त्वाविषयी विचार व्यक्त केले आहेत दण्डीने 'रीती'साठी 'मार्ग' असा शब्दप्रयोग केला आहे. पण त्याने लक्षण काही मांडले नाही. वामनाने 'रीती'चे स्पष्टीकरण करताना 'विशिष्टापदरचना' हे लक्षण सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. वामनाला 'विशेष'चा अर्थ 'गुण' असा अभिप्रेत आहे. वामनाने रीतीचे तीन विभाग कल्पिले आहेत. (१) ओज, प्रसाद आदी सर्व गुणांनी युक्त अशा रचनेला वैदर्भी रीती म्हटले आहे; (२) ओज, कांती यासारख्या गुणांनी युक्त अशी रचना म्हणजे 'गौडी' असे सांगून (३) माधुर्य व सौकुमार्य या गुणांनी युक्त जी रचना ती 'पांचाली' होय असे वर्णन केले आहे. समासरहित किंवा समासाचा अभाव असलेल्या रचनेला वामन शुद्ध वैदर्भी रीती म्हणतो. आनंदवर्धनाने वामनाच्या 'रीती'लाच संघटना असे म्हटले असून असमासा, मध्यमसमासा व दीर्घसमासा असे तिचे भेदही केले आहेत.

संघटना माधुर्यादी गुणांच्या आश्रयाने रस अभिव्यक्त करते. गुणांचा रसांशी प्रत्यक्ष संबंध आहे, तसा संघटनेचा नाही.

संघटना ---→ गुण ----→ रस

अशा प्रकारचा हा संबंध आहे. संघटनेचा साक्षात् रसाशी संबंध येत नाही. म्हणजे शृंगारात दीर्घसमसायुक्त रचना दिसून येते, त्याप्रमाणे रौद्रादी रसामध्ये समासरहित रचनेचाही उपयोग केलेला आढळतो.

आनंदवर्धनाने मात्र रसध्वनीच्या संदर्भात संघटनेचा विचार केलेला दिसतो. काव्यरचनेच्या ज्या विविध शैली जाणवतात, त्यांचे विवेचन करावे हा हेतू यामागे नाही. गुण आणि संघटना यांचा परस्परसंबंध व्यक्त करताना आनंदवर्धनाने म्हटले आहे,

'गुणानाश्रित्य तिष्ठन्ती माधुर्यादीन् व्यनक्ति सा ।
रसान् तन्नियमे हेतुरौचित्यं वक्तृवाच्ययोः ॥६॥

(माधुर्यादी गुणांचा आश्रय घेऊन राहाणारी ती (संघटना) रसाभिव्यक्ती करते. आणि अशी संघटना गुणरहित आहे की गुणयुक्त आहे हे वक्ता (म्हणजे कवी आणि कविनिर्मित पात्र (वाच्य) यांच्या औचित्यावर अवलंबून असते.

गुणांचा विचार करताना आनंदवर्धनान गुण हे विशेष प्रकारच्या संघटनेवर अवलंबून नसून ते रसांवर अवलंबून असतात, असे म्हटले आहे. त्याचप्रमाणे ठराविक विषयासाठी ठराविक गुण असाही प्रकार संभवत नाही, असा त्याच्या म्हणण्याचा आशय आहे.

अशा प्रकारच्या विषयासंबंधी सहृदय वाचकाच्या मनात अरुचि (अचारुत्वं) का बरं निर्माण होत नाही, असा प्रश्न निर्माण होणे स्वाभाविक आहे. पण याचे उत्तर म्हणजे, कविप्रतिभेमुळे अशा विषयाबाबत वाचकाला ती गोष्ट नीरस वाटत नाही. विषयाच्या संदर्भातला काव्यदोष दोन प्रकारे संभवतो असे आनंदवर्धनाने सांगितले आहे. ते दोन प्रकार म्हणजे (१) अव्युत्पत्तिकृत दोष, आणि (२) अशक्तिकृत दोष होत. पहिल्या प्रकारचा दोष प्रतिभासंपन्न कवीच्या रचनेतील त्याच्या प्रतिभाशक्तीमुळे कळन येत नाही. याचा अर्थ असा की, प्रतिभासंपन्न कवीच्या सामर्थ्यामुळे त्याचे काव्य सदोष असूच शकत नाही. यासाठी कालिदासाच्या 'कुमारसंभवा'तील शिवपार्वतीच्या संभोग-शृंगाराच्या वर्णनाचा उल्लेख येथे करण्यात आला आहे. महाकवी कालिदासाच्या प्रतिभासंपन्न लेखणीतून हे वर्णन केले गेले आहे, त्यामुळे ते 'दोषरूप' असेल, औचित्य-हानी करणारे असेल, असे वाचकाच्या मनातही येत नाही, हा आशय ! 'व्युत्पत्ति' म्हणजे विद्वत्ता, निपुणता. वर्ण्यविषयाच्याबाबत सारासार विचार करण्याचे कवीचे कौशल्य. त्याचा अभाव म्हणजे 'अव्युत्पत्ति.' त्यायोगे लिहिले गेलेले काव्य ते 'अव्युत्तपत्तिकृ' दोष निर्माण करणारे काव्य होय.

दुसरा काव्यदोष म्हणजे 'अशक्तिकृत दोष.'. प्रतिभेच्या अभावी जे काव्य निर्माण होते, त्यात हा दोष आढळून येतो. 'शक्ती' म्हणजे 'प्रतिभा' हा अर्थ लक्षात घेताला

म्हणजे हा दोष स्पष्ट व्हायला हरकत नसावी. प्रतिभाहीन कवीच्या काव्यातील दोष तावडतोब जाणवावेत इतके उघड असतात. साहाजिकच अशी रचना औचित्याला साजेशी नसते. ती रसनिर्मिती करूच शकणार नाही.

पहिल्या दोषात कवीप्रतिभा असे दोष झाकून टाकण्याइतकी समर्थ असते, ती वाचकाला औचित्याचित्य विचार करायला अवसरच देत नाही. तर दुसऱ्या दोषात कविप्रतिभेचाच अभाव असतो. त्यामुळे काव्यातील दोष झाकून टाकायला कवी दुबळा पडतो. आनंदवर्धनाने आपला हा विचार पुढील ओळींतून व्यक्त केला आहे.

अव्युत्पत्तिकृतो दोषः शक्त्या संव्रियते कवेः ।
यस्त्वशक्तिकृतस्तस्य स झटित्यवभासते ॥

आनंदवर्धनाने पुढील भागात, (या आधी उद्‌धृत केलेल्या सहाव्या कारिकेत) संघटना ही गुणाधिष्ठित आहे की गुणविरहित आहे हे कवी (वक्ता) आणि वाच्य (म्हणजे कविनिर्मित पात्र) यांवर अवलंबून असते असे सांगितले आहे. आनंदवर्धनाच्या औचित्यविचाराला रसाचे अधिष्ठान असल्यामुळे, कविनिर्मित पात्र रसनिर्मिती करणारे असते, असे त्याचे म्हणणे आहे. कविनिर्मित कथानायक अथवा त्याला विरोधी असलेला खलनायक यांच्याद्वारा रसनिर्मिती होऊ शकते. काव्यार्थ हा ध्वनिरूप जो रस त्याचे अंग अथवा रसाभासाचेही अंग असू शकेल. कथानायकासंबंधीच्या विवेचनात त्याचे प्रकारही आनदवर्धनाने सांगितलेले आहेत. ते असे : (१) धर्मयुद्धवीरप्रधान तो धीरोदात्त नायक, (२) वीररौद्रप्रधान तो धीरोद्धत, (३) वीरशृंगारप्रधान तो धीरललित, अाणि (४) दानधर्मवीरशांतप्रधान तो धीरप्रशान्त नायक होय. हे चार नायक चार वृत्तींचे द्योतक म्हणून मानले गेले आहेत. त्या वृत्ती अनुक्रने अशा : सात्वती, आरभटी, कैशिकी आणि भारती

संघटनेचे नियंत्रण करणारे दुसरे औचित्य विषयाधीन असते. कारण काव्याच्या निरनिराळ्या प्रकारांचा आश्रय घेणारी संघटना विविध प्रकारची असते. ‘विषय’ या शब्दाचा अर्थ ‘समूह’ असा येथे अभिप्रेत असला तरी प्रस्तुत जागी ‘विषय’ म्हणजे काव्याचे वेगवेगळे प्रकार. हे प्रकार असे सांगता येतात मुक्तक (एकश्लोकी रचना), सन्दानितक (दोनश्लोकी रचना. काहीवेळी हिला मुक्तकही म्हणतात.),विशेषक(तीनश्लोकी रचना), कलापक (चारश्लोकी रचना) कुलक (पाच किंवा पाचापेक्षा अधिक श्लोकी रचना), ज्यात वसंतादी ऋतूंचेवर्णन केलेले असते त्याला **पर्यायबन्ध** म्हणावे, धर्म-अर्थ-काम- मोक्ष अशा चार पुरुषार्थांचे वर्णन ज्यात असते ती **परिकथा**, हिच्यात अनेक वृत्ते वा वर्णनाचा वापर करता येतो. कथेच्या एखाद्याच भागाचे वर्णन ज्यात असते ती **खंडकथा** (यालाच खंडकाव्य म्हणतात.) **सकलकथा** या प्रकारात अनेक इतिहास-वर्णने, त्याची फलिते वगैरे सांगितलेली असतात **सर्गबंध** हा एक महाकाव्याचाच प्रकार असून त्यात पुरुषार्थ हे फळ सांगितलेले असते, यात संपूर्ण जीवनवृत्तांत कथन केला जातो. हे बहुधा सस्कृतमध्येच लिहिले जाते. (मराठीतही महाकाव्ये लिहिण्याचे प्रयोग हल्ली झालेले आहेत.) त्याचप्रमाणे नाटक, आख्यायिका असे आणखीही काव्यप्रकार सांगता येण्याजोगे

आमची अनमोल प्रकाशने

१. टीका आणि टीकाकार – डॉ. वा. भा. पाठक
२. श्रीशिवदिग्विजय (बखर) – संपा. डॉ. रा. चिं. ढेरे
३. भाऊसाहेबांची कैफियत (बखर) – संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी
४. भाऊसाहेबांची बखर (बखर) – संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी
५. सभासद बखर – संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी
६. अभिनव साहित्यशास्त्र–प्रा. भालचंद्र खांडेकर, डॉ. लीला गोविलकर
७. अक्षरवाटा – डॉ. म. सु. पाटील
८. मुक्तेश्वर स्फुटकाव्ये – संपा. डॉ. वा. के. लेले
९. गाभारा – डॉ. मु. श्री. कानडे, प्रा. भालचंद्र खांडेकर
१०. संत चोखामेळा अभंगवाणी – संपा. डॉ. कानडे, प्रा. खांडेकर
११. मुक्तेश्वराचे विराटपर्व – संपा. प्रा. खांडेकर, डॉ. भीमराव कुलकर्णी
१२. ज्ञानेश्वरी अध्याय १, ३, ६, ९ – संपा. प्रा. अदवंत, प्रा. खांडेकर
१३. ज्ञानेश्वरी अध्याय ११ वा – संपा. प्रा. खांडेकर, डॉ. गोविलकर
१४. ज्ञानेश्वरी अ. १२, १५, १६, १७ – संपा. प्रा. अदवंत, प्रा. खांडेकर
१५. ज्ञानेश्वरी अध्याय १८ वा – संपा. प्रा. खांडेकर, डॉ. तोडमल
१६. साहित्यविचार – प्रा. भालचंद्र खांडेकर
१७. काव्यगंगा – संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी
१८. गद्यशिखरे – संपा. डॉ. भीमराव कुलकर्णी
१९. भारतीय साहित्यविचार –प्रा. भालचंद्र खांडेकर, डॉ. लीला गोविलकर

: या शिवाय :

प्रा. भालचंद्र खांडेकर संपादित

'**संगीत–संशयकल्लोळ**' : गो. ब. देवल, '**संगीत–एकच प्याला**' : रा. ग. गडकरी, '**संगीत–शारदा**' : गो. ब. देवल, '**संगीत–सौभद्र**': अण्णासाहेब किर्लोस्कर, व '**संजीवनी**' : (संजीवनी मराठे यांच्या निवडक कविता)

अनमोल प्रकाशन,
अप्पा बळवंत चौक, पुणे २.