म. ग्रं सं. ठाणें.
विषय निबंध
सं. क. 3424

REFBK-0026870

संदर्भ
निबंध
3525
२६८६०
१३।९३

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.

31 JUL 1993

23 OCT 1993

29 DEC 1993

16 APR 1994

11 MAY 1994

28 OCT 1995

28 OCT 1995

- 6 JAN 1996
१२।१।९८

(कु. मा. पहा)

साहित्यविचार

लेखक :
प्रा. डॉ. अरविंद वामन कुळकर्णी
फर्ग्युसन महाविद्यालय
पुणे - ४११ ००४

प्रस्तावना
डॉ. गं. ना. जोगळेकर

REFBK-0026870

प्रतिमा प्रकाशन

● प्रकाशन क्र. ९५

● © सौ. सुमित्रा अरविंद कुळकर्णी
१४, स्वयंसिद्धा सोसायटी,
पौड रस्ता, पुणे ४११ ०३८

● प्रकाशक :
अरुण पारगावकर
प्रतिमा प्रकाशन,
१३५९ सदाशिव पेठ, नवा विष्णू चौकाजवळ,
पुणे ३० (फोन ४३७४४४)

● मुद्रक :
हाय लाइट प्रिंटर्स,
२५०/११ शनिवार पेठ,
पुणे ४११ ०३०, फोन ४५ ३६ ४७

● अक्षरजुळणी :
टाइपो आर्टस्
१४८१ शुक्रवार पेठ
पुणे ४११ ००२

● मुखपृष्ठ :
चित्रांकन, पुणे

● प्रथमावृत्ती : ऑक्टोबर १९९२

● मूल्य : रु.७० /

सौ. सुमतीबाई आणि
श्री. गोपाळ नागेश पुरंदरे
निपाणी (जि. बेळगाव)
या उभयतांना
आदरपूर्वक

अनुक्रमणिका

प्रकरण १ ले : साहित्याचे स्वरूप / १३ ते ३३

शास्त्रीय आणि ललितसाहित्यातील फरक - साहित्याचे शब्दरूप - वास्तव आणि कल्पित यांचा संबंध - ललितसाहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवांचे विशेष - संवेदनात्मकता, भावनात्मकता, वैचारिकता, सेंद्रीयता, सूचकता, विशिष्टता, आणि विश्वात्मकता.

प्रकरण २ रे : साहित्याचे प्रयोजन / ३४ ते ५९

प्रयोजन म्हणजे काय? - स्वरूप व प्रयोजन यांचा परस्परसंबंध - प्रयोजन आणि परिणाम यातील भेद - काही प्रयोजने –यश, अर्थ, आत्माविष्कार, स्वप्नरंजन, विरेचन, जिज्ञासातृप्ती, प्रचार, उद्‌बोधन, मनोरंजन, अनुभवविश्वाची समृद्धी, स्व-रूपनिष्ठा, या सर्वांचा लेखक / वाचक दृष्टीने विचार, तसेच यांचा कलावादी व जीवनवादी भूमिकांतून विचार.

प्रकरण ३ रे : साहित्याची निर्मितिप्रक्रिया / ६० ते ८२

साहित्यातील नवनिर्मितीचे स्वरूप - साहित्य-निर्मितीच्या शक्ती - प्रतिभा, कल्पनाशक्ती, चमत्कृतिशक्ती आणि स्फूर्ती या संकल्पना - प्रतिभाव्यापार व स्वप्नव्यापार - साहित्यिकाचे व्यक्तिमत्त्व, संवेदनक्षमता, शैशववृत्ती, अनुभवसमृद्धी, विद्वत्ता - जीवनविषयक व साहित्यविषयक दृष्टिकोण यांचे साहित्यनिर्मितीतील कार्य.

प्रकरण ४ थे : साहित्याची भाषा / ८३ ते ११०

व्यवहार, शास्त्र व ललितसाहित्य यांची भाषा - भाषा हे साहित्याचे माध्यम की साधन? - शद्वार्थाचा वक्रव्यापार - भाषेचे नादरूप - अलंकारविचार-रूपक, प्रतिमा, प्रतीक, प्राक्कथा - शैलीविचार – लेखक तशी शैली, आशय तशी शैली, साहित्यप्रकार तशी शैली, बोलीभाषेचा उपयोग.

प्रकरण ५ वे : साहित्याचा आस्वाद / १११ ते १३७
आस्वाद म्हणजे काय? - आस्वादाला आवश्यक असणारे गुण, आस्वादप्रक्रिया, आस्वादातील अडथळे, आस्वादातील आनंदाचे स्वरूप.

प्रकरण ६ वे : साहित्याची सामाजिकता / १३८ ते १५७
साहित्य आणि समाज यांचे परस्परसंबंध-लेखकाची सामाजिकता, भाषेची सामाजिकता, वाचकाची सामाजिकता, कलात्मक अनुभवातील सामाजिकता, साहित्यातील सामाजिकतेला वैश्विक स्वरुप प्राप्त होते काय?, बांधिलकीची संकल्पना व साहित्याची बांधिलकी.

प्रकरण ७ वे : साहित्यिक अभिरुची / १५८ ते १७८
अभिरुची म्हणजे काय?, अभिरुची आणि सौंदर्यदृष्टी, अभिरुची आणि औचित्य, अभिरुची भिन्नतेची कारणे, अभिरुची नियत करणारे घटक, सांस्कृतीक पर्यावरण, आर्थिक पर्यावरण, वाङ्मयीन पर्यावरण.

प्रकरण ८ वे : साहित्यप्रकाराची संकल्पना / १७९ ते १९७
साहित्यप्रकाराची संकल्पना - साहित्याच्या वर्गीकरणाची शक्याशक्यता व आवश्यकता, साहित्याच्या वर्गीकरणाची तत्त्वे, माध्यमभिन्नता प्रस्तुतीकरणाची पध्दती, प्रस्तुतीकर्त्याचा दृष्टिकोण व प्रस्तुतीकरणातील काळ, साहित्याचे ठळक प्रकार, काव्य, कादंबरी व नाटक.

काही संदर्भ ग्रंथ / १९८.

मित्रहो,

गेली अनेक वर्षे बी.ए / एम्. ए. च्या वर्गांना मी साहित्यविचार आणि समीक्षाविचार शिकवितो आहे. त्या विषयांचे, त्यामुळे माझे वाचन आणि चिंतन झालेले आहे.

काही वर्षांपूर्वी माझे जुने स्नेही डॉ. गं. ना. जोगळेकर यांच्या आग्रहावरून मी 'दूर-शिक्षणा'तील विद्यार्थ्यांसाठी साहित्यविचारावर एक छोटी पुस्तिका लिहिली होती. डॉ. जोगळेकर त्यावेळी 'दूर-शिक्षणा'च्या 'ग्रंथनिर्मिती प्रकल्पा'चे प्रमुख म्हणून काम पाहात होते. त्या पुस्तिकेचा आधार घेऊनच प्रस्तुत पुस्तक तयार केले आहे.

'साहित्यविचार' या प्रस्तुत पुस्तकाचे स्वरूप विद्यार्थ्यांसाठी लिहिलेले गाईड असे मुळातच नाही याची मला इथे नोंद करणे आवश्यक वाटते. अध्यापनाच्या अनुभवाने माझ्याजवळ 'साहित्य' या विषयाबद्दलचे काही विचार गोळा होत गेले. त्यांचे मी इथे शिक्षक व बी. ए. चे विद्यार्थी यांना उपयोगास येतील अशा मुद्यांच्या आधारे विवरण केले आहे, इतकेच.

'प्रतिमा प्रकाशन'चे प्रमुख श्री. अरुण पारगावकर हे माझे एक तरुण स्नेही. ते प्रस्तुत पुस्तक प्रकाशात आणीत आहेत ही माझ्या दृष्टीने विशेष समाधानाची बाब आहे. या प्रसंगी मला त्यांचे वडील आणि माझे एक जुने स्नेही कै. वि. शं. पारगावकर यांची आठवण होत आहे.

डॉ. गं. ना. जोगळेकर यांनी वेळात वेळ काढून प्रस्तावना लिहून दिली, त्यामुळे होत असलेले समाधान मी मुद्दाम नमूद करू इच्छितो.

अरविंद वामन कुळकर्णी

१४, स्वयंसिद्धा सोसायटी,
पौड रस्ता, पुणे ३८

स्वागत

डॉ. अरविंद वामन कुळकर्णी हे मराठी वाचकाला अनेक नात्यांनी परिचित आहेत. १९६० नंतर जे अनेक कवी उदयास आले त्यांमध्ये त्यांचा समावेश होतो. गेल्या ३० वर्षांत डॉ. कुळकर्णी यांच्या कवितेने अनेक रूपे धारण केली आणि त्यातून त्यांची चिंतनशीलता, समाजमनस्कता आणि संवेदनशीलता नाना रूपांत व्यक्त होत राहिली. आजही त्यांच्या कवितांचे अंगभूत वेगळेपण वैशिष्ट्यपूर्ण रीतीने होत राहिले आहे. रसिक कवीप्रमाणेच डॉ. कुळकर्णी हे संशोधनात्मक लेखन करणारे अभ्यासक म्हणूनही वाचकांना ज्ञात आहेत. 'मराठीतील नाट्यलेखन-तंत्राची वाटचाल' हा त्यांच्या पीएच्. डी. चा प्रबंध अभ्यासकमान्य झाला आहे. गेल्या पंचवीसएक वर्षांत नाट्यसंहिता व नाट्यप्रयोग यांच्या अनुरोधाने त्यांनीअनेक शोधनिबंध लिहिले आहेत. खेडयापाडयातला शोषित असा शेतकरीवर्ग त्यांच्या नित्य अनुभवाचा विषय असल्यामुळे कष्टकरी समाजाला न्याय मिळावा या सामाजिक प्रेरणेतून त्यांनी काही सामाजिक चळवळींमधूनही काम केले आहे. श्री. शरद जोशी यांच्या शेतकरी आंदोलनासंबंधी त्यांचीअनेक पुस्तके प्रसिद्ध असून श्री. जोशी यांचे सहकारी म्हणून त्यांनी अनेक प्रांतांत भ्रमण केले आहे. साहित्याच्या अभ्यासकाच्या ठिकाणी क्वचितच दिसणारी ग्रामीण अर्थव्यवस्थेच्या अभ्यासाची जोड डॉ. कुळकर्णी यांना लाभली असल्यामुळे त्यांचे त्यासंबंधीचे लेखनही वैशिष्ट्यपूर्ण झाले आहे. अशा अनेक अंगांनी डॉ. कुळकर्णी यांचे व्यक्तिमत्त्व संपन्न झाले असले तरी मूलत: ते साहित्याचे अभ्यासक आहेत. मराठीबरोबरच संस्कृत व इंग्रजी साहित्याच्या अभ्यासाची भक्कम बैठक असल्यामुळे त्यांचे साहित्यविषयक चिंतन मूलतत्त्वांचा वेध घेणारे व चौफेर असे झाले आहे. गेली सुमारे ३४ वर्षे पदवी व पदव्युत्तर वर्गांना साहित्यशास्त्र व समीक्षाशास्त्र

हे विषय शिकवण्याचा अनुभव त्यांच्या गाठी असल्याने आज निवृत्तीच्या मार्गावर असलेले डॉ. कुळकर्णी समृद्ध व्यक्तिमत्त्वाचे, वेधक वक्तृत्वाचे, परिपक्व प्राध्यापक म्हणून ओळखले जातात. आपल्या अनेक वर्षांचे अध्ययनाचे फलित त्यांनी '**साहित्यविचार**' या पुस्तकाच्या रूपाने मांडायचे ठरविले, तेव्हा त्यांचा एक जुना मित्र व सहकारी म्हणून मला विशेष आनंद झाला.

साहित्यविचारासंबंधी व समीक्षेसंबंधी मराठीत आजवर बरीच पुस्तके लिहिली गेली आहेत व त्यांतली अनेक पुस्तके अभ्यासकमान्यही झाली आहेत. अशा पुस्तकांत 'आणखी एक भर' असे डॉ. कुळकर्णी यांच्या या पुस्तकाचे जुजबी स्वरूप नाही; तर त्यांच्या व्यासंगाचे, चिंतनाचे व स्वतंत्र विवेचनशैलीचे दर्शन घडविणारे असे हे महत्त्वाचे पुस्तक ठरेल याची मला खात्री वाटते. पुणे विद्यापीठाचा तृतीव वर्ष साहित्य या वर्गाचा अभ्यासक्रम डोळ्यासमोर ठेवून जरी हे पुस्तक डॉ. कुळकर्णी यांनी लिहिले असे दिसत असले तरी पदवीप्रमाणेच पदव्युत्तर वर्गांनाही ते मार्गदर्शक ठरेल असे म्हणता येईल. आज नव्याने अद्यापनक्षेत्रात आलेल्या मराठीच्या अनेक प्राध्यापकांना संस्कृत व इंग्रजी भाषेतील या विषयावरच्या ग्रंथांची तोंडओळखही नसते. त्यांचे मराठी साहित्याचे वाचनही अनेकदा अपुरे असते, किंवा विशिष्ट पुस्तकांपुरते मर्यादित असते. वस्तुत: एकदा या अध्यापनाच्या क्षेत्रात प्रवेश केल्यानंतर अशा शिक्षकांनी प्रयत्नपूर्वक आपल्यातील उणिवा दूर करण्यासाठी चौफेर वाचनाचा व स्वत:मधील विद्यार्थी टिकून कसा राहील याचा ध्यास घेतला पाहिजे. नवीन प्राध्यापकांपैकी काहीजण एम्फिल् किंवा पीएच. डी. अशा संशोधनात्मक पदव्या मिळवतात हेखरे; पण यातले बरेचसे संशोधन ठराविक चाकोरीतून जाणारे असल्यामुळे तेफारसे समाधानकारक ठरत नाही. खेदाची बाब ही की, अशा प्राध्यापकांचे अध्ययन पदवी मिळेपर्यंतच टिकते आणि नंतर ते केवळ सेवेची वर्षे वाढली म्हणून ज्येष्ठ होत जातात. अशा ठिकठिकाणच्या प्राध्यापकांनाही ह्या पुस्तकाचे साहाय्य होईल, यात शंका नाही. कारण साहित्यविचार हा विषय शिकताना कोणते संदर्भ पाहिले पाहिजेत, कोणते ग्रंथ मुळातून वाचले पाहिजेत याची दिशा अशा प्राध्यापकांना मिळू शकेल. त्यामुळेच डॉ. कुळकर्णी यांचे साहित्यविचारावरील हे पुस्तक विद्यार्थी, शिक्षक व सर्वमान्य जिज्ञासू वाचक अशा सर्व घटकांना उपयुक्त वाटेल यात शंका नाही.

बी. ए. किंवा एम. ए. या परीक्षांसाठी मराठी हा विषय निवडणाऱ्या वेगवेगळ्या विद्यापीठातील विद्यार्थ्यांना गेली अनेक वर्षे या ना त्या स्वरूपात

साहित्यशास्त्र हा विषय अभ्यासावा लागत आहे. ६० वर्षांपूर्वी मुंबई विद्यापीठाच्या अभ्यासक्रमात हा विषय जेव्हा समाविष्ट झाला, तेव्हा प्रथमत: प्रा. रा. श्री. जोग, प्रा. द. के. केळकर यांनी या विषयावर मराठीत पुस्तके लिहिली. त्यानंतर प्रा. श्री. श्री. के. क्षीरसागर, डॉ. रा. शं. वाळिंबे, डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे, डॉ. स. रा. गाडगीळ इ. अनेक नामवंतांनी त्यात महत्त्वाची भर घातली. प्रा. वा. ल. कुलकर्णी, श्री. नरहर कुरुंदकर, श्री. दि. के. बेडेकर इ. अनेक अभ्यासकही या विषयाचा आपापल्या परीने वेध घेत राहिले. श्री. प्रभाकर पाध्ये, बा. सी. मर्ढेकर, डॉ. वि. ना. ढवळे, गंगाधर गाडगीळ, शरदचंद्र मुक्तिबोध अशा अनेक विद्वानांचे व्यासंगपूर्ण लेखनही या विषयाचे सर्वांगीण दर्शन होण्याच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरले. डॉ. स. गं. मालशे यांनी 'साहित्यसिद्धान्त' या ग्रंथाच्या रूपाने एका महत्त्वाच्या ग्रंथाचा अनुवाद सादर केला. प्रारंभी मराठीत हा विषय फक्त संस्कृत काव्यशास्त्राच्या अनुरोधानेच चर्चिला जात होता; त्यामुळे भरतमुनींपासून जगन्नाथ पंडितापर्यंत महत्त्वाचे असे सर्व मिमांसक आणि त्यांनी मांडलेले वक्रोक्ती, रीती, ध्वनी, रस ह्यांसारखे महत्त्वाचे सिद्धान्त यांचीच चर्चा अशा ग्रंथांतून होत असे. पक्त काव्यानंदमीमांसा आणि त्यातही करुणरसापासून मिळणारा आनंद या संबंधात काही पाश्चात्त्य सिद्धान्त विचारात घेण्याची प्रथा होती. पण आधुनिक मराठी साहित्य हे पाश्चात्त्य साहित्याच्या प्रेरणेतून निर्माण होत राहिले असल्यामुळे पाश्चात्त्य साहित्य विचाराकडे लक्ष पुरविणे क्रमप्राप्तच ठरते. प्राचीन काळातील साहित्य-प्रयोजनेही वेगळी होती, आणि प्राचीनांचा काव्यविचार बव्हंशी अलंकारमूलक होता. वर्तमान-साहित्याशी या काव्यशास्त्राचे फारसे सुसंवादित्व नसल्यामुळे अनेकांना हा विषय कशासाठी शिकायचा, हा प्रश्न पडत असे. त्यामुळेच भारतीय व पाश्चात्त्य अशा दोन्ही प्रणालींचा मेळ घालणारा अभ्यासक्रम पुणे विद्यापीठाने तयार केला आणि तो गेली काही वर्षे अमलातही आला आहे. प्रतिभावंत कवीप्रमाणेच त्याने घडवलेली समग्र साहित्यकृती आणि तिचा आस्वाद घेणारा सहृदय वाचक या सर्व घटकांना प्राचीन काव्यशास्त्र व पाश्चात्तय समीक्षाशास्त्र या दोन्ही अंगांनी सामावून घेणाऱ्या चांगल्या पुस्तकांची भासणारी उणीव डॉ. कुळकर्णी यांच्या ह्या पुस्तकाने निश्चितच भरून निघेल.

डॉ. कुळकर्णी यांच्या या पुस्तकाचे अनेक विशेष सांगता येतील. शास्त्रीय स्वरूपाचा विवेचनात्मक ग्रंथ अकारण क्लिष्ट आणि बोजड पद्धतीने लिहिण्याची आणि फारसे समर्पक नसलेले अनेक अपरिचित शब्द सतत वापरण्याची अनेक

लेखकांना हौस असते. (आणि नंतर ती त्यांची सवय बनते!) त्यामुळे अशा लेखकांच्या दुर्बोध शब्दयोजनेचे अडथळे पार करत मूळ विषयापर्यंत पोहोचणे नवीन अभ्यासकास फार जिकीरीचे ठरते. पण दीर्घकाळच्या अभ्यासाने असा विषय आत्मसात झाला असेल तर त्या लेखकाचे विवेचन सुबोध होत जाते. त्याच्या विद्वत्तेचे दडपण वाचकाच्या मनावर येत नाहीच, शिवाय वाचकाला विश्वासात घेऊन हा विषय त्याला समजावून सांगायचा आहे, ही लेखकाची प्रवृत्ती प्रकट होत असते. डॉ. कुळकर्णी हे या प्रकारचे लेखक असल्याने ह्या पुस्तकातील विवेचन सर्वत्र सुबोध झाले आहे. याचा अर्थ असा नव्हे की, लेखन मुद्दाम सुबोध करायचे असे ठरवून मुख्य प्रश्नाला भिडण्याचे लेखकाने टाळले आहे. उलट असे म्हणता येईल की कित्येक ठिकाणी अभ्यासक्रमाच्या चौकटीच्या बाहेर जाऊन संबंधित विषय अनेक उदाहरणांच्या द्वारा त्यांनीअधिक आकर्षक केला आहे. 'परिपक्वतेतून आलेला सुबोधपणा' असे ज्याला म्हणता येईल हा या पुस्तकाचा एक विलोभनीय विशेष होय. परिभाषा, व्याख्या आणि अवतरणे यांचा प्रमाणाबाहेर वापर करणेही डॉ. कुळकर्णी यांनी बहुधा टाळले आहे. प्राचीन आचार्यांना वर्गीकरणाचे आणि विभाजनाचे इतके महत्त्व वाटत असे की त्यामुळे मूळ विषय बाजूला पडल्यासारखा होई. डॉ. कुळकर्णी यांनी हा धोकाही ओळखला आहे. त्यामुळे प्रतिपाद्य विषयापासून त्यांचे विवेचन कोठेही तपशिलात हरवून गेलेले नाही. भरतमुनींपासूनचे सर्व प्रमुख संस्कृत आचार्य; ॲरिस्टॉट्लपासूनचे सर्व पाश्चात्य विद्वान आणि श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांपासूनचे नामवंत मराठी समीक्षक या सर्वांचीच मते डॉ. कुळकर्णी यांनी त्या त्या ठिकाणी उल्लेखिलेली आहेत असे दिसून येते त्याप्रमाणे गो. म. कुळलकर्णी, रा. ग. जाधी, रा. भा. पाटणकर, गंगाधर पाटील, सुधीर रसाळ आणि भालचंद्र नेमाडे यांसारख्या आजकालच्या अभ्यासकांकडेही त्यांनी लक्ष पुरविले असल्यामुळे त्यांचे विवेचन सर्वस्पर्शी झाले आहे. साहित्य-प्रयोजनांचा, लेखक आणि वाचक अशा दोन्ही पातळ्यांवरून केलेला विचार; भाषा हे साहित्याचे माध्यम की साधन या प्रश्नाचा ऊहापोह; लेखकाच्या बांधिलकीचा प्रश्न, कलावाद विरुद्ध जीवनवाद, साहित्य आणि समाज यांमधील परस्परसंबंध, अभिरुचीची संकल्पना, वाङ्मयीन आर्थिक आणि सांस्कृतिक पर्यावरण अशी या पुस्तकांतील मार्मिक विवेचनाची अनेक स्थळे दाखवता येतील. साहित्याचे माध्यम, लेखकाची बांधिलकी आणि समाजाची अभिरुची आणि साहित्याची समाजसापेक्षता हे अनेक बाजू असलेले आणि अनेक

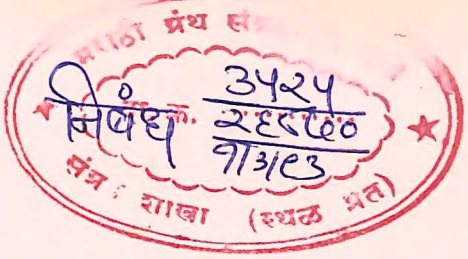
मतभेदस्थळे असलेले कायमचे चर्चिले जाणारे विषय आहेत. त्यामुळे केवळ यांपैकी एखाद्या विषयाचेही ग्रंथरूपाचे विवेचन होऊ शकते.

वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना, त्यात होणारे चढउतार, तंत्र आणि कला ह्या दोन्ही बाबतींत वाङ्मयप्रकारांचे वेगळेपण या अंगानेही पुष्कळ सविस्तर विवेचन करणे शक्य आहे. डॉ. कुळकर्णी यांनी अशा अनेक विषयांचा मर्यादित प्रमाणात परामर्ष घेतला आहे; पण तसे होणे स्वाभाविक आहे.

एकंदरीने साहित्यासंबंधी निर्माण होणारे मूलभूत प्रश्न, साहित्य या संकल्पनेचे नेमके स्वरूप, साहित्य या विषयाशी संबंधित असलेले विविध घटक आणि त्यांचे परस्परसंबंध अशा सर्व गोष्टींचे पायाभूत आकलन डॉ. कुळकर्णी यांच्या या पुस्तकामुळे नक्कीच होऊ शकेल. या विषयाचा अधिक सखोल व सर्वांगीण वेध घ्यावा अशी नव्या अभ्यासकाला प्रेरणा मिळेल आणि '**साहित्यविचार**' हा विषय ही केवळ परीक्षेपुरती हाताळण्याची एक बाब नसून ते जीवनव्यवहाराचे एक महत्त्वपूर्ण अंग आहे, अशी जाण या पुस्तकामुळे वाढीस लागेल यात शंका नाही. या क्षेत्रातल्या अनुभवी अधिकारी व्यक्ती आणि नवागत अभ्यासक या दोन्ही घटकांकडून या पुस्तकाचे स्वागत होईल, असा मला विश्वास वाटतो. साहित्यविचाराप्रमाणे समीक्षाविचाराची मूलतत्त्वे, मराठी समीक्षेचा इतिहास,उपयोजित समीक्षा यासंबंधीही डॉ. कुळकर्णी यांच्या हातून ग्रंथलेखन झाले तर या क्षेत्रातील अभ्यासकाला अधिक मार्गदर्शन घडू शकेल.

२-१०-१९९२

गं. ना. जोगळेकर



प्रकरण पहिले : साहित्याचे स्वरूप

१. शास्त्रीय वाङ्मय आणि ललितसाहित्य यातील फरक :

वास्तविक साहित्य याचा अर्थ सामग्री असा आहे. स्वयंपाकाचे साहित्य, परीक्षेचे साहित्य, शेतीचे साहित्य असे शब्दप्रयोग आपण नेहमीच करत असतो. पण नुसता साहित्य हा शब्द मात्र एकच एक विशिष्ट अर्थ सांगतो. तो म्हणजे लेखन हा होय. आणि या लेखनाच्या संदर्भातही साहित्य ही संज्ञा मोठी समावेशक आहे. वाङ्मय अशी आणखी एक संज्ञा साहित्याला पर्यायी म्हणून वापरली जाते. तीही अशीच व्यापक आणि समावेशक आहे. जे जे वाणीमय ते ते वाङ्मय, तसेच जे जे लिखित ते ते साहित्य अशी अर्थाची व्यापकता दोन्ही संज्ञांबाबत दिसते.पण या दोन्ही संज्ञा सर्वच लेखनाला लावता येत नाहीत, तसा प्रयत्न चुकीचा ठरतो हे उघड आहे. व्यवहारात तर आपण याचा नेहमीच अनुभव घेत असतो.

जन्मकुंडली, पंचांग, औषधोपचाराच्या टिप्पणी इत्यादी लेखन हे लेखनच असले तरी त्यांना कुणी साहित्य म्हणत नाही. कारण तिथे विशिष्ट वस्तुस्थिती सांगणारी शब्दांची साधलेली फक्त जुळणी असते. कसलाही वेगळा अभिप्राय त्याद्वारा व्यक्त केला जात नसतो. याशिवायही साहित्य म्हणून जे ओळखले जाते तेही एकाच स्वरूपाचे नसते. म्हणजे असे की, वि. स. खांडेकर यांचे 'क्रौंचवध', राम गणेश गडकरी यांचे 'एकच प्याला', चिं. वि. जोशी यांचे 'चिमणरावाचे चऱ्हाट', गंगाधर गाडगीळ यांचे 'गाडगीळांच्या कथा' आणि पाध्ये-टिकेकर यांचे 'आजकालचा महाराष्ट्र', न. चिं. केळकर यांचे 'मराठे व इंग्रज',-अशी सर्वच पुस्तके साहित्य या संज्ञेनेच ओळखली जात असली तरी पहिली चार आणि शेवटची दोन ही परस्पराहून वेगळी आहेत हे सहज लक्षात येते. या वेगळेपणाच्या जाणीवेनेच साहित्याच्या दोन वर्गातील सीमारेषा आखली गेली आहे. यातील पहिला आहे ललितसाहित्याचा वर्ग आणि दुसरा

आहे ललितेतर साहित्याचा वर्ग. या ललितेतर साहित्यालाच शास्त्रीय साहित्य असेही म्हटले जाते. अगदी वरवर पाहिले तरी यांचा एक विशेष सहज ध्यानी येतो. ललितसाहित्य हे वाचकांच्या भावनांना आवाहन करते, तर ललितेतर शास्त्रीय साहित्य वाचकांच्या विचारांना आवाहन करते. ललित साहित्यात भावनांचे आरोह-अवरोह टिपले जातात, तर ललितेतर साहित्याचा सर्व भर ज्ञानात्मक अशा विचारांच्या सुसंगत व सुस्पष्ट मांडणीवर असतो.

ललितेतर साहित्यात लेखनप्रकार नसतात. त्यात स्फुट निबंधपर आणि दीर्घ ग्रंथपर असे दोनच प्रकारचे लेखन संभवू शकते. पण ललितसाहित्यात मात्र काव्य, कथा, कादंबरी, ललित गद्य, नाटक असे अनेक प्रकार आहेत. यातही नुसते काव्य घेतले तरी त्यात भावगीत, नाट्यकाव्य, खंडकाव्य, सुनीत, विलापिका, कथाकाव्य असे अनेक उपप्रकार संभवताना दिसतात. तेव्हा वैचित्र्य आणि वैविध्य या दृष्टीने ललितसाहित्य ही एक फार व्यापक संज्ञा आहे. भारतीय संस्कृत काव्यचर्चेत 'काव्य' शब्द 'ललितसाहित्य' या व्यापक अर्थानेच योजिलेला आहे. भरतमुनी नाटकाला 'दृष्यकाव्य' आणि नाट्येतर ललितसाहित्यास 'श्रव्यकाव्य' असे म्हणतात.

राजशेखर या प्राचीन संस्कृत समीक्षकाने साहित्याचे हे वर्गीकरण फार चांगल्या तऱ्हेने मांडलेले आहे. त्याने 'वस्तुनिबंधन' आणि 'प्रतिभासनिबंधन' असे साहित्याचे दोन प्रकार सांगितले आहेत. (नि + बंध = बांधणे, विशिष्ट नियमांनी बध्द अशी रचना असणारा लेख, लेखी स्वरूपाचे विषय-विवेचन). त्याच्या मते 'वस्तुनिबंधन' किंवा 'स्वरूपनिबंधन' म्हणजे असे साहित्य की ज्यात 'वस्तू'चे -विषयाचे- यथातथ्य, जसेच्या तसे वर्णन केले जाते. वर्ण्य वस्तू वा विषय यावरच हे लेखन सर्वतोपरी केंद्रित झालेले असते. आणि अशा लेखनात वाच्यार्थाला किंवा निश्चितार्थालाच महत्त्व असते. याउलट 'प्रतिभास निबंधना'त वस्तूचे जसेच्या तसे वर्णन येत नाही. त्यात कवीच्या चमत्कृतिपूर्ण प्रतीतीचे महत्त्व फार आहे. तिथे दिसतो, तो कवीचा प्रतिभास. म्हणून तिथे लक्षात येत जातो तो काव्यार्थ; वाच्यार्थ किंवा निश्चितार्थ नव्हे. कवी म्हणजे कॅमेरा नव्हे. वस्तू वा विषय यांचे नुसते जसेच्या तसे दर्शन तो घडवीत नाही. वस्तूवर तो करीत असलेले संस्कार किंवा वस्तुदर्शनातील त्याचा अभिप्राय नेहमीच महत्त्वाचा ठरत असतो.

पाश्चात्य साहित्यमीमांसेनेही Emotive element आणि Thought element म्हणजे भावनात्मक घटक आणि वैचारिक घटक अशा दोहोंच्या आधारेच

प्रामुख्याने साहित्याचे वर्गीकरण केले आहे. ते करताना, अर्थातच, त्यांचे वाचकांच्या मनावर होणारे परिणाम प्रामुख्याने ध्यानी घेतलेले आहेत. याबाबतीत जिथे विचार हाच घटक प्रामुख्याने जाणवतो ते ललितेतर शास्त्रीय साहित्य आणि जिथे भावना (वा सौंदर्य - लालित्य Aesthetic element) हा घटक प्रामुख्याने जाणवतो ते ललितसाहित्य असे म्हटले जाते.

प्रा. वा. ल. कुळकर्णी या ख्यातनाम समीक्षकाने साहित्याची प्रकृती स्पष्ट करताना ललित आणि ललितेतर साहित्याचे वेगळे विशेष नेमकेपणे टिपलेले आहेत. त्यांच्या मते ललितसाहित्य हे मूलत: व्यक्तिनिष्ठ, भावप्रेरित, कल्पना प्रतिभानिर्मित, सौंदर्यसिद्धीच्या नियमांचे अनुसरण करणारे, वैशिष्ट्यपूर्ण सुसंघटन असणारे आणि ज्याच्या आशयाची नेमकी अटकळ बांधता येत नाही असे आहे. तर ललितेतर साहित्य हे मूलत: वस्तुनिष्ठ, बुद्धिप्रेरित, तर्क - अनुमानादींवर भर देणारे म्हणून तर्काधिष्ठित सुसंघटन असणारे, आविष्काराबाबत एक ठराविक साचा असणारे आणि ज्याची अटकळ बांधता येईल अशी आशयरूपी सिध्दांतांची अवस्थांतरे असणारे असे आहे. ○ ---

बालकवींची 'फुलराणी' सारखी कविता आणि जगदीशचंद्र बोस यांचा वनस्पतीच्या सजीवत्वाबद्दलचा सिध्दान्त अशी दोन उदाहरणे घेतली तरी त्यातील भेद सहज लक्षात येऊ शकतो. या दोन्हींचे वाचकांच्या मनावर होणारे संस्कार भिन्न असून त्यांचे विश्लेषण करू जाता प्रा. वा. ल. कुळकर्णी यांनी निर्देशिलेली सूत्रेच या दोन्हींबाबत अनुक्रमे जाणवू लागतात.

सर्वप्रथम एक वेगळाच विशेष याबाबतीत ध्यानी येतो. 'फुलराणी' - सारख्या ललितसाहित्याच्या बाबतीत लेखक आणि वाचक यांची काही लौकिक वा व्यावहारिक पूर्वतयारी असण्याची आवश्यकता नसते. म्हणजे शिक्षण, काव्यशास्त्राचा परिचय इत्यादी. पण ललितेतर साहित्याच्या बाबतीत लेखक व वाचक यांची त्या त्या विषयाच्या बाबतीत काही पूर्वतयारी असावीच लागते. अर्थशास्त्राचा वा राज्यशास्त्राचा अभ्यास असल्याशिवाय त्या त्या शास्त्राशी संबंधित असे लेखन लेखक करू शकणार नाही आणि वाचक समजून घेऊ शकणार नाही. जगदीशचंद्रांचा सिध्दान्त उभा करायला आणि समजून घ्यायला मुळात वनस्पतिशास्त्र थोडेफार ठाऊक हवे. 'फुलराणी'च्या बाबतीत त्याची जरुरी नाही.

'फुलराणी'तील अनुभव, त्याची सजावट, तिथे कल्पिले गेलेले विश्व, त्याची उभारणी, त्याचे कायदेकानू अशा सर्व गोष्टी खास बालकवींच्या आहेत

हे ती कविता वाचताना आपल्या मनावर ठसत जाते. त्यातील अनुभव वाचक आत्मसात करतो, पण तो बालकवींचा म्हणून. बालकवी त्या अनुभवात मिसळलेले असतात. हे असले एकत्रीकरण झालेले असल्यामुळेच 'फुलराणी'चे कसलेही रूपांतर संभवू शकत नाही. कारण तीवरील बालकवींचा खास ठसा रूपांतरित होणे शक्य नाही. आणि असे रूपांतर मूळ 'फुलराणी' सारखा वाचकांच्या मनावर संस्कार करू शकणार नाही. म्हणून शेक्सपीअरच्या नाटकांचे संस्कार वेगळे होतात आणि त्या नाटकांच्या कथा रसपूर्णरीत्या सांगणाऱ्या चार्ल्स् लँब याच्या लेखनाचे संस्कार वेगळे होतात. याला कारण ललितसाहित्यात होत असलेला लेखकाचा आत्माविष्कार किंवा ललित साहित्याची व्यक्तिसापेक्षता किंवा लेखकसापेक्षता हे आहे. शास्त्रीय साहित्यात असा आत्माविष्कार नसतो किंवा ते लेखकसापेक्ष नसते. ते फक्त विषयसापेक्ष असते. वनस्पतीच्या सजीवत्वाचा सिध्दान्त ही जगदीशचंद्र बोस यांची निर्मिती असली तरी ती शब्दबध्द करणारे त्यांचे लेखन आणि तो सिध्दान्त आपल्या भाषेत स्पष्ट करणारे इतरांचे लेखन या दोन्हींचा संस्कार एकच होत असतो. कारण तो एकाच विषयाचा ज्ञानात्मक संस्कार असतो. लेखक - निरपेक्षता हेच याचे कारण होय. इथे आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यात द्वैत असते. अभिव्यक्ती वेगळ्या तऱ्हेने झाली तरी आशयाचे स्वरूप बदलत नाही. उलट ललितसाहित्यात आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्यात अद्वैत असते. त्यामुळे अभिव्यक्ती बदलली की आशय बदलतो आणि आशयातील अधिक-उणे अभिव्यक्तीचे स्वरूप बदलून टाकते.

एखाद्या नव्या ज्ञानात्मक अनुभव - सत्याचा आविष्कार इतकाच हेतू असल्यामुळे त्या शास्त्रीय सत्याला बाध येणार नाही अशी केलेली सुस्पष्ट तर्कशुद्ध मांडणी असलेला एक (थोडाफार हिशेबी) आकार असे शास्त्रीय वा ललितेतर लेखनाचे स्वरूप बनते. मूळ अनुभवाच्या अर्थाची एकच एक शक्यता तिथे गृहित धरलेली असते. त्यामुळे ते लेखन यांत्रिक आणि एकेरी होते.

पण ललितसाहित्याच्या रचनेत असा यांत्रिकपणा आणि एकेरीपणा संभवू शकत नाही. एका व्यक्तिमनाला भावलेल्या कलात्मक सत्याचा आविष्कार होत असल्यामुळे तिथे वाव असतो तो फक्त कलात्मक तर्काला च. अर्थाच्या अनेक शक्यतांसह अनुभव आविष्कृत होत असल्यामुळे तिथे आविष्कारात हिशेबीपणा वा एकेरीपणा येत नाही. तो लवचिक व संमिश्र असतो. म्हणूनच

विशिष्ट घाटाची संकल्पना ललितसाहित्यकृतीच्या बाबतीतच संभवू शकते. तिथे सौंदर्यप्रतीतीची प्रेरणा प्रभावी असल्यामुळेच श्री. प्रभाकर पाध्ये ललित-कलाकृतीच्या रचनेला 'रूपबंध' (aesthetic form) म्हणतात. त्यांच्या मते 'आकृतिबंध' हा शब्द इतर सर्व लेखनाबाबत वापरता येतो. कारण इतर लेखनाचा, शास्त्रीय रचनांचा सौंदर्याशी संबंध येत नाही.

नाटक, कथा, कादंबरी या ललितसाहित्यप्रकारातील लेखनतंत्राबद्दलचे नियमही एका मर्यादेपर्यंतच मदत करणारे ठरतात. भरतमुनींनी घालून दिलेल्या नाट्यलेखनविषयक नियमांचे उल्लंघन भास किंवा भवभूती यासारख्या प्राचीन संस्कृत नाटककारांकडून घडलेले दिसते. अर्वाचीन काळात ना. सी. फडके यांनी लघुकथा व कादंबरी यांची लेखनतंत्रे आग्रहाने मांडली. पण त्यांच्या स्वत:च्या कथा - कादंबऱ्यांनीच ती काटेकोरपणे पाळलेली दिसत नाहीत. याचे कारण ललितसाहित्यकृती हा यांत्रिक आविष्कार नव्हे. तंत्राच्या वा नियमांच्या बांधीव पाटातून तिचा नेमका आविष्कार शक्य नाही.त्या त्या अनुभवाच्या निमित्ताने त्या त्या अनुभवाला सोयीस्कर, योग्य असे रूप धारण केले जात असल्यामुळे आविष्कारात किंवा रूपसिध्दीत आपोआप लवचिकपणा येतो.

या दोन्ही प्रकारच्या साहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या सत्यातील भिन्नत्व नेमकेपणे लक्षात न घेतल्यामुळे पाश्चात्त्य देशात प्राचीन काळीच एक वाद झालेला दिसतो. तो या दोन्ही साहित्याच्या स्वरूपावर खूपच अर्थपूर्ण प्रकाश टाकतो.

इसवी सनाच्या पूर्वी होऊन गेलेल्या सुप्रसिध्द ग्रीक तत्त्वज्ञानी प्लेटो याने कलेच्या immitation theory ची मांडणी केली. कला म्हणजे निसर्गाची प्रतिकृती असते. आणि त्यातही साहित्य म्हणजे प्रतिकृतीची प्रतिकृती असे त्याचे मत होते. केवळ कल्पनाकलित आणि भावनापूरित असे साहित्यकृतींचे स्वरूप असल्यामुळे आस्वादक अधिकाधिक हळवा, भावनाप्रधान व परिणामी दुबळा होत जातो. तसेच कल्पनेच्या प्रभावामुळे ललितसाहित्य हे आस्वादकाला शास्त्रीय वा ऐतिहासिक सत्यापासून दूर ठेवते. या सर्व गोष्टींमुळे काव्याचा प्रभाव असलेली व्यक्ती योग्य वा आदर्श नागरिक बनू शकत नाही. म्हणून त्याने आपल्या 'आदर्श राज्या'तून कवींची हकालपट्टी केली. प्लेटोच्या या भूमिकेला त्याचाच शिष्य असलेल्या ऑरिस्टॉट्लने उत्तर दिले आणि त्यामागील गैरसमजावर नेमके बोट ठेवले. त्याच्या मते कवी व्यक्त करीत असलेले सत्य हे असत्य नव्हे. मानवी स्वभाव व जीवन यांच्या चिंतनातून त्याला गवसलेले

ते कलात्मक सत्य असते. ते स्थलकालातीत असते. कवी हा नुसती निर्जीव प्रतिकृती निर्माण करीत नसून तो 'सर्जनशील अनुकृती' निर्माण करीत असतो. (creative immitation) शास्त्रीय सत्य आणि कलात्मक सत्य ही वेगळी आहेत. ऑरिस्टॉट्लच्या मते प्लेटोने त्यांची गल्लत केलेली आहे.

शास्त्रीय सत्य हे परिवर्तनीय असू शकते. कालचे शास्त्रीय सत्य आज अपूर्ण वा असत्यही ठरू शकते. पृथ्वी सपाट आहे हे एके काळी सत्य गणले जात असे. आज या कल्पनेचा कुणी विचारही करणार नाही. पण इसवी सनापूर्वीच्या सोफोक्लिस या ग्रीक नाटककाराने 'इडिपस रेक्स' या नाटकात किंवा नाटकत्रयीत मानवी मनाजीवनाबद्दल मांडलेले कलात्मक सत्य मात्र चिरंतन आहे. असे सत्य माणसाला दुर्बल न बनविता सामर्थ्याची प्रेरणा देणारेच ठरते.

शास्त्रीय सत्याची स्थलकालनिबध्दता, परिवर्तनीयता आणि कलात्मक सत्याची स्थलकालनिरपेक्षता, अपरिवर्तनीयता ॲरिस्टॉट्लने खूप मागच्या काळातच सांगितलेली आहे. या दोन्ही गोष्टी शास्त्रीय व ललितसाहित्याला लागू पडतात. शास्त्रीय साहित्यात 'सत्या-'ला महत्त्व असते, तर ललितसाहित्यात 'सत्याभासा'ला असे म्हटले जाते. ललितसाहित्याच्या बाबतीत हे 'सत्याभासा'चे (Versimilitude चे) सूत्र सी.टी. विंचेस्टर या आंग्ल समीक्षकाने आग्रहाने मांडलेले आहे. ह.ना. आपटे यांनी 'विदग्ध साहित्य' या समीक्षात्मक निबंधात एका धनगराच्या गोष्टीने हाच विचार स्पष्ट केला आहे. जत्रेत नकलाकाराने तोंडाने बकरीच्या पिलाचा काढलेला आवाज लोक 'खरा' मानतात, पण धनगराने घोंगडीत लपविलेल्या पिलाकरवी काढलेला आवाज 'खोटा' मानून त्याची चेष्टा करतात असे ही कथा सांगते. साहित्याबाबतही असेच आहे. वाचकाला 'सत्य' (बकरीच्या पिलाचा आवाज) नको असतो, तर 'सत्याभास' (सत्याचा आभास - नकलाकाराने काढलेला आवाज) हवा असतो.

जीवनातील अनुभवाद्वारा जाणवलेले गाळीव सत्य ललितेतर लेखनात जसेच्या तसे येते ते वस्तुनिबंधन किंवा स्वरूपनिबंधन होय. पण ललितसाहित्यात मात्र त्या सत्यावर कविप्रतिभेचे संस्कार होत असतात. त्यामुळे ते जसेच्या तसे अवतीर्ण होत नाही. मुळात त्याला असणारी स्थलकालाची चौकट मोडली जाते, त्याच्या घटकांची कल्पकतेच्या आधारे फेरबांधणी होऊन त्याला एक सौंदर्यपूर्ण आविष्कार -रूप लाभते, त्याच्या आवाहनाचे केंद्रही बदलते. हेच 'प्रतिभासनिबंधन' होय. त्यात सूचकतेला, अनेकार्थतेला महत्त्व असते. शास्त्रीय

वा ललितेतर साहित्यात सूचकता वा अनेकार्थता या गोष्टी सर्वस्वी वर्ज्य मानल्या जातात. सहजपणे एक उदाहरण घेतले तर ही कल्पना अधिक स्पष्ट होईल. आगरकरांचे सामाजिक सुधारणापर तात्त्विक लेखन हे वस्तुनिबंधन किंवा स्वरूपनिबंधन. तर केशवसुतांची सामाजिक कविता, हरिभाऊंची सामाजिक कादंबरी किंवा श्री. कृ. कोल्हटकरांची नाटके आणि विनोदी लेख ही सारी प्रतिभासनिबंधनाची उदाहरणे!

दीर्घकाळ टिकते तेच वाङ्मय असे सर्वसाधारणपणे म्हणून डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी आपल्या 'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' या ग्रंथात लिहिले आहे की, "मूळ लेखनाचा जो तात्कालिक संदर्भ असेल तो-त्या लेखकाचे स्फूर्तिस्थान असलेले सर्व प्रसंग, घटना, व्यक्ती वगैरे विशेषसे विचारात न घेतासुध्दा जे लेखन वाचावेसे वाटते ते वाङ्मय!" 'गर्जा जयजयकार' सारखी कविता किंवा 'शारदा' सारखे नाटक वाङ्मय-ललित वाङ्मय ठरते ते याचमुळे होय. १९२६-२७ साली बंगालमधील डमडम येथील तुरुगात राजबंदी असलेल्या क्रांतिकारकांनी अन्नत्याग करून प्राण दिले ही घटना किंवा कोणा एका म्हाताऱ्या संस्थानिकाशी लग्न करण्याची पाळी आली म्हणून १३-१४ वर्षाच्या एका मुलीने जीव दिल्याची नाटककार देवलांनी हरिपुरा या गावी ऐकलेली वार्ता ही घटना वाचकाला ठाऊक नसली तरी तो या दोन्ही कलाकृतींचा आस्वाद घेऊ शकतो. याचे कारण प्रस्तुत लेखनाला लाभलेले 'वाङ्मयत्व' होय. मूळ घटना स्थलकालनिबद्ध आहेत. पण लेखकांनी प्रतिभेच्या बळावर त्यांची स्थलकालाच्या बंधनातून मुक्तता केलेली असून त्यांना एक सार्वकालिक व सार्वस्थलिक असे मुक्त रूप दिलेले आहे. त्यामुळेच त्यांच्यातील आवाहनाची व्याप्तीही रुंदावलेली आहे.

२. साहित्याचे शब्दरूप :

साहित्य, संगीत, शिल्प, वास्तू, चित्र इत्यादी सर्वच ललितकलाविष्कार म्हणजे कलावंताने आपल्या अनुभवांची प्रतिभा-कल्पना यांच्या आधारे साधलेली पुनर्निर्मिती (Recreation) होय. सौंदर्य हे या सर्वांमागील समान सूत्र आहे. पण फरक पडतो तो या पुनर्निर्मिती साधल्या जाणाऱ्या मूलद्रव्याच्या भिन्न स्वरूपामुळे असे म्हणता येईल.चित्रकार रंग या मूलद्रव्याची, शिल्पकार प्रस्तर(पाषाण) या मूलद्रव्याची किंवा संगीतकार नाद वा स्वर या मूलद्रव्याची योजना करताना दिसतो. मूलद्रव्य म्हणजे कलावंत वापरीत असलेल्या इंद्रियगोचर

वस्तू वा प्राथमिक सामग्री होय. मूलद्रव्याच्या योग्यायोग्यतेची आणि उपयोजनेची चांगली जाणीव त्या त्या कलावंताकडे असणे आवश्यक असते. अशा मूलद्रव्याचा प्रतिभेच्या स्पर्शाने पुनीत झालेला कौशल्यपूर्ण वापर प्रत्येक कलेत होत असतो.

शब्द हे साहित्याचे मूलद्रव्य आहे. कवी किंवा लेखक आपल्या अनुभवांची पुनर्निर्मिती शब्दांच्या आधारेच साधताना दिसतो. त्यामुळे शब्द या घटकाला साहित्याच्या विश्वात एक अनन्यसाधारण स्थान प्राप्त झालेले दिसते. अर्थात् केवळ शब्दांना शब्द म्हणून साहित्यात स्थान असत नाही. संपूर्ण अभिप्रायाच्या आविष्कारासाठी त्याचे विशिष्ट भाषेत रूपांतर व्हावे लागते. असे शब्द किंवा भाषा ही रंग, पाषाण या मूलद्रव्याप्रमाणे जड बाह्य वस्तू नसून ती मानवाची स्वयंनिर्मिती आहे असे वेलेक् आणि वॉरेन या समीक्षकांनी जे म्हटले आहे ते फारच लक्षणीय आहे. कारण भिन्न मानवसमूह, त्यांचा विशिष्ट सांस्कृतिक वारसा आणि त्यांची अशी खास स्वयंनिर्मित भाषा यातील अतूट संबंध साहित्याच्या बाबतीत मोठा परिणामकारक ठरत असतो.

'समीक्षेची नवी रूपे' या लेखसंग्रहातील 'कवितेची सौंदर्यसर्जक भाषा' या लेखात प्रा.गंगाधर पाटील यांनी फर्दिनंद द सोस्यूर या चिन्हार्थशास्त्राच्या (Semilogy) प्रणेत्याची भूमिका चांगल्या तऱ्हेने स्पष्ट केली आहे. त्यावरून एकूण 'शब्दा'बद्दलचीच एक अगदी वेगळी भूमिका समजते. सोस्यूरच्या मते 'मानवी भाषा ही एक प्रकारची चिन्हव्यवस्था (System of signs) असून शब्द हा तिचा लघुतम घटक (Unit) होय'... या 'भाषिक चिन्हाला' (म्हणजे शब्दाला) दोन रूपे - एक वर्णरूप किंवा ध्वनिरूप; आणि दुसरे अर्थरूप (अनुक्रमे Sound image व concept). 'झाड' या शब्दाचे (उच्चारित) ध्वनिरूप हे विशिष्ट 'अर्थरूपा'चा निर्देश करते. ही दोन्ही रूपपदे एकवटताच जे तिसरे पद सिध्द होते ते 'भाषिक चिन्ह' (म्हणजे 'शब्द'). सोस्यूर ध्वनिरूपाला चिन्हक (Signifier), अर्थरूपाला चिन्हार्थ (Signified), आणि ही दोन्ही मिळून बनते ते चिन्ह (sign) असे म्हणतो.

शब्दांची ही दोन्ही रूपे (म्हणजे ध्वनिरूप आणि अर्थरूप) भारतीय परंपरेतील संस्कृत समीक्षकांनी लक्षात घेतलेली होती असे दिसते. कारण मीमांसा करताना त्यांनी नुसता 'शब्द' अशी संज्ञा वापरलेली नसून 'शब्दार्थ' अशी संज्ञा वापरलेली आहे. 'शब्दार्थ' ही संज्ञा उघडपणे शब्दाचे श्रवणसंलग्न अर्थरूप आणि त्याने सूचित होणारे मनोमय अर्थरूप स्पष्ट करणारा आहे. फक्त त्यात

युरोपीय चिकित्सकता नाही. नेहमीचा मोघमपणावरचा भर आहे.

ललितसाहित्य किंवा काव्य यांचे स्वरूप स्पष्ट करताना संस्कृत मीमांसकांनी शरीर व आत्मा यांची परिभाषा वापरलेली आहे. भारतीय तत्त्वज्ञानाचा असा परिभाषेबाबत आणि काही ठिकाणी संकल्पनांबाबत काव्यमीमांसेवर बराच परिणाम झालेला आहे. आत्म्याचा आविष्कार - इंद्रियगोचरता - जसा शरीराद्वारा होतो तसा काव्यसौंदर्याचा आविष्कार शब्दार्थांच्या द्वारा होतो अशी कल्पना मांडली गेलेली दिसते. म्हणजेच साहित्यातील शब्द नुसते स्थूल अशा व्यावहारिक अर्थाचे वाहक नसतात, तर त्याहून अधिक अशा सूक्ष्म छटांनी युक्त असलेल्या आशयाचे ते वाहक असतात, काव्यसौंदर्याचे वाहक असतात याची जाणीव जुन्या संस्कृत मीमांसकांना होती असे दिसते.

तसेच शास्त्रात आणि काव्यात तेच शब्द वापरले जातात, काव्यासाठी शब्दांची वेगळी खास बनावट साधलेली नसते याचीही त्यांना कल्पना होती असे दिसते. प्रतिभेच्या संस्कारामुळे किंवा कविव्यापारामुळे काव्य वा ललित-साहित्यातील शब्दांत सौंदर्याचा वास होतो असे त्यांचे म्हणणे आहे. शास्त्रात वस्तूचे किंवा विषयाचे यथार्थ ज्ञान करून देणे इतकेच शब्दांचे कार्य असल्यामुळे तिथे फक्त वाच्यार्थाला महत्त्व असते. पण ललितसाहित्यात शब्दांना भावनात्मक अनुभूती संक्रांत करणे किंवा निर्मिती साधणे ही कार्ये करावी लागतात. त्यामुळे तिथे वाच्यार्थापेक्षा सूचितार्थाला (व्यंग्यार्थ) महत्त्व प्राप्त होत असते.हे असे शब्दार्थांबाबतचे सूत्र लक्षात घेऊनच मम्मट या संस्कृत मीमांसकाने साहित्याचे तीन प्रकार कल्पिलेले आहेत. वेद, उपनिषदे, स्मृतिग्रंथ इत्यादींना तो 'शब्दप्रधान' साहित्य म्हणतो. यातील वेद तर ईश्वरी निर्मितीच मानली जाते. ज्या साहित्यात शब्दार्थांचे महत्त्व अनन्यसाधारण आहे, शब्दार्थांच्या स्वरूपात कसलाही बदल संभवू शकत नाही असे हे साहित्य होय. दुसरा प्रकार 'अर्थतात्पर्यप्रधान' साहित्याचा. यात इतिहासपुराणादी लेखन येते. अशा लेखनात तात्पर्यार्थाला महत्त्व असते. यात योजिलेला शब्दार्थसमूह शेवटी आपल्याला जो सारभूत किंवा निष्कर्षभूत विचार देतो तो महत्त्वाचा. तिसरा प्रकार रसप्रधान साहित्याचा. या लेखनात शब्द व अर्थ हे दोन्हीही गौण असून त्यांच्या द्वारे सूचित केली जाणारी तिसरी रस नावाची वस्तू महत्त्वाची असते. ही रसवस्तू कविव्यापारामुळेच शब्दार्थांच्या ठिकाणी निर्माण होत असते.

साहित्य ज्या शब्दांच्या आधारे मूर्त होते त्या शब्दांबद्दल अनेक जुन्या

संस्कृत समीक्षकांनी विचार नोंदवलेले आहेत. त्यांचा वरवरचा परिचयसुध्दा अभ्यासाला मोठीच मदत करतो. त्यादृष्टीने पुढील काही नोंदी मार्गदर्शक ठरतील असा भरवसा वाटतो. मुळात या सर्व काव्याच्या- ललितसाहित्याच्या व्याख्याच आहेत.

भामह – 'शब्द आणि अर्थ यांचे सहितत्व म्हणजे काव्य.'

दण्डी – 'इष्ट अर्थाने युक्त असलेली पदावली म्हणजे काव्यशरीर.'

वामन – 'रीती म्हणजे विशिष्ट गुणांनी युक्त अशी पदावली.'

कुंतक – 'सहृदय रसिकांना आल्हाददायक अशा कवींच्या विदग्ध अथवा वक्रोक्तिपूर्ण पदबंदामध्ये योजिलेले शब्दार्थ म्हणजे काव्य.'

रुद्रट – 'खरोखर, शब्द आणि अर्थ म्हणजेच काव्य.'

मम्मट – 'दोषरहित, गुणयुक्त, क्वचित स्फुट अलंकाररहित शब्दार्थ म्हणजे काव्य' (स्फुट म्हणजे प्रकट, उघड).

जगन्नाथ – 'रमणीय अर्थाचे प्रतिपादन करणारे शब्दार्थ म्हणजे काव्य.'

या संस्कृत भारतीय मीमांसकाप्रमाणेच काही पाश्चात्त्य काव्यमीमांसकांचे शब्दांबद्दलचे विचार पाहण्यासाखे आहेत. तेही काव्याच्या संदर्भातच व्यक्त केले गेलेले आहेत.

कोलरिज – 'The best words in best order.' उत्तम क्रमात योजिलेले उत्तम शब्द.

हॅज्लिट् – 'The language of the imagination and the passions.' कल्पना आणि भावनोत्कटता यांची भाषा.

एडगर ॲलन पो – 'The rhythemic creation of beauty.' सौंदर्याची (शब्दांद्वारा) लयबध्द निर्मिती.

अर्नाल्ड-'The most delightful and perfect form of utterance that human words can reach.' मानवी शब्दाच्या झेपेची अत्युच्च शक्यता दाखविणारे अतिशय रमणीय आणि परिपूर्ण असे उच्चारित रूप.

मेलार्म – 'It is not with ideas that one makes sonnets, but with words.' एखादा सुनीते रचतो ती कल्पकतेच्या जोरावर नव्हे, तर शब्दांच्या जोरावरच.

कोकतो – 'It is not pathetic messages that make us shed our tears, but the miracle of a word in the right place' आपण अश्रू ढाळतो त्याचे कारण शोकरसपूर्ण संदेश नव्हेत, तर सुयोग्य जागी योजिल्या

जाणाऱ्या शब्दांचा तो चमत्कार आहे.

तेव्हा, असे दिसते की ललितसाहित्याचे शब्दरूपत्व ध्यानी घेऊन त्यातील शब्द या घटकाचा अतिशय काटेकोर विचार आजपर्यंत अनेक समीक्षकांनी काळजीपूर्वक केलेला आहे. त्यात शब्दांना होणाऱ्या प्रतिभेच्या स्पर्शाचे महत्त्व सर्वत्र मानले गेले आहे.

३. वास्तव आणि कल्पित यांचा संबंध :

साहित्याचे विश्व हे पूर्णपणे कल्पित विश्व आहे की त्यात वास्तवाचेच दर्शन घडत असते हा एक जुन्या काळापासून चालत आलेला वाद आहे. साहित्य आणि साहित्यमीमांसा यांचा इतिहास पाहता त्यात या वादाचेच पूर्ण प्रतिबिंब उमटलेले दिसते. साहित्य (ललितसाहित्य) ही पूर्णपणे एका व्यक्तिमनाची नवनिर्मिती असून तिचे रसग्रहण वा मूल्यमापन करताना तिचे केवळ कलात्मक रूप लक्षात घेणे आवश्यक आहे, कोणत्याही (जीवनाश्रयी) कलाबाह्य अशा दंडकांचा त्याबाबतीत वापर करू नये असे म्हणणारा एक पक्ष अस्तित्वात आहे. फक्त कलामूल्ये मानणारा हा कलावादी संप्रदाय किंवा पंथ होय. रा.भा. पाटणकर याच्या मते ही कलेबाबतची अ-लौकिकतावादी भूमिका होय. कलाकृतीचे अनन्यसाधारणत्व ठामपणे मांडणाऱ्या इम्यॅनुअल कांट या सौंदर्यशास्त्रज्ञाच्या विवेचनात या भूमिकेचे मूळ सापडते. आणि मग त्यातूनच पुढे अभिव्यक्तिवाद, आविष्कारवाद, रूपवाद इत्यादी 'कलेसाठी कला' मानणाऱ्या कलावादी पर्यायी भूमिका तयार झाल्या.

पण ही भूमिका अमान्य असणारा आणि कलारूपातही जीवनमूल्यांची उपस्थिती आवश्यक मानणारा जीवनवादी संप्रदायही जुन्या काळापासून अस्तित्वात असलेला दिसतो. पाटणकर याला कलेबाबतची लौकिकतावादी भूमिका म्हणतात. यात कलेशी असणारा लौकिकाचा, जीवनाचा अनुबंध मानला गेलेला दिसतो. ही भूमिका साधारणपणे अशी मांडता येईल-कलाव्यवहार हा मूलत: अनेक जीवनव्यवहारांपैकी असलेला एक जीवनव्यवहार आहे. कलाकृती ही एका व्यक्तिमनाची निर्मिती असली तरी व्यक्तिमन, त्याची घडण ही एक सामाजिक निर्मितीच आहे. ते पूर्णपणे स्वयंभू वा केवल असू शकत नाही.त्याच्या ठिकाणी अल्प प्रमाणात काही स्वतंत्र म्हणू असे पिंडधर्म असतील, पण त्याची घडण सभोवतालच्या 'सामाजिक' संस्कारातूनच होत असते.त्यामुळे त्याकरवी होणारा कलाव्यवहार हा (कलावादी मानतात त्याप्रमाणे) पूर्णपणे स्वतंत्र, स्वयंभू मानता येत नाही. एका मर्यादेपर्यंत तो स्वायत्त मानता येईल.

म्हणजे तो वेगळ्या कलामूल्यांनी नियमित हे मान्य करता येईल. पण केवळ त्यांनीच नव्हे, त्याच्या मूल्यमापनात जीवनमूल्यांचा विचार पूर्ण अग्राह्य मानू नये. अर्थात हा मध्यम मार्ग झाला. कट्टर कलावादी जसा 'कलेसाठी कला' या टोकाचा आग्रह धरतात, तसेच कट्टर जीवनवादी 'जीवनासाठी कला' या टोकाचा आग्रह धरतात. त्यांच्या मते वास्तव जीवनाचा अनुभव देणारे साहित्य हेच खरे साहित्य.

'Art is immitation' या प्लेटो - ॲरिस्टॉट्लच्या सिध्दांतातून जीवनवादी भूमिका साकारली असे म्हणता येईल. immitation चा प्रतिकृती वा अनुकृती असा कोणताही अर्थ घेतला तरी ती निसर्गाची / जीवनाचीच होय. म्हणजे जीवनवास्तवाचा आधार हा आलाच.

खरे तर लेखकाकडून होणारे लेखन हे सर्वस्वी त्याच्या अनुभवाविश्वावर आधारलेले असते. आणि त्याने हे अनुभव त्याच्या जीवनातूनच वेचलेले असतात. तसे प्रत्येकाचे जीवन ही एक अनुभवांची साखळी असते. त्यातील 'सांगण्या' सारखे म्हणजेच अर्थपूर्ण अनुभव लेखक लेखनासाठी निवडत असतो. त्याचे निवेदन, अर्थातच, लेखक जसेच्या तसे करीत नाही. मुळात स्थलकालनिबध्द असलेल्या आपल्या जीवनानुभवांना तो कल्पना वा प्रतिभेच्या साहाय्याने नवा संदर्भ देत असतो. या अनुभवातील मूळ घटकांची फेररचना करून त्यातून नवा रूपबंध सजत जात असतो. ही कल्पिताच्या जोरावर वास्तवाचीच केली जाणारी फेरमांडणी असते.

जॉर्ज इलियट हे पुरुषी नाव धारण करणाऱ्या एका आंग्ल समीक्षिकेने साहित्याचा जीवनानुभवांशी असलेला हा संबंध लक्षात घेऊनच Reportage, Interpretation आणि Creation असे ललित साहित्याचे तीन प्रकार किंवा तीन प्रती मांडलेल्या आहेत. प्रा.वा.ल.कुळकर्णी यांनी त्यासाठी अनुक्रमे वस्तुदर्शन, वस्तुनिरूपण आणि वस्तुनिर्मिती असे तीन मराठी प्रतिशब्द सुचविले आहेत. Reportage मध्ये फक्त अनुभववस्तूचे दर्शन घडविलेले असते. ती वस्तू - तो विषय जसाच्या तसा शब्दांच्या आधारे पेश करणे इतकाच मर्यादित हेतू त्या लेखनामागे असतो. साधारणपणे वृत्तपत्रीय लेखन असे असते. Interpretation मध्ये अनुभव - वस्तूचा अर्थ लावणे, त्याची संगती लावणे ही प्रक्रिया घडत असते. रेंदाळकर, यशवंत, गिरीश इ. कवींची बरीचशी कविता अशी आहे. तिचे स्वरूप त्या त्या कवीच्या मगदुरानुसार त्या त्या अनुभवावर केलेली टीपटिप्पणी असेच बहुतांशी उतरलेले असते. तिसऱ्या Creartion या प्रकारात

मात्र अनुभववस्तूच्या आधारे कवीने निर्मिलेल्या संपूर्ण स्वतंत्र सृष्टीचे दर्शन होत असते. ही सृष्टी सर्वस्वी अपूर्व असते. बालकवींची 'फुलराणी', गोविंदाग्रजांची 'प्रेम आणि मरण', माधव जुलियन यांची 'संगमोत्सुक डोह', बी कवीची 'चाफा' यासारख्या कविता, किंवा विश्राम बेडेकरांची 'रणांगण', आनंद यादवांची 'गोतावळा', रा. रं. बोराडे यांची 'पाचोळा' यासारख्या कादंबऱ्या ही वस्तुनिर्मितीची उदाहरणे म्हणून देता येतील. इथे मूळ अनुभव एका वेगळ्याच प्रतिभाजनित साच्यात ओतून त्याला सर्वस्वी नवे रंगरूप दिले जात असते.

याशिवाय मॅथ्यू अर्नाल्ड या प्रसिध्द इंग्रज टीकाकाराचा इथे निर्देश करता येईल. त्याने 'साहित्य म्हणजे जीवनभाष्य' अशी साहित्याची व्याख्या केली आहे. त्यात तो साहित्य आणि वास्तव जीवन यातील साहचर्य गृहीत धरताना दिसतो. याप्रमाणेच तेन हा समाजशास्त्रीय समीक्षापद्धतीचा जनक असलेला फ्रेंच समीक्षक साहित्य व जीवन यातील संबंध अविभाज्य मानताना दिसतो. Race(वंश), Melieu (प्रसारमाध्यमे) आणि moment (युगधर्म) ही तो सांगत असलेली तिन्ही सूत्रे या संबंधावरच प्रकाश टाकणारी आहेत.

तेव्हा साहित्याचे स्वरूप पूर्णपणे कल्पित नसते. त्याला वास्तवाचा आधार असतो/असावा लागतो. या दोन्हींच्या मिश्रणाचाच शोध घ्यावा लागतो.

इथे वास्तव या शब्दाचा अर्थ काळजीपूर्वक लक्षात घेणे आवश्यक आहे. 'वास्तव' म्हणजे 'प्रत्यक्ष' नव्हे. अनुभवाचे दैनंदिन जीवनातील व्यक्ति - स्थल - कालसापेक्ष रूप म्हणजे 'प्रत्यक्ष'; पण मूळ, खरोखर, सार असा अर्थ असणाऱ्या 'वस्तु' या संस्कृत शब्दापासून तयार झालेल्या 'वास्तव' या शब्दाचा कलानुभवाच्या संदर्भातील अर्थ 'वास्तविक अनुभव' असाच घ्यावा लागतो. आपल्या अनुभवांचा शोध घेताना कवी लेखक त्या अनुभवांची संगती लावत ज्या अर्थपूर्ण सृष्टीची उभारणी करतो तोच त्याच्या लेखी त्या अनुभवांचा 'खरा' किंवा 'सारभूत' अर्थ असतो. त्याशिवाय दुसरा कसलाही अर्थ त्यावेळी संभवू शकत नाही. या अर्थाशी सुसंगत असणे ही त्या कलाकृतीतील प्रत्येक घटकांची अत्यावश्यक आणि अनिवार्य गरज असते. हे 'वास्तव' काही वेळा 'प्रत्यक्षा'हून वेगळेही असू शकते. कारण त्या वास्तवाचे स्वरूप त्या कलाकृतीतून आविर्भूत होणाऱ्या अनुभवसृष्टीकडून नियमित होत असते. म्हणूनच एखाद्या परीकथेतील पशुपक्ष्यांचे (माणसासारखे) वागणे - बोलणे आपल्याला 'अवास्तव' वाटत नाही. ते त्या अनुभवविश्वाशी सुसंगत असते.

पण फडके - खांडेकरांच्या कादंबरीत एखादा कुत्रा बोलू लागला तर मात्र ते 'अवास्तव' होईल. याचे कारणही ते त्या अनुभवविश्वाशी विसंगत असेच द्यावे लागते. तेव्हा 'वास्तव' आणि 'प्रत्यक्ष' यातील सीमारेषा नीट लक्षात घेतली पाहिजे. पण या दोन्हीत गल्लत केली तर चेतनगुणोक्तीसारखा (अचेतनावर चेतनाचा आरोप) अलंकारही रद्दबातल करावा लागेल. म्हणजे बालकवींची जवळ जवळ सर्वच कविता 'अवास्तव' म्हणून बाजूला सारावी लागेल!

साहित्यातून व्यक्त होणारा 'वास्तव' अनुभव हा 'प्रत्यक्ष' अनुभवाहून वेगळा असला, तो स्वायत्त असला तरी त्याचा संभव 'प्रत्यक्ष' अनुभवातूनच होत असतो हे लक्षात घ्यायला हवे. साहित्यक्षेत्रातल्या सौंदर्य वा स्वच्छंद - वादातील (Romanticism) अतिरेकी स्वैरता, स्वातंत्र्याच्या कल्पनेतील अनिर्बंधता, जीवनविन्मुखता इत्यादी वाढत्या विशेषांची प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववाद (Realism) जन्माला आला. प्रारंभी या वास्तववादात जीवनाच्या हुबेहूबपणाचा आग्रह धरण्यात आला. पण बाल्झाक, गुस्ताव फ्लूबाँ (Gustav Flubert) यांच्यासारख्या त्याच्या नामवंत फ्रेंच पाठिराख्यांचे लेखनही निव्वळ वस्तुदर्शनात्मक (Reportage) उतरलेले नाही. मराठीत हरिभाऊ आपटे यांच्या सामाजिक कादंबऱ्या हे उत्तम उदाहरण आहे. गेल्या शतकाअखेरच्या स्थितिशील, रूढीग्रस्त मध्यमवर्गीय स्त्रीजीवनाचे त्यांनी भेदक चित्रण केले असे म्हटले जाते. पण त्यांच्या लेखनातही तंतोतंत हुबेहूबपणा भरलेला आहे असे नाही. म्हणजेच त्यांच्या लेखनातून 'प्रत्यक्ष अनुभव' हे 'प्रत्यक्षा'च्या पातळीवरून व्यक्त होत नाहीत. (इथे याआधी सत्य आणि सत्याभास यांच्याबद्दल केलेले विवेचन आठवावे. प्रस्तुत मुद्याच्या संदर्भात 'प्रत्यक्ष' आणि 'प्रत्यक्षाभास' अशी शब्दयोजना केली तरी चालेल.) त्या प्रत्यक्ष अनुभवांना 'वास्तवा' ची पातळी लाभते. त्यामुळेच 'प्रत्यक्षा' भोवतालची एकदेशीय बंधने गळून पडतात. त्यांना त्यांचा स्वत:चा असा एक खास अर्थ प्राप्त होतो, स्वतंत्र संदर्भ लाभतो, स्वतंत्र रूप लाभते आणि ते सर्वांचे बनतात. हे जे सारे घडते ते हरिभाऊंच्या ठिकाणी किंवा कोणत्याही लेखक - कवीच्या ठिकाणी जन्मत: वसणाऱ्या प्रतिभा नामक शक्तीमुळे घडते. प्राचीन मीमांसकांनी त्याला कविव्यापार अशी संज्ञा दिलेली आहे. तेव्हा असे म्हणायला हरकत नसावी की कवी वा लेखक यांच्या ठिकाणी वसणाऱ्या प्रतिभाशक्तीमुळे (power of creation) किंवा कल्पनाशक्तीमुळे (Power of imagination) त्यांच्या 'प्रत्यक्ष' अनुभवांचे 'वास्तव' अनुभवात रूपांतर होते. त्यांच्या प्रत्यक्ष जीवनानुभवांवरच प्रतिभेचे

कलम होते आणि त्यांचे कलानुभवांत रूपांतर होते. त्यांना स्वायत्तता लाभते, रूपसंभवाबाबतच्या स्वतंत्र कायदेकानूंची निर्मिती करण्याची क्षमता त्यांच्या ठिकाणी संभवते.

या प्रत्यक्ष आणि वास्तव (म्हणजेच प्रतिभाजनित किंवा कल्पनाजनित) अनुभवांचा संबंध कसा असतो ? कल्पित म्हटल्या जाणाऱ्या अनुभवांचे स्वरूप प्रत्यक्षाच्या संदर्भात असते तरी कसे ? अशा अनुभवांना स्वतंत्र, स्वायत्त स्थान असते असे जे म्हटले जाते, त्याचे स्पष्टीकरण कसे करता येईल ? असे प्रश्न या संदर्भात साहजिकच निर्माण होतात. त्यांचे उत्तर प्रा. वा. ल. कुलकर्णी या समीक्षकाने एका कल्पनाचित्राचा वा रूपकाचा आश्रय करून दिले आहे. ते फारच अर्थबोधक असून त्याचे अवलोकन महत्त्वाचे ठरते.

वा. लं. च्या मते जीवन आणि साहित्याची सृष्टी यांच्यातील संबंध माता आणि तिच्या उदरात वाढणारा गर्भ यांच्यात असणाऱ्या संबंधाप्रमाणे आहे. गर्भ मातेच्या उदरात वाढतो, त्या उदरातून लाभणाऱ्या जीवनरसावर त्याचे पोषण होते हे खरे; पण त्या गर्भाचे अस्तित्व स्वतंत्र असते, स्वायत्त असते. मानवी जीवन हे मातेप्रमाणे असून साहित्याचे विश्व तिच्या उदरात वाढणाऱ्या गर्भासारखे आहे. या साहित्यविश्वाचे अस्तित्व स्वतंत्र आहे, स्वायत्त आहे; पण त्याचे पोषण मात्र जीवनातून प्राप्त होणाऱ्या अनुभवरूपी रसातूनच होते !

४. साहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाचे विशेष :

अनुभव या संकल्पनेत तीन घटक सामावलेले दिसतात. संवेदना, विचार आणि भावना हे ते तीन घटक होत. डोळे, नाक, कान, जीभ आणि त्वचा (स्पर्श) या पाच ज्ञानेंद्रियांमार्फत माणसाचे बाह्यसृष्टीशी क्रियाप्रतिक्रियात्मक व्यवहार चालू असतात. यापैकी कोणत्याही इंद्रियाद्वारा बाह्यसृष्टीचा लाभणारा संदेश, त्याला मेंदूकरवी दिले जाणारे प्रत्युत्तर आणि त्याचे माणसाच्या ठिकाणी संभवणारे परिणाम ही सर्व प्रक्रिया पाहू जाता बाह्य गोष्टींच्या संयोगातून पहिल्यांदा संभवते ती ऐंद्रिय संवेदना होय हे लक्षात येते. या संवेदनेचा अर्थ लावला गेल्यानंतर विचार व भावना या गोष्टी येतात. या तिन्हींच्या एकत्रीकरणातूनच एक विशिष्ट अर्थ व रोख प्राप्त झालेली जाणीव-संपूर्ण जाणीव संभवते. तिलाच अनुभव म्हणता येईल.

अशाच अनुभवाला किंवा मालिकेला साहित्यात शब्दरूप लाभत असते. ललितेतर साहित्यातून व्यक्त होणारे अनुभव आणि ललितसाहित्यातून व्यक्त

होणारे अनुभव हे तसे एकसारखे असले तरी एक नव्हेत. ललितेतर साहित्यातून व्यक्त होणारे अनुभव हे प्राय: ज्ञानात्मक, एकेरी, स्पष्ट, समावेशक आणि व्यक्तिनिरपेक्ष असे असतात / असावे लागतात. त्यांचा स्वतंत्रपणा, त्यांची मौलिकता, त्यातील नि:संदिग्धता, त्यांची व्याप्ती याच गोष्टी तपासल्या जात असतात. त्यावरच त्यांचे मोल ठरत असते. शेवटी त्यातील अनुभवाचे आवाहन वैचारिक स्वरूपाचे आहे हे लक्षात ठेवून त्याचे मोजमाप व मूल्यमापन केले जाते. ललितेतर साहित्यातील अनुभव आणि त्यांचा अविष्कार यातील द्वैतही लक्षात ठेवणे आवश्यक असते.

मात्र ललितसाहित्यातील अनुभवाचे असे नसते. त्याचे वेगळेपण त्याच्या आविष्काराशी असलेल्या अद्वैती, एकरूप नातेसंबंधातून लक्षात येते. शेवटी एका व्यक्तिमनाचा अनुभव त्या व्यक्तिमनासह साहित्यकृतीच्या द्वारा आस्वादकाच्या अनुभवविश्वाचा एक भाग बनण्यासाठी अवतरत असतो. हा अनुभव इथे लक्षात घेणे महत्त्वाचे, नव्हे अगत्याचे असते; त्याचे साररूप वा वैचारिक तात्पर्यार्थ नव्हे. हा अनुभव त्याच्या सर्व घटकांसह, सर्वांगी परिपूर्ण अशा रूपात आविर्भूत व्हावा लागतो. त्यामुळेच तो अनुभवासारखा असला तरी नुसता अनुभव राहात नाही. त्याच्यावर होत असलेल्या संस्करणामुळे तो कलानुभव किंवा काव्यानुभव बनतो. कलात्मक अनुभव अशीही संज्ञा त्याला लाभते. आणि मग आपोआप त्याला त्याची अशी काही खास वैशिष्ट्ये लाभतात. त्यांचाच आता विचार करावयाचा आहे.

१. **संवेदनात्मकता :** चित्तवृत्तींचा आधारभूत पाया संवेदनात सामावलेला असल्याने ऐंद्रिय संवेदनात्मकता हा कलात्मक अनुभवाचा प्रधान विशेष बनतो. सर्वच कलांमध्ये ऐंद्रिय संवेदनाजागृतीला महत्त्वाचे स्थान यामुळेच प्राप्त झालेले आहे. कलावंताच्या ठिकाणी तीव्र संवेदनक्षमता हवी असे यासाठीच म्हटले जाते. वर्ण्यविषयाच्या संदर्भातील सर्वच्या सर्व किंवा अधिकात अधिक ऐंद्रिय स्फुरणे नेमकेपणे टिपणारा आणि ती हळुवारपणे रसिकमनात संक्रांत करणारा कलावंत मोठा गणला जातो. कुमार गंधर्वांसारखा गायक, रवी शंकरसारखा सतारिया, अल्लारखाँसारखा तबलजी इत्यादी भिन्न क्षेत्रातील कलावंत म्हणूनच मोठे होत. मराठी कवितेत बालकवींचे याबाबतीतील कसब विशेष उल्लेखनीय आहे. बी. सी. मर्ढेकरांनी संवेदनाजागृतीवर आधारित असा कलेविषयी - काव्याविषयी जो लयसिद्धांत मांडला आहे, त्याच्या स्पष्टीकरणासाठी ते फक्त बालकवींचे उदाहरण देताना दिसतात. मर्ढेकरांनी संवेदनांचे संवाद आणि

विरोध असे दोन गुणात्मक आणि समतोल असा एक संख्यात्मक मिळून तीन गट काव्यात कसे निर्माण होतात आणि त्यातून सौंदर्याची प्रतीती कशी येते याचे विस्तृत विवेचन केलेले आहे. एकंदरीने सौंदर्यशास्त्राचा जसजसा जास्त जास्त विचार होऊ लागला तसतसा ललितसाहित्यातील अनुभवाच्या - सौंदर्यानुभवाच्या - या विशेषावर अधिकाधिक प्रकाश पडत गेला असे दिसते. हेगेलने सौंदर्यशास्त्राचे विवरण करताना कलाकृतीतील ज्या (विश्व) चैतन्याच्या उपस्थितीचा निर्देश केला आहे आणि इतरांकडूनही सतत ज्या जिवंतपणाचा निर्देश केला जातो ते चैतन्य आणि तो जिवंतपणा यांचे अस्तित्व प्राधान्याने संवेदनांच्या पातळीतच सामावलेले आहे. आजही इंदिरा संत किंवा ग्रेस यांच्या कवितेत सूक्ष्मातिसूक्ष्म संवेदना शब्दाधारे टिपण्याचे असाधारण कसब दिसून येते.

२. **भावनात्मकता :** भावनात्मकता हाही अशा अनुभवाचा एक महत्त्वाचाच विशेष. कारण कलेच्या ललित साहित्याच्या संसाराचा आधारस्तंभ म्हणजे भावनाविलास होय. त्यामुळे या अनुभवात असणारा भावनेचा स्पर्श वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतो. त्यामुळेच हा अनुभव काही विशिष्ट भावनांची जागृती आणि परिपोष करू शकतो. बोझांकिट या सौंदर्यशास्त्रज्ञाच्या मते सौंदर्यानुभवात एक सुखद भावना (Pleasent feeling) असते. ललितसाहित्याचा कोणताही प्रकार घेतला तरी त्यातील भावदर्शन नेहमीच महत्त्वाचे मानले जाते. संस्कृतात जवळ जवळ सर्वच मीमांसकांनी रसचर्चा केलेली आढळते. आणि रस म्हणजे भावनेचीच एक विशिष्ट अवस्था होय. पाश्चात्त्य समीक्षेतही काव्यात Emotive element असतो असे सांगितले गेले आहे. Emotive म्हणजेच भावनानुबंधी घटक. तेव्हा काव्यात आवश्यक असणारा हा विशेष त्यामागील अनुभवाबाबत आवश्यक असतोच असतो. इथेही भावनात्मकता फक्त व्यावहारिक पातळीवरील नसते. म्हणजे जीवनोपयोगी आणि कृतिप्रवण नसते. भावनेसाठी भावना असे तिचे स्वरूप असल्याने ती केवळ चर्वणापर किंवा आस्वादपर असते. या अनुभवातील भावना व्यक्ति-स्थल-कालनिरपेक्ष झालेली साधारण भावना असते.

३. **वैचारिकता :** हा विशेषही भावनेसारखाच आहे. ललितसाहित्यातून आविष्कृत होणाऱ्या अनुभवाच्या बाबतीत वैचारिकता हा विशेष जुळणारा नव्हे, असा सर्वसामान्य समज आहे. त्याचे स्थान ललितेतर किंवा शास्त्रीय साहित्यात असे म्हटले जाते. कारण तो ज्ञानाशी संबंधित असल्यामुळे

बुध्दिमार्गाशी निगडित मानला जातो. पण ललितसाहित्यालाही विचारांचे वावडे नसते / नसावे. इथे पथ्य इतकेच पाळले गेले पाहिजे की तो लालित्याच्या अंगाने विकसित झाला पाहिजे. शास्त्रीय वा ललितेतर साहित्यात तो फक्त विचार म्हणून नांदत असतो. हरिभाऊ आपटयांची सामाजिक कांदबरी, केशवसुत, मर्ढेकर, विंदा करंदीकर यांची कविता, काकासाहेब खाडिलकर, विजय तेंडूलकर, गो. पु. देशपांडे यांची नाटके इत्यादींचा विचार केला तर असे दिसते की या कलाकृती काही एक निश्चित विचार, वैचारिक दृष्टिकोण आपल्याला देतात. त्यांचे साहित्य आनंद देतेच, पण आनंदाबरोबर विचारही देते. याचे कारण एकच, त्यामागील अनुभवात असलेला विचाराचा बलवत्तर घटक. तिथे विचार हा नुसता वैचारिक पातळीवर राहात नाही, तर तो कलेच्या पातळीवर चढ(वि)लेला दिसतो. विचारांमुळे साहित्यकृतीला आपोआप एक भारदस्तपणा व वजन प्राप्त होत असते. या घटकामुळेच त्या त्या साहित्यकृतीत एक वेगळे सामर्थ्य निर्माण होत असते. अमेरिकेतील गुलामीचा प्रश्न जगाच्या वेशीवर टांगण्याचे फार मोठे काम Uncle Tom's Cabin या कादंबरीने केले किंवा नव्या जागृत स्त्रीचे दर्शन सर्वप्रथम इब्सेन या नाटककाराच्या Doll's House या नाटकाने घडविले असे म्हटले जाते. मराठीतही दलित साहित्य आणि अलीकडे नव्याने लिहिले जाणारे ग्रामीण साहित्य यांच्यामुळेच दलित ग्रामीण प्रश्नांकडे सर्वांचे लक्ष वेधले जात आहे असे दिसते.

संवेदना, विचार किंवा भावना या घटकाच्या आधिक्यावरच संवेदनानुभव, विचारानुभव आणि भावनानुभव असे शब्द समीक्षेत वापरले जातात. साहित्यातून अवतीर्ण होणाऱ्या ज्या अनुभवात संवेदनेचे महत्त्व जास्त तो संवेदनानुभव. म्हणून बालकवी, ग्रेस यांच्या काव्यात संवेदनानुभव जाणवतो असे म्हटले जाते. 'बी' कवीची कविता, वा. म. जोशी किंवा श्री. व्यं. केतकर यांची कादंबरी यात याच न्यायाने जाणवतो तो विचारानुभव. हे सत्त्व, रज आणि तम या तीन गुणांनी बनणाऱ्या व्यक्तिमात्राप्रमाणेच आहे. ज्यात सत्त्व गुणाचे आधिक्य तो सात्त्विक, रजोगुणाचे आधिक्य तो राजस आणि ज्यात तमोगुणाचे आधिक्य तो तामसी म्हटले जाते. याचा अर्थ तिथे या विशिष्ट गुणाचेच फक्त वास्तव्य असते असा नव्हे; तर इतर गुण असतातच, फक्त तो विशिष्ट गुण इतरांहून आधिक्याने असतो. कलात्मक अनुभवाबद्दल हेच सूत्र लक्षात घेतले म्हणजे झाले.

४. सूचकता : हाही कलात्मक अनुभवाचा एक महत्त्वपूर्ण विशेष मानला

जातो. (ललितेतर साहित्यानुभवात तो असूच शकत नाही). सर्व स्पष्ट करून सांगण्यापेक्षा कलेचा भर नेहमी सुचविण्यावर असावा असेही म्हटले जाते. Suggestion- सूचकतेचे महत्त्व पाश्चात्त्य काव्यविचारानेही मानलेले आहे. संस्कृतातील ध्वनिविचार (ध्वनी म्हणजे सूचकता, व्यंग्यार्थ) या विशेषाचेच महत्त्व सांगतो. आनंदवर्धनाने वस्तुध्वनी, अलंकारध्वनी आणि रसध्वनी अशी सत्काव्यदृष्ट्या सलग श्रेणीच सांगितली आहे. विल्यम एम्पसन भर देऊन सांगत असलेली काव्यातील शब्दाबाबतची आवश्यक अनेकार्थता या विशेषातून संभवते. या सूचकतेमुळेच कलात्मक अनुभवाच्या ठिकाणी वसणाऱ्या लवचिकतेची कल्पना येऊ शकते. ललितसाहित्यकृतीचे जे अनेक अर्थ संभवू शकतात ते त्या मागील अनुभवाच्या ठिकाणी बसणाऱ्या सूचकता या विशेषामुळेच. ललितेतर साहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवात जर अशी लवचिकता आली किंवा अनेकार्थता आली तर अनर्थ संभवेल हे वेगळे सांगायला नको. तिथे निश्चितार्थच हवा.

सूचकतेमुळे ललितसाहित्यानुभवात चमत्कृती जाणवते आणि ती त्या अनुभवाला आकर्षक बनविते. मराठीतील विनायक कवीच्या कवितांमागील अनुभव हे प्रामुख्याने सूचक अनुभव आहेत. 'हतभागिनी' सारख्या कवितेत विनायक दर्शनी स्वरूपात एका दुर्दैवी स्त्रीचे करुण चित्र रेखाटतात, आणि त्याचबरोबर समर्थपणे ब्रिटिश राज्यामुळे भारत देशाची झालेली हलाखीची स्थिती सुचवीत जातात. त्यांच्या 'गणेशपूजन', 'प्रो. छत्र्यांचा केसरी', 'कोठचा शिवाजी राजा, यापुढे' अशा अनेक कवितांत मोठ्या खुबीने, सूचकतेने देशभक्ती पेरलेली आहे. विनायक हे मराठीतील ध्वनिकाव्याचे आणि कवीचे उघडउघड उदाहरण आहे. पण एकूणच साहित्यकृतींमागील अनुभवाचा सूचकता हा विशेष असतो. म्हणूनच बा. सी. मर्ढेकरांचा 'गणपत वाणी' आपल्याला अनेकांगांनी भावतो. गोविंदाग्रजांचा 'प्रेम आणि मरण' मधील वृक्ष किंवा माधव जूलियन यांच्या 'संगमोत्सुक डोह' मधील डोह त्यामागील अनुभवाच्या सूचकता या विशेषामुळेच आपल्याला निस्सीम प्रेमवीर म्हणून भावू लागतात. एक कविता अनेकांकडून अनेकार्थांनी वाचली जाते, किंवा एकाच व्यक्तीला ती अनेकदा वाचताना अनेक अर्थाची जाणीव होत जाते, यामागील कारण त्यातील सूचकतेचे सामर्थ्य हेच होय.[1]

ही सूचकता फक्त कलावंताच्या कलात्मक अनुभवाचा विशेष असते. तिच्यामुळे सौंदर्यवृद्धी होते. पण हीच सूचकता शास्त्रीय वा ललितेतर

साहित्यामागील अनुभवांच्या बाबतीत दोष ठरते हे इथे मुद्दाम लक्षात ठेवायला हवे. कारण अर्थाच्या अनेकविध शक्यता तिथे घातक ठरतात. तिथे एकमेव निवेदित शक्यता आवश्यक असते. ललितसाहित्यात मात्र नेमके याच्या उलट असते.

५. **विशिष्टता आणि विश्वात्मकता :** हे दोन्ही तर केवळ ललितसाहित्यातून व्यक्त होणाऱ्या अनुभवाचे विशेष म्हणता येतील असे आहेत. ललितेतर साहित्यामागील अनुभवात फक्त विश्वात्मकता हा विशेष असतो असे म्हणता येईल. कारण त्यावर तो शोधणाऱ्या, ज्याचा तो आहे त्याच्या विशिष्टत्वाचा ठसा उमटलेला नसतो. तो अनुभव सर्वार्थाने सर्वांचा असतो. जसा न्यूटनचा गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत आहे. जगदीशचंद्रांचा वनस्पतीच्या सजीवत्वाचा सिद्धान्त आहे, किंवा आगरकरांचे तत्कालीन रूढिग्रस्त समाज - जीवनाचे समालोचन आहे. हे सर्व लेखन फक्त विश्वात्मक झालेले असते. कारण त्यामागील अनुभव फक्त विश्वात्मक स्वरूपाचा असतो. खऱ्या अर्थाने व्यक्तिनिरपेक्ष झालेला असतो. पण ललितसाहित्यामागचा अनुभव असा नसतो. तो व्यक्तिसापेक्ष असूनही व्यक्तिनिरपेक्ष होत असतो.

अनन्यसाधारणत्व आणि सर्वसाधारणत्व, Perticular आणि general, individual आणि Universal अशा प्रस्तुत संदर्भात वापरल्या जाणाऱ्या प्रतिशब्दांच्या आणखी काही जोड्या आहेत.

कवीचा विशिष्ट अनुभव जेव्हा काव्यातून व्यक्त होतो तेव्हा तो एकाच वेळी त्या कवीचा राहून सर्वांचा होत असतो. उदाहरणार्थ, 'फुलराणी' किंवा 'औदुंबर' मधील अनुभव हा खास बालकवींचा आहे. पण काव्यातून व्यक्त होत असतानाच त्यातील (बालकवींचा) खाजगीपणा किंवा वैयक्तिकता गळून पडत असते. तसा एकाच वेळी तो अनुभव बालकवीचा असतो आणि तमाम वाचकांचाही बनतो. म्हणजेच विशिष्टत्व अबाधित ठेवूनही तो विश्वात्मक बनतो. जे बालकवींच्या या दोन कवितांमागील अनुभवाबाबत दिसते, ते सर्वच (यशस्वी) ललितसाहित्यकृतीमागील अनुभवाबाबत सांगता येते. ललितेतर साहित्यामागील अनुभव मात्र केवळ विचारमयतेमुळे विशिष्टत्व - निरपेक्ष झालेले असतात. फक्त विश्वात्मक झालेले असतात. त्यांच्यावर त्यांच्या निर्मात्याचे ठसे नसतात. म्हणून शास्त्रातील लिखित प्रयोगानुभव फक्त साऱ्या जगाचे होत जातात. पण ललितसाहित्यकृतीमागील अनुभवांचा आस्वाद त्यांच्या निर्मात्याच्या व्यक्तिवैशिष्ट्याच्या जाणिवेशिवाय अशक्य असतो.

६. **सेंद्रीयत्व** (Organic Unity): हाही साहित्यानुभवाच्या बाबीत लक्षात घेतला जाणारा खास विशेष आहे. तसा हा प्राणिशास्त्रगत शब्द आहे. पण व्लाडिमार वाइड्ले यांनी तो कलाकृतीच्या एकसंधत्वाच्या संदर्भात वापरून आधुनिक काळातही त्याला समीक्षेच्या दरबारात नवी प्रतिष्ठा दिलेली आहे.

सर्वप्रथम ॲरिस्टॉट्लने कलाकृतीच्या सेंद्रीयत्वाची संकल्पना मांडली. सजीव शरीराप्रमाणे कलाकृतीची रचना हवी, असे त्याचे मत दिसते. त्यादृष्टीने त्याने काही गमकांची मांडणी केली आहे. नंतर सौंदर्यानुभवाच्या संदर्भात हेगेल या सौंदर्यशास्त्रज्ञाने या शब्दाची प्रामुख्याने मांडणी केलेली दिसते. अनेकत्वातून होणारी एकत्वाची प्रतीती, असे त्याचे तिथे मांडलेले स्वरूप आढळते. साहित्यानुभवात किंवा कलानुभवात वसणाऱ्या भिन्न भिन्न घटकांचा एकात्म संस्कार इथे अभिप्रेत आहे.

नाक, कान, हात, पाय इत्यादी अनेकविध अवयवांच्या वा घटकांच्या चैतन्यमय एकत्रीकरणातून मानवी (वा प्राणिमात्रांच्या) शरीराची एकात्म संघटना जशी संभवते तशीच अनेकविध घटकांच्या आधारे साधली जाणारी एकात्म भाषिक संघटना म्हणजे कलाकृती वा साहित्यकृती आणि त्यामागील अनुभव होय. अशा संघटनेतील प्रत्येक घटकांची अपरिहार्य आवश्यकता महत्त्वाची आहे. कारण Organic या शब्दाचा अर्थ घेतला तरी तो 'सुव्यवस्थित संघटना' असा आहे. म्हणजे त्यातील प्रत्येक घटकाला स्वयंपूर्ण अस्तित्व असते, पण ते भागाचे (Part) अस्तित्व असते. अशा अनेक स्वयंपूर्ण भागांचा मिळून एक पूर्ण (Whole) होत असतो. कलाकृती हा असा एक पूर्ण होय. त्यातील अनेकविध घटकांचे स्वयंपूर्णत्व कलाकृती या एका पूर्णात समाविष्ट झालेले असते. आस्वादकावर होतो तो या पूर्णाचा एकात्म संस्कार. भागांच्या अलग संस्कारांना त्यात वाव नाही. जसा मानवी शरीराचा शरीर म्हणून एकच एक संस्कार होतो. हात, पाय, तोंड इ. घटकांचे वेगवेगळे संस्कार स्वतंत्रपणे जाणवत नाहीत. एखाद्या कादंबरीत कथा, व्यक्तिदर्शन, प्रसंगचित्रण, वातावरणनिर्मिती, भाषा इ. अनेक घटक असतील, पण वाचकाच्या मनावर त्याचे स्वतंत्र संस्कार होत नाहीत. होतो तो संपूर्ण कादंबरीचा एकच एक असा एकात्म संस्कार.

अशी एकात्मता कलानुभवाबाबतच संभवते / संभवायला हवी. म्हणजे ललितसाहित्यातून व्यक्त होणारा अनुभव जिवंत हवा, स्वतंत्र हवा, चैतन्यमय हवा आणि मुख्य म्हणजे अंतर्बाह्य सुसंघटित हवा, एकात्म हवा असाच सेंद्रीयतेचा या संदर्भात अर्थ आहे.

• • •

प्रकरण दुसरे : साहित्याचे प्रयोजन

१. प्रयोजन म्हणजे काय ? :

प्रयोजन म्हणजे हेतू किंवा उद्देश असे दिसते की मानवाकडून झालेली प्रत्येक निर्मिती ही कोणत्या तरी हेतूतून किंवा उद्देशातून झालेली असते. अगदी व्यावहारिक पातळीवर निर्माण झालेल्या अन्नपदार्थ, वस्त्रविशेष अशा दैनंदिन जीवनोपयोगी निर्मिती घेतल्या तरी त्यांची निर्मिती माणसाच्या प्राथमिक गरजांच्या पूर्तीच्या हेतूने झालेली आहे हे लक्षात येते. अन्न, वस्त्र आणि निवारा या ज्या माणसाच्या अत्यावश्यक प्राथमिक गरजा आहेत त्यांच्या पूर्तीच्या उद्देशातून व्यवहारोपयोगी वस्तूंची निर्मिती झालेली आहे. न. चिं. केळकर यांनी म्हटल्याप्रमाणे ही माणसाच्या पोटाच्या पातळीवरील देवघेव आहे. निर्माता देत असतो आणि उपभोक्ता (ग्राहक) घेत असतो. पण, त्यांच्या मते, कला ही काळजाच्या किंवा हृदयाच्या पातळीवरील (दुय्यम म्हणू अशी) देवघेव होय. इथेही कलावंत देत असतो आणि रसिक स्वीकारीत असतो.

एकूण कलाव्यापाराचा विचार करताना तीन केंद्रे संभवतात. निर्माता कलावंत हे एक केंद्र, कलाकृती हे दुसरे केंद्र आणि आस्वादक रसिक हे तिसरे केंद्र. या तिन्हींचा एकत्र विचार करताना प्रयोजन, हेतू किंवा उद्देश यांचा प्रश्न उद्‌भवतोच उद्‌भवतो. कलावंत कशासाठी कलाकृती निर्माण करतो आणि रसिक कोणत्या हेतूस्तव कलाकृतीचा स्वीकार करतो असे या प्रश्नाचे स्वरूप बनते.

अशा प्रश्नांची सोडवणूक म्हणजेच प्रयोजनाचा विचार होय. व्यवहारोपयोगी वस्तूंच्या बाबतीत प्रयोजनाचा विचार साधा, सरळ असतो. वस्त्रविशेषांची निर्मिती व स्वीकार 'शरीर झाकण्यासाठी किंवा शरीरसौंदर्याची खुलावट साधण्यासाठी' असे प्रयोजन चटकन सांगता येते. पण कलावस्तू किंवा साहित्यवस्तू यांच्या प्रयोजनाबाबत असे चटकन उत्तर देता येत नाही.

लेखक / कवी साहित्यकृती का निर्माण करतो आणि तिचा स्वीकार रसिकवाचक का करतो याचे उत्तर गुंतागुंतीचे बनते. यामुळेच पौर्वात्य आणि पाश्चिमात्य समीक्षकांनी याबद्दल बरेच सांगूनही लेखक व वाचक या दोन्ही दृष्टींनी साहित्य-प्रयोजनाचा नेमका खुलासा झालेला आहे असे दिसत नाही.

२. स्वरूप व प्रयोजन यांचा परस्परसंबंध :

कोणत्याही वस्तूच्या स्वरूपाचा तिच्या प्रयोजनाशी निकटचा संबंध असतो असे दिसते. उदाहरणार्थ, कापडाचे एकंदर स्वरूप लक्षात घेऊनच त्याचे निर्मितिप्रयोजन सदरा, कोट, सतरंजी की पडदे हे नक्की होते. असेच सूत्र साहित्याला लावून साहित्यकृतीची प्रकृती वा स्वरूप लक्षात घेणे आणि त्या अनुरोधाने प्रयोजनाची निश्चिती करणे या मार्गाचा अवलंब केला गेलेला दिसतो. म्हणूनच 'काव्याची प्रयोजने अनेक आहेत. आपल्या स्व-रूपाशी इमान राखणे हे महत्त्वाचे' असे प्रसिद्ध समीक्षक वेलेक् याने म्हटले आहे. समीक्षक प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांच्या मतेही साहित्याचे प्रयोजन त्याच्या प्रकृतीनुसारच निश्चित केले पाहिजे, अथवा करणे युक्त होईल. केवळ आपल्या अपेक्षेचा निकष लावणे चूक होईल. कारण 'ललितसाहित्य हे साधन नाही. ती एक अनन्यपरतंत्र, स्वयंभू, संपूर्ण आणि चैतन्यपूर्ण सृष्टी आहे. तिच्यावर आपल्या अपेक्षा लादू नयेत.'

वेलेक् आणि वॉरेन या समीक्षकांनी आपल्या 'साहित्य-सिद्धांत' (Theory of Literature) या ग्रंथात म्हटले आहे, 'काव्याची प्रकृतीच त्याचा उपयोग ठरवीत असते... वस्तूकडून साधले जाणारे कार्य म्हणजेच ती वस्तू! कोणत्याही कलावस्तूची जडणघडण तिच्या प्रयोजनकार्यानुसारच केली जात असते. आणि कालमान, साधनांची उपलब्धता व अभिरुचीच्या दृष्टीने इष्ट अशा अपेक्षा यानुसार त्या वस्तूला साहाय्यभूत होणाऱ्या उपांगांची जोड दिली जात असते. एखाद्या साहित्यकृतीत, साहित्याच्या प्रयोजनाच्या दृष्टीने अनावश्यक पण एकंदरीत मनोवेधक व अन्य कारणास्तव समर्थनीय असा बराच भाग असू शकतो' - (अनुवाद : डॉ. स. गं. मालशे.)

या समीक्षकांनी पुढे होरेस या समीक्षकाच्या मताचा हवाला देऊन काव्यस्वरूपाचे निदान नेमकेपणे केले आहे. 'काव्य हे सुंदर व उपयुक्त असते' हे होरेसचे मत. तसे पाहायला गेले तर सुंदरता आणि उपयुक्तता यांना एकत्र अजमावणे ही एक द्वंद्वात्मक कल्पना आहे. वेलेक आणि वॉरेन यांच्या मते यापैकी एकेक विशेषण सुटे घेऊन काव्यामागे लावल्यास प्रयोजनासंबंधीचे

अगदी टोकाचे परस्परविरोधी गैरसमज संभवू शकतात. 'सुंदर' म्हणजे जे कंटाळा आणीत नाही ते, केवळ कर्तव्यकर्म नव्हे ते, स्वयमेव फलश्रुतिरूप आहे ते; आणि 'उपयुक्त' म्हणजे ज्यात कालापव्यय होत नाही ते, केवळ कालक्षेपाचा प्रकार नव्हे ते, काहीतरी गंभीर दखल घेण्याजोगे - ' असे वॉरेन आणि वेलेक् यांनी 'सुंदर' व 'उपयुक्त' या दोन शब्दांचे अर्थही सांगितले आहेत. त्यांच्या मते या दोन्ही संज्ञा सुटच्या करून घेतल्या गेल्यामुळेच आनंद-बोध, मतप्रचार-शुद्ध प्रतिमासृष्टी किंवा नाद/क्रीडा-कृती (कारागिरी) अशी प्रयोजनाबद्दलची परस्परविरोधी द्वंद्वे निर्माण झालेली आहेत. म्हणून 'एखादी साहित्यकृती प्रयोजनदृष्ट्या जेव्हा पूर्ण यशस्वी होते तेव्हा तिच्यामध्ये आनंद व उपयुक्तता हे दोन्ही सूर एकसाथ जुळून आलेले असतात, एवढेच नव्हे, तर ते तिच्या ठायी पूर्ण एकजीव झालेले असतात. आपल्या (सारख्या आस्वादकाला झालेल्या) विविध प्रकारच्या आनंदाची यादी भली मोठी होईल. पण साहित्यानंद हा काही त्या यादीतील नुसता आपणांस पसंत पडलेला एक आनंद नव्हे, तर तो एक वेगळा उच्चतर आनंद आहे, असे आपण ठामपणे प्रतिपादले पाहिजे. कारण निरपेक्ष चिंतनासारख्या उच्चतर क्रियेपासून तो मिळत असतो व साहित्याची उपयुक्तता, त्याची बोधप्रदता, त्याचे गांभीर्य म्हणजे सुद्धा एक प्रकारची आनंदप्रद गोष्टच असते... हे गांभीर्य सौंदर्यात्म असते, प्रत्यक्षानुभूतीच्या स्वरूपाचे असते,' असे या समीक्षक-द्वयाने म्हटलेले आहे.

प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनीही जीवनानुभूती व आनंद असे दोन घटक या संदर्भात सांगितले आहेत. 'सुंदर', 'उपयुक्त', 'जीवनानुभूती', 'आनंद' या प्रयोजनांच्या संदर्भात काव्यस्वरूपाची निश्चिती करणाऱ्या अशा संज्ञा शेवटी व्यापकार्थाने दोन मूल्यगटात मोडताना दिसतात. 'सुंदर', 'सौंदर्य' आणि 'आनंद' या संज्ञा कलामूल्य वा सौंदर्यमूल्य यांचीच सूचना देतात. तर 'जीवनानुभूती' आणि 'उपयुक्तता' या संज्ञा जीवनमूल्यांचीच सूचना देतात, वा. ल. च्या मते अखेरीस या सर्वांची समाप्ती एका 'उच्चतर आनंदा'त अपेक्षित असते.

जीवनानुभवांची सूक्ष्मता, खोली व व्यापकता, त्यांची हाताळणी, सूचकता, अनेकार्थता, सौंदर्याचे भान असणारी कलात्मकता इत्यादी विशेषांनी सिद्ध होणाऱ्या कलाकृतींच्या स्वरूपांचा विचार करून आपण त्यांची प्रयोजने निश्चित करत असतो. यावरूनच 'घटकाभर करमणुकी' करता, 'वास्तवाचा विसर पाडण्या' करता, 'वासना चेतविण्या' करता, 'विशिष्ट मतप्रचारा'

करता, किंवा 'उच्चतर कलात्मक आनंदा' करता अशी साहित्यांची अनेक प्रयोजने कल्पिली जातात. आणि अशा प्रयोजनांच्या आधारेच त्यांचे वर्गीकरण केले जाते.

या साऱ्या विवेचनावरून लक्षात येते की एकंदरीने साहित्यकृतीचे स्वरूप आणि तिचे दुहेरी (म्हणजे लेखक व वाचक यांच्या बाबतीतील) प्रयोजन यांच्यात निश्चित असे एक नाते असते, एक परस्परसापेक्ष संबंध असतो.

३. प्रयोजन व परिणाम यातील भेद :

ललितसाहित्याच्या बाबतीत अनेकदा त्याचे संभवणारे परिणाम आणि (त्यावरून त्यांचे गृहीत धरले जाणारे) प्रयोजन यांच्यात गल्लत केली जाते. वास्तविक परिणाम आणि प्रयोजन या दोन्ही संज्ञा पूर्णपणे भिन्न असूनही त्या समानार्थक मानल्या जातात. विशेषत: हा प्रकार साहित्यातील श्लीलाश्लीलतेसंबंधीची चर्चा करताना मोठ्या प्रमाणात दिसतो. अनीती फैलावते, वाचकांच्या मनावर विपरीत परिणाम होतो म्हणून स्त्री-पुरुषसंबंधाच्या उघड्या चित्रणाला बंदी घालण्याची सर्रास मागणी करण्यात येते. इथे जणू काही त्या लेखकाचे प्रयोजनच अनीती वा स्वैराचाराची शिकवण आहे असे समजले जाते. एखाद्या साहित्यकृतीत अनावश्यक स्वरूपात अशी चित्रणे आली तर त्याबद्दलची तक्रार समर्थनीय ठरू शकेल. पण कथाविश्वाची अपरिहार्य गरज म्हणून किंवा कलाकृतीच्या स्वरूपाचा एक महत्त्वाचा घटक म्हणून असे चित्रण आले तर त्याबद्दल फारशी हरकत राहावयाला नको. साहित्यकृतीबद्दलचा लेखकाचा संकल्पित व्यूह या संदर्भात प्रमाण किंवा महत्त्वाचा मानायला हवा. अलेक्झँडर कुप्रीन या रशियन लेखकाची 'यामा' ही कादंबरी उदाहरण म्हणून घेता येईल. त्यात रशियन वेश्यागृहातील विश्वाचे चित्रण केलेले असून नायिका यामा ही एक वेश्या आहे. तेव्हा अपरिहार्यपणे या कादंबरीत अवैध स्त्रीपुरुषसंबंधाची चित्रणे येतात आणि त्याबद्दल खरी तक्रार करायला वाचकाला वा समीक्षकाला जागा राहात नाही. कारण हे जगच असे आहे की ज्यात सर्वार्थाने सुरक्षित असणाऱ्या जगाला फक्त अनीतीचेच दर्शन घडणार. पण वस्तुनिष्ठ दृष्टीने पाहिले तर अनीती हीच या विश्वाची शास्ती नीती आहे हे लक्षात येऊ शकते. तिचे दर्शन न घडविणे हाच इथे अप्रामाणिकपणा झाला असता.

विशिष्ट परिणामांची अपेक्षा ठेवून लिहिले जाणारे साहित्य असत नाही असे नाही. तिथे परिणाम व प्रयोजन समानार्थक बनलेले असतातही. पण

अशा साहित्याला प्रचारी साहित्यच म्हटले जाते. त्यात एखादे तत्त्व, भूमिका यांचा प्रसार व्हावा अशी अपेक्षा असते. साहित्य हे इथे साधनच बनविलेले असते. स्टालिनच्या काळातील बहुतेक रशियन साहित्य हे असेच आहे. साम्यवादाचा प्रसार करण्यासाठीच त्याची निर्मिती साधली गेली आहे. आणि त्यामुळे प्रचारकी भाटगिरीचा निर्जीवपणाही त्यात उतरला आहे.

आपल्याकडील हरिभाऊ आपटे यांच्या सामाजिक व ऐतिहासिक कांदबऱ्यांनी केलेल्या परिणामामुळे अनुक्रमे सामाजिक सुधारणा आणि राष्ट्रीयस्मृतिसंचलन या दोन गोष्टींना मोठीच मदत झाली असे सांगण्यात येते आणि तसे झालेले दिसतेही. पण असे परिणाम घडविण्यासाठी हरिभाऊंनी लेखन केले असे म्हणणे गैर ठरेल. त्यांनी कादंबऱ्या लिहिल्या त्या कादंबऱ्या लिहायच्या म्हणून. कादंबरीलेखन हेच त्यांचे साध्य होते, साधन नव्हे. सामाजिक वा राजकीय प्रबोधन घडविणे हे त्यांच्या लेखनाचे प्रयोजन नव्हते. वाचकांचे तसे प्रबोधन झाले हा त्यांच्या लेखनाचा एक आनुषंगिक परिणाम झाला इतकेच. हेच गो. ब. देवल यांचे 'शारदा' नाटक, केशवसुतांच्या सामाजिक कविता किंवा श्री. कृ. कोल्हटकर यांचा 'सुदाम्याचे पोहे' हा विनोदी लेखसंग्रह या साहित्याबद्दल म्हणता येईल. रूढिग्रस्त समाजाचे दोष दाखविणे आणि नव्या कालोचित सुधारणांच्या स्वीकाराची प्रेरणा देणे हे कार्य अशा साहित्याकरवी घडलेले आहे हे खरे, पण ते कार्य करण्यासाठीच हे साहित्य निर्माण झालेले नाही हेही तितकेच खरे!

प्रयोजन आणि परिणाम यातील भेद वरील विवेचनामुळे स्पष्ट होईल. प्रयोजनात विशिष्ट हेतूची कल्पना समाविष्ट झालेली असल्याने एक ठाम असा निश्चितपणा साहित्यकृतीच्या स्वरूपात संभवतो. परिणामाबाबत असा निश्चितपणा सांगता येत नाही. परिणाम म्हणजे साहित्यकृती करीत असलेले संस्करण असते. ज्या (वाचकरूपी) व्यक्तिमनावर असे संस्कार होत जातात त्या व्यक्तिमनाची पूर्वतयारी, क्षमता, अभिरुचीची पातळी इत्यादी गोष्टींवर या संस्काराचे स्वरूप बरेच अवलंबून असते. एखाद्या साहित्यकृतीचा वेगवेगळ्या वाचकावर वेगवेगळा परिणाम होतो, त्यात भिन्नत्व तसेच तीव्रतेचा फरक जाणवतो तो यामुळेच. एकच एक परिणाम असा प्रकार असता तर ना. सी. फडक्यांच्या कादंबऱ्या वाचणारे सारेच प्रणयप्रवीण झाले असते किंवा सावरकरांची कविता वाचणारे सर्वच वाचक क्रांतिकारक देशभक्त बनले असते. तसेच आधुनिक रशियन साहित्य वाचणारे सर्व साम्यवादी झाले असते!

सतत चर्चिल्या जाणाऱ्या काही प्रयोजनांचा नेमका विचार करण्याआधी आतापर्यंत विवेचिलेल्या भागाचा समारोप प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांच्या एका उताऱ्याने योग्यपणे केल्यासारखा होईल. 'ललित वाङ्मयाचे प्रयोजन' या लेखात ते लिहितात, ''ललितसाहित्याचा अवतार मूलतः कशासाठी असतो हा सर्वप्रथम प्रश्न – दैनंदिन जीवनाचा विचार, ऐहिक जीवनातील उणीवांची भरपाई, इच्छातृप्ती, पुनःप्रत्यय, बोध, दडपलेल्या इच्छा-आकांक्षांचे चलन, अपूर्व व अशक्य अनुभवांची प्राप्ती, नव्या माहितीमुळे होणारी जिज्ञासातृप्ती इत्यादींची प्राप्ती वाचनामुळे होऊ शकते. असे हेतू मनात धरून साहित्याकडे वळता येते. त्यांची तृप्ती झाली नाही की मग ललितलेखनच नीट कामगिरी बजावीत नाही असे म्हटले जाते. पण यासाठी साहित्याची निर्मितीच होत नसते. कला हे हेतुपूर्तीचे साधन नव्हे.''

४. काही साहित्य-प्रयोजने :

१. यश : हे मम्मट या संस्कृत समीक्षकाने सांगितलेल्या साहित्याच्या प्रयोजनांपैकी एक होय. यश, अर्थप्राप्ती, व्यवहारज्ञान, अशुभनिवारण, पत्नीप्रमाणे प्रेमयुक्त उपदेश आणि उच्चतर आनंद अशी सहा प्रयोजने त्याने त्याच्या 'काव्यप्रकाश' या ग्रंथात सांगितलेली आहेत.

यश किंवा कीर्ती हे मम्मटाने काव्याचे सर्वप्रथम प्रयोजन मानलेले आहे असे दिसते. हे प्रयोजन कवीच्या संदर्भात विचारात घ्यावे असे आहे. काव्यलेखनामुळे कवीला कीर्ती मिळते, प्रसिद्धी प्राप्त होते हे उघडच आहे. चार लोकात आपले नाव व्हावे ही माणसाची एक जन्मजात अपेक्षा असते. अगदी लहान मुलालाही त्याच्याकडे मोठ्या माणसांचे दुर्लक्ष झालेले चालत नाही. काहीही करून ते इतरांचे लक्ष आपणाकडे वेधून घेते. वेगळ्या संदर्भात मोठेपणीही ही प्रवृत्ती टिकते. तेव्हा मानवी जीवनात प्रसिद्धी, यश आणि कीर्ती मिळविण्यासाठी साहित्य-लेखन होते असे म्हटले जाते.

पण एका मर्यादेपर्यंतच काव्य-लेखनाचे प्रयोजन म्हणून यश वा कीर्ती यांचा निर्देष करता येईल. जुन्या राजाश्रयाच्या काळात काव्यलेखनामुळे राजकवीची जागा एखादा कवी वा लेखक मिळवू शकत असे. आजही लेखकांना शासकीय पुरस्कार मिळतात. लक्षणीय लेखन असेल तर त्या लेखकाचा बोलबालाही होतो.

पण एकूण साहित्यनिर्मितीच प्रसिद्धीसाठी होते असे म्हणणे योग्य होणार नाही. केवळ कीर्ती मिळवायची आहे म्हणून कुणी लेखनाला बसत नाही.

जुन्या काळातील ज्ञानेश्वर, नामदेव, तुकाराम आदि संतकवी आणि अर्वाचीन काळातील केशवसुत, बी, बालकवी आदी कवी यांनी फक्त यशासाठी, कीर्तीसाठी काव्यलेखन केले असे म्हणणे त्यांच्या बाबतीत अन्यायाचे ठरेल.

उलट असेही दिसते की, असांकेतिक व नव्या वळणाचे लेखन केल्यामुळे अनेक कवी व लेखकांना मोठा त्रासच सहन करावा लागला आहे. माधव जूलियन या कवीला त्याच्या निराळ्या ढंगाच्या मुक्त प्रेमकाव्यलेखनामुळे प्रसिद्धी वा यश न मिळता 'प्रणय पंढरीचा वारकरी' असे कुचेष्टेचे बिरुद पत्करावे लागले. बा. सी. मर्ढेकर यांना तर अश्लील लेखनाच्या आरोपाला कोर्टापर्यंत तोंड द्यावे लागले. दुसऱ्या महायुद्धानंतर निर्माण झालेल्या नवकथा, नवकाव्य, न(व)नाट्य, नवचित्रकला यांना फार मोठ्या प्रतिकूल टीकेला तोंड द्यावे लागले. लौकिक वा यश राहोच, पण नवसाहित्याच्या उपासकांना जबर हेटाळणी सहन करावी लागली. उलटच्या अर्थानेच त्यांना प्रसिद्धी मिळाली. तरीही ते लिहीत राहिले आणि आपल्या नवलेखनाला त्यांनी प्रतिष्ठाही प्राप्त करून दिली. निव्वळ यशाखातर लेखन घडत असते तर असे झालेच नसते. इतकेच नव्हे, तर साहित्याने त्या त्या काळात घेतलेली नवी वळणेही दिसली नसती. एकूण साहित्यप्रांतात एक भयानक असा निष्प्राण तोचतोपणा निर्माण झाला असता.

तेव्हा यश हे प्रयोजन फार मर्यादित अर्थाने घ्यावे लागेल. वाटल्यास त्याला पूरक वा आनुषंगिक प्रयोजन म्हणता येईल. साहित्यकृती यशस्वी होऊन कीर्ती मिळाल्याच्या आनंदात लेखकाकडून आणखीही चांगले लिहिण्याची इच्छा बळावू शकते. वसंत कानेटकर, जयवंत दळवी, गो. नी. दांडेकर, नारायण सुर्वे, ना. धों. महानोर वगैरे लेखक-कवींनी प्रारंभी मिळालेल्या प्रसिद्धीच्या जोरावर नंतर चांगले लेखन केलेले दिसते. पण त्यांनीही लौकिक मिळविण्यासाठी लेखन केले असे म्हणता येणार नाही.

वाचकाच्या बाजूनेही यशासाठी वाचन असा मुद्दा मांडता येईल. चांगले वाचन असणाऱ्या व्यक्तीत एक बहुश्रुतपणा येतो आणि त्याला समाजात मान्यता मिळते, चारचौघे त्याचे बोलणे काळजीपूर्वक ऐकतात असे दिसते. पण असा लौकिक मिळविण्यासाठी वाचक साहित्याचे वाचन करतो असेही म्हणता यावयाचे नाही. तो वाचनाची आवड म्हणून वाचतो. आणि वाचनामुळे त्याला मान लाभतो. हासुद्धा वाचनाचा एक आनुषंगिक लाभ आहे. ते वाचनाचे प्रयोजन म्हणता यायचे नाही.

२. **अर्थ :** अर्थप्राप्ती हेही मम्मटाने सांगितलेल्या प्रयोजनांपैकी एक आहे.

आपले ऐहिक जीवन सुखासमाधानाचे बनवायचे असेल तर माणसाला पैशाअडक्याची जरुरी असते. आपल्या ठिकाणी वसणाऱ्या श्रम किंवा कसबाच्या जोरावर माणूस अर्थप्राप्ती करून घेत असतो. पैशाच्या मोबदल्यात आपले कसब, आपले श्रम विकणे हे माणसाच्या बाबतीत पुरातन काळापासून चालत आलेले आहे. ते लक्षात घेऊनच कवी वा लेखक यांच्या बाजूने सांगितले जाणारे हे प्रयोजन होय.

कलावंताने अर्थप्राप्तीसाठी आपल्याजवळचे कला-कौशल्य पणाला लावणे यात काहीही गैर नाही. कलेच्या जोरावर उपजीविका करणाऱ्या जुन्या मराठी शाहीर कवींचा या संदर्भात नेहमी उल्लेख केला जातो. राजकवीपद आणि त्यायोगे सर्व सुविधा काव्याच्या जोरावर मिळविणाऱ्या कवींचा उल्लेखही यासंदर्भात आपण करू शकू. कारण कवी, कलावंत हा शेवटी माणूसच असतो. त्यालाही घर, परिवार असतो. चार इतर माणसांसारख्याच त्याच्याही गरजा असतात. आणि त्या भागवायला पैसा लागतो. भीमसेन, कुमार गंधर्व यांच्यासारखे गायक आणि बिसमिल्ला, रविशंकर यांच्यासारखे वादक मोठ्या बिदागीशिवाय कार्यक्रम करीत नाहीत असेही सांगितले जाते. तसेच ब्रेंदे, अलमेलकर, देऊस्कर, हुसेन अशा नामवंत चित्रकारांच्या चित्रांनाही मोठी किंमत मोजावी लागते.

हे असे सर्वत्र दिसत असले तरी केवळ अर्थप्राप्ती हे कलेचे किंवा साहित्यनिर्मितीचे प्रयोजन होऊ शकत नाही. आज रविशंकरसारखा सतारिया किंवा शिवकुमार शर्मासारखा संतूरवादक एका कार्यक्रमाचे हजारो रुपये घेत असला तरी असे पैसे मिळविण्यासाठी त्यांनी वादनविद्या संपादन केलेली नसते / नाही.

इतर कलांच्या तुलनेत कमी असले तरी निव्वळ साहित्यनिर्मितीवर गुजराण करणारे लेखक आहेतच. उदा. मराठीत सुहास शिरवळकर किंवा गुरुनाथ नाईक असे लेखक आहेत. लेखन हा त्यांचा व्यवसाय बनलेला असतो. अशा लेखकांच्या लेखनाचे प्रयोजन अर्थप्राप्ती म्हणता येईल. पण सर्वच साहित्याबद्दल असे म्हणता यायचे नाही. नियतकालिकातून छापल्या जाणाऱ्या साहित्यास मोबदला / मानधन देण्याची पद्धती अलीकडे रूढ झालेली असली तरी मागच्या काळात ती नव्हती. पण त्या काळातही लेखनाची निर्मिती मोठ्या प्रमाणात झालेली दिसते. ज्ञानेश्वर, तुकारामादी संतांचे राहो, पण केशवसुत, बी, बालकवी इत्यादी अर्वाचीन कवींना काव्यलेखनामुळे कितीशी अर्थप्राप्ती झाली असावी

हा प्रश्नच आहे.

तेव्हा लेखकाच्या दृष्टीने सांगितले जाणारे अर्थप्राप्ती हे प्रयोजनही फार तर पूरक वा आनुषंगिक म्हणता येईल असेच आहे. वाचकाच्या दृष्टीने ते संभवत नाही. आणि वाचकाला ते चिकटवायचेच तर फार ताणावे लागेल.

३. **आत्माविष्कार :** दर्शनी स्वरूपात आत्माविष्कार हे लेखकनिष्ठ प्रयोजन आहे. साहित्यकृतीतून लेखक आपले अनुभव व्यक्त करीत असतो. या अनुभवांचे स्वरूप आपण याआधी पाहिलेले आहेच. अनन्यसाधारणत्व आणि सर्वसाधारणत्व असे त्याचे दोन महत्त्वाचे विशेषही आपण पाहिले आहेत. त्या त्या साहित्यकृतीतून व्यक्त होणारा तो तो अनुभव त्या त्या विशिष्ट लेखक (व्यक्ति)मनाचा आहे, याचे भान राखूनच सर्वांचा बनत असतो. यातील 'त्या त्या व्यक्तिमनाचा' हा जो पूर्वार्ध आहे त्याच्याशी आत्माविष्काराची संकल्पना जोडली गेली आहे.

आपला अनुभव व्यक्त करीत असताना लेखक स्वानुभवासह आत्माविष्कार साधीत असतो. त्याद्वारा तो आपले व्यक्तिमत्त्वच प्रकट करीत असतो असे सांगण्यात येते.

आत्माविष्कार – Self expression – ही संकल्पना पाश्चात्त्य समीक्षेतून आपल्याकडे आलेली आहे. युरोपमध्ये औद्योगिक क्रांतीनंतर व्यक्तिवादी संकल्पना जोरावली. समाजातील एक घटक असणाऱ्या व्यक्तीचे व्यक्ती म्हणून असणारे महत्त्व मानले जाऊ लागले. अशा तऱ्हेने व्यक्तिमत्त्वाच्या जाणिवा, विचार, दृष्टिकोण, विकसन यांचे स्वातंत्र्य प्रतिपादले जाऊ लागले. फ्रेंच राज्यक्रांतीतून प्रतिष्ठा पावलेल्या स्वातंत्र्य, समता व बंधुत्व या मूल्यत्रयीमुळे तर व्यक्तिवादाच्या संकल्पनेस आणखी आधार मिळाला. जीवनाच्या हरेक क्षेत्राचा व्यक्तिमाहात्म्याच्या आधारे विचार होऊ लागला. कलेच्या क्षेत्रातही कलाकृतीच्या निर्मितीमागे उभी असलेली कलावंत ही व्यक्ती त्यामुळे वेगळ्या तऱ्हेने प्रकाशात आली. कलाकृतीद्वारे व्यक्त होणारा कलावंत नव्याने लक्षात घेतला जाऊ लागला.

आत्माविष्कारास साहित्याचे प्रयोजन मानले जाते. त्यामागेही एक अशी सलग भूमिका आहे. एक तर प्रत्येक साहित्यकृती ही एका व्यक्तिमनाने निर्माण केलेली असते. त्यामुळे तो एक मानसिक व्यवहार असतो. मानसिकतेमुळेच कलाकृतीचे स्वरूप यांत्रिक वा साचेबंद उत्पादनाचे नसते. यंत्रनिर्मित वस्तूवर जसा निर्माणकर्त्या यंत्राचा किंवा यंत्रामागे उभ्या असलेल्या व्यक्तीचा ठसा

नसतो तसा प्रकार साहित्यकृतीबाबत होत नाही. साहित्य अशी वस्तू असते की तिच्या अंगांगावर निर्मात्या मनाचे ठसे सतत दिसत, जाणवत असतात. यामुळेच सामाजिक वळण एकच असले तरी केशवसुत, बी किंवा रेंदाळकर यांच्या कविता वेगळ्या दिसतात याचे कारण त्यांच्या निर्मात्या मनांच्या स्वतंत्र मानसिकतेत सापडते.

दुसरी गोष्ट जास्त महत्त्वाची आहे. कवी काव्यलेखन करतो ते त्याला जाणवलेल्या भावसत्याच्या आविष्कारासाठी. ते व्यक्त करण्याशिवाय त्याच्या कविव्यापारामागे दुसरा कोणताही हेतू नसतो. हे सूत्र हाताशी धरूनच डॉ. ब्रॅडलॉ या समीक्षकाने 'कलेसाठी कला' हा सिद्धान्त मांडला. यातही त्या सत्याचे स्वरूप शास्त्रीय सत्याप्रमाणेच केवळ नसते, व्यक्तिनिरपेक्ष नसते. 'कवीला प्रतीत झालेले, जाणवलेले किंवा सांगण्यासारखे वाटलेले सत्य' हे त्याचे शब्द या संदर्भात महत्त्वाचे आहेत. स्वत:ला जाणवलेले सत्य स्वतंत्रपणे कवी जेव्हा सांगतो तेव्हा त्या सत्याला लगटून तो स्वत:लाही व्यक्त करीत असतो. म्हणजेच तो एक अप्रत्यक्ष आत्माविष्कार साधीत असतो. आवड, निवड, विचार, दृष्टिकोण, जीवनविषयक तत्त्वज्ञान, जीवनाबद्दलच्या अपेक्षा, अभ्यास, पूर्वतयारी इत्यादींनी बनलेले त्याचे स्वत:चे असे जे खास व्यक्तिमत्त्व असते ते साररूपाने अप्रत्यक्षपणे त्याच्या साहित्यकृतीतून व्यक्त होते.

हे सारे व्यक्त केल्याशिवाय लेखक / कवीला चैन पडत नाही. म्हणून आत्माविष्कार हे साहित्याचे प्रयोजन ठरते. अपरिहार्यपणे तो त्याच्या अनुभूतींना एका विशिष्ट रूपबंधात व्यक्त करतो. ही प्रक्रिया माणसाच्या निर्मितिक्षम किंवा सर्जनशील प्रवृत्तीमुळेच घडते.

हे प्रयोजन वाचकनिष्ठही समजले जाते. रसिक हा मुका कलावंत असतो आणि कलावंत हा मुका रसिक असतो असे म्हटले जाते. म्हणजे दोघांच्याही ठिकाणी सौंदर्यवृत्ती असते. फक्त कलावंत ती व्यक्त करू शकतो. रसिकाला ती व्यक्त करता येत नाही इतकेच! तेव्हा रसिकाच्या ठिकाणीही निर्मितीची सुप्त सर्जनशील प्रेरणा वास करीत असतेच. आस्वादाच्या निमित्ताने जेव्हा तो साहित्यविश्वात प्रवेश करतो तेव्हा त्याच्या अशा सर्जकतेला, परिणामी आत्माविष्काराला वाव मिळतो. तो स्वत:च्या कलाने कलाकृतीची अर्थसंगती लावीत जातो. हाच त्याचा आत्माविष्कार. भिन्न भिन्न आस्वादकांच्या मनात एकाच कलाकृतीची भिन्न भिन्न अर्थरूपे संभवतात ती त्या त्या आस्वादक रसिकांच्या आत्माविष्काराच्या प्रक्रियेमुळेच!

अलीकडच्या काळात साहित्यनिर्मिती आणि साहित्यास्वाद यांच्याबद्दल एक वेगळाच विचार मांडला जाताना दिसतो. तो म्हणजे आत्मशोधाचा. असे म्हटले जाते की निर्माता अनुभवांच्या निमित्ताने साहित्यकृतीच्या रूपाने स्वत:चाच शोध मूर्त करीत असतो. आणि आस्वादकसुद्धा साहित्यकृतीची संगती लावताना अशीच स्वत:च्या शोधांचीच एक प्रक्रिया पुरी करीत असतो. म्हणजे या दोन्ही बाजूंनी स्वत:ला जास्त जास्त स्पष्ट करीत जाणे, सुमूर्त करीत जाणे असाच व्यवहार होत असतो. पर्यायाने हा आत्माविष्कारच होय.

४. **स्वप्नरंजन :** पलायनवादाच्या संकल्पनेतून निर्माण झालेले साहित्य-प्रयोजन म्हणजे इच्छापूर्ती किंवा स्वप्नरंजन होय. ते प्रामुख्याने पाश्चात्त्य विचारसरणीतून आपल्याकडे आले. 'पुन:प्रत्यया'चा सिद्धात मांडणाऱ्या प्रा.ना.सी.फडके यांनी या प्रयोजनाचाच पुरस्कार केला आहे. नैराश्यवाद सांगणारा सुप्रसिद्ध जर्मन तत्त्वज्ञ शॉपेनहोअर याच्या विचारसरणीत या संकल्पनेची मुळे असल्याचे दिसते. त्याच्या मते मानवी जीवन दु:खमय असून ती दु:खे माणसाच्या वासनातृप्तीसाठी केल्या जाणाऱ्या धडपडीतून संभवतात. वासनेवर विजय मिळविला तर माणूस या दु:खपाशातून मुक्त होऊ शकतो. विश्वातील सर्व प्राणिमात्राशी व्यापक सहानुभावाने तादात्म्य पावणे आणि संन्यस्त वृत्तीने वासनांचा क्षय घडवून आणणे हाच वासनेवर विजय मिळविण्याचा चिरंतन उपाय आहे. त्याने सांगितलेला आणखी एक उपाय म्हणजे 'कलासृष्टी'हा आहे. कलासृष्टीत पार बुडून गेल्यामुळे अपेक्षित तादात्म्य आणि तज्जन्य वासनाविजय साधता येतात.

मानवी जीवनाची दु:खमयता ही एक सर्वपरिचित वस्तुस्थिती आहे. तुकारामाने तर 'सुख पाहता जवापाडे। दु:ख पर्वताएवढे' असे म्हटले आहे. माणूस सतत हा दु:खाचा वेढा चुकवायचा प्रयत्न करीत असतो. पण ते शक्य होत नाही. त्यामुळे तो सतत अतृप्त व अस्वस्थ असतो. आपल्या जीवनात जे घडावे असे त्याला सतत वाटत असते, ते घडत नसल्याने तो कष्टीही होत असतो. दैनंदिन जीवनापासून तो दूरही जाऊ शकत नाही. तेव्हा जीवनातही राहायचे आणि दु:खही टाळायचे अशा दुहेरी आपत्तीत तो सापडलेला असतो. त्या दु:खापासून पळण्याचा, पलायनाचा त्याचा शोध मात्र सतत चालू असतो.

हा पलायनाचा मार्ग त्याला साहित्याच्या आस्वादात सापडतो. साहित्यकृतीतून आविष्कृत होणाऱ्या विश्वाशी तो एकरूप होतो. आणि त्याचे लौकिक विश्व विसरून जातो. त्या विश्वात त्याला त्याच्या अपुऱ्या राहिलेल्या

लौकिक इच्छा पुऱ्या झाल्याचे जाणवू लागते. जी सुखस्वप्ने त्याने लौकिक जीवन जगताना मनाशी बाळगली होती त्यांची पूर्ती झाल्याचे त्याला साहित्य वाचताना वाटू लागते. त्यामुळेच माणसाला क्षणभर का होईना, आपले दु:ख विसरायला लावण्याचे कार्य कलाकृती, साहित्यकृती करते. ती एक अननुभूत आनंद देते. हेच काव्याचे / साहित्याचे प्रयोजन होय, असे प्रा. ना. सी. फडके मानतात.

या सर्व प्रतिपादनाला एक मानसशास्त्रीय बाजूही आहे. दु:खमय अशा लौकिक जीवनापासून पलायन, काल्पनिक इच्छापूर्ती किंवा स्वप्नरंजन या सर्व मानसिक कृती आहेत. मानवी शरीराप्रमाणे मनावर लौकिक बंधने नसल्यामुळे मनाचे व्यापार हे स्वैर व आत्मनिर्भर असतात. परिस्थिती प्रतिकूल असली तरी मन अनुकूल भराऱ्या मारू शकते. इतकेच नव्हे, तर कल्पनेत त्या प्रतिकूलतेचे अनुकूलतेत रूपांतर करून त्यात रममाणही होऊ शकते. हे सर्व काल्पनिक खेळ असल्यामुळे त्यात अडथळा निर्माण होण्याचा संभवही नसतो. त्याच्या जोरावरच माणसाचे मन लौकिक जीवनात नेहमी अपुऱ्या राहणाऱ्या इच्छा काल्पनिक जीवनात पुऱ्या करून घेते. या मनोव्यापारास फ्राईड या सुप्रसिद्ध मानसशास्त्रज्ञाने 'दिवास्वप्न' (Day-dreaming) असे नाव दिलेले आहे. नेहमी माणसाला झोपेत स्वप्ने पडतात. पण अशी दिवास्वप्ने माणूस जागेपणी पाहू शकतो, अनुभवू शकतो. साहित्यास्वाद घेताना वाचक अशी दिवास्वप्ने न्याहाळीत असतो. त्यावेळी त्याला लौकिकाचा विसर पडलेला असतो आणि तो दु:खमुक्त होऊन इच्छापूर्तीचा वा स्वप्नरंजनाचा अनुभव घेत असतो असे मानसशास्त्राधारे सांगता व सिद्ध करता येते.

हे प्रयोजन लेखक व वाचकदृष्ट्या म्हणजे दोन्ही बाजूंनी लावता येईल असे आहे. वाचकदृष्ट्या तर त्याचे विवेचन वर केलेच आहे. लेखकदृष्ट्या पाहायचे झाल्यास लेखकही एक दु:खबद्ध माणूस आहे हे प्रथम लक्षात घ्यावे लागेल. त्याची धडपडही दु:खमुक्तीची असून तोही जीवनापासून पलायनाचा मार्ग शोधीत असतो. असा मार्ग त्याला साहित्यकृतीच्या निर्मितीत सापडतो. त्याद्वारा तो आपल्या अपुऱ्या इच्छांना पूर्तता देतो किंवा स्वप्नांना गोचर साहित्यरूप देतो, आणि त्यात स्वत: रममाण होतो. मराठी साहित्यातील नाथमाधव या लेखकाचे याबाबतीत उदाहरण देता येईल. रायगड जिल्ह्यातील पनवेल गावचे गर्भश्रीमंत द्वारकानाथ माधव पितळे (म्हणजेच नाथमाधव) यांचे पूर्वायुष्य कलंदरपणे व्यतीत झालेले होते. एका शिकारीच्या प्रसंगी सिंहगडावर

दरीत ते कोसळले आणि त्यांच्या कमरेखालचा भाग लुळा झाला. नंतरचे सारे आयुष्य त्यांना बिछान्यावर पडून घालवावे लागले. या दुःखी आयुष्यापासून पलायनाच्या प्रयत्नात त्यांना प्रथम वाचनाचा आणि नंतर लेखनाचा मार्ग सापडला. 'वीर धवल', 'रायक्लब अथवा सोनेरी टोळी' यासारख्या स्वप्नरंजनात्मक कादंबऱ्यांचे लेखन त्यांनी केले. सर्वसाधारणपणे लोकप्रिय साहित्याचे स्वरूप (Popular Literature) हे स्वप्नरंजनात्मक असते, प्रत थोडी वेगळी असेल, पण कालचे ना. सी. फडके आणि आजचे बाबा कदम, सुहास शिरवळकर यांच्यासारखे लेखक याच पंक्तीत बसतात.

असे असले तरी इच्छापूर्ती किंवा स्वप्नरंजन हे साहित्याच्या निर्मितीचे किंवा आस्वादाचे प्रयोजन म्हणता यायचे नाही. कारण लेखक किंवा वाचक फक्त या दोन गोष्टींचा हेतू मनात धरून साहित्याकडे वळतात, आणि याद्वारा लाभणाऱ्या अभावात्मक, सवंग आनंदाची त्यांना अपेक्षा असते असे म्हणणे चुकीचे ठरेल. मराठीतील मोठमोठे लेखक, कवी, किंवा जागतिक साहित्यात ज्यांना मानाचे स्थान मिळाले आहे असे लेखक फक्त दुःखमुक्ती, इच्छापूर्ती वा स्वप्नरंजन या प्रयोजनाखातर लिहिते झाले असे म्हणणे अन्यायाचेच ठरेल. इथे असे म्हणता येईल की दुय्यम दर्जाच्या लोकप्रिय साहित्यनिर्मिती व आस्वाद यांच्यामागे हे प्रयोजन असू शकेल. पण अभिजात साहित्याच्या व्यवहारात हे प्रयोजन संभवू शकत नाही.

दुसरे असे की, हे प्रयोजन पत्करल्याने साहित्याला लौकिक किंवा अगदी व्यावहारिक पातळीवरील दुःखमुक्तीचे एक साधन, असे स्वरूप प्राप्त होते. ते तर अमान्य करावे असेच आहे.

५. मनोरंजन : वर विवेचिलेल्या स्वप्नरंजन या प्रयोजनाबाबतचे बरेचसे विवेचन या प्रयोजनासाठी लागू पडणारे आहे.

माणूस म्हटला की त्याला मनोरंजनाची जरुरी भासणे, किंबहुना अशी भासणारी जरुरी हा माणूस आणि इतर प्राणिसृष्टी यातील महत्त्वाचा भेद आहे. आणि म्हणूनच असे सांगितले जाते की माणसाच्या या मानसिक गरजेतूनच साहित्यातील 'गोष्टी' सारख्या प्रकाराचा जन्म झालेला आहे. कुतूहल, उत्कंठा, गुंतागुंत यांचे ताण पेलणे आणि अखेरीस त्यातून सुटकेची स्थिती अनुभवणे यात माणसाच्या मनाला एक प्रकारचे समाधान लाभत असते. या सूत्राचेच बळ प्रारंभकाळातील आजीच्या गोष्टीमागे होते हे उघड आहे. तेव्हा रंजनाची गरज हा एक खास असा मानवी प्रवृत्ति-विशेष होय. इतर प्राणिमात्रांना अशा

रंजनाची कधी गरज भासताना दिसत नाही.

आजही या गरजेच्या तर्पणासाठीच गुप्तपोलिसांच्या चातुर्यकथेसारख्या साहित्याची निर्मिती होताना दिसते. ललितसाहित्याच्या सर्वच क्षेत्रात मनोरंजनपर साहित्याची निर्मिती प्रत्येक कालखंडात मोठ्या प्रमाणावर झालेली / होताना दिसते. घटकाभर करमणूक अन्नेच याचे सर्वसाधारण स्वरूप दिसते. निवेदनातील गतिमानता, अंतरंगाची चमत्कृतिपूर्ण आकर्षकता आणि चटकदार सुबोधता हे अशा लेखनाचे विशेष बनलेले दिसतात. जीवन दर्शनाची खोली, उत्कटता आणि आविष्काराचे कलात्मक वजन इत्यादी वैशिष्ट्ये तिथे लक्षात घेतली जात नाहीत.

त्यामुळे मनोरंजन हे प्रयोजन लेखक वा वाचक यांच्या दृष्टीने सर्वच साहित्याला लावता येणारे नाही. शिवाय यातील 'रंजन' हा शब्द बराच गोंधळात टाकणारा आहे. त्याचे शब्दकोशातील अर्थ "करमणूक', 'मौज', 'गाणे-सुभाषिते' इत्यादी विषयामध्ये दंग असता उद्वेगादी दुःखांचा विसर पडून अन्तःकरणात होणारी सुखरूपता", 'आनंद', 'सुख' असे दिलेले दिसतात. त्यांचा काव्यार्थदृष्ट्या जाणवणारा सैलपणा उघड आहे. कारण मौज, सुख, किंवा करमणूक इत्यादी म्हटले तरी त्यांच्या संकल्पना जाणत्या व अजाणत्या माणसांच्या बाबतीत बदलत्या असतात. तसेच बाबूराव अर्नाळकर, गुरुनाथ नाईक, सुभाष शहा यांच्या गुप्तपोलिसी कथाकादंबऱ्या, ना. सी. फडके, बाबा कदम, सुहास शिरवळकर, चिंतामणी लागू यांच्या वाचकांच्या आवडीनिवडी लक्षात घेऊन हिशेबाने बेतलेल्या कथाकादंबऱ्या, आणि हरिभाऊ आपटे, श्री. ना. पेंडसे, भालचंद्र नेमाडे यांच्या कलात्मक म्हणू अशा कादंबऱ्या एका समान पातळीवरील करमणूक साधतात असे म्हणता येणार नाही. या तिन्ही ठिकाणी तीन भिन्न दर्जाच्या अभिरुचीचे तीन पातळ्यांवरील रंजन होताना दिसते.

तेव्हा मनोरंजन आणि वाङ्मयीन अभिरुची यातील संबंध महत्त्वाचा आहे. लेखक आणि वाचक या दोघांच्याही वाङ्मयीन अभिरुचीवर त्यांच्या रंजनाचे स्वरूप अवलंबून राहात असते. सवंग अभिरुचीशी समांतर येते ते सवंग रंजन आणि उच्च अभिरुचीशी समांतर येते ते उच्च दर्जाचे कलात्मक रंजन आहे.

सर्वसाधारणपणे मनोरंजनपर म्हटले जाणारे साहित्य, दुय्यम दर्जाचे गणले जाते. कारण त्यात रंजनाच्या बेतलेल्या आडाख्यावर भर असतो. वाचकांची

पसंती कशास मिळेल याचीच सतत जाणीव असते. निर्भेळ कलाविष्काराची ओढ त्यामागे नसते. म्हणून मनोरंजनाचे प्रयोजनसूत्र सर्वच ललितसाहित्य - निर्मितीमागे लावता येणार नाही. काही विशिष्ट 'मागणी तसा पुरवठा' या न्यायाने निर्माण होणाऱ्या ललित साहित्यामागेच असे प्रयोजन लेखक व वाचक या दोन्ही बाजूंनी वास करते असे म्हणता येईल.

६. विरेचन : विरेचन ही एक फार जुनी संकल्पना आहे. ग्रीक शोकांतिकांचा विचार करीत असताना प्रसिद्ध ग्रीक तत्त्वज्ञ व कलामीमांसक ॲरिस्टॉट्ल याने ती मांडलेली आहे. त्याने वापरलेला शब्द Katharsis - कॅथार्सिस, असा आहे. त्याच्या मते (ग्रीक) शोकांतिका वाचकप्रेक्षकांना शेवटी दु:ख देत नसून आनंदच देत असतात. (त्यामुळेच वाचकप्रेक्षक त्यांचा पुन्हापुन्हा आस्वाद घेतो. दु:खच प्राप्त होत असते तर त्यांचा एकदा आस्वाद घेतल्यानंतर पुन्हा त्यांच्याकडे कुणी वळले नसते.) हा आनंद कसा प्राप्त होतो ? तर तो भावनांच्या विरेचनातून प्राप्त होतो. Katharsis मुळे प्राप्त होतो. Katharsis चा इंग्रजी पर्यायी शब्द Purgation हा असून त्याचा मराठी पर्यायी शब्द विरेचन - निचरा होणे, साफ होणे असा आहे.

ॲरिस्टॉट्लच्या मते भावनांच्या विरेचनामुळे आपल्या चित्तवृत्तीत एक हल्लकपणा संभवतो. त्यामुळेच एक आनंद वा समाधान आपणांस लाभते. भीती (Fear) आणि अनुकंपा (Pity) या माणसाचे मन:स्वास्थ्य बिघडवणाऱ्या भावना होत. शोकांतिका या भावनांचीच जागृती करते आणि माणसाच्या ठिकाणी वसणाऱ्या याच दोन भावनांच्या आधारे त्यांचा निचरा करून वाचकप्रेक्षकांच्या मनाचा कोठा साफ करते. त्यायोगे मन स्वच्छ झाले की माणसाच्या चित्तवृत्तींना एक आल्हाददायक हल्लकपणा येतो. शोकांतिकेत हीच प्रक्रिया घडते.

काटच्याने काटा काढावा किंवा होमिओपाथी या वैद्यकशास्त्राप्रमाणे शरीराला त्रासदायक झालेली विकृती, त्याच विकृतीची औषधाद्वारा योजना करून शरीराबाहेर काढावी अशी विरेचनामागील कल्पना आहे, असे प्रसिद्ध आंग्लकवी मिल्टनसारख्यांचे मत आहे. (या संदर्भात तिसऱ्या प्रकरणातील 'प्रतिभाव्यापार आणि स्वप्नव्यापार' मधील प्रिस्कॉट या मानसशास्त्रज्ञ समीक्षकाचे मतही मुद्दाम पाहावे.)

साहित्यात लौकिक भावभावनांशी संवादी आणि समांतर असणाऱ्या भावभावनांची चित्रणे असतात. त्यामुळे त्यांच्या आस्वादनात रंगलेल्या वाचकाच्या मनातही तशाच भावना जाग्या होतात. त्या लौकिक वा जीवशास्त्रीय

नसल्यामुळे व्यवहारोपयोगी आणि कृतिशील नसतात. त्यांचे स्वरूप भावनेसाठी भावना असेच असते. आस्वादनातच त्यांचे तर्पण होत असल्याने त्या केवळ आस्वादनासाठीच असतात. (संस्कृत मतानुसार त्यांची 'चर्वणा 'च महत्त्वाची.) ही सर्व प्रक्रियाच 'आस्वादासाठी आस्वाद' अशी असते. उदित झालेल्या भावभावनांचे आस्वादनातच तर्पण-विसर्जन होत जाते आणि त्यातूनच एक 'ल्हादैकमयी' (केवळ आल्हाददायक) चित्तवृत्ती संभवते. अर्थात् यासाठी भावनांचे विरेचन होणे आवश्यक; म्हणून विरेचन हेच साहित्यकृतीचे प्रयोजन अशी ही भूमिका दिसते.

ॲरिस्टॉट्लच्या कॅथार्सिसच्या संकल्पनेचा नेमका अर्थ लावण्यासंबंधीचे विद्वानातील मतभेद बाजूस ठेवले तरी 'विरेचन' हा साहित्याचा एक परिणाम आहे असे विचारांती दिसते आणि परिणाम व प्रयोजन या गोष्टी अलग आहेत ते आपण याआधी पाहिलेलेच आहे. तसेच अगदी ओढाताण करूनही विरेचनास साहित्याचे प्रयोजन मानणे कठीण आहे. कारण लेखक वा वाचक असा विरेचनाचा हेतू मनाशी धरून साहित्याकडे वळतो असे म्हणणे, साहित्याची प्रकृती लक्षात घेता मानणे कठीण आहे.

७. जिज्ञासातृप्ती : जिज्ञासा किंवा कुतूहल ही माणसाच्या ठिकाणीची एक प्रबल अशी जन्मजात प्रेरणा आहे. सृष्टीतील प्रत्येक गोष्टीचे माणसाला नेहमीच कुतूहल वाटत आलेले आहे. त्याने त्यापोटीच कल्पनेच्या जोरावर सृष्टीचे रहस्य शोधण्याचा त्याच्या परीने आजवर सतत प्रयत्न केलेला / चालविलेला आहे. म्हणूनच अशा मानवी कुतूहलाच्या प्रेरणेला नवनवीन शोधांची जननी असे म्हटले जाते. मानवेतर प्राण्यात असे कुतूहल दिसून येत नाही.

या जिज्ञासेमुळे माणूस जसा जीवनव्यवहाराकडे वळतो, त्याची संगती लावण्यात जास्त जास्त रस घेऊ लागतो तसेच कलाव्यवहाराचेही आहे. तो त्याकडेही अशा जिज्ञासेपोटीच वळतो आणि त्यात रमत जातो. कारण सर्व विश्वाच्या आकलनाचीच जिज्ञासा त्याच्या ठायी वसत असते आणि आहे ते जीवन असमाधान देणारे म्हणून ते बदलून त्याच्या जागी नवे विश्व उभे करण्याची प्रेरणा म्हणजे नवनिर्मिती, असे डॉ. स. रा. गाडगीळ म्हणतात.

माणूस कोणत्याही सामाजिक स्तरावरील का असेना, त्याच्या एकूण जीवनाची कक्षा नेहमीच मर्यादित असते. त्यामुळे त्याच्या अनुभवांनाही मर्यादा पडतात. जे जाणून घ्यायची जिज्ञासा असते ते त्याच्या वाट्याला आलेल्या

जीवनातील अनुभवात बसत नाही. शहरी माणसाला ग्रामीण वा आदिवासी जीवनाचा अनुभव सदैव परकाच असतो. उलटही असेच असते. तेव्हा एका बाजूला जीवनाच्या समग्र आकलनाची इच्छा आणि दुसऱ्या बाजूला मर्यादित जीवनाची प्राप्त कक्षा यांच्या कोंडीत माणूस सदैव सापडलेला असतो.

जसे प्रत्यक्ष जीवनानुभवाबद्दल हे दिसते तसेच मानवी मनाबाबतही म्हणता येते. मानवी मन हे माणसाला पडलेले एक नेहमीचे कोडे आहे. मनाच्या एकूण स्वरूपात ज्ञात दालनापेक्षा अज्ञात दालनेच जास्त आहेत, आणि या मनाची रचना कमालीची गुंतागुंतीची असून ती अनाकलनीय म्हणावी अशीच आहे, याची माणसाला कल्पना आहे.

तेव्हा वैचित्र्यपूर्ण आणि विविधतापूर्ण असे मानवी जीवन व मन, त्यांची अनाकलनीयता याबद्दलचे कुतूहल माणसाला वाटले नाही तरच नवल! अशा जिज्ञासातृप्तीसाठी साहित्य उपयोगी पडते. यामुळेच साहित्याचे जिज्ञासातृप्ती हे प्रयोजन सांगितले जाते. हे प्रयोजन प्रामुख्याने वाचकदृष्ट्या मानावे लागते.

या संदर्भात शॉपेनहोअर या जर्मन तत्त्वज्ञाचा उल्लेख करायला हवा. माणसाच्या मर्यादित जीवनात सर्वच गोष्टींचे आकलन होऊ शकत नाही. समजाव्यात अशा वाटणाऱ्या गोष्टींबद्दलची त्याची जिज्ञासा तशीच राहते. या जिज्ञासेची तृप्ती साहित्याद्वारा होते असे त्याचे मत आहे. ललितसाहित्यामुळे आपणास अपरिचित आणि आपल्या अनुभवक्षेत्राबाहेरील मानवी जीवनाची आणि मानवी मनातील अज्ञात सूक्ष्मातिसूक्ष्म छटांची आपणास माहिती होते हे खरे आहे. ना. सी. फडके यांच्या 'अस्मान', 'तुफान' आणि 'शोनान' या तीन कादंबऱ्यांमुळे ब्रह्मदेश आणि भारताच्या स्वातंत्र्याकरिता सुभाषबाबूनी आझाद हिंद सेना उभी करून केलेले प्रयत्न तपशिलासह समजतात. ॲलन पेटन या कादंबरीकाराच्या 'Cry, my beloved country' या कादंबरीमुळे दक्षिण आफ्रिका या देशातील काळा-गोरा भेद, तेथील वर्णविद्वेषाचे स्वरूप आपणास समजते. किंवा 'पण लक्षात कोण घेतो?' या हरिभाऊंच्या कादंबरीमुळे गेल्या शतकाअखेरच्या रूढिग्रस्त मराठी समाजाची व पांढरपेशा स्त्रीची दयनीय स्थिती समजून येते. या सर्व गोष्टी स्वतंत्रपणे समजून घ्यायच्या तर माणसाला अनेक ग्रंथ वाचावे लागतील आणि दीर्घकाल ज्ञानोपासना करावी लागेल. इथे रमतगमत हे सारे ज्ञान आपणास मिळते आणि आपले त्याविषयीचे कुतूहल शमू शकते.

याबरोबरच 'वज्राघात' कादंबरीतील रामराजा, 'एकच प्याला'

नाटकातील सिंधू-सुधाकर-तळिराम, 'रायगडाला जेव्हा जाग येते' या नाटकातील पितापुत्र शिवाजी-संभाजी, 'गारंबीचा बापू' या कादंबरीतील बापू-अण्णा खोत-राधा-यशोदा इत्यादी किती किती तरी व्यक्तिचित्रणांतून मानवी मनाचे आपल्याला अज्ञात असलेले असंख्य पैलू दिसून येतात. तेही पुन्हा रमतगमत अशा केलेल्या आनंददायी वाचनातून. एरवी मनाचे व्यवहार समजून घ्यायच्या कुतूहलापोटी मानसशास्त्रावरील कितीतरी ग्रंथ चिकाटीने वाचावे लागले असते.

तेव्हा वाचकाची जिज्ञासातृप्ती साहित्याद्वारा होते हे खरे. पण अशा जिज्ञासातृप्तीसाठीच लेखक लिहितो आणि वाचक साहित्य वाचतो असे म्हणणे योग्य होणार नाही. म्हणजे जिज्ञासातृप्तीस प्रयोजन म्हणता येणार नाही. तो वाटल्यास साहित्याचा एक आनुषंगिक उपयोग म्हणता येईल.

अशा गोष्टींबद्दल जिज्ञासा असणारा वाचक ललितसाहित्याकडे वळण्यापेक्षा त्या त्या शास्त्राकडे वळेल हेच जास्त सयुक्तिक वाटते. मराठ्यांच्या इतिहासाबद्दल कुतूहल असणारा वाचक ऐतिहासिक कथा-कादंबरी-नाटक यांच्याकडे वळण्यापेक्षा राजवाडे-खरे शेजवलकर-सरदेसाई या इतिहास संशोधकाच्या लेखनाकडेच वळेल!

आणखी एक बाब याबाबतीत लक्षात घ्यावी लागेल. जिज्ञासा ही एक वैचारिक, ज्ञानात्मक जाणीव आहे. तिची एकदा तृप्ती झाली की माणूस पुन्हा त्या मार्गाकडे वळत नाही. गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत एकदा नीट समजून वाचला की पुन्हा त्याचे वाचन करण्याची जरुरी भासत नाही. पण एखादी साहित्यकृती आपण पुन्हा पुन्हा वाचतो. जिज्ञासातृप्ती हे प्रयोजन असते तर एकदा वाचलेले पुस्तक पुन्हा वाचले गेले नसते. पण पुनर्वाचने सतत होताना दिसतात. म्हणून जिज्ञासातृप्ती हे प्रयोजन मानता येत नाही.

मम्मट या संस्कृत मीमांसकाने सांगितलेले 'व्यवहारज्ञान' हे प्रयोजन जिज्ञासातृप्तीशी मिळतेजुळते आहे, तसेच लागू न पडणारेही आहे.

८. उद्‌बोधन : प्रयोजन म्हणून मानल्या जाणाऱ्या उद्‌बोधन या शब्दाचा मुख्य घटक 'बोध' हा शब्द आहे. त्यामुळे प्रथमदर्शनीच साहित्य आणि बोध यांचा संबंध नजरेसमोर येतो.

साहित्यातून बोध करावा का किंवा साहित्य व बोध यांच्यात नेमका संबंध काय आहे, असा प्रश्न आपोआपच यातून निर्माण होतो. या प्रश्नाची चर्चाही जुन्या काळापासून होत आलेली आहे. बोधाचे स्वरूप नेहमीच उपदेशाचे

असे मानले गेल्यामुळे, साहित्याकडून बोधाची अपेक्षा केल्यास लेखकाची भूमिका आपोआप उपदेशकाची बनते. त्यामुळे त्याची निर्मात्या कलावंताची भूमिका धोक्यात येते. तसेच बोधाचा निकटत्वाने नीतीशी, चांगल्यावाईटाच्या कल्पनेशी संबंध येतो. आचार व विचार या दृष्टीने चांगले किंवा उपकारक असा नीतीचा अगदी स्थूल अर्थ घेतला तरी हा अर्थ स्थल-काल-व्यक्तिसापेक्ष असल्यामुळे अडचणी वाढतच जातात. कारण एका काळातील आणि स्थलातील नीतिकल्पना दुसऱ्या काळात व स्थळात बदललेल्या दिसतात. तसेच त्या व्यक्तिनुरूप, त्यांचा व्यवसाय, त्यांचा सामाजिक दर्जा यानुसारही बदलताना दिसतात. तेव्हा इतक्या बदलत्या गोष्टींवर भिस्त ठेवून त्यांच्या अस्थिर व्यवहारात साहित्याने पडू नये असे सांगण्यात येते. ही सर्वसाधारणपणे कलावादी भूमिका झाली. उलट साहित्याचे किंवा कलेचे स्वरूप जीवनांला मार्गदर्शक / उपकारक असायला हवे, तोही एक जीवनान्तर्गत व्यवहार असल्यामुळे त्याचे स्वरूप जीवनविन्मुख किंवा जीवनास अपकारक असता कामा नये, असे जीवनवादी भूमिकेवरून सांगण्यात येते. जीवनवाद्यांच्या मते नीती ही संकल्पना बदलणारी नसते. तत्त्व म्हणून नीती, नीतिमत्ता ही संकल्पना सदासर्वकाळ सर्वत्र सारखीच असते. तिच्याशी निगडित अशा तपशिलात काही फरक पडत जातात वा बदल होत जातात इतकेच! साहित्याने अगर कलेने या तपशिलात गुंतू नये. तिने नैतिक म्हटल्या जाणाऱ्या तत्त्वांचा पाठपुरावा करावा.

या दोन टोकांच्या भूमिकांतून एक मध्यम मार्ग काढला जातो. हे दोन्ही आग्रह बाजूला ठेवून असे म्हटले जाते की कलेद्वारे बोध करावाच किंवा करू नयेच असे नाही. तो केलाच तर त्याचे स्वरूप अप्रकट असावे. म्हणजे साहित्याचे साहित्यत्व अबाधित राखून बोध करायचा तर तो छुप्या रीतीने करावा. त्याचे स्वरूप साखरेचा लेप दिलेल्या कडू कोयनेलच्या गोळीसारखे असावे, असे 'विदग्ध वाङ्मय' या निबंधात हरिभाऊ आपटे यांनी म्हटले आहे. त्या गोळीचा कडूपणा जसा साखरेच्या लेपामुळे गिळणाऱ्याला जाणवत नाही आणि पोटात गेल्यावर विकृती नाहीशी करणे त्या गोळीला जमते तसेच साहित्यातील बोधाचे असावे. बोध किंवा उपदेश यांचा 'कडवटपणा' स्वतंत्रपणे वाचकाला जाणवू नये. (कारण माणसाला जात्याच बोध आणि उपदेश आवडत नसतात.) यामुळे लेखकाची लेखक ही भूमिकाही धोक्यात येत नाही. तो उघड उघड उपदेशक बनत नाही. हरिभाऊ आपटे यांच्या सामाजिक कादंबऱ्या हे याचे उत्तम उदाहरण आहे. आगरकरांचा स्त्री-सुधारणावाद त्यांच्या कादंबऱ्यांत

ग्रथित केला गेला आहे. पण तो प्रकट न ठेवता छुपा वा अप्रकट ठेवला गेला आहे. त्या काळच्या आगरकर नाकारणाऱ्या समाजानेही म्हणूनच हरिभाऊंच्या कादंबऱ्यांचे कौतुक करून स्वीकार केला.

'उद्‌बोधन' या शब्दाचा अर्थ मात्र व्यापक आहे. उत्+बोधन याचा अर्थ intensive awakening असा आहे. खोल, समृध्द आणि व्यापक अशी जागृती असा त्याचा अर्थ सांगता येईल. मानवी मन आणि जीवन हेच लक्ष्य असल्यामुळे त्यांच्या विविध अंगांचे दर्शन साहित्यातून होत असते. लेखकाचा दर्जा जितका मोठा असेल तितकी या दर्शनाची सूक्ष्मता, खोली व व्याप्ती मोठी असते. किंबहुना साहित्यकृतीद्वारा घडविल्या जाणाऱ्या अशा दर्शनाच्या वैशिष्ट्याधारेच लेखकाची योग्यता ठरविली जाते. असे लेखन वाचकाच्या ठिकाणी जीवनाविषयीची एक समृध्द जाणीव विकसित करीत जाते. त्यातूनच वाचकांच्या मनाचे उद्‌बोधन साधले जाते. कलावंताच्या सुजाण मनाने लावलेला जीवनाचा प्रगल्भ अर्थ साहित्यकृतीद्वारा वाचकांच्या मनात संक्रान्त होतो आणि त्या मनालाही प्रगल्भ करतो. रामायण - महाभारतासारख्या पुरातन कृती हेच साधतात असे म्हटले जाते. त्याच नव्हे, तर टॉल्स्टॉयची 'वॉर ॲण्ड पीस', डोस्टोव्हस्कीची 'ब्रदर कारोमान्झो', बोरीस पास्टरनाकची 'डॉ. झिवागो', हेमिंग्वेची 'ओल्ड मॅन ॲण्ड दि सी' यासारख्या सर्व जगाने मानलेल्या अर्वाचीन साहित्यकृतीही याचीच उदाहरणे म्हणून सांगण्यात येतात. कालिदास, भवभूती, शेक्सपीअर, इब्सेन यांच्या नाटकांचाही या संदर्भात उल्लेख करता येईल.

साहित्याने उद्‌बोधन होते आणि तेही मम्मट हा संस्कृत मीमांसक म्हणतो त्याप्रमाणे पत्नीने केलेल्या रोचक उपदेशातून ते होते हे मान्य केले तरी त्याला प्रयोजनाचे स्थान देण्यात अडचणी निर्माण होतातच. लेखकदृष्ट्या वा वाचकदृष्ट्या हे प्रयोजन मानता येईल असे वाटत नाही. कारण वाचकांचे उद्‌बोधन करण्यासाठी लेखक लिहितो असे म्हणणे जितके गैर ठरेल तितकेच वाचक आपले उद्‌बोधन व्हावे म्हणून साहित्य वाचतो असे म्हणणेही गैर ठरेल. उद्‌बोधन हाही शेवटी साहित्याचा एक व्यापक परिणामच आहे असे म्हणावे लागते.

९. प्रचार : प्रचार या प्रयोजनाचे स्वरूप थोड्याफार अर्थाने 'बोधा'सारखेच आहे. तिथे लेखक कलावंत न राहता 'बोधवादी उपदेशक' बनतो हा धोका; तर इथे तो 'प्रचारक' बनतो हा धोका.

स्वत:ला प्रतीत झालेल्या सत्याचा किंवा स्वत:ला मान्य झालेल्या तत्त्वाचा प्रचार करण्यासाठी लेखक लेखन करतो असे एक मत दिसते. त्यामागे लेखकाने

असे करावे अशी अपेक्षा असते. यामुळे साहित्याला साधनाचे स्वरूप प्राप्त होते. रशियामध्ये स्टालिनच्या राजवटीत साहित्याच्या बाबतीत ('Social Realism') सामाजिक वास्तववाद किंवा साम्यवादी वास्तववाद या कल्पनेचा उदय झाला आणि नंतर त्याचा आग्रहही धरण्यात येऊ लागला. मग 'प्रचारा'ला प्रयोजनाची आपोआप प्रतिष्ठा प्राप्त झाली. तिथे साम्यवादाचा प्रचार आणि प्रसार हेच साहित्यनिर्मितीचे प्रयोजन मानण्यात येऊ लागले. साहित्याला साधनाचे स्थान दिले गेले; त्याबाबतही weapon theory म्हणजे एक 'हत्यारा' चा सिध्दान्तच तयार झाला. समतेवर आधारलेल्या ज्या शोषणरहित, वर्गरहित समाजाची उभारणी साम्यवादास अभिप्रेत आहे त्यासाठी समाजातील प्रत्येक चीज म्हणजे वापरावयाचे हत्यार; आणि साहित्य हेही एक असेच हत्यार, असे या सिध्दान्ताचे स्वरूप आहे.

साहित्याच्या साधनात्मकतेबरोबरच सहेतुकता हाही अशा साहित्याचा विशेष बनतो. विशिष्ट हेतू मनात धरून साहित्याची निर्मिती होत जाते. आणि बहुतांशी असा हेतू कलाबाह्य किंवा साहित्यबाह्य असून केवळ अभिप्रेत अशा जीवनाच्या स्वरूपाशी संलग्न असतो. रशियात साम्यवादी समाजरचना हा मानला गेलेला हेतू साहित्यबाह्यच होय. साहित्य बनले ते या हेतूच्या प्रसाराचे साधन.

सहेतुकतेमुंळे विशिष्ट तऱ्हेने साहित्यकृती बेतणे क्रमप्राप्त होते. मग तिचे स्वरूप यांत्रिक व हिशेबी होऊ लागते. आशय आणि आविष्कार यांच्यातील लवचिकपणा नष्ट होतो. त्यातील सूचकता, अनेकार्थता, विशिष्ट घाट, लेखन - सौंदर्य इत्यादी कलात्मक म्हटले जाणारे विशेष धोक्यात येतात.

अशा साहित्याबद्दलची फार मोठी अडचण म्हणजे ते फार मोठ्या प्रमाणात स्थल-काल-तत्त्वसापेक्ष बनत जाते.त्यात सार्वत्रिक अशी आवाहनक्षमता निर्माण होत नाही. त्यामुळे प्रचार हे साहित्याचे (लेखकनिष्ठ) प्रयोजन मानले तर साहित्याचे साहित्यत्वच धोक्यात येते. पण प्रचाराची वेसण कलेच्या हाती ठेवली गेली की यातील अडचणींचे उच्चाटन झाले नाही तरी बऱ्याच प्रमाणात निराकारण होऊ शकते. साहित्यकृती हेच साध्य राहिले, लेखकाच्या अनुभवालाच प्रधान स्थान मिळाले तर साहित्यकृतीचे 'साहित्यत्व'कायम राहून प्रचारही साधला जातो असा कलाविश्वातील प्रकार दिसतो. नामदेवास भागवतधर्माचा प्रचारक व प्रसारक म्हटले जाते. आपल्या अभंगाद्वारे त्याने हे काम प्रमुख्याने केले असे सांगण्यात येते.आज असे दिसते की त्याने त्याच्या अभंगरचनेचे कलारूप सुरक्षित राखूनच हे कार्य केलेले आहे. आजचे दलित

साहित्य सामाजिक अन्याय वा विषमता-विरोधी तत्त्वांचा प्रचार करणारेच साहित्य आहे.'दलित समाजाने शेकडो वर्षे सहन केलेल्या अन्यायालाच ते वाचा फोडते आहे. पण बाबूराव बागूल, दया पवार, केशव मेश्राम इत्यादी लेखकांनी कलेचा बाज चांगलाच राखला आहे. यात नामदेव ढसाळांसारख्या कवीने मोठीच मोडतोड केलेली असली तरी त्यांचे लेखन कविताच नव्हे असे म्हणता येणार नाही.नारायण सुर्वे यांच्या कवितेतही साम्यवाद त्यांच्या काव्यानुभवाचा घटक बनूनच व्यक्त होताना दिसतो. तो उपरा वाटत नसल्याने त्यांच्या कवितेवर प्रचारी साहित्याची सवंग कळा येत नाही. गो.पु.देशपांडे यांचे 'उद्ध्वस्त धर्मशाळा' सारखे नाटकही साम्यवादाबाबतच्या एका समंजस व जीवनानुगामी भूमिकेचीच मांडणी करते. सांकेतिकता झुगारलेली असली तरी नाटकाचे तंत्र त्यात चांगल्या तऱ्हेने सांभाळले गेले आहे.

आपल्याला प्रतीत झालेल्या सत्याचा प्रचारच साहित्यकृतीद्वारा लेखक करीत असतो असे म्हणायचे झाले तर व्यापकार्थाने प्रचार हे लेखकदृष्ट्या प्रयोजन मानता येईलही. पण हा नुसता व्यापकार्थ होणार नाही, तर फार ताणलेला कृत्रिम अर्थ होईल. लादलेला अर्थ होईल. कारण मग प्रचार व आविष्कार हे दोन शब्द समानार्थक मानावे लागतील. तेव्हा असा अर्थ या संदर्भात न घेणेच योग्य ठरेल. आविष्कारात लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व शाबूत असते आणि प्रचारात परतंत्रतेमुळे ते साचेबंद होते हेही इथे लक्षात ठेवले पाहिजे. भारतातील निवडणुकांच्या वेळी भिन्न भिन्न पक्षांकडून प्रचाराच्या वेळी म्हटली जाणारी पदे प्रचारी साहित्याचे सर्वपरिचित उदाहरण म्हणता येईल. काँग्रेसच्या वतीने महाराष्ट्रात प्रसिद्ध कवी ग.दि.माडगूळकर यांनी मुद्दाम तयार केलेली पदे म्हटली जात. त्यात काँग्रेसचा प्रचार जरूर असे, पण 'कवी माडगूळकर' नसत!

१०. अनुभवविश्वाची समृध्दी : अनुभवविश्वाची समृध्दी हे तसे वाचकनिष्ठ मानता येईल असे प्रयोजन आहे. एका दृष्टीने ते लेखकनिष्ठही मानता येईल. कलाकृती हा एक आत्मशोध आहे असे म्हटले जाते. तेव्हा लेखकदृष्ट्या कलाकृती, तिची निर्मिती ही एक आत्मशोधाची प्रक्रिया बनते. आपल्या अनुभवांच्या निमित्ताने लेखक स्वत:च्या अस्तित्वाचाच शोध घेऊ पाहतो. अशा तऱ्हेने घेतला जाणारा शोध म्हणजेही एक आत्मविषयक अनुभवांची मालिकाच बनत जाते. व्यक्तीच्या आत्मरूपाची संमिश्रता किंवा व्यामिश्रता लक्षात घेतली तर तिचा शोध घेऊ पाहणारा कलावंत आत्मरूपाची अज्ञात दालने ओलांडीत जातो आणि परिणामी अशा आत्मानुभवामुळे स्वत:च

अनुभवदृष्ट्या अधिकाधिक समृध्द होत जातो हे लक्षात येते. वरवर पाहता परिचित वाटणारे आत्मरूप शोधासाठी समोर ठेवले की उलगडल्या जाणाऱ्या प्रत्येक पापुद्र्याचा अनुभव ते अपरिचित असल्याची जाणीवच देत जातो. आणि ही जाणीवच एक समृद्धी देते.

अनुभवाच्या अर्थरूपाची प्रत्येक शक्यता म्हणजे आत्मरूपाचीच एकेक प्रतीती असते. नवा अनुभव असतो. अशा तऱ्हेने अनुभवविश्वाची समृध्दी हे लेखकनिष्ठ प्रयोजन होऊ शकते.

वाचकदृष्ट्या साहित्यातून संभवणारी अनुभवविश्वाची समृध्दी लक्षात येण्यासारखी आहे. आत्माविष्कार, जिज्ञासातृप्ती, उद्‌बोधन यासारख्या प्रयोजनांबद्दल याआधी जे लिहिले आहे तेही इथे लक्षात घेता येईल. प्रा.ना.सी.फडके सांगत असलेला पुनःप्रत्ययसुध्दा वाचकांचे अनुभवविश्वच समृध्द करीत असतो. साहित्यकृतीचा वाचकाकडून घेतला जाणारा प्रत्येक आस्वाद हा एक नवा अनुभव असतो. तो वाचकाच्या व्यक्तिमत्त्वात विलीन होतो आणि आपोआपच त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाची कक्षा रुंदावत जाते. ललितेतर साहित्याच्या वाचनाने त्याच्या ज्ञानात भर पडते, पण ललितसाहित्याच्या वाचनाने त्याच्या मनाची मूसच संपन्न होत असते. शिवाय ती ललितसाहित्यकृती ओळखीची म्हणजे वाचलेली आहे की नाही हा प्रश्नही उद्‌भवत नाही. वाचनाचे फायदे सांगताना गोपाळ गणेश आगरकरांनी 'वाचनामुळे माणूस जुना राहात नाही, नवा बनत जातो' असे जे म्हटले आहे ते अनुभवविश्वाच्या समृद्धीच्या सूत्रालाही लागू पडते.

ही अनुभवविश्वाची समृद्धी हेतूपुर्वक नसते हा तिचा एक विशेष. म्हणजे जिज्ञासेसारखे व्यापक व ज्ञानात्मक सूत्रही त्यामागे नसते. साहित्याच्या लेखन-वाचनाद्वारा ही समृद्धी आपोआप होत जात असते. मात्र ती होण्यासाठी लेखनवाचन होत नाही.

समृद्धीचे स्वरूप गुणात्मक व संख्यात्मक असे दुहेरी असते. तशा या दोन्ही गोष्टी साहित्यात साधल्या जातात. खोली, उत्कटता इ. गुणात्मक भाग आणि अपरिचित विश्वाचे चित्रण हा संख्यात्मक भाग त्यात येतो. हे सूत्र कलावादी व जीवनवादी अशा दोन्ही भूमिकांना लागू पडते. अनुभवविश्वासाठी अनुभवविश्व असे कलावादी म्हणतील, तर विविधतापूर्ण जीवनदर्शनावर जीवनवादी भर देतील. अशा दोन टोकांची विचारसूत्रे हाताशी घेऊन ते दोघेही पोहोचतील मात्र एकाच निष्कर्षावर. तो म्हणजे 'व्यक्तिमत्त्व समृद्ध व संपन्न

होणे', आणि ही गोष्ट ललितसाहित्यामुळे होते.

११. स्व-रूपनिष्ठा : स्वत:च्या रूपाशी निष्ठा हे प्रामुख्याने कलावादी भूमिकेतून मांडले जाणारे आजचे प्रयोजन आहे. साहित्यकृती म्हणजे एक भाषिक संघटना अशी भूमिका घेऊन तिच्या रूपसिद्धीची तपासणी केली जाते. अनुभूतीने घेतलेले कलात्मक गोचर रूप म्हणजेच कलाकृती - साहित्यकृती होय. या रूपाची बीजे त्या त्या अनुभूतीतच समाविष्ट झालेली असतात. अशी अनुभूती आणि त्यातच दडलेली व तिचा आविष्कार साधताना विकसित होत जाणारी रूप - बीजे यांच्याशी एकनिष्ठ हे साहित्यनिर्मितीचे व आस्वादाचे मानले जाणारे एक प्रयोजन आहे. निर्मितीच्या वेळी रसिकाभिरुची किंवा खुद्द लेखकाला आवडणारे शद्ब, कल्पना वगैरेबद्दलचे संभवनीय मोह यांच्याशी कसलीही तडजोड करणे यात बसत नाही. आस्वादाच्या वेळीही साहित्यकृतीबाह्य अशा कसल्याही तडजोडी वाचकाने करणेही यात बसत नाही.

'Fidelity to its own nature'अशी या प्रयोजनाबाबतची इंग्रजी शब्दयोजना केलेली दिसते. तिचा अर्थ स्व - रूपाशी, स्व-भावाशी निष्ठा किंवा प्रामाणिकपणा असाच होतो. यादृष्टीने प्रस्तुत प्रकरणाच्या प्रारंभी साहित्याचे स्वरूप आणि प्रयोजन यांच्या परस्परसंबंधाबद्दल केलेले विवरण लक्षात घेता येईल. ते मार्गदर्शकही ठरेल.

'स्वत:च्या प्रकृतिधर्माशी इमान राखणे हेच काव्याचे मूलभूत व प्रमुख प्रयोजन होय' असे वेलेक आणि वॉरेन यांनी सांगितल्याचा उल्लेख मागेच आलेला आहे. प्रा.वा.ल.कुलकर्णी यांची मतेही दिलेली आहेत. ते सर्व या संदर्भात पाहता येईल.

तेव्हा साहित्यकृतीची साहित्यकृती म्हणून असणारी जी स्वतंत्र प्रकृती आहे तिच्याशी एकनिष्ठ राहणे, तिच्या सत्त्वाचा शोध घेणे हे लेखक व वाचक या दोन्ही भूमिकांतून प्रयोजन ठरते. मात्र यात साहित्यनिर्मितीबाबत योजिले जाणारे तंत्र, शैली, त्यांच्या द्वारा साधले जाणारे जीवनदर्शन किंवा तिचे संभवणारे अनेक उपयोग वा परिणाम इत्यादी गोष्टी लक्षात घेतल्या जात नाहीत. कारण या गोष्टी लक्षात घेतल्यास साहित्यकृतीच्या सत्त्वास भिडणे किंवा तिचा शुद्ध आस्वाद घेणे संभवू शकत नाही. इतर गोष्टीतच आपण गुंतून पडतो. इतिहासातले नाना फडणवीस मनाशी धरून विजय तेंडूलकरांच्या 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाचा शुद्ध आस्वाद शक्य नाही असे सांगितले जाते.

प्रस्तुत प्रयोजन हे प्रत्येक साहित्यकृतीचे स्वतंत्र अस्तित्वच लक्षात घेते.

कांट, क्रोचे यासारख्या सौंदर्यशास्त्रज्ञांनी प्रत्येक कलाकृती ही अनन्यसाधारण असते, तिच्या घडणीचे नियम तिचे खास स्वत:चे असतात आणि या नियमांचा साचा व नमुना निर्माण होऊ शकत नाही असे सांगितले आहे. कलानिर्मितीमागील प्रातिभ ज्ञानावर क्रोचेने फार भर दिलेला आहे. तसेच साहित्याची कथा, काव्य, कादंबरी इत्यादी प्रकारात केली जाणारी विभागणीही क्रोचेला अमान्य आहे. तो प्रत्येक कलाकृती / साहित्यकृती ही जशी स्वतंत्र व अनन्यसाधारण मानतो तशीच ती फक्त निर्मिती, एक रचना आहे असे मानतो. प्रकारातील वर्गीकरण हे त्या रचनेवर लादलेले असते असे त्याचे मत. म्हणून प्रकारगत विभागणी त्याला अन्याय्य व कृत्रिम वाटते. म्हणून प्रकारगत निकषही या प्रयोजनाच्या संदर्भात महत्त्वाचे मानले जात नाहीत. प्रत्येक कलाकृतीचे सत्त्व वेगळे, तिची रूपसिद्धी वेगळी, तिच्या घडणीचे कायदेकानू वेगळे अशी इथे धारणा असते. कोलरिज ज्याला Intrinsic merit of a piece of art म्हणजे कलाकृतीची आंतरिक गुणवत्ता म्हणतो तिच्यावरच इथे सारी भिस्त असते.

निर्मितीच्या बाबतीत जसे साहित्यकृतीच्या स्वरूपाचे भान किंवा स्वरूपाची सिद्धी हेच प्रयोजन लेखकाच्या बाबतीत असते असे म्हटले जाते, तसेच आस्वादाच्या बाबतीतही याच गोष्टीची प्रतीती तपासली जाते. तेव्हा कलेच्याबाबतीतील अलौकिकतावादात मोडणारे हे प्रयोजन होय.

येथवर आपण साहित्याची काही प्रयोजने पाहिली. त्यांचा लेखक आणि वाचक या दोन्हींच्या दृष्टीने विचारही केला. तसेच जरूर तेथे कलावादी आणि जीवनवादी भूमिकांतूनही त्यांची पाहणी केली.

इथे जाता जाता फक्त एका नव्या गोष्टीचा उल्लेख करायचा आहे. 'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात रा. भा. पाटणकर यांनी अलौकिकतावादी आणि लौकिकतावादी अशी कलेची एकूण संकल्पनाच द्विध्रुवात्मक असल्याचे स्पष्ट केले आहे. यातील अलौकिकतावाद हाच कलावाद आणि लौकिकतावाद हा जीवनवाद होय. साहित्य ही आशयप्रधान कला असल्याने तिच्यात काही इतर ललितकलांप्रमाणे निर्भेळ अलौकिकतावाद वा कलावाद येणे अशक्य आहे. आशयाचा विचार हा परिणामी जीवनाचा, जीवनानुभवाचाच विचार होतो. तेव्हा साहित्याच्या बाबतीत कलावादी विचारालाही, त्याच्या कलाने का होईना, पण जीवनाचा विचार हा करावाच लागतो. प्रयोजन-विचारातही याचे म्हणूनच प्रतिबिंब पडलेले आढळते.

तसेच प्रयोजनात अनेकविधता असली तरी शेवटी त्यांची परिणती मात्र

एकाच मानसिक अवस्थेत अपेक्षित असते. आणि ही एका उच्चतर आनंदाची अवस्था होय. तिला वेगवेगळ्या लोकांनी वेगवेगळ्या तऱ्हेने संबोधिले आहे इतकेच! 'कांट' 'disinterested joy' (निरभिलाष आनंद) म्हणतो, अभिनवगुप्त 'विश्रांतिकारिणी' म्हणतो, तर आय्. ए. रिचर्ड्स् 'सायनेस्थिशिया' म्हणतो. लेखकाच्या दृष्टीने निर्मितीचा उच्चतर आनंद, तर वाचकाच्या दृष्टीने आस्वादाचा उच्चतर आनंद असे त्याचे दुहेरी स्वरूप आहे. म्हणून 'उच्चतर आनंद' हेच साहित्याचे एक सर्वमान्य प्रयोजन म्हणता येईल असे वाटते. कारण या आनंदाचे स्वरूप परिणामासारखे नसते. किंवा ज्यासाठी साहित्यव्यवहार मुद्दाम केला जातो असाही हा आनंद नसतो. ही एक सुखदुःखातीत अशी मानसिक अवस्था असते.

•••

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
क्र. २६८८०
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

प्रकरण तिसरे : साहित्याची निर्मितिप्रक्रिया

१. साहित्यातील नवनिर्मितीचे स्वरूप :

एकूण विश्वाचा विचार करताना असे दिसते की ते अनेकविध निर्मित वस्तूंनी भरलेले आहे. अशा वस्तूंची साधारणपणे दोन गटांत विभागणी केली जाते. निसर्गनिर्मित वस्तूंचा एक गट आणि मानवनिर्मित वस्तूंचा दुसरा गट.

निसर्गनिर्मित वस्तू (वा घटना) या स्वयंभू असल्यामुळे त्यांची निर्मिती निर्हेतुक म्हणावी अशीच असते. पौर्णिमेच्या रात्रीची अथवा इंद्रधनुष्याची शोभा कुणाला रिझविण्यासाठी मुद्दाम निर्माण झालेली नसते. तसेच घनचक्कर पावसाळी रात्र किंवा प्रचंड वादळ कुणाला भिवविण्यासाठी निर्माण झालेले नसते. वाहत्या पाण्याचा किंवा वारा शिरलेल्या वेळूच्या बनाचा आवाज निरुद्देश, निर्हेतुकपणेच निर्माण झालेला असतो.

याउलट मानवनिर्मित घटना वा वस्तूंचे असते. त्यांची निर्मिती माणसाकरवी होत असल्यामुळे त्यामागे आपोआप निर्मितिहेतू येत जातो. माणसाने आजवर विनाहेतू काहीही निर्माण केलेले दिसत नाही. असेही म्हणता येईल की, आपल्या हेतूंचा सुगावा लागणे आणि त्यांना प्रत्यक्ष वस्तुरूप देणे ही फक्त माणूसच करू शकतो अशी गोष्ट आहे. इतर सचेतन प्राण्यांपेक्षा माणसाचे माणूसपण याही वैशिष्ट्यात दडलेले आहे. हसणारा प्राणी, विचार करणारा प्राणी, समाजातील प्राणी अशीही माणसाची व्याख्या होऊ शकते.

माणसाकरवी होणारी निर्मितीही पुन्हा दोन भागात विभागलेली दिसते. या दोन्ही भागांतील निर्मितीमागे जीवन सुकर होणे हाच एक हेतू वावरतो. या दृष्टीने त्याच्या प्रत्यक्ष जीवनाश्रयी प्राथमिक गरजा ध्यानी येतात. त्या म्हणजे अन्न, वस्त्र आणि निवारा यांचे केंद्र करून माणसाने जीवनोपयोगी वा व्यवहारोपयोगी अशी निर्मिती मोठ्या प्रमाणात साधलेली आहे. त्यात उत्तरोत्तर बदलही केलेले आहेत. नाना तऱ्हेचे अन्नपदार्थ, वस्त्रविशेष आणि निवासाच्या

सोयी याबरोबरच त्यांच्याशीच प्रामुख्याने संबंधित असे यंत्रोद्योग, वेगवेगळी अवजारे, पूल, धरणे, इत्यादी गोष्टींची निर्मिती माणसाने साधलेली आहे. ही सर्व स्थूल म्हणू अशी निर्मिती होय. याबरोबरच नाना शास्त्रे, संस्था, कायदेकानू, तत्त्वज्ञान इत्यादी स्थूलत्वरहित कल्पनामय म्हणू अशी बरीच निर्मितीही साधली आहे. या दोन्हींचा मिळून एक भाग होतो. यात जीवनाच्या दृष्टीने आवश्यक असलेला उपयुक्ततावाद प्रामुख्याने दिसतो.

याशिवाय एक अगदीच वेगळी निर्मिती माणूस साधताना दिसतो. तिचा माणसाच्या प्रत्यक्ष वा व्यावहारिक जगाशी तादृश संबंध दिसत नाही, किंवा त्याच्या प्राथमिक गरजांशीही तिचा संबंध येत नाही. ही निर्मिती म्हणजे कलांची निर्मिती होय. फक्त माणूसच साधू शकतो अशी ही निर्मिती होय.

निसर्ग आणि मानव यांच्या निर्मितीचा क्रमही उघड आहे. आधी निसर्गनिर्मित घटना आणि नंतर मानवनिर्मित घटना असाच तो क्रम आहे. हे लक्षात घेऊनच प्लेटो आणि ॲरिस्टॉट्ल् यांनी 'कला म्हणजे (निसर्गाची) अनुकृती' हा सिद्धान्तही मांडलेला आहे. शेतीचा शोध हा मानवी जीवनात क्रांती घडवून आणणारा क्षण असे सांगितले जाते. गाईची खिल्लारे घेऊन चराऊ कुरणांच्या शोधात हिंडणारा माणूस शेतीच्या शोधामुळे एका जागी स्थिरावला. एका जागी स्थिरावणे ही या शोधाचीच गरज होती. कारण शेती घेऊन त्याला हिंडणे शक्य नव्हते. एकदा एका जागी स्थिरावल्यावर प्राथमिक गरजांच्या पूर्तीसाठी माणसाने आवश्यक त्या निर्मितीचे कार्य सुरू केलेले दिसते. शेतीच्या अवजारांबरोबरच राहायला घरे व गुरांसाठी गोठे यांची निर्मिती झाली. शेतीने कापूस दिला आणि त्यातून वस्त्रांची व वस्त्रविशेषांची निर्मिती झाली. वल्कले मागे पडली. ग्रामरचना उभ्या राहिल्या. गंगा व सिंधू या नद्यांच्या सुपीक खोऱ्यात याचे जुने अवशेष सापडले आहेत. मोहंजदारो आणि हडाप्पा संस्कृतीचा आपणा सर्वांना परिचय आहेच.

कलेची निर्मिती माणसाने नेमकी केव्हा केली हे सांगता येत नसले तरी प्राथमिक गरजांची कालोचित तृप्ती झाल्यानंतर या निर्मितीकडे माणूस वळला असावा असे म्हणता येईल. याबाबतीत शास्त्रीय शोधांप्रमाणेच त्याला निसर्गानेच चेतना दिलेली असावी. निसर्गातील दृष्ये वा रंगसंगती, आवाज यामुळेच त्याला चित्र वा संगीत या कलांची जाणीव झालेली असावी. आपल्या ठिकाणी सुखद भावना निर्माण करणारे त्याला निसर्गात जे जे जाणवत गेले ते ते कशाच्या तरी आधारे बध्द करून ठेवावे, एका दृष्टीने जाणवलेल्या सौंदर्याच्या

फेरअनुभवाची सोय करून ठेवावी असाही हेतू त्यामागे असू शकेल. यासाठी जरूर तेथे शक्य असेल ती बाह्य साधने माणसाने वापरली. त्यातून चित्रशिल्पादी कला जन्मल्या. पण स्वशरीरगत अशा गोष्टींचा साधन म्हणूनही माणूस वापर करू लागला. नृत्य, संगीत या अशा कला होत. वाद्यसंगीत वेगळे. साहित्याचा जन्म मात्र भाषेच्या जन्मानंतर झाला हे नक्की.

या भाषेच्या जोरावर माणूस निसर्ग व जीवन यांच्या प्रतिकृती वा अनुकृती उभ्या करू लागला. यात त्याला मदत करणाऱ्या दोन गोष्टी दिसतात. एक म्हणजे त्याच्या ठिकाणी वसणारी कल्पनाशक्ती आणि दुसरी म्हणजे स्वतःच्या अपूर्णतेची जाणीव. कल्पनेच्या मदतीने अपूर्णाला पूर्णत्व द्यायचा त्याने कलेच्या माध्यमातून मोठाच प्रयत्न केला.

साहित्यकृतीच्या संदर्भात त्याचे जीवनानुभव हीच त्याची खरी शिदोरी होती. या जीवनानुभवांनाच शब्दांच्या आधारे मूर्त करण्याचे त्याने काम केले. हे करताना त्याने फक्त प्रतिकृती किंवा अनुकृतीच सादर केल्या असे मात्र नव्हे. तसे झाले असते तर ती नवनिर्मिती झाली नसती. कलेतील अनुकृती ही सर्जनशील आहे असे ॲरिस्टॉट्लने सांगितले ते महत्त्वाचे आहे. साहित्य ही नेहमीच एक नवनिर्मिती असते. 'आहे तसे दाखविले' असे त्याचे स्वरूप नसून 'भावले तसे दाखविले' असे असते. 'आहे तसे' मध्ये फक्त वस्तुनिष्ठा येते; तर 'भावले तसे' मध्ये वस्तुनिष्ठेबरोबर व्यक्तिनिष्ठा वा आत्मनिष्ठा येते. अनुभव नुसते जसेच्या तसे सांगितले जात नाहीत तर त्यांची स्वंतत्र फेरमांडणी केली जात असते. त्यांची लावली जाणारी नवी संगती, त्यांना लाभणारा नवा अर्थ त्या त्या साहित्यकृतीत जाणवतो. साहित्यातील नवनिर्मिती ही या प्रक्रियेत दिसते. 'अ-पूर्व वस्तू' किंवा 'नवनवोन्मेष' असे प्रतिभेच्या वर्णनासाठी संस्कृतात वापरलेली जी उपपदे आहेत ती साहित्यकृतीची नवता स्पष्ट करणारीच आहेत.

२. साहित्यनिर्मितीच्या शक्ती :

कवी किंवा लेखक हा सर्वसामान्य माणसासारखाच असतो. त्याच्या गरजा आणि एकूण जीवनव्यवहार इतर चारचौघांसारखाच असतो. पण तो साहित्याची जशी निर्मिती साधू शकतो तशी इतर माणसे साधू शकत नाहीत. तेव्हा इतर चारचौघांसारखाच असणारा लेखक साहित्य कसे निर्माण करू शकतो, त्याच्याजवळ असे नेमके काय असते की त्याच्या जोरावर तो इतरांपासून वेगळा वाटू लागतो, याबाबतीत नेमकी कोणती कारणे सांगता येतील असे

प्रश्न निर्माण होतात. जुन्या भारतीय काव्यमीमांसकांनीही याचा विचार केला आहे.

मम्मटाने पूर्व (जन्मीच्या) संस्काराने प्राप्त होणारी 'शक्ती', लोकव्यवहार - वेदादिशास्त्रे - इतर कवींची काव्ये यांच्या अवलोकनाने येणारी 'निपुणता', आणि काव्याच्या जाणकार गुरूकडे केलेला 'अभ्यास' अशी तीन कारणे दिली आहेत. यापैकी 'शक्ती'स त्याने प्रधानकारणाचे स्थान दिलेले आहे. ही 'शक्ती' म्हणजेच, त्याच्या मते,अलौकिक असा प्रतिभेचा व्यापार होय.तो असेही सांगतो की तिच्याशिवाय काव्याची निर्मिती अशक्य आहे.

वरील तीन कारणांप्रमाणेच, वामन या मीमांसकाने त्यांच्या जोडीला 'अवधान' किंवा 'एकाग्रता' हे कारण दिलेले आहे. राजशेखर त्यालाच 'समाधि' म्हणतो. त्याने इतरही काही बाह्य घटकांचा निर्देश केला आहे. पण त्याच्या मतेही 'प्रतिभा' हे सर्वप्रधान कारण असून इतर कारणे प्रतिभेला पोषक अशीच आहेत. तो असेही सांगतो की इतर परिस्थिती आदी बाह्य कारणांची अनुकूलता असूनही प्रतिभेचा अभाव असेल तर काव्यनिर्मिती होऊ शकत नाही.

तेव्हा 'प्रतिभा' हेच सर्वमान्य असे काव्यनिर्मितीचे जनक कारण म्हटले पाहिजे; किंवा सर्वप्रधान शक्ती म्हटली पाहिजे.

(अ)प्रतिभा : ललितसाहित्य निर्माण करणारी लेखकाजवळची शक्ती म्हणून प्रतिभेचा नेहमीच उल्लेख केला जातो. पण या शक्तीचे नेमके स्वरूप सांगणे आजवर कुणालाही जमलेले नाही. ते जमलेले नसले तरी तिच्या अस्तित्वाची जाणीव जुन्या काळापासून समीक्षकांना आणि स्वत: कवी-लेखकांना झालेली होती. त्यामुळे अनेकांनी वर्णनपर स्वरूपात 'प्रतिभे'विषयी लेखन करून ठेवले आहे.

दण्डी या मीमांसकाने तिचे वर्णन करताना 'नैसर्गिकी'(जन्मजात)आणि 'पूर्ववासनागुणानुबंधी'(पूर्वजन्माच्या संस्कारांचा परिणाम) असे शब्द योजिलेले आहेत. म्हणजे ती प्रयत्नांनी प्राप्त होणारी नव्हे. पण इतरत्र तो काव्यसंपदा ही श्रुत आणि अभियोग म्हणजे व्युत्पन्नता आणि अभ्यास यांनी प्राप्त होणारी आहे असे म्हणतो. 'कवित्वबीजरूपी विशिष्ट संस्कार'अशी प्रतिभेची व्याख्या मम्मटाने केलेली आहे. हेमचंद्रांची व्याख्या' प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा' अशी आहे. याचा अर्थ जुन्या, परिचित विषयांना नवनवीन रूपे देणारी बुध्दी म्हणजे प्रतिभा असा सांगितला जातो. जगन्नाथ या मीमांसकाच्या मते

'काव्यरचनेस अनुकूल अशी शद्वार्थांची मांडणी जिच्यामुळे कवीला करता येते ती शक्ती म्हणजे प्रतिभा होय.' अभिनवगुप्त तिला 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षम 'म्हणतो. म्हणजे पूर्वी कधीही नसलेल्या, नवीन वस्तूंची निर्मिती करण्याचे सामर्थ्य जिच्यात आहे अशी शक्ती. रुद्रट या समीक्षकाच्या मते 'या शक्तीमुळे मनोवृत्ती तल्लीन होतात आणि वर्ण्यविषयासंबंधी स्फुरण होऊन आपोआप उचित शद्व सुचतात.' त्याच्या मते प्रतिभा दोन प्रकारची असते. 'सहज 'आणि 'उत्पाद्य 'असे ते प्रकार. पहिली कवीबरोबरच जन्म घेणारी म्हणजे जन्मजात अशी; आणि दुसरी शास्त्राभ्यास किंवा मणिमंत्रौषधीने प्राप्त होणारी म्हणजे प्रयत्नसाध्य.

कवीच्या वास्तव जीवनातील अनुभवांना नवे रूप, नवा अर्थ आणि नवा संदर्भ देणाऱ्या या प्रतिभेचे अंतरंग उलगडणे ही कठीण गोष्ट आहे. पण सूक्ष्म सौंदर्यदृष्टी आणि उज्ज्वल कल्पनाशक्ती हे तिचे विशेष मानण्यात येतात. एक नवीन, अपूर्व विश्व निर्माण करण्याचे तिचे सामर्थ्य लक्षात येत असल्याने आणि त्याचवेळी तिच्या स्वरूपाचा नेमका अंदाज लागत नसल्यामुळे तिला दीर्घकाळपर्यंत परमेश्वरी देणगी मानण्यात आले.

प्रतिभेला अलौकिक शक्ती मानले गेले याचे प्रमुख कारण म्हणजे तिचे विरलत्व होय. तिचे अस्तित्व सर्वांच्या ठिकाणी नसून फारच थोड्यांच्या ठिकाणी असते. समाज हा अनेक व्यक्तींचा समूह असतो, पण त्यातले फारच थोडे लोक कवी वा लेखक असतात. प्रतिभेची उपस्थिती अशा फार थोड्यांच्याच ठिकाणी असते. यामुळे कवी-लेखकांनाही तो ईश्वरी कृपाप्रसाद वाटलेला दिसतो. 'करितो कवित्व म्हणाल हे कोणी। नव्हे माझी वाणी । पदरीची॥ माझिया युक्तीचा नव्हे हा प्रकार। मज विश्वंभर। बोलवितो॥' असे तुकारामाने म्हटले आहे, तर 'आम्ही कोण म्हणूनि काय पुसता ?। आम्ही असू लाडके देवाचे.....' असे केशवसुतांनी म्हटलेले आहे. अशा उल्लेखातून कवीचे वेगळेपण दाखविले जाते. आणि ते ज्यामुळे प्राप्त होते त्या शक्तीला दैवी मानले जाते.

प्रतिभेबाबत मानसशास्त्रदृष्ट्या आणखी एक वेगळे वैशिष्ट्य सांगितले गेले आहे. प्रतिभावंतांच्या ठिकाणी निर्मितिक्षमतेबरोबरच एक विक्षिप्तपणा आढळत असतो. त्यामुळे प्रतिभा आणि मानसिक विकृती यांचे साहचर्य गृहित धरून प्रतिभा म्हणजे एक मानसिक विकृतीच असे काहींनी म्हटले आहे. प्रसिध्द इंग्रज कवी ड्रायडन याने असे म्हटले. त्याला कोलरिज या दुसऱ्या इंग्रज कवी व समीक्षकाने उत्तर दिले आहे. कोलरिजच्या मते असा विक्षिप्तपणा

प्रतिभावंतांच्या ठिकाणी दिसतो हे खरे; पण त्याला मानसिक विकृती म्हणता येणार नाही. सर्वसामान्य माणसाच्या मनोव्यापाराहून प्रतिभावंताचे मनोव्यापार वेगळे असतात असे म्हणता येईल. याचा अर्थ ते विकृत (morbid) असतात असे नव्हे; ते नेहमीपेक्षा भिन्न वा अपवादात्मक (abnormal) असतात, इतकेच !

प्रसिध्द इटालियन मानसशास्त्रज्ञ लोंब्रोसा याने प्रतिभेला वेडाची बहीण मानले आहे. शेक्सपीअर यानेही कवी, प्रेमिक आणि वेडे यांना एकाच पंक्तीत बसविले आहे. काव्यलेखनाच्या वेळी कवी हा काव्यविषयाशी तद्रूप झालेला असतो, त्याला त्याच्या सभोवतालचे भान नसते. त्यामुळे अनेकदा त्याच्या प्रत्यक्ष हालचाली चमत्कारिक वाटतील अशा होतात किंवा प्रतिभावंतांच्या ठिकाणी काही वेळा चमत्कारिक सवयी वा लकबीही दिसून येतात. डॉ.जॉन्सन हा इंग्रजी कवी-लेखक-समीक्षक रस्त्याने चालताना नेहमी कडेचे खांब मोजीत असे असे सांगतात. आपल्याकडील बालकवी तर कवितेच्या भारावल्या मन:स्थितीत रुळावरून चालताना, आलेली आगगाडी न समजल्याने चिरडून ठार झाले असेही सांगण्यात येते. पण ही मन:स्थिती म्हणजे वेडेपणा नव्हे. 'झपूर्झा' कवितेत प्रतिभेने झपाटलेल्यांचे केशवसुतांनी वर्णन करून त्यांना 'पिसे (वेडे)' म्हणणाऱ्यांना काय समजते असा सवाल केला आहे.

नवनिर्मिती हे प्रतिभेचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे. कवी वास्तवाचे कधीच यथातथ्य चित्रण करीत नसतो. तो वस्तुनिबंधन न करता प्रतिभासनिबंधन करीत असतो. अभिनवगुप्ताने म्हटल्याप्रमाणे तो 'अ-पूर्व' म्हणजे 'नूतन' वस्तूचीच निर्मिती साधीत असतो.

बा.सी.मर्ढेकर यांच्या मते कवीची अनुभूती द्विपदात्मक असते. ही द्विपदात्मकता प्रतिभेमुळेच निर्माण होते. इतर सर्वांच्या सर्व अनुभूती एकपदात्मक असतात. कोणत्याही वस्तूच्या दर्शनाने साम्यवाचक वा विरोधवाचक कल्पना सुचणे, उपमेय आणि उपमान यांची एकदम जाणीव होणे हे कवीला प्रतिभेमुळेच शक्य होते. वस्तूच्या दर्शनामुळे अपूर्व अशा कल्पनेचा साक्षात्कार होणे हे या शक्तीमुळेच होय.शास्त्रज्ञाजवळही प्रतिभाच असते. शोध हा त्याला होणारा प्रतिभाजनितच साक्षात्कार होय. नुसती अवलोकन, वर्गीकरण, विश्लेषण, निष्कर्ष इत्यादी संशोधनप्रक्रिया साधल्याने शोधापर्यंत ती व्यक्ती पोहोचतेच असे नाही. तो त्या त्या क्षणाचा एक साक्षात्कारच असतो. त्यामागचे तर्कशास्त्र स्पष्ट करता येत नाही.

पण कलेबाबतची प्रतिभा ही सौंदर्याधारित असते. कलात्मक सत्याला

सौंदर्यदृष्टीचा स्पर्श लाभलेला असतो. (तसे शास्त्रीय शोधाबाबत नसते.) या दृष्टीच्या आधारेच कवीकडून अनुभवांची निवड होते आणि त्यांना आकर्षक रूप लाभते. इथे आस्वादप्रक्रियेतही सौंदर्यदृष्टी लागते. शास्त्रीय ग्रंथांच्या वाचनात सौंदर्यदृष्टीची जरुरी नसते. उलट काही वेळा त्याची अडचण निर्माण होण्याचा संभव जास्त असतो.

कलानिर्मितीसाठी आवश्यक असणारा अलिप्तपणा आणि व्यक्तिगत अनुभवातील विश्वात्मक आशयाचा शोध या गोष्टीही प्रतिभेमुळेच कवीला शक्य होतात.

(ब) स्फूर्ती : स्फूर्ती ही एक अतिशय उत्कट अशी मानसिक अवस्था आहे. ही निर्मितीच्या जाणिवेने संपूर्णपणे भारलेली कवीमनाची अवस्था होय. कलेच्या किंवा काव्याच्या निर्मितीच्या दृष्टीने ही अत्यंत आवश्यक आहे. कवीच्या मनात अनुभवांची झालेली पुनर्रचना, त्यांना प्राप्त होत असलेला नवा संदर्भ सहज उद्रेकाने बाहेर पडावा लागतो. त्याला नेमके तोंड फुटण्याच्या दृष्टीने स्फूर्तीचीच आवश्यकता असते.

'उत्कट भावनांचा सहज उत्स्फूर्त उद्रेक' अशी इंग्रज कवी वर्डस्वर्थ या कवीने काव्याची व्याख्या केलेली आहे. यात स्फूर्तीचे सूत्रच अनुस्यूत झालेले आहे. भावनाविष्काराचा कवीच्या ठिकाणी निर्माण होणारा आवेग फार महत्त्वाचा होय. 'सांगावेसे वाटणे' याहून 'सांगितलेच पाहिजे' किंवा 'सांगितल्याशिवाय राहवतच नाही' अशा मन:स्थितीची अपेक्षा कवीबाबत अपेक्षित असते. ही स्फूर्तीचीच स्थिती होय.

पण स्फूर्ती ही स्वतंत्र शक्ती नव्हे. तो प्रतिभेचाच एक उत्कट विलास होय. उत्कट, आवेगी असली तरी ती प्रतिभेसारखी टिकणारी अवस्था नसते. क्षणार्धात कवीचे अंतरंग उजळून टाकण्याचे तिच्यात सामर्थ्य जरूर असते; पण ते क्षणार्धापुरतेच.

लहरीपणा हा तिचा खास विशेष आहे. हव्या त्या क्षणी हुकमीपणाने ती जागृत व कार्यकारी होऊ शकत नाही. कवीला नेहमीच तिच्या कलाने घ्यावे लागते. तशी ती प्रयत्न वा अभ्यास आदी इतर गोष्टींनी प्राप्त होणारी स्थिती नव्हे. ती स्थलकालावरही अवलंबून नसते. कवीच्या ठिकाणी तिचा उद्भव कुठेही व केव्हाही होऊ शकतो. आणि एकदाचा तो झाला की कवीला तिच्या आहारी जावेच लागते. त्या क्षणापुरता तो नेहमीचा माणूस राहात नाही.

अनेकदा या स्फूर्तीच्या क्षणी काव्यरचनाही होत नाही. भरून दाटून

आलेल्या अवस्थेत कवीला आविष्कार जमतही नाही. पण ही स्फूर्ती सुप्त प्रतिभेला चालना मात्र जरूर देते. वर दिलेल्या वर्डस्वर्थच्या काव्याच्या व्याख्येचा उत्तरार्ध या दृष्टीने महत्त्वाचा ठरतो. तो 'मनाची प्रक्षुब्ध अवस्था ओसरल्यानंतर शांतपणे पुनर्ग्रथित केलेल्या भावना असा आहे.' (Poetry is a spontaneous overflow of powerful feelings recollected in tranqility.) खंडकाव्ये, दीर्घ कविता, कादंबरी यांच्याबाबतीत तर त्यांचा प्रारंभिक भागच स्फूर्तिजन्य म्हणू असा असतो. भावकविता कदाचित स्फूर्तीच्या झटक्यात पुरी होऊ शकेल, पण दीर्घरचनांबद्दल असे आढळत नाही. स्फूर्तिमय प्रक्षुब्ध मनोवस्थेत प्रारंभ, पण उर्वरित विकसनाचा भाग मात्र नंतरच्या निवलेल्या मन:स्थितीत अशीच प्रक्रिया तिथे आढळून येते.

हरिभाऊ आपट्यांनी स्फुटकथा कदाचित एका भरात व अल्पकाळात लिहिल्या असतील. पण 'संतसखू' सारखे नाटक किंवा सामाजिक - ऐतिहासिक कादंबऱ्या यांचे लेखन मात्र दीर्घकाळ घेऊन शांत चित्तानेच झालेले आहे.

(क) कल्पनाशक्ती (Imagination) आणि **उत्प्रेक्षणशक्ती** (Fancy):

कोलरिज या इंग्रज कवी आणि समीक्षकाने या दोन शक्तींमधील भेद स्पष्ट करताना Heart & Head -हृदय आणि मस्तक - यातील भेदाचा आधार घेतला आहे. उत्प्रेक्षण ही, त्याच्या मते, कल्पनांशी केलेली बरीच वैचारिक, चमत्कृतिपूर्ण क्रीडा असते. तर कल्पनात्मकतेत चैतन्याचा किंवा मानवी अंत:करणाचा आविष्कार असतो. उत्प्रेक्षा म्हणजे कल्पनांचा स्वैर विहार होय. मात्र कल्पनाशक्ती ही एक संपूर्ण नवनिर्मिती साधणारी शक्ती होय, गोविंदाग्रजांच्या 'अरुण' या कवितेत आपणाला क्षणभर खिळविणाऱ्या उत्प्रेक्षणशक्तीचा खेळ बघायला मिळतो. याउलट बालकवींच्या 'अरुण' मध्ये कल्पनाशक्तीने साधलेल्या एका अपर विश्वाचे दर्शन घडते. त्यात प्रतिमा आणि आशय यांचे कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात मुरून एकजीव झालेले रसायन जाणवते. कल्पनाशक्ती (power of imagination) म्हणजे नवनिर्मिती साधणारी सर्जनशक्ती (creative power) होय. ती प्रतिभेचे एक महत्त्वाचे आधारभूत अंग असते.

तिच्या कार्यात धारणाशक्ती आणि स्मरणशक्ती यांनाही महत्त्वाचे स्थान असते. मानवी मनावर नेहमी नानाविध संस्कार होत असतात. ते तसे विस्मृतीतही जात असतात. पण त्यांचा संचय - त्याची धारणा कळत नकळत मानवी मनात होत असते. स्मरणशक्तीच्या जोरावर त्यातील अर्थपूर्ण संस्कारांची माणूस पुननिर्मिती करीत असतो. साहित्यनिर्मितीत त्या जुन्या संस्कारांना नवे रूप,

नवा संदर्भ लाभत असतो. हे कार्य धारणा आणि स्मरण या दोन शक्तींच्या साहाय्याने कल्पनाशक्ती करते, हाच कविव्यापार होय. जुन्या संस्कारांना निर्मितीमध्ये लाभणाऱ्या नव्या अपूर्व संदर्भामुळे चिरंतनताही प्राप्त होते. कवीच्या वैयक्तिक व खाजगी अनुभवांना साहित्यकृतीमध्ये एक स्थलकालातीत अशी चिरंतनता व विश्वात्मकता प्राप्त होते ती यामुळेच होय. यामागे क्षणिक टिकणारी कल्पनेची निव्वळ स्वैर भरारी म्हणजे fancy नसते. खटकेबाज शब्दरचना, एखादी आकर्षक कल्पना किंवा या दोन्हींनी युक्त अशी एखादी चमत्कृतिपूर्ण रचना इतपतच मर्यादित असे उत्प्रेक्षणशक्तीचे- fancy -चे कार्यक्षेत्र असते.

(ड) भावनात्मकता : शास्त्रज्ञ हाही प्रतिभासंपन्न असतो. तोही नवनवीन शोधांची, सिध्दान्तांची निर्मिती साधीत असतो. पण त्याच्या एकूण कार्यपद्धतीवर व निष्कर्षावर तर्क आणि तत्त्वप्रधान विचार यांचा पगडा असतो.त्याच्या कार्यात आणि कार्यपध्दतीत भावनेला स्थान नसते. उलट ललितसाहित्याच्या निर्मितीत विचारांपेक्षा भावनेवर जास्त भर असतो. कल्पनाशक्तीच्या आधारावर भावनानुभवास गोचर रूप देणे हेच तिथे साध्य असते.

कवी व शास्त्रज्ञ यांच्या ठिकाणी निर्मितिक्षम प्रतिभा एकच असली तरी तिचे कार्य व हेतू वेगळे असतात. जगाविषयीचा दृष्टिकोणही वेगळा असतो. कार्याची पद्धतीही वेगळी असते. शास्त्रज्ञाची प्रतिभा विश्लेषणात्मक (analytical) असते, तर कवीच्या प्रतिभेचा सर्वस्वी भर संश्लेषणावर (synthetical) असतो. या संश्लेषणप्रक्रियेला भावनेचा स्पर्श असतो. त्यामुळेच त्या रचना ' रसात्मक ' होतात. अशी रसात्मकता शास्त्रज्ञांच्या शोधनिबंधात येऊ शकत नाही. ते वाचकांच्या फक्त बुद्धीला आवाहन करतात आणि विचारात भर पाडू शकतात.

या भावनात्मकतेचाच एक प्रकार म्हणजे सहानुभाव होय. कवीच्या अंत:करणात एका विशाल सहानुभूतीचे अस्तित्व असते. तिची विशालता, व्यापकता आणि सर्वस्पर्शित्व सुचविण्यासाठी empathy असा इंग्रजी शब्द वापरला जातो. व्यक्तिगत सहानुभूतीसाठी Sympathy असा शब्द आहे.

साहित्यात लेखक-कवीच्या व्यक्तिगत अनुभूती विश्वात्मक व्हाव्या लागतात. त्या कल्पनाशक्ती आणि व्यापक सहानुभाव यांच्या मिलाफानेच होऊ शकतात. याच्या जोरावरच मानवी मन आणि व्यवहार यात कवी खोलवर प्रवेश करू शकतो. नायकांचीच नव्हे तर खलनायकांची सुद्धा जिवंत व प्रभावी चित्रणे साधू शकतो. चांगली व्यक्ती वा वाईट व्यक्ती असे लौकिक जगातील भेद व तज्जन्य दृष्टिकोण त्याचे मन गढूळ करू शकत नाहीत. ' भाऊबंदकी 'तील

राघोबा - आनंदीबाई, 'एकच प्याला' तील तळिराम, 'भावबंधनातील' घन:शाम ही खलपात्रे आहेत. पण ती व्यक्तिचित्रणे म्हणून सरस व जिवंत उतरली आहेत याचे कारण लेखकाजवळचा विशाल सहानुभाव हेच होय.

याबरोबरच लेखकाचा अभ्यास, बहुश्रुतता, त्याची परिस्थिती, स्वास्थ्य या गोष्टींचाही साहित्यनिर्मितीची कारणे म्हणून उल्लेख केला जातो. या सर्वच भौतिक म्हणू अशा गोष्टी आहेत. अभ्यास वा बहुश्रुतता यामुळे लेखन सरावणे वा सफाईदार होणे, चांगले-वाईट समजणे अशा गोष्टी होऊ शकतात. परिस्थिती व स्वास्थ्य यांच्या अनुकूलतेमुळेही निर्विघ्न मन:स्थितीत लेखन होऊ शकते. या साऱ्या गोष्टींचा लेखक - कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीवर अनुकूल परिणामही होऊ शकतो.

पण या सर्व एकंदरीने गौण गोष्टी आहेत हे सहज लक्षात येऊ शकते. या अनुकूल असल्या वा प्रतिकूल असल्या तर त्यांचा काव्यावर एका मर्यादेपर्यंत परिणाम होऊ शकतो. पण काव्यनिर्मितीच्या मागील कारणे म्हणून त्यांचा उल्लेख करणे तितकेसे योग्य ठरणार नाही. तिथे प्रतिभाच हवी. या साऱ्या गोष्टींची अनुकूलता असलेले रवींद्रनाथ टागोर कवी झाले, किंवा यांची प्रतिकूलता असलेले केशवसुतही कवी झाले ते त्यांच्या त्यांच्या ठिकाणी वसणाऱ्या प्रतिभेच्या बळावरच. या इतर गौण गोष्टींची उपस्थिती वा अनुपस्थिती हे त्यामागचे कारण नव्हे!

३. प्रतिभाव्यापार आणि स्वप्नव्यापार :

याआधी आपण प्रतिभेचे स्वरूप व कार्य पाहिले. त्याबद्दल मांडली गेलेली काही मतेही पाहिली. आता इथे वेगळाच भाग पाहायचा आहे. प्रतिभाव्यापार किंवा काव्यनिर्मिती हा एक पूर्णपणे मानसिक व्यवहार असल्यामुळे मानसशास्त्रज्ञाकडून या व्यापारव्यवहाराचा शोध घेण्याचा जो प्रयत्न झाला तो पाहणे अगत्याचे ठरते.

'कविता आणि प्रतिमा' या ग्रंथात डॉ.सुधीर रसाळ यांनी याबद्दल फार चांगले लेखन केलेले आहे. 'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथातही डॉ.रा.भा.पाटणकर यांनी यासंबंधी एक मोठे प्रकरण लिहिले आहे. डॉ.रसाळ लिहितात, ''विसाव्या शतकाच्या सुरवातीला सिग्मंड फ्राईडने आणि इतर मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी अर्धबोध आणि अबोध मनांच्या स्वरूपाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आणि त्याचबरोबर स्वप्नांचे यशस्वी विश्लेषण करायला सुरुवात केली. त्यामुळे मानसशास्त्रात तर क्रांती झालीच, पण त्याबरोबर

समीक्षाशास्त्रालाही आपल्या काही संकल्पना व्यवस्थित मांडता आल्या.

''स्वप्नांचे विश्लेषण करताना त्यांना स्वप्ने व काव्य यात विलक्षण साम्य आढळून आले. स्वप्न प्रतीकांचे बनलेले, प्रतीके उकलून मूळ स्वप्नहेतू शोधता येतो. स्वप्ने मुख्यत: अतृप्त इच्छांची कल्पित तृप्ती मिळविण्यासाठी पडतात; कविताही प्रतीकांची बनलेली, काव्यप्रतीकेही उकलता येऊ शकतात व त्यामागील मानसिक प्रेरणा शोधता येऊ शकतात. स्वप्न आणि वास्तव यांच्याप्रमाणेच काव्य व वास्तव यांच्या नात्याचा वेगळ्या प्रकारे अन्वय लावणे शक्य झाले. त्या दोन्ही (म्हणजे स्वप्न व काव्य) वास्तवाच्या केवळ प्रतिकृती नाहीत हे मत मांडले जाऊ लागले. दोन्हींत होणारी प्रतीकांची रचना काल्पनिक असते, तिच्यात काटेकोर कार्यकारणभाव किंवा तार्किकता शोधता येत नाही, या दोन्ही गोष्टी (स्वप्न व काव्य) भावनात्मक, कल्पनाजन्य व प्रतीकरूप असतात हे साम्य लक्षात घेऊन स्वप्नविश्लेषणाच्या आधारावर कवितेच्या निर्मितीविषयी व स्वरूपाविषयी काही उपपत्ती मांडण्याचा प्रयत्न सुरू झाला.''

माणसाची स्वप्ने दोन प्रकारची असतात, जागेपणीची स्वप्ने आणि रात्री झोपेत पडणारी स्वप्ने. दिवसा जागेपणी पडणारी स्वप्ने म्हणजेच दिवास्वप्ने होत. फ्राईडने या दोन्हींचे विश्लेषण केलेले आहे.

व्यक्तीच्या दिवास्वप्नात-दिवसा आपल्याशीच चाललेल्या मनोराज्यात-खाजगीपणा असतो. त्या द्वारा तो त्याच्या अतृप्त इच्छांची काल्पनिक तृप्ती साधीत असतो. ती इतरांपासून चोरून ठेवण्यात त्याला रस असतो. तसेच एका व्यक्तीच्या दिवास्वप्नात दुसऱ्याला रस नसतो, पण काव्य मात्र सर्वांकडून आस्वादिले जाते. फ्राईडच्या मते काव्यांबाबत हे जे घडते त्याचे कारण काव्यरचनेसाठी वापरण्यात येणारे तंत्रकौशल्य हेच आहे. त्याच्या मते कवी पात्रनिर्मिती करून दिवास्वप्नांना वेगळा वेश चढवतो. तोच दिवास्वप्नातील व्यक्तिकेंद्रितता काढून टाकतो. वाचकांना तो तांत्रिक कौशल्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाची लाच देत असतो. त्याचे असेही म्हणणे आहे की दिवास्वप्नांपासून फक्त इच्छातृप्तीचा आनंद मिळत असून काव्य / साहित्यापासून मिळणार आनंद मात्र दुहेरी असतो. त्यात इच्छातृप्ती असतेच, शिवाय तंत्रकौशल्यापासून मिळणारा आनंदही असतो.

फ्राईडची ही उपपत्ती कथात्म किंवा नाट्यात्म साहित्यालाच फक्त लागू पडते. त्यातही ती अशा रंजनपर साहित्यालाच लागू पडते. कारण तिथे इच्छापूर्ती, स्वप्नरंजन किंवा मनोरंजन असेच हेतू असतात. ही उपपत्ती कवितेच्या स्वरूपावर

प्रकाश टाकू शकत नाही. म्हणून या परंपरेतील इतर मनोविश्लेषणतज्ञांनी झोपेत पडणाऱ्या स्वप्नांच्या आधारे काव्यनिर्मितिप्रक्रिया आणि काव्यस्वरूप यांचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला.

दिवास्वप्ने ही साधी, सरळ, कथात्मक व सुबोध असतात. त्यांची दोरी दिवास्वप्ने पाहणाऱ्याच्या हाती असते. ती मनाच्या जागृत म्हणजे जाणिवेच्या स्तरावर वावरत असल्याने अतृप्त इच्छा लगेच समजते. उलट झोपेत पडणारी स्वप्ने दुर्बोध असतात. ती अधिक गुंतागुंतीची असून अतृप्त इच्छा लगेच समजत नाही. त्यांची रचना अतार्किक व प्रतीकात्मक असते.त्यांची पाळेमुळे मनाच्या अर्धबोध व अबोध स्तरांवर पसरलेली असतात. रात्रीच्या स्वप्नांचे हे स्वरूप लक्षात घेऊन काव्यनिर्मिती लक्षात घेण्यासाठी मनाच्या या छुप्या स्तरांचा वा पातळ्यांचा शोध घेतला जाऊ लागला.

याबाबतीत युंग, फ्रेझर, प्रिस्कॉट यांचे कार्य मोठे आहे. प्रिस्कॉट याने प्रथम स्वप्न व काव्य यातील फरक स्पष्ट केला आहे. काव्य ही जागेपणीची निर्मिती असून त्यात विचारप्रवाहावर त्या त्या कवीचे नियंत्रण असल्याचे दिसते. स्वप्नात असे नसते. स्वप्न खाजगी, तर काव्याचे आवाहन वैश्विक असते. मुख्य म्हणजे काव्याप्रमाणे स्वप्नाला शैलीचे, साहित्याच्या परंपरांचे व प्रकारादी वैशिष्ट्यांचे अंग नसते.

पण कल्पनाशक्तीचा मुक्त विहार दोन्हीकडे चालू असतो.या विहारामुळेच कवीला काव्यात्म प्रतीती येते. ही प्रतीती म्हणजे मानसिक प्रतिमांची रचना होय.स्फूर्तीच्या क्षणी असा प्रतिमारूप प्रत्यय आल्यानंतर कवी त्याला शब्दरूप देण्यासाठी धडपडू लागतो. ही त्याची क्रिया मात्र बौद्धिक व जागरुक होय. शब्दकल्पनांची निवड वगैरे गोष्टी यात असल्याने ती जशी बैद्धिक तशीच ही क्रिया पुनर्व्यवस्थापनासारखी (Secondary elaboration) असते. जागे झाल्यानंतर स्वप्नांचे तुकडे जुळवल्यासारखी. स्वप्न व काव्य दोन्ही स्थलकालातीत असतात. भूत, वर्तमान व भविष्य या तिन्ही काळांची एकात्मता त्यात असते.

प्रिस्कॉटच्या मते प्रतिमा घडविणारी शक्ती म्हणजे कल्पनाशक्ती. तीच स्वप्न आणि काव्य यांच्यामागे असते. स्वप्नातील संक्षेपीकरण (Condensation म्हणजे विस्तार थोडक्यात आणणे), स्थांनांतरप्रक्रिया (displacement तपशिलाची अदलाबदल), निर्बंधक (Censor नकोसा भाग टाळणे) इत्यादी वैशिष्ट्ये या कल्पनाशक्तीतूनच संभवतात. काव्यातील सूचकता, अनेकार्थता,

औचित्यविचार असे विशेषही या शक्तीतूनच संभवतात.

यामुळे असे मानले गेले की स्वप्न आणि काव्य यांचे जीवनात समान मूल्य व कार्य आहे. ते म्हणजे इच्छातृप्ती आणि मनोविश्रांती हे होय. काव्य व स्वप्न हे जीवनातील रक्षकद्वारासारखे (Safety Valve) होत. म्हणून प्रिस्कॉट म्हणतो की दबलेल्या भावनांचे विवेचन घडवून मनावर उपचार करणारी एक नैसर्गिक प्रक्रिया म्हणजे काव्य होय. इथे एक लक्षात घ्यायला हवे की जुन्या काळी ॲरिस्टॉटल्ने विरेचनाची कल्पना मांडली होती. पण ती फक्त शोकात्मिकांच्या बाबतीत, आणि भय व अनुकंपा या भावनांच्या संदर्भात होती. प्रिस्कॉटने मांडलेली ही विरेचनाची कल्पना सर्वच ललितसाहित्य आणि सर्वच भावनांच्या संदर्भात मांडलेली आहे. याद्वारा तो काव्यास्वादानंतर वृत्तीला येणारा जो सुखद हल्लकपणा आहे त्याचीच संगती लावतो. (दुसऱ्या प्रकरणातील 'विरेचन' या प्रयोजनाच्या स्पष्टीकरणार्थ प्रिस्कॉटचे हे मतही लक्षात घ्यावे.)

मनाच्या जाणिवेच्या स्तरापेक्षा नेणिवेचा स्तर दूरदृष्टी व शहाणपण याबाबतीत श्रेष्ठ आहे. तोच भविष्यात दूरवरचे पाहू शकतो. काव्य आणि स्वप्न यांची निर्मिती या नेणिवेच्या स्तरातून होते म्हणूनच त्या दोघांचाही पल्ला मोठा आहे.

प्रतिभाव्यापार (म्हणजे काव्यव्यापार) आणि स्वप्नव्यापार समान आहेत असे मानणारी जी भूमिका आहे तिच्यावर काही आक्षेपही घेतले गेले आहेत. तेही लक्षात घ्यायला हवेत. सर्वसाधारणपणे त्यांचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे आहे.

हे दोन्ही समान मानल्यामुळे काव्याचे स्वतंत्र स्थान नाकारले जाते. ते म्हणजे दिवास्वप्न किंवा रात्रीचे स्वप्न यांचेच एक पर्यायी रूप बनते. या दोन्हींचे जर प्रयोजन एकच असेल तर मग स्वतंत्रपणे काव्य का लिहिले जाते व वाचले जाते हा प्रश्न निर्माण होतो. कारण स्वप्ने पाहणेच सर्वांना अधिक सोपे गेले असते.

तसेच साहित्यामुळे फक्त इच्छांची, उदात्त इच्छांची तृप्तीच होते असे म्हटले तर तशी तृप्ती साधायची कशासाठी असा सवाल उपस्थित होतो. ती साधल्याने काय होते? त्याचा लाभही काही निवडक मोजक्या कवी व वाचकांनाच का होतो? अशी तृप्ती न साधल्याने मानसिक विकृती तरी कोणत्या निर्माण होतात? या प्रश्नांबद्दलही काही संशोधन झालेले दिसत नाही. एक गोष्ट खरी की कसल्याही इच्छातृप्तीचे प्रयोजन जोडल्याने साहित्याचे स्वतंत्र साध्यरूप धोक्यात येते.

या दोन्ही गोष्टी समान मानणाऱ्या मताने कलाकृतीच्या रूप या घटकाचा फारसा विचार केलेला दिसत नाही. त्याला गौण व साधनरूप स्थानच दिलेले दिसते. फ्राईड किंवा प्रिस्कॉट या दोघांनीही कलाकृतीची रूपसिद्धी फारशी लक्षात घेतलेली नाही.

कल्पनाशक्तीची संकल्पनाही अपुरेपणे लक्षात घेतली गेली आहे. तिची काव्यात दिसणारी नवनिर्मितिक्षमता या मताने लक्षात घेतलेली नाही.

तेव्हा मानसशास्त्र किंवा मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांच्या स्वप्नमीमांसेतही काही कच्चे दुवे आहेत. पण या मीमांसेने कला किंवा साहित्यव्यवहार तपासून पाहण्याची एक नवी दृष्टी दिली हे मान्य करावेच लागते. विशेषत: कलाकृतिगत व्यक्तींच्या उक्ती व कृती तपासण्याची एक नवी दृष्टी दिली आणि साहित्याचा व्यवहार मनोव्यापाराच्याच पातळीवर बेतण्याचे धडे दिले.

४. साहित्यिकाचे व्यक्तिमत्त्व :

शास्त्रीय साहित्याहून ललितसाहित्याचा वेगळेपणा सांगताना नेहमीच आत्माविष्काराचे सूत्र सांगितले जात असते. ललितसाहित्यातून होणारा आत्माविष्कार म्हणजे त्या साहित्यकृतीतून जाणवणारे लेखकाचे व्यक्तिमत्त्वच होय. यासंबंधीचा बराच खल अलीकडच्या काळातील मराठी समीक्षेत झालेला दिसतो.

इथे हे लक्षात ठेवले तरी पुरेसे आहे की, साहित्यिकाचे व्यक्तिमत्त्व ही काही मुळातच वेगळी वा अ-लौकिक गोष्ट नव्हे. सर्वसामान्य माणसाचे व्यक्तिमत्त्व आणि लेखक व कवीचे व्यक्तिमत्त्व यात गुणदृष्ट्या फक्त प्रमाणाचा फरक असतो. एरवी सारी माणसे तशी सारखीच असतात. साहित्यिकात काही गुणवैशिष्ट्ये जास्त प्रमाणात असतात इतकेच. त्यातील काहींचा इथे विचार करता येईल.

(अ) संवेदनक्षमता : तसा सामान्य माणूसही संवेदनक्षम असतो. पण संवेदनक्षमता हे लेखकाचे खास वैशिष्ट्य असते. वस्तूचे वा विषयाचे वरवरचे दर्शनी रूप ओलांडून आंतररूपाचा वेध घेणारी दृष्टीची सूक्ष्मता यात अभिप्रेत आहे. हीसुद्धा इंद्रियजन्य सूक्ष्मता होय. संवेदनक्षमता म्हणजे भावविवशता किंवा हळवेपणा नव्हे. कोणत्याही अनुभवातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म बारकावे टिपण्याची क्षमता म्हणजे संवेदनक्षमता. साहित्यकृतीतील भावनेचेआरोह-अवरोह व परिपोष या क्षमतेमुळेच सुयोग्य व परिणामकारक होतात. ज्ञानेंद्रियांच्या संवेदनाविषयांची साक्षात् प्रतीती आस्वादकाला घडवून देणे यामुळेच लेखक व कवीला जमते.

बालकवी हा कवी आणि दुर्गा भागवत या ललितगद्य-लेखिका ही मराठीतील अशी उदाहरणे होत.

नव्या काळात काव्याचे स्वरूप वगैरेबद्दल नव्या संकल्पना मांडल्या जाऊ लागल्या. त्यात कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाबद्दलचा वेगळा विचारही होऊ लागला. कविव्यापारातील संवेदनाविश्वाच्या महत्त्वाची एक नवीन जाणीव समीक्षेत आली, तशी संवेदनक्षमता (Sensibility) या कवीच्या विशेषाची वेगळी चर्चा होऊ लागली. असा एक नवा संदर्भ प्राप्त झालेली विचारसरणीही इथे लक्षात घ्यायला हवी.

काव्यनिर्मितीच्या संदर्भात अनुभवाचा कवीकडून होणारा स्वीकार आणि त्याची लावली जाणारी नवी व्यवस्था ही महत्त्वाची गोष्ट आहे. याबाबतीत कवीकडून निश्चित केली जाणारी मूल्यसरणी म्हणजे संवेदनप्रकृती होय. सामान्य माणसातही ही प्रक्रिया होते. पण तिथे तिचे स्वरूप पारंपरिक असते. म्हणजे गरज, उपयुक्तता, संस्कृती, जीवनादर्श यांतून आलेल्या मूल्यसरणीच्या आधारे अनुभवांची व्यवस्था लावली जाते. असा एक लौकिक वा व्यावहारिक म्हणू असा भाग कवी-लेखकांच्या व्यक्तिमत्त्वात असतोच. त्याच्या जोरावर लेखक लोकप्रिय किंवा रंजनपर साहित्य निर्माण करतो. या प्रकारच्या साहित्यामागील मूल्यसरणी वाचकांच्या सर्वसाधारण अभिरुचीशीच मिळते घेण्याच्या प्रयत्नात असते. पण आत्मनिरपेक्ष, उपयुक्ततानिरपेक्ष अशा पातळीवरून अनुभवांचा स्वीकार करण्याच्या प्रयत्नातून लेखक-कवीची वेगळी संवेदनप्रकृती आकार घेत असते. विशिष्ट अनुभव घेताना त्या अनुभवाच्या गुणधर्मांची एक खास जाण कवीला होत जाते. ती जाण म्हणजेच त्या कवी-लेखकाची संवेदनप्रकृती. नवनव्या अनुभवांचा स्वीकार करताना ती अधिकाधिक समृद्ध बनत जाते. तिचे स्वरूप बदलूही शकते. आणि तसे बदलणेच फार महत्त्वाचे असते. कारण ती स्थिरावली, तिचा एक साचा तयार झाला की चाकोरी तयार होते आणि साहित्यातील नवता संपुष्टात येते. संवेदनप्रकृती म्हणजेच संवेदनक्षमता.

कवीची कल्पनाशक्ती ही त्याची संवेदनप्रकृती घडविणारी आणि तिच्या आधारे अनुभवांचा अर्थ व व्यवस्था लावणारी आधारभूत शक्ती आहे. प्रत्यक्ष साहित्यनिर्मितीच्या क्षणी ती अतिशय उत्कट आणि अधिक कार्यक्षम होते.

कवीच्या अनेकविध जाणिवा (Feelings) मिळून त्याची समग्र संवेदनप्रकृती निर्माण होत असते. त्याच्याकडून लिहिल्या जाणाऱ्या सर्व काव्याला ती अंत:स्थपणे सूत्ररूपाने जोडीत असते. या संवेदनप्रकृतीमुळेच विशिष्ट कवीची

प्रत्येक कविता एक स्वतंत्र, परिपूर्ण रचना असूनही ती त्याच्या अन्य कवितांशी जोडली जाते. कवीची संवेदनप्रकृती एकदा स्थिरावली की त्याच्या लेखनात कलात्मकता उरत नाही. नवे नवे अनुभव पूर्ण प्रस्थापित झालेल्या संवेदन-प्रकृतीत परिवर्तन घडवीनासे होतात. उलट, या चौकटीत बसणारे अनुभवच कवी घेऊ लागतो किंवा त्यात न बसणाऱ्या अनुभवांना दाबून दडपून त्या चौकटीतच बसवू लागतो. अनेकदा असेही होते की कवी आपल्या संवेदन-प्रकृतीतील एखाद्या विशिष्ट जाणिवेवरच प्रेम करू लागतो आणि मग त्याच्या कविता अधिकच एकारतात. अनेकदा अशी चौकट मोडायचा तो प्रयत्नही करतो. त्याच्या इतर प्रकृतींचे आक्रमणही या संवेदनप्रकृतीवर होते. एखाद्या मान्यताप्राप्त प्रकृतीस तो बळीही पडतो. नेहमीच कवी हा कुठल्या तरी वाङ्मयीन परंपरेशी आपले नाते जोडीत असतो, पण त्याबरोबरच तो आपले स्वत्वही टिकवू पाहतो. डॉ. सुधीर रसाळ यांनी 'कविता आणि प्रतिमा' या ग्रंथात प्रस्तुत विषयाची फारच चांगली मांडणी केलेली आहे. जिज्ञासूंनी ती अवश्य मुळात पाहावी.

व्यक्तीच्या संवेदनप्रकृती वा संवेदनक्षमतेबद्दल जसे आढळते तसेच एखाद्या काळातही एक सर्वसाधारण संवेदनप्रकृती तयार होत असते. एका विशिष्ट तऱ्हेने अनुभवांचे निरीक्षण, त्यांचा स्वीकार आणि मग त्यांची लावली जाणारी संगती ही काही काळात समानपणे सर्व कवींच्यात वावरताना दिसते. स्वत:चा पिंडधर्म वेगळा राखूनच कवी या कालजन्य संवेदनप्रकृतीत समाविष्ट झालेलाही दिसतो. उदा. अर्वाचीन कवितेचा किंवा नवकाव्याचा मराठीतील काळ. या दोन्ही काळातील कवींचे वेगळेपण जाणूनही काव्यात मात्र काही एक समानसूत्र जाणवते. रविकिरण मंडळाच्या काळाबद्दलही असेच म्हणता येईल.

(ब) शैशववृत्ती : साहित्यिकाच्या बाबतीत प्रौढ वयातसुद्धा शैशववृत्ती-बाळपणीचा स्वभावविशेष हा टिकून राहिला पाहिजे असे नेहमी सांगण्यात येते. केशवसुतांनी 'प्रौढत्वी निज शैशवास जपणे बाणा कवीचा असे' असे म्हटलेले आहे. या आधीच्या 'संवेदनक्षमता' या विशेषाचा विचार करतानाही मानसशास्त्रज्ञांनी व इलियटसारख्या कवी-समीक्षकाने मानलेले बाळपणाचे महत्त्वही या संदर्भात ध्यानी घेता येईल.

या सर्वांनी मांडलेल्या विचारांचा मथितार्थ इतकाच दिसतो की कवित्वास आवश्यक असा वृत्तीचा ताजेपणा, संवेदनक्षमता, निरागसता इत्यादी विशेष

कवीच्या ठिकाणी कायम राहिले पाहिजेत. हे वृत्तिविशेष माणसाच्या ठिकाणी बालवयात असतात. बालवय ओलांडून माणूस जसजसा मोठा होत जातो तसतसे व्यवहाराच्या धकाधकीत हे विशेष कमी कमी होत जातात. विकारांचा पगडाही कमी होतो; विचारांचा वाढत जातो. वृत्ती बोथट झाल्यागत होतात. ग्रहणक्षमतेतील नेमकेपणा व सूक्ष्मता मंदावत जाते. आणि या साऱ्याचा काव्यावर विपरीत परिणाम होऊ शकतो.

या विशेषाचेही डॉ. सुधीर रसाळ यांनी चांगले विवेचन केलेले आहे. त्यांच्या मते माणूस मोठेपणी त्याची जीवनपद्धती व आस्थाविषय नक्की झाल्यामुळे त्यांनाच अनुलक्षून अनुभव घेत असतो. मुलांच्या बाबतीत किंवा बालवयात असे नसते. या वयात जीवनपद्धती व आस्थाविषय नक्की झालेले नसतात. त्यामुळे प्रत्येक अनुभव हा अनुभव म्हणून, उपयुक्ततानिरपेक्ष बुद्धीने स्वीकारण्याची एक क्रिया या वयात मन करीत असते. बालकाची ही वृत्ती मोठेपणीही कवीमध्ये टिकत असते. इतर सर्वसामान्य माणसे मात्र मोठेपणी रूढ पद्धतीनेच अनुभव घेत असतात.

संवेदनांचा समरसून अनुभव घेताना मुलांच्या मनात या संवेदनांची व्यवस्था प्रामुख्याने रूपक प्रक्रियेतून लावली जाते. सर्वच लहान मुलांत वस्तूंचे सजीवीकरण (animation) आणि मानुषीकरण (personification) करण्याची प्रवृत्ती दिसून येते. त्यांच्यात साधर्म्यप्रतीतीची एक उत्कट प्रवृत्ती असते. लहान मूल दोन वस्तूंतील साम्य पाहात नाही, तुलना करीत नाही, तर फक्त एकात्मता पाहते. त्यांच्या मनात विविध संवेदना या जशा त्यांच्या ताजेपणासह व उत्कटतेसह टिकविल्या जातात, तसेच त्यांच्यात एकात्मता प्रस्थापित करून, म्हणजे रूपके घडवून, त्यांचे व्यवस्थापन केले जाते. हे कल्पनाशक्तीचेच कार्य होय.

कवीच्या बाबतीत अशी सदैव वस्तुस्थिती असावी अशी अपेक्षा असते. प्रौढावस्थेतही शैशववृत्ती जपणे म्हणजे ही विशिष्ट अशी काव्योपयोगी मानसिकता जपणे होय.

(क) अनुभवसमृद्धी : अनुभवांची समृद्धी हा कवी-लेखकाचा आणखी एक विशेष आहे. मात्र त्याचा विचार वर सांगितलेल्या दोन विशेषांच्या म्हणजे संवेदनक्षमता आणि शैशववृत्ती यांच्या पार्श्वभूमीवर करायला हवा. कारण नुसत्या अनुभवांच्या समृद्धीला तसा विशेष अर्थ नाही. उदाहरणार्थ, 'केल्याने देशाटन' अशा प्रवासाचे माहात्म्य सांगणाऱ्या उक्तीला रा. भि. जोशींसारख्या रसिक लेखकाच्या संदर्भातच विशेष अर्थपूर्णता प्राप्त होते, एखाद्या रेल्वेगार्डाच्या किंवा

एस्. टी. बसच्या कंडक्टरच्या संदर्भात नव्हे.

क्षेत्र व खोली या दोन दृष्टींनी अनुभवांची समृद्धी जोखली जाते. म्हणजे अनुक्रमे संख्यात्मक आणि गुणात्मक दृष्टीने. लेखकाचे अनुभवक्षेत्र मर्यादित आहे की व्यापक, असा एक विचार केला जातो. असा दृष्टिकोन घेऊनच श्रीधर व्यंकटेश केतकर यांनी हरिभाऊ आपटे यांच्या सामाजिक कादंबऱ्यांना 'सदाशिवपेठी कादंबरी' म्हणून हिणविले. कारण त्यांच्या मते हरिभाऊंचे अनुभवविश्व मध्यमवर्गीय पांढरपेशा स्त्री-जीवनापुरतेच मर्यादित आहे. जवळजवळ सर्वच मराठी लेखकांच्या बाबतीत 'अत्यंत मर्यादित अनुभव क्षेत्र' हा घेतला जाणारा आक्षेप आहे. मराठीतील बहुसंख्य लेखक, कालच्या पिढीतील जवळजवळ सर्वच लेखक मध्यवर्गीय ब्राह्मण जातीचे आणि नोकरपेशाचे होते / आहेत असे दिसते. त्यांचे अनुभवविश्व आपोआपच त्यांच्या सामाजिक स्तराने सीमित झालेले दिसते. याउलट स्टाइनबेक, हेमिंग्वे अशा इंग्रज लेखकांचे अनुभवक्षेत्र व्यापक आणि विशाल असल्याचे दिसते. त्यामुळे त्यांच्या लेखनात अनुभवदृष्ट्या तोचतोपणा किंवा परिचितता येत नाही. जीवनाची फार मोठी विविधता व वैचित्र्य त्यात प्रतिबिंबित झालेले दिसते.

'खोली' चा विचार या भूमिकेला उत्तर देतानाही पुढे येताना दिसतो. अनुभवक्षेत्राच्या (संख्यात्मक) व्यापकतेपेक्षा खोलीचे व उत्कटतेचे (गुणात्मक) प्रत्ययकारक चित्रण महत्त्वाचे मानणारा एक पक्ष आहे. नुसती विविधता किंवा भौगोलिक विस्तार साहित्यकृतीच्या श्रेष्ठत्वाला उपकारक ठरत नाही. तो तो अनुभव किती खोलवर वेध घेऊन लेखक-कवीने टिपलेला आहे हे महत्त्वाचे असते. आंग्ल कादंबरीकर्ती जेन ऑस्टिन किंवा मराठी कवयित्री इंदिरा संत ही अशी उदाहरणे आहेत. जेन ऑस्टिनचे कथाविश्व म्हणजे दोन इंच रुंदीची हस्तिदंती पट्टी आहे. त्यावरच ती बारीक बारीक कोरीव काम करते असे तिच्या टीकाकारांचे मत आहे. इंदिराबाईंच्या कवितेत पतिवियोगाचा एकच एक शोकमय अनुभव सतत येत गेलेला दिसतो. पण तो एकसूरी वा एकसाची वाटत नाही. त्या एकाच अनुभवाच्या असंख्य छटा इंदिराबाई टिपताना दिसतात. प्रत्येक वेळी इतक्या ताजेपणाने त्या अनुभवाचा स्वीकार, त्याची व्यवस्था लावणे आणि आविष्कार करणे या गोष्टी त्या करतात की हरेक कवितेत तो नवाच भासू लागतो. जेन ऑस्टिनचेही असेच आहे. अनुभवक्षेत्र मर्यादित असेल, पण त्याचा ती घेत असलेला वेध फार खोल आहे. तो नित्यनूतन व परिणामकारक होतो. उलट मराठीतील ना. सी. फडके यांच्या कादंबऱ्यांत

विस्तृत असे अनुभवक्षेत्र दिसून येते. पण ही विस्तृतता फक्त संख्यात्मक (Quantitative) स्वरूपातच जाणवते, गुणात्मक (Qualitative) स्वरूपात नव्हे. त्यामुळे त्यांचे लेखन प्रत्ययकारक म्हणू असे उतरत नाही.

संवेदनक्षमता आणि शैशववृत्ती या दोन विशेषांमुळेच लेखक एखाद्या अनुभवाच्या अनेक शक्यता (Possibilities) पडताळून पाहू शकतो आणि उचित असा कलात्मक रूपबंध निर्माण करू शकतो. आजची नवी समीक्षा तर लेखकाची अनुभवसमृद्धी याच निकषावर म्हणजे अनेक शक्यता पडताळण्याच्या सामर्थ्यावर जोखताना दिसते. लेखनात अपरिचित व विविधतापूर्ण अशा अनुभवांच्या केवळ दर्शनाची अपेक्षा नसते. उलट अनुभवविश्वाचे जिवंत, चैतन्यमय दर्शन महत्त्वाचे असते. या दोन्ही विशेषांचा मिलाफ एखाद्या साहित्यकृतीत आढळला तर दुधात साखर या न्यायाने त्या कृतीचा दर्जा उंचावतो, लेखकालाही महत्त्व प्राप्त होते.

इथे आणखी एका प्रश्नाचा विचार करायला हवा. लेखकाचा अनुभव प्रत्यक्षातीलच हवा, तो नसेल तर त्याचे लेखन परिणामकारक होत नाही, अनुभवाची उसनवारी उपयोगाची नाही असे म्हटले जाते. हे सूत्र हाताशी धरूनच बा. सी. मर्ढेकरांच्या (नव)कवितेवर मराठी समीक्षकांनी टीकेची झोड उठविली. महायुद्धकालीन विध्वंसित जीवनाचा अनुभव नसतानाही त्यांनी त्या अनुभवांचाच आविष्कार साधणारे काव्यलेखन केले; ही निव्वळ युरोपीय अनुभवांची आयात होय, असे म्हटले गेले. ही भूमिका स्वीकारूनच मर्ढेकरांचा निराशावाद, त्यांची 'उगीचता' खोटी वा पोकळ ठरविण्यात आली.

साधारणपणे ज्या जीवनाचा लेखकाला अनुभव नसतो त्या जीवनाचे चांगले चित्रण तो करू शकत नाही हे सत्य आहे. रविकिरण मंडळातील काही कवींनी लिहिलेली जानपद - ग्रामीण गीते उथळ वा कृत्रिम झालेली आहेत हे खरे आहे. पण साहित्याच्या बाबतीत प्रत्यक्षानुभव एका मर्यादेपर्यंत मदत करीत असतो. तो असेल तरच साहित्य चांगले उतरू शकते असे मात्र म्हणता येत नाही. त्यामुळे फार तर तपशिलाच्या चुका होणार नाहीत.

लेखक कल्पनाशक्तीच्या जोरावर अनुभव घेऊ शकतो. आणि त्याचे हे कल्पनानुभव साहित्याच्या दृष्टीने फार महत्त्वाचे असतात. 'अरूपाला रूप' देण्याची किमया या शक्तीच्या जोरावरच तो करीत असतो. त्याच्या ठिकाणच्या सहानुभावाचीही याबाबतीत त्याला मोठी मदत होते. मर्ढेकरांनी युद्धग्रस्त जीवनाचा अनुभव अशाच तऱ्हेने घेतलेला आहे. त्यांचे व्यक्तिमत्त्व समृद्ध

असल्याने हा कल्पनानुभव प्रत्ययकारक उतरला आहे. प्रत्यक्षातील अनुभवसुद्धा लेखकाला शेवटी कल्पनेच्या पातळीवरच न्यावे लागतात. त्याशिवाय ते कलात्मक होत नाहीत. इथेच हेही लक्षात घेतले पाहिजे की, प्रत्यक्षानुभवाचा आग्रह फार ताणला तर पुरुषाला स्त्रीचे व स्त्रीला पुरुषाचे चित्रणही करणे कठीण जाईल. शंकर पाटलाची 'वेणा' नावाची कथा आहे. प्रसूतिवेदना म्हणजे वेणा हा अर्थ ध्यानी घेतला तर पाटलांची ही कथा मुळातच रद्दबातल करावी लागेल.

तेव्हा लेखकाजवळ अनुभवांचे नुसते मोठे भांडार असून चालत नाही. या अनुभवात खोल अवगाहन करणे, त्यांचे कलानुभवात रूपांतर होणे, त्यांना एक स्वतंत्र आशय आणि नवा संदर्भ लाभणे महत्त्वाचे असते. अनुभवाची समृद्धी म्हणतात ती हीच होय.

(ड) विद्वत्ता : विद्वत्ता, व्युत्पन्नता, व्यासंग, पांडित्य हे सर्व शब्द तसे समानार्थक आहेत. लेखक-कवीच्या दृष्टीने हा त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचा एक आवश्यक विशेष आहे असे म्हटले जाते. जुन्या संस्कृत मीमांसकांनीही याचा विचार केलेला आहे. थोडक्यात लेखक-कवी हा ज्ञानी हवा, असे हे मत.

पण ज्ञानसंपन्नता हा साहित्यिकाचा एक आवश्यक विशेष मानता येईल का, असा प्रश्न आरंभी उभा राहतो. याचे उत्तर इतकेच देता येते की, तो सर्वप्रथम साहित्यिक म्हणजे नवनिर्मितिक्षमता असणारा हवा. त्यानंतर मग तो विद्वान वगैरे असेल किंवा नसेल हे फारसे महत्त्वाचे नाही. असेल तर चांगले, नसेल तरीही फारसे बिघडत नाही. म्हणजे कवित्वास पांडित्याची आवश्यकता असतेच असे नाही. मेकॉले या आंग्ल पंडिताच्या मते तर विद्वत्तेमुळे कवित्व मंदावत जाते असे आहे. विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांनी तर त्याच्या मताचा स्वीकार करून 'विद्वत्व आणि कवित्त्व' हा निबंध लिहिलेला आहे. ही मते हेच सांगतात की विद्वत्व आणि कवित्त्व यांचा संबंध नाही. म्हणजेच विद्वत्ता हा कवीचा एक विशेष असे म्हणता येणार नाही. यासाठी जुन्या काळातील तुकाराम, चोखामेळा, कान्होपात्रा, जनाबाई यांच्याबरोबरच अलीकडच्या काळातील बहिणाबाई चौधरी, अण्णाभाऊ साठे, उत्तम बंडू तुपे इत्यादी उदाहरणे देता येतील. हे सर्व कवी-लेखक विद्वान म्हणू असे नव्हते. आणि विद्वत्ता नसल्याने त्यांच्या कवित्वास, लेखनास बाधा आलेली नाही.

मात्र एक नक्की की ज्या विश्वाची निर्मिती लेखक साधू पाहात आहे त्याचे सर्वांगीण ज्ञान त्याला हवे. त्याशिवाय या विश्वाचे बारकावे टिपणे त्याला

शक्य होणार नाही. कल्पनात्मक अनुभव म्हटले तरी तो ज्ञानात्मक अनुभवाची जागा घेऊ शकत नाही. त्याच्या बुडाशी प्रत्यक्ष माहिती हवीच. ज्याला ग्रामीण जीवनाची काहीही माहिती नाही असा शहरी लेखक ग्रामीण जीवनावर काही गोलमाल स्वरूपात लिहू शकेलही. पण त्याचे लेखन प्रत्ययकारक होणार नाही. कारण दुय्यम महत्त्वाच्या असल्या तरी कलारूपासाठी आवश्यक असणाऱ्या माहितीपर तपशिलाच्या बाबी तो योग्यपणे मांडू शकणार नाही आणि त्यामुळे लेखनकृतीची वीण अयोग्य होईल.

व्यक्तिमनांची चित्रणे साधण्याचे काम लेखक करीत असल्यामुळे त्याला मानसशास्त्र अवगत असणे आवश्यक मानले जाते. पण इथेही असे म्हणता येईल की मानसशास्त्राच्या अभ्यासामुळे-त्या ज्ञानामुळे त्याच्या लेखनाला मदत होऊ शकेल; पण या ज्ञानामुळे तो मोठा लेखक होऊ शकेल असे नाही.

साहित्यशास्त्राचे ज्ञान त्याने हस्तगत केले असेल तर तो आपल्या स्वत:च्या व इतरांच्या साहित्याचे चांगले मूल्यमापन करू शकेल. मराठीतील माधव जूलियन, बा. सी. मर्ढेकर, प्रा. गो. वि. (विंदा) करंदीकर अशा व्यक्तींनी फार चांगल्या तऱ्हेने समीक्षक व कवी या दोन्ही भूमिका बजावलेल्या आहेत. पण असे साहित्यशास्त्राचे ज्ञान नसलेल्या बालकवींनीही उत्तम कविता लिहिल्या आहेत.

तेव्हा चांगला लेखक-कवी असायला हवी ती प्रतिभेची देणगी. विद्वत्ता हवीच असे नाही. चांगला शेतकरी व्हायला कृषिशास्त्राचे अभ्यासजन्य ज्ञान हवेच असे जसे नाही तसेच साहित्यिकाजवळ कवित्व हवे, अभ्यासजन्य ज्ञान हवेच असे नाही.

५. साहित्यिकाचे दृष्टिकोण आणि साहित्यनिर्मिती :

समाजातील हरेक व्यक्तीजवळ दोन दृष्टिकोण असल्याचे दिसते. एक असतो तो त्या समाजाचा सर्वसाधारण दृष्टिकोण; आणि दुसरा असतो तो ती व्यक्ती ज्या व्यवसायात, स्तरात वावरत असते त्याशी संबद्ध असा दृष्टिकोण. हे दृष्टिकोणच त्या त्या व्यक्तीच्या कृतिउक्तीतून प्रतिबिंबित होत असतात. ती व्यक्ती ज्या सामाजिक वर्तुळात वावरत असते त्याचे संस्कार हे दृष्टिकोण घडवीत असतात असेही दिसते.

साहित्यिकाच्या बाबतीतही जीवनविषयक आणि साहित्यविषयक असा दृष्टिकोण असतोच. त्याच्या साहित्यनिर्मितीत त्याचे सारे व्यक्तिमत्त्व सामावलेले असल्यामुळे त्याचे हे दृष्टिकोणही निर्मितीत सहभागी होतात हे उघड आहे.

हरिभाऊ आपटे हे सुधारणावादी होते, तसेच केशवसुतही होते. त्यांचा जीवनाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोण त्यांच्या साहित्यातही परावर्तित झालेला आहे. प्रसंगी त्यांनी साहित्याला साधन मानल्याचा आक्षेपही पत्करला आहे. याउलट भा. रा. तांबे या कवीचा आनंदवादी दृष्टिकोण. त्यांनी सतत साहित्याला साध्याचे स्थान दिले आहे. मराठी साहित्यातील कलावाद आणि जीवनवाद हे दोन संप्रदाय म्हणजे जीवन व साहित्य याकडे पाहण्याचे साहित्यिकांचे दोन दृष्टिकोणच आहेत.

पण साहित्यनिर्मिती पाहू गेल्यास लेखकाजवळ विशिष्ट दृष्टिकोण असल्यामुळे लेखनात हवाबंद कप्पे निर्माण झाले आहेत असे दिसत नाही. केशवसुतांनी त्यांच्या तथाकथित संप्रदायात न बसणारी 'सतारीचे बोल' ही कविता जशी लिहिली आहे, तशीच भा. रा. तांबे यांनी त्यांच्या म्हटल्या जाणाऱ्या संप्रदायात न बसणारी 'रुद्रास आवाहन' ही कविता लिहिली आहे. कलावादाचा जोरदार पुरस्कार करणाऱ्या ना. सी. फडके यांनी भारतीय जीवन हदरवून सोडणाऱ्या सुभाषबाबूंच्या आझाद हिंद फौजेच्या हालचालींची पार्श्वभूमी आपल्या 'अस्मान', 'तुफान' व 'शोनान' या तीन कादंबऱ्यांसाठी मुद्दाम योजिलेली दिसते.

समाजाशी किंवा एखाद्या तत्त्वप्रणालीशी बांधिलकी (Commitment) पत्करून लेखन करणाऱ्या लेखकांनी आपल्या साहित्याचे स्वरूप तसेच ठेवलेले दिसते. 'कामगारांच्या हुकूमशाही राज्या' विषयीची बांधिलकी पत्करणाऱ्या मॅक्झिम गॉर्की या रशियन लेखकाचे लेखन साम्यवादाला प्रमाण मानूनच झालेले आहे. आपल्याकडील दलित साहित्यिकांचे लेखन असेच सामाजिक अन्यायविरोधी संकल्पनेशी बांधील आहे.

साहित्य म्हणजे अनुभवांची कल्पनात्मक पुनर्निर्मिती हे सूत्र ध्यानी घेऊन विचार केला तर या विषयावर बराच प्रकाश पडू शकतो. या प्रक्रियेत अनुभवांची संगती लावणारे, त्यांना नवा अर्थ व संदर्भ देणारे (लेखकाचे) मन महत्त्वाची कामगिरी बजावीत असते. त्यामुळेच या मनाची घडण साधणाऱ्या घटकांत अशा संस्कारजन्य दृष्टिकोणाचा समावेश करावा लागतो. झोपडपट्टीवर लेखन करणाऱ्या दोन लेखकांपैकी एक त्या अनुभवाची संगती 'शहरी स्वास्थ्यावर आक्रमण करणाऱ्या नकोशा घूसखोरांचा अड्डा' अशी लावेल, तर दुसरा 'ग्रामीण भागातील अतिदारिद्र्यामुळे स्थलांतरित झालेल्यांची वसाहत' अशी लावेल. अशा तऱ्हेने झोपडपट्टी या एकाच विषयावर ज्या दोन साहित्यकृती तयार

होतील त्यांच्या स्वरूपभेदामागील कारण म्हणजे दोन स्वतंत्र दृष्टिकोण हेच असेल.

पण माणसाचे मन आणि त्या मनाचा कलाव्यवहार या गोष्टी नीटपणे ध्यानात घेतल्या तर इथेही एकाच एका वळणाचे साहित्यरूप संभवते असे खात्रीलायक म्हणता येत नाही. कारण त्या त्या क्षणाला माणसाचे मन व्यापून टाकणारी प्रभावी जाणीव हीच महत्त्वाची असते आणि ती कुठे कशी झुकेल हे सांगता येत नाही. ती अगदीच घूम जावचा पवित्रा घेणार नाही. म्हणजे साम्यवादी दृष्टिकोण असलेल्या लेखकाच्या लेखनाचा मोहरा भांडवलशाहीचे कौतुक करण्याकडे वळणार नाही. पण ही जाणीव डावी-उजवीकडे वळू शकेल किंवा पुढे-मागे ओणवूही शकेल. अशा क्षणीच एखादा जीवनवादी केशवसुत 'सतारीचे बोल' लिहितो किंवा कलावादी तांबे 'रुद्रास आवाहन' लिहून जातो.

तेव्हा साहित्यनिर्मितीत लेखकाचे जीवनविषयक आणि साहित्यविषयक असे दोन्ही दृष्टिकोण कार्यकारी झालेले असतात. जीवनविषयक दृष्टिकोण हा तर पायाच असतो. अपेक्षा इतकीच असते की या दोन्हींचे एकात्म रूप साहित्यकृतीत दिसावे. कारण हे दोन्ही तसे परस्पराश्रयी आहेत. पण त्यांचे अवतरण कलेचे नियम व वृत्ती सांभाळून होत असते-व्हावे लागते हे इथे ध्यानी घेतले पाहिजे.

●●●

प्रकरण चौथे : साहित्याची भाषा

भाषा ही माणसाने साधलेली एक नवलप्राय निर्मिती आहे. ओठ, जीभ, टाळू, कंठस्नायू, कंठातील स्वरयंत्र यांच्या साहाय्याने ध्वनीची निर्मिती ही सर्वच प्राणिमात्रात होताना दिसते. पण मुखेंद्रियातील वर उल्लेखिलेल्या घटकांच्याच साहाय्याने स्वरावर कमीअधिक जोर देऊन विशिष्ट स्वरांची वा ध्वनीची निर्मिती आणि त्यांना दिले गेलेले अर्थ अशी शब्द व भाषा यांची निर्मिती फक्त माणसानेच एका गरजेपोटी केलेली दिसते. ही गरज संदेशवहनाची होय. आपल्याला जे वाटते ते दुसऱ्याला समजावण्यासाठी त्याने भाषेच्या रूपाने एक अमूर्त अशी चिन्हव्यवस्था निर्माण केली.

असे सांगतात की, सुमारे चाळीस लक्ष वर्षांपूर्वी माणूस चतुष्पादाचा द्विपाद झाला. तेव्हापासून वीस लक्ष वर्षे एक जीवशास्त्रीय गरज म्हणून त्याच्या मेंदूत भाषेचे केंद्र विकसित होत गेले. सुमारे पन्नास हजार वर्षांपूर्वी सर्वच मानवसमूहांच्या भाषा घडू लागल्या आणि दहा हजार वर्षांपूर्वीपासून संदेशवहनाचे साधन म्हणून त्या वापरात येऊ लागल्या. यानंतर भिन्न भिन्न लिपी निर्माण झाल्या. भाषेबरोबरच माणसाची आंतरिक विचारशक्तीही तयार होत गेली. समाजाचे नियंत्रण जसे भाषेच्या आधाराने होत गेले तसेच भाषेच्या आधाराने साहित्य, शास्त्र वगैरेंचीही निर्मिती होत गेली.

१. व्यवहारभाषा, शास्त्रीय साहित्याची भाषा आणि ललित-साहित्याची भाषा :

भाषा ही भाषा म्हणून तिच्या शब्द, वाक्य अशा घटकांसह सर्वत्र तीच राहिली. पण भिन्न संदर्भानुसार तिला भिन्न भिन्न कळा लाभत गेली. व्यवहारभाषा, शास्त्रीय वाङमयाची भाषा ही भाषाच आहे. फक्त तिचे संदर्भ बदलतात. संदेशवहनाचे कार्य तेच राहते, फक्त संदेशवहनाचे स्वरूप बदलते. परिणामी या प्रत्येक ठिकाणी ती वेगळ्या तऱ्हेची दिसू लागते. बोलणारा,

ऐकणारा, व संदेश हे तीन घटकच सर्वत्र प्रभावी असतात. त्यांच्या स्वरूपात बदल झाला की भाषेची कळाही बदलते.

व्यवहारभाषा, शास्त्र वा वैज्ञानिक भाषा आणि साहित्यिक भाषा यांच्याबाबतीत आजवर खूपच विचारमंथन झालेले आहे. वेगवेगळ्या भूमिकांतून वेगवेगळ्या अधिकारी व्यक्तींनी त्यांच्या स्वरूपावर प्रकाश टाकला आहे. अशा काही मतांचा पुढे विचार करावयाचा आहे.

वेलेक आणि वॉरेन या समीक्षकांच्या मते शास्त्रीय साहित्याची भाषा ही शुध्द अभिधात्मक (denotative) असते. त्यातील एका (शब्द) चिन्हाची जागा समतुल्य असे दुसरे (शब्द) चिन्ह घेऊ शकते. निर्दिष्ट वस्तू आणि तद्दर्शक चिन्ह यात एकास एक संबंध राखला जावा हा तिचा हेतू असतो. या भाषेचा कल गणिती किंवा प्रतीकात्मक तर्कशास्त्राच्या चिन्हपध्दतीकडे झुकलेला असतो.

साहित्यिक भाषा ही, त्या दोघांच्या मते, व्यंजनाप्रचुर (connotative) असते. अभिव्यंजकता हा तिचा खास असा अंगभूत पैलू आहे. तिला वाचकाच्या मनावर परिणाम करायचा असतो आणि मन वळवून परिवर्तन घडवून आणायचे असते.

व्यावहारिक भाषा ही एकरूप संकल्पना नव्हे. त्यात बोलभाषा, व्यापारी भाषा, सरकारी भाषा, धार्मिक भाषा, विद्यार्थ्यांची वाह्यात बोली या सर्व मोडतात. ही भाषाही परिणामसापेक्ष असते.

प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी 'ललितवाङ्मयाची भाषा' या लेखात म्हटले आहे की ललितवाङ्मयाच्या भाषेचे उद्दिष्ट अनुभव साक्षात करणे हे आहे. अनुभवावर मल्लिनाथी करणे, त्यावरून निष्कर्ष काढणे, त्यांतून हाती लागलेल्या तत्त्वांची चर्चा करणे हे काम शास्त्राच्या भाषेचे आहे.

व्यवहारभाषा ही साधनात्मक असून ती जीवनव्यवहारोपयोगी अशी 'सर्वां' ची भाषा आहे. साधारणत्व हा तिचा विशेष. ती अनन्यसाधारण होऊ शकत नाही. सार्वजनिकता हा तिचा महत्त्वाचा गुण असल्यामुळे तिचे स्वरूप निवेदनात्मक, स्पष्टीकरणात्मक, निर्देशात्मक व विवेचनात्मक असते.

मात्र वा. लं. च्या मते, रोजच्या व्यवहारातील बोलण्यात भावना डोकावू लागली की तिचे स्वरूप बदलते. ती बोलणाऱ्याची 'स्वत:ची भाषा' बनू लागते, आत्मनिष्ठ होते. त्यामुळे ती ललितवाङ्मयाच्या भाषेजवळ जाते. पण ललितवाङ्मयाच्या भाषेचे उद्दिष्ट केवळ भाव व्यक्त करणे नसून भावानुभव

साक्षात करणे हे असते. ती भाषा चित्रमयी, विविध संवेदनासूचक असते. प्रत्येक भावानुभवाला एक लय, एक ताल असतो. तोही भाषेद्वारा गोचर होणे अपेक्षित असते. यामुळेच प्रत्येक साहित्यकृतीची भाषा वेगळी असते.

'सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्यमूल्य' या ग्रंथात प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांनी प्राधान्याने भाषेचा एक सामाजिक घटना या दृष्टीने खोलवर विचार केलेला आहे. त्यांच्या मते शास्त्रीय भाषेतच शब्दांची खरी प्रतीकात्मकता दिसून येते. कारण तिथे शब्दांचे अर्थ सुनिश्चित वा काटेकोर असतात. हा वक्ता-श्रोता संबंध पूर्णपणे नष्ट करण्याचाच प्रयत्न असतो. वक्त्याच्या 'वाटण्या'ला येथे काहीही महत्त्व नसते, कारण ही वस्तुनिष्ठ ज्ञानाची भाषा आहे. वस्तूविषयी काय वाटते याची भाषा नव्हे. म्हणूनच शास्त्रात विधाने असतात आणि ती खरी किंवा खोटी असू शकतात.त्यासाठी बाह्य पुरावा निर्णायक ठरू शकतो.

अशी वाक्ये वेगवेगळ्या भाषेमधील असली तरी त्यामध्ये एकच विधान मांडलेले असते. कारण त्यात फक्त वस्तूचे स्वरूप स्पष्ट करायचे असते. त्यांच्या उच्चारातील सुरावलीचा त्यांच्या अर्थाशी कोणताही संबंध असू शकत नाही. अशी विधाने एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत सहज आणता येतात.

व्यवहारातील भाषेत सुरावलीच्या अर्थव्यंजकतेवर फार मोठ्या प्रमाणावर भर दिलेला दिसतो. वाक्यार्थ केवळ शब्दार्थांनी न ठरता तो सुरावलीनेही ठरतो. (उदा. 'आपण विद्वान आहात'असे एखादे मौखिक वाक्य. उच्चारानुसार त्यातून परस्परविरोधी अर्थ निर्माण होऊ शकतो.) जेथे वस्तूचा वक्त्याच्या आंतरिक जीवनाशी निकटचा संबंध असेल तेथे एकदम तीव्रता आलेली दिसते. म्हणजे वक्त्याला विषयाबाबत (वा श्रोत्याबाबत किंवा या दोन्हीबाबत) काणते मोल वाटते हे सुरावलीद्वारे कळू शकते. मुक्तिबोधांच्या मते भाषेचे ललित-सामर्थ्य म्हणजे सुरावली व शब्दार्थ यांच्याद्वारे प्रतिभानुभव निर्माण करण्याचे सामर्थ्य होय.

'समीक्षेची नवी दिशा' या ग्रंथातील 'कवितेची सौंदर्यसर्जक भाषा' या लेखात प्रा.गंगाधर पाटील यांनी रोमान याकोबसन या मीमांसकाचा हवाला देऊन भाषिक घटनेतील सहा घटक सांगितले आहेत. वक्ता, श्रोता, अभिप्राय (message) विषय, संदर्भ, वक्ता-श्रोता यांच्यातील परस्परसंबंध, आणि व्याकरणिक नियमावली (code) यामुळेच नेमका अर्थबोध होऊ शकतो असे त्यांचे म्हणणे आहे.

त्यांच्या मते कविता, शास्त्र, कथा, गद्य, वृत्तपत्रे यांच्या वेगळ्या भाषा

नसतात. भाषा ही एकच असून तीच विविध प्रकारची कार्ये करते. प्रमाण-भाषाच कवितेत काव्यात्म कार्य (poetic function) करीत असते.

प्रमाण (व्यावहारिक) भाषा व काव्यभाषा यातील भेद स्पष्ट करताना ते सांगतात की प्रमाणभाषा पाळत असलेल्या व्याकरणिक नियमांचे, रूढींचे, आदर्शांचे, काव्यसंकेतांचे उल्लंघन काव्यभाषा अनेक ठिकाणी करते. असे होते म्हणूनच भाषेचा (काव्यात्म) वापर शक्य होतो. तसेच वाचकांचे लक्ष वेधून घेणाऱ्या भाषा-विशेषाचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापरही काव्यात केला जातो.

पण असे नियमांचे उल्लंघन प्रतिभास्पर्शी हवे. तेव्हाच नियमांचे उल्लंघनजनित 'वक्रउक्तीं 'ना कवितेच्या संरचनेच्या संदर्भात काव्यात्मता लाभते. 'भाषिक चिन्हां' चे 'काव्यात्म चिन्हा 'त खऱ्या अर्थाने रूपांतर होते. प्रा. पाटील यांनी कवितेची व्याख्या 'काव्यचिन्हांनी संघटित झालेली एक सौंदर्यलक्षी संरचना 'अशी केलेली आहे.

ते पुढे सांगतात की कवितेची भाषा एकीकडे नियमोल्लंघन करते, तर दुसरीकडे नादलयाच्या पातळीवर दुसऱ्या वेगळ्याच नियमांनी स्वत:ला बांधून घेते. प्रास, अनुप्रास, यमकादी शब्दालंकार, शब्द, शब्दबंध, वाक्यबंध, नादप्रतिमा आदी घटकांची नियमित अंतराने होणारी प्रमाणबध्द पुनरावृत्ती कवितेचे सारे अंगघटक विविध प्रकारच्या नादलयीने गुंफीत असते.

अशा काव्यात्म चिन्हांमुळे कवितेच्या अंगी सौंदर्य-निर्मितीची क्षमता येते.कवितेत भाषिक गुण असतात, काव्यगुण असतात, तसेच तीत सौंदर्यसर्जक गुणही असतात.

डॉ.सुधीर रसाळ यांनी 'कविता आणि प्रतिमा' या ग्रंथात कवीची कल्पनाशक्ती भाषेचे काव्यात कसे रूपांतर करते या प्रश्नाचा शोध घेताना मरे क्रायगर या मीमांसकाचे मत विस्ताराने विशद केले आहे. मनातील प्रारंभीची अंधुक, अस्पष्ट कल्पना कवीच्या भाषा वापरण्याच्या क्षमतेच्या हवाली केली जाते. ही भाषा दैनंदिन व्यवहारात वापरली जाणारीच होय. ती स्थिरावलेली असून तिचा स्वत:चा अर्थ-प्रपंच व व्याकरणाची चाकोरी असते. त्यांची बंधने कवीला सर्वस्वी झुगारता येत नाहीत. नाहीतर कविता पूर्णपणे अनाकलनीय होण्याचा संभव असतो. याबरोबरच साहित्यप्रकारांचेही बंधन येते. म्हणून कवीला भाषा व साहित्यव्यवहार यांची स्थिररूपे (fixities)आपल्या प्राथमिक कल्पनेच्या अभिव्यक्तीस वाव मिळेल इतपत लवचिक बनवली पाहिजेत.त्याच्या कल्पनाशक्तीमुळे भाषा व कलेचे स्थिररूप यातही परिवर्तन घडते.

शेवटी कविता हे एक भाषारूप आहे. ती शब्दांची, म्हणजे विशिष्ट ध्वनिचिन्हांनी बोधित होणाऱ्या अर्थांची एक परिपूर्ण, सुश्लिष्ट व सेंद्रीय संघटना आहे. तिची निर्मिती घडविणारी शक्ती म्हणजेच कल्पनाशक्ती होय.

डॉ.भालचंद्र नेमाडे यांच्या 'साहित्याची भाषा' या विषयाबद्दलच्या विचारांचा परिचय इथे अखेरचा टप्पा म्हणून महत्त्वाचा ठरतो. त्यांच्या मते बोलभाषा किंवा व्यवहारभाषा हिची व्याप्ती मोठी असून तिचा जीवनाच्या नानाविध क्षेत्रात वापर होतो. तिचे संदेशवहनाचे क्षेत्र विशाल आहे. या भाषेचे स्वरूप प्राय: साधनरूप असते. साहित्यात मात्र भाषा साध्यरूप होतानाही दिसते. या भाषेचे कार्य अंतिमत: विशिष्ट मर्यादेपुरते एकपदरी संदेशवहन करणे हे आहे. बोलणारा, ऐकणारा व संदेश या तीन घटकांना धरून नैमित्तिक पातळीवर तिचा व्यवहार होत असतो.

शास्त्रीय भाषा ही धार्मिक, मानव्य, रसायन, जीव अशा अनेकविध शास्त्रक्षेत्रनिर्दिष्ट पदांनी भरलेली असते. विवेकनिष्ठ अर्थव्यक्तीला सर्वाधिक महत्त्व असल्याने सुस्पष्टता हे तिचे प्रमुख लक्षण बनते. त्यामुळे तिच्यात पारदर्शक पद्धतीत अर्थघटकांची तर्कसंगत मांडणी दिसते. ती पूर्णार्थाने साधनात्मक असते. शब्द व अर्थ यांचा संबंध एकास एक असा असल्याने तिच्या घडणीत अनेकार्थतेस वाव मिळत नाही. गणिती अचूकपणा हाही तिचा विशेष. अशा लेखनातील गद्यभाषेला सामाजिक परंपरेची मोठी जरुरी असते. बुद्धीला शीण दिल्याशिवाय ती अवगत होणे दुरापास्त असते. तिचे उल्लेखनीय वैशिष्ट्य म्हणजे साहित्यभाषेप्रमाणे ती लेखकागणिक बदलत नाही.

साहित्याची भाषा ही व्याकरणापलीकडचे अर्थाधिक्य व्यक्त करते. तसेच तिच्या ठिकाणी अर्थव्यक्तीची समृद्धीही आढळते. निव्वळ संदेशवहनाचे कार्य ती करीत नाही. अनेकार्थत्व हा तिचा खास विशेष असतो.

नियमोल्लंघनाची प्रवृत्ती तिच्या ठिकाणी असली तरी तिला नेहमीच कुठल्या तरी (कविता, कथा, कादंबरी असा) साहित्यप्रकाराचा बाह्यसंदर्भ असतो. तिच्या रचनेला विशिष्ट हेतूने एका संहितेत (रूपबंधात वा आकारात) मांडलेले असते. अशा संहितेबद्दल काही पूर्वग्रह वाचकाने परंपरेने पाळलेले असतात. लेखकानेही ते लक्षात ठेवणे आवश्यक असते. याशिवाय अशा संहितेला एक आंतरिक रचनातत्त्व असते. त्याच्याशी भाषिक रूप संबंध ठेवून असते.

व्यवहारभाषेला नसणारा चिरंतन स्वरूपाचा कालसंदर्भ साहित्यकृतीमय संहितेच्या भाषेला असतो. साहित्याच्या भाषेचे एक प्रभावी व परिणामकारक

वैशिष्ट्य म्हणजे ती अनपेक्षित अर्थव्यक्ती करू शकते. व्यवहाराच्या भाषेत शब्द, शब्दांचे व्याकरण, शब्दक्रम, वाक्यरचना नेहमी अपेक्षित पद्धतीने कार्य करीत असतात. साहित्यभाषेत त्यांची कमीअधिक प्रमाणात मोडतोड केली जाते असे डॉ.नेमाडे म्हणतात. तेव्हा माणसाने परस्पर-व्यवहार-सौकर्यासाठी निर्माण केलेली भाषाच सर्वत्र नांदत असते. पण व्यवहारात, शास्त्रीय लेखनात आणि ललितसाहित्याच्या लेखनात तिच्या व्यवस्थापनामागचे नियम वेगळे असतात. ललितसाहित्याच्या भाषेला तर प्रतिभेचा स्पर्श आवश्यक असतो. आणि प्रतिभा ही काही तर्काच्या आधारे उलगडली जाणारी शक्ती नव्हे. म्हणून असे म्हणता येईल की बुद्धिगत तर्काच्या आधारे जिच्या नियमावलींचा शोध घेता येत नाही अशी एक भाषिक संघटना ललितसाहित्यात असते. सौंदर्यानुभव देणे हे तिचे साध्य असते.

२. भाषा हे ललितसाहित्याचे साधन की माध्यम ?:

भाषा हे ललितसाहित्याचे साधन की माध्यम हा एक बहुचर्चित प्रश्न आहे. ही भाषा नुसती नेहमीची भाषा नसते तर ते भाषेचे एक सौंदर्यसंस्कारित रूप असते. अमूर्त असा काव्यानुभव कवी वाचकांच्या मनात अशा भाषेच्या आधारे संक्रांत करीत असतो. म्हणून अशा भाषेला साधन न म्हणता माध्यम म्हटले गेले. तो अनुभव नुसता समजावून देण्याचे काम भाषेने केले तर ती उघडउघड साधन होईल. भाषेच्या अशा रूपाला ललितसाहित्याच्या व्यवहारात फारसे स्थान असू शकत नाही. 'पिपात मेले ओल्या उंदिर' ही मर्ढेकरांची ओळ जो समकालीन वास्तवाच्या उलथापालथीचा अनुभव साक्षात् करते तो 'ओल्या पिपात उंदिर मेले' अशी वाक्यरचनेचा नियम सांभाळून सिद्ध होणारी ओळ देऊ शकणार नाही हे उघड आहे. म्हणून ललितसाहित्यात, विशेषत: काव्यात भाषा ही भाषा म्हणून अवतरत नाही. तिचे प्रतिमाखंडात रूपांतर होत असते. आणि ते माध्यमस्वरूपीच होते असे म्हटले जाते.

ललितसाहित्याच्या मूलद्रव्याबाबतच असा प्रश्न उपस्थित होतो. याचे कारण इतर काही ललितकला आणि त्यांची आधारभूत सामग्री पाहिल्यावर ध्यानी येते. शिल्पकलेची सामग्री असणारा प्रस्तर (पाषाण) किंवा चित्रकलेची सामग्री असणारा रंग यांच्यात आणि ललितसाहित्याची सामग्री असणाऱ्या भाषेत मूलभूत फरक आहे. भाषा प्रस्तर वा रंग याच्याप्रमाणे जड पदार्थ नाही. ती मानवाची एक जन्मजात स्वयंनिर्मिती असून तिला एका विशिष्ट मनुष्यसमाजाच्या संस्कृतीचा नेहमीच स्वतंत्र वारसा लाभलेला असतो. ही भाषा

अमूर्त असली तरी स्वयंचेतन असते. (पाषाण वा रंग याप्रमाणे तिचे नाही) म्हणूनच वेलेक् आणि वॉरेन् यांनी म्हटले आहे, 'इतर कलांहून साहित्याची वेगळीक अशी की, साहित्यकलेला स्वत:चे असे खास माध्यम नाही व या कलेची अनेक मिश्ररूपे आणि सूक्ष्म संक्रमणे नि:संशयपणे अस्तित्वात असतात.' प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांनी मात्र भाषा हे कवी - कलावंताचे साधन असल्याचे सांगितले आहे. त्यांच्या मते प्रतिभानुभव हे माध्यम आणि ललित संघटना निर्माण करणे हे कवीचे उद्दिष्ट आहे.

डॉ.भालचंद्र नेमाडे यांनी मात्र वेगळाच सूर लावला आहे. त्यांनी भाषेच्या संदर्भातील साधन व माध्यम या संकल्पना प्रथम स्पष्ट केल्या आहेत. भाषा या साधनाची परिणती माध्यमात केव्हा होते याविषयी त्यांनी एक गमक सांगितले आहे. त्यासाठी ते भाषेचे अर्थवहनाचे कार्य ध्यानी घेतात. व्याकरणाचे नियम सांभाळीत हे कार्य जोवर भाषा करते तोवर ती साधन असते. आणि जेव्हा ते कार्य करून भाषा आणखी काही अर्थ प्रकट करू लागते तेव्हा ती माध्यम बनते. या क्षणी ती (नुसती अर्थसापेक्ष न राहता) घाटसापेक्ष वा रूपसापेक्ष होऊ लागते.

हा प्रश्नच मुळात बराचसा अनाठायी असल्याचे डॉ.नेमाडे यांचे मत आहे. कारण भाषा ही साहित्यप्रकारानुसार कधी साधन तर कधी माध्यम म्हणून वावरत असते. भावकवितेत ती माध्यम म्हणून वावरते, तर निबंधात साधन म्हणून वावरते. नाटकात ती प्राय: साधन असते, तर कादंबरीत या दोन्ही भूमिका ती वठवीत असते. तेथील वर्णनात्मक वा निवेदनात्मक भागात भाषेचे स्वरूप साधनाचेच असते.

शेवटी आपण असा निष्कर्ष काढायला हरकत नाही की सर्वसाधारण भाषा हे साहित्याचे मूलद्रव्य व साधनच आहे. तिचे प्रतिमा वगैरे बंधात झालेले 'रूपांतर' साहित्याचे माध्यम म्हणता येईल. म्हणजेच प्रतिभेचे वा कल्पनाशक्तीचे भाषेवर कलम झाले की ती माध्यम बनते.

३. शब्दार्थाचा वक्रव्यापार:

तत्त्वज्ञानादी शास्त्रांत शब्दार्थांचा व्यापार-व्यवहार वाच्यार्थाला धरूनच होत असतो. म्हणजे संस्कृत परंपरेत सांगितल्याप्रमाणे तिथे शब्दांची मुख्य वृत्तीच कार्यकारी होत असते. शब्दांना लाभलेले जे सांकेतिक अर्थ असतात त्यांचाच आधार प्राधान्याने तिथे घेतला जात असतो. पण काव्यात किंवा ललितसाहित्यात अशा मुख्य वृत्तीला किंवा सांकेतिक सरळ शब्दार्थाला गौण

स्थान असते. काव्यात महत्त्व असते ते शब्दार्थांच्या अमुख्य वृत्तीला किंवा वक्रव्यापाराला. भामह या संस्कृत मीमांसकाने 'काव्यात सर्वत्र वक्रोक्तीचेच अधिराज्य असते' अशा अर्थाचे विधान केलेले आहे. नेहमीच्या परिचित सरलोक्तीहून वेगळ्या असलेल्या वक्रोक्तीला कुंतक हा मीमांसक काव्याचे जीवितच मानतो. ई.डब्ल्यू.एम्. टिलयार्ड या इंग्रज समीक्षकानेही 'All poetry is oblique; there is no direct poetry' असे म्हटलेले आहे. (oblique म्हणजे तिरकस वा वक्र; आणि direct म्हणजे सरळ, सांकेतिक). स्त्रीमुखाला नुसते मुख म्हणणे ही सरलोक्ती; त्याला मुखचंद्र म्हणणे ही वक्रोक्ती होय.

शब्दार्थाचे व्यापार-व्यवहार शब्दांच्या ठिकाणी वसणाऱ्या त्रिविध शक्तींमुळे घडतात. आनंदवर्धन या मीमांसकाने प्रवर्तित केलेल्या ध्वनिसंप्रदायाने या तीन शब्दशक्तींचा विस्ताराने विचार केला आहे. अभिधा, लक्षणा आणि व्यंजना अशा या तीन शब्दशक्ती होत.

अभिधा : एखादा शब्द उच्चारताच आपल्या मनाला तात्काळ एक विशिष्ट अर्थ जाणवून जातो. उदा. 'झाड' म्हटल्याबरोबर एका विशिष्ट आकृतीची वनस्पती किंवा 'सिंह' म्हटल्याबरोबर विशिष्ट आकाराचा एक हिंस्र पशू जाणवतो. ही जी शब्दशक्ती, तिला अभिधा म्हणतात. तिच्यामुळे प्राप्त होतो तो 'वाच्यार्थ' होय. हा अर्थ शब्दांना कसा प्राप्त होतो याबद्दल नाना उपपत्ती सांगण्यात येतात. पण नेमकेपणाने त्यातील कोणतीही उपपत्ती शब्द व वाच्यार्थ यांच्यातील संबंधाचा पुरेसा उलगडा करू शकत नाही. शेवटी 'ही ईश्वराची इच्छा' असे म्हटले गेलेले दिसते. यालाच आपण आज 'संकेत' म्हणू. कारण ज्यामागील कारणपरंपरा स्पष्ट करता येत नाही तिथे ईश्वरी संबंध जोडणे ही एक पध्दत होती. कुठलाही शब्द घेतला तरी त्याला लाभलेला अर्थ हा समाजाने मान्य केलेला असावा लागतो. म्हणजेच तो मान्य संकेतातून वा रूढीतून संभवलेला असतो. 'झाड' किंवा 'सिंह' म्हणजे अमुक अमुक हे अशा संकेतानेच ठरलेले आहे. झाड म्हणजे वेल नव्हे, किंवा सिंह म्हणजे वाघ नव्हे, हाही संकेतच होय. कारण वेल आणि वाघ यांना संकेताने भिन्न अर्थ लाभलेले आहेत.

योग, रूढ आणि योगरूढ असे अभिधाशक्तीचे तीन प्रकार सांगण्यात येतात. योग म्हणजे व्युत्पत्ति. शब्दाचे घटकावयव तपासून त्याची व्युत्पत्ती लक्षात घेतली जाते. या आधारे जिथे शब्दार्थ नक्की होऊ शकतो ते यौगिक शब्द होत. उदा. भारतीय (भरत-भारत ही व्युत्पत्ती - मूळ शब्द), गांगेय (गंगा -

हा मूळ शब्द. गंगेचे अपत्य-पुत्र-तो गांगेय) इत्यादी. जिथे शब्दार्थ हे रूढीने किंवा संकेताने प्रस्थापित झालेले असतात ते रूढ शब्द होत. इथे व्युत्पत्तीशी अर्थाचा संबंध नसतो. रूढार्थाला किंवा संकेतार्थाला समाजाची मान्यता मात्र लाभलेली असते. उदा. झाड, वेल, वाघ, सिंह इत्यादी शब्द. योगरूढात वरील दोन्हींचे मिश्रण येते. म्हणजे त्यात व्युत्पत्तीही लक्षात घेतली जाते आणि सांकेतिकताही. उदा. पंकज हा शब्द. 'पंक+ज' म्हणजे चिखलात जन्मलेले. हा यौगिक अर्थ घेतल्यास चिखलात जन्मणारा कोणताही विशेष लक्षात घ्यावा लागेल. म्हणजे वेली, बेडूक, गांडूळ किंवा इतर जीवाणू यांनाही पंकज म्हणावे लागेल. पण 'पंकज' म्हणजे 'कमळ' असा अर्थ रूढीने निश्चित केला आहे. आणि कमळही चिखलातच जन्मत असते. तेव्हा योग आणि रूढ या दोन्ही शक्ती 'पंकज म्हणजे कमळ' या अर्थाबाबत लागू पडतात. 'खग' हा असाच योगरूढ शब्द होय. ख+ग म्हणजे आकाशात गमन करणारा असा यौगिक अर्थ; पण विमान, चंद्र, सूर्य असा त्याचा अर्थ न घेता 'पक्षी' हा एकच अर्थ रूढीने निश्चित केला आहे. आणि तोच सर्वांकडून स्वीकारलाही गेला आहे.

लक्षणा : एखाद्या वाक्याचा बोध होण्यासाठी कित्येक वेळा नुसत्या मुख्यार्थाचा किंवा वाच्यार्थाचा उपयोग होत नाही. त्यावेळी मुख्यार्थ सोडून जो अर्थ आपण स्वीकारतो तो लक्ष्यार्थ होय. लक्षणा या शक्तीमुळे तो शब्दांच्या ठिकाणी निर्माण होतो. 'घरावरून हत्ती गेला' असे आपण म्हणतो. पण 'घरावरून' या शब्दाचा मुख्यार्थ इथे उपयोगी पडत नाही. तेव्हा त्याचा 'घराजवळून' असा अर्थ आपण घेतो. तोच 'लक्ष्यार्थ' होय.

'भर दरबारात माधवराव पेशव्यांनी गंगोबा चंद्रचूडांच्या श्रीमुखात दिली' या वाक्यातील 'श्रीमुखात दिली' चा अर्थ 'थोबाडले' असा जो होतो तो लक्षणा शक्तीमुळे होतो आणि त्याला लक्ष्यार्थ म्हणतात. असा लक्ष्यार्थ ध्यानात घेण्यासाठी नेहमीच तीन गोष्टींची आवश्यकता असते.

१. मुख्यार्थबाध : म्हणजे मुख्यार्थ उपयोगास येत नाही हे लक्षात येणे. उदा. घरावरून, श्रीमुखात असे शब्द.

२. मुख्यार्थाशी संबंध : लक्ष्यार्थाचा मुख्यार्थाशी संबंध हा हवाच. उदा. घरावरून म्हणजे घराजवळून. यात घर हे केंद्र; तसेच श्रीमुखात म्हणजे थोबाडीत, यात माणसाचे तोंड वा मुख हे केंद्र कायम राहिलेले आहे. त्याचा मुख्यार्थ आणि त्यातून संभवणारा लक्ष्यार्थ यातील संबंधही निकटचा राखला गेला

आहे.

३. रूढी अथवा प्रयोजन : काहीतरी हेतू असल्याशिवाय लक्षणेचा वापर होत नाही. म्हणून लक्ष्यार्थामागे नेहमी प्रयोजन असतेच असते. 'घरावरून' म्हणताना घराशी समीपता दाखविणे हाच हेतू असतो. 'श्रीमुखात' म्हणताना उपहास करण्याचा हेतू असतो. फक्त मुख्यार्थाची योजना केली तर हेतू साध्य होत नाही म्हणून लक्ष्यार्थाचा आधार घेतला जातो. अनेकदा असा हेतू रूढींमुळे नाहीसा होतो. आज आपण कुशल या शब्दाचा अर्थ चतुर, निपुण असा घेतो, तो रूढीमुळेच होय. कारण प्राचीन काळी या शब्दामागे एक विशिष्ट हेतू वा प्रयोजन होते. कुश+ल म्हणजे कुश(दर्भ) तोडण्यात पारंगत, चतुर वा निपुण असा या शब्दाचा त्या यज्ञसंस्कृतीच्या काळात खास अर्थ होता. त्यातील विशिष्टत्व वा नेमकेपणा रूढीमुळे कालांतराने लुप्त झाला आणि चतुर, निपुण असा सर्वसाधारण अर्थ सुरू झाला. इतकेच नव्हे, तर चातुर्य, नैपुण्य याप्रमाणे कौशल्य असे भाववाचकरूपही प्रचारात आले. हा सारा लक्ष्यार्थ होय, पण नंतर वाच्यार्थ बनलेला. यास 'निरूढा लक्षणा' असे म्हणण्यात येते. खसखस पिकणे, ठिय्या देणे, इंगा दाखविणे इत्यादी वाक्प्रचार हे मुळात हेतुपूर्णच होते. कालांतराने त्यातील लक्ष्यार्थ हा मुख्यार्थ बनला, असे होणे म्हणजेच 'निरूढा लक्षणा'.

लक्षणेतील वाच्यार्थ (मुख्यार्थ) आणि लक्ष्यार्थ यातील संबंधाचा विस्तृत विचार जुन्या संस्कृत मीमांसकांनी केलेला आहे. या दोन्हींतील सादृश्य आणि सादृश्येतर असे दोन प्रकारचे संबंध त्यांनी लक्षात घेतलेले आहेत. अनुक्रमे त्यांनाच गौणी लक्षणा आणि शुध्दा लक्षणा असे म्हटलेले आहे. यातील पहिलीचे दोन आणि दुसरीचे चार उपप्रकार सांगितले आहेत.

१. (सादृश्यमूलक) गौणी सारोपा : 'तिचे मुख म्हणजे चंद्रबिंबच'- (दोन सदृश वस्तूंपैकी एकीचा दुसऱ्यावर आरोप करणे.)

२. (सादृश्यमूलक) गौणी साध्यवसाना : -(रमणीमुख पाहून) 'हा चंद्रच भूतलावर अवतरला आहे.' (रमणीमुख हे उपमेय काढून टाकून चंद्र या उपमानाचीच फक्त योजना होणे. म्हणजे उपमेयाचे उपमानात अध्यवसान-नाहीसे-होणे.)

३. (सादृश्येतरमूलक) शुध्दा सारोपा : 'च्यवनप्राश म्हणजे साक्षात् बलच'- (वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यातील संबंध साधर्म्यावर- सारखेपणा, साम्य यावर- अधिष्ठित नसून कार्यकारणभावावर अधिष्ठित आहेत. च्यवनप्राश हे

बलनिर्मिती या कार्याचे कारण होय.)

४. (सादृश्येतरमूलक) शुध्दा साध्यवसाना : च्यवनप्राशाच्या सेवनाला उद्देशून) 'तो साक्षात् बलसेवनच करीत आहे.' (इथे च्यवनप्राश ह्या उपमेयाचे बलसेवन या उपमानात अध्यवसान झालेले आहे.)

५. (सादृश्येतर मूलक) शुध्दा उपादान : 'पानपतावर सव्वा लाख बांगडी फुटली' -(यात 'बांगडी फुटणे' हा मुख्यार्थ 'वैधव्य येणे' या लक्ष्यार्थात समाविष्ट होतो. तो स्वत:च लक्ष्यार्थाला प्रकट करतो.)

६. (सादृश्येतरमूलक) शुध्दालक्षणलक्षणा : 'घरावरून हत्ती गेला' (येथे लक्ष्यार्थ व्यक्त करून मूळचा वाच्यार्थ वा मुख्यार्थ लुप्त होतो.)

व्यंजना : एरवीच्या व्यवहारात किंवा शास्त्रात अभिधा वा लक्षणा या दोन शक्तींचा उपयोग पुरेसा होतो. पण शब्दार्थांच्या वक्रव्यापाराचीच जिथे केवळ जरूरी असते अशा काव्य वा ललितसाहित्यनिर्मितीत या दोन्ही शक्ती कमी पडतात. तिथे या दोन्ही शक्तींच्या पलीकडील अर्थवलयांची आवश्यकता असते. हा व्यंग्यार्थ किंवा ध्वन्यर्थ होय. तो व्यंजना या शब्दशक्तीमुळे प्राप्त होतो.

काव्याचे किंवा ललितसाहित्याचे मुख्य बळ सूचकतेत असते. ती म्हणजे एक नवनिर्मितीच असते. तेव्हा तिच्यातील सूचकता आणि नवता अभिधा किंवा लक्षणा या दोन शक्तींच्या कार्यक्षेत्रात बसू शकत नाही. म्हणून या दोन्ही आपले कार्य करून निवृत्त झाल्यावरच व्यंजनेचे कार्य सुरू होते असे डॉ. स.रा.गाडगीळ यांनी म्हटले आहे.

ही सूचकता म्हणजेच आनंदवर्धनाने सांगितलेला ध्वन्यर्थ, सूचितार्थ किंवा व्यंग्यार्थ होय. काव्याची सर्वसाधारण अर्थगत चौकट अभिधा व लक्षणा यांच्यामुळे ध्यानी येते. बालकवींच्या 'औदुंबर' मधील निसर्गदृश्य, त्यातील रेखीवपणा, रंगयोजना, झरा, त्याचे दोन्ही तीर, शेतमळ्यांची गर्दी, पायवाट, चार घरांचे चिमुकले गाव इत्यादी तपशील आणि शेवटी जळात पाय टाकून बसलेला 'असला' औदुंबर हे सर्व या दोन शक्तींमुळेच समजते. पण 'फक्त' समजते इतकेच. गोविंदाग्रजांच्या 'प्रेम आणि मरण' सारख्या कवितेतील वृक्षाची जगावेगळी असणारी प्रेमकथाही अगदी तपशीलवार 'समजते'. पण असे समजण्याची प्रक्रिया म्हणजे आस्वादाची प्रक्रिया नव्हे. साहित्यकृतीतून व्यक्त होणारा एखादा अनुभव 'समजणे' वेगळे आणि त्याचा 'आस्वाद घेणे' वेगळे. आस्वादप्रक्रियेत तो अनुभव आत्मसात होत असतो हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

ही प्रक्रिया अद्वैताचा, एकात्मतेचा अनुभव देणारी आहे. कारण फक्त 'समजण्या'च्या मूलत: ज्ञानात्मक असणाऱ्या प्रक्रियेत समजला जाणारा अनुभव आणि समजून घेणारे मन यातील द्वैतभाव शिल्लक राहतोच राहतो.

'औदुंबर' किंवा 'प्रेम आणि मरण' यांच्या आस्वादन-प्रक्रियेत आशयाची नवी दालने उघडली जातात. 'समजण्या' ची तर्कप्रधान चौकट ओलांडली जाते आणि केशवसुतांनी 'सतारीचे बोल' मध्ये लिहिल्याप्रमाणे 'तो मज गमले विभूति माझी। स्फुरत चालली विश्वामाजी। दिक्कालासहि अतीत झालो। उगमी विलयी अनंत उरलो।' असा आत्मविस्ताराचा, आत्मवैपुल्याचा अनुभव येत जातो. काव्य किंवा ललितसाहित्यकृतीच अशी किमया साधू शकते. वास्तविक ज्यांच्या आधारे ती गोचर होते ते शब्दार्थ नेहमीचेच किंवा परिचित असेच असतात. पण त्यातच अपरिचित आशयार्थ प्रतीत होतो आणि नाविन्याची किंवा अ-पूर्वत्वाची जाणीव होत जाते. हे सारे शब्दात वसणाऱ्या व्यंजना नामक तिसऱ्या शक्तीमुळे घडते असे जुन्या संस्कृत मीमांसकांचे म्हणणे आहे. अशी किमया घडविणाऱ्या सामर्थ्यालाच आनंदवर्धन ध्वनी म्हणतो आणि काव्याचे आत्मपद देतो. मानवी शरीराच्या ठिकाणी अवयव-सौंदर्याहून भिन्न, पण त्यांच्याच द्वारा प्रकट होणारे एक वेगळे लावण्य जसे जाणवते तसेच काव्यातही शब्दांच्या वाच्यार्थ आणि लक्ष्यार्थ यांच्याद्वारा, पण त्याहून भिन्न असे नवलालित्य वा नवसौंदर्य जाणवते.

शाब्दी आणि आर्थी असे व्यंजनेचे दोन प्रकार सांगितले जातात. शब्दांवर अधिष्ठित ती शाब्दी आणि अर्थावर अधिष्ठित ती आर्थी. अभिधा व लक्षणा या दोन शब्दशक्तींच्या आधारावर जिथे व्यंग्यार्थाचे सूचन होते ती शाब्दी व्यंजना होय. श्लेष किंवा छेकापन्हुतीसारखे अलंकार यात मोडतात. आर्थी व्यंजनेत संपूर्णपणे वेगळा पदर असलेला अर्थव्यापार येतो. भा.रा.तांबे यांची 'नववधू' सारखी कविता याचे उदाहरण म्हणता येईल. पतिगृही चाललेल्या नववधूच्या मन:स्थितीबरोबरच परमात्म्यात विलीन होणाऱ्या जीवात्म्याच्या दोलायमान भावस्थितीचे चित्र ही कविता वाचकाच्या मनात साकार करते. दर्शनी अनुभवाबरोबरच सूचित अनुभव साकार करण्याचे सामर्थ्य म्हणजेच 'अ-लौकिक ध्वनी' होय.

वस्तुध्वनी, अलंकारध्वनी आणि रसध्वनी असे चढत्या क्रमाने तीन ध्वनिप्रकार ध्वनिसंप्रदायाने सांगितलेले दिसतात. यातील पहिले दोन पुन्हा अभिधा व लक्षणा या दोन शक्तींशीच निगडित आहेत. त्यांना संलक्ष्यक्रम

ध्वनी असे म्हटलेले आहे. त्यातील ध्वनीचे-सूचक अर्थाचे- स्वरूप सहज ताडता येण्याजोगे किंवा अनुमानता येण्याजोगे असते. पण रसध्वनी हा असंलक्ष्यक्रम ध्वनी आहे. तो लक्षात यायला आस्वादकाजवळ जाणकार रसिक मन हवे. प्रतीतीतच त्याचे अस्तित्व आहे. काव्यरचनेत फक्त अनेकार्थाची सूचना दिलेली असते. उत्तम साहित्यकृती ही अशा रसध्वनीचेच उदाहरण असते. यामुळेच 'पण लक्षात कोण घेतो' ही हरिभाऊ आपटे यांची कादंबरी एकाच वेळी कुणा यमू नावाच्या एका व्यक्तिमनाची कहाणी असते आणि त्याचवेळी तिच्यासारख्या स्थितीत असलेल्या त्या काळातील अनेक स्त्री-मनांची कहाणीही असते. कुसुमाग्रजांची 'अहिनकुल' ही कविता साप आणि मुंगुस यांच्यातील संघर्षाचे चित्रण करीत असतानाच जीवनाच्या हरेक क्षेत्रातील सत्ताधारी प्रस्थापित आणि सत्ताशून्य विस्थापित यांच्यातील सनातन संघर्षाची जाणीव करून देते. बालकवींचा 'औंदुबर' हा नुसताच एखाद्या झऱ्याकाठचा वृक्षविशेष राहात नाही. तो जीवनात भेटणाऱ्या सुखदुःखांच्या पलीकडे गेलेल्या स्थितप्रज्ञ वृत्तीचे प्रतीक बनतो.

काव्य किंवा ललितसाहित्य नेहमीच असा एक व्यापक अनुभव देत असते.तो अतिशय महत्त्वाचा असतो. आणि अशी व्यापकता शब्दार्थांच्या व्यंजना-नामक वक्रव्यापारामुळे लाभत असते. यामुळेच या वक्रव्यापाराला भारतीय वा पाश्चात्त्य साहित्यविश्वात महत्त्वाचे स्थान लाभलेले आहे.

साहित्य हे प्राचीन असो वा अर्वाचीन, ते जुने असो ना नवे, कोणत्याही काळातील वा देशातील असो, त्याच्याबाबतीत सूचनेचे सामर्थ्य नेहमीच लक्षात घेतले गेले आहे. आणि ज्या साहित्यकृतीत असे सामर्थ्य मोठे आढळते, म्हणजेच जिथे शब्दार्थांच्या वक्रव्यापाराची कमाल मर्यादा गाठल्यासारखे जाणवते ती साहित्यकृती श्रेष्ठ मानली गेली आहे. शेक्सपीअरची 'हॅम्लेट' किंवा 'ऑथेल्लो' सारखी नाटके, भवभूतीचे 'उत्तररामचरित' किंवा कालिदासाचे सर्वच काव्यनाटकादी साहित्य त्यातील आशय-वैचित्र्याची प्रतीती देण्याच्या सामर्थ्यामुळेच केव्हाही व कुठेही नावाजले जाईल असे बनलेले आहे.

४.भाषेचे नादरूप :

नादरूप आणि अर्थरूप अशी शब्दांची आणि शब्दांनी बनलेल्या भाषेची दोन रूपे असतात. शब्दांचा उच्चार हे त्याचे नादरूप होय.'फर्डिनंड द सोस्यूर या चिन्हार्थशास्त्रज्ञाने (Semiologist) शब्द या भाषिक चिन्हाची वर्णरूप किंवा ध्वनिरूप - अनुक्रमे sound image आणि concept अशी दोन रूपे सांगितली

आहेत. 'सिंह' या शब्दाचे 'ध्वनिरूप' हे विशिष्ट 'अर्थरूपा'चा निर्देश करते. ही दोन्ही रूपे एकवटून जे तिसरे रूपपद बनते ते सोस्यूरच्या मते भाषिक चिन्ह म्हणजे शब्द होय.

भाषेचे नादरूप भावनेचा आविष्कार फार चांगल्या तऱ्हेने करू शकते. विशेषत: वक्त्याचा उद्देश भाषेच्या नादरूपाद्वाराच चांगल्या तऱ्हेने कळू शकतो. 'आपण विद्वान आहात' या वाक्याच्या उच्चारणातील भिन्नतेनेच भिन्न अर्थ जाणवू शकतात.

काहीतरी ज्ञान वा माहिती देणे हाच उद्देश जिथे असतो त्या शास्त्रीय स्वरूपाच्या विवरणात भाषेच्या या नादरूपाला विशेष स्थान नसते. पण काव्य वा ललितसाहित्यात भाषेचे नादरूप फार महत्त्वाचे गणले जाते. संवेदना, भावना आणि विचार या तिन्हींनी बनणारा एक अनुभव तिथे भाषेच्या द्वारा वाचकमनात सक्रांत होत असतो. त्यामागे ज्ञान वा माहिती देणे असा तर्कप्रधान उद्देश नसतो. व्यापकार्थाने त्याद्वारा सौंदर्याची प्रचीती घडविली जात असते. ती घडविण्यास भाषेचे हे नादरूप उपयोगी पडते. भा.रा. तांबे, बालकवी, गोविंदाग्रज यांच्या काही ठळक काव्यरचना या संदर्भात उदाहरण म्हणून आठविता येतील. त्या रचनांचे नादरूप एकूण काव्यसौंदर्यात विशेष कार्यकारी झाल्याचे मग लक्षात येईल. भाषा अपरिचित असली तरी तिच्या उच्चारणावरून त्यामागील उद्देश समजू शकतो आणि त्यावरून ऐकणारा ती कणव आहे की शिवी आहे की चर्चा चाललेली आहे हेही ताडू शकतो. कविता, कथा, कादंबरी, नाटक वगैरे साहित्यप्रकारातील भाषेचे लयबध्द नादरूप त्या त्या कृतीमागील अंतस्थ हेतूंचा सुगावा लावण्याबाबत काही वेळा अर्थरूपाहून जास्त उपयोगी ठरते.

प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांनी 'सृष्टी, सौंदर्य आणि साहित्यमूल्य' या त्यांच्या ग्रंथातील तिसऱ्या प्रकरणात या मुद्याचा फार चांगल्या तऱ्हेने खल केलेला आहे.

भाषेची जी नादरूप सुरावली असते. तिच्याद्वारेच व्यक्तिगत (आणि त्यात सामावलेल्या सामाजिक) वृत्तीचा अनुभव घेणे शक्य होत असते. यालाच पर्थ या भाषाशास्त्रज्ञाने phono-aesthetics असे नाव दिले आहे. शब्द वा भाषा यांच्या ध्वनी वा नादरूपाचा विचार करणाऱ्या भाषाशास्त्राच्या शाखेस phonotics म्हणतात. म्हणजे उच्चारशास्त्र किंवा ध्वनिशास्त्र. नादरूपाचा त्यात शास्त्रदृष्ट्या विचार संभवतो. पर्थचा विचार हा नादरूपाचा सौंदर्यशास्त्रदृष्ट्या खल करणारा आहे. म्हणून त्याला (phono-aesthetics)

ध्वनिसौंदर्यशास्त्र म्हणायचे.

काव्याच्या बाबतीत ताल व लय यांच्या बंधाची जी संकल्पना मांडली जाते त्यातही प्राधान्याने शब्दांचे वा शब्दबंधांचे उच्चारित रूप ध्यानात घेतले जाते असे म्हणता येईल.

प्रा. मुक्तिबोध यांच्या मते "उच्चारलयीची अर्थव्यंजकता हा भाषेच्या अर्थसामर्थ्यातील फार महत्त्वाचा घटक आहे. सुसान लँगरने भाषेच्या या नादव्यवस्थेला-सुरावलीला फार महत्त्वाचे मानलेले आहे....भाषिक प्रसंगांमधील संपूर्ण रचना अशी सुरावलीमय असते व तिच्यातील सुरात्मता तिच्या शब्दा-अर्थामध्ये स्वत:ची भर टाकते व त्याला अधिक आत्मनिष्ठ बनविते. भाषेची ही जी नादात्म अर्थव्यंजकता असते ती प्रत्येक भाषेच्या जीवननिगडित व्यवहारातून अवतरलेली असते. ती दुसऱ्या भाषेत आणता येणे केवळ अशक्य असते. प्रत्येक भाषेची स्वतंत्र अशी सुरावली व तदंतर्गत भाषिक प्रसंगांमधील वृत्तिव्यंजक नादव्यवस्थिती असते. म्हणून या वृत्तिव्यंजक नादव्यवस्थितीला सर्वात अधिक महत्त्व ज्या वाङ्मयप्रकारामध्ये असते त्या काव्याचा अनुवाद परभाषेमध्ये करणे केवळ अशक्य असते. वाक् आणि अर्थ यांचा एकजीवपणा, त्यांची संपृक्तता काव्यात सर्वाधिक असते ती त्याच्या नादव्यवस्थितीमुळेच.... वाक् आणि अर्थ यांची संपृक्तता केवळ काव्याचा विशेष नव्हे, तो तर भाषेचाच विशेष असतो. काव्यामध्ये त्या घटकाबद्दल रसिक विशेष जागरुक असतो इतकेच!"

५. अलंकारविचार :

भामह, दण्डी, वामन या मीमांसकांना 'अलंकारिक' म्हणतात. त्यांच्या ग्रंथांनाही अलंकार-ग्रंथ म्हटले जाते. अलंकार म्हणजे काव्यव्यापार असा प्रारंभ काळातील एक व्यापक अर्थ त्यामागे आहेच.

पण काव्याचा विचार करताना या मीमांसकांनी अलंकारांना थोडे जास्त महत्त्वही दिलेले आहे. वामनाने तर 'काव्यं ग्राह्यं अलंकारात्' (अलंकारामुळेच काव्य स्वीकरणीय होते) असे म्हणून 'सौंदर्यं अलंकार:' (सौंदर्य म्हणजेच अलंकार) अशी काव्यसौंदर्य आणि अलंकार यांना समानार्थक बनविणारी नवी व्याख्या दिली आहे. भरतमुनीनीही नाट्यशास्त्रात अलंकार हा शब्द नाट्यसौंदर्य अशा अर्थानेच वापरला आहे. नेपथ्यालंकार, पाठ्यालंकार, काव्यालंकार, प्रयोगालंकार अशा शब्दांची योजना त्यानी नाटकाच्या त्या त्या अंगातील सौंदर्याच्या संदर्भातच केलेली आहे. या जुन्या काळात साहित्यशास्त्रविषयक

ग्रंथांना अलंकार-ग्रंथ म्हटले जात असे हे वर सांगितलेच आहे. त्यावरूनही अलंकार या शब्दामागील व्यापक अर्थसंकल्पना लक्षात घेता येईल.

भामहाची वक्रोक्ती किंवा कुंतकाने तिचाच विदग्धोक्ती असा केलेला निर्देश हे दोन्ही अलंकाराचे प्राणतत्त्वच होय. शब्दार्थांचे रसाभिव्यंजक सामर्थ्य वाढविणे, त्यांना रसनिर्मितिक्षम बनविणे हेच अलंकृत वाणीचे कार्य होय. काव्याची भाषा शास्त्र तत्त्वज्ञानातील सर्वसामान्य भाषाप्रयोगाहून भिन्न असते. ती कविव्यापारातून संभवलेल्या विदग्ध (शिष्ट वा भद्र) अलंकृत वाणीमुळेच होय. कवी आपला अभिप्राय व्यक्त करण्यासाठी शब्दार्थांची अशी काही वैचित्र्यपूर्ण योजना करतो की त्यातून अपूर्व अशा सौंदर्याचा रसिकाला अनुभव येतो. अलंकाराचे रहस्य या कविव्यापारातच आहे.

काव्यातील भाषाप्रयोगाला डॉ.आय्.ए. रिचर्डस् Emotive use of language (भाषेचा भावनात्मक वापर) असे म्हणतात; तर डी.जी. जेम्स Imaginative use of language (भाषेचा कल्पनात्मक वापर) असे म्हणतात. या दोन्ही संकल्पना अलंकारामागची सूत्रे होऊ शकतात. कारण विदग्ध किंवा जाणत्या कवींकडून भावना आणि कल्पना यांचेच भाषेवर संस्कार करून अलंकारांची निर्मिती साधली जात असते.

कवीच्या आविष्कारमार्गाला Metaphorical thinking (रूपकात्मक चिंतन) असे म्हटले जाते. कवीचा अनुभव हा साधा सरळ असत नाही. तो रूपकात्मक असतो. बा. सी. मर्ढेकर यांनी कवीच्या अनुभूतीत दोन पदे असून त्यातील एक प्रत्यक्ष आणि दुसरे अध्याहृत असते असे सांगितले आहे. म्हणजे कवीची अनुभव घेण्याची प्रक्रिया द्विपदात्मक असते. इतरांची एक-पदात्मक म्हणता येईल अशी असते. कवीलाच सुंदर स्त्रीमुखाबरोबर चंद्राची अनुभूती येऊ शकते आणि मुखचंद्रासारखी शब्दसिद्धी होऊ शकते.

बालकवींच्या 'फुलराणी' चे उदाहरण घेऊन ही कल्पना स्पष्ट करता येईल. वेलीवर वाऱ्याने डुलणारी पुष्पकलिका (१) पाहताच बालकवींना फुलराणीची (२) प्रतीती आली. नेहमीची प्रत्यक्षातील पुष्पकलिका हे एक पद, आणि फुलराणी हे दुसरे अध्याहृत पद. अशा दोन पदांत भावनात्मक समतानता (Emotional equivalence) प्रस्थापित करणे हे कवीच्या अनुभूतीचे व्यवच्छेदक कार्य वा लक्षण होय, असे मर्ढेकरांचे मत आहे. राजशेखरने सांगितलेला 'प्रतिभास' तो हाच म्हणता येईल. आशय आणि तो व्यक्त करण्यासाठी कवीने साकार केलेली प्रतिमा यातील संपूर्ण अभिन्नत्व हे म्हणूनच

काव्यसौंदर्याचे रहस्य बनते.

अलंकार या संज्ञेचा हा व्यापक अर्थ नंतरच्या काळात लुप्त झाला आणि त्याला उपमा-उत्प्रेक्षादी बाह्योपचाराचे स्वरूप प्राप्त झाले. त्याच्या घडणीत कारागिरीचे महत्त्व वाढीला लागले. कवितेची सजावट करण्याचे एक बाह्य साधन असाच त्याचा विचार होऊ लागला. उपमेय (मूळ वस्तू) आणि उपमान (तत्संबंधित दुसरी वस्तू) यांच्यातील साधर्म्य किंवा वैधर्म्य आणि तज्जन्य चमत्कृती यांच्या आधारे अलंकारांचे साम्यमूलक आणि विरोधमूलक असे वर्गीकरण केले जाऊ लागले. भरतमुनींनी प्रारंभी सांगितलेल्या चार अलंकारांचे सतराव्या शतकापर्यंत सव्वाशे अलंकार झाले. रुय्यक या अलंकारिकाने याबाबतीत मोठे प्रयत्न केले आहेत. त्याने प्रथम शब्दालंकार व अर्थालंकार असे दोन मुख्य भेद कल्पून शब्दालंकाराचे तीन व अर्थालंकाराचे आठ गट कल्पिले आहेत. पाच शब्दालंकार आणि एकोणसत्तर अर्थालंकार असे एकूण ७४ अलंकार त्याने मानले आहेत. उत्तरकालीन अलंकारविचारात त्याने काही एक शिस्त आणली आणि तदनुसार काही सर्वसाधारण सूत्रे सांगितली हे मान्य करायला हवे.

रूपक, प्रतिमा, प्रतीक, प्राक्कथा :

माणसाच्या दैनंदिन जीवनातील भाषिक व्यवहारामध्ये दिसून येणाऱ्या या चार संकल्पनांना साहित्याच्या सृष्टीत विशेष अर्थपूर्ण स्थान प्राप्त होताना दिसते. कारण या चारी संकल्पनांचा संबंध साहित्यकृतीतून अवतीर्ण होणाऱ्या अनुभवाशी येतो. साहित्यकृती ही अनुभवांची एक नवनिर्मित संघटनाच असते आणि तिची जडणघडण साधताना, ती संवेद्य बनविताना वरील संकल्पनाच खऱ्या अर्थाने कार्यरत व्हाव्या लागतात. साहित्यकृतीला लाभणारे शरीर यातूनच घडत असते.

रूपक (Metaphor): हा एक साम्यमूलक अलंकार म्हणून परिचित आहे. त्यात उपमेय आणि उपमान यातील अभेद कल्पिलेला असतो. (उदा. मुखचंद्र). पण एकूण काव्याच्या संसारात रूपकाचा केवळ अलंकार म्हणून विचार करणे फार वरवरचे होईल.

कारण रूपक ही एक प्रतीतिप्रक्रिया आहे. मर्ढेकर सांगतात ती द्विपदात्मक अनुभूती म्हणजे हीच होय. वस्तूच्या प्रत्यक्ष प्रतीतीबरोबरच एखाद्या अप्रत्यक्ष वस्तूची एकदम प्रतीती होणे ही कवीच्या अनुभवाची द्विपदात्मकता होय. यात तर्काचा भाग कमी आणि संवेदनक्षमता-कल्पकता यांचा भाग अधिक असतो.

लहान मुलांची भाषा आणि आदिवासी जमातीची भाषा ही स्वप्नसदृश आणि चित्रमयी असते, त्यामुळे मुले काव्य बोलतात असे आपणास वाटत असते असे डॉ. सुधीर रसाळ म्हणतात. त्यांच्या मते आजची प्रौढांची भाषा आधिक बौद्धिक व तर्कप्रधान असते म्हणूनच ती काव्याभिव्यक्तीसाठी योग्य असे माध्यम होऊ शकत नाही.

इथे रूपकात्मक प्रतीतीची प्रक्रियाच जाणवून जाते. वडाच्या झाडाच्या पारंब्या बघून लहान मूल यामुळेच एकदम म्हणते की या झाडाच्या वेण्या आहेत. मोठे माणूस म्हणेल की वडाच्या पारंब्या वेण्यासारख्या दिसतात. मुलाच्या उक्तीतील अद्वैत आणि प्रौढाच्या उक्तीतील द्वैत इथे सहज लक्षात येऊ शकते आणि मुलाच्या भाषेमागील अनुभवाची द्विपादात्मकताही.

प्रतिमा (Image): हा भाषा आणि साहित्य यातील एक अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. कवीच्या अनुभूतीला फुटलेला एक सहज, स्वाभाविक व नैसर्गिक आकार किंवा लाभलेले गोचर रूप म्हणजे प्रतिमा असे सांगण्यात येते. अलंकारांच्या निर्मितीत थोडाफार तार्किकतेचा, कारागिरीचा अंश येतो. उपमेय आणि उपमान अशा द्वैताची जाणीव अलंकाराच्या मुळाशी असतेच असते. अगदी या दोहोंचे ऐक्य सांगणाऱ्या रूपक अलंकारातसुद्धा ती जाणीव असते. अशी जाणीव प्रतिमेच्या निर्मितीत नाही. ते सरळ सरळ अनुभूतीला लाभलेले गोचर ऐंद्रीय रूप आहे. म्हणूनच चैतन्य, सजीवत्व किंवा सेंद्रीयत्व हे प्रतिमेचे विशेष होतात.

मानसशास्त्रीय काव्यमीमांसेचा विचार करताना डॉ. सुधीर रसाळ यांनी कल्पनाशक्तीच्या मुक्त विहारामुळे कवीला काव्यात्म प्रतीती येते आणि ही प्रतीती म्हणजेच मानसिक प्रतिमांची रचना असे सांगितले आहे. या प्रतिमा म्हणजे मनात जतन करून ठेवलेले इंद्रियसंवेदनांचे अवशेष होत. स्फूर्तीच्या क्षणी असा प्रतिमारूप प्रत्यय आल्यानंतर कवी त्याला शब्दरूप देण्यासाठी धडपडू लागतो असेही ते पुढे सांगतात.

एफ.सी. प्रिस्कॉट या मानसशास्त्रज्ञ समीक्षकाच्या मते प्रतिमा घडविणारी शक्ती म्हणजे कल्पनाशक्ती होय. ती काव्यात अधिक मुक्त व नियमरहित असते. तिचा एक प्रकार प्रतिमा पुनर्जागृत करतो तर दुसरा प्रकार प्रतिमा घडवितो.

कोलरिजच्या मतेही प्रतिमेची निर्मिती हे कल्पनाशक्तीचे मूलभूत कार्य आहे. त्याने 'जिच्या आंतररचनेत परस्परविरुद्ध व असंगत गोष्टींमध्ये एक समतोल व सुसंवाद साधलेला असतो' ती प्रतिमा, अशी प्रतिमेची व्याख्या

केली आहे.

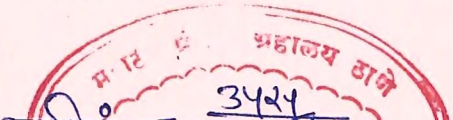
प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांच्या मते कलावंताला वस्तुबद्ध बोधनेशी (perception) व्यवहार करायचा नसतो. अनुभवांच्या आधारावर ललितकृती निर्माण करायची असते. ते अनुभव (म्हणजे त्याच्या स्मृतिविश्वात साठविलेले अनुभव) म्हणजेच त्याच्या स्मृतिकोशातील प्रतिमा किंवा प्रतिमांचे बंध होत. प्रतिमा व प्रतिमाबंध एका बाजूला ऐंद्रिय अनुभव आणून देणारे व अर्थपूर्ण असतात; तर दुसरीकडे ते समांग, विशद व सुव्यवस्थित असतात. अशा प्रतिमांच्या आधारे कलावंत कलानिर्मिती करतो; व एक साकार, सगुण, स्वयंपूर्ण, सावयव, एकात्म संघटन निर्माण करतो. म्हणून कलावंताचे साधन भाषा, माध्यम प्रतिमानुभव असते व त्याद्वारे ललितसंघटन निर्माण करणे हे उद्दिष्ट असते.

प्रतीक (Symbol): प्रतीक म्हणजे चिन्ह. चिन्ह हे नेहमी कशाची तरी सूचना देत असते. काव्यव्यापारात प्रतीकाचे महत्त्व फार आहे. मुळात शब्द हेच एक भाषिक चिन्ह असल्याचे नवी संरचनावादी समीक्षा (Structural Criticism) सांगते; त्यामुळे सर्व साहित्यसृष्टीच एक भाषिक चिन्हांची संघटना बनते.

प्रतीकांचा संबंध नेहमीच सूचकतेशी असतो. त्यामुळे प्रतीकात्म रचनेत नेहमीच दर्शित वस्तू व सूचित वस्तू असे दोन संलग्न प्रवाह दिसून येतात. ध्वनिकाव्य म्हटल्या जाणाऱ्या विनायक कवीच्या कविता प्रतीकात्म रचनेची उदाहरणे म्हणून सांगता येतील. 'प्रो. छत्र्यांचा केसरी' मधील सर्कशीच्या पिंजऱ्यातील सिंह ही दर्शित वस्तू आहे. पण पारतंत्र्याच्या पिंजऱ्यात अडकलेला भारत देश ही सूचित वस्तू आहे. 'हतभागिनी' या कवितेतील एकेवेळी वैभवसंपन्न असलेल्या पण नादान करंटया पुत्रांमुळे दीनवाणी झालेल्या हतभागी मातेचे तपशीलवार चित्रण ही दर्शनी वस्तू आहे, तर स्वातंत्र्याच्या काळात सुवर्णभूमी असलेली व नादान देशवासियांमुळे पारतंत्र्यात स्मशानभूमी बनलेली भारतमाता ही सूचित वस्तू आहे.

सुयोग्य प्रतिकांची निर्मिती हीसुध्दा कल्पनाशक्तीमुळेच होते. प्रतीके आणि त्यामागील सूचित अनुभव यांच्यात एक सूक्ष्म अशी का होईना, पण तार्किक द्वैताची दरी असते. ही दरी जितकी जास्त निरुंद तितकी प्रतीकयोजना चांगली असे म्हटले जाते.

प्राक्कथा (myth): या संकल्पनेला आदिबंधात्मक समीक्षापध्दतीमुळे (Archetypal criticism) फार महत्त्व आले आहे. प्रा. गंगाधर पाटील आणि



प्रा. म. सु.पाटील यांनी या समीक्षापध्दतींचा मराठी वाचकांना चांगला परिचय करून दिलेला आहे.

युंग आणि फ्रेझर हे फ्राईडनंतरचे मानसशास्त्रज्ञ होत. फ्राईडने जाणीव (conscious), अर्धजाणीव (sub-conscious) आणि नेणीव (unconscious) असे मनाचे तीन स्तर कल्पिले आणि साहित्याचा संबंध नेणिवेतील अज्ञात हालचालींशी जोडून दिला. युंगने यापैकी जाणिवेचा पहिला स्तर मान्य केला. मात्र त्याने वैयक्तिक नेणीव (personal unconscious) आणि सामूहिक नेणीव (collective unconscious) असे दोन वेगळे स्तर मानले.

त्याने साहित्यनिर्मितीही दोन प्रकारची मानली आहे. एक मानसप्रधान - psychological - निर्मिती. आणि दुसरी साक्षात्कारमय -visionary -निर्मिती पहिल्या निर्मितीची सामग्री कलावंताला जाणिवेतून लाभते, तर दुसऱ्या निर्मितीची सामग्री नेणिवेतून - त्यातही सामूहिक नेणिवेतून लाभते असे त्याचे मत आहे.

सामूहिक नेणिवेचा स्तर हा सामाजिक अनुवांशिकतेतून निर्माण झालेला असतो. प्रत्येक समाजाला एक खास संस्कृती असते आणि तिला एक स्वत:ची अशी खास ऐतिहासिक परंपरा असते. या परंपरेतून काही स्मृतिरूप अवशेष सर्व समाजाच्या मनाच्या नेणिवेच्या स्तरावर रेंगाळत असतात. एखाद्या वंश-समाजातील व्यक्तीच्या शारीर ठेवणीत ज्याप्रमाणे आनुवंशिकतेच्या खुणा दिसतात, त्याप्रमाणे मनाच्या ठेवणीतही उत्क्रांतीच्या पूर्वावस्थेतील काही खुणा असतातच असतात. याद्वाराच एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे हा अनुभवांचा साठा चालत आलेला असतो. यात जसे आदिबंध किंवा आदिम प्रतिमा (Archetypes) दिसून येतात, त्याचप्रमाणे प्राक्कथा (myths) दिसून येतात. फ्रेझरने अशा प्राक्कथांचा खास अभ्यास केला आहे.

युंगच्या मते या सामूहिक नेणिवेच्या स्तरातून एक साक्षात्कार (vision) प्रकट होतो.त्याचे स्वरूप खुद्द लेखकालाही जोखता येत नाही. म्हणून तो प्राक्कथांच्या प्रतिमासृष्टीतून अभिव्यक्त होतो. परंपरेनेच या कथा त्या त्या समाजात जपल्या जात असतात. एक पिढी त्या कथा दुसऱ्या पिढीच्या स्वाधीन करते. त्याद्वारा मिळणाऱ्या प्रतिमांतून त्या त्या समाजाने अर्थ शोधायचा असतो.

आपल्या पुरातन ग्रंथातून अशा प्राक्कथांची निर्मिती झालेली दिसते. देवदानवाच्या युध्दात हरू लागलेल्या देवांना आपल्या हाडांचे हत्यार बनवून देण्यासाठी आत्मत्याग करणाऱ्या दधिचीची कथा ही प्राक्कथाच होय. सीता, मारुती, शकुंतला, द्रोणाचार्य यांच्या जन्मकथा याही परंपरेने मानवसमूहाच्या

मनातील नेणिवेच्या स्तरावर जपलेल्या स्मृतिशेषांची प्राक्कथारूपेच होत. शंकराचे तांडवनृत्य ही एक आदिमप्रतिमा व त्यासाठी जे जे घडले ते प्राक्कथारूपच होय. हे सारे कथारूप पावलेले समाजाच्या सामूहिक मनाच्या अनुभवांचे साठेच होत.

म्हणून प्राक्कथांनी युक्त अशा कलाकृती समाजाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाला निर्दोषपूर्णता मिळवून देतात. कारण युगानुयुगे मानव जे जीवन जगत आला त्याचे सार म्हणजे सामूहिक नेणिवेकडून पुरविली जाणारी ही शिदोरी आहे, असा युंगचा दावा आहे.

६. शैलीविचार (style) :

सर्वसामान्यपणे शैली ही संज्ञा अविष्कारपध्दतीशी समानार्थक मानण्याचा आपल्याकडे कल दिसून येतो. त्यामुळे आविष्काराची रीत, पध्दत, लकब, धाटणी, तंत्र म्हणजे शैली असा अर्थ रूढ झालेला दिसतो. यामुळेच वेगवेगळ्या लेखकांची शैली, यादवकालीन शैली, शाहिरी शैली, रोमँटिक शैली, वास्तववादी शैली, जुनी वा आधुनिक शैली असे शब्दप्रयोग केले जाताना दिसतात.

भारतीय साहित्यशास्त्रात शैलीची संकल्पना नवव्या शतकात होऊन गेलेल्या वामन या मीमांसकाच्या रीतिविचाराशी जोडली जाते. 'रीति:आत्मा काव्यस्य।विशिष्टा पदरचना रीति:। विशेषो गुणात्मा' अशी त्याची याविषयीची सूत्रे आहेत. त्यांचा अर्थ इतकाच-रीती हा काव्याचा आत्मा आहे, विशिष्ट स्वरूपाची पदांची रचना म्हणचे रीती आणि पदरचनेचे वैशिष्ट्य म्हणजे गुणात्मकता किंवा गुणयुक्तता.

साहित्यकृतीचे रसग्रहण करताना त्यात 'काय सांगितले आहे' आणि 'कसे सांगितले आहे' या दोन दृष्टींनी अनेकदा विचार केला जातो. त्यामुळे त्या साहित्यकृतीतील आशय आणि आविष्कार या दोन्हींचा विचार पुरा होतो व त्या साहित्यकृतीच्या विचारास पूर्णता येते असे म्हटले जाते. प्रा. रा. श्री. जोग यांनी असे म्हटले आहे की वामनाचा रीतिविचार हा 'कसे सांगितले आहे' या प्रश्नाचाच विचार असून तो फक्त आविष्कारपध्दतीशीच जोडलेला आहे. म्हणजे हा फक्त काव्याच्या बाह्यांगाचा विचार आहे. अंतरंगाचा नव्हे. त्यामुळे रीतीला काव्याचे आत्मपद देता येत नाही.

पण डॉ.ग.त्र्यं.देशपांडे ('भारतीय साहित्यशास्त्र') आणि डॉ.स.रा. गाडगीळ ('काव्यशास्त्रप्रदीप') या दोन समीक्षकांनी असे दाखवून दिलेले आहे की वामनाचा रीतिविचार हा काव्याच्या फक्त बाह्यांगाचा विचार नाही.

'विशेषो गुणात्मा' हे त्याचे सूत्र महत्त्वाचे असून त्याचा रीतिविचार शब्दार्थांच्या (प्रसाद, माधुर्य, ओज इ.) गुणवैशिष्ट्यांवर आधारलेला आहे. अशा गुणांनी युक्त असलेल्या पदरचनेच्या ठिकाणीच सौंदर्याचा साक्षात्कार होऊ शकतो असे त्याला म्हणावयाचे आहे. म्हणजे त्याच्या विचारात काव्याचे अंतरंगही समाविष्ट झालेले आहे.

पण कालांतराने मात्र वामनाच्या भूमिकेतील व्यापकतेचा विचार बाजूला पडला आणि रीतिसंप्रदायातील संस्कृत मीमांसकांनीच त्याला (अलंकारविचाराचे झाले त्याप्रमाणे) संकुचितता प्राप्त करून दिली. पुढे 'विशिष्ट रसाला उपकारक अशी पदरचना' एवढाच रीती या शब्दाला मर्यादित अर्थ प्राप्त झाला. वैदर्भी, गौडी, मागधी इ.पध्दतींचा अधिकाधिक विचारविस्तार झाला. त्यामुळे या विचाराला आपोआपच साधनरूप प्राप्त झाले. रस हे साध्य आणि रीती हे साधन असाच प्रकार नंतर मानला जाऊ लागला. असे असले तरी गुणांना प्राधान्य देणाऱ्या वामनाच्या मूळ रीतिविचारात मात्र प्रारंभकाली आशय व अभिव्यक्ती यांचा एकत्र विचार केला गेलेला होता हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

इ.स.१७५३ साली ब्यूफाँ या फ्रेंच समीक्षकाने शैली किंवा स्टाइलची केलेली व्याख्या फार महत्त्वाची आहे. साधारणपणे तेथूनच पुढे शैलीबद्दलचा नवा विचार सुरू झालेला दिसतो. Style is the man himself- 'शैली म्हणजे खुद्द लेखकच'- असे त्याचे सूत्र आहे. म्हणजे शैलीविचारात त्याने 'लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार' समाविष्ट केला. गुस्ताँव फ्लोबे या फ्रेंच ललितलेखकाने 'Style is the writer's own way of thinking and seeing'(शैली म्हणजे लेखकाची विचार करण्याची व अवलोकन करण्याची खास पध्दत) असे म्हटले आहे. सॉक्रेटिस या प्राचीन ग्रीक तत्त्ववेत्त्याचेही 'As a man is, so is his speech' (जसा माणूस तसा त्याचा मौखिक आविष्कार') असे एक वचन आहे. ॲरिस्टॉट्लनेही वक्तृत्वकलेचा संबंध वक्त्याच्या व्यक्तित्वगुणांशी जोडलेला आहे. उत्तरकाळात ही मते लेखनकलेशी जोडली जाऊ लागली आणि स्टाइल किंवा शैलीची कल्पना विकास पावली. या संदर्भात लाँजिनस आणि गिबन या दोन मीमांसकांची मतेही लक्षात घेता येतील. 'उदात्त वा थोर व्यक्तिमत्त्वाचा पडसाद म्हणजे शैलीची उच्चतरता' असे लाँजिनसने म्हटलेले आहे. तर गिबनने 'शैली म्हणजे व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतिबिंब' असे म्हटले आहे. तेव्हा शैलीत लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार होत असतो, हे सूत्र जवळजवळ सर्वांना प्रारंभापासून जाणवल्याचे आणि ते

त्यांनी मान्य केल्याचे दिसते.

शैलीसंबंधी स्वतंत्र ग्रंथ लिहिणाऱ्या मिडलटन मरे या समीक्षकाने स्टाइल या संज्ञेचे तीन अर्थ दिलेले आहेत. १. लेखकाच्या विशिष्ट लकबी. २. आविष्काराचे तंत्र. ३. कलावंताच्या व्यक्तिगत अनुभवांच्या मुशीतून होणारा अपूर्व असा विश्वात्मक अनुभूतींचा आविष्कार.

यातील पहिले दोन अर्थ बाह्यांगाशी संबंधित आहेत आणि तिसरा अर्थ योग्य तऱ्हेने शैली या संज्ञेचा व्यापक अर्थ स्पष्ट करतो. लेखकाची अनुभव घेण्याची आणि कलेच्या पातळीवरून त्यास शब्दरूप देण्याची म्हणजेच कलाकृतीच्या संकल्पनेत समाविष्ट असलेल्या आशय व अभिव्यक्ती यांच्या अद्वैताची जी अनन्यसाधारण पध्दती असते ती इथे ध्यानात घेतली गेली आहे. प्रत्येक लेखकाच्या संदर्भात ती वेगळी असते. म्हणून प्रत्येक लेखकाची शैली वेगळी असे आपण म्हणतो.

लेखक तशी शैली :

लेखक तशी शैली ही संकल्पना वर मांडलेल्या विचारातूनच संभवणारी आहे. आपल्याकडे फडक्यांची नखरेल शैली, खांडेकरांची अलंकारिक शैली, माटच्यांची मराठमोळी शैली असे शब्दप्रयोग सतत वापरले जातात. ते अर्थातच त्या त्या लेखकाच्या लेखनाचे बाह्यस्वरूप लक्षात घेऊन. रविकिरण मंडळातील कवींची (काव्य) शैली सपक होती असे जे म्हटले जाते तेही फक्त त्यांच्या आविष्कारामागील शब्दयोजना, कल्पनांची योजना यासारखे शारीरविशेष ध्यानी घेऊनच.

पण लेखक तशी शैली हा विचार इतका वरवरचा मानणे योग्य होणार नाही. कारण शब्द, कल्पना वगैरेंच्या योजनेत प्रत्येक लेखकाची एक स्वतंत्र अशी रुळलेली लकब दिसत असली तरी ती आणि शैली या संज्ञेचा संबंध फक्त दर्शनी असाच असतो.

प्रत्येक लेखक हे एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व आहे. या मनाची मूसही स्वतंत्र आहे. त्यामुळे अनुभवांची निवड, स्वीकार, भावसत्याचा शोध आणि त्याचा विश्वात्मक आविष्कार या सर्व क्रियाही स्वतंत्र व वेगळ्या तऱ्हेनेच होतात. व्यापकार्थाने शेवटी लेखनाच्या द्वारा स्वत: लेखकच प्रकट होत असतो आणि त्याचे हे आत्मप्रकटीकरण पूर्णपणे स्वतंत्र असते. ही प्रक्रिया लक्षात घेऊनच 'लेखक तशी शैली' ही संकल्पना मांडली जाते.

एखादा नेमका विषय घेऊन अनेक लेखकांनी निर्माण केलेल्या

'विशेषो गुणात्मा' हे त्याचे सूत्र महत्त्वाचे असून त्याचा रीतिविचार शब्दार्थांच्या (प्रसाद, माधुर्य, ओज इ.) गुणवैशिष्ट्यांवर आधारलेला आहे. अशा गुणांनी युक्त असलेल्या पदरचनेच्या ठिकाणीच सौंदर्याचा साक्षात्कार होऊ शकतो असे त्याला म्हणावयाचे आहे. म्हणजे त्याच्या विचारात काव्याचे अंतरंगही समाविष्ट झालेले आहे.

पण कालांतराने मात्र वामनाच्या भूमिकेतील व्यापकतेचा विचार बाजूला पडला आणि रीतिसंप्रदायातील संस्कृत मीमांसकांनीच त्याला (अलंकारविचाराचे झाले त्याप्रमाणे) संकुचितता प्राप्त करून दिली. पुढे 'विशिष्ट रसाला उपकारक अशी पदरचना' एवढाच रीती या शब्दाला मर्यादित अर्थ प्राप्त झाला. वैदर्भी, गौडी, मागधी इ.पध्दतींचा अधिकाधिक विचारविस्तार झाला. त्यामुळे या विचाराला आपोआपच साधनरूप प्राप्त झाले. रस हे साध्य आणि रीती हे साधन असाच प्रकार नंतर मानला जाऊ लागला. असे असले तरी गुणांना प्राधान्य देणाऱ्या वामनाच्या मूळ रीतिविचारात मात्र प्रारंभकाली आशय व अभिव्यक्ती यांचा एकत्र विचार केला गेलेला होता हे लक्षात ठेवले पाहिजे.

इ.स.१७५३ साली ब्यूफाँ या फ्रेंच समीक्षकाने शैली किंवा स्टाइलची केलेली व्याख्या फार महत्त्वाची आहे. साधारणपणे तेथूनच पुढे शैलीबद्दलचा नवा विचार सुरू झालेला दिसतो. Style is the man himself- 'शैली म्हणजे खुद्द लेखकच'- असे त्याचे सूत्र आहे. म्हणजे शैलीविचारात त्याने 'लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार' समाविष्ट केला. गुस्ताँव फ्लोबे या फ्रेंच ललितलेखकाने 'Style is the writer's own way of thinking and seeing'(शैली म्हणजे लेखकाची विचार करण्याची व अवलोकन करण्याची खास पध्दत) असे म्हटले आहे. सॉक्रेटिस या प्राचीन ग्रीक तत्त्ववेत्त्याचेही 'As a man is, so is his speech' (जसा माणूस तसा त्याचा मौखिक आविष्कार') असे एक वचन आहे. ॲरिस्टॉट्लनेही वक्तृत्वकलेचा संबंध वक्त्याच्या व्यक्तित्वगुणांशी जोडलेला आहे. उत्तरकाळात ही मते लेखनकलेशी जोडली जाऊ लागली आणि स्टाइल किंवा शैलीची कल्पना विकास पावली. या संदर्भात लाँजिनस आणि गिबन या दोन मीमांसकांची मतेही लक्षात घेता येतील. 'उदात्त वा थोर व्यक्तिमत्त्वाचा पडसाद म्हणजे शैलीची उच्चतरता' असे लाँजिनसने म्हटलेले आहे. तर गिबनने 'शैली म्हणजे व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतिबिंब' असे म्हटले आहे. तेव्हा शैलीत लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार होत असतो, हे सूत्र जवळजवळ सर्वांना प्रारंभापासून जाणवल्याचे आणि ते

त्यांनी मान्य केल्याचे दिसते.

शैलीसंबंधी स्वतंत्र ग्रंथ लिहिणाऱ्या मिडलटन मरे या समीक्षकाने स्टाइल या संज्ञेचे तीन अर्थ दिलेले आहेत. १. लेखकाच्या विशिष्ट लकबी. २. आविष्काराचे तंत्र. ३. कलावंताच्या व्यक्तिगत अनुभवांच्या मुशीतून होणारा अपूर्व असा विश्वात्मक अनुभूतींचा आविष्कार.

यातील पहिले दोन अर्थ बाह्यांगाशी संबंधित आहेत आणि तिसरा अर्थ योग्य तऱ्हेने शैली या संज्ञेचा व्यापक अर्थ स्पष्ट करतो. लेखकाची अनुभव घेण्याची आणि कलेच्या पातळीवरून त्यास शब्दरूप देण्याची म्हणजेच कलाकृतीच्या संकल्पनेत समाविष्ट असलेल्या आशय व अभिव्यक्ती यांच्या अद्वैताची जी अनन्यसाधारण पध्दती असते ती इथे ध्यानात घेतली गेली आहे. प्रत्येक लेखकाच्या संदर्भात ती वेगळी असते. म्हणून प्रत्येक लेखकाची शैली वेगळी असे आपण म्हणतो.

लेखक तशी शैली :

लेखक तशी शैली ही संकल्पना वर मांडलेल्या विचारातूनच संभवणारी आहे. आपल्याकडे फडक्यांची नखरेल शैली, खांडेकरांची अलंकारिक शैली, माटचांची मराठमोळी शैली असे शब्दप्रयोग सतत वापरले जातात. ते अर्थातच त्या त्या लेखकाच्या लेखनाचे बाह्यस्वरूप लक्षात घेऊन. रविकिरण मंडळातील कवींची (काव्य) शैली सपक होती असे जे म्हटले जाते तेही फक्त त्यांच्या आविष्कारामागील शब्दयोजना, कल्पनांची योजना यासारखे शारीरविशेष ध्यानी घेऊनच.

पण लेखक तशी शैली हा विचार इतका वरवरचा मानणे योग्य होणार नाही. कारण शब्द, कल्पना वगैरेंच्या योजनेत प्रत्येक लेखकाची एक स्वतंत्र अशी रुळलेली लकब दिसत असली तरी ती आणि शैली या संज्ञेचा संबंध फक्त दर्शनी असाच असतो.

प्रत्येक लेखक हे एक स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व आहे. या मनाची मूसही स्वतंत्र आहे. त्यामुळे अनुभवांची निवड, स्वीकार, भावसत्याचा शोध आणि त्याचा विश्वात्मक आविष्कार या सर्व क्रियाही स्वतंत्र व वेगळ्या तऱ्हेनेच होतात. व्यापकार्थाने शेवटी लेखनाच्या द्वारा स्वत: लेखकच प्रकट होत असतो आणि त्याचे हे आत्मप्रकटीकरण पूर्णपणे स्वतंत्र असते. ही प्रक्रिया लक्षात घेऊनच 'लेखक तशी शैली' ही संकल्पना मांडली जाते.

एखादा नेमका विषय घेऊन अनेक लेखकांनी निर्माण केलेल्या

लेखन-कृती याचमुळे वेगळ्या झालेल्या दिसतात. उदा. पुणे शहरात जुन्या काळी रात्रीच्या वेळी सारंगी वाजवीत फिरणारा कुणी एक सारंगीवाला आला होता. तो केंद्र कल्पून माधव जूलियन, यशवंत आणि गिरीश या कवींनी लिहिलेल्या कविता, किंवा क्लिओपात्रा या प्राचीन इजिप्तच्या सम्राज्ञीचे केंद्र करून ड्रायडन, शेक्सपीअर आणि जॉर्ज बर्नार्ड शॉ या तीन नाटककारांनी ऑल फॉर लव्ह, अँथनी अँण्ड क्लिओपात्रा,आणि सीझर अँण्ड क्लिओपात्रा ही अनुक्रमे लिहिलेली तीन नाटके. मराठीतही अर्जुन-सुभद्रा यांच्या विवाहाचे केंद्र करून अण्णासाहेब किर्लोस्करांनी 'सौभद्र' आणि काकासाहेब खाडिलकरांनी 'त्रिदंडी संन्यास' अशी दोन संगीत नाटके लिहिली आहेत. यापैकी प्रत्येक लेखनकृती स्वतंत्र शैलीची आहे. त्याचे कारण विषय एक असला तरी लेखक वेगळे हेच होय. केंद्रीभूत अनुभवांचा आराखडा एक असला तरी त्यातील घटकांची मांडणी स्वतंत्र आहे. वेगळी आहे. त्याचे कारणही अशी फेरमांडणी स्वतंत्रपणे करणारी स्वतंत्र, वेगळी लेखक-मने व त्या मनांची स्वतंत्र, वेगळी मूस हेच होय.

'विषय' एकच असला तरी लेखक वेगळे असल्यामुळे 'आशय' बदलतो,'अभिव्यक्ती' बदलते; परिणामी शैलीही बदलते.

आशय तशी शैली :

आशय आणि अभिव्यक्ती यातील अद्वैत एकदा मान्य केले की या संकल्पनेचा अर्थही ध्यानात येऊ लागतो.

कवीला प्रतीत झालेली भावसत्ये ही नेहमीच सारख्या वजनाची असतात असे नाही.त्यामुळे त्यांचा आविष्कारही सारख्या वजनाचा होत नाही. मनुष्य-स्वभावात दडलेले संशयाचे एक सूत्र लक्षात घेतले तर त्या संदर्भात शेक्सपीअरला प्रतीत झालेले भावसत्य आणि गोविंद बल्लाळ देवल यांना प्रतीत झालेले भावसत्य भिन्न आहे असे त्यांच्या अनुक्रमे 'ऑथेल्लो' आणि 'संगीत संशयकल्लोळ' या नाट्यकृतीवरून दिसून येते. संशयाच्या सूत्राची शेक्सपीअरने 'गंभीर' दखल घेतलेली दिसते, तर देवलांनी 'हलकीपुलकी' दखल घेतलेली दिसते. त्यामुळे 'ऑथेल्लो' शोकांतिका, तर 'संशयकल्लोळ' ही सुखांतिका झालेली दिसते. त्यानुसार नाट्यशैलीही वेगळी झालेली दिसते.

जसा आशय तशी अभिव्यक्ती या सूत्रानुसार आशयाचे वजन आपोआप त्याच्या गोचर रूपाला म्हणजे अभिव्यक्तीला लाभते आणि यामुळेच प्रत्येक ठिकाणी स्वतंत्र शैली संभवते. एखाद्या लेखकाच्या भिन्न कृतींमध्ये भिन्न शैलीचे

दर्शन घडते ते याचमुळे होय. तसेच एखाद्या लेखकाच्या एकाच कृतीमध्येही भिन्न शैलीचे दर्शन घडू शकते. त्याचे कारण त्या त्या ठिकाणच्या आशयाचे स्वरूप, असेच म्हणता येईल.

राम गणेश गडकरी यांच्या 'एकच प्याला' या नाटकात सिंधू, सुधाकर, रामलाल वगैरे भद्र लोकांच्या संवादशैलीचे स्वरूप तळिराम आदी 'आर्य मदिरा मंडळा'च्या सभासदांच्या संवादशैलीहून अगदीच वेगळे आहे.

शैलीचा संबंध जसा लेखकाच्या प्रतीतीशी आहे, तसाच आशयाचा संबंधही लेखकाच्या प्रतीतीशी आहे. (मग आपोआपच आविष्काराचाही संबंध प्रतीतीशी जुळला जातो.) यामुळेच शैलीचाही संबंध आशय व अभिव्यक्ती यांच्याशी जुळून जातो. आशयातील बदलामुळे जसे कलाकृतीचे रूप बदलते तशी शैलीही बदलते किंवा घाट वा रूप बदलते म्हणजेच शैली बदलते असे म्हणणे योग्य होईल.

साहित्यप्रकार तशी शैली :

शैलीच्या बाबतीत कलावंताचे मन आणि त्याचा कलाव्यापार हा केंद्रस्थानी असल्यामुळे साहित्यप्रकार व शैली यांच्यातील संबंध एका मर्यादेपर्यंतच मानावा लागतो. निर्मितीच्या प्रक्रियेत साहित्यप्रकाराला कितपत स्थान असते हा एक वादाचाच मुद्दा होईल. सुप्रसिद्ध सौंदर्यशास्त्रज्ञ क्रोचे याने तर साहित्यप्रकाराची संकल्पना साफ साफ नाकारली आहे! साहित्यप्रकारांच्या विभागणीत त्यातील अनुभवाच्या स्वरूपाबरोबरच संकेताचा भागही बराच असतो. कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी, दीर्घ कादंबरी, कादंबरीमाला यांची कलादृष्ट्या नेमकी मीमांसा करून त्यातील परस्पर भिन्न सीमारेषा ठरविणे फार कठीण आहे. शेवटी त्यांच्या शारीर आकारावर किंवा कमीजास्त अशा भाषिक अवकाशावर यावे लागते. (इथेही दीर्घ कथा व लघुकादंबरी किंवा कादंबरिका यांचे पृथगत्व निश्चित करणे कठीण हे जाणवते!) पण हा आकार किंवा भाषिक अवकाश त्यांचे साहित्यप्रकारत्व ठरविणारा कलात्मक निकष ठरू शकतो असे म्हणता येत नाही.

तेव्हा साहित्यप्रकार आणि शैली यांच्यातील संबंध पाहताना थोड्याफार वरवरच्या दृष्टिकोणाचाच अवलंब करावा लागतो.

Poetic(काव्यात्म), Dramatic (नाट्यात्म) आणि Narrative (वर्णनात्म) अशा साहित्याच्या बाबतीत आविष्काराच्या तीन शैलींचा खूप

जुन्या काळापासून निर्देश करण्यात येतो. आणि त्या अनुक्रमे काव्य, नाटक, आणि कथा-कादंबरी या वाङमयप्रकाराशी जोडलेल्या आहेत असे म्हटले जाते. पण हेही स्थूलपणेच लक्षात घ्यावे लागते. कारण या तिन्ही शैली व तिन्ही साहित्यप्रकार यात परस्परव्याप्ती येते. म्हणूनच 'नाटककार शिरवाडकर यांची संवादशैली काव्यात्म आहे', किंवा 'कवी कुसुमाग्रज यांच्या काव्यशैलीत नाट्याचा सतत आढळ होतो' असे म्हटले जाते. तेव्हा यात हवाबंद कप्पे नसतात.

साहित्याचे काव्य आणि गद्य असे प्रथमदर्शनी जाणवणारे प्रकार उघडउघड दोन शैलींचे दर्शन घडवितात. काव्यातही विशुद्ध भावकाव्य, खंडकाव्य, विलापिका सुनीत, उद्देशिका, नाट्यकाव्य, महाकाव्य असे जे प्रकार दिसतात तिथेही शैलीतील बदल अपेक्षितच असतात. भावकाव्यातील नेमकेपणा अल्पाक्षरत्व, उत्स्फूर्त भावपरिपोष असे शैलीविशेष अर्थातच खंडकाव्य किंवा महाकाव्य यांच्या संदर्भात अपेक्षिता येत नाहीत. ललित-गद्य-साहित्याबाबतही त्यांचा भाषिक अवकाश लक्षात घेता शैलीतील बदल आवश्यक ठरतात.

तसेच कादंबरी व नाटक यांच्या लेखनातील शैलीबदल असाच उल्लेखनीय ठरतो. त्याचे कारण कादंबरी 'श्रव्यकाव्य' गटात तर नाटक 'दृष्यकाव्य' गटात मोडते. तसेच नाटकाची प्रयोगक्षमता लक्षात घेतली तर त्याची शैली कृती - उक्तींच्या 'दृष्य' संघटनेत शोधावी लागते. मराठीत अनेक कादंबऱ्यांचे नाटकात रूपांतर झालेले दिसते. उदा. श्री.ना.पेंडसे -'गारंबीचा बापू'किंवा गो.नी.दांडेकर -'शितू'. इथे कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे स्वतः लेखकांनीच केलेली असूनही शैलीत बदल झालेले दिसतात. मग जयवंत दळवी यांच्या 'महानंदा' या कादंबरीचे शं.ना.नवरे यांनी 'गुंतता हृदय हे' असे जे नाट्यरूपांतर केले, त्यात शैलीबदल का बरे नाही आढळणार?

तेव्हा साहित्यप्रकार एका मर्यादेपर्यंत शैली नियत करीत असतात हे खरेच आहे. 'एका मर्यादेपर्यंत' असे यासाठीच म्हणावयाचे की साहित्यनिर्मिती आणि साहित्यप्रकार यांचा निर्मितिप्रक्रियेतील संबंध नेमकेपणी निश्चित होऊ शकत नाही. कलानुभवामागे असणारी रूपाची किंवा घाटाची प्रेरणा म्हणजे साहित्यप्रकाराची प्रेरणा म्हणणे योग्य होईलसे वाटत नाही.

जिथे अशी उघड प्रेरणा असते तिथे लेखन तंत्रावलंबी झालेले आहे असे म्हणावे लागते. प्रा.ना.सी.फडके यांच्या कथाकादंबऱ्यांचा उदाहरण म्हणून निर्देश करता येईल. प्रा.वसंत कानेटकर यांच्या हिशेबपूर्वक बेतल्या जाणाऱ्या

नाट्यलेखनाचा निर्देशही असाच करता येईल.

लेखनप्रक्रियेत साहित्यप्रकाराची जाणीव ही पश्चात् जाणीव असते असे म्हणावे लागते. लेखनाची प्रेरणा हीच आद्य जाणीव होय. या संदर्भात डॉ. भालचंद्र नेमाडे यांचे विचार लक्षात घेण्यासारखे आहेत. ते लिहितात, 'साहित्यप्रकार हा लेखक आणि वाचक यांच्यात आपोआप घडत येणारा करार असतो, ज्यायोगे परस्परांचे संबंध भाषेच्या संकेताच्या द्वारे टिकून राहतात. त्या त्या साहित्यप्रकाराची एक आदर्श अशी अमूर्त कल्पना लेखक परंपरेनुसार मान्य करीत असतो आणि आपल्या आशयद्रव्यानुसार ह्या अमूर्त कल्पनेत कमीअधिक बदल घडवून आणीत असतो....वाचकही 'ही कादंबरी आहे, ही कविता आहे' असे गृहीत धरून तिच्या भाषेला कादंबरी/कवितेची भाषा म्हणून प्रतिसाद देत असतो.

बोलीभाषेचा उपयोग

ललितसाहित्याच्या बाबतीत बोलीभाषेचा उपयोग ही महत्त्वाची बाब ठरत असते. हे साहित्य ग्रंथगत असूनही त्यात ग्रांथिक वळणाच्या भाषेचा अवलंब अयोग्य मानण्यात येतो. कारण ग्रांथिक वळणाची भाषा आणि बोली-भाषा या दोन्ही संदेशवहनाचे कार्य करीत असल्या तरी त्यांचे स्वरूप भिन्न असते, परिणामक्षमता भिन्न असते.

ग्रांथिक वळणाची भाषा शास्त्राच्या दृष्टीने योग्य भाषा असते. तिचे स्वरूप व्याकरण व भाषाशास्त्र यांच्या नियमांनी बद्ध असते. तिच्यात एक नेमक्या स्वरूपाचा ठराविकपणा परंपरेने आलेला असतो. तिचे अस्तित्व ग्रंथापुरते मर्यादित राहिलेले असून तिचा लोकजीवनाशी असलेला संबंध तुटलेला असतो. ती जास्त 'तात्त्विक' झालेली असते. याउलट बोलीभाषेचे असते.

रोजच्या जीवनव्यवहारात तिची सातत्याने योजना होत असल्यामुळे तिच्या ठिकाणी जीवनसापेक्ष लवचिकपणा व जिवंतपणा असतो. नानाविध भावनांचे आरोह-अवरोह आणि बोलणाऱ्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विशेष पेलणे तिला सुलभतेने जमत असते. व्याकरणाच्या व भाषाशास्त्राच्या नियमांचे बंधन ती लीलेने उल्लंघू शकते आणि त्यामुळे तिच्या ठिकाणी मोठी भावनात्मक परिणामक्षमता येते.

यामुळेच ललितसाहित्याच्या दृष्टीने आवश्यक अशी गुणवैशिष्ट्ये फक्त बोलीभाषेतच दिसून येतात. शैलीची म्हटली जाणारी विविधता बंदिस्त ग्रांथिक भाषेत फारशी दिसत नाही, पण बोलीभाषेत जरूर दिसते. फडक्यांची कादंबरी

आणि वेरेरकरांचे नाटक १९२०-१९२२ नंतर एकदम लक्षणीय ठरले ते बोलीभाषेच्या वापरामुळे असे सांगण्यात येते.

प्रमाण मराठीतील बोलीचा ललितसाहित्यात केला जाणारा वापर १९२० पर्यंतच मराठीत रूढ झालेला होता. अलंकारिक वळणाची ग्रांथिक भाषा राम गणेश गडकरी किंवा वि.स.खांडेकर यांच्यासारख्या लेखकांनी योजिली. पण तिचे स्वरूप कृत्रिम वळणाचे असून खुपणारे आहे याचीही नोंद समीक्षकांनी करून ठेवली आहे. जीवनाचे दर्शन घडवू पाहणाऱ्या ललितसाहित्यात प्रत्यक्ष जीवनाशी संबंधित असेच भाषेचे स्वरूप असले पाहिजे अशी ही साधीसरळ भूमिका होती. आणि अशी भाषा म्हणजे बोलीभाषा होय. वैचारिक अशा निबंधवाङ्मयात भाषेचे ग्रांथिक वळण शोभून दिसेल; पण ललितसाहित्यात नाही, हे म्हणणे कुणी अमान्यही केलेले दिसत नाही.

प्रामुख्याने बोलीभाषेचा मराठीत जो खल झाला तो प्रादेशिक लेखक लिहू लागले तेव्हा. मराठीच्या अनेक बोली आहेत; आणि या बोलीतून लिहिले गेलेले साहित्य प्रकाशात येऊ लागले तेव्हा काही प्रश्न उपस्थित केले गेले. मुख्य प्रश्न होता तो ती साहित्यकृती समजण्याचा.

वऱ्हाडी, मालवणी, अहिराणी याबरोबरच मराठवाडा, कोल्हापूर जिल्हा, माणदेश या भागातील बोलींच्या आधारावर केवढे तरी मराठी ललितसाहित्य उभे राहिले आहे. बहिणाबाई चौधरी यांच्या अहिराणी काव्यरचनेने तर रसिकांना मुग्ध करून सोडले आहे. उद्धव शेळके, आ.ना.पेडणेकर , रा.रं.बोराडे, व्यंकटेश माडगूळकर, आनंद यादव अशी या संदर्भात किती तरी नावे सांगता येतील. आपल्या लेखनाच्याद्वारे एक विशिष्ट भूप्रदेश वाचकांचा अनुभवविषय बनविण्याचा लेखकांनी जो प्रयत्न केला त्यात तेथील विशिष्ट बोली महत्त्वाचा घटक बनली. दलित साहित्यात सुद्धा या बोलीविचाराने महत्त्वाचे स्थान मिळविले आहे. 'आठवणीचे पक्षी' या प्र.ई.सोनकांबळे याच्या पुस्तकाला दया पवार यांनी जी प्रस्तावना लिहिली आहे त्यात महार बोलीसंबंधीचे त्यांचे विवेचन मुळात पाहण्यासारखे आहे. लक्ष्मण माने, लक्ष्मण गायकवाड, दादासाहेब मोरे, रुस्तुम अचलखांब, राजन गवस इ. अनेक दलित लेखकांचे लेखन त्यांच्या त्यांच्या बोलींच्या दृष्टीने विशेष अभ्यसनीय आणि पृथगात्म ठरलेले आहे.

बोलीभाषेबाबत सुद्धा एकच पथ्य सांगता येईल, ते म्हणजे ती त्या त्या साहित्यकृतीचा एक अविभाज्य भाग म्हणून आली पाहिजे, केवळ बोलीसाठी बोली अशी भूमिका योग्य नाही. त्यामुळे साहित्यकृतीची कलात्मकता ध्योक्यात येईल. ● ● ●

प्रकरण पाचवे : साहित्याचा आस्वाद

१. आस्वाद म्हणजे काय ? :

रस किंवा चर्वणा याप्रमाणेच आस्वाद हा शब्दही पाकशास्त्रातूनच साहित्यशास्त्रात रूढ झालेला आहे. भरतमुनीनीच तो सर्वप्रथम आपल्या नाट्यशास्त्रात योजिलेला आहे. (उदा. आस्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः). मात्र एखाद्या वस्तूचा केवळ उपभोग घेणे म्हणजे आस्वाद घेणे नव्हे, तर आस्वाद हे नेमकेपणी केलेले रसग्रहण होय. एखाद्या खाद्यपदार्थाचे चवीने केलेले सेवन किंवा सहित्यकृतीचे डोळसपणे केलेले वाचन आस्वादात मोडतो. म्हणूनच पाकशास्त्रात नुसता खाणारा आणि खवय्या हे जसे वेगळे मानले जातात, तसेच साहित्यशास्त्रात नुसता वाचक आणि रसिक हेही वेगळे मानले जातात. प्रत्येक खवय्या हा खाणारा असतो किंवा प्रत्येक रसिक हा वाचक असतो; पण प्रत्येक खाणारा हा खवय्या किंवा वाचक हा रसिक असतोच असे नाही. दृष्टी असणे आणि डोळसपणा असणे यात जसा फरक आहे तसाच वाचक आणि रसिक यात फरक आहे. रसिकतेशिवाय आस्वाद अशक्य आहे.

आस्वाद घेणे किंवा रसग्रहण करणे म्हणजे साहित्यवस्तूतील नेमक्या रुचीची दखल घेणे होय. Appreciation या इंग्रजी शब्दाचा अर्थ 'to value properly' किंवा 'Sympathetic recognition of excellence' असा आहे. म्हणजे साहित्यकृतीतील नेमक्या सौंदर्याची सहानुभूतिपूर्वक घेतलेली दखल आणि त्याद्वारा केलेले योग्य मूल्यमापन आस्वाद वा रसग्रहणात मोडते. साहित्यकृतीतील सौंदर्य हेही अंतरंग व बहिरंग या दोहोतही वसत असते. तेव्हा आशय व अभिव्यक्ती या दोहोंचे सौंदर्य न्याहाळणे महत्त्वाचे ठरत असते. या दोहोंच्या उभारणीतील कौशल्याची दखल आस्वादक्रियेत मोडत असते. ही दखल वर उल्लेखिल्याप्रमाणे सहृदयतेने आणि सहानुभूतिपूर्वक घेतली जाण्याची मात्र अपेक्षा असते.

'रसग्रहण : कला व स्वरूप' या ग्रंथात प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी म्हटले आहे, ''कलाकृतीतील मांडणीची पद्धती बघणे, रचनेचे कौशल्य पाहणे, तिची लयांगे न्याहाळणे, गुंतागुंत नजरेत घेणे, कलाकृतीचे विश्लेषण व संश्लेषण करणे या साऱ्या क्रियांचा संदर्भ रसग्रहणाशीच आहे.'' (पृष्ठ ८.)

गो.म. कुलकर्ण्यांच्या मते, ''रसग्रहण ही सौंदर्यशास्त्राची एक शाखा आहे. कलावंत व रसिक दोहोंच्याही भूमिकेचा विचार सौंदर्यशास्त्र करते, परंतु रसग्रहणामध्ये रसिकाने उत्तम कलाकृतीचा आस्वाद कसा घ्यावा याचाच प्राधान्याने विचार केलेला असतो.''

साहित्य हे जसे एकाच प्रकारचे असू शकत नाही तसेच साहित्याकडे पाहण्याची रसिकाची दृष्टीही एकाच प्रकारची असू शकत नाही. भिन्न भिन्न भूमिकांतून रसिक साहित्याकडे वळत असतो. प्रा. द. के. केळकर यांनी आपल्या 'काव्यालोचन' या ग्रंथात या भिन्नत्वाचे फारच रंजक वर्णन केलेले आढळते. ते लिहितात, 'कधी त्याने (रसिकाने) ग्रंथाविवरण करणाऱ्या पंतोजीचे रूप घ्यावे, तर कधी भलेबुरे शेरे मारणाऱ्या दिपोटीची ऐट आणावी; कधी जनमनात न भरलेल्या ग्रंथातील गुणोत्कर्षाचे उज्ज्वल वर्णन करून रसिकांचा अनुनय करणाऱ्या वकिलाची भूमिका घ्यावी, तर कधी न्यायासनावर बसून निःपक्षपातीपणाने गुणदोषचर्चा करणाऱ्या न्यायाधीशाचा पेशा स्वीकारावा; कधी गणमात्रा मोजणाऱ्या गणित्याची नीरस मुद्रा धारण करावी; तर कधी काव्यातील रम्य स्थलांचे तितक्याच रम्य भाषेत वर्णन करणाऱ्या रसिकाची उल्हासित वृत्ती स्वीकारावी, कधी अप्रसिद्ध कवींना जुन्या धूळ खात पडलेल्या बाडातून व कसरीच्या तडाख्यातून सोडवून रसिकांची भेट करविणारा संशोधक बनावे; तर कधी काव्याचे मंथन करून त्यातील नवनीत काढणारा तत्त्वज्ञ म्हणून मिरवावे.'

तेव्हा साहित्याकडे पाहण्याची दृष्टी कोणतीही असो, त्यातून संभवणाऱ्या फलिताचे स्वरूप कसेही असो, पण आस्वादनाची म्हटली जाणारी क्रिया एकच होत असते. आस्वादक कोणत्याही संप्रदायातील असला तरी त्याचा प्रयत्न साहित्यकृतीतील मर्माचे-सौंदर्याचे, रसाचे-ग्रहण करणे हाच असतो. तेव्हा आस्वादकांना अभिप्रेत असणारे मार्ग भिन्न असतील/असतात, पण साध्य मात्र एकच असू शकते/असते. ते म्हणजे सौंदर्यग्रहण. कलावाद्याला साहित्य-कृतीच्या जीवननिरपेक्षतेत होतो तो सौंदर्याचा साक्षात्कार; आणि जीवनवाद्याला साहित्यकृतीच्या जीवनसापेक्षतेत होत असतो तोही सौंदर्याचाच साक्षात्कार होय.

लेखक, साहित्यकृती आणि रसिक असा लेखनाचा विचार करताना

नेहमीच एक त्रिकोण कल्पिला जात असतो. आस्वादप्रक्रियेचा विचार करताना यापैकी रसिक किंवा आस्वादक या तिसऱ्या कोनाचाच विचार महत्त्वाचा ठरत असतो. कारण लेखक हा निर्माता, साहित्यकृती ही निर्मिती असे इतर दोन कोन ठरतात. आस्वादक हा या निर्मितीची नेमकी दखल घेऊ पाहणारा तिसरा कोन होय. त्याच्याकरवी होणारी कृती हीच आस्वादनाची क्रिया होय. यासाठी तो ज्या शक्तीचा आधार घेतो ती शक्ती म्हणजेच रसिकता, सौंदर्यग्रहणक्षमता ही होय.

कलास्वाद ही एक मानसिक गरज असल्यामुळे प्रत्येक व्यक्तीजवळ ती कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात असतेच असते. गाण्याची रुची नसलेला माणूस विरळा. 'गाण्याने श्रम वाटतात हलके। हेही नसे थोडके' असेही केशवसुतांनी म्हणून ठेवले आहे. पण सर्वांजवळ असणारी ही रसिकता संस्कारित नसते, ती केवळ प्राथमिक आवडीच्या स्वरूपाची असते. ती सूक्ष्म व चोखंदळ व्हावी लागते. तिच्यावरील हे संस्कार चांगला कलासमीक्षक किंवा चांगल्या कलाकृती करतात. मग ती व्यक्ती 'सामान्य वाचक' न राहता 'रसिक' बनते.

रसिकता ही संस्कारांनी तयार होते, पण ती शिकवून येत नाही. तशी प्रयत्नसाध्यही नाही. ती मुळात जशी असेल तशीच मात्र शेवटपर्यंत राहात नाही. विकसनशीलता हा तिचा विशेष म्हणावा लागेल. अधिकाधिक वाचनामुळेच वाचनातील चांगल्या-वाईटाच्या सीमारेषा स्पष्ट होत जातात. कलामीमांसकांच्या मार्गदर्शनामुळे मूल्यमापनाचे निकषही त्याच्या हाती येऊ लागतात. एकदा आवडीने वाचलेले पुस्तक दहा-पंधरा वर्षांनी पुन्हा वाचायला घेतले की त्यात नवनवीन सौंदर्य-स्थळांचे दर्शन होत जाते, (किंवा उलटेही होते-म्हणजे आधी आवडलेले पुस्तक आवडेनासे होते), ते विकसित झालेल्या रसिकतेमुळेच.

रसिकतेत रसिकाच्या **संस्कृतीचा** वाटा मोठा असतो. प्रत्येक रसिक हा कोणत्या ना कोणत्या समाजात व संस्कृतीत वाढलेला असतो. त्याच्या मनाच्या घडणीत आणि एकूण दृष्टीकोणात त्याच्या संस्कृतीचे गुणविशेष विशेषत्वेकरून मुरलेले असतात. त्याच्या आवडी-निवडी, आचार-विचार, चालीरीती, जीवनविषयक दृष्टिकोण-एकूण जगण्याची पद्धत या साऱ्यांवर त्याच्या संस्कृतीची सावली पडलेली असते. म्हणूनच आपल्याकडचा एखादा खवय्या भारतीय खाद्यपदार्थांचा जसा अस्वाद घेतो तसा तो युरोपीय खाद्यपदार्थांचा

आस्वाद घेऊ शकत नाही. इतकेच कशाला, उत्तरेतील संगीत आणि दक्षिणेतील संगीत यांच्या आवडीनावडीबाबत एकाच भारतात केवढेतरी मोठे मतांतर आढळते. मराठी तमाशा किंवा मराठी संगीत रंगभूमी यांचे मर्म एखादा परदेशस्थ रसिक नेमकेपणी जाणू शकेलच असे ठामपणे म्हणता येत नाही. पण ही मर्यादा दुसऱ्या संस्कृतीच्या आणि समाजाच्या ज्ञानामुळे आणि कलेमागील शाश्वत व सार्वत्रिक मूल्यांच्या जाणकारीमुळे ओलांडणे सहज शक्यही आहे. गटेसारख्या जर्मन रसिकाने कालिदासाच्या 'शाकुंतल' या संस्कृत-भारतीय नाटकाचे जे हार्दिक स्वागत केले व प्रशंसा केली ती याच जोरावर होय. आजसुद्धा अमेरिकेत रवी शंकर यांच्या सतारवादनाचे जे कौतुक होते त्यामागील कारण असेच सांगावे लागेल. इतर भाषिक रसिकांकडून शेक्सपीअरची नाटकेही याच्याच जोरावर स्वीकारली गेली. सर्वच चांगल्या अनुवादित साहित्याचा परभाषिक रसिकाकडून याचमुळे आस्वाद घेतला जातो असे म्हणता येईल. शरश्चंद्र चटर्जींच्या बंगाली कथात्म साहित्याचा मामा वरेरकरांनी अनुवाद केला आणि त्यामुळे मराठी रसिक शरश्चंद्रांच्या प्रेमात पडला ही आपल्याकडील वस्तुस्थिती आहे. पण तरीही संस्कृतीचे सूत्र रसिकतेच्या घडणीत महत्त्वाचे असते हे ध्यानी ठेवले पाहिजे.

संवेदनक्षमता हे रसिकतेतील आणखी एक महत्त्वाचे सूत्र. हे तसे पूर्णपणे वैयक्तिक किंवा व्यक्तिगत सूत्र म्हणता येईल. प्रत्येक रसिकाची संवेदना टिपण्याची क्षमता या सूत्रात मोडते. या क्षमतेबाबतची ज्याची तीव्रता, सूक्ष्मता आणि सूचकता जास्त त्याची रसिकता वरच्या श्रेणीची असे मानले जाते. याच्या जोरावरच साहित्यकृतीतील सूक्ष्म सूचितार्थ रसिकाच्या ध्यानी येऊ शकतो. 'साहित्यकृती ही समजण्यासाठी नसून अनुभविण्यासाठी असते' असे म्हटले जाते. यालाच प्रा. गो. वि.करंदीकरांनी 'कविता भोगणे' असे म्हटले आहे. हे 'अनुभवणे' किंवा 'भोगणे' रसिक-आस्वादक त्याच्या संवेदनक्षमतेच्या जोरावर करू शकतो. ती जितकी उत्कट, तीव्र, अचूक, सूक्ष्म, सर्वस्पर्शी तितका साहित्यकृतीचा अनुभव किंवा (उप)भोगही तीव्र, अचूक, उत्कट, सूक्ष्म आणि सर्वस्पर्शी होतो. अशा संवेदनक्षमतेच्या अभावी वाचक फक्त त्या त्या साहित्यकृतीचा 'दर्शनी अर्थ' लावू शकतो. त्या कृतीत दडलेले सुप्त सौंदर्य हेरू शकत नाही.

बालकवींच्या 'फिकट निळीने रंगविलेला कापुस मेघांचा। वरुनि कुणी गुलजार फिरविला हात कुसुंब्याचा' या ओळीने सुरू होणाऱ्या 'मेघांचा कापूस'

या (अपूर्ण) कवितेतील सौंदर्याची जाणीव दृक्संवेदनेच्या प्रत्ययावाचून अपुरीच राहील. 'रसास्वाद' किंवा 'जास्वंद' या पुस्तकांचे लेखक आणि विख्यात कलावादी समीक्षक माधव आचवल यांनी पु. शि. रेगे, इंदिरा संत किंवा आरती प्रभू यांच्या साहित्याची केलेली रसग्रहणे या दृष्टीने फार अभ्यासण्याजोगी आहेत. कलाकृतीच्या विश्वाबाहेर न जाता तिची आंतरिक गुणवत्ता, तिच्या रचनेचे नियम हेरून कशी करावी हे आचवलांच्या कलात्मक आस्वादनातच दिसते. 'ताजमहाला 'चे त्यांनी केलेले असे संश्लेषणात्मक विश्लेषणही उल्लेखनीय आहे. आचवलांची फार मोठी भिस्त संवेदनक्षमतेवरच आहे.

ही संवेदनक्षमता मात्र जन्मजात असते. ती एखाद्या समाजाची, जातीची वा कुटुंबाची मिरासदारी नसते. म्हणजे होऊच शकत नाही. जशी ती त्र्यंबक बापूजी ठोमरे किंवा आनंद (रतन) यादव या कवि-लेखकांच्या सर्व कुटुंबियांत आढळत नाही तशीच माधव आचवल, गंगाधर गाडगीळ यासारख्या रसिक आस्वादकांच्या सर्व कुटुंबियांच्या ठिकाणी आढळत नाही. ही संवेदनक्षमता फक्त शिकविल्याने अंगी बाणू शकत नाही. कारण तिला तर्काचा वा शास्त्रगत नियमांचा आधार नाही. थोडक्यात, तिचे कसलेही गणित मांडता येत नाही. तेव्हा ती व्यक्तिगत असून व्यक्तीलाही जन्मदत्त स्वरूपात प्राप्त होणारी आहे, हेच मान्य करावे लागते.

कलाशास्त्राचे अध्ययन हेही रसिकतेला उपकारक ठरणारे सूत्र आहे. असे अध्ययन कला किंवा साहित्य यातील चांगले-वाईट समजण्यास, त्यादृष्टीने साहित्यकृतीची निवड व वर्गवारी करण्यास आणि मुख्यत: त्याचा सौंदर्यात्मक संदर्भ (aesthetic reference) लक्षात घेण्यास मदत करते. एखादी सहित्यकृती कशामुळे चांगली उतरली आहे किंवा कशामुळे सुमार उतरली आहे याचे ज्ञान अध्ययन देते. हरिभाऊ आपटे हे श्रेष्ठ कादंबरीकार का आणि ना. सी. फडके हे सुमार दर्जाचे कादंबरीकार का, हे साहित्यशास्त्राच्या अध्ययनामुळे लक्षात येऊ शकते. यामुळे साहित्यशास्त्राच्या मूळ तत्त्वांची किंवा सिध्दांतांची, तसेच त्यांच्या उपयोजनेची रसिकाला योग्य ती कल्पना येते आणि त्याची रसिकता जास्त डोळस, मर्मग्राही आणि चोखंदळ बनते. प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी वा. म. जोशी, श्री. कृ. कोल्हटकर, हरिभाऊ आपटे, न. चिं. केळकर यांच्या साहित्यावर केलेल्या ग्रंथरूप आस्वादक-लेखनामागे त्यांचे साहित्यशास्त्राचे अध्ययन निश्चितपणे आहे. असाच प्रकार प्रभाकर पाध्ये (वा. म. जोशी आणि नाटककार चिं. त्र्यं. खानोलकर), माधव आचवल ('रसास्वाद'

व 'जास्वंद' ही पुस्तके) किंवा गंगाधर गाडगीळ (...'मानदंड') या समीक्षकांच्या बाबतीतही दिसून येतो.

पण इथे एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे की कलाशास्त्राच्या अध्ययनाने रसिकतेची निर्मिती वा उपज मात्र होत नाही. ती मुळातच जन्मजात असावी लागते. अशा जन्मजात आवडीचे रसिकतेत विकसन होणे मात्र अशा अध्ययनामुळे होऊ शकते.

मुळात वाचनाचे वेड असलेला माणूस जसजसे अधिकाधिक वाचन करीत जातो तसतसे त्याचे वाचन जास्त डोळस, जास्त प्रगल्भ व प्रौढ होत जाते. वाचनाचा असा व्यासंगच त्या व्यक्तीला एक दृष्टी देत जातो. पण वाचनाचे वेड ही मुळातच आवश्यक गोष्ट हवी. त्याशिवाय तिचे व्यासंगात रूपांतर होणे अशक्य.

प्रत्येक प्राणिमात्राची धडपड ही आनंदप्राप्तीसाठी असते असे म्हणण्यात येते. मनुष्येतर प्राणिमात्रांमध्ये हा आनंद आणि त्यासाठी होणारा व्यवहार अगदीच स्थूल अशा शारीर पातळीवरील असतो. माणसाच्याबाबतीत असे नसते. कारण तो बुद्धिशक्ती विकसित झालेला प्राणी आहे. त्यामुळे त्याच्या आनंदाची पातळी केवळ शारीर रहात नाही. तसेच त्याच्या आनंदात श्रेणीही निर्माण होतात. केवळ अन्न-वस्त्र-निवारा यांच्या प्राथमिक गरजा भागल्याने त्याला आनंदप्राप्ती होऊ शकत नाही. पोटाबरोबरच त्याच्याजवळ जागृत अशी एक मनाची भूकही असते. या भुकेच्या क्षेत्रातच काव्य, कला, नाट्य इत्यादींचा समावेश होतो. त्यामुळे कोणत्या ना कोणत्या कलाप्रकाराबद्दलची एक सर्वसामान्य रुची माणसात जन्मजातच असते. कोणत्या ना कोणत्या पातळीवरील सौंदर्यासक्ती त्याच्यात असतेच. तिच्या उपशमाने त्याला काही एक आनंद होतोच. पण खरा आनंद रसिकच मिळवू शकतो. पुन्हा पाकशास्त्रातील उदाहरण घ्यायचे झाले तर असे सांगता येते की नुसत्या 'खाणाऱ्या' व्यक्तीपेक्षा 'खवैय्या' व्यक्तीच खाद्यपदार्थांच्या सेवनातील खरा आनंद अनुभवू शकते. तसेच बऱ्यावाईटाचे तारतम्यही दाखवू शकते. नुसतेच वाचणाऱ्या किंवा बघणाऱ्या सामान्यापेक्षा खरा रसिकच 'सौभद्र'सारख्या नाटकाचा आनंद मोठ्या व सूक्ष्म प्रमाणात मिळवू शकतो. तेव्हा चांगल्या व उच्च प्रतीच्या आनंदप्राप्तीसाठी माणसाजवळ रसिकता हवी. या रसिकतेलाच काव्यदृष्टी किंवा कलादृष्टी म्हणता येईल. तिच्या आधारे रसिक साहित्यकृतीचा आस्वाद घेऊ शकतो आणि नेमके सौंदर्य ग्रहण करू शकतो.

लेखक त्याला विशेषेकरून जाणवलेले अनुभव शब्दांच्या आधारे विशिष्ट रूपात साकार करीत असतो. तीच साहित्यकृती होय. शब्द हेच तिचे मूलद्रव्य व साधन असते. वाचक त्या शब्दांचा आधार घेऊनच त्यामागील लेखकाचा अनुभव हेरू पाहात असतो. त्याची ही कृती म्हणजेच काव्यास्वाद होय. अशा आस्वादाद्वाराच त्याच्या मनावर साहित्यकृतीचा एक एकात्म संस्कार होत असतो. या संस्कारात आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे ऐक्य सामावलेले असते. अशा संस्कार-स्वीकाराच्या द्वाराच तो साहित्यकृतीच्या अंतरंगाचे व बहिरंगाचे विशेष आपल्या अनुभवविश्वात सामावून घेत असतो. तेव्हा काव्यास्वाद म्हणजे सर्वार्थाने रसिकाच्या मनाने कलाकृतीत केलेले अवगाहन होय. हे आवगाहन - हा प्रवेश - जितके सूक्ष्म, उत्कट व चोखंदळ तितका आस्वाद वरच्या श्रेणीचा आणि त्यातील आनंदही मोठा, वरच्या श्रेणीचा मानला जातो.

या संदर्भात प्रा. गो. म. कुलकर्णी देत असलेला एक इशारा फार महत्त्वाचा ठरतो. ते लिहितात - '' एखाद्या कलाकृतीकडे पाहण्याचे व्यक्तिसापेक्ष वा देशकालपरिस्थितिसापेक्ष असे भिन्न भिन्न दृष्टिकोण संभवतात. कधी तिच्यातून सामाजिक आशय वा युगप्रवृत्ती शोधण्याचा प्रयत्न होतो, कधी तीतून कलावंताचे तत्त्वज्ञान उलगडण्याची कोशीस केली जाते, तर कधी तीतील आकृतिसौंदर्य न्याहाळण्यावर भर दिला जातो.... तथापि यासारख्या विविध भाष्यांचे विविध पातळ्यांवरील महत्त्व मान्य केले तरी रसिकाची प्रधान भूमिका रसास्वादकाचीच राहणे अगत्याचे. तीच त्याची मूळ व उचित भूमिका ''.

या भूमिकेच्या स्वरूपाचेही स्पष्टीकरण प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी पुढे विस्ताराने केले आहे. त्यातील ठळक भाग असा - रसिक हा कलावंताचा सन्मित्र. कार्याचे कौतुक करणारा. अन्त:करण जाणून घेण्याचा प्रयत्न करणारा. प्रसंगी दोष दाखविणारा, पण त्यातही आपुलकीची भावना ठेवणारा. '' कलावंताशी तद्रूप होण्याचा, त्याच्या भूमिकेवर आरूढ होण्याचा प्रयत्न रसिकाने अव्याहतपणे केला पाहिजे, हे करण्याच्या आड त्याचे पूर्वग्रह, आडाखे, आशंका, संकेत, इत्यादी येण्याचा दाट संभव असतो. म्हणून रसिक जेव्हा या साऱ्या अडथळ्यांना उल्लंघून थेटपणे कलाकृतीला सामोरा जातो, तेव्हाच तो 'रसिक' ह्या पदवीला खऱ्या अर्थाने पात्र ठरतो. ही पदवी सहजसाध्य नसते; तीसाठी त्याला आपल्या ठिकाणच्या 'स्व'चे एका मर्यादेपर्यंत हवन करावे लागते; स्वत:च्या ठिकाणचे 'मी'चे काठिण्य भंगून टाकल्याशिवाय, मनातले आम्ल दूर केल्याशिवाय रसिक कलाकृतीशी एकरूप होऊच शकत

नाही.... कलावंत व रसिक यांच्यात सामंजस्य व सामरस्य असावयास पाहिजे. कलेमुळे रसिकाला आणि रसिकामुळे कलेला एक आगळे तेज, वैभव चढते. कला व रसिक हे दोघेही परस्परानुवर्ती असतात. दोघेही रसयात्री किंवा आनंदप्रवासी.... कलानिर्मितीमध्ये कलावंत हा मूळ एका ठिकाणाहून निघून दुसऱ्या एका बिंदूपर्यंत (कलाकृती हा तो बिंदू) पोहोचतो, तर रसिक हा त्या बिंदूपासून उलटच्या क्रमाने कलावंताच्या मूळ ठिकाणाला जाऊन भिडतो. जेथे कलावंताचे कार्य संपते तेथे रसिकाच्या खऱ्या कार्याला आरंभ होतो.''

''रसिकाचे काम केवळ रसग्रहण करण्याचे नसून रसग्रहणामुळे झालेल्या आनंदाचे आवार मांडण्याचेही आहे. एखादी कलाकृती पाहून तिच्यापासून मिळणारा आनंद स्वत:पुरता मर्यादित न ठेवता त्या आनंदात इतरांना वाटेकरी करणे हे रसिकाचे कर्तव्य आहे. मूळ कलाकृतीतील सौंदर्य स्वत: अनुभवणे, ते इतरांना अनुभवावयास लावणे, अनाभिज्ञाला सौंदर्यग्रहण करावयास शिकवणे, त्या कलाकृतीचे योग्य ते मूल्यमापन करणे, कलावंताला धन्यवाद देणे, या साऱ्या क्रियांचा रसग्रहणातच अंतर्भाव होतो. हे करावयास रसिकाला आस्वादन-क्षमतेप्रमाणेच आविष्कारक्षमतेचीही जरुरी आहे.''

आणि इथेच नेमका आस्वादाचा समीक्षाव्यापाराशी संबंध येतो. साहित्यकृतीकडे पाहण्याचे अनेक दृष्टिकोण विद्यमान आहेत. त्यामुळे भिन्न भिन्न समीक्षापद्धती अस्तित्वात आलेल्या आहेत.

अशा पध्दतींपैकी आस्वादकसमीक्षा ही सरळ सरळ रसास्वादावरच भर देऊन अस्तित्वात आलेली पध्दती आहे. पण चरित्रात्मक, ऐतिहासिक, समाजशास्त्रीय, मार्क्सवादी, मानसशास्त्रीय वगैरे ज्या इतर पद्धती दिसतात त्यांच्याबाबतीतही आस्वाद हाच पायाभूत घटक आहे. दृष्टी कोणतीही असो, ती कलावादी असो वा जीवनवादी, कलाकृतीचा आस्वाद ही सर्वप्रथम आवश्यक बाब आहे.

श्री. प्रभाकर पाध्ये यांच्या 'सौंदर्यानुभव' या ग्रंथात 'आस्वाद आणि समीक्षा' हे एक स्वतंत्र प्रकरणच आहे. त्यात त्यांनी या दोहोंचा अतिशय खोलवर विचार केलेला आहे. ते लिहितात - ''आस्वाद आणि समीक्षा एक नव्हेत. या दोहोंच्या प्रक्रिया अगदी वेगळ्या असतात. या दोहोंचा संकर आस्वादालाही उपकारक ठरणार नाही आणि समीक्षेलाही समुचित ठरणार नाही. माजले तर घोटाळेच माजतील. कारण दोघांच्या मनोवृत्तीतच मूलभूत फरक आहे. आस्वादाची मनोवृत्ती आणि समीक्षेची मनोवृत्ती या वेगवेगळ्या मनोवृत्ती

आहेत. त्याच्या प्रेरणा निरनिराळ्या आहेत. एक मनोवृत्ती संश्लेषणात्मक असते, तर दुसरी विश्लेषणात्मक असते. एकीत साक्षात्कार असतो, तर दुसरीत बुद्धीचा विलास असतो. एकीत या साक्षात्कारातले साफल्य असते, तर दुसरीत हा साक्षात्कार का घडला याची चिकित्सा असते. एकीत सौंदर्यात्मक जाणीव तर दुसरीत सौंदर्यकारक गुणविशेषांचे विश्लेषण असते. ''

त्यांच्या मते आस्वादात प्रामुख्याने केवलास्वादवृत्ती असते. 'अनुभवासाठी अनुभव घेण्याची वृत्ती. अनुभवाचा आस्वाद केवळ त्या आस्वादासाठी घेण्याची वृत्ती. स्वरसरंजनात्मकतेची वृत्ती.' याशिवाय सौंदर्यात्मक अनुभव येणार नाही, असे सांगून ते लिहितात, '' आपल्या नेहमीच्या जीवनतृष्णेने ग्रासलेल्या जीवनव्यवहाराच्या वृत्तीपेक्षा ही वृत्ती अगदी निराळी असते.'' कारण तीमुळे आपण कलाकृतीकडे व्यावहारिक दृष्टीने पाहू शकत नाही. 'व्यावहारिक दृष्टी आपल्याला त्या वस्तूपासून, तिच्या अनुभवापासून दूर नेते.' श्री. पाध्ये यांच्या मते 'समीक्षेची दृष्टी व्यावहारिक नसली, तिला खरोखर तसे बाहेर पाहण्याची गरज नसली तरी पुष्कळदा ती बाहेर पाहते.' यामुळेच अनेकदा समीक्षक इतिहासकार, समाजशास्त्रज्ञ, मानसशास्त्रज्ञ अशा साहित्येतर भूमिका बजावायला लागतो.

पाध्यांचे हे विवेचन निश्चितच तर्कशुद्ध आहे. त्यात सत्यता आहे. पण आस्वादप्रक्रियेतील रसिकाची कलाकृतीशी अभिप्रत असणारी एकरूपता ध्यानी घेतली तर 'कलाकृतीबाहेर पडणाऱ्या 'समीक्षेतही प्राथमिक घटक म्हणून आस्वादाची योजना होऊ शकते. कलावादी भूमिका स्वीकारणारे पाध्ये आस्वादकसमीक्षेचे विवरण करताना मात्र आस्वाद व समीक्षा परस्परविरोधी टोकावर ठेवत नाहीत. खरे तर, त्यांच्या भूमिकेनुसार समीक्षा, मग ती आस्वादक का असेना, ही समीक्षा म्हणून आस्वादाशी विरोधी वा द्वैती असली पाहिजे. कारण तीत वेगळी प्रेरणा आहे, ती विश्लेषणात्मक आहे, तीत बुद्धीचा विलास आहे, साक्षात्काराची चिकित्सा आहे आणि सौंदर्यकारक गुणविशेषांचे विश्लेषणही आहे. पण हे ध्यानी न घेता प्रभाकर पाध्ये आस्वादक-समीक्षेचा अपवाद करताना दिसतात. पाध्यांची यात होणारी दिशाभूल ही खरे तर सर्वच कलावाद्यांबाबत दिसून येणारी दिशाभूल आहे.

२. आस्वादाला आवश्यक असणारे गुण :

काव्यास्वाद हा योग्य रीतीने झाल्याशिवाय काव्यसौंदर्याची जाणीव होणे शक्य नाही. त्यामुळे योग्य अशा आस्वादाला काही गुण उपस्थित असणे

आवश्यक आहे. अर्थात हे मानसिक गुण असून ते चांगल्या आस्वादकाचे वा रसिकाचेही अपेक्षित गुण होऊ शकतात.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी रसग्रहणाला स्वास्थ्याची जरुरी असते असे सांगितले आहे. ते म्हणतात, 'रससेवनाला एकप्रकारच्या स्थैर्याची व मानसिक स्वास्थ्याची गरज असते.' म्हणजे रसिकाचे मन जर इतर गोष्टीत व्यग्र असेल तर त्याच्याकरवी योग्य आस्वादक्रिया घडू शकत नाही.

याबरोबरच गो. मं. नी आस्वादाबाबतच्या पूर्वतयारीविषयी एक विचार मांडला आहे, तोही लक्षात घ्यावा असाच आहे. ते म्हणतात, 'प्रमाणबद्धता, समतोलपणा, रंगाकृती, इत्यादी अनेक घटक मिळून सौंदर्यनिर्मिती होते. ज्याला सौंदर्याचा आस्वाद घ्यावयाचा असेल त्याने या सौंदर्यघटकांचे स्वरूप साकल्याने समजून घेतले पाहिजे. सौंदर्याचे स्वरूप समजून घेणे म्हणजे ज्या घटकांचे ते बनलेले असते त्या घटकांचे कार्य, त्यांचे परस्परसंबंध व एकंदर सौंदर्यनिर्मितीत त्यांचे स्थान यांचे यथार्थ ज्ञान करून घेणे होय. हे होण्यास सर्व सौंदर्याची जननी जी कला तिचे स्वरूप अवगत व्हावयास हवे. कलेचे सामान्य स्वरूप समजल्याशिवाय काव्यसंगीतादी तिचे जे उपप्रकार, त्यांचे महत्त्व व स्वरूप ज्ञात होणार नाहीत.' यात काव्यास्वादासाठी एकूण कलास्वरूपशास्त्राची (Aesthetics) जाण आवश्यक आहे, हा फार महत्त्वाचा भाग ठरतो. कारण मुळात ती जाण असली की माध्यम - साधनभिन्नता, ऐंद्रिय आवाहनांची भिन्नता, साहित्यकलेचे आशयानुसारी स्वरूप इत्यादींची जाणीव आस्वादक्रियेला वजन देऊ शकते.

श्री. प्रभाकर पाध्ये यांनीही आवश्यक अशा गुणांची चर्चा केली आहे. आस्वादासाठी आस्वाद घेणारी स्वरसरंजनात्मक दृष्टी म्हणजे सौंदर्यदृष्टी. ही दृष्टी हा त्यांच्या मते अत्यावश्यक गुण होय. ती नसेल तर आस्वादक्रियाच होऊ शकत नाही. तसेच, 'प्रत्येक गोष्टीकडे तिच्या तिच्या जातीच्या दृष्टीने 'पाहण्याची क्षमता हाही आवश्यक गुण ते मानतात. 'रसिक दृष्टीने एखाद्या काँक्रीट - मिक्सरकडे पाहिले तरी ते सुंदर दिसेल' असे ते म्हणतात. सौंदर्यदृष्टीला आस्वादसमयी 'कोवळीक' प्राप्त होणे आवश्यक आहे. ही कोवळीक प्राप्त होणे म्हणजे खऱ्या अर्थाने सौंदर्यरूप पावण्याची क्षमता होय. आणि शेवटचा गुण म्हणजे कलात्मक अनुभव हा वैचारिक व व्यावहारिक अनुभवाहून वेगळा आहे याचे स्मरण. कलात्मक अनुभवाची अन्तर्मुखता, कृतिशून्यता लक्षात घेतली गेली नाही तर त्याची इतर अनुभवांशी गल्लत होऊन योग्य स्वरूपातील

आस्वादक्रिया होऊ शकत नाही.

याशिवायही काही गुणविशेष सांगता येतात.

जिज्ञासा हा असाच एक गुण मानता येईल. व्यावहारिक कुतूहलाच्या पातळीवरील ही, अर्थातच, जिज्ञासा नव्हे. मानवी मन आणि मानवी जीवन यातील व्यवहार, त्यातील गुंतागुंत, त्यातील दृष्यअदृष्य दालने इत्यादींबद्दलचे माणसाच्या मनाला एक खोल कुतूहल असते. 'मी कोण आहे' या प्रश्नाच्या कुतूहलातूनच तत्त्वज्ञानाची जडणघडण झाली असे सांगण्यात येते. साहित्यकृतीतील आशय आणि आविष्कार याबद्दलचे असेच खोल कुतूहल मनाला त्या कृतीवर एकाग्र करते. त्या कृतीद्वारा जे जे सामोरे येते त्याचा स्वीकार या जिज्ञासेपोटी व्हायला लागतो. तिच्यापोटीच गोचर होणाऱ्या अनुभवविश्वाची संगतीही लावली जाऊ लागते.

मनाची निर्मलता हा सुध्दा एक असाच आस्वाददृष्ट्या आवश्यक गुण होय. जुन्या संस्कृत मीमांसकांनी आस्वादकाचे मन 'दर्पणवत्' हवे असे सांगितले आहे. दर्पण म्हणजे आरसा. आरसा स्वच्छ असावा लागतो, तरच तो योग्य असे प्रतिबिंब दर्शवू शकतो. त्याच्यावर नेमक्या आणि नेटक्या स्वरूपात प्रतिबिंब उमटू शकते. योग्य आस्वादनासाठी साहित्यकृतीचे यथायोग्य असे प्रतिबिंब रसिकमनावर उमटणे आवश्यक आहे. हे मन जर पूर्वग्रहदूषित असेल तर प्रतिबिंब गढूळ होण्याचा संभव असतो. समजा, नवकाव्याबद्दल आपल्या मनात, ते वाईट आहे, असा पूर्वग्रह दृढ झाला आहे; आणि आपण मर्ढेकरांची कविता वाचायला घेतली. त्या पूर्वग्रहामुळे आपण असे वाचन काकदृष्टीने करू. मग त्यातील दोष शोधणे इतकेच काम आपल्या हातून होईल आणि मर्ढेकरांच्या काव्यातील सौंदर्याला मुकू. त्या कवितांचा योग्य तसा आस्वाद घेणे आपल्याकरवी होणार नाही. म्हणून पूर्वग्रहविरहित स्वच्छ मन हा योग्य आस्वादासाठीचा एक अत्यावश्यक विशेष ठरतो.

तसेच रसिकाजवळ काव्यास्वादासमयी **आपुलकी व सहानुभाव** असणे जरुरीचे आहे. साहित्यकृतीबद्दल आपुलकी न बाळगता परकेपणाची जाणीवच मनात राहिली तर आपोआप एक दुरावा निर्माण होतो. आस्वादासाठी आस्वाद घेण्यासाठी साहित्य-वस्तूबद्दलची जी जवळीक अपेक्षित असते ती यामुळे निर्माण होऊ शकत नाही. प्रा. गो. म. कुलकर्णी 'आस्वादप्रक्रिया म्हणजे एक हृदयसंवाद' असे जे म्हणतात तो दुराव्यामुळे साध्य होत नाही.

तसेच आस्वादकाच्या मनात लेखक आणि साहित्यकृती यांच्याबद्दलची

एक व्यापक सहानुभूती - सहानुभाव - नसेल तर त्याला कलाकृतीतील मर्माचा परिचय होऊन व्हायची ती आनंदप्राप्ती होणार नाही. आस्वादकाच्या व्यक्तिगत स्वरूपाच्या काही आवडीनिवडी जरूर असतील. त्या त्याने त्याच्या व्यावहारिक जीवनात वापराव्यातही. पण साहित्यकृतीचा आस्वाद घेताना अशा आवडीनिवडी, जीवनविषयक दृष्टिकोण बाजूला ठेवावे लागतात. मार्क्सवादी विचारसरणी मानणाऱ्याने ती लक्षात ठेवून रवींद्रनाथ टागोर यांचे साहित्य म्हणजे एका बूझ्वा जमीनदाराचे साहित्य अशी भूमिका घेऊन वाचले तर तो योग्य आस्वाद ठरणार नाही.

साहित्याकृतीतून आविष्कृत होणारे विश्व, त्यातील व्यक्ती, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यातून संभवणारे प्रसंग आणि या सर्वांच्याद्वारा त्या साहित्यकृतीत उभा केला जाणारा एक व्यूह याबद्दल सर्वप्रथम रसिकमनात सहानुभूती हवीच हवी. त्याशिवाय त्याच्या प्रतीतीत – त्या साहित्याच्या येणाऱ्या अनुभवात-चैतन्य वा जिवंतपणा निर्माण होणार नाही. लेखकाला व साहित्यकृतीला योग्य न्याय देणे ही प्रधान अपेक्षा असते. तिची पूर्तीही सहानुभावाशिवाय शक्य नाही. साहित्यात चित्रित होणाऱ्या अपरिचित मानवी जीवनाची व स्वभावाची संगती या विशेषाशिवाय लावली जाणे शक्य होणार नाही.

शेक्सपीअरच्या 'मर्चंट ऑफ व्हेनिस' या नाटकातील शायलॉक, 'ऑथेल्लो'मधील आयागो, काकासाहेब खाडिलकरांच्या 'भाऊबंदकी'तील राघोबादादा व आनंदीबाई, 'कीचकवध'मधील कीचक इ. सर्व पात्रे 'खल'आहेत. सर्व नाटकभर त्यांचे 'खलत्व' ठळकपणे दिसते. इतकेच नव्हे, तर तेच नाट्याला गती देताना जाणवते. या 'खलां'बद्दलचा राग मनात धरून वाचकांनी ही नाटके वाचली किंवा त्यांचे प्रयोग प्रेक्षकांनी पाहिले तर ते आस्वाददृष्ट्या योग्य होणार नाही. व्यक्ती म्हणूनच त्याचा विचार केला गेला पाहिजे. चांगला आस्वादक काव्यदृष्टीचा वापर करून या खलांच्या खलत्वाचाही आस्वाद घेईल. या खलपात्रांबाबतही, हासुध्दा एक मानवी स्वभावविशेष आहे, अशीच सहानभूतीची दृष्टी त्याच्याजवळ असते. त्याच्या कृतीउक्तींचा तो 'खलत्वा'च्या अंगाने अर्थ लावीत नाही. ही माणसेच आहेत आणि माणसे म्हणूनच त्यांच्या व्यक्तिरेखांची तो संगती लावत जातो. म्हणूनच त्याच्या लेखी नायक - खलनायक असा भेद आस्वादसमयी निर्माण होत नाही. राम गणेश गडकरी यांच्या 'भावबंधन' नाटकातील खलनायक असलेला घनःशाम सर्वाधिक महत्त्वाची व्यक्तिरेखा म्हणून यामुळेच गौरविली गेली आहे.

आस्वादकाजवळ कलाकृती आणि तिचा लेखक यांच्याशी **तद्रूप होण्याची क्षमता** हवी. ती असल्याशिवाय कलाकृतीत सामावलेले अन्तर्बाह्य विश्व आणि त्यामागचे लेखकाचे मन तो खऱ्या अर्थाने अनुभवू शकणार नाही. काव्यनिर्मितीप्रमाणे काव्यास्वाद ही सुद्धा एक सविकल्प समाधीची अवस्था आहे हे लक्षात ठेवले पाहिजे. रसिकमन अशा आस्वादकाली तल्लीन झालेले असते. त्याक्षणी त्याला त्या साहित्यकृतीशिवाय इतर कोणत्याच गोष्टीचे भान नसते. अशी कलाकृतीमय अवस्था आस्वादकाली प्राप्त झाली की मगच त्या साहित्यकृतीतील सौंदर्याचा साक्षात्कार रसिकमनाला होऊ शकतो.

योग्य आस्वादासाठी **ज्ञान** हाही एक आवश्यक गुण आहे. आस्वादासाठी नुसतीच संवेदनक्षमता किंवा भावनात्मकता असून उपयोगाचे नाही. बुद्धी किंवा ज्ञानशक्ती यांचीही त्यासाठी जरुरी असते. साहित्यप्रकार, जीवनव्यवहार, अनेकविध संदर्भ यांचे ज्ञान रसिकाला असणे आवश्यक आहे. त्यामुळे आस्वादन जास्त डोळस व जास्त प्रगल्भ होते. अनेकदा असे ज्ञान नसल्याने कलाकृतीचा नेमका अर्थच लागू शकत नाही. मागच्या शतकाअखेरीची मध्यमवर्गीय पांढरपेशा स्त्रीची सामाजिक अन्यायामुळे होणारी रूढीग्रस्त गुदमरलेली स्थिती ज्याला माहीत आहे तोच हरिभाऊ आपटे यांच्या 'पण लक्षात कोण घेतो?' या कादंबरीचा किंवा गो. ब. देवल यांच्या 'शारदा' या नाटकाचा योग्य आस्वाद घेऊ शकेल. विंदा करंदीकरांच्या कवितेचा आस्वाद घेणाऱ्यास तर अपरिचित संदर्भाच्या उलगडयासाठी ज्ञानाचा साठाच सोबतीस हवा.

साहित्य आणि साहित्यप्रकार याचे ज्ञानही महत्त्वाचे व मार्गदर्शक ठरत असते. साहित्यकृती नेमकी कोणत्या प्रकारात मोडणारी आहे हे लक्षात येणे तिच्या मर्मग्रहणाच्या दृष्टीने मार्गदर्शक ठरणारे असते. त्या त्या साहित्यप्रकाराच्या अनुषंगाने जीवनदर्शनाबाबतच्या अपेक्षा संकोचत असतात किंवा रुंदावत असतात. अल्प कालाचे परिमाण असणारी कथा आणि प्रदीर्घ कालाचे परिमाण असणारी कादंबरी यातील विवेक आस्वादाला मदत करीत असतो. तो तो साहित्यप्रकार हाताळण्यातील लेखकाचा कच्चेपणा, नवशिकेपणा किंवा सराईतपणा अशा ज्ञानाच्या जोरावरच रसिक आस्वादकाली ताडू शकतो. एखादा लेखक चाकोरीबध्द लेखन करणारा आहे की नवा मार्ग निर्माण करणारा बंडखोर आहे याचे निदानही अशा ज्ञानाच्या आधारेच रसिक करू शकतो.

ज्ञान वाढले की रसिकता कमी होते असा एका काळी समज होता. तो चुकीचा आहे हे लक्षात आल्यावर, त्याचा निर्माता मेकॉले यानेच नंतर

तो मागे घेतला. विद्वत्व आणि रसिकत्व एकत्र नांदू शकतात हा आजवरचा इतिहास आहे. ज्ञानेश्वराच्या ठिकाणी ज्ञान व रसिकत्व एकत्र नांदत होते. आगरकर हे असेच अर्वाचीन काळातील एक उदाहरण होय. त्यांनी केलेल्या तात्त्विक लेखनातून त्याचे ज्ञानभांडार दिसते आणि 'विकारविलसित' सारख्या 'हॅम्लेट' च्या अनुवादातून रसिकता दिसते.

मात्र इथे हे लक्षात ठेवले पाहिजे की काव्यास्वादात ज्ञानाला ज्ञान म्हणून स्थान नाही. तिथे ते काव्यगत ज्ञान म्हणूनच लक्षात घ्यायचे असते.

सौंदर्यशास्त्रात बुलोने मांडलेल्या Psychic distance चे समीक्षेतील रूप म्हणजे अलिप्ततेची संकल्पना. आस्वादाच्या संदर्भात अशा **कलात्मक अलिप्ततेची** जरुरी असते. तद्रूप होण्याची क्षमता आणि अलिप्त राहण्याची क्षमता या दोन्ही गोष्टी आस्वादाबाबत आवश्यक म्हणणे म्हणजे परस्पराविरोधी संकल्पनांची एकत्र मोट बांधणे होय असे कुणी म्हणेल, पण ते चुकीचे होईल. कारण कलेच्या विश्वात या दोन्ही गोष्टी आपणास वाटतात तेवढ्या विरोधी नाहीत. तद्रूपता आणि अलिप्तता या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू आहेत. आणि हे नाणे आहे आस्वादाचे.

साहित्याकृतीतून आविष्कृत होणाऱ्या विश्वाशी आपण एकरूप वा तद्रूप झालो नाही तर त्या विश्वातील तपशिलाची, त्याद्वारे सिद्ध होणाऱ्या व्यूहाची आणि त्या व्यूहाच्या नेमक्या रोखाची आपणास कल्पना येणार नाही. त्यातील बारकावे, त्यांची गुंतागुंत आणि सोडवणूक, साहित्यकृतीतील आशय व आविष्कार यांचे यथार्थ अस्तित्व इत्यादींचा थांग लागणार नाही. पण याबरोबरच या सर्व गोष्टींमध्ये आपण पूर्णपणे बुडून गेलो तर यांची संगती लावणे, यांची वीण तपासणे, यांचा कलात्मक संदर्भ लावणे, शेवटी मूल्यमापन करणे, इत्यादी गोष्टींचा थांग लागणे अशक्य होईल. त्यासाठी अलिप्तता हवी. अशी अलिप्तता आस्वादप्रक्रियेत मुळातच असेल तर आस्वादन-विषयाचे नेमके कलात्मक आकलन शक्य होऊ शकते. सुप्रसिद्ध इंग्रज समीक्षक डॉ. जॉन्सन याने नाटक पाहताना आपण, त्यापासून भिन्न असणाऱ्या प्रेक्षकांपैकी एक आहोत याची जागृत जाणीव असल्यामुळेच, आपण नाटकातील सौंदर्याचे ग्रहण करू शकतो अशा आशयाचे जे मार्मिक विधान केलेले आहे त्यातील मर्म हा अलिप्ततेचाच विचार उलगडू शकतो.

म्हणूनच साहित्यकृतीचे खरखुरे आकलन होण्यासाठी तद्रूपतेबरोबरच ही अलिप्तता आस्वादनात आवश्यक असते असे सांगितले जाते.

शेवटी या सोबतच अलिप्ततेच्या विचाराशी दर्शनी स्वरूपात विसंगत वा विरोधी भासेल असा आस्वादनाबाबतचा एक गुण सांगितला जातो. तो म्हणजे आस्वादकाजवळ **स्वत:ला विसरण्याची क्षमता हवी.** खोलवर विचार केला तर 'स्वत:ला विसरण्याची क्षमता' ही तद्रूपतेसारखीच अलिप्ततेशी मूलत: विसंगत वा विरोधी ठरेल असा गुणविशेष नाही हे लक्षात येऊ शकेल.

प्रत्येक आस्वादक हा लौकिक दृष्टया 'कुणीतरी' असतोच असतो. हे 'कुणीतरीपण' विसरून नुसता रसिक म्हणून, आस्वादक म्हणून साहित्यकृतीकडे वळणे, तीत अवगाहन करणे त्याला जमले पाहिजे इतकाच 'स्वत:ला विसरणे' याचा या संदर्भातील अर्थ होय. म्हणजे इतकेच की काव्यास्वादाच्या वेळी त्याने,एरवीच्या व्यावहारिक जीवनातल्याप्रमाणे वकील, डॉक्टर, व्यापारी, विद्यार्थी, प्राध्यापक, मजूर, राजकीय पक्ष कार्यकर्ता, वगैरे कुणीही असता उपयोगाचे नाही. अशा लौकिक वा व्यावहारिक गोष्टीत सामावलेला त्याचा 'स्व' किंवा 'मी' त्याला विसरता आला पाहिजे. नाही तर या लौकिक 'मी' च्या जाणिवा त्याचा काव्यास्वाद निर्भेळ राहू देणार नाहीत. त्याच्या लौकिक भूमिका निश्चितच आस्वादात बिघाड उत्पन्न करतील. म्हणून त्याने आस्वादकाळी फक्त रसिक आस्वादक असले पाहिजे. मगच तो खऱ्या अर्थाने काव्यास्वादासाठी काव्यास्वाद घेऊ शकेल. एरवी नाही.

अभिनवगुप्त या संस्कृत काव्यमीमांसकाने आदर्श रसिकाचे वर्णन करताना 'अधिकारीचात्र विमल प्रतिभानशाली सहृदय:' अशी त्याच्याबद्दलची अपेक्षा व्यक्त केली आहे. यातील 'सहृदय' हा शब्द फार अर्थपूर्ण आहे. रसिक सहृदय हवा. म्हणजे लेखक व साहित्यकृती यांच्याबद्दलच्या त्याच्या दृष्टिकोनात वा भूमिकेत मुळातच सहानुभाव हवा, 'अधिकारी आणि विमल (मलहीन, स्वच्छ) प्रतिभेने युक्त असा सहृदय' असा या संस्कृत वचनाचा अर्थ आहे. त्यातील समावेशकता सहज लक्षात येण्यासारखी आहे.

अभिनवगुप्ताच्या मते हा सहृदय अधिकारी असला पाहिजे. म्हणजे साहित्यातील जाणकार, माहितगार, ज्ञानी असला पाहिजे. पण तो नुसताच ज्ञानी वा माहितगार असता उपयोगाचा नाही, तर तोही प्रतिभावंत असला पाहिजे. म्हणजेच स्वच्छ अशा प्रतिभेने युक्त असला पाहिजे. याचा अर्थ असा की, नुसता लेखकच प्रतिभाशाली असून भागत नाही, तर रसिकही प्रतिभाशाली हवा. रसिकाजवळ प्रतिभा नसेल तर तो साहित्यकृतीतील मथितार्थ अनुभवू शकत नाही. म्हणूनच म्हटले जाते की, 'लेखक हा बोलका रसिक असतो

अणि रसिक हा मुका लेखक असतो.' तेव्हा योग्य आस्वादासाठी अतिशय आवश्यक असा गुण म्हणजे **अंगी प्रतिभा असणे** हा होय. तिच्या आधारावरच रसिक साहित्यकृतीतील सर्व सूचक-स्थळे जाणू शकतो.

३. आस्वादप्रक्रिया आणि आस्वादातील आनंदाचे स्वरूप :

एकूण कलाव्यापारच अरूपाला रूप देणारा किंवा अगोचराला गोचर करणारा व्यापार आहे. त्यासाठी कलावंत भिन्न भिन्न साधनांचा (भिन्न भिन्न कलांसाठी) वापर करीत असतो. उदाहरणार्थ, चित्रकलेसाठी रंगांचा, मूर्तिकलेसाठी प्रस्तराचा (दगडाचा), इ.इ. साहित्यकलेचे मूलद्रव्य वा साधन शब्द हे आहे. ते नुसतेच मानवनिर्मित नसून मानवशरीरांतर्गतही आहे. लिखित शब्द किंवा भाषा या साधनाच्या आधारे लेखकाचा अमूर्त मनोगत अनुभव मूर्त वा गोचर होत असतो. या व्यवहारात रसिकाचा संबंध लेखकाचा अनुभव कलाकृतीच्या रूपाने गोचर झाल्यानंतर येतो. रसिकमनाशी संयोग पावतो तो शब्दरूप झालेला लेखकाचा अनुभव. ही संयोगप्रक्रिया म्हणजेच आस्वादप्रक्रिया.

शास्त्रीय लेखनाबाबत घडते तशी यात फक्त 'समजण्या'ची ज्ञानप्रक्रिया होत नसते, तर इथे होणाऱ्या (आस्वाद) प्रक्रियेत संवेदना, भावना व विचार या सर्वांचाच सहभाग असतो. आणि या सर्व व्यापाराची पातळी पूर्णपणे मानसिक असते.

काव्यास्वाद हा पूर्णपणे अनुभवगम्य आणि अ-लौकिक आहे असे संस्कृत मीमांसकांनी नोंदविले आहे. साहित्यकृतीच्या रूपाने लेखकाचा अनुभव शब्दरूप झालेला असून त्याचा आस्वादही रसिक अनुभवाच्या पातळीवरूनच घेत असतो. म्हणूनच काव्यास्वाद हा अनुभवगम्य आहे असे म्हटले जाते. रसिकाच्या अनुभवविश्वाशिवाय आस्वादाला अस्तित्व नसते.

तसेच आस्वादप्रक्रिया ही एक अ-लौकिक मानसिक प्रक्रिया आहे असे म्हटले जाते. लौकिक वा व्यावहारिक जीवनातही भिन्न भिन्न प्रसंगांचा अनुभव माणूस घेत असतो. त्यातून त्याच्या मनात भिन्न भिन्न भावना निर्माणही होत असतात. पण हा व्यावहारिक वा लौकिक अनुभव आणि त्याचा आस्वाद हा काव्यानुभव आणि काव्यास्वाद याहून पूर्णपणे वेगळा आहे.

आस्वादकता हाच ज्याचा धर्म आहे असा रसरूप पावलेला काव्यार्थ फक्त चर्वणारूप असतो. हा काव्यार्थ किंवा काव्यानुभव पूर्णपणे तात्कालिक असून तो चर्वणाकालापुरताच टिकत असतो. एखादी कादंबरी वाचून संपविली की तिने आपल्या मनात निर्माण केलेली रसरूप भावनाही संपुष्टात येत असते.

लौकिक जीवनातील अनुभवांचे तसे असत नाही. एखादा प्रसंग घडून गेल्यानंतरही त्याने उदित केलेल्या भावना अस्तित्वात असू शकतात. कुटुंबातील मृत झालेल्या व्यक्तीची उत्तरक्रिया आटोपल्यानंतरही घरात दीर्घकाळ शोकाचे वास्तव्य असते. दीर्घद्वेष किंवा सूडाची प्रवृत्ती यांचाही या संदर्भात निर्देश करता येईल. पण एखाद्या शोकात्मिकेबाबत असा अनुभव येत नाही.

लौकिक व्यावहारिक जीवनातील अनुभव-भावना नेहमीच व्यक्तिसंबद्ध असतात. पण काव्यातील अनुभव-भावना या व्यक्तिनिरपेक्ष बनलेल्या असतात. त्यांचा आस्वाद रसिक सर्वसामान्य किंवा साधारण (General) पातळीवरूनच घेत असतो. आस्वादप्रक्रियेत रसिकाच्याही व्यक्तिगत मर्यादा गळत असतात. आस्वादकाला त्याच्या लौकिक 'मी'चा विसर पडत असतो. पण लौकिक व्यवहारात असे होत नसते. तिथे अनुभव घेणारा आपल्या 'स्व'शी ठामपणे बांधलेला असतो. त्यामुळेच त्याच्या भावनांचे, भूमिकेचे अस्तित्व दीर्घकाळ शाबूत राहते.

लौकिक व्यवहारात निर्माण होणाऱ्या भावना नेहमी जीवनोपयोगी असतात. या साऱ्याच जीवशास्त्रीय भावना (Biological emotions) असतात. शोक, वीर, वत्सल, शृंगार इ. अशा भावनांच्या बाबतीत असे दिसते की त्या त्या प्रसंगी त्या त्या व्यक्तीच्या संदर्भात त्या निर्माण होणे ही एक मानसिक व शारीरिक - म्हणजेच जीवशास्त्रीय गरज असते. काव्यास्वादातून जाणवणाऱ्या भावनाही लौकिक भावनांसारख्याच असतात. पण त्या दोहोंत सारखेपणा असला तरी त्या समांतर असतात. या दोन्ही भावना एक नसतात हे लक्षात घ्यायला हवे. काव्यातील भावनांचे स्वरूप कधीच जीवनोपयोगी असत नाही.

लौकिक व्यवहारातील भावनांची परिणती कृतिशीलतेत होत असते. साप किंवा वाघ दिसल्यानंतर निर्माण होणारी भीतीची भावना पळण्यासारख्या कृतीत परिणत होते. पण नाटक-सिनेमात वाघ किंवा साप यांचे घडणारे दर्शन भीतीची भावना निर्माण करील, पण त्याची परिणती थिएटर सोडून पलायनाच्या कृतीत होणार नाही. काव्यास्वादातून उदित होणाऱ्या भावनांचे कृतिशून्यत्व हे वेगळेपण महत्त्वाचे आहे. आस्वादासाठी आस्वाद, भावनेसाठी भावना अशीच एक त्या भावनेच्या चर्वणेची केवलस्थिती आस्वादप्रक्रियेत अस्तित्वात येते.

आस्वादामुळें काही आनुषंगिक उद्दिष्टेही साध्य होतात. जिज्ञासातृप्ती, स्वप्नरंजन, अतृप्त इच्छांची तृप्ती, प्रतिकूल वास्तवापासून पलायन इ. उद्दिष्टे या संदर्भात सांगता येतील. पण ही साध्य व्हावीत म्हणून काव्यास्वाद घेतला

जात नसतो, हे लक्षात घेतले की त्यांचा गौणपणा ध्यानी येतो. थोडक्यात, काव्यास्वाद हे कशाचेही साधन होऊ शकत नाही. ते साध्यरूपच असते. परंपरेने आलेला दुसरा एक शब्द वापरून हेच सांगायचे तर काव्यास्वादात रसाची रसिकाकरवी होणारी चर्वणा फक्त चर्वणेसाठी होत असते. त्यात इतर कसलेली हेतू गुंतलेले नसतात.

साहित्यकृतीतून व्यक्त होणारा लेखकाचा अनुभव वैयक्तिक किंवा खाजगी राहात नसतो. त्याचे सामान्यीकरण (Generalisation) किंवा (Universalisation) होत असून त्याला सर्वसाधारण पातळी लाभत असते. त्याचमुळे त्रयस्थ रसिक त्याचा अनुभव घेऊ शकतो. 'फुलराणी'तील बालकवींचा अनुभव खाजगी आणि व्यक्तिगतच राहिला असता तर कुणीही वाचक त्यात प्रवेश करू शकला नसता. थोडक्यात, काव्यगत अनुभवाचे साधारणीकरण झालेले असल्याखेरीज त्यात आस्वाद्यता येऊ शकत नाही.

दुसऱ्या बाजूला, आस्वादक किंवा रसिक याच्याबाबतही अशीच प्रक्रिया घडत असते. त्याचाही 'स्व' गळावा लागतो. म्हणजे त्याच्या जाणिवेची लौकिक वैयक्तिकता नाहीशी होऊन तिला सामान्य वा साधारण पातळी लाभावी लागते. केवळ एक आस्वादक वा रसिक असेच त्याचे आस्वादकाली अस्तित्व उरत असते.

साहित्यकृतीतील भावनांचा तो आस्वादासाठी आस्वाद घेत असतो. त्यावेळी चर्वणेमुळे त्याची चित्रवृत्ती आनंदरूप होत असते. ही आनंदरूप अवस्थाही लौकिक जीवनातील आनंदासारखी नसते. सुख वा दुःख यांचे लौकिक जीवनातील स्वरूप अनुक्रमे अनुकूल संवेदनात्मक वा प्रतिकूल संवेदनात्मक असे असते. साहित्यास्वादाची अवस्था यापलीकडची असते. म्हणूनच शोकांतिकांचा (उदा. 'एकच प्याला', 'बेबंदशाही', 'हॅम्लेट', 'ऑथेल्लो' इ. नाटके) अनुभवही दुःखपूर्ण नसतो, आनंदरूपच असतो असे म्हटले जाते.

काव्यास्वादातील आनंद हा आस्वादजन्य आणि आस्वादरूप असतो. आस्वादातच त्याचे अस्तित्व असते. व्यक्तिनिरपेक्ष पातळीवरून होणारी ही प्रक्रिया असल्याने त्यात जीवनोपयोगी व कृतिशील भावनांचा आढळ नसतो. यावेळची रसिकाची ही वेगळी व विशिष्ट मनःस्थिती ध्यानी घेऊनच अभिनवगुप्ताने तिला विश्रांतिकारिणी म्हटले आहे. परस्परविरोधी ताणांमुळे एका वेगळ्याच पातळीवर भावनांचे होणारे व्यवस्थापन लक्षात घेऊन आय्. ए. रिचर्ड्स या समीक्षकाने तिचे वर्णन 'एक समधात मनोवस्था' – Synesthesia या शब्दाने

केले आहे.

आस्वादाच्या या प्रक्रियेच्या संदर्भात अभिनवगुप्ताने अतिशय मार्मिक विवरण केलेले आहे. त्याच्या मते कोणत्याही साभिप्राय विधानाची प्रतीती तीन अवस्थांतून येते. स्पष्टीकरणासाठी त्याने एक वाक्य दिलेले आहे. 'आरोग्यं प्राप्तवान् सांबः स्तुत्वा देवं अहर्पतिम्!' सांबाने सूर्याची स्तुती केली आणि त्याला आरोग्य प्राप्त झाले, हा या वचनाचा वाच्यार्थ. याच्या प्रतीतीच्या अभिनवगुप्त स्पष्ट करीत असलेल्या अवस्था पुढीलप्रमाणे आहेत.

(१) व्यक्तिविशिष्ट ज्ञान – सूर्यस्तुतीमुळे आरोग्यप्राप्ती सांब नावाच्या एका व्यक्तीला झाली.

(२) व्यक्तिनिरपेक्ष ज्ञान – हे साधारण्याच्या पातळीवरून म्हणजे कुणीही सूर्यस्तवन केल्यास आरोग्यप्राप्ती होईल.

(३) आत्मानुप्रवेश ज्ञान – म्हणजे आपणही सूर्यस्तवन केल्यास आरोग्य प्राप्त होईल.

तेव्हा प्रतीतीचे हे तीन टप्पे. काव्यनाटकातसुद्धा व्यंजनाव्यापारामुळे याच क्रमाने प्रतीती होते. नाटकातील पात्रांचे व्यक्तिसंबद्धत्व गळते. ते राम, दुष्यंत वगैरे राहात नाहीत. सर्वसामान्य होतात. अशा साधारण्यामुळे त्या पातळीवरून प्रत्ययाला येणारा स्थायीभाव रसिकाच्या ठिकाणी वसणाऱ्या वासनारूप स्थायीशी संवादी आणि समांतर असतो. साधारण्यामुळेच रसिकाचा त्यात अनुप्रवेश होऊ शकतो आणि मग या अनुप्रवेशामुळेच तो स्थायी आस्वाद्य होतो. त्यानंतर तो रसिकाचाही राहात नाही. त्याचीही व्यक्तिगतता नाहीशी होते. कवीच्या प्रतिभास्पर्शानेच स्थायीला अ-लौकिकता प्राप्त होते. हा स्थायी केवळ चर्वणारूप होतो. तोच अभिनवगुप्ताच्या मते स्थायी विलक्षण. त्याची चर्वणा हीच रसप्रतीती होय. आणि रसप्रतीती म्हणजेच आनंदावस्था.

डॉ. के. पी. जोग यांच्या मते संस्कृतात रसप्रतीतीचा विचार चार पातळ्यांवरून केला गेला. कवी, नट, भाषा आणि परिणाम अशा या चार पातळ्या होत. लोल्लटच्या मते सादृश्यामुळे आपण नट-नटीलाच राम-सीता वगैरे मानतो. त्यांच्या स्थायीशी नाट्यकाव्यातील विभावादींचा संयोग होतो आणि रसनिष्पत्ती होते. ही कवी वा काव्याची पातळी. शंकुकाच्या मते नटालाच मूळ पात्र समजून स्थायींचे अनुमान केले जाते. संवादी भ्रमामुळे रसाचे अनुमान केले जाते. अशी रसाची अनुमिती म्हणजेच रसनिष्पत्ती. ही नट वा अभिनय यांची पातळी होय. भट्टनायक या समीक्षकाने, जोगांच्या मते, भाषेच्या पातळीचा

विचार केलेला आहे. तो तीन शब्दशक्ती मानतो. अभिधा, भावना आणि भोगीकरण. अभिधेने वाच्यार्थ कळणे, भावनाशक्तीमुळे नाट्यातील व्यक्तींचे साधारणीकरण होणे आणि भोगीकरणामुळे नाट्यगत भावाचा आस्वाद घेणे अशा क्रिया घडत जातात. शेवटी येतो तो अभिनवगुप्त. त्याने प्रेक्षकांच्या पातळीची जाण ठेवून परिणामांचा विचार केलेला आहे.

तादात्म्य, तद्रूपता यांच्या आधारे काव्यास्वाद आणि काव्यानंद यांचा जसा एका बाजूला विचार झालेला दिसतो तसाच दुसऱ्या बाजूला ताटस्थ्याच्या संकल्पनेचा आधार घेऊन याबद्दलच्या भूमिकाही मांडण्यात आलेल्या दिसतात. बुलोच्या मानसिक अंतराच्या सिद्धान्ताचा याआधी उल्लेख केलेला आहेच. बुलोच्या मते कलानुभवात एकप्रकारचे मानसिक अंतर अभिप्रेत असते. दैनंदिन व्यावहारिक जीवनात गुंतलेल्या 'मी' पासून अंतरित अनुभव वेगळा असतो. दैनंदिन जीवनात वस्तूच्या अनुभवामागे उपयुक्ततावादी दृष्टिकोण असतो. मानसिक अंतर ठेवून घेतलेल्या या अंतरित अनुभवात त्या अनुभवाच्या इतर अंगांचीही जाणीव होत असते. वस्तुरूपाचा हा नवा साक्षात्कार फक्त कलेमुळेच होतो. संपूर्ण नष्ट झाली नाही तरी अंतरामुळे वैयक्तिकता कमी होते. बुलोच्या मते साहित्यकृतीगत पात्रे खोटी आहेत या जाणिवेमुळे अंतर निर्माण होत असून, अंतर निर्माण झाल्यामुळे ती खरी नाहीत ही जाणीव निर्माण होते. डॉ. जॉन्सन या प्रसिद्ध इंग्रज समीक्षकालासुद्धा असे ताटस्थ्य वा द्वैत अभिप्रेत आहे. त्याच्या मते समोरचे नाटक प्रत्यक्ष जीवनाचा भाग नव्हे, आपण त्यापैकी एक नव्हे, तर आपण ते पाहणारे कुणी एक प्रेक्षक आहोत, नाटक फक्त पाहतो आहोत हीच जाणीव आस्वादात असते. न. चिं. केळकर यांनीही आपल्या सुप्रसिद्ध 'सविकल्प समाधी'च्या सिद्धांतातही वाचक / प्रेक्षक 'आपली भूमिका न सोडता' साहित्यकृतीगत पात्रांच्या भूमिकेत प्रवेश करून आनंद मिळवीत असतो असे सांगितले आहे. वा. म. जोशी यांच्या मतेही आकलनापुरतेच तादात्म्य असते, वाचकमनाचे तद्भिन्नत्व व तटस्थत्व पूर्णपणे नष्ट झालेले नसते. स्वायत्त तादात्म्याची अशीच एक संकल्पना मांडली गेलेली दिसते. एकंदरीने ताटस्थ्यवादी भूमिकेची सारी भिस्त सहानुभावावर आहे. साहित्यकृती- बद्दलची एक व्यापक सहानुभूती वाचक / प्रेक्षक यांच्या ठिकाणी असते आणि ती असल्यामुळेच तो तिच्या अंतरंगात प्रवेश करू शकतो. हा अंतरंगप्रवेश म्हणजेच आस्वाद आणि तज्जन्य आनंद म्हणजे काव्यानंद असे हे सूत्र आहे.

काव्यास्वादातून होणाऱ्या आनंदाबद्दल पुष्कळच विचार झालेला आहे.

तादात्म्य आणि ताटस्थ्य हेच याविषयीच्या चर्चेचे दोन ध्रुव झालेले आहेत. तात्त्विक चर्चेत तर्काचा आधार घेत घेत समीक्षक या टोकांना भिडलेले आहेत असेही दिसते. पण सर्वसामान्यपणे रसिकाच्या याविषयीच्या अनुभवांचा शोध घेतला तर असे दिसते की त्याच्या काव्यास्वादात व तज्जन्य आनंदात या दोन्ही टोकांचे एक मिश्रण असते. रसिक व साहित्यकृती याच्यात पूर्णपणे जसा अद्वैतसंबंध नसतो तसाच द्वैतसंबंधही नसतो. असून चालत नाही, म्हणजे तसा तो असला तर ही प्रक्रियाच पुरी होऊ शकत नाही.

साहित्यकलेची आशयप्रधान किंवा 'अर्थ'प्रधान प्रकृती लक्षात घेतली तर आशय किंवा 'अर्थ' उलगडण्याची एक ज्ञानात्मक (वैचारिक) प्रक्रिया आस्वादात गृहीत धरावी लागते. आणि ही घडणे तद्रूपतेत, अद्वैतात शक्य होणार नाही. तसेच साहित्यकृती हा एक रूपबंध असल्यामुळे त्याच्या बाबतीत नुसतीच वैचारिक छाननी योजणेही अन्यायाचे होईल. ललितेतर लेखनाच्या बाबतीत असे पूर्णद्वैत उपकारक ठरते.

शिवाय साहित्यकृतीत अवगाहन करताना रसिकाच्या ठिकाणी संभवणाऱ्या आत्मविस्मृतीला मर्यादा असतात हेही लक्षात घ्यायला हवे. महाराष्ट्रातील जुन्या संतपरंपरेप्रमाणेच हा एकूण मामला आहे. तात्त्विक दृष्ट्या त्यांनी अद्वैतसिद्धान्त स्वीकारला, पण प्रत्यक्षात मात्र (द्वैताधिष्ठित) भक्तीचाच मार्ग अवलंबिला. नदीच्या तीरावर उभे राहिले असतानाच नदी व तिचे आसमंत दिसते, तिच्या प्रवाहात उतरल्याने दिसत नाही हे जसे खरे तसेच नदीच्या पाण्याची खोली, प्रवाहाची ओढ इ. गोष्टी प्रवाहात उतरल्याशिवाय लक्षात येत नाहीत हेही खरे! म्हणूनच साहित्यकृतीतून व्यक्त होणाऱ्या विश्वाची खोली, उत्कटता, गती इ. गोष्टी जाणून घ्यायला तद्रूपता हवी तशी त्या साहित्यकृतीचे संघटन, तिचा पोत, तिची मूलभूतता इ. गोष्टी जाणून घ्यायला तटस्थता हवी. एकाच वेळी रसिकाच्या मनाने घेतलेल्या या दोन्ही भूमिका असतात. संश्लेषण आणि विश्लेषण या दोन्ही प्रक्रिया एकाच वेळी तिथे चालू असतात. तेव्हा असे म्हणता येईल का की आस्वादप्रक्रिया म्हणजे अशी द्वंद्व-प्रक्रिया आणि काव्यानुभव म्हणजे हा असा द्वंद्वानुभव?

काव्यास्वादातील आनंदाबद्दल आणखी एक विचार संभवतो. काव्यास्वादप्रक्रिया ही निर्मितिप्रक्रियाच असून तीतून होणारा आनंद अशा निर्मितीचाच होय असे हे मत सांगता येईल. आपल्या समोर असलेल्या साहित्यकृती या भाषिक संघटनेच्या आधारे रसिक आत्मशोधच घेत असतो.

रसिक असल्याने तोही प्रतिभावंतच असतो. समोर असणाऱ्या शब्दचिन्हांच्या आधारे त्याच्या मनातच एक निर्मिति-प्रक्रिया चालू असते. अर्थाची अनेक रूपे किंवा अनुभवाचे अनेक पदर जाणवणे, ते उलगडणे, त्यांची एक नवी संगती लागत जाणे आणि त्या सर्वांद्वारा व्यक्त होत असलेल्या अनुभवाचीच एक स्वतंत्र फेरमांडणी होणे ही सारी निर्मितीचीच प्रक्रिया होय. टागोरांनी रामायणातील उर्मिला (लक्ष्मणाची पत्नी) किंवा शाकुंतल नाटकातील शंकुतलेच्या सख्या असणाऱ्या प्रियंवदा व अनसूया यावर केलेले लेखन अशा निर्मितीचेच (ललित) उदाहरण म्हणता येईल. साहित्यकृतीत शब्दरूप झालेल्या लेखकाच्या अनुभवाची फेरमांडणी किंवा पुनर्रचना करण्याचे कामच रसिक आपल्या आस्वाद-प्रक्रियेत करीत असतो. त्याला तो आपल्या कल्पनाशक्तीची जोडही देत असतो. या सर्वांतून त्याच्या मन:पटलावर मूर्त होणारा जो संस्कार तो त्याची स्वत:ची खास निर्मिती असते. अशी प्रक्रिया जितकी विश्वात्मक, व्यापक तितकी महत्त्वाची व प्रतिष्ठेची बनत असते.

म्हणून म्हटले जाते की आस्वादातील आनंदाचे स्वरूप निर्मितीतील आनंदासारखेच असते. कारण आस्वाद आणि निर्मिती या जरी रसिक आणि लेखक / कवी यांच्याशी संबंधित प्रक्रिया मानल्या जात असल्या तरी कवी आणि रसिक एकासारखे किंवा एकच आहेत. अभिनवगुप्ताने वापरलेला एक शब्द इथे वापरायचा झाला तर दोघेही 'प्रतिभानशाली' आहेत. 'रसिक म्हणजे मुका कवी आणि कवी म्हणजे बोलका रसिक' ही या आधी उल्लेखिलेली उक्ती या संदर्भात विशेष अर्थपूर्ण ठरते.

४. आस्वादातील अडथळे :

आस्वाद ही काव्यव्यवहारातील एक महत्त्वाची प्रक्रिया असल्यामुळे तिचा सर्वांगीण विचार आवश्यक ठरतो. आस्वादाच्या दृष्टीने आवश्यक असलेले गुण याआधी पाहिलेले आहेत. त्यानंतर आता तिच्याबाबतीत निर्माण होणारे अडथळे पाहणेही क्रमप्राप्त आहे. ही प्रक्रिया निर्वेधपणे घडावी अशी अपेक्षा असते, पण त्यातही अडथळे संभवू शकतात. या अडथळ्यांचे स्वरूप दोषमयच असते. तसेच ते लेखक (साहित्यकृती) आणि रसिक या दोहोंच्या बाजूंनी संभवू शकतात.

वास्तविक याआधी उल्लेखिलेल्या गुणांचा अभाव म्हणजे असे अडथळे असे म्हटल्याने भागण्यासारखे आहे. पण अशा अडथळ्यांचा जुन्या संस्कृत काव्यमीमांसेत तपशीलवारपणे विचार केला गेला आहे. त्यात जे सात अडथळे,

रसविघ्ने म्हणून सांगितले आहेत त्यांचे स्वरूप समावेशक असेच आहे. त्यात संभवनीय अशा अनेक विघ्नांचा समावेश होऊ शकतो.

(१) संभावनाविरह : आनंदवर्धनाने या विघ्नाबाबत विवेचन केलेले आहे. संभावना म्हणजे कल्पना आणि विरह म्हणजे अभाव. कल्पनेचा अभाव हा आस्वादातील व तज्जन्य आनंदातील मोठा अडथळा होय. हा दोष लेखक व रसिक दोन्ही बाजूंनी संभवू शकतो. कल्पनादारिद्र्यामुळे लेखक काही वेळा आपल्या अनुभवांना योग्य शब्दरूप देऊ शकत नाही. मग आविष्कारातील अनुभवदर्शनात उणिवा राहतात. त्यामुळे त्या साहित्यकृतीचा रसिक योग्य आस्वाद घेऊ शकत नाही. असा मुळातलाच अपुरेपणा त्याच्या आस्वादात मोठेच न्यून निर्माण करतो. समग्र अनुभवाचा आविष्कार ही साहित्यकृतीबाबत अगत्याची बाब असल्याने अशा ठिकाणी साहित्यकृतीच न्यूनत्वाने भारली गेलेली असते. ती रसिकमनावर आवश्यक तो संस्कार करू शकत नाही.

लेखकाप्रमाणेच रसिकातही कल्पनादारिद्र्य असू शकते. साहित्यकृतीत जे मांडले गेलेले असते ते प्राय: लवचिक स्वरूपात असते. त्याचा स्वीकार करून, त्याची योग्य ती संगती लावण्यासाठी रसिकाजवळही कल्पनाशक्ती लागते. ती नसणे हा त्याच्या आस्वादनातील मोठा अडथळा ठरतो. असा आस्वादक साहित्यकृतीचा योग्य आस्वाद घेऊ शकत नाही. म्हणजे तिला योग्य तो न्याय देऊ शकत नाही.

अनेकदा असे होते की, रसिकाची रसिकता काही विशिष्ट विशेषांवर पोसली गेलेली असते. त्यामुळे वेगळी वैशिष्ट्ये धारण केलेले साहित्य त्याच्यापुढे आले की त्याच्या अभिरुचीला त्या नाविन्याशी जुळवून घेणे कठीण जाते. साहित्याच्या क्षेत्रात जेव्हा जेव्हा क्रांतीचा किंवा बदलाचा काल येतो तेव्हा रसिक आणि समीक्षक या दोहोंच्या बाबतीत या दोषाचा प्रत्यय येत जातो. अर्वाचीन मराठी कवितेच्या प्रारंभकाळात युगकर्त्या केशवसुतादी कवींची अगदी अच्युत बळवंत कोल्हटकर यांच्यासारख्या रसिकाग्रणीने जी संभावना केली ती यामुळेच होय. माधव जूलियन यांच्यावरील बा. अ. भिडे यांची प्रतिकूल टीका किंवा नवकाव्याच्या जन्मकालात बा. सी. मर्ढेकर यांच्यावर झालेला भडिमार यांची कारणेही याच प्रवृत्तीत सापडतात. या कवींचे समकालीन रसिक व समीक्षक त्यांचे वेगळे वळण घेणारे काव्यलेखन समजून घेण्यात कमी पडले. याचा अर्थ त्यांची कल्पनाशक्ती कमी पडली असाच घ्यावा लागतो.

(२) स्व-पर-गत-देश-काल-विशेषावेश : हे प्रामुख्याने रसिकगत विघ्न मानले गेले आहे. रसिकाच्या आस्वादाच्या वैयक्तिक कल्पनांमुळे हा अडथळा निर्माण होतो. यात रसिकाचे पूर्वग्रह बलवत्तर ठरत असतात. अशा स्थल-कालसापेक्ष पूर्वग्रहांच्या अभिनिवेशामुळे रसिक साहित्यकृतीला योग्य तो न्याय देऊ शकत नाही. मुळात तिचा योग्य म्हणावा असा आस्वादच घेऊ शकत नाही. काव्यास्वादाच्या वेळी वाचकाचे लौकिक जाणीवबंध तुटून त्याचे साधारणीकरण होणे अगत्याचे असते. मगच तो रसिक या पदवीस पात्र ठरत असतो. Particular चे General होणे किंवा Individual चे Universal होणे ही रूपांतर-प्रक्रिया रसिकाबाबतही अपेक्षित असते. ती झाली नाही आणि स्थल (देश) व काल यांच्या संदर्भात 'माझे-तुझे'तून संभवणारा आवेश शाबूत राहिला तर आस्वादाचा संकोच होऊन त्यास अनिष्ट वळण लागते. व्यापक अशी प्रतीती येत नाही.

भारताला गुलामगिरीत डांबणाऱ्या इंग्लंड या देशातील एक लेखक असा जर चार्ल्स् डीकन्स, जॉर्ज बर्नार्ड शॉ किंवा शेक्सपीअर यांच्याबाबतचा पूर्वग्रह मनात धरून त्यांचे साहित्य आपण वाचायला बसलो तर नक्कीच आस्वाद-प्रक्रिया खंडित होत जाईल.

(३) निजसुखादिविवशीभाव : हाही रसिकगत अडथळाच मानला जातो. काव्यास्वादाच्या वेळी रसिकाची मन:स्थिती जर काही वैयक्तिक वगैरे कारणांनी भावविवश झालेली असेल तर त्याचे मन आस्वादात निमग्न होण्याच्या दृष्टीने मोकळेच असणार नाही. मुळातच ते एखाद्या भावनेच्या आहारी गेलेले असल्यामुळे साहित्यकृतीतील विवक्षित भावनेचा योग्य तो स्वीकारही करू शकणार नाही. चांगल्या रसग्रहणाच्या दृष्टीने मानसिक स्वास्थ्य हवे, असे जे प्रा. गो. म. कुलकर्णी म्हणतात त्यामागील मर्म यात सापडते. रसानुभवासाठी मुळात गढूळ झालेले रसिकमन हा एक अडथळा ठरतो.

(४) प्रतीत्युपायवैकल्य : हा लेखकगत (किंवा साहित्यकृतीगत) दोष मानला जातो. उपाय म्हणजे कारण. साहित्यातून होते ती रसप्रतीती. या रसप्रतीतीची कारणे (उपाय-साधने) म्हणजे साहित्यकृतिगत विभाव, अनुभाव, संचारी भाव इ. होत. म्हणजेच भिन्न व्यक्ती, त्यांचे परस्परसंबंध, परिस्थिती, वातावरण वगैरे घटक होत. हे सारे आवश्यक घटक त्या साहित्यकृतीत उपस्थित हवेत. ते स्वयंपूर्णही असायला हवेत. त्यांची साहित्यकृतीत जी जुळणी होत असते तिच्यात सुसंगती असायला हवी, असे भिन्न भिन्न घटक आणि त्यात

साधला जाणारा मेळ किंवा जुळणी यात वैकल्य (म्हणजे विकलता, दुर्बलता, अक्षमता) असेल तर त्यातील परिणामकारकताच नाहीशी होईल. प्रतीतीचे उपायच विकल असतील तर आस्वाद घेण्याजोगे तिथे काहीच जाणवणार नाही. तेव्हा अपेक्षित रसप्रतीतीचे कारण असणाऱ्या घटकांचा दुबळेपणा हा आस्वादातील विघ्न किंवा अडथळा होत असतो आणि त्याची जबाबदारी लेखकाकडे जाते. साहित्यकृती उभी करणारे सर्व घटक बलवान करणे आणि त्यांची तशीच बलवान सुसंगत व्यवस्था लावणे हे त्याचेच काम होय.

(५) स्फुटत्वाभाव : स्फुट म्हणजे उघड वा प्रकट. स्फुटत्व म्हणजे उघडपणा. रसप्रतीती (किंवा रसानुभव) ही उघडपणे झाली (किंवा आला) पाहिजे अशी अपेक्षा असते. साहित्यकृतीद्वारा रस हा प्रकट व्हायला हवा आणि त्याची प्रतीती किंवा त्याचा (आस्वादकाला येणारा) अनुभव हाही प्रकट किंवा उघड असायला हवा. त्यात कसलाही आडपडदा असता उपयोगाचा नाही. अशा अपेक्षित स्फुटत्वाचा अभाव म्हणूनच रसास्वादातील अडथळा होतो. आणि याची जबाबदारी जशी लेखकावर जाते, तशी नाटकात ती (नाटककाराबरोबरच) नटांवरही जाते. कारण लेखन आणि अभिनय यांच्या बळावर त्यांनी जे रसाचे प्रकटीकरण करणे आवश्यक असते त्यात ते कमी पडले असाच याचा अर्थ होतो. त्यामुळे रसिक-आस्वादकाच्या आस्वादप्रक्रियेत मात्र विघ्न निर्माण होते. त्याला अपेक्षित अशी रसप्रतीती होत नाही. तेव्हा मुळातच रसप्रकटीकरणात न्यूनत्व असणे हा आस्वादातील अडथळा म्हणून नोंदला गेलेला आहे.

(६) अप्रधानता : साहित्यकृतीगत कथेत गौणप्रधान भाग असतात. त्या त्या कथेचे सर्वच घटक प्रधान किंवा सर्वच घटक गौण असे कधीही नसते. नाटक-कादंबरीत नायक व नायिकांबरोबर काही सामान्य किंवा दुय्यम दर्जाची पात्रेही असतात. त्यांच्याही काही कथा-व्यथा असतात. ही पात्रे अर्थातच नाटक-कादंबरीत उपरी म्हणून येत नाहीत. कथेची गरज म्हणूनच येतात. 'एकच प्याला' या नाटकात सिंधू-सुधाकराचा कथाभाग प्रधान आहे, तर रामलाल-शरद-भगीरथ यांचा कथाभाग गौण आहे. ना. सी. फडके यांच्या 'दौलत' कादंबरीतील मुख्य कथा अविनाश-निर्मला यांची, तर उपकथा कांचन व मधुरा यांची आहे. हा आवश्यक असा प्रधान-गौण भाव ओळखून त्यावर लेखनात जास्त-कमी भर देणे आवश्यक असते. त्याबद्दलचे अवधान वा तारतम्य सुटले की रसास्वादात अडथळा निर्माण होतो. विशेषत: गौण भागावर जास्त

भर दिला गेला तर प्रधान रस बाजूला पडतो आणि वाचकाचे मन विचलित होते. उदाहरणार्थ, 'एकच प्याला'या नाटकात तळिरामाच्या 'आर्य मदिरा मंडळा'ला वास्तविक गौण स्थान आहे. पण अखेरीस सिंधू-सुधाकराच्या प्रवेशांना दोनतीन पाने आणि या मंडळाच्या (विनोदी) प्रवेशांना दहाबारा पाने असे प्रमाण लिखित संहितेत पडू लागते आणि परिणामी वाचक-प्रेक्षकांच्या मनातील रसाची रचना विस्कटून जाते. जुन्या संस्कृत काव्य-मीमांसकांच्या मते प्रधान स्थायी (भाव) च (रस) चर्वणेचा-आस्वादाचा विषय व्हायला हवा. तो न होता दुसराच गौण भाव त्याची जागा घेऊ लागला तर ते रसविघ्न होते.

हे लेखकगत आणि नटगत विघ्न समजले जाते. लेखकाचा दोष असेल तर तो अगदी उघडच दिसतो. पण अनेकदा अतिरेकी अभिनय करून प्रेक्षकांच्या नजरेत भरायचा काही वेळा काही गौण पात्रे प्रयत्न करतात, प्रसंगी प्रधान पात्रांवर कुरघोडीही करतात. या सर्व गोष्टींमुळे शेवटी होतो तो रसभंगच; आणि तो नक्कीच आस्वादप्रक्रियेतील अडथळा होतो.

(७) संशययोग : संस्कृत काव्यमीमांसकांच्या मते मध्यवर्ती स्थायीभाव आणि तदनुषंगिक लज्जा, अश्रुपात इ. संचारी भाव यांच्यात नेमका संबंध हवा. म्हणजे स्थायीभाव करुण आणि संचारीभाव म्हणून त्याला स्मित वा लज्जा असे मिश्रण उपयोगाचे नाही. ते संशय किंवा संदेह निर्माण करते आणि त्यामुळे नेमकी रसप्रतीती दुर्लभ होते.

आजच्या नव्या परिभाषेत आपण असे म्हणू की, साहित्यकृतीतील सर्व घटक परस्पर योग्य हवेत. त्या विश्वातील व्यक्ती, त्यांचे स्वभाव आणि त्या त्या प्रसंगांतील त्यांच्या भावना आणि कृती-उक्ती या सर्वांत योग्य, पटेल असा मेळ हवा. म्हणजेच त्यात परस्परविसंगती दिसता उपयोगाची नाही. त्यामुळे आस्वादकाचा गोंधळ होतो आणि रसप्रतीती व्हावी तशी होत नाही.

अशी गोंधळाची किंवा संदेहाची परिस्थिती निर्माण झाली की आस्वाद घेणे अशक्यप्राय होते. मराठीतील नवसाहित्य याचे उदाहरण म्हणून लक्षात घेता येईल. नवसाहित्यातील दुर्बोधता हा आस्वादातील मोठाच अडथळा आहे अशी सतत तक्रार ऐकू येते. तिरकस प्रतिमा, अपरिचित संदर्भ, असांकेतिक रचना, विक्षिप्त भासतीलसे 'विषय' इत्यादी विशेषांमुळे ही दुर्बोधता निर्माण होते असे म्हणण्यात येते. तिच्यामुळे आस्वादकांच्या मनात संदेह निर्माण होतो आणि आस्वाद कठीण वा प्रसंगी अशक्य होऊन बसतो असेही सांगण्यात

येते.

या अशा चर्चेद्वारा जाणवते ते हेच की साहित्यकृतीच्या आस्वादात लेखक आणि आस्वादक यांच्यातील हृदयसंवाद अभिप्रेत असतो. तो झाल्याशिवाय रसप्रतीती होत नाही. हा हृदयसंवाद ज्यामुळे विस्कटून जाईल असे प्रत्येक कारण आस्वादातील अडथळा म्हणूनच गणले जाते. अशी कारणे लेखक व आस्वादक या दोन्ही बाजूंनी संभवू शकतात हे अखेरीस लक्षात ठेवणे महत्त्वाचे आहे.

●●●

प्रकरण सहावे : साहित्याची सामाजिकता

१. सहित्य आणि समाज यांचे परस्परसंबंध :

'साहित्यविचार आणि समाजचिंतन' या ग्रंथातील 'साहित्य, साहित्यिक व समाज' या आपल्या लेखात प्रा. स. शि. भावे यांनी आरंभीच लिहिले आहे की, 'साहित्य म्हणजे भाषेच्या माध्यमाने केलेली कलानिर्मिती; साहित्यिक म्हणजे कलानिर्मितीची क्षमता असलेली व कलानिर्मिती करणारी व्यक्ती; आणि समाज म्हणजे पारंपरिक व नव्याने निर्माण होणाऱ्या हितसंबंधांच्या संदर्भात एकत्र आलेला व एकत्र राहणारा मानवसमूह.' पुढे त्यांनी स्पष्ट केले आहे की 'भाषा हे साहित्याचे द्रव्य होय.'

साहित्य व समाज यातील परस्परसंबंधाचा शोध घेताना सर्वाआधी काही गोष्टी मनाशी नक्की करणे योग्य ठरेल. साहित्य या कलाप्रकाराच्या निर्मितीचे मूलद्रव्य किंवा साधन म्हणजे भाषा होय. अशा भाषेच्या आधारे लेखक साहित्यनिर्मिती करतो आणि वाचक या भाषेच्या आधारानेच साहित्यकृतीचा आस्वाद घेतो. या दोघांच्याही कृतीमागे - म्हणजे निर्मिती आणि आस्वाद यांच्यामागे अनेक कारणे किंवा प्रयोजने (उदा. इच्छापूर्ती, स्वप्नरंजन, जिज्ञासातृप्ती, प्रतिकूल वास्तवापासून सुटका इ. इ.) असतात असे म्हटले जाते. आणि साधारणपणे बहुसंख्य प्रयोजनांना एक सामाजिक वा जीवनविषयक संदर्भ असलेला जाणवतो.

याबाबतीतील दुसरे टोक म्हणजे निर्मिती वा आस्वाद या दोन्हीमागे 'आनंद' किंवा 'श्रेष्ठतर आनंद' ही प्रवृत्ती प्रयोजनरूपाने आहे असे मानणे. ही केवलानंदाची कल्पना साहित्यकृतीतील कलेचे अंग किंवा कलात्मकताच लक्षात घेऊन सांगितले जात असते. ही शुद्ध कलावादी भूमिकाही म्हणता येईल. यात साहित्यकृतीच्या अनन्यसाधारणत्वावर व समाजनिरपेक्षतेवरच भर दिला जातो.

पण साहित्य ही एक आशयप्रधान कला असल्यामुळे तिचा केवळ कलात्मक दृष्टिकोणातून विचार करता येईल किंवा नाही, किंवा केल्यास तो कितपत उचित ठरेल हा प्रश्नच आहे. कारण साहित्यांतर्गत आशय हा नेहमीच जीवन वा समाजसंलग्न असतो. प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांनी 'कलाकृती : चांगली व श्रेष्ठ' या लेखात व्यक्त केलेली मते या संदर्भात मुद्दाम लक्षात घ्यावीत इतकी महत्त्वाची ठरतात. त्यांनी मांडलेला विचार असाच आहे की, कलामूल्ये कलाकृतीचा फक्त 'चांगलेपणा' ठरवू शकतात. तिचे श्रेष्ठत्व ठरवायला जीवनमूल्यांचाच विचार करायला लागतो. एखाद्या साहित्यकृतीला आपण श्रेष्ठ केव्हा म्हणतो? तर तिच्यातील जीवनदर्शन सखोल व उत्कट असते तेव्हा. म्हणूनच हरिभाऊ आपटे यांचा श्रेष्ठ कादंबरीकार म्हणून नेहमी उल्लेख केला जातो.

म्हणून साहित्यकृतीचा केवळ कलात्मक दृष्टिकोणातून विचार होऊ शकत नाही. वेलेक आणि वॉरेन यांनीही त्यांच्या 'साहित्यसिद्धान्त' (अनु. डॉ. स.गं.मालशे) या ग्रंथात म्हटले, 'साहित्य ही एक सामाजिक संस्था आहे, व समाजनिर्मित भाषा हे त्याचे माध्यम आहे.' कारण त्यांच्या मते 'साहित्याभ्यासातून उपस्थित होणारे बहुसंख्य प्रश्न निदान अंतिमत: वा गर्भितपणे तरी सामाजिक प्रश्नच असतात.' तसेच 'लेखकावर समाजाचा प्रभाव पडतो, तद्वतच लेखकाचाही समाजावर प्रभाव पडत असतो' हे त्यांचे मतही लक्षात घेण्यासारखे आहे.

तेव्हा साहित्याचे समाजावर व समाजाचे साहित्यावर नेहमीच काही बरेवाईट परिणाम होत असतात. त्याचे एक कारण असे देता येते की लेखक, वाचक आणि भाषा हे साहित्यकृतीच्या संदर्भात लक्षात घ्यायला हवेत असे तिन्ही घटक 'सामाजिक' म्हणू अशा एका वस्तूचेच भाग असतात. यामुळेच साहित्याला एक सामाजिक परिमाण प्राप्त होत असते. त्यामुळेच तिथे कलात्मकतेबरोबरच सामाजिकतेचा विचारही महत्त्वाचा ठरतो. हरिभाऊ आपटे यांच्या 'पण लक्षात कोण घेतो?' या कादंबरीतील फक्त कलात्मकता लक्षात घेऊन भागत नाही. त्यातील कथाविश्वाचे सामाजिक परिमाणही लक्षात घ्यावे लागते. त्याशिवाय त्या कादंबरीचा आस्वाद वा समीक्षा पुरी होत नाही. म्हणून साहित्याच्या सामाजिकतेचा अभ्यास हे साहित्याभ्यासाचे एक महत्त्वाचे अंग ठरते.

'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी कलेची

द्विध्रुवात्मकता विस्ताराने स्पष्ट केलेली आहे. अ-लौकिकतावाद आणि लौकिकतावाद असे दोन ध्रुव ते मांडतात. यातील लौकिकतावाद हा कलेचा जीवनाशी असणारा जो संबंध त्यावरच अधिष्ठित आहे. आशयाच्या महत्त्वामुळे साहित्यकला तर लौकिकतावादाकडे झुकलेली कला आहे असेच ते सूचित करतात. आणि आपणास दिसतेही असेच की इ. स. पूर्वीच्या ॲरिस्टॉटलपासून अलीकडच्या अस्तित्ववादापर्यंत लौकिकतेचे सूत्रच पसरलेले आहे. संगीतासारख्या कलेचे रहस्य अ-लौकिकतावाद सोडवील; कारण तिथे 'अर्था'चा फारसा प्रश्न येत नाही. स्वरांची विशिष्ट नियमबद्ध संघटना तपासण्याचेच काम तिथे असते. पण साहित्यकलेचे 'अर्था'च्या उलगडचाशिवाय चालत नाही.

तेन (Taine) हा फ्रेंच समीक्षक समाजशास्त्रीय समीक्षापद्धतीचा जनक समजला जातो. त्याच्या मते साहित्यामागे वंश (Race), परिस्थिती वा प्रसारमाध्यमे (Melieu) आणि युगधर्म वा युगप्रवृत्ती (Moment) हे तीन घटक कार्यकारी झालेले असतात. भूप्रदेशाची विशिष्ट भौगोलिकता, समाजाची विशिष्ट परंपरा व जीवनपद्धती, त्यामुळे निर्माण होणारी विशिष्ट 'सामाजिकता' आणि घडणारा विशिष्ट स्वरूपाचा 'राष्ट्रीय'स्वभाव हे त्याच्या 'वंश' कल्पनेचे स्वरूप म्हणून सांगता येईल. (Melieu) ही संकल्पना थोडी गुंतागुंतीची आहे. पण असे म्हणता येईल की तीत त्याला त्या त्या समाजाने परंपरेने जपलेली प्रचार / प्रसारमाध्यमे अभिप्रेत आहेत. महाराष्ट्राच्या बाबतीत कीर्तन, तमाशा किंवा संगीत नाटक ही अशीच परंपरेने जोपासली गेलेली प्रसार किंवा आविष्काराची माध्यमे म्हणता येतील. अशा माध्यमांचे एक विशिष्टत्व असते आणि ते त्या त्या समाजाच्या ऐतिहासिक वाटचालीशी निगडित झालेले असते. युगप्रवृत्ती हे तिसरे सूत्र असेच महत्त्वाचे आहे. समाजाच्या वाटचालीत निर्माण होणाऱ्या प्रत्येक युगाचे स्वत:चे असे एक खास ध्येय वा सूत्र असते. ते त्या काळात निर्माण होणाऱ्या साहित्यात आपोआप प्रतिबिंबित होत जाते. महाराष्ट्राच्या मध्ययुगीन वाटचालीत 'अध्यात्म' हे अशा प्रकारचे सूत्र होते. त्या दीर्घकाळात निर्माण झालेल्या सर्व साहित्यातून संवाद वा विरोधरूपाने तेच व्यक्त झालेले दिसते. तसेच अव्वल इंग्रजीच्या चाचपडत्या वाटचालीनंतर, साधारणपणे १८७४ नंतर असेच एक सर्वांगीण प्रबोधनाचे सूत्र निर्माण झाले आणि भिन्न भिन्न प्रकारांतून निर्माण होणाऱ्या मराठी साहित्याचे स्वरूप उजळून गेले. मराठी संगीत नाटकाच्या क्षेत्रात किर्लोस्कर, देवल; कादंबरीत हरिभाऊ

आपटे, कवितेच्या क्षेत्रात केशवसुत, गद्यनाटकात काकासाहेब खाडिलकर, विनोदी लेखनात श्री. कृ. कोल्हटकर आणि निबंधलेखनाच्या क्षेत्रात चिपळूणकर, टिळक, आगरकर, शि. म. परांजपे, राजवाडे इ. अनेक - असे एक समृद्ध संमेलन तयार झालेले दिसते ते १८७४ ते १९२० या काळातच.

१९१७ च्या रशियातील बोल्शेविक क्रांतीनंतर मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाचा मोठ्या प्रमाणात प्रसार झाला. १९३० नंतर मार्क्सवादी समीक्षेचे एक स्वतंत्र दालन अस्तित्वात आले. या समीक्षेनेही वस्तुवादाचा, भौतिक विचारांचाच अंगिकार केलेला आहे. या भूमिकेच्या मते सर्वच समाजरचनेचा पाया उत्पादन - संबंध म्हणजे आर्थिक संबंध हाच आहे. उत्पादनाची साधने, त्याची मालकी, त्यावर श्रम करणारे, त्याद्वारा होणारे उत्पादन, साधनांच्या मालकांची उत्पादनावरील मालकी, श्रम करणाऱ्यांचे होणारे शोषण, अशा शोषणातून साचत जाणारे वरकड मूल्य, सिध्द होणारे भांडवल, त्यातून तयार होणारे वर्ग आणि वर्गीय हितसंबंधाची यातून होणारी निर्मिती इत्यादींतून समाजाची रचना संभवते. या उत्पादनसंबंधांना पूरक अशा नैतिक, धार्मिक, राजकीय विचारप्रणालींच्या रचनाही संभवतात. कला वा साहित्य हा अशा रचनांचाच एक भाग होय. हे सर्वच विचार 'पाया आणि इमला' (Base and superstructure) याचे तत्त्वज्ञान म्हटले जाते. म्हणून साहित्यातील सामाजिकतेचा शोध घेताना त्या समाजातील उत्पादन - संबंधाचे स्वरूप व लेखकाची वर्गीय भूमिका महत्त्वाची ठरते.

पण साहित्यनिर्मिती ही यांत्रिक निर्मिती नाही हे लक्षात घ्यायला लागते. प्रत्येक व्यक्तीचे काही खास स्वतंत्र पिंडधर्म आणि निर्मितिक्षमता लक्षात घेतली तर समाज व साहित्यनिर्मिती या संबंधात साचेबंदपणा निर्माण होऊ शकत नाही हे समजून येऊ शकते. डॉ. वि. ना. ढवळे यांच्या मते मार्क्सच्या लक्षात साहित्याबाबतची ही वस्तुस्थिती आलेली होती. त्याला स्वत:ला साहित्याची आवड होती आणि त्याने काही 'बूर्ज्वा' लेखकांचीही तरफदारी केलेली आहे.

मराठीतील एक मार्क्सवादी समीक्षक प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध यांनी 'साहित्यविचार आणि समाजचिंतन' या ग्रंथातील 'ललितवाङ्मयातील सामाजिक जाणिवेचे स्वरूप' या संदर्भात मांडलेले विचार पोथीनिष्ठ नसून कलेचा लवचिक तोल सांभाळणारे आहेत असेच दिसते. त्यांच्या मते 'समाज म्हणजे व्यक्तींचा समूह वा व्यक्तींची गोळाबेरीज नव्हे. समाजाला स्वतंत्र अशी अंतर्गत रचनाही आहे. ती विवक्षित आर्थिक संबंधातून निश्चित होते.

समाजविकासाच्या प्रक्रियेत धार्मिक, नैतिक, सामाजिक, कलाविषयक इ. रूढी व कल्पना निर्माण झालेल्या असतात. त्या सर्वांचा प्रवाह समाजदेहातून वाहात असतो. परंतु, सरतेशेवटी त्या सर्वांचे कार्य समाजाच्या मूळ व्यवस्थेला सुरळीत चालू ठेवणे हेच असते.'

सामान्य माणूस आणि कलावंत यात ते जरूर भेद करतात. कलावंत म्हणजे कामगार अशी पोथीनिष्ठ भूमिका ते घेत नाहीत. सामान्य माणूस व कलावंत यांच्यातील भिन्नत्व स्पष्ट करताना कलावंताच्या ठिकाणी नवनिर्मितीचे सामर्थ्य असते, खास संवेदनशीलता व रूपविषयक जाणीव असते याचा ते उल्लेख करतात. तसेच त्याचा विषय 'अनुभव' असतो, त्याच्याजवळ एक जीवनविषयक 'आस्था' असली तरी त्याला जीवनापेक्षा 'जीवनानुभव-सत्य' महत्त्वाचे वाटत असते, सामान्य माणसाप्रमाणे त्याच्या प्रेरणा व्यावहारिक व कृतिपर नसतात, जीवनाविषयीची एक व्यापक 'जाणीव' त्याच्याठायी असते याचीही ते नोंद करतात. हे सारे उल्लेख कलावंताच्या लवचिक कलावंतत्वाची दाद मुक्तिबोधांच्या मनाने घेतलेली आहे याचीच साक्ष देणारे आहेत.

वेलेक आणि वॉरेन यांनीही 'साहित्य आणि समाज' या प्रकरणात या दोहोंतील संबंधाचा मोठ्या विस्ताराने शोध घेतलेला आहे. एकूण साहित्यव्यवहाराची वाचकसापेक्षता त्यांनी चांगल्या तऱ्हेने स्पष्ट केलेली आहे. त्यांच्या मते साहित्य आणि समाज यांच्यातील नाते आडवळणी असेच आहे. ठामपणे त्याबाबत काही नियमावली सांगता येत नाही. "..... अध्ययनात साहित्य हे केवळ जीवनाचा आरसा, त्याची नुसती प्रतिकृती किंवा साहित्य म्हणजे एक सामाजिक दस्तैवज अशी समजूत जोवर आपण गृहीत धरून चालतो आहोत तोपर्यंत अशा आपल्या अध्ययनाचे मोल अगदी नगण्यच ठरेल.' तेनची समाजशास्त्रीय भूमिका किंवा मार्क्सवाद्यांच्या मर्यादा व त्रुटी याचे नेमके दर्शन घडवून शेवटी म्हटले आहे, 'साहित्यिक विचारसरणी व कथासूत्रे ही काही एका दृष्टिकोणातून सामाजिक परिस्थितीवर अवलंबून असतात, हे उघड असले तरीसुध्दा साहित्यरूपे, विविध तऱ्हेच्या शैली, साहित्यप्रकार व साहित्यविषयक प्रत्यक्ष प्रमाणके (norms) यांची मुळे सामाजिक परिस्थितीतच आहेत, असे क्वचितच प्रस्थापित करता आलेले आहे.... 'सामाजिक सत्य' हे जरी स्वयमेव कलामूल्य होऊ शकत नसले, तरी व्यामिश्रता व संश्लिष्टता या कलामूल्यांना ते पुष्टिकारक ठरते, असा युक्तिवाद कोणी करू शकेल. परंतु असे हटकून घडेलच असे नाही. कारण ज्यांना नाममात्र सामाजिक संदर्भ

आहे किंवा अजिबात नाही, अशासुध्दा महान साहित्यकृती आहेतच. समाजनिष्ठ साहित्य हा फार फार तर, साहित्याचा एक प्रकार ठरतो व साहित्य हे मूलत: प्रत्यक्ष जीवनाची व विशेषत: सामाजिक जीवनाची 'अनुकृती' आहे, अशी भूमिका घेतल्याशिवाय हा साहित्यप्रकार साहित्यसिध्दान्ताच्या मांडणीच्या दृष्टीने केंद्रवर्ती ठरत नाही.''

तेव्हा साहित्य व समाज यातील परस्परसंबंध आडवळणी व जटिल असला तरी साहित्याला काही प्रमाणात तरी जीवनाचा आधार असतो हे मान्य व्हायला हरकत नसावी. इथे आणखी एका मताची नोंद करता येईल. साहित्यनिर्मिती ही ज्या व्यक्तिमनातून होते त्या व्यक्तिमनाचे स्वरूप तसे समाजनिर्मितच असते. म्हणजे व्यक्तीचे म्हटले जाणारे पिंडधर्मीय वेगळेपण तुलनेने फार कमी असते. त्या व्यक्तीची व्यक्ती म्हणून होणारी जी घडण असते त्यात सभोवतालाचे संस्कार बलवत्तर व मोठ्या प्रमाणात असतात. तेव्हा अनुभवाचा स्वीकार व संगतीपूर्वक आविष्कार करणारे मनच जर प्रामुख्याने समाजाची 'निर्मिती' असेल तर त्या मनाच्या साहित्यरूपी निर्मितीत ती संस्कारित 'सामाजिकता' उतरणारच, असे हे मत मांडता येईल. म्हणूनच टॉलस्टॉयचे साहित्य तत्कालीन रशियन 'सामाजिकते'पासून किंवा शरश्चंद्र चटर्जींचे साहित्य तत्कालीन बंगाली 'सामाजिकते'पासून विभक्त करता येत नाही. निर्मात्या मनाच्या विशिष्ट स्वरूपामुळे या दोन्ही गोष्टी परस्परसंलग्न बनलेल्या असतात.

हा साहित्य आणि समाज यांच्यातील संबंध लक्षात घेऊनच साहित्य वा कला यांच्या काही व्याख्या तयार केल्या गेलेल्या दिसतात. ॲरिस्टॉटलने Art is immitation असे म्हटले. कला म्हणजे अनुकृती असा तिचा अर्थ. अनुकृती की प्रतिकृती या वादात न पडता आपण इथे कलेबद्दलची मुद्याची गोष्ट लक्षात घेऊ शकतो. ती ही की कला ही निसर्गाची वा जीवनाची अनुकृती वा प्रतिकृती आहे. मॅथ्यू अर्नोल्ड या समीक्षकानेही साहित्याला जीवनभाष्य (criticism on life) असे म्हटले आहे. अभिजातवाद, स्वप्नरम्यतावाद (Romanticism), वास्तववाद. अतिवास्तववाद, अस्तित्ववाद यासारखे साहित्यातील संप्रदायही साहित्य आणि समाज यांच्या संबंधातूनच कल्पिले गेलेले आहेत हे विचारांती लक्षात येते. साहित्यकृतीचा विचार करताना कलामूल्यांबरोबरच ज्या जीवनमूल्यांचा नेहमी उल्लेख केला जातो ती म्हणजे साहित्य व समाजजीवन यातील सेतूबंधच होय. इतकेच नव्हे, तर साहित्याचे वर्गीकरण करताना सामाजिक, पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा प्रादेशिक, ग्रामीण, दलित अशाप्रकारे

जी वर्गवारी केली जाते ती या दोहोंतील संबंध ध्यानी घेऊनच होय!

लेखकावर समाजाचा पडणारा प्रभाव आणि त्यामुळे धोक्यात येणारे साहित्याचे 'साहित्यत्व' याची अगदी सोदाहरण ऐतिहासिक मीमांसा वेलेक आणि वॉरेन यांनी केलेली आहे. प्रा. स. शि. भावे यांनी याचे चांगले विश्लेषण केलेले आहे. ते लिहितात '(हितसंबंधी सामुदायिकता, सामूहिक अभिरुची आणि सत्ताकेंद्रांची आक्रमणे यातून)... साहित्यावर सामाजिकतेचे जे आक्रमण होत असते त्याचा साहित्यावर एकच परिणाम होत असतो. त्याची कलात्मकता कमी होत असते, मिश्र होत असते, क्रमाक्रमाने नष्ट होत असते. शुध्द कलादृष्टीने पाहता सामाजिकतेच्या बाह्य स्पर्शाने वा दडपणाने स्वत्व गमावून बसलेल्या साहित्याला साहित्य म्हणावयाचे कारण नाही.... पण समाजाच्या दृष्टीने नव्हे, तर शुद्ध साहित्याच्या दृष्टीने (अशा मिश्र वस्तुस्थितीकडे) अशी डोळेझाक करणे इष्ट होणार नाही.... येथेच पुन्हा प्रश्न येतो की सामाजिकतेच्या या आक्रमक प्रक्रियेला पायबंद घालता येईल का?.... सामाजिकता असलेली कला किंवा रंजन यांनी समाजाच्या, समूहाच्या अमुक गरजा भागतात असे बोट ठेवून दाखविता येते. शुद्ध साहित्य कोठल्या एका व्यक्तीची गरज भागवत असेल किंवा नसेल, पण सामूहिक गरज त्याने कोठली भागते?... या प्रश्नांचे नि:संदिग्ध उत्तर असे आहे. होय, शुद्ध कलेच्या सामाजिक संचाराने समाजाची गरज भागते.' आणि याबाबतीत योग्य ते प्रयत्न करणे ही लेखकाची सामाजिक जबाबदारी आहे असे पुढे भावे यांनी प्रतिपादिले आहे.

खरे तर साहित्याची वाचकसापेक्षता एकदा मान्य केली की या संबंधातील बरेच गुंते सुटू शकतात. वर भावे यांचे जे अवतरण दिले आहे ते सुध्दा नेमके स्पष्ट नाही. कारण 'कलात्मकता' किंवा 'शुध्द कलादृष्टी' म्हणजे काय हे त्यात स्पष्ट होत नाही. 'शुध्द कलेचा सामाजिक संचार' ही अशीच धूसर कल्पना. भावे यांना एकंदरीने प्रचारी साहित्य अभिप्रेत असावे असे वाटते. कारण तसे म्हटल्याखेरीज त्यांच्या 'स्वत्व गमावून बसलेल्या साहित्या'ची संगती लागत नाही. पण अशा प्रचारी साहित्याला कुणी साहित्य म्हणत नाही.

साहित्यावरील आक्रमणे आणि त्याने साहित्यत्व धोक्यात येणे याविषयीची खरी चर्चा स्टालिनच्या काळातील रशियन साहित्यामुळे सुरू झाली. कारण त्यावेळी साम्यवादी सत्ताकेंद्राने साहित्यव्यवहारात अतिशय घातुक अशी ढवळाढवळ केली. अशा अगदी आणीबाणीच्या प्रसंगी साहित्याचे साहित्यत्व

धोक्यात येणे होत असते. पण एरवी मात्र इतक्या कठोरपणे साहित्यावर आक्रमणे होत असतात असे दिसत नाही.

एका मर्यादेपर्यंत साहित्यव्यवहारातील सामाजिकतेचे अस्तित्व मान्य केले जातेच; म्हणून तर जीवनमूल्यांची संकल्पना योजिली जाते. आणि कलामूल्ये व जीवनमूल्ये यात विरोध नसतो असेही सांगितले जाते. तेव्हा कलेच्या शुध्दत्वास सामाजिकतेमुळे लगेच बाधा येते, ते मिश्र बनते असे म्हणण्याचे कारण नाही असे वाटते. फक्त सामाजिकतेचा, जीवनमूल्यांचा अतिरेक नसावा. किंवा वेगळ्या भाषेत सांगायचे तर सामाजिकतेला कलेच्या पातळीवर न्यायला हवे.

२. लेखक, भाषा आणि वाचक यांची सामाजिकता – पृ. ७३९

लेखक हा निर्मितिक्षम कलावंत असला तरी तो नेहमीच एका विशिष्ट समाजाचा घटक असतो. व्यक्ती आणि समाज यांच्या संबंधांबाबतचे सर्व प्रश्न त्याच्याही बाबतीत उपस्थित होत असतात. त्याच्या कृतीउक्तीला नेहमीच एक सामाजिक परिमाण असते. व्यक्तीचे एकलेपण आणि सामाजिकता यातही एक गूढ संबंध असतो. त्यातील प्रश्नांची सोडवणूक साध्या सरळ नियमांनी करता येत नाही हे खरे असले तरी त्या दोहोंत असलेला संबंध अमान्य करता येत नाही.

प्रत्येक समाजाची धारणा, त्यामागील रचनातत्त्वे वेगळी असतात. धर्मकल्पना, रूढी, तत्त्वप्रणाली, आचारविचार, दृष्टिकोण, संकेत, शिष्टाचार, नीतिकल्पना इ. विशेष स्वतंत्र वा वेगळे असतात. त्या सर्वांच्या द्वाराच त्या त्या समाजाची जीवनपद्धती निश्चित होत असते. पण तीही सरसकट एकाच साच्याची असते असेही नाही. कारण एकाच समाजात भिन्न मानवगट असू शकतात. भाषा, जातजमात, आर्थिक स्तर, इत्यादींबरोबरच त्यांच्या वास्तव्याची भौगोलिक भिन्नता, भूप्रदेशाची वैशिष्ट्ये, सुपीकता - नापीकता, पाऊस - पाणी, निसर्ग यांचे वेगळेपण इ. कारणांमुळे वेगळे मानवगट आणि त्यांच्या जीवनपध्दतीतील वेगळेपणा संभवत असतो. आपला भारत देश आणि त्यातील राज्ये उदाहरणादाखल पाहिली तरी यातील संमिश्रता सहज लक्षात येईल. यामुळे भिन्न गटातील भिन्न व्यक्तिमनांचे पोषण भिन्नपणे होत जाते. पण इथे हेही लक्षात घेणे अगत्याचे आहे की अशी गटभिन्नता असली तरी तो सर्व समाज तुकडयांनी सांधल्यासारखा, अंतर्गतरीत्या विभक्त वा अलग असतो असे नव्हे. मराठी, गुजराथी, बंगाली, इ. भिन्न मानवगट असले तरी ते शेवटी एका भारतीय वैशिष्ट्यपूर्ण समाजातच मोडले जातात.

अशा समाजाच्या एका मानवगटातही उपगट संभवतात. त्यांच्यापुरती त्यांची स्वतंत्र वैशिष्ट्येही दिसून येतात. महाराष्ट्राचे उदाहरण घेतले तर कोकण, वऱ्हाड(विदर्भ), मराठवाडा, खानदेश, पश्चिम महाराष्ट्र येथील मानवगटांचे पृथक् अस्तित्व जाणवतेच जाणवते. पण तरीही तो मराठी माणूस असतो आणि शेवटी भारतीय असतो.

शिवाय आधुनिक काळात दळणवळणाच्या साधनांबरोबरच वृत्तपत्रे, साहित्य, आकाशवाणी, दूरदर्शन इ. प्रसारमाध्यमांमुळे अशा भिन्न गटांत परस्परपरिचय आणि परस्परसंबंध यांची प्रक्रिया सतत घडत असते. त्यांच्यात काही वैशिष्ट्यांची देवाणघेवाणही होत असते. असे सर्व घटक त्या त्या समाजातील व्यक्तीच्या घडणीत समाविष्ट झालेले असतात.

लेखक अशाच कुठल्या तरी एका मानवगटाचा आणि नंतर विशिष्ट समाजाचा घटक असतो. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीत, त्याच्या काही खास पिंडधर्माबरोबर त्याच्या समाजाच्या पारंपरिक संस्कारांचा, मूल्यव्यवस्थेचा, जीवनपध्दतीचा निश्चितच वाटा असतो. त्याच्या समाजाकडून मिळू शकणाऱ्या अशा सर्वच संचिताचा लेखक नेहमी स्वीकार करीलच असे नाही. तो त्यास नकारही देईल, पण त्याच्या अशा स्वीकारानकारामागेही आधार असेल तो त्याच्या 'सामाजिकते'चाच. मराठीतील जुन्या संत वा पंत कवींची कविता किंवा अर्वाचीन काळातील चंद्रशेखरांची कविता स्वीकाराचे; तर केशवसुत, माधव ज्यूलियन, मर्ढेकर या भिन्न काळातील कवींची कविता नकाराचे उदाहरण म्हणून देता येईल. पण या दोन्ही प्रतिक्रियांचा आधार मात्र विशिष्ट सामाजिकताच म्हणावी लागते.

लेखक ज्याचा एक घटक असतो त्या समाजाची जीवनपध्दतीच त्याच्या अनुभवांचे संदर्भक्षेत्र असते आणि कलात्मक कुतूहलाचेही. त्याच्या समाजजीवनातील विषय, प्रश्न, समस्या, श्रेय - प्रेय - कल्पना, नीतिमूल्य इ. विशेष म्हणजेच त्याचे समाजवास्तव त्याच्या लेखनाचे विषय ठरत असतात. 'शारदा'सारखे नाटक किंवा 'पण लक्षात कोण घेतो?' सारखी कादंबरी मराठीत लिहिली गेली याचे कारण देवल वा हरिभाऊ यांच्या व्यक्तित्वाला असणारा तत्कालीन रूढीग्रस्त मराठी समाजजीवनाचा संदर्भच होय. गंगाधर गाडगीळ यांचे 'शहरी' कथाविश्व आणि आनंद यादव यांचे 'ग्रामीण' कथाविश्व यामागेही त्यांची विशिष्ट समाज - संस्कारित व्यक्तिमने व जीवनपध्दती आहे.

आता, एकाच भागातून आलेल्या लेखकांच्या लेखनात मग भिन्नत्व का

आढळते असा प्रश्न निर्माण होईल. उत्तरादाखल एक उदाहरणच देता येईल. एकाच मराठवाडा या भूप्रदेशातून आलेल्या रा. रं. बोराडे, भास्कर चंदनशिव किंवा श्रीराम गुंदेकर यांच्या लेखनात भिन्नत्व जे दिसते ते त्यांच्या व्यक्तित्वातील भिन्न पिंडधर्मामुळे. त्यामुळेच त्यांच्या अनुभवविश्वाचे रसायन एकच असले तरी कलाकृतींच्या घडणीतील भिन्नत्व प्रत्ययास येते.

अशी खास व्यक्तिगत वैशिष्ट्ये मान्य करूनही असे दिसते की, प्रत्येक लेखक प्रामुख्याने एक सामाजिक घटक असतो. एका पूर्णाचा (Whole) एक विभाग (Part) असतो. तो आणि त्याचा समाज यात एक व्यष्टि-समष्टी-संबंध असतो. त्याच्या विशिष्ट जीवनात तो जगताना जे अनुभव घेत असतो त्यातीलच काही तो लेखनाद्वारा व्यक्त करण्यासाठी वेगळे करीत असतो. त्यामुळे त्याच्या लेखनातील सारे अनुभवविश्व त्याच्या जीवनातूनच आलेले असते. त्यामुळे त्याच्या लेखनाचा विचार करताना त्याच्या समाजजीवनाचा विचार अपरिहार्य ठरतो. मराठीतील दलित साहित्यिक व त्यांचे साहित्य हे याचे उत्तम उदाहरण आहे.

भाषा ही तर उघडपणे एक सामाजिक वस्तू आहे. या संदर्भात प्रा. शरश्चंद्र मुक्तिबोध लिहितात, 'ध्वनींना प्राप्त होणारा अर्थ समाजच देत असतो; तो ध्वनींचा गुणधर्म नव्हे... भाषा ही व्यक्तीच्या नव्हे तर समाजाच्या आयुष्यात तयार होत असते. निवेदनाद्वारे व्यवहार सुकर करणे हे तिचे कार्य.' पण सर्वच निवेदन एका साच्याचे वा सर्वत्र योजता येईल असे नसते. ते पुढे लिहितात, 'ललितवाङ्मयाचा संबंध येतो तो शब्दांच्या द्वारे ऐकणाऱ्याच्या मनात संवेदना-भावनांचा प्रत्यक्ष अनुभवच निर्माण करून त्याद्वारे मनोगत प्रगट करू शकणाऱ्या निवेदनप्रकाराशी.'

तेव्हा भाषेची निर्मिती समाजमनानेच साधलेली असते. संदेशांची नुसती देवाणघेवाणच नव्हे, तर विचार करण्याच्या प्रक्रियेला सुद्धा भाषेची आवश्यकता असते. विचारशक्तीच्या जोरावर माणसाने निर्माण केलेल्या धर्म, न्याय, नीती, अर्थशास्त्र, राज्यशास्त्र, समाजशास्त्र, साहित्य (कला) इत्यादी क्षेत्रांतील वाटचाल या समाजजनित भाषेमुळेच शक्य झालेली आहे. लेखक व वाचक यांच्या हृदयसंवादाचे साधन म्हणजेच भाषा होय.

शब्द, त्याचा नाद व अर्थ, वाक्यरचना, रूपके, प्रतीके, प्राक्कथा या साऱ्यांना त्यांच्या समाजाच्या संदर्भात (अगदी सुरावलीसह - ज्यात उपरोध, उपहास येतात) एक सामाजिक मान्यता मिळालेली असते. समाजाचा साराच व्यवहार

त्याची भाषाच पेलत असते. म्हणून ती ती भाषा आणि त्या त्या समाजाची वा समाजगटाची एकूण जीवनपद्धती ही एक संलग्न अशी युती असते.

साहित्यासारख्या कलेच्या बाबतीत तर भाषा हाच तिचा आधार आहे. तो तो विशिष्ट जीवनानुभव त्या त्या विशिष्ट भाषेशिवाय वाचकाच्या अनुभवाचा नेमका विषय होणे शक्य नाही. उदा. बहिणाबाई चौधरींच्या अनुभवविश्वाला खानदेशातील अहिराणी बोलीच सर्वार्थाने मुखर करू शकते. ग्रामीण साहित्यातील बोलींचे सामर्थ्य यामुळे विशेषत्वाने लक्षात येते. त्यामुळे भाषेशी संलग्न असणारी खास सामाजिकता साहित्यकलेत अवतरते. यामुळेच साहित्यकृतींचा दुसऱ्या भाषेत अनुवाद करणे कठीण म्हटले जाते.

वाचक या घटकाच्या बाबतीतही लेखक या घटकासारखेच विवेचन करणे शक्य आहे. कारण लेखकाप्रमाणेच वाचकही एका विशिष्ट समाजाचा घटक असतो. त्याच्या समाजाची विशिष्ट जीवनपद्धती त्याचीही असते. त्याच्याही व्यक्तिमत्त्वाची घडण त्याच्या समाजाच्या वैशिष्ट्यांनीच केलेली असते.

वाचक म्हणून त्याचा विचार करताना एका वैशिष्ट्याचा विशेषत्वाने विचार करावा लागतो. तो म्हणजे त्याची आवडनिवड, त्याची अभिरुची. साहित्याची, वेलेक् आणि वॉरेन सांगत असलेली वाचकसापेक्षता लक्षात घेतली की आपोआप साहित्यव्यवहारातील त्याचे महत्त्व वाढते आणि त्याच्या अभिरुचीचा विचार करावा लागतो. ही अभिरुची जन्मजात असली तरी संस्कारांनी ती कसदार होत जाते. आणि या संस्कारात ग्रंथाभ्यास हे जसे एक साधन असते; तसाच त्याच्या समाजाकडून होणारा संस्कारही असतो. तो वाचक ज्या समाजात जन्मला, वाढला, घडला त्या समाजजीवनाचे संस्कार त्याच्या अभिरुचीचा पोतही निश्चित करीत असतात.

३. कलात्मक अनुभवातील सामाजिकता आणि विश्वात्मकता:

प्रतिभेचे संस्करण झालेला अनुभव म्हणजे कलात्मक अनुभव होय. यालाच अ-लौकिक अनुभव म्हटले जाते. उपयोगिता आणि कृतिशीलता हे लौकिक अनुभवाचे विशेष सांगितले जातात. तसेच लौकिक अनुभव हा स्थलकालसापेक्ष आणि व्यक्तिसापेक्ष असतो. अ-लौकिक अनुभव यापलीकडचा, म्हणजे व्यक्ति-स्थल-काल-निरपेक्ष असतो. कलात्मक जाणिवेच्या किंवा प्रतिभेच्या संस्कारामुळे त्याची जीवशास्त्रीय उपयोगिता आणि कृतिपर्यवसानात्मकता नाहीशी झालेली असते. वास्तविक तो लेखकाचा लौकिक जीवनातीलच अनुभव असतो; पण विशिष्ट संस्करणामुळे कलाकृतीचे रूप

घेताना तो अ-लौकिक बनत जातो असे म्हटले जाते.

पण मुळात तो, वर म्हटल्याप्रमाणे, लेखक म्हटल्या जाणाऱ्या एका व्यक्तीचा जीवनानुभव असतो. कलात्मक पुनर्रचना झालेला किंवा झालेले अनुभव लेखकाने समाजजीवनातच गोळा केलेले असतात. त्यामुळे त्यांच्या ठायी मुळातच सामाजिकता असते. लेखकाला भावलेले कलात्मक सत्य ही एक अमूर्त वस्तू असते. ती मूर्त झाल्याशिवाय – किंवा मूर्त वा गोचर होणे म्हणजेच तिला कलाकृतीचे स्थान प्राप्त होणे होय. अशा मूर्तिकरणात लेखक जी सामग्री वापरतो ती त्याच्या समाजजीवनातून आलेली असते. बालकवींच्या 'औदुंबर' सारख्या कवितेतील 'पांढरी पायवाट', 'काळा डोह', 'गोड काळिमा', किंवा 'औदुंबर' – एक वृक्ष, ही सारी बालकवींच्या जीवनपद्धतीनेच दिलेली सामग्री आहे. सुखदुःखाकडे समान नजरेने पाहणारा स्थितप्रज्ञ औंदुबर ही संकल्पना तर खास भारतीय जीवनपद्धतीचे देणे आहे. भा. रा. तांबे यांच्या महाप्रस्थानपर कवितांतील मृत्यूचे मंगलमय, आनंददायी, मातृस्वरूपी चित्रणसुद्धा मृत्यूबद्दलच्या खास भारतीय दृष्टीचेच मूर्त रूप आहे.

तेव्हा लेखकाकडून नेहमीच त्याला जाणवलेल्या सत्याच्या आविष्कारार्थ, खास त्याच्या असलेल्या जीवनपद्धतील संकल्पनांचा आधार घेतला जात असतो. हरिभाऊ आपटे यांची सामाजिक कादंबरी नुसतीच 'मराठी' नसून 'सदाशिव पेठी' आहे असे जे म्हटले गेले त्यामागील कारण हेच आहे. यामुळेच आनंद यादव किंवा बहिणाबाई चौधरी यांचे भावविश्व 'ग्रामीण' आहे असे आपण म्हणतो.

सामाजिकतेची संकल्पना ही सीमित किंवा मर्यादादर्शक आहे हे खरे. हरिभाऊंच्या कथाविश्वाच्या मर्यादा 'सदाशिव पेठी' जीवनपद्धतीच्या किंवा 'रामायण-महाभारत' यासारख्या आर्ष काव्याच्या मर्यादा 'भारतीय' जीवनपद्धतीच्या आहेत असाच याचा अर्थ होतो. असेच सूत्र शेक्सपीअर (इंग्लंड), टॉलस्टॉय (रशिया), फ्लोबॅं (फ्रान्स) इ. सुप्रसिद्ध लेखकांबाबत मांडावे लागते.

मग अशा मर्यादा एका बाजूला मान्य करीत दुसऱ्या बाजूला हे लेखन विश्वात्मकही होते असे कसे म्हणता येईल? कारण लेखन विश्वात्मक झाल्याशिवाय ते सर्वांना आवाहन करणारे होऊ शकत नाही. मग ते (विशिष्ट अशा एका) सामाजिकतेच्या मर्यादा सांभाळणारे एकदेशीय वा एकसमाजीय असेल तर त्याचे आवाहन सर्व मानवसमाजाला कसे होऊ शकते? सर्वांना

ते आपले कसे वाटते? कालिदास, शेक्सपीअर, टॉलस्टॉय हे त्यांच्या समाजाबाहेरच्या वाचकांनाही आपले आहेत, त्यांचे लेखन आपलेच आहे असे कसे वाटते?

याचे उत्तर असे की, साहित्यकृतीतील सत्त्ववजा अमूर्त घटक हा विश्वात्मक होऊ शकत असतो. तो एकूण मानवी मन आणि त्याचे व्यवहार यातील अनाकलनीय भासणाऱ्या अज्ञात संबंधांच्या अनेकविध शक्यतांचा शोध घेत असतो. हा त्यातील तात्त्विक भाग म्हणता येईल. टॉलस्टॉयच्या 'ॲना कॅरेनिना' या कादंबरीतील मूर्त विश्वाचा तपशील रशियन जीवनपद्धतीच्या खास वैशिष्ट्याने सीमित झालेला असेल. पण ॲनाच्या निमित्ताने संकेत विरुद्ध अन्तःप्रेरणा हा जो संघर्ष चित्रित होतो तो सर्व मानवजातीला स्पर्शणारा आहे. त्यामुळे तो फक्त रशियन वाचकालाच नव्हे, तर देशोदेशीच्या तमाम वाचकवर्गाला आवाहन करू शकतो. मानवी मनाच्या सर्वस्पर्शी सुंदर व्यवहार-चित्रणामुळेच जर्मनीतील गटे नावाच्या तत्त्वज्ञ-समीक्षकापर्यंत भारतातील कालिदासाच्या 'शाकुंतल' नाटकाचे आवाहन पोहोचू शकले.

साहित्यकृतीत सत्त्वात्मक भागाचे मूर्तिकरण करताना अपरिहार्यपणे येणाऱ्या तपशिलात सामाजिकतेचे घटक येतात. ते लेखकाच्या समाजविश्वाचे असतात. पण ते मूलतः साधनात्मक असतात. ते सहजपणे ओलांडले जाऊ शकतात. याचाच अर्थ असा की सामाजिकतेच्या अपरिहार्य मर्यादा आवाहनाच्या आड येऊ शकत नाहीत.

साहित्यास्वादाचा विचार करताना आपण असे पाहिले होते की लेखक व वाचक या दोन्ही टोकांवर निर्मिती व आस्वादकाली एक विशिष्ट वस्तुस्थिती असते. दोन्ही ठिकाणी एकप्रकारची व्यक्ति-स्थल-काल-निरपेक्षता असते. तादात्म्य असो वा ताटस्थ्य असो, ही विशिष्ट परिस्थिती निर्माण होतेच. यामुळे मूर्तिकरण आणि प्रतीती सर्वात्मक होत जाते. लेखकाच्या सर्वसाधारण जीवनानुभवावरच त्यांच्या प्रतिभेचे संस्करण होते आणि त्याच्या सापेक्षतेचे निरपेक्षतेत रूपांतर होते. त्याला एक स्वतंत्र मूल्य लाभते, स्वतंत्र अस्तित्व लाभते. सौंदर्याचा अनुभव देण्याचे सामर्थ्य येते. म्हणजेच तो कलात्मक होतो. सार्वत्रिक आवाहनाची क्षमता हेही 'कलात्मक' अनुभवाचेच एक वैशिष्ट्य होय. दर्शनी सामाजिकता ओलांडायचेच हे सामर्थ्य होय.

काही वेळा असे होते की समाज तोच असतो. पण कालमानामुळे त्या समाजाच्या जीवनपद्धतीत बदल झालेला असतो. संकेत बदललेले असतात.

अशा वेळी आधीच्या जुन्या काळातील सामाजिकतेचा अंगिकार करून उभ्या राहिलेल्या साहित्यकृतीसुद्धा बदललेल्या काळातही आवाहनक्षम राहिलेल्या दिसतात. मराठीतील हरिभाऊंचा काळ आता राहिलेला नाही. त्यांच्या काळातील समाज आणि आजचा समाज यात खूपच अंतर पडलेले आहे. 'शारदा' सारख्या नाटकाचेही तसेच म्हणता येईल. बाला-वृद्धविवाह ही वस्तुस्थिती आता इतिहासजमा झालेली आहे. पण तरीही 'शारदा' किंवा हरिभाऊंचे साहित्य आजसुद्धा वाचकमनाचा वेध घेऊ शकते याचे कारण वर केलेल्या विवेचनातच सापडेल. साहित्यातील (तपशिलात्मक) सामाजिकता जुनी वा शिळी होत नाही. तिच्या तत्त्वात्मक टिकून राहण्यातच तिची विश्वात्मकता सामावलेली असते / आहे.

४. बांधिलकीची संकल्पना आणि साहित्याची बांधिलकी :

बांधिलकी हा शब्द 'बांधणे' या शब्दाधारेच तयार झालेला आहे. 'स्वत:ला कशालातरी बांधून घेणे' हाच 'बांधिलकी' पत्करणे याचा अर्थ आहे. 'कमिटमेंट' या मूळ इंग्रजी शब्दावरूनच 'बांधिलकी' हे मराठी रूप केले गेलेले आहे. 'ज्यानुसार आचरण करण्यास व्यक्ती बांधलेली असते असा एक निश्चित स्वरूपाचा नैतिक निर्णय' असाच वेब्स्टर इंग्रजी शब्दकोशात कमिटमेंटचा दिला गेलेला अर्थ आहे.

माणूस जगत असताना नेहमीच दोन पातळ्यांवर जगत असतो. एक पातळी पूर्णपणे व्यक्तिगत असते. जीवनाच्या सर्व क्षेत्रांत व्यक्तीचा व्यक्तिगत सहभाग आणि वैयक्तिक विकास त्याला अभिप्रेत असतो. व्यक्ती, तिचे कुटुंब, मित्रपरिवार आणि त्या सर्वांचे सुखवर्धन या पातळीवर अपेक्षित असते. या पातळीचे स्वरूप खाजगी म्हणावे असेच असते. दुसरी पातळी अवैयक्तिक स्वरूपाची असते. ती व्यक्ती ज्या समाजाची घटक असते किंवा ज्या देशाची नागरिक म्हणून वावरत असते त्यातून निर्माण होणारा व्यक्ति-समाज, किंवा व्यक्ति-देश असा संबंध ह्या अवैयक्तिक म्हटल्या जाणाऱ्या पातळीवर महत्त्वाचा मानला जातो. व्यक्तीची वैयक्तिक-व्यक्तिगत जबाबदाऱ्यांची आणि अवैयक्तिक सामाजिक जबाबदाऱ्यांची जाण असेही या दोन पातळ्यांचे वर्णन करता येईल.

'बांधिलकी' ची संकल्पना यातील दुसरीशी विशेष संबंधित आहे. म्हणजे ती पहिलीशी नाही असे नाही. कारण बांधिलकी हा प्रत्येकाचा एक नैतिक निर्णय आहे. सारासार विचाराच्या आधारे काय इष्ट, काय अनिष्ट; काय स्वीकारार्ह आणि काय अग्राह्य; काय क्षणभंगुर आणि काय चिरंतन

याविषयी घेतले जाणारे निर्णय आणि मग जे इष्ट, चिरंतन त्याला चिकटून राहणे वा त्याची बांधिलकी पत्करणे. शेवटी हा निर्णय वा भूमिका व्यक्तिगत जीवनातच घ्यायची असली तरी तिचा विचार अवैयक्तिक सामाजिक जीवनाच्या संदर्भातच प्रामुख्याने करावा लागतो.

समाजाचा विकास, समाजाची नीतिमत्ता, सामाजिक राष्ट्रीय साध्य वा ध्येय वगैरेंशी व्यक्तिजीवनाचा जोडला जाणारा धागा यात प्रामुख्याने लक्षात घेतला जातो. माणसाने फक्त स्वत:साठी जगू नये, केवळ स्वार्थ जपू नये, समाजासाठीही जगावे, व्यापक हिताचा विचार करून समाजाच्या विकास-कार्यात सहभागी व्हावे अशी सर्वसाधारण अपेक्षा ठेवली जाते. एकूणच समाजोन्नतीशी व्यक्तीची बांधिलकी असावी असा यात आग्रह असतो.

आत्यंतिक व्यक्तिवादाची प्रतिक्रिया आणि भिन्न मतप्रणालींचा उदय यामुळे हा बांधिलकीचा प्रश्न निर्माण झाला असे मानण्यात येते. आत्यंतिक व्यक्तिवादात माणूस फक्त स्वत:चेच भले पाहणारा विचार करू लागतो आणि समाजात एक चमत्कारिक रस्सीखेच चालू होते. तेव्हा स्वत:बाहेरची काही व्यापक अशी बांधिलकी व्यक्तीने पत्करायला हवी, त्यातच व्यक्ती व समाज यांचे भले आहे, अशी ही सर्वसाधारण भूमिका. औद्योगिक क्रांतीनंतर इंग्लंड-अमेरिकेत प्रारंभी व्यक्तिस्वातंत्र्य आणि नंतर व्यक्तिवादी जाणिवांचा उदय झाला. ॲडॅम स्मिथसारख्यांचा मुक्त, अनिर्बंध अर्थवाद याला पोषकच ठरला. तेव्हा विकासाच्या आत्मानुवर्ती जाणिवा परानुवर्ती झाल्याशिवाय साऱ्या समाजाची उन्नती अशक्य असे जाणवल्यानेच व्यक्तीची त्याच्या समाजाशी, देशाशी बांधिलकी असायला हवी, असे मत पुढे आले. ते तसे प्रतिक्रियात्मकच म्हटले पाहिजे.

तसेच गेल्या शतकात भिन्न भिन्न मतप्रणालींचा प्रादुर्भाव प्रामुख्याने युरोपमध्ये झालेला दिसतो. राष्ट्रवादी, नेमस्त, उदारमतवादी, सामंतशाहीवादी, पुढे मार्क्सवादी, फॅसिझम् इ. निर्माण होत गेलेल्या मतप्रणाली आणि त्याभोवताली जमत गेलेले गट यातून बांधिलकीच्या संकल्पनेला जोर येत गेला. या संदर्भात राजकीय पक्ष आणि त्यांशी बांधिलकी पत्करून राहणारे पाठिराखे यांचाही उल्लेख करता येईल.

मराठीत दलित साहित्याबद्दल सुरू झालेल्या चर्चेच्या निमित्ताने 'बांधिलकी' ही संकल्पना वाङ्मयीन संदर्भात प्रथम लक्षात घेतली गेली. पण खरे तर ही मार्क्सवादी भूमिकेतून आलेली संकल्पना आहे. कारण रशिया

हा असा देश आहे की जिथे मार्क्सवादी मतप्रणाली सत्ताधारी बनली आणि मग शासकीय पातळीवरून या मतप्रणालीशी सर्वांची बांधिलकी आवश्यक मानली गेली. मार्क्सवादानुसार शोषणरहित व वर्गरहित अशी अर्थिक समानतेच्या तत्त्वावर आधारलेली समाजरचना हे ध्येय असून जीवनाचे प्रत्येक क्षेत्र त्यास बांधील आहे. कला किंवा साहित्य हेही एक जीवनांतर्गत क्षेत्र असल्याने तेही त्या ध्येयाशीच बांधील असले पाहिजे, लेखकांनी त्याचाच प्रचार-प्रसार केला पाहिजे, असा या भूमिकेचा आग्रह होता. समाजाचे आपण एक घटक या नात्याने देणे लागतो ते त्याच्याशी बांधील राहून फेडले पाहिजे.

लोकऋणाची संकल्पना लो. टिळकांनीही मांडली आहे. माणूस जन्माला येतानाच माता, पिता, गुरू यांच्या ऋणाबरोबर लोकऋणाची जबाबदारी घेऊन येतो आणि ते त्याने फेडले पाहिजे असे 'पुनश्च हरि: ओम्' या लेखाच्या प्रारंभी त्यांनी म्हटले आहे. सर्वसाधारणपणे मान्य व्हावी अशी एकूण बांधिलकीची संकल्पना आहे. पण मार्क्सवादात सत्ताधाऱ्यांनी कल्पिलेल्या मूल्यांशी बांधिलकी लादली जाते आणि मग प्रश्न उभे राहतात. लेखकाची काही स्वतंत्र भूमिका असू शकते हेच रशियन सत्ताधाऱ्यांनी अमान्य केले होते.

मराठीतील मार्क्सवादी समीक्षेचे एक जाणते लेखक प्रा. के. रं. शिरवाडकर यांनी बांधिलकीच्या संकल्पनेवर बराच प्रकाश टाकलेला आहे. त्यांची भूमिका संक्षेपाने अशी सांगता येईल-बांधिलकी हा शब्द मार्क्स, एंगल्स, लेनिन यांनी वापरलेला नाही. तो सार्त्र या फ्रेंच विचारवंताने प्रथम वापरला. आजच्या जीवनाची व्यामिश्रता ध्यानी घेता व्यक्तीजवळ समाजहितैषी मूल्यांबाबत बांधिलकी हवी. दुसऱ्या महायुध्दातील सर्वंकष संहार आणि तज्जन्य विस्कळीतपणा यामुळे कोणत्या तरी मूल्यावर निष्ठा ठेवून, बांधिलकी पत्करून एकत्र येण्याची भावना जोरावू लागली. पण अशा लेखकाने पत्करलेल्या बांधिलकीमुळे साहित्याच्या शुध्दत्वास बाध येतो का असा यातून प्रश्न निर्माण झाला.पण साहित्य शुद्ध असूच शकत नाही. त्यात जीवन वा समाज मिसळलेला असतोच, जीवनसंघर्षापासून कुणीच दूर राहू शकत नाही असे एंगल्सचे मत आहे.

शिरवाडकरांच्या मते बांधिलकी कुणाशी, हा खरा प्रश्न आहे. त्याचा चुकीचा अर्थ लावल्यास सक्तीचा प्रश्न येतो. १९३० सालच्या मार्क्सवाद्यांनी नेमकी हीच चूक केली आणि सक्ती आणली. कलावंताची बांधिलकी त्याच्या अनुभूतींशी हवी ही योग्य भूमिका आहे. कलाविष्काराचे समाधान लेखकाला मिळायला हवे. कलावंतावर बंधने हवीत अशी लेनिनचीही भूमिका नव्हती.

मार्क्स तर, कलावंत मुक्त व स्वतंत्र हवा, अशाच मताचा होता. शिरवाडकर बांधिलकीऐवजी सामीलकी हा शब्द मानतात. कारण सामीलकीत आदेशात्मकता नाही, स्वखुशी आहे.

साहित्याच्या स्वायत्ततेच्या संदर्भात शिरवाडकर यांची भूमिकाही पाहण्यासारखी आहे. बांधिलकीच्या विरोधातील स्वायत्तता ही संकल्पना आहे. त्यांच्या मते साहित्य हे समाजस्वास्थ्याला बांधील आहे ही भूमिका अगदी जुन्या काळी प्लेटोनेही घेतलेली आहे. नीतिवाद्यांचाही साहित्याच्या स्वायत्ततेला विरोध आहे. कारण मग ते नीतिविरोधी हालचाली करू शकते. १९व्या शतकात सौंदर्यावादाचा जन्म झाला आणि मग कलेच्या-साहित्याच्या स्वायत्ततेचा विचार प्रामुख्याने सुरू झाला. पण स्वायत्तता म्हणजे निरंकुशता नव्हे. साहित्यावर शासनाचा अंकुश असू नये हे मान्य, पण समीक्षेचा तरी अंकुश हवा. मार्क्स Literature is an end in itself मानणारा आहे. पण लेनिन मात्र मान्य / अमान्य अशा दोन्ही भूमिका घेताना दिसतो. सर्वसाधारणपणे कलेचे क्षेत्र स्वतंत्र हवे हे त्याचे मत असले तरी 'अराजक माजविण्याचा कोणा लेखकाने प्रयत्न केल्यास आम्ही हात बांधून गप्प बसणार नाही' असेही त्याने म्हटलेले आहे.

'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' हा ग्रंथ लिहिणाऱ्या डॉ. वि. ना. ढवळे यांच्या मते 'आनंद आणि उपदेश या दोन ध्रुवांभोवतीच बरीचशी वाङ्मयचर्चा फिरत असते. केवळ आनंद हाच हेतू व परिणाम असे मानले की साहित्य 'कलेकरिता कला' या ध्रुवाजवळ जाते. उलट उपदेश हाच महत्त्वाचा मानला की साहजिकच कलेचा नीतीशी, राजकीय-सामाजिक वगैरे बांधिलकीशी संबंध प्रस्थापित होतो.' पुढे त्यांनी या बांधिलकी संबंधी लिहिताना लिहिले आहे-'आधुनिक विचारप्रवाहात मुख्य भर राजकारण, समाजकारण, अर्थकारण यावरच असल्याने साहित्यातील चर्चा, उपदेश, सर्व त्या विषयाशीच संबंधित असावेत असेही पुष्कळांना वाटते. साहित्यातील राजकीय, सामाजिक इत्यादी 'बांधिलकी' ही संकल्पना या शतकातच, व विशेषत: दुसऱ्या महायुध्दाच्या सुमारास लोकप्रिय झाली. लेखकावर फार मोठी सामाजिक जबाबदारी असल्याने त्याच्या 'Commitment' ला महत्त्व आहे. अर्थात् या दृष्टिकोणातून मुद्दाम निर्माण केलेले ललितलेखन प्रचारात्मक होणारच. काहींना या प्रचारामुळे साहित्यात कलादृष्ट्या थोडे वैगुण्य येते असे वाटते. काहींना तात्त्विक दृष्ट्याच कोणतीही Commitment हे एक अनावश्यक बंधन वाटते. कारण प्रत्येक लेखकाला विचारस्वातंत्र्य व मतस्वातंत्र्य हे हक्क पाहिजेत व कोणतेही तत्त्वज्ञान त्याच्या कलेवर लादले

जाऊ नये. कारण कोणत्याही विषयाबद्दलचे मत परिस्थितीप्रमाणे बदलू शकते व कोणतीही एक विचारप्रणाली वज्रलेप मानल्यास इतर मतप्रवाहांवर अन्याय होतो.' (डॉ. ढवळे यांनी यानंतर सार्त्रच्या भूमिकेचे फार चांगले विवेचन केले आहे. ते जिज्ञासूंनी मुळात पाहावे.)

मराठी दलित साहित्याच्या निर्मात्यांनी बांधिलकीचे सूत्र अतिशय आग्रहाने मांडले. वर्षानुवर्षे दलितांच्या वाट्याला आलेल्या सामाजिक व सार्वत्रिक अन्यायाला तोंड फोडणे आणि सामाजिक अभिसरण वा परिवर्तनाच्या प्रयत्नांचा एक घटक बनून सामाजिक समानतेचा भावनात्मक प्रत्यय देणे या कल्पनेशी साहित्यिक आणि साहित्य बांधील आहे, अशी त्यांची भूमिका होती. अशी भूमिका घेणे म्हणजे साहित्य हे साध्यरूप नसून साधनरूप असल्याचे मान्य करणे होते. (म्हणजे एका दृष्टीने ही मार्क्सवाद्यांची weapon theoryच होय.) या भूमिकेचा आग्रह वाढू लागला तशी दुसऱ्या 'कलावादी' बाजूनेही उचल घेतली.

अशा भूमिकेमुळे साहित्याची कलात्मकता वा साहित्यत्व धोक्यात येते असे प्रतिपादिले गेले. सामाजिकता, समता, न्याय, बंधुत्व इ. संकल्पनांनाच पुढावा मिळाला, त्यांच्याशीच फक्त बांधिलकी आवश्यक असे मानले जाऊ लागले, तर इतर साहित्यमूल्यांचे किंवा कलामूल्यांचे काय, असा सवाल विचारला जाऊ लागला. साहित्यातील सौंदर्य, लालित्य, रसाविर्भाव वगैरे संकल्पनांचा अर्थ कसा लावायचा हाही प्रश्न निर्माण केला गेला.

प्रा.रा.ग. जाधव यांनी बांधिलकी या संकल्पनेबाबत लेखन केलेले आहे. 'साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ' या लेखसंग्रहात 'ललितसाहित्य आणि बांधिलकी' या लेखात 'वाङ्मयासाठी जगणे व वाङ्मयावर जगणे' अशी वाङ्मयीन बांधिलकी या शब्दाच्या अर्थाची एक शक्यता सांगितली आहे. मराठीत या दोन्हींच्या दृष्टीने योग्य परिस्थिती नसल्याने '(या) प्रश्नाला जो एक जिवंत असा जीवनसंदर्भ अवश्यक असतो, तसा जिवंत जीवनसंदर्भ आपल्याकडे नाही' असा निष्कर्ष काढला आहे.

पुढे ते लिहितात, 'बांधिलकी म्हणजे विशिष्ट प्रकारच्या आचारविचारांशी बांधून घेणे. वाङ्मयीन दृष्टीने पाहता विशिष्ट आशयाचे, विशिष्ट अभिव्यक्तीचे विशिष्ट प्रकारचा भर देणारे असे वाङ्मय निर्माण करणे म्हणजे वाङ्मयीन बांधिलकी होय. याचा दुसरा अर्थ वाङ्मयाचा विषय आणि आशय यांच्यात विशिष्ट प्रकारे निवड करण्याचा निर्णय म्हणजे वाङ्मयीन बांधिलकी होय.

असा निर्णय दोन प्रकारचा संभवतो. पहिला प्रकार म्हणजे, असा निर्णय त्या त्या साहित्यिकाने स्वेच्छेने घेतलेला असतो, आणि दुसरा प्रकार म्हणजे असा निर्णय पुष्कळदा लेखकावर कोणीतरी लादलेला असतो. मराठीतील संत-कवी हे जर भक्तिमार्गाचे बांधील होते असे मानले, तर त्यांची ही बांधिलकी स्वेच्छेने होती म्हणावी लागेल. ब्रिटिश राजवटीत राष्ट्रीय स्वातंत्र्याच्या प्रेरणेने भारावलेले साहित्य हे देखील स्वेच्छ बांधिलकीचे म्हणता येईल. उलट, रशियन समाजासारख्या साम्यवादी समाजात लेखकांनी काय लिहावे आणि कसे लिहावे यासंबंधी शासनसंस्थेकडून किंवा त्यांच्या अखत्यारीतील वाङ्मयीन संस्थेकडून काही निर्णय लादले जातात. अर्थात, असे लादले जाणारे निर्णय सर्वच साहित्यिकांना जाचक ठरतातच, असे नाही. तथापि काही लेखकांना ते तसे जाचक वाटले, तरी ते झुगारून देण्याचे त्यांना स्वातंत्र्य नसते.'

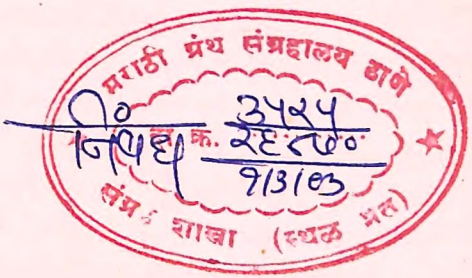
तेव्हा प्रा. जाधव यांच्या मते 'लादलेली वाङ्मयीन बांधिलकी ही ललितसाहित्याच्या मूलभूत प्रवृत्तीलाच विरोध आहे.'

दलित साहित्याच्या पुरस्कर्त्यांकडून आग्रहाने मांडल्या जाणाऱ्या बांधिलकीच्या संकल्पनेचा प्रा. जाधव मांडीत असलेल्या विचारांच्या संदर्भात खल करता येईल. त्यात सुध्दा अखेरीस एकाच निष्कर्षावर यावे लागते. तो म्हणजे बांधिलकीची सक्ती नको. ती स्वेच्छ हवी. याचे कारण उघड आहे. साहित्यनिर्मिती म्हणजे लेखक कल्पनाशक्तीच्या आधारे करीत असलेली त्याच्या अनुभवांचीच एक फेरमांडणी असते. या मांडणीच्या स्वरूपाची वा रोखाची सक्ती करून चालणार नाही. तसे केल्यास कलेचा जिवंत लवचिकपणा हरवला जाईल. 'मागणी तसा पुरवठा' या न्यायाने निर्माण होणारे लोकप्रिय साहित्य जसे हिशेबी, तंत्रशरण, साचेबंद, बेतलेले म्हणून हिणकस उतरते; तसेच 'आज्ञा तसा पुरवठा' या न्यायाने निर्माण होणाऱ्या साहित्याबाबत होते. त्याचे 'साहित्यत्व' च धोक्यात येते. एक सवंग, कृत्रिम कळा त्यावर येते. सार्वत्रिक आवाहनाची त्याची शक्ती नाहीशी होते. तेव्हा लेखकाचा कल महत्त्वाचा आहे. त्याची अनुभूती महत्त्वाची, तीच जर मुळात 'समाजसापेक्ष' असेल तर प्रश्नच उद्‌भवत नाही. कलाही साधते आणि सामाजिक जबाबदारीही. मॅक्झिम गॉर्की या रशियन लेखकाचे साहित्य आणि श्री. म. माटे या मराठी लेखकाचे साहित्य याची उदाहरणे म्हणून सहज नोंदता येण्यासारखी आहेत.

या वादातील खरा प्रश्न तसा लेखकाबद्दलचाच आहे. साहित्यव्यवहारातील त्याची भूमिका फक्त 'लेखक' अशी मानायची की 'एक

व्यक्ती', 'समाजाचा एक घटक' अशी मानायची असा तो प्रश्न आहे. लेखक म्हणून स्वतःच्या अनुभवाशी क्रीडा करण्याचे त्याचे स्वातंत्र्य मान्य व्हायला हवे असे वाटते. पण 'लेखक' हा 'एक व्यक्ती' ही असतो आणि समाजाचा एक घटक म्हणून तो त्याच्या समाजाचे काही देणेही लागतो. व्यक्ती ही माणूस म्हणून येणाऱ्या सामाजिक जबाबदारीशी बांधील असते / असायला हवी. तेव्हा तिला अवगत असणाऱ्या साहित्यकलेचाही तिने ही जबाबदारी पार पाडण्यासाठी स्वेच्छेनेच वापर करायला हवा. लेखक म्हणून निर्मितीचे जे कायदे असतात ते सांभाळून त्याने समाजमूल्यांशी येणारी बांधलकी पाळावी. ती तो सांभाळू शकतोही. ही काही अगदी अशक्य कोटीतील गोष्ट म्हणता येणारी नाही! ही सुद्धा बांधिलकीची अपेक्षाच, सक्ती नव्हे!

•••



प्रकरण सातवे : साहित्यिक अभिरुची

१. अभिरुची म्हणजे काय ?

रुची या शब्दाला अभि हा उपसर्ग जोडून तयार होणारा अभिरुची हा शब्द होय. तो 'रुची' या शब्दाचेच अर्थदृष्ट्या वेगळेपण, पृथकत्व सांगणारा आहे. अभिनव किंवा अभिभाषण हे शब्दही असेच बनलेले आहेत.

'रुची' हा शब्दही रस, चर्वणा, आस्वाद, इ. शब्दांप्रमाणे पाकशास्त्रातून साहित्यशास्त्रात आलेला आहे. आवड हा त्याचा अगदी प्राथमिक अर्थ. आवड-नावड हा माणसातील एक उपजत धर्म आहे. एखाद्या गोष्टीबद्दल माणूस जी अनुकूल-प्रतिकूल प्रतिक्रिया व्यक्त करतो तिच्या बुडाशी ही आवडनावडच असते. त्यामागेही त्या व्यक्तीने मानलेला एक सर्वसामान्य पातळीवरील प्राथमिक निकष असतो. या निकषाला मूल्यात्मक संदर्भ असतोच असे नाही. कित्येकदा त्या व्यक्तीच्या समाजातून वा घरातील वडीलधाऱ्यांकडून किंवा गुरुजनांकडून तो त्याला लाभलेला असतो. मात्र या निकषावर घासूनच व्यक्ती आपले अनुकूल वा प्रतिकूल मत व्यक्त करीत असते. पण अशी आवड-नावड म्हणजे ही अभिरुची नव्हे.

प्रा. रा. श्री जोगांनी 'वाङ्मयाभिरुचीचे विंहगमावलोकन' या ग्रंथात 'अभिरुची म्हणजे विचारपूर्व अनुकूल सहजसंवादी प्रतिक्रिया' असे लिहिले आहे. तसेच त्यांच्या मते 'अभिरुची म्हणजे उपपत्तिनिरपेक्ष आवडनिवड' ही आहे. मॅक्डूगल या मानसशास्त्रज्ञाच्या मते विशिष्ट आवड (teste) आणि मनोवृत्तीतील विशिष्ट स्थिरभाव (sentiments) यांचा समन्वय अभिरुचीत असतो. प्रा. श्री. के क्षीरसागर यांनी 'टीकाविवेक' या ग्रंथात हाच अर्थ स्वीकारलेला दिसतो. यावरून हे लक्षात यायला हरकत नसावी की अभिरुची ही मनाची विशिष्ट ठेवण किंवा शक्ती आहे. तिची व्याख्या नेमकेपणी करणे कठीण असले तरी तिचा अर्थ सहजपणे लक्षात येऊ शकतो. तो लक्षात घेऊनच

उच्च अभिरुची, हीन अभिरुची, विकृत अभिरुची, नागर अभिरुची, ग्रामीण अभिरुची असे शब्दप्रयोग केले जात असतात.

'अभिरुची : ग्रामीण व नागर' या ग्रंथात प्रा. संभाजी कदम यांनी 'चित्र आणि शिल्प' या लेखात याविषयी नेमके मार्मिक विवेचन केले आहे. ते लिहितात – 'अभिरुची हा शब्द सर्वत्र वापरला जातो. पण अभिरुची म्हणजे नेमके काय याची आठवणही कोणाला नसते. प्रत्येकाला आपली अभिरुची श्रेष्ठ वाटते...(पण) कोणाची पात्रता किती यावर त्याच्या अभिरुचीची पातळी अवलंबून असते. आणि अर्थातच तीत श्रेष्ठ-कनिष्ठ काहीही ठरविता येणे कठीण असते असे मानले जाते. ...अभिरुचीची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न एडवर्ड बर्कने केला, पण त्याला तो साधला नाही. अभिरुची म्हणजे एखाद्याची आवड नव्हे, चांगल्या कलाकृतीच्या अभ्यासाने प्रयत्नपूर्वक अभिरुची तयार करता येते अशी ढोबळ भूमिका त्याने मांडली. पण चांगली कलाकृती तरी आधी ठरवायची कशी, असा प्रश्न पडतो आणि तो अधिक कठीण असतो कलाकृतीमध्ये वस्तुनिष्ठ असे काही गुण असतात काय ? बरे, ते असले आणि नसले तरी त्यांची गुणवत्ता पारखण्यासाठीच मुळी चांगली अभिरुची आवश्यक असते. युक्तिवाद असा गोल फिरू लागतो, आणि मुख्य मुद्दा टांगलेलाच राहतो.

'आपल्याला या चक्रातून वाचविण्याचे श्रेय कांटला जाते. कांटचा कलाविषयक इतर विचार अपेशी ठरला तरी अभिरुचीची त्याने जी व्याख्या दिली आहे ती मात्र नि:संदिग्धपणे अबाधित आहे. सौंदर्याभिरुची किंवा कलाभिरुचीचे विधान हे हेतुशून्य किंवा आस्थाशून्य असते असे त्याने म्हटले. म्हणजे व्यावहारिक जीवनातील हेतू किंवा आस्था कलाभिरुचीमध्ये असून चालणार नाहीत. ही आस्था किंवा हेतू व्यक्तिगत व्यक्तिनिबद्ध असतात. तद्वतच समाजनिबद्ध असतात. जीवनकलहातील फायद्यातोट्याशी त्याचा संबंध असतो.... (तेव्हा उच्च-नीच, ग्रामीण-नागर इ.) सर्व पातळ्या व गट याविषयीचे अभिमान अणि आस्था सर्व सोडून देता यायला हवीत. हे करता आले तरच ती खरी अभिरुची...'

'कलासाहित्याच्या बाबतीत जिथे कलासौंदर्याने सुखावून जाण्याची, त्याला सौंदर्यदृष्टीने प्रतिसाद देण्याची, त्यातील आवडनावड जंपण्याची क्षमता असते, तिथे कलावाङ्मयीन अभिरुचीचे स्वरूप आहे, असे मानावे लागते' असे प्रा. रा. ग. जाधव यांचे मत आहे.

एकंदरीनेच अभिरुची म्हणजे वस्तूतील मर्म किंवा सौंदर्य ग्रहण करण्याची क्षमता म्हणता येईल. तिचा संबंध माणसाची रसिकता, सहृदयता यांच्याशी असतो. जुन्या संस्कृत काव्यमीमांसकांनी पूर्वसंस्कार हेच तिच्या निर्मितीचे कारण दिलेले आहे. म्हणजे ती जन्मजात असते. प्रयत्नांनी ती माणसाच्या ठिकाणी निर्माण होऊ शकत नाही. कलांची आवड ही सर्वच व्यक्तींमध्ये नसते, तसेच ती एखाद्याच्या ठिकाणीही प्रयत्न वा अभ्यासाने निर्माण होऊ शकत नाही. अशी आवड वा अभिरुची जन्मजातच असावी लागते असे आपण म्हणूनच म्हणतो. याबाबतीत सुशिक्षित-अशिक्षित, संस्कारसंपन्न कुटुंब, व्यवसाय वगैरे गोष्टीही अभिरुचीच्या निर्मितीसाठी उपयोगास येत नाहीत. वर उल्लेखिलेल्या सर्व विशेषांनी युक्त अशा कुटुंबात जन्म घेऊनही रसिकता वा अभिरुची यांचे दारिद्र्य असलेले कुटुंबीय भेटतात. पण अशी कसलीही परंपरा नसलेल्या घरात अण्णाभाऊ साठे, बहिणाबाई किंवा आंनद यादव निर्माण झालेले दिसतात.

अभिरुची ही जन्मजात असली तरी ती विकासक्षम जरूर आहे. सर्वसाधारण स्वरूपातील समाजाची सामूहिक अभिरुची ललितकलांच्या विकासानुसार उत्क्रांत व प्रगत होत गेलेली दिसते. कोणताही साहित्यप्रकार घेतला तरी त्याचे प्रारंभकालातील रूप आज कालमानानुसारच्या वाटचालीत बदललेले दिसते. त्या काळची 'मुक्तामाला मंजुघोषा' टाईपची कादंबरी आणि आजची मराठी कादंबरी यांचे बदललेले रूप व त्याशी संलग्न सामूहिक अभिरुची यातील बदल सहज लक्षात येऊ शकतो. विष्णुदास भाव्यांचे तागडथोम नाटक आणि आजचे (अगदी त्या पठडीतील) 'घाशीराम कोतवाल' सारखे नाटक आणि त्यात भूतकाळी व वर्तमानकाळी रममाण झालेले व होणारे प्रेक्षक हेही सामूहिक अभिरुचीचे विकसन स्पष्ट करू शकतात. नाट्यलेखन बदलले, रंगभूमी बदलली, नाट्यप्रयोगांचे स्वरूप बदलले आणि प्रेक्षकाभिरूचीही बदलली असा हा इतिहास दिसतो.

व्यक्तिगत पातळीवरील अभिरुचीबाबतही असेच दिसते. काव्यशास्त्राचा अभ्यास, तत्संलग्न अशा इतर शास्त्रांचा अभ्यास, काव्यग्रंथांचे वाचन इत्यादींमुळे अभिरुचीच्या मूळ स्वरूपात फरक पडत जातो. ती जास्त सूक्ष्म, चोखंदळ, मर्मग्राही बनत जाते. तेव्हा अभिरुची ही एक संस्कारक्षम अशी शक्ती आहे: सुयोग्य संस्कारामुळे व्यक्तीच्या ज्ञानशक्तीत जसे बदल होत जातात तसेच तिच्या चांगल्यावाईटाच्या कल्पना आणि तज्जन्य आवडीनिवडी यात बदल होतो. त्याही जास्त संवेदनक्षम, सूक्ष्म आणि परिपक्व होत जातात. एखाद्या वाचकाला

लहान वयात आवडलेली एखादी कादंबरी मोठेपणी आवडेनाशी होते किंवा लहानपणी न आवडलेले मोठेपणी आवडून जाते. सानेगुरूजी आणि वा. म. जोशी हे या संदर्भातील अनुक्रमे दोन कादंबरीकार म्हणता येतील. सानेगुरुजींचे कथासाहित्य प्रौढावस्थेत परिणामकारक वाटत नाही, तसेच वा. म. जोशी यांच्या कादंबऱ्या लहान वयात समजतच नाहीत. याचे कारण एकच ते म्हणजे बालपणीची अभिरुची, नंतरच्या काळात तिच्यावर होत गेलेले संस्कार आणि तिने त्यातून घेतलेली वळणे हेच होय.

अभिरुची हीच व्यक्तीच्या रसिकतेचा मूलाधार असते. जशी अभिरुची तशीच रसिकता असेही याबाबतीत एखादे कोष्टक मांडता येईल. चांगली म्हणजे सूक्ष्म व उच्च दर्जाची अभिरुची ज्याच्याजवळ असते तो चांगला म्हणजेच उच्च दर्जाचा रसिक मानला जातो. त्यामुळे रसिकतेच्या वा रसिकाच्या संकल्पनेवरूनही अभिरुचीची संकल्पना स्पष्ट होऊ शकते.

आनंदवर्धनाच्या मते रसास्वाद घेत असताना रसिकांच्या मनोव्यापारात माधुर्य, ओज आणि प्रसाद हे गुण निर्माण होत असतात. म्हणजे आस्वादकाली रसिकमन या गुणांनी युक्त बनत असते, तर अभिनवगुप्ताच्या मते सहृदयाच्या (रसिकाच्या) ठिकाणी व्यासंग, विकसित मन आणि कवीशी समरस होण्याची चित्तवृत्ती हे गुण असायला हवेत. आजच्या काळातील एक ख्यातनाम नवकवी आणि (नव) समीक्षक प्रा. गो. वि. (विंदा) करंदीकर यांनी रसिकाच्या सुसंस्कृततेची म्हणून पाच लक्षणे सांगितली आहेत. ती पुढीलप्रमाणे - सूक्ष्म संवेदनशक्ती, व्यापक कल्पनाशक्ती, बरे - वाईटपणाच्या (औचित्यविचाराच्या) सापेक्षतेची समज, सर्वसाक्षी सहानुभूती आणि अपरिहार्य अस्वस्थता. या सर्व गोष्टी रसिकतेला लागू पडणाऱ्या आणि अभिरुचीलाही लागू पडणाऱ्या आहेत हे सहज ध्यानी येऊ शकते. यातील बरे - वाईटपणाच्या सापेक्षतेची समज आणि अपरिहार्य अस्वस्थता ही अगदीच नवी वाटतील अशी लक्षणे. थोडा विचार करता त्यांचे महत्त्व लक्षात येते. कलेच्या दृष्टीने बरे-वाईटपणा ही सापेक्ष समज आहे हे खरेच. एकच एक निकष सगळीकडे बरा वा उचित ठरेलच असे नाही. शिवाय काव्यात / कलेत योजिला जाणारा प्रत्येक घटक त्या त्या कलेच्या संदर्भात पाहणेच उचित असते. आणि ही दृष्टी अभिरुचीत हवी. तसेच कलावंताप्रमाणे रसिकही सतत अस्वस्थ, अपूर्णत्वाच्या जाणिवेने ग्रस्त हवा. अभिरुचीचेही असेच म्हणता येईल. तिचे विश्वही सतत विस्तारशील हवे. तिच्याबाबतीतही संपूर्ण उपशमनाचे समाधान असता उपयोगी नाही. तिच्या

ठिकाणीही आधिकाधिक सौंदर्यासक्ती हवी, असेच हे सूत्र स्पष्ट करताना सांगता येईल.

प्रा. रा. श्री. जोग यांच्या मते मात्र 'प्रतिभा म्हणजे अभिरुची नव्हे.' कारण,' अभिरुची हा निर्मितिक्षम असा मनोधर्म आहे असे म्हणता येत नाही; परंतु कोणत्याही निर्मितीस वळण लावणारी आणि काही अथवा बऱ्याच प्रमाणात तिचे रूप ठरविणारी अशी शक्ती वा मनोधर्म ती आहे.... निर्मात्याचीच नव्हे तर रसिकांची अभिरुचीही वाङ्मयनिर्मितीस इष्टानिष्ट वळण लावू शकते किंवा तिच्यावर बंधन घालू शकते. प्रतिभा आणि अभिरुची यांचे संबंध इतके निकटचे असले तरी त्या परस्परभिन्न शक्ती आहेत, एक नव्हेत.' प्रा. जोगांचे हे मत वरवर पाहता स्वीकारार्ह वाटेल असे आहे. पण कलाकृतीचा आस्वाद हीसुध्दा एक निर्मितीच असते. या भूमिकेवरून पाहू जाता यातील मर्यादा स्पष्ट होऊ लागतात. संतसाहित्याचा विचार करून 'साधुत्व म्हणजे वाङ्मयीन अभिरुची नव्हे' हे त्यांनी मांडलेले मत मात्र स्वीकारार्ह आहे. कारण साधुत्व हे कलामूल्य होऊ शकत नाही. कारण कवित्व आणि साधुत्व या अलग गोष्टी आहेत.

२. साहित्यिक अभिरुची :

अभिरुचीसंबंधी वर केलेले विवेचन आधारास घेऊनच साहित्यिक अभिरुचीचा विचार करता येईल.

साहित्यिक अभिरुची म्हणजे साहित्याच्या संदर्भात कार्य करणारी अभिरुची. वाङ्मयाभिरुची (किंवा कलाभिरुची) असेही तिला म्हटले जाते. तिचा निर्माता लेखक आणि आस्वादक रसिक अशा दोन्ही अंगांनी विचार करता येतो. 'मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन' या ग्रंथात प्रा. रा. श्री. जोग यांनी प्रारंभापासून ते १९२० पर्यंतच्या लेखकाभिरुचीचा आढावा घेतलेला आहे. ग्रंथगत साहित्य समोर असल्याने असा आढावा घेणे जमू शकते. पण रसिकाभिरुचीचा आढावा नेमक्या पुराव्याच्या अनुपलब्धतेमुळे शक्य होत नाही. त्या त्या काळात परिणामकारक व लोकप्रिय ठरलेल्या साहित्यकृतींवरूनच रसिकाभिरुचीचा अंदाज बांधावा लागतो. ग्रंथांवरील परीक्षणात्मक समीक्षालेखनाची यासाठी मदत घेता येते. मात्र अशी परीक्षणाची पद्धत अव्वल इंग्रजीनंतर सुरू झाली हेही इथे लक्षात ठेवणे अगत्याचे आहे. लेखक काय सांगतो आणि कसे सांगतो यावरून त्याच्या अभिरुचीचा अंदाज बांधता येतो. सामूहिक रसिकाभिरुचीचे आपण असेच तत्कालीन साहित्याच्या स्वरूपावरूनच अंदाज बांधत असतो. उदा., १९२० ते ४५ हा काळ घेतला

तर कादंबरी, काव्य आणि नाटक या तिन्ही साहित्यप्रकारातील निर्मिती सुमार दर्जाची आहे असे दिसते. त्यावरून तत्कालीन अभिरुचीचा दर्जाही सुमार असावा असा अंदाज बांधता येतो. पण यातही डावे - उजवे असतेच याचे भान ठेवावे लागते. कारण 'रणांगण'सारखी कादंबरी, दिवाकर कृष्णांच्या कथा,' आधळ्यांची शाळा 'सारखे नाटक किंवा आचार्य अत्र्यांची हास्यप्रधान नाटके या काळात झालेली दिसतात. त्यांना दाद देणारी अभिरुचीही या काळात होती हे मानावे लागते.

साहित्यिक अभिरुची किंवा वाङ्मयीन अभिरुची हा कलाभिरुचीचा एक भाग म्हणता येईल. अभिव्यक्तीचे साधन किंवा माध्यम यांच्या भिन्नत्वाच्या आधारेच कलाप्रकारांचे भिन्नत्वही संभवते. तेव्हा आपोआपच निर्माता आणि रसिक यांच्या अभिरुचीत त्या त्या कलांच्या संदर्भातील साधन - माध्यमांची जाणकारी अभिप्रेत असते. चित्रकलेविषयीच्या अभिरुचीत रंग, रंगाची व्यवस्था, रंग व वातावरण यातील संबंध, रंग - भावसंबंध यांची जाण आवश्यक होय. तसेच इतर कलाप्रकारांचेही.

साहित्याचे मूलद्रव्य शब्द व शब्दबंध असल्याने साहजिकच साहित्यिक अभिरुचीत शब्दज्ञानाला महत्त्वाचे स्थान लाभते. मुळात शब्द हे इतर कलांच्या साधनांहून (मौखिक संगीत वजा करता) वेगळे साधन आहे. ती माणसाची स्व-निर्मिती आहे. तिला स्थूल वा जड अस्तित्व नाही. समाजाच्या साहाय्यानेच तिचे स्वरूप घडत जाते. माणसाला समाजातील संदेशांचा देकार - स्वीकार करण्याचे साधनही शब्द व तज्जन्य भाषा हेच आहे. याच भाषेच्या आधारे साहित्यकलेची निर्मितीही माणूस साधतो. पण साहित्यकलेतील भाषा वेगळी कळा घेऊन अवतरत असते. या वेगळ्या कलेचे भान साहित्यिक अभिरुचीत अभिप्रेत असते.

शब्द, शब्दांचे नादसौंदर्य, शब्दांचे अर्थसौंदर्य, शब्दातील गुणसाकल्य, शब्दोच्चारणाच्या सुरावलीतून होणारे भावप्रकटन, प्रत्येक (बोली) भाषेची असणारी एक खास ठेवण वा प्रकृती अशा अनेकविध गोष्टींची जाण इथे आवश्यक असते. याबरोबरच आवश्यक असतो तो शब्दशक्तींबाबतचा विवेक. प्रत्यक्ष व्यवहारात वा ललितेतर साहित्यात शब्दांचा वाच्यार्थ पुरेसा असतो. पण ललित साहित्याची भिस्त वाच्यार्थावर नसते. लक्ष्यार्थ किंवा व्यंग्यार्थ यावरच ललितसाहित्याचा डोलारा उभा असतो. तेव्हा लक्षणा व व्यंजना या दोन शब्दशक्तींची जाण महत्त्वाची होते. यातील व्यंग्यार्थजन्य अर्थवलये हेरायला

रसिकाजवळ अव्वल दर्जाची अभिरुची हवी, तशीच अर्थवलयजनक व्यंग्यार्थाला वाव मिळेल अशीच प्रतिमांची रचना करण्यासाठीही निर्मात्याजवळ अव्वल दर्जाची अभिरुची व तज्जन्य सौंदर्यदृष्टी हवी.

साहित्यकृतीच्या बाबतीत तिच्या रूप संकल्पनेला अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. प्रत्येक साहित्यकृती ही जशी एखाद्या (कादंबरी, नाटक इ.) साहित्यप्रकारात मोडत असते तसेच तिच्या ठिकाणी तिचे म्हणावे असे एक 'रूप' असते, एक स्वतंत्र 'घाट' किंवा 'आकार' असतो. साहित्यकृतीच्या या रूपसिध्दीत आशय आणि अभिव्यक्ती एकवटलेले असतात. तसेच अनेक घटकांची मिळून झालेली ही एक संघटना असते. तशी ही अनेकत्वातून होणारी एकत्वाची प्रतीती असते. काही विशिष्ट नियमांच्या आधारेच उभी राहणारी ही संघटना असल्यामुळेच ती असा एकात्म संस्कार करू शकते. साहित्यिक अभिरुचीला प्रकारवैशिष्ट्यांची आणि रूपवैशिष्ट्यांची जाणीव हवी. ती नसेल तर साहित्यकृतीची निर्मिती व आस्वाद या दोन्ही गोष्टी योग्य प्रकारे होऊ शकणार नाहीत.

साहित्यकृतीची समाजसापेक्षता लक्षात घेतली तर तो तो समाज, तेथील संस्कृती, विशेष अशी सांस्कृतिक मूल्ये, त्या समाजाच्या वाटचालीचा इतिहास, याबरोबरच साहित्यकृतीचा उलगडा नीट होण्यासाठी ज्यांना सामाजिक शास्त्रे (Social Sciences) म्हणतात त्या तत्त्वज्ञान, समाज, अर्थ, भूगोल, मानस इ. शास्त्रांची किमान तोंडओळख तरी असणे आवश्यक आहे. असे ज्ञान अभिरुची समृद्ध आणि संपन्न करीत असते. अभिरुचीला यामुळे वजन, खोली आणि व्यापकता प्राप्त होत असते. ती निश्चितच निर्मितीला मदत करते आणि आस्वादालाही टोकदार बनविते.

साहित्यिक अभिरुचीच्या दृष्टीने शेवटी उल्लेख करायला हवा तो त्या त्या भाषेतील वाङ्मयीन परंपरांच्या ऐतिहासिक ज्ञानाचा. त्याशिवाय एखाद्या साहित्यकृतीची नेमकी स्थाननिश्चिती (placement) होऊ शकत नाही. संतकाव्य, पंडितीकाव्य आणि नवकाव्य यांचा आस्वाद घेताना एकच एक मानदंड ठेवून चालणार नाही, साहित्यपरंपरेची कालसापेक्षता ध्यानी घ्यायला हवी. ही विवेकी म्हणता येईल अशी भूमिका साहित्यपरंपरेच्या ज्ञानाशिवाय अभिरुचीत मुरणार नाही. एका मर्यादेपर्यंत काळाचा फायदा वा काळाची सवलत साहित्यकृतीला, तिचा आस्वाद घेताना देण्याचा समजुतदारपणा वा सहानुभूती अभिरुचीत हवी. साहित्याच्या स्वरूपाबद्दल बदलत गेलेल्या संकल्पना,

बदललेली मूल्ये, नानाविध संप्रदाय, टीकापध्दती, जुनी - नवी वळणे, घडून गेलेले चढ उतार अशांचे ज्ञान अभिरुचीला एक पक्वता देत असते. आणि त्यातूनच खऱ्या अर्थाने जिला साहित्यिक अभिरुची म्हटले जाते ती घडत जाते.

३. अभिरुची आणि औचित्य :

औचित्य ही संस्कृत काव्यसमीक्षेतून आलेली संकल्पना होय. क्षेमेंद्र या अभिनवगुप्ताच्या शिष्याने 'औचित्यविचारचर्चा' हा ग्रंथच लिहून त्यासंबंधी ऊहापोह केलेला आहे. त्याच्या मते 'औचित्य हे रससिध्द काव्याचे स्थिर जीवित असून काव्यगत अलंकार व गुण यांची गणना करणे व्यर्थ आहे.' 'जे ज्याला अनुरूप असते त्यास उचित म्हणतात व त्या उचिताचा जो धर्म(भाव) त्याला औचित्य म्हणतात' अशी त्याने औचित्याची व्याख्या केली आहे.

प्रा. रा. श्री. जोग यांनी सौजन्य व संयम याबरोबरच अभिरुचीसंबंधी विवेचन करताना विस्ताराने औचित्यविचारचर्चा केलेली आहे. आपणासही असे दिसते की लौकिक जीवनातसुद्धा माणसाकडून नेहमी औचित्याचीच - म्हणजे उचितता, योग्यपणा यांचीच अपेक्षा केली जात असते. कृती आणि उक्ती यांच्याबाबतीत औचित्य राखणारा नेहमीच सुसंस्कृत गणला जात असतो. माणसाची आवड - नावड किंवा साहित्यभिरूची यात जर औचित्यपूर्णता मुरलेली असेल तर ती नेहमीच उच्च दर्जावर वावरेल. अभिरुची कोणत्याही स्तरावरची असली तरी तिचा औचित्य हा प्रमुख आधार असू शकतो. आणि मौजेची गोष्ट अशी की उचित काय किंवा अनुचित काय हे ठरवायलाही पुन्हा अभिरुचीचा आधार लागतो. तेव्हा या दोन्ही जाणिवा अशा अन्योन्याश्रयी आहेत असे म्हणणे योग्य ठरेल.

प्रा. रा. श्री. जोग यांनी हा विषय स्पष्ट करताना लिहिले आहे - 'औचित्य - विवेक ह्याचा अर्थच मुळी औचित्य आणि अनौचित्य ह्यामधील विवेक हा आहे. हा विवेक अनेक रूपे धारण करतो. त्याचे अगदी साधे आणि प्राथमिक रूप म्हणजे प्रस्तुताप्रस्तुतविवेक हे होय. ह्यालाच जवळ येणारे असे, परंतु त्याच्याशी अगदी एकरूप नसणारे असे त्याचे दुसरे रूप म्हणजे परिहार्य - अपरिहार्य - विवेक हे होय. ...औचित्य - विवेकाचे तिसरे रूप म्हणजे श्लील - अश्लील - विवेकाचे होय, व तो वाङ्मयीन सदभिरुचीचा एक चांगलाच निकष आहे असे मानावयास हरकत नाही. ग्राम्याग्राम्यविवेक हा याचाच एक भाग म्हणता येईल. त्याचप्रमाणे वाच्य - ध्वनित - विवेक,

आदर्श - वास्तव - विवेक ही सारी औचित्य - विवेकाचीच भिन्न भिन्न रूपे म्हणता येतील. ह्या विवेकाचे पर्यवसान अनेक वेळा मध्यमक्रमाच्या स्वीकारात होणेही अगदी साहजिक आहे.'

औचित्यविचारात प्रा. जोग विवेकाला म्हणजे सदसद्विवेकबुद्धीला, सारासारविचारशक्तीला महत्त्व देताना दिसतात. प्रस्तुताप्रस्तुतविवेक म्हणजे वर्ण्यविषयाशी संबंधित काय आहे किंवा काय नाही याची जाणीव. परिहार्य - अपरिहार्य - विवेक म्हणजे काय गाळावे काय गाळू नये याची जाणीव. श्लील - अश्लील विवेक म्हणजे (लैंगिक) वासनांचे उद्दीपन करणारे आणि न करणारे याची जाणीव. ग्राम्याग्राम्य - विवेक म्हणजे सुसंस्कृत आणि असंस्कृत याची जाणीव. वाच्य - ध्वनित - विवेक म्हणजे काव्यातील वाच्यार्थ आणि सूचितार्थ याची समज. आदर्श - वास्तव - विवेक म्हणजे जे असायला हवे असे वाटते ते आणि प्रत्यक्षात जे आहे ते, याची जाणीव.

प्रा. जोगांना विषय, विषयविचार, अलंकार-योजना, संदर्भ वा उदाहरणे देणे, कलात्मक जाणीव वगैरेंबाबत औचित्यविवेक राखणारा ज्ञानेश्वर उच्चाभिरुचीचा वाटतो, तर नागेश, सामराज, विठ्ठल बिडकर हे पंडितकवी हीनाभिरुचीचे वाटतात. कारण त्यांच्या लेखनात औचित्य-विवेक दिसत नाही.

मूलतः औचित्यविचार हा नीतिकल्पनांशी संबंधित विचार आहे. सत्य, शिव आणि सौंदर्य ही साहित्याची तीन सर्वप्रधान मूल्ये आहेत असे सांगण्यात येते. तसा औचित्यविचार या तिन्हींशी संलग्न आहे. तरीही तो विशेषत्वाने शिव (मांगल्य, पावित्र्य) या मूल्यांशी, म्हणजेच नीतिविचाराशी जोडला जातो.

साहित्यकृतीत उभ्या केल्या जाणाऱ्या व्यूहाच्या दृष्टीने आवश्यक असले तरी बीभत्सता, हिंसाचार, अनाचार, शृंगार, विनोद यांच्या अतिरेकाबद्दल गोडी न वाटणे हे साधारणपणे औचित्यपूर्ण म्हणजे सद्भिरुचीचे लक्षण मानले जाते. या दृष्टीने वृत्तीची स्वैरता उपयोगाची नाही. संयमित वृत्ती ही औचित्यास उपकारक ठरते आणि परिणामी संयम व औचित्य मिळून अभिरुचीचा दर्जा उंचावतो.

प्रा. जोगांनी औचित्यविवेकाबाबत मध्यम क्रम महत्त्वाचा मानला आहे. म्हणजेच अतिरेकी भूमिका नसणे. कोणतीही दोन टोके न धरता सौजन्य आणि संयम यांनी युक्त असा मध्यम मार्ग स्वीकारला जाणे. मध्यम मार्गात विचार या शक्तीचे कार्य मोठे असते आणि विचार आला की विकारवशता कमी होत जाते. अभिरुचीत नुसतीच विकारवशता किंवा भावनात्मकता यांचेच

अस्तित्व असता कामा नये. त्यात विचार असेल तर आपोआप अभिरुचीला वजन लाभते आणि योग्य दिशाही प्राप्त होते.

४. अभिरुची आणि सौंदर्यदृष्टी :

सौजन्य, संयम, औचित्य यांच्याबरोबरच सौंदर्यदृष्टी हाही अभिरुचीचा खास विशेष म्हणून सांगण्यात येतो. सर्वसामान्य व्यावहारिक व दैनंदिन जीवनातही वावरणारी जी अभिरुची असते तीतही सौंदर्यदृष्टीची अपेक्षा केली जाते. नीट-नेटके व टापटिपीने बोलणे व राहणे हे त्याचे अगदी प्राथमिक रूप म्हणून सांगता येईल. कसेही बोलणे, कसेही राहणे असा गबाळग्रंथी जगण्याचा प्रकार सौंदर्यदृष्टियुक्त अभिरुचीचा अभाव दर्शविणारा गणला जातो.

प्रत्यक्ष जीवनाच्या संदर्भात जर अशा अपेक्षा असतात तर सौंदर्यानुभवाची देवघेवच जिथे होत असते त्या कलेच्या किंवा साहित्याच्या क्षेत्रात आवश्यक असणाऱ्या अभिरुचीच्या स्वरूपाबद्दल वेगळे असे काय सांगता येईल ? कलाविश्व लौकिक मानले जावो की अ-लौकिक मानले जावो; कलाभिरुचीत सर्वप्रधान गुण सौंदर्यदृष्टी किंवा सौंदर्यप्रतितीक्षमता हाच मानला जातो किंवा जायला हवा.

एकूण साहित्यकृतीची समज अभिरुचीत अंतर्भूत असते. ही समज म्हणजे साहित्यकृतीतील मर्माचा, सौंदर्याचा वेध घेण्याची क्षमता होय. आशय व अभिव्यक्ती यातील अद्वैत मान्य करूनही असे म्हणता येईल की साहित्यकृतीत नेमके काय सांगितले आहे आणि ते कसे सांगितले आहे हे समजून घेण्याची पात्रता म्हणजेच साहित्यिक अभिरुची. आशयसौंदर्य आणि अभिव्यक्तिसौंदर्य हेरण्याची क्षमता असल्याशिवाय ही पात्रता येत नाही.

सौंदर्य म्हणजे काय या मुद्यातील विवाद्यता सोडून दिली तरी साहित्यकृतीतील 'साहित्यत्व' (Literariness) जेव्हा प्रतीत होते तेव्हाच, साहित्यकृतीतील 'सौंदर्या'ची 'लालित्या'ची प्रतीती आली असे म्हटले जाते. असे सौंदर्य वा लालित्य नेमकेपणी हेरण्याची क्षमता सर्वसाधारण वाचकाजवळ नसते. त्यासाठी तो वाचक अभिरुचिसंपन्न असावा लागतो.

मानवी स्वभाव आणि जीवन यांच्या संदर्भातील खोली, उत्कटता, व्यापकता, व्यामिश्रता यात आशयाचे सौंदर्य वास करीत असते. तसेच सुसंगती, प्रमाणबद्धता, सेंद्रीय एकत्व, विविधतेत एकता, अनेकार्थसूचकता, इत्यादींत अभिव्यक्तीचे सौंदर्य वास करीत असते. हे सर्व जाणून घेण्याची क्षमता हवी. आस्वादप्रक्रिया ही साहित्यकृतीचा 'अर्थ' लावण्याचीच प्रक्रिया असते. हा

लागत जाणारा 'अर्थ' म्हणजेच साहित्यकृतीचे उमजत जाणारे मर्म किंवा सौंदर्य असते. शब्दांच्या किंवा वाक्यांच्या वाच्यार्थावर भिस्त ठेवून इथे चालत नाही. नाही तर बालकवींच्या 'पाय टाकुनी जळात बसला असला औदुंबर' या ओळीतील असला म्हणजे कसला या प्रश्नाशीच आपण थांबतो; किंवा बा. सी. मर्ढेकर यांच्या 'पिंपात मेले ओल्या उंदिर' सारख्या रचनेची चेष्टा करायला लागतो. तेव्हा वाच्यार्थाची वेस ओलांडल्याशिवाय 'काव्यार्था'चा अनुभव येत नाही. असे सांगतात की यासाठी साहित्यकृतीतील दोन छापील ओळींमधील न छापलेला मजकूर (between the lines) किंवा छापील शब्दांच्या मागे उभा असलेला, न छापलेला मजकूर (Behind the words) वाचण्याची क्षमता हवी. साहित्याभिरुचीत अशी क्षमता अपेक्षित असते. ही क्षमता म्हणजेच सौंदर्यदृष्टी, हे वेगळे सांगायला नको. नुसत्या वाचनाच्या आवडीत ती नसते. डोळे असणे आणि डोळस असणे यात जो फरक, तोच नुसती वाचनाची आवड आणि सौंदर्यदृष्टियुक्त वाचन यात असतो.

प्रा. गो. म. कुलकर्णी यांनी कलात्मक अभिरुचीचे विशेषत्व स्पष्ट करताना जी वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत ती अभिरुचीतील सौंदर्यदृष्टीच स्पष्ट करणारी आहेत. संस्कारघटितता, आत्मनिरपेक्षता, उपयोगरहितता, मूल्यभावसंबद्धता, वर्ज्यावर्ज्यविवेक, ऐंद्रियता आणि विचक्षणशीलता अशी ही सात वैशिष्ट्ये आहेत. म्हणजेच कलात्मक वा साहित्यिक अभिरुची कशी असावी, तर ती अनुक्रमे पुढीलप्रमाणे :

१) प्रत्यक्ष साहित्य आणि साहित्यशास्त्र यांच्या संस्कारांनी कमविलेली,
२) आस्वादकाला त्याच्या लौकिक 'स्व' चा विसर पाडणारी,
३) लौकिक उपयोगितेची सूत्रे साहित्यकृतीला किंवा तिच्या आस्वादाला न लावू देणारी,
४) कलामूल्ये व जीवनमूल्ये यांचे भान ठेवणारी,
५) काय योग्य, काय अयोग्य याचा औचित्य-विवेक राखणारी,
६) साहित्यकृतीचे शब्दरूपी शरीर आणि त्याद्वारा संघटित केल्या जाणाऱ्या ऐंद्रिय संवेदना ओळखू शकणारी,
७) चांगले-वाईट यातील नेमका भेद जाणण्याची क्षमता असणारी.

अखेरीस, मागेच कुठेतरी दिलेल्या एका वचनाची या संदर्भात पुन्हा नोंद करायला हवी. ते वचन असे होते, 'कलावंत हा बोलका रसिक असतो आणि रसिक हा मुका कलावंत असतो.' 'मुका कलावंत' म्हणून ज्या रसिकाचा

गौरव होऊ शकतो त्या रसिकाजवळ जी अभिरुची असते तीच सौंदर्यदृष्टिपूर्ण अभिरुची होय!

५. अभिरुचीभिन्नतेची कारणे आणि अभिरुची नियत करणारे घटक :

प्रा. रा. श्री. जोगांनी अभिरुची ही एक चंचल आणि लहरी वृत्ती असल्याचे म्हटले आहे. निर्मात्या कलावंतांत जशी भिन्न भिन्न स्वरूपाची प्रतिभा दिसते तसाच प्रकार अभिरुचीचाही आहे. 'व्यक्ती तितक्या प्रकृती' असे म्हटले जाते. त्याच सुरावर 'व्यक्ती तितक्या अभिरुची' असे म्हणता येते. 'भिन्नरुचिर्हिलोकः' (म्हणजे समाजात नेहमीच अभिरुचीची भिन्नता आढळत असते) असे जे संस्कृतातून चालत आलेले कालिदासाचे वचन आहे ते अभिरुचीचे हे वैशिष्ट्य लक्षात घेऊनच म्हटले गेलेले आहे. सर्वसामान्य दैनंदिन व्यावहारिक जीवनात जसे अभिरुचिवैचित्र्य, तसेच साहित्य-कला-क्षेत्रातही. मोजमाप करणारी मापने नसल्यामुळे अभिरुचीची श्रेणी ठरविणे कठीणच जाते, आणि गमतीचा भाग असा की आपल्या अभिरुचीचा, आवड-नावडीचा दर्जा चांगला असे प्रत्येकाला मनोमन वाटत असते. तेव्हा अभिरुची ही एक व्यक्तिसापेक्ष शक्ती आहे असे आपण म्हणू शकतो.

पण थोडा विचार करू जाता ती समाजसापेक्षही आहे असे म्हणता येते. म्हणजे एखाद्या व्यक्तिसमूहात साधारणपणे किंवा स्थूलपणे अभिरुचीचा एखादा समान धागा दिसून येतो. भारतीय समाजाची पारलौकिकाची आस्था आणि युरोपीय समाजाची लौकिकाची आस्था यांचा निर्देश आपण इथे करू शकू. पण तो 'सर्वसाधारणपणे' या शब्दावर जोर देऊन. पु. ल. देशपांडे यांनी त्यांच्या इंग्लंडच्या प्रवासवर्णनात टिपलेले एक निरीक्षणही या संदर्भात उपयोगास येईल. सार्वजनिक स्वच्छतेची आवड हे ब्रिटिश समाजाचे आणि वैयक्तिक स्वच्छतेची आवड हे भारतीय समाजाचे वैशिष्ट्य मानता येईल असे ते सांगतात.

इथेही अभिरुचिभिन्नत्त्वाचे सूत्र कार्यकारी झालेले दिसतेच. एकाच समाजात बसणाऱ्या भिन्न मानवगटांतील अभिरुचीही वेगळी असल्याचे दिसते. अव्वल इंग्रजीनंतरच्या काळात मराठी सुशिक्षितांत पंडिती वळणाच्या काव्याचा भोक्ता गट जसा दिसतो तसाच संतकाव्याचा आणि इंग्रजीतील सौंदर्यवादी (Romantic) कवितेचा भोक्ता गटही दिसून येतो. मराठी नागर गट संगीत नाटकांचा, तर अनागर गट तमाशाचा भोक्ता म्हणून एकाच काळी वावरत होता असेही दिसून येते.

हे असे का, याची कारणे काय असावीत, यांचा शोध फार आवश्यक आहे. 'अभिरुची: ग्रामीण व नागर' या प्रा. गो. म. कुलकर्णी संपादित ग्रंथाचा या संदर्भात आवर्जून निर्देश करावा लागतो. साहित्य, संगीत, नृत्य, नाटक, चित्रपट, चित्र, शिल्प, लोककला, दूरचित्रवाणी, अक्षरकला, इ. अनेक कलांच्या बाबतीतील नागर आणि ग्रामीण अभिरुचीचा विचार अनेक मान्यवरांनी त्यात केलेला आहे. त्यामुळे, 'एक अतिशय उपयुक्त ग्रंथ' असे त्याबद्दल निखालसपणे म्हणता येईल. आणि सर्वसाधारणपणे असे दिसते की अभिरुचीची घडण आणि त्यातील भिन्नत्व किंवा आढळणारे अनेक स्तर यामागे संभवणारी कारणे तीन आहेत. आणि ती प्रामुख्याने पर्यावरणातून (Environment) संभवणारी आहेत. प्रा. मधु कुलकर्णी यांच्या लेखात तेन या समाजशास्त्रीय समीक्षापद्धतीच्या जनकाचे एक वचन उद्धृत केलेले आहे, ते असे - 'Every individual is the creation of environment' - म्हणजे प्रत्येक व्यक्ती ही पर्यावरणाचेच अपत्य असते. अर्थात, हे वचन लाक्षणिक अर्थानेच घ्यायला हवे. या आधारेच म्हणता येते, व्यक्ती जशी पर्यावरणाचे अपत्य तशीच व्यक्तिगत अभिरुचीही. म्हणून पर्यावरण बदलले की अभिरुचीही बदलते. मात्र, व्यक्तिगत पिंडधर्माचे वेगळेपण इथे गृहीत धरलेले आहे, हे लक्षात ठेवायला हवे. तेनसुद्धा व्यक्तीचे भिन्न पिंडधर्म अमान्य करणार नाही. कारण वातावरणाचे व्यक्ती हे अपत्य असले तरी ते यांत्रिक उत्पादनवजा नव्हे, याची जाणीव त्याला नसेल असे नाही.

(अ) सांस्कृतिक पर्यावरण:

प्रत्येक समाजाची एक विशिष्ट संस्कृती असते. ती म्हणजे परंपरेने निश्चित केलेली त्या त्या समाजाची एक विचारपद्धती आणि आचारपद्धती असते. संस्कृतीतही दोन भाग आढळतात. एक वैचारिक किंवा आत्मिक संस्कृतीचा (culture - means what you are) आणि दुसरा भौतिक संस्कृतीचा (civilization - means what you have) होय. मूल्यसिद्धान्तांची निर्मिती, ग्रंथलेखन, संस्थात्मक व्यवहार, कलाविश्व वगैरे गोष्टी पहिल्या प्रकारात येतात. आणि जीवन सुकर करण्याच्या दृष्टीने साधलेल्या जड, भौतिक निर्मिती (ग्रामरचना, धरणे, रस्ते, पाणीपुरवठ्याच्या सोयी, इ.) दुसऱ्यात येतात. या सर्वांतून एक परंपरा निर्माण झालेली असते. आणि त्या परंपरेतच तो तो समाज आणि त्यातील व्यक्ती वाढत असतात. त्यामुळे त्या त्या व्यक्तीची जीवनपद्धती त्याच्या संस्कृतीशी समकक्ष झालेली असते. एक खास असे सांस्कृतिक पर्यावरण त्या

व्यक्तीच्या व तिच्या समाजाभोवती परंपरेनेच तयार केलेले असते.

त्यामुळे व्यक्तीच्या आवडीनावडी, विचारांच्या दिशा, दृष्टिकोण, जगण्याच्या पद्धती या बव्हंशी सांस्कृतिक-परंपरा-नियत असतात. भारतीय व्यक्तीत विशेषत्त्वाने आढळणारी रूढिप्रियता, विभूतिपूजा, शब्दप्रामाण्य, सोशीकपणा इ. वैशिष्ट्ये अशी सांस्कृतिक पंपरेतूनच आलेली आहेत. व्यक्तिगत पिंडधर्म वैशिष्ट्यांमुळे बंडखोरी घडताना दिसते. पण ती अपवादभूत, किंवा नियम सिद्ध करण्यासाठीच. अशा बंडखोरीमुळे क्वचित प्रसंगी परंपरेला छोटा मोठा धक्का बसतो. थोडेफार वळण लागतेही. पण सारे पर्यावरणच बदलते असे होत नाही. प्राचीन काळातील चार्वाक, मध्ययुगातील चक्रधर आणि अर्वाचीन काळातील आगरकर, फुले, आणि नंतरच्या आधुनिक काळातील डॉ. आंबेडकर असे काही बंडखोर सांगता येतील. पण हे सर्वजण प्राय: 'सुधारणावादी' बंडखोर होते असेच दिसते. म्हणजे संपूर्ण किंवा आमूलाग्र परिवर्तनवादी नव्हे. सद्य:स्थितीतील अन्यायाचे निराकरण हाच त्यांच्या बंडखोरीचा प्रधान हेतू होता. साऱ्या सांस्कृतिक पर्यावरणाची चौकट मोडणे त्यामुळे झाले नाही. कशी का असेना, या पर्यावरणाची चौकट टिकून राहिली आणि तीमुळे घडणाऱ्या अभिरुचीचे सातत्यही भंगले नाही. परंपरेच्या वळणा-बदलानुसार ती जी काही वेळेल, बदलेल तेवढेच!

तेव्हा सांस्कृतिक परंपरांचा मोठा परिणाम अभिरुचीवर संभवतो. यामुळेच भारतीय व्यक्तीची अभिरुची आणि युरोपीय व्यक्तीची अभिरुची यात फरक पडतो. साधी स्त्री-पुरुष-प्रेमाची साहित्यातील चित्रणे पाहिली तरी त्यात अनुक्रमे जाणवणारा संकोच आणि मोकळेपणा हा या दोन्ही संस्कृतीतील पर्यावरणाची तफावतच दर्शवितो.

विशिष्ट सांस्कृतिक पर्यावरणाचा जसा लेखकावर परिणाम होतो तसाच वाचकावरही होत असतो. आणि 'मागणी तसा पुरवठा' हा न्याय सर्वत्रच असल्यामुळे रसिकांच्या अभिरुचीचा परिणाम साहित्यनिर्मितीवरही होतो. बालावृद्धविवाहाचा निषेध करणारे 'शारदा' हे नाटक वास्तविक नव्या सुधारकी वळणाचे. पण त्यातही शंकराचार्यांची मान्यता, शास्त्राधार यासारख्या जुन्या संकेतजन्य प्रमाणांचा गोविंद बल्लाळ देवलांना आधार घ्यावा लागला, याचे कारण तत्कालीन सांस्कृतिक पर्यावरणातच सापडते.

सुयोग्य सांस्कृतिक पर्यावरणामुळेच भारत किंवा युरापातील ब्रिटन, फ्रान्स, जर्मनी आदी देशात वाङ्मयाभिरुचीची चांगली जोपासना झाली. विशेषत:

भिन्न कलांतील प्रयोगशीलतेचे मूल्य चांगल्या तऱ्हेने जोपासले गेले. अनेक अंगांनी अभिरुची विकसित होत गेली. उलट आफ्रिकी देशात योग्य सांस्कृतिक पर्यावरणच अनुपस्थित असल्याने वाङ्मयाभिरुचीची जोपासना होऊ शकली नाही. हे प्राधान्याने नीग्रो वंशियांचे देश आहेत. वाङ्मयव्यवहारात ते अगदीच मागे आहेत; पण एक विशिष्ट सांस्कृतिक पर्यावरण लाभल्यामुळेच अमेरिकेतील नीग्रो वंशियांनी खास आपला शिक्का असलेले 'काळे साहित्य' (Black Literature) निर्माण केलेले आहे. इतकेच काय, दोनतीन वर्षांपूर्वी दक्षिण आफ्रिकेतील वर्णद्वेषी गोऱ्या राजवटीने ज्याला मृत्युदंडाची सजा दिली तो बेंजामिन नावाचा प्रतिभावंत मोठा कवी, काळा नीग्रोच होता ! हा पुन्हा सांस्कृतिक पर्यावरणाचाच परिणाम होय.

आपल्या मराठीत सुद्धा स्वातंत्र्योत्तर कालातील बदलत्या पर्यावरणाचे साहित्याभिरुचीवर मोठेच परिणाम झालेले दिसून येतात. क्रमाक्रमाने कलावादाची पीछेहाट होऊन जीवनवाद अनेकांगांनी पुढे सरकतो आहे. दलित साहित्य आणि ग्रामीण साहित्य ही त्याची अगदी ठळक अशी रूपे आहेत. तसेच देशी साहित्य, जनसाहित्य, स्त्रीवादी साहित्य, आदिवासी साहित्य, जनवादी साहित्य इ.च्या द्वारा ज्या नव्या जाणिवा साहित्यात आढळू लागल्या आहेत त्यांच्या मुळाशी बदलते सांस्कृतिक पर्यावरणच आहे असे म्हणायला हवे.

(ब) आर्थिक पर्यावरण :

व्यक्ती आणि समाज यांच्या एकूण जीवनपद्धतीवर मूलगामी परिणाम करणारे मूल्य म्हणून आर्थिक स्थितीचा नेहमी उल्लेख केला जातो.

अन्न, वस्त्र व निवारा या व्यक्ती आणि त्यांचा समाज यांच्या मूलभूत गरजा होत. या गरजांशीच जीवनाची सर्व क्षेत्रे निगडित झालेली असतात. त्या त्या समाजाची म्हणून जी काही संस्कृती असते ती यातूनच संभवलेली असते. आचारविचार, जीवनविषयक दृष्टिकोण, संस्थात्मक व्यवहार इत्यादींनी बनणारी त्या समाजाची जीवन-शैली शेवटी या मूलभूत गरजांच्या स्वरूपाशी निगडित असते. 'आधी पोटोबा, मग विठोबा' हा वाक्प्रचार या जाणिवेतूनच निर्माण झालेला आहे. या गरजांशी जोडलेले क्षेत्र म्हणजे आर्थिक क्षेत्र होय.

ज्या समाजाला आपले सर्व श्रम या गरजांच्या पूर्तीसाठीच खर्चावे लागतात त्या समाजाची सांस्कृतिक प्रगती फारशी झालेली दिसत नाही. पण जिथे कमी श्रमांत गरजांची पूर्ती होते तिथे संस्कृतिसंवर्धनासाठी पुरेशी मानसिक आणि शारीरिक फुरसत मिळू शकते. जगाच्या एकूण इतिहासाचा, त्यातील भिन्न

भिन्न मानवगट आणि संस्कृती यांचा शोध घेतला तर ही वस्तुस्थिती अधिकाधिक स्पष्ट होत जाते. यातूनच व्यक्तीची आणि समाजाची एक मानसिकता तयार होत जाते. आणि मानसिकता तर अभिरुचीचा तळ असते.

म्हणून म्हटले जाते की शिक्षण, ग्रंथनिर्मिती, विद्याव्यासंग, कलाक्षेत्रे, त्यातील कामगिरी आणि विशेषत: निर्मिती आणि आस्वाद यासाठी आवश्यक असणारे स्थैर्य व स्वास्थ्य यांचा आर्थिक पर्यावरणाशी निकटचा संबंध असतो.

अशा अनुकूल वा प्रतिकूल आर्थिक पर्यावरणाचा व्यक्ती आणि समाज यांच्या घडणीवर साहजिकच फार मोठा परिणाम होत असतो. त्यांच्या आवडी-नावडी वा अभिरुची याला अपवाद होऊ शकत नाहीत. लेखक आणि वाचक यांच्या अभिरुची त्यांच्या त्यांच्या आर्थिक स्तरांच्या जाणिवांनी नियंत्रित झालेल्या असतात. साहित्यावर त्याचा परिणाम होतोच. फडके-खांडेकर यांचे कादंबरीलेखन आणि रविकिरण मंडळाचे काव्यलेखन मध्यमवर्गीय जाणिवांतून संभवलेले, म्हणून थिटे आहे अशी झालेली टीका वाचनात येते.

मार्क्सवादी जीवनदृष्टी तर एकूण समाज-जीवनाच्या संदर्भात आर्थिक पर्यावरणच प्रमाण मानते. त्यांच्याकडून मांडला जाणारा 'पाया व इमला' (Base and Superstructure) हा सिद्धांत हे प्रामाण्यच सिद्ध करतो. उत्पादनाची साधने, त्यांची मालकी असणारे आणि त्यावर श्रम करणारे, श्रमिकांचे होणारे शोषण, त्यातून संभवणारे आर्थिक हितसंबंध यातून सज्ज होतो तो पाया. मग त्यावर धर्म, नीती, संस्थात्मक व्यवहार, कलाव्यवहार यांचा इमला उभा राहतो, असे हे मत स्थूलपणे सांगता येते. तेव्हा कला वा साहित्य आणि त्याविषयीची अभिरुची ही सर्व काळी सर्व समाजात आर्थिक पर्यावरणातून सिद्ध होत गेली असा मार्क्सवाद्यांचा दावा आहे. आणि या दृष्टीनेच त्यांनी भिन्न भिन्न काळातील साहित्यनिर्मितीचा तत्कालीन आर्थिक पर्यावरणाशी संबंध जोडून दाखविलेला आहे.

मराठीतील आजच्या जनवादी साहित्य, जनसाहित्य किंवा स्त्रीवादी साहित्य यांच्यामागील प्रेरणा प्राधान्याने आर्थिक पर्यावरणजन्य अशाच आहेत. स्त्रीमुक्ती आंदोलनाचा प्रमुख आधार आर्थिक विचारच आहे असे वाटते. त्यांची भूमिका मांडणारे जे काही ललितसाहित्य दिसते त्यात प्राधान्येकरून मध्यमवर्गीय, मग ती उच्च वा कनिष्ठ मध्यमवर्गीय असेल, (विशेषत: मिळवत्या) स्त्रीच्या समस्या चित्रित होताना दिसतात. ते काहीही असो, सांगायचा मुद्दा इतकाच की त्यामागील प्रेरणा आर्थिक पर्यावरणजन्य आहेत.

मराठी ग्रामीण साहित्याची वाटचाल या दृष्टीने मार्गदर्शक ठरेल अशी झालेली दिसते. मराठीत प्रमाण म्हणून मानली जाणारी साहित्याभिरुची प्राधान्याने प्रारंभापासून मध्यमवर्गीय राहिलेली आहे. लेखक, वाचक, प्रकाशक आणि वाङ्मयीन नियतकालिके या साऱ्यांचेच स्वरूप शहरी मध्यमवर्गाचे घटक असेच असल्याचे दिसते. त्यामुळे आधी १९२० पर्यंत या साहित्याभिरुचीच्या परिघात गंभीरपणे ग्रामीण भाग व तेथले स्त्री-पुरुष आले नाहीत. म. गांधींच्या चळवळीमुळे आणि त्यातील 'खेड्याकडे चला' सारख्या घोषणेमुळे खेडे हा घटक या अभिरुचीच्या दृष्टीत आला. आणि नंतरही श्री. म. माटे यांच्यासारखा एखादा अपवाद सोडला, तर ग्रामीण म्हणून जे साहित्य निर्माण झाले ते या प्रमाण मध्यमवर्गीय अभिरुचीचा रुचीपालट म्हणूनच निर्माण झाले. शहरातील लेखकांनी ग्रामीण भागावर रंजनात्मक लेखन केलेच, पण ग्रामीण भागातून आलेल्या लेखकांनीही तसेच लेखन केले.

वास्तविक महात्मा जोतीराव फुले यांनी 'भटशाही विरुद्ध कुणबी' या द्वंद्वाचा उच्चार करून सर्वच पातळ्यांवर कुणब्याच्या होणाऱ्या शोषणाचे दिग्दर्शन केले होते. पण श्री. म. माट्यांसारखा एखादा 'भट' सोडला तर इतर कोणी (शोषकवर्गीय) 'भटा'ने किंवा (शोषितवर्गीय) 'कुणब्या'ने ते लक्षात घेतलेले दिसत नाही. स्वातंत्र्योत्तर काळातील 'मध्यमवर्गीय कलावादा'च्या मागणीनुसार व मर्जीनुसार साहित्यव्यवहार चालू होता. ग्रामीण साहित्यही त्याच आवर्तात फिरत होते.

१९६० नंतर एकूण पर्यावरणातच बदल होऊ लागला. स्वतंत्र महाराष्ट्र राज्याची स्थापना, सत्तेच्या विकेंद्रीकरणाच्या प्रयत्नांतून पंचायत व जिल्हा परिषदांची झालेली निर्मिती आणि शिक्षणप्रसार यामुळे ग्रामीण भागाच्या अस्तित्वाची त्याला स्वत:ला व इतरांनाही जाणीव होऊ लागली.

'हरितक्रांती' च्या आणि 'श्वेतक्रांती'च्या निमित्तानेही ग्रामीण भाग प्रकाशात येऊ लागला. पण खऱ्या अर्थाने ग्रामीण भागाचे अस्तित्व उजळून निघाले ते १९७८ च्या सुमारास, असे म्हणायला हरकत नसावी. म. गांधींनी घेतलेल्या भूमिकेनंतर सुमारे साठ वर्षांनी पुन्हा ग्रामीण भाग प्रकाशात आला आणि त्याने एका नव्या आर्थिक पर्यावरणाची मुहूर्तमेढ रोवली.

हे काम श्री. शरद जोशी आणि त्यांच्या 'शेतकरी संघटने' ने केले. आर्थिक जाणिवांच्या पातळीवर सर्व ग्रामीण भाग उभा करण्याचा त्यांनी प्रयत्न केला. ग्रामीण भागाला त्यांनी सर्वप्रथम त्याच्या आर्थिक दारिद्र्याची वास्तव

कारणे समजावून दिली. औद्योगिक विकासासाठी आवश्यक असणारे भांडवल शेतीच्या शोषणातून कसे उभे केले जाते आणि हा शोषणविधी व्यवस्थितपणे पार पाडता यावा यासाठी ग्रामीण भागातील जनतेला- शेतकऱ्याला कसे सदैव गरजू ठेवण्यात येते याची शास्त्रशुद्ध मांडणी प्रथमच 'शेतकरी संघटने'ने शेतकऱ्यांसमोर केली; आणि सर्व ग्रामीण भागालाच एक नवे भान दिले. यातून प्रत्यक्षात आर्थिक पर्यावरण किती बदलले हा वादाचा मुद्दा होईल, पण त्याची एक नवी जाण निर्माण झाली.

सहकारी सोसायटयांचे जाळे तयार झाले, साखर-कारखाने निर्माण झाले, ग्रामीण भागात सडका तयार झाल्या, मोटारी धावू लागल्या, आकाशवाणी, दूरदर्शन तेथवर पोहोचले, अशा तपशिलांच्या नोंदी करून त्याची गोळाबेरीज म्हणजे ग्रामीण भाग बदलला अशी भाकिते श्रेष्ठातिश्रेष्ठ करू लागले होतेच. अशा तपशिलात्मक गोष्टींमुळे आर्थिक पर्यावरणात काही बदल नक्कीच झालेला होता. पण सर्वच ग्रामीण भागाला वेटाळून बसलेले आर्थिक शोषणाचे तत्त्व जसेच्या तसे शाबूत आहे याची जाणीव 'शेतकरी संघटना'च बिनतोडपणे देत होती. या भूमिकेच्या इतर राजकीय, सामाजिक वगैरे परिणामांची चिकित्सा प्रस्तुत लेखनात गैरलागू आहे, म्हणून ती टाळणे योग्य!

पण याचा ग्रामीण भागातील नवशिक्षित लेखक-वाचकांच्या साहित्याभिरुचीवर मोठा परिणाम झाला, याची नोंद करायला हवी.

ग्रामीण साहित्याची चळवळ यातूनच निर्माण झाली. ग्रामीण साहित्य परिषदेचाही जन्म झाला. ग्रामीण भागातील अज्ञान, दारिद्र्य, दु:ख, रूढीप्रियता, घाणेरडेपणा, सोशीकपणा, दंडेली इ. विशेषांचा त्यामागील आर्थिक शोषणाचा संदर्भ लक्षात घेऊन नवा अन्वयार्थ लावण्याचे प्रयत्न सुरू झाले. हा बदललेल्या आर्थिक पर्यावरणाच्या जाणिवेचाच साहित्याभिरुचीवरील परिणाम होता व आहे. आनंद यादव, रा. रं. बोराडे, भास्कर चंदनशिव, श्रीराम गुंदेकर, इंद्रजित भालेराव अशी कितीतरी नावे या नव्या प्रवासवाटेवरचे यात्री म्हणून सांगता येतील.

तेव्हा आर्थिक पर्यावरण साहित्याभिरुचीवर कसा परिणाम करू शकते याची वरील विवेचनावरून कल्पना येईल. खरे तर दलित साहित्याचीसुद्धा अशी चिकित्सा करता येईल. कारण दलित साहित्य हे मूलत: ग्रामीण साहित्यच आहे. ग्रामीणांचे जे प्रश्न तेच त्यांचेही. अज्ञान, दारिद्र्य, भूक, घाणेरडेपणा, इ. इ. त्यांची संगती शेवटी आर्थिक सूत्रानेच, विशेषत: ग्रामीण भागाच्या होणाऱ्या आर्थिक शोषणाच्या सूत्राधारेच लावता येते. दलितांबाबत सतत

सांगितला जाणारा मुद्दा म्हणजे परंपरेने होत आलेल्या सामाजिक अन्यायाचा. ते परंपरेने निर्माण झालेल्या वर्णव्यवस्थेचे फलित, असेही म्हटले जाते. पण शेवटी वर्णव्यवस्थेचा जन्मही एका श्रमव्यवस्थेतून झालेला आहे हे लक्षात घेतले की या सामाजिक म्हटल्या जाणाऱ्या अन्यायामागेही आर्थिक हितसंबंधाचीच सूत्रे आहेत हे लक्षात येते.

(क) वाङ्मयीन पर्यावरण :

साहित्यिक अभिरुचीच्या बाबतीत वाङ्मयीन पर्यावरण हा महत्त्वपूर्ण घटक आहे हे सहज लक्षात येईल. त्या त्या समाजात रूढ असलेल्या वाङ्मयीन परंपरा नेहमीच एक वाङ्मयीन वारसा निर्माण करत असतात. भारतासारख्या देशात अगदी इतिहासपूर्व काळापासून वाङ्मयनिर्मिती झाल्याने एक स्वतंत्र अशी परंपरा निर्माण झाल्याचे दिसते. संस्कृत भाषेतील महाकाव्ये आणि नाटके, शिवाय काही स्फुटरचना यांची एक सलग मालिकाच दिसून येते. असे नुसते ललितसाहित्यच निर्माण झाले नसून साहित्याचा विचार करणारे नाट्य व काव्य याविषयीचे विवेचक टीका-साहित्यही निर्माण झालेले दिसते. कालिदासासारख्या लेखकाने महाकाव्ये व नाटके यांचे लेखन केलेले दिसते. त्याला जागतिक मान्यता मिळालेली आहे. भरतमुनी ह्यांचा 'नाट्यशास्त्र' हा ग्रंथ प्रसिद्ध आहे. त्यांनी नाट्याची शास्त्रशुद्ध चिकित्सा केली, तर सहाव्या शतकात होऊन गेलेल्या भामह याने काव्यशास्त्राचा पाया रचिला. तेव्हा या अगदी जुन्या काळापासून एक वाङ्मयीन पर्यावरण भारतात दिसून येते. त्यामुळे एक साहित्याभिरुचीही परंपरेने चालत आलेली आहे. संस्कृतनंतर प्राकृत भाषा, त्यानंतर अपभ्रंश आणि नंतर मराठी, कानडी इ. देशभाषा व त्यातील साहित्य असा एक क्रम सांगण्यात येतो. त्यामुळे एक सलग असे वाङ्मयीन पर्यावरण आणि वाङ्मयाभिरुची यांचे सातत्य आपल्या देशात टिकून राहिलेले दिसते. हे लेखक आणि आस्वादक या दोघांनाही उपकारक ठरले असे म्हणता येईल.

इंग्लंडसारख्या देशाबाबत असेच सांगता येईल. एका सलग अशा वाङ्मयीन पर्यवरणामुळे तिथेही अभिरुचीचे सातत्य टिकून राहिलेले आहे.

साहित्यनिर्मितीच्या सातत्यामुळे अभिरुची संस्कारित होण्यास मदत होते हे खरे ! पण दीर्घकाळ त्या दोहोंत काही बदल घडले नाहीत तर एकसुरीपणा येतो. मराठीतील अध्यात्मप्रवण मध्ययुगात असे झालेले दिसते. अर्थात् ग्रंथरचना आणि आस्वाद यामागे त्याकाळी वाङ्मयीन प्रेरणा होत्या असे नव्हे. इंग्रज इथे आले. इंग्रजी भाषेचे अध्ययन सुरू झाले आणि क्रमाक्रमाने शुद्ध म्हणू

असे एक वाङ्मयीन पर्यावरण तयार होत गेले. अर्वाचीन साहित्य हे त्याचे उदाहरण होय. साहित्य व अभिरुची यांनी एकदम फार मोठे वळण या काळात घेतलेले दिसते.

वाङ्मयीन पर्यावरणाला मदत करील अशी आणखी एक भौतिक घटना अव्वल इंग्रजी काळात घडलेली दिसते. ती म्हणजे भारतात मुद्रणकला आली. हस्तलिखित पोथ्यांचा, ग्रंथांचा जमाना यामुळे संपुष्टात आला. १८३२ साली बाळशास्त्री जांभेकर यांचे 'दर्पण' साप्ताहिक सुरू झाले आणि महाराष्ट्रात नियतकालिकाच्या युगाचा प्रारंभ झाला. ख्रिस्ती मिशनऱ्यांनी धर्मप्रसारार्थ छापील पुस्तकांची मोठ्या प्रमाणात मदत घेतली. देशी भाषेतील म्हणजे मराठीतील ग्रंथलेखनाला शासनाकडून उत्तेजन मिळू लागले. त्यांचा प्रसार होऊ लागला.

यासोबतच जिचा उल्लेख करायला हवा अशी दुसरी घटना म्हणजे महाराष्ट्रातील तत्कालीन नव्याने इंग्रजी शिकलेल्यांना झालेली भिन्न भिन्न अशा वाङ्मयप्रकारांची ओळख. परंपरेने मराठीत चालत आलेले साहित्य हे प्राधान्याने पद्य-साहित्य होते. संस्कृतातील नाटकांची परंपराही लुप्त झालेली होती. निबंध, कथा,कादंबरी, नाटक, भावकाव्ये इ. साहित्यप्रकारांचा परिचय झाला आणि त्या वळणाचे लेखन (कदाचित् नियतकालिकांची गरज म्हणून) मराठीत होऊ लागले. या अशा त्या काळात घडलेल्या साहित्यविषयक व्यवहारामुळे एक वाङ्मयीन पर्यावरण तयार झाले आणि वाङ्मयाभिरुची वाढीला लागली. यानंतरच्या प्रबोधनाच्या काळात तर वाङ्मयाभिरुचीने चांगले बाळसे धरलेले दिसते. हरिभाऊ आपटे यांच्यासारखा कादंबरीकार, केशवसुतादी कवी, किर्लोस्कर, देवल, खाडिलकर, गडकरी यांच्यासारखे नाटककार, श्री. कृ. कोल्हटकरांसारखा विनोदी निबंधलेखक हे याच काळात झाले. करमणूक, विविधज्ञानविस्तार, शालापत्रक इत्यादी नियतकालिके निर्माण झाली. परिणामी एक आवश्यक असे वाङ्मयीन पर्यावरण सिद्ध होत गेले आणि असाच क्रम पुढेही चालू राहिला.

साहित्य आणि समीक्षा या दोन्हींची प्रगती ज्या काळात झालेली दिसते त्या काळात वाङ्मयाभिरुची आणि वाङ्मयीन पर्यावरण यांना धार चढलेली जाणवते. मर्ढेकरांनंतरचा नवसाहित्याचा काळ या दृष्टीने तपासता येण्यासारखा आहे. या काळात साहित्य व समीक्षा या दोहोंनाही नवतेच्या कल्पनेने स्पर्शिलेले होते. साहित्यनिर्मिती, साहित्यास्वाद आणि मूल्यमापन याविषयीच्या संकल्पनांची कसून तपासणी या काळात जोमाने झालेली दिसते. एकूण वाङ्मयीन वातावरणच

भारल्यागत झालेले दिसते. साहित्यप्रकारांचाही चांगला विकास या काळात झाला. आणि असेही म्हणता येईल की लेखक आणि वाचक यांच्यात लक्षणीय असा संख्यात्मक व गुणात्मक विस्तार झाला.

पण इथे हेही लक्षात ठेवायला हवे की एक उन्नत असे वाङ्मयीन पर्यावरण आणि वाङ्मयाभिरुची आपल्याला प्राधान्याने ठळक अशा शहरी भागातच निर्माण झालेली दिसते. कारण ही ठिकाणेच अशी होती की जिथे साहित्यविषयक विचारांचे मोठ्या प्रमाणात मंथन झाले. भिन्न भिन्न साहित्यप्रकारातील परिवर्तनाची नांदी ठरतील असे प्रयोग मुंबई, पुणे, नागपूर अशा काही मोजक्या शहरातच होत गेले. सगळ्या महाराष्ट्रावर या नव्या जाणिवा पसरल्या असे झाले नाही. त्यामुळे जे काही झाले ते फक्त शहरात असा प्रकार झाला, ही वस्तुस्थितीसुद्धा वाङ्मयीन पर्यावरण व वाङ्मयाभिरुची यातील निकट संबंध दर्शविणारीच ठरते.

•••

प्रकरण आठवे : साहित्यप्रकारांची संकल्पना

१. साहित्याच्या वर्गीकरणाची शक्याशक्यता व आवश्यकता :

आपण सतत साहित्य किंवा ललितसाहित्य हा शब्द वापरीत असतो. रूढी किंवा संकेत यांच्या परंपरेमुळे त्याला काही अर्थ असला तरी नेमका आकार नाही हे थोडक्या विचारांतीच आपल्या लक्षात येते. कारण साहित्य ही संकल्पना मुळातच अमूर्त अशी आहे. तिला स्वतंत्र गोचर अस्तित्व नाही. तिचे अस्तित्व नेहमीच एखाद्या प्रकारनिविष्ट साहित्यकृतीवरच अवलंबून असते. आपणही एरवी बोलताना, मी साहित्य वाचले, असे न म्हणता मी कादंबरी वाचली, मी नाटक वाचले किंवा मी कविता वाचली असेच म्हणत असतो. आणि साहित्यविषयक विचारापर्यंत जाण्याचा मार्गही साहित्यप्रकारांच्या विचारामार्फतच बनलेला असतो. म्हणून अशा वेळी कथा, कादंबरी, कविता, नाटक इत्यादी 'प्रकारां' चेच आधार घेतले जातात.

पण साहित्यप्रकार आणि साहित्यत्व यातील नेमका संबंध स्पष्ट करणे फार कठीण आहे. कारण वॉरेन आणि वेलेक यांनी म्हटल्याप्रमाणे 'साहित्य प्रकाराचा सिद्धान्त हा एक व्यवस्थापनाचा सिद्धान्त' आहे. ते म्हणतात, 'धर्मसंस्था, विद्यापीठ वा राज्यशासन या जशा संस्था आहेत, तशी साहित्यप्रकार हीसुद्धा एक 'संस्था'च आहे. एखादा प्राणी किंवा एखादी वास्तू, मंदिर, ग्रंथालय वा राजभवन यांचे ज्या प्रकारचे अस्तित्व असते, तसे अस्तित्व साहित्य-प्रकाराला असत नाही, तर एखाद्या संस्थेच्या अस्तित्वासारखेच ते अस्तित्व असते. एखादा माणूस विद्यमान संस्थांमार्फत कार्य करू शकतो, तसाच आत्माविष्कार साधू शकतो, नव्या संस्था जन्माला घालू शकतो. शिवाय त्यांच्या प्रत्यक्ष आयोजनात वा दैनंदिन कार्यक्रमात भाग न घेताही यथाशक्य त्यांच्याबरोबर राहू शकतो किंवा तो त्या संस्थांत प्रत्यक्ष सामील होऊ शकतो; पण तसे झाल्यास मग त्याला त्या संस्थांना नवा आकार द्यावा लागतो.'

प्रा. डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी 'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' या ग्रंथात म्हटले आहे, 'साहित्य हा शब्द जरी अनेक प्रकारच्या लेखनाला उद्देशून वापरला तरी त्या शब्दावरून सर्व साहित्य एक ठशाचे असते असे कोणीच समजत नाही. प्रत्येक भाषेतील साहित्यात त्या भाषेच्या ऐतिहासिक व सामाजिक उत्क्रांतीच्या प्रगल्भतेनुसार, विस्तार व प्रसारानुसार, निरनिराळे वाङ्मयप्रकार (Genres) निर्माण होतात.'

वरवर पाहता असे वाटते की केवळ प्रकारांच्या रूपानेच मूर्त होणाऱ्या साहित्याच्या वर्गीकरणाची शक्याशक्यता आणि आवश्यकता वेगळी ती काय सांगायची? जी वस्तुस्थिती प्रत्यक्षात मोठ्या परंपरेने अस्तित्वात आहे तिच्या एकूण अस्तित्वासंबंधीच्या शंकांचा विचार तरी कशाला करायचा?

असे वाटणेही योग्य आहे. पण थोडेसे खोलात उतरून निरीक्षण केले की लक्षात येते, असे वाटणे तितकेसे बरोबर नाही. साहित्याचे भिन्न प्रकारात केले जाणारे वर्गीकरण शास्त्रीय आहे काय? परंपरेने चालत आलेल्या संकेतांमुळेच कादंबरी, नाटक, कथा, कविता इ. प्रकार उल्लेखिले जातात. पण विशिष्ट स्वरूपाचे लेखन आणि विशिष्ट प्रकार असे काही अपरिहार्य नाते त्यात असते काय, असा प्रश्न उपस्थित केला की उत्तर देणे कठीण जाते.

हा विचार उदाहरणांनी अधिक स्पष्ट करता येईल. 'पण लक्षात कोण घेतो?' ही मराठीतील एक सर्वमान्य कादंबरी आहे. पण ती 'कादंबरी' आहे म्हणून चांगली आहे असे म्हणता व सिद्ध करता येईल का? तसेच 'एकच प्याला' हे मराठीतील एक सर्वमान्य चांगले नाटक गणले जाते. पण इथेही ते 'नाटक' आहे म्हणून चांगले आहे असे म्हणणे व सिद्ध करणे जमेल काय? या प्रश्नांची उत्तरे 'नाही' किंवा 'सांगणे अवघड आहे' अशीच द्यावी लागतील. या दोन्ही प्रश्नांत योजिलेले 'कादंबरी' किंवा 'नाटक' हे शब्द फक्त त्या त्या साहित्यकृतींच्या लेखनप्रकाराची किंवा वर्गाची सूचना देणारे आहेत. कलादृष्ट्या ते याहून अधिक मदत करू शकत नाहीत.

याबाबतीत डॉ. वि. ना. ढवळे यांचे विवेचन मदत करणारे ठरेल. ते लिहितात, 'या तऱ्हेच्या वर्गीकरणाची खरी आवश्यकता व उपयुक्तता म्हणजे आपण एखाद्या लेखनाकडे कोणत्या दृष्टीने पाहावे हे 'प्रकारा' ने निश्चित होते. एका विशिष्ट दृष्टिकोनातून, एका विशिष्ट अपेक्षेने, आपण प्रत्येक प्रकार वाचतो किंवा (नाटक असल्यास) पाहतो. म्हणजे लेखनाचा एकूण अर्थ त्याच्या प्रकारावर, त्याच्या रूपावर (form) ठरतो हे सत्य आहे.

लेखन - प्रकार जरी लेखकाने स्वत: सांगितला नाही तरी वाचक आपल्या अनुभवावरून व इतर माहितीवरून तो ठरवतात व त्या अनुराधाने त्या लेखनाचा आस्वाद घेतला जातो. ... एकदा लेखनाचा प्रकार समजला की तो वाचताना आपली एक मानसिक वृत्ती, प्रवृत्ती (set) तयार होते व त्या समजुतीच्या अनुरोधानेच आपण ते पुस्तक वाचतो.... पुस्तकाचा 'प्रकार' समजला की त्या पुस्तकाचे वाचन एका विशिष्ट दिशेने व अपेक्षेने सुरू होते.'

तेव्हा असे दिसते की साहित्याच्या क्षेत्रात 'प्रकारां'ची उपस्थिती आवश्यक आहे. आणि अगदी तर्कशुद्धरीत्या नसले तरी साहित्याच्या वर्गीकरणाची संकल्पना स्पष्ट करणे शक्य आहे.

साहित्याच्या वर्गीकरणाचा विचार सगळीकडेच खूप जुन्या काळापासून झालेला दिसतो. अगदी प्रारंभिक वर्गीकरण गद्य आणि पद्य असे झाले. छंद व वृत्तांची योजना करून ताल वा लयबद्ध केलेली रचना म्हणजे पद्य समजले जात होते. पण पुढे पुढे अशी रचना म्हणजे 'काव्य'नव्हे हे उमजत गेले. 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' हे विश्वनाथाचे सूत्र मान्यता पावले आणि भावनात्मकता व ललित्यपूर्ण विशिष्ट भाषा यांचा संयोग काव्यात असतो हे आता मानले जात आहे.

डॉ. स. रा. गाडगीळ (काव्यशास्त्रप्रदीप) यांच्या मते 'भामह, दंडी, वामन या अलंकारिकांनी प्रथम गद्य व पद्य हे काव्याचे दोन भेद कल्पून नंतर गद्याचे व पद्याचे त्यातील विषयानुसार आणि रचनाभेदानुसार इतरही काही प्रकार कल्पिले आहेत... भामहाने सर्गबंध (महाकाव्य), अभिनेयार्थ (नाटक), आख्यायिका, कथा, अनिबद्ध असेही काव्यप्रकार दिले आहेत. वामनाने पद्याचे अनिबद्ध आणि निबद्ध असे भाग कल्पिलेले आहेत. अनिबद्ध म्हणजे स्फुट-रचना. निबद्ध म्हणजे सलगपणे बांधलेले. उदा. नाटक, महाकाव्य इ. अनिबद्ध काव्याचे सौंदर्य तेजाच्या कणाप्रमाणे सूक्ष्म असते; म्हणून त्याच्या मते अनिबद्ध काव्याहून निबद्ध काव्यच श्रेष्ठ होय.' दण्डीने तर साहित्यप्रकारांच्या वैशिष्ट्यांचे विवरण करून काव्यकोश म्हणावा अशी ग्रंथरचना सिध्द केली आहे.

प्रा. रा. श्री. जोग यांच्या मते साहित्यप्रकारांमागील 'कारण म्हणजे चर्चाविषयाचे वर्गीकरण करून त्यास व्यवस्थित असे स्वरूप देण्याची माणसाची स्वाभाविक प्रवृत्ती हे आहे.' त्यांनी पुढे असे स्पष्ट केले आहे की संस्कृत ग्रंथकारांनी गुणप्रमाणावर आधारलेले उभे वर्गीकरण केलेले आहे. काव्याचे

उत्तम, मध्यम व अधम असे गुणदृष्ट्या उच्चनीचता दाखविणारे वर्गीकरण संस्कृतात दिसते, तर पाश्चात्यांनी वर्ण्यविषय आणि वर्णनपद्धती यावर आधारलेले आडवे वर्गीकरण स्वीकारले आहे. यात सर्व साहित्य समान दर्जाचे मानून स्वरूपभेदानुसार भिन्न प्रकार पाडण्यात येतात. उदा. कथा, कादंबरी, नाटक, काव्य इ. तसेच प्रा. जोगांच्या मते, पाश्चात्त्यांनी लेखक वा कवीच्या व्यक्तिमत्त्व - प्रकटनाला विशेष महत्त्व देऊन साहित्याचे व्यक्तिनिष्ठ (subjective) आणि वस्तुनिष्ठ (objective) असेही वर्ग कल्पिलेले आहेत. (' अभिनव काव्यप्रकाश ')

डॉ. वि. ना. ढवळे यांच्या मते ॲरिस्टॅट्‌ल्‌च्या वर्गीकरणाच्या पद्धतीचे युरोप-अमेरिकेत सध्या प्रयत्न चालू आहेत. अमेरिकेतील त्याला मानणारे समीक्षक (Neo - Aristotelians, Chicago Critics) तर त्याचा आज वापर करीत आहेतच, पण नार्थ्रोप फ्रायसारखा युंगवादी टीकाकारसुद्धा या वर्गीकरणाचे महत्त्व व उपयोग मान्य करतो. युंग हा मानसशास्त्राचा अभ्यासक आणि त्या आधारे उभ्या राहणाऱ्या आदिबंधात्मक समीक्षापद्धतीचा जनक म्हणून ओळखला जातो.

वेलेक आणि वॉरेन यांच्या म्हणण्याप्रमाणे, ' ॲरिस्टॉटल् आणि होरेस यांचे ग्रंथ म्हणजे साहित्यप्रकारांच्या सिध्दान्तक्षेत्रात आपणास मार्गदर्शक ठरणाऱ्या अभिजात संहितांच म्हणता येतील. त्यांच्या काळापासून शोकांतिका आणि महाकाव्य हे दोन वैशिष्ट्यपूर्ण (तसेच दोन प्रमुख) वाङ्मयप्रकार, असे आपण मानीत आलो आहो. परंतु इतर काही, अधिक मूलभूत भेदांची-नाटक, महाकाव्य आणि भावगीत-यातील भेदांची निदान ॲरिस्टॉटलला तरी अवश्यमेव जाणीव होती. बहुतेक आधुनिक साहित्यसिध्दांतात गद्य-पद्य हा भेद पुसून टाकण्याकडे व त्याही पुढे कल्पनाप्रधान साहित्याची विभागणी, कथासाहित्य (कादंबरी, लघुकथा, महाकाव्य), नाटक (गद्य व पद्य), काव्य (प्राचीन ' भावकाव्या 'शी जुळणाऱ्या संकल्पनेवर केंद्रित होणारी रचना) अशी विभागणी करण्याकडे कल दिसून येतो. '

यानंतर त्यांनी विस्ताराने या संदर्भातील नानाविध मतांचा परामर्श घेतला आहे. संक्षेपाने तो पाहणे उपयुक्त ठरेल.

[प्लेटो आणि ॲरिस्टॉट्‌ल् यांनी ' अनुकरणाच्या पद्धती ' नुसार किंवा ' प्रस्तुतीकरणा 'च्या पद्धतीनुसार तीन प्रकार कल्पिलेले आहेत - १. भावकाव्य हा कवीचा स्वतःचा मुखवटा असतो; २. महाकाव्यात (किंवा कादंबरीत)

कवी हा अंशत: स्वत:च निवेदक म्हणून बोलतो व अंशत: आपल्या पात्रांना परस्परांमधील प्रत्यक्ष संभाषणांच्या रूपाने बोलायला लावतो. (मिश्र निवेदनपद्धती); ३. नाटकामध्ये कवी पात्रसंचाआड अन्तर्धान पावत असतो.

भाषिक रूपविन्यासातील भेदानुसारही साहित्यप्रकारांचे भेद सांगितले गेले आहेत. १. राजदरबारी भाषा- हिरॉइक-महाकाव्य आणि शोकांतिका; २. नागरभाषा-स्कोमॅटिक-व्यंगकाव्य आणि सुखांतिका; ३. ग्रामभाषा-पॅस्टोरल-गोपगीत. (डॅव्हेनांटला लिहिलेल्या पत्रातील हॉब्ज याचे मत.)

इ. एस्. डलास याने केलेली नवी मांडणी - १. नाटक-द्वितीय पुरुषी, वर्तमानकाळी; २. महाकाव्य-तृतीय पुरुषी, भूतकाळी; ३. भावकाव्य (गीत) - प्रथम पुरुषी, एकवचनी व भविष्यकाळी.

जॉन अर्स्किन याने काव्यात्म 'मनोवृत्ती' च्या मूलभूत साहित्यप्रकारांचे केलेले विवरण - 'भावकाव्य वर्तमानाची अभिव्यक्ती करते; तर शोकांतिका मानवाच्या भूतकाळावर अंतिम न्यायदानाचा निवाडा देते-जणू त्या व्यक्तीचे चारित्र्यच तिच्या चरित्राच्या अंतिम नियतीमध्ये साकार होते; व महाकाव्य एखाद्या राष्ट्राच्या वा वंशाच्या नियतीचे रूप घेते. हा निष्कर्ष संक्षेपाने मांडायचा तर नाटकाचे भूतकाळाशी, व महाकाव्याचे भविष्यकाळाशी तादात्म्य असते, असा एक प्रकारे विपरीत स्वरूपात मांडावा लागेल.'

रोमन याकोब्सन हा रशियन रूपवादी समीक्षक. त्याने भाषेची निश्चित स्वरूपाची व्याकरणिक संरचना आणि साहित्यप्रकार यातील जुळते संबंध दाखविले आहेत. त्याच्या मते भावकाव्य प्रथमपुरुषी एकवचनी, वर्तमानकाळी; तर महाकाव्य तृतीय पुरुषी भूतकाळी असते. कारण महाकाव्याचा 'निवेदक' अवलोकन-विषय होत असल्यामुळे तृतीय पुरुषीच असतो. तो वस्तूप्रमाणेच गम्य होणारा 'मी' असतो.

'इथेच एक अगदी वेगळा दृष्टिकोनही साहित्यप्रकाराच्या बाबतीत सांगता येईल. तो म्हणजे समाजातील स्तर आणि साहित्यप्रकार यांची घातली गेलेली सांगड ही होय. जुन्या अभिजातवादी सिद्धान्तानुसार अशा स्तरांच्या श्रेणीनुसार साहित्यप्रकारांची श्रेणीही कल्पिली गेली आहे. समाजातील सर्वात वरचा स्तर राजेरजवाड्यांचा. त्याच्या वर्तनव्यापाराशी महाकाव्य व शोकांतिका हे प्रकार जोडले गेले आहेत. मध्यमवर्गाशी सुखांतिका, आणि सामान्य माणसांच्या स्तराशी व्यंगकाव्य व प्रहसन हे प्रकार जोडले गेले आहेत. हे सूत्र लक्षात घेऊनच

व्यक्तिरेखा वा पात्रे यांची विभागणी व उभारणी केली गेलेली आहे. त्या त्या स्तराशी जुळेल अशीच त्यांच्या कृतीउक्तींची श्रेणी असते. यानुसारच शैली व शब्दकळासुद्धा उत्तम, मध्यम व कनिष्ठ अशा श्रेणीभेदानुसार बेतलेली असते. इतकेच नव्हे, तर साहित्यकृतीच्या रूपबंधाची (म्हणजे लांबी आणि आकारमान - आवेग टिकविण्याची क्षमता) कल्पनाही या स्तरश्रेणीनुसार कल्पिलेली असते.

खरे तर साहित्यप्रकारांची श्रेणी म्हणजे तर-तम-भाव किंवा उच्चनीचता निश्चित करणे ही फार कठीण गोष्ट आहे. कारण, प्रकार म्हणून प्रत्येकाचे प्रयोजन, प्रत्येक रूपसिध्दी वेगळी आहे. प्रत्येकाची बलस्थाने वेगळी, परिणामक्षमताही वेगळी. शिवाय आस्वादकाची आवड-नावड वेगळीच. तरीपण अतिशय पारदर्शक स्वरूपात कलात्मक अनुभूती व्यक्त करण्याची क्षमता असलेली भावकविता हा साहित्यप्रकार सर्वसाधारणपणे श्रेष्ठ मानला जातो; आणि असे मत कमी वादग्रस्त ठरावे अशी अपेक्षा असते.

साहित्यप्रकारांच्या संकल्पनेबाबत मराठीत प्रा. डॉ. मिलिंद मालशे, प्रा.डॉ.र.बा. मंचरकर या समीक्षकांनी नव्या दृष्टिकोणातून चर्चा-लेखन केलेले आहे. यासंबंधीच्या जुन्या-नव्या विचारांचा त्यांनी चांगला शोध घेतलेला आहे. असे दिसते की, या संदर्भात नाममात्रवादी, नियामक, वर्गीकरण व अर्थबोध असे चार सिध्दांत मांडले जातात.

(अ) नाममात्रवादी सिध्दांत :

साहित्यप्रकार हे केवळ नाममात्र असुन साहित्यविचारात त्यांना मूलभूत वा फार महत्त्वाचे स्थान नाही, असे या सिद्धान्तवाद्यांचे म्हणणे आहे. त्यांच्या मते 'साहित्यप्रकार' ही फक्त एक व्यावहारिक सोय आहे.

मराठीत बा. सी. मर्ढेकर यांची अशी भूमिका आहे. त्यांच्या मते साहित्यप्रकारातील भेद हे केवळ अभिव्यक्तिपद्धतीतील भेद आहेत. कलाकृतीतील कलात्मकता सिद्ध करायला तिचा 'प्रकार' उपयोगास येत नाही. तेव्हा कलात्मक सौंदर्य आणि कलाकृतीचा 'प्रकार' यांच्यात काही नाते असल्याचे सिद्ध करता येत नाही. म्हणून 'प्रकारां'ची संकल्पना ही केवळ नाममात्रच आहे.

क्रोचे या इटालियन सौंदर्यशास्त्रज्ञ आणि काव्यशास्त्रज्ञाच्या मते ही 'प्रकारा'ची संकल्पना उपरीच आहे. त्याच्या मते कलाकृतीचा विचार एक रचना म्हणून करायला हवा. तसे न करता तिला एखाद्या 'प्रकारा'त बसवून

तो केला जातो किंवा तिचा आस्वाद घेतला जातो. आणि नंतर त्या 'प्रकारा'च्या वैशिष्ट्याचा आधार घेऊन त्या कलाकृतीचे मूल्यमापन केले जाते हे चुकीचे आहे.

खरे तर कलाकृतीचा सौंदर्यदृष्ट्या विचार करीत असताना तिच्या घाटाचा, रूपाचा केवळ विचार होऊ शकतो. कारण प्रत्येक कलाकृती ही अनन्यसाधारण निर्मिती असते. रूपसिद्धीचे तिचे खास स्वत:चे असे काही नियम असतात. त्यांचा शोध घेऊन त्या कलाकृतीची रचना तपासायला हवी. कादंबरी, कथा, नाटक इ. जे 'प्रकार'वा 'वर्ग' मानले जातात त्यांच्या आधारे कलाकृतीचा विचार करणे म्हणजे कलाकृतीवर अन्याय केल्यासारखेच आहे. एरवी तो केला जातो, त्याचे कारण व्यावहारिक सोय हेच असते. त्याला कसलाही सैद्धान्तिक आधार नाही.

या नाममात्रवादी सिद्धांतामागील भूमिका ही केवल वा शुद्ध कलावाद्यांची आहे. ही भूमिका संकेत वा रूढी यामुळे रूढ झालेली साहित्यप्रकारांची संकल्पना मानू शकत नाही. कारण ही कलाबाह्य संकल्पना, असेच त्यांचे मत आहे.

(ब) नियामक सिद्धान्त :

हा अभिजातवादी किंवा नवअभिजातवादी (classisist and Neo- - classisist) यांचा दृष्टिकोण होय. ते साहित्य आणि प्रकार यांच्यात काहीतरी नाते बसते असे मानणारे आहेत. इतकेच नव्हे, तर समाजाच्या उभारणीत जशी अनेक स्तरांची श्रेणी मानली जाते तशी साहित्यप्रकारांची श्रेणीही ते मानतात. (जुन्या काळी महाकाव्य, शोकांतिका आदी 'प्रकार' सामाजिक स्तरांशी कसे संबंधित मानले जात होते याचे विवेचन याआधी केलेले आहेच.)

प्रकारांतील उच्चनीचत्व किंवा प्रतवार याबाबतीतही असे दिसते की संस्कृत मीमांसकांनी विदग्ध काव्ये, आणि त्यातही दशरूप (म्हणजे नाटक), महाकाव्य यांना श्रेष्ठत्व दिलेले आहे. ॲरिस्टॉट्ल्ने साहित्यप्रकारात पहिला क्रमांक शोकनाट्यास (tragedy) दिलेला आहे; तर पुनरुज्जीवनाच्या काळातील युरोपात पहिला क्रमांक महाकाव्यास (epic poetry) दिलेला आहे.

नियामकवाद्यांचा आग्रह साहित्यप्रकारांच्या विशुद्धतेचा असतो. त्यांच्या मते प्रत्येक साहित्यप्रकाराला स्वत:चे स्वतंत्र अस्तित्व असते. तसेच त्यांच्यात स्वतंत्र आनंद देण्याची क्षमता असते. असे स्वतंत्र अस्तित्व आणि आनंद देण्याची क्षमता कायम राखली गेली पाहिजे असे त्यांचे मत आहे.

पण साहित्यप्रकारातील परिवर्तनशीलता नियामकवादी लक्षात घेत

नाहीत. पण कुठलाही साहित्यप्रकार घेतला तरी तो काटेकोरपणे नियमबद्ध, म्हणून न बदलणारा कधीच असू शकत नाही. त्याच्यात व्यक्तिनुरूप आणि काल-समाज-परिस्थितीनुरूप बदल हे घडतच जातात.

असा बदल घडविणारी प्रत्येक प्रकारातील लवचिकता लक्षात घेतली जाणे अगत्याचे असते. अव्वल इंग्रजीतील 'मुक्तामाला' शैलीतील कादंबरी, नंतरची 'हरिभाऊ' शैलीतील कादंबरी, त्याही नंतरची 'फडके खांडेकर माडखोलकर' शैलीतील कादंबरी, मर्ढेकरांची 'प्रयोगशील' कादंबरी, नेमाड्यांची 'अस्तित्ववादी' कादंबरी, इ. टप्पे हे मराठी 'कादंबरी' या प्रकारातील परिवर्तनशीलतेचेच द्योतक आहेत. ही बदलण्याची प्रवृत्ती व क्षमता लक्षात घेऊनच त्या त्या काळातील कादंबरी-लेखनाचा विचार करायला हवा.

प्रा. डॉ. रा. शं. वाळिंबे हे मराठीतील एक नव-अभिजातवादी म्हणू असे समीक्षक होत. त्यांची नवकाव्यावरील टीका अशीच आहे. काव्य या साहित्यप्रकारातील परिवर्तनशीलता ध्यानात न घेता ती केली गेलेली आहे असेच जाणवते.

याचा अर्थ साहित्यप्रकाराबाबत काही नियमावली नकोच असा नव्हे. वर्ग वा प्रकारांचे स्वरूप निश्चित करण्याच्या दृष्टीने प्रत्येक प्रकाराचे म्हणून काही नियम हवेतच आणि त्यांचे पालनही व्हायला हवे. पण या नियमांचे स्वरूप आदेशात्मक असायला नको. या आग्रहाचा अतिरेक निर्जीव अशा तंत्रवादात रूपांतरित होण्याची शक्यता फार असते. त्यांचा मर्यादित आग्रह जेव्हा धरला जातो तेव्हा ते साहित्यप्रकारांना उपकारक होतात. शिवाय साहित्यप्रकारांप्रमाणे हे नियमही परिवर्तनशील असतात हेही लक्षात ठेवायला हवे.

(क) वर्गीकरणाचा सिद्धान्त :

या सिद्धान्ताच्या मते साहित्यप्रकाराची संकल्पना म्हणजे साहित्याच्या वर्गीकरणाची व्यवस्था होय. साहित्य या संज्ञेखाली येणाऱ्या साहित्यकृतीतील सारखेपणा व वेगळेपणा लक्षात घेऊन कल्पिलेले कप्पे म्हणजेच भिन्न साहित्यप्रकार होत. पण असे कप्पे अंतिम नसतात हे लक्षात घेतले पाहिजे. त्याच्या सामग्रीचे स्वरूप बदलले की व्यवस्थाही बदलते, आणि मग प्रकारही बदलतात. मराठीत गो. नी. दांडेकरांच्या 'शितू' या कादंबरीच्या झालेल्या नाट्यरूपांतरापासून कादंबऱ्यांची नाटकांत रूपांतरे करण्याची एक पद्धतच रूढ झाली आहे. लेखकाचे अनुभव हीच त्यामागील सामग्री असली तरी त्याच्या

व्यवस्थेच्या बाबतीत योजिल्या गेलेल्या सूत्रानुसार, त्या सामग्रीस दिल्या जाणाऱ्या कलात्मक संदर्भानुसार त्याचे प्रकार-रूप बदललेले दिसते. हे स्वत: मूळ कादंबरीच्या लेखकानेच करायला हवे असे नाही. दुसराही कुणी लेखक हे करू शकतो. मराठीत शं. ना. नवरे यांनी अशी नाट्य-रूपांतरे केली आहेत.

साधारणपणे समान वैशिष्ट्ये असलेल्या कलाकृतींचा वर्ग म्हणजेच (साहित्य) प्रकार होय. पण या प्रकारातही काही उपप्रकार संभवतातच. समान वैशिष्ट्यांच्या आधारावर कविता हा प्रकार मानला तरी आणखी काही जादा समान वैशिष्ट्ये लक्षात घेऊन सतंकाव्य, पंडिती काव्य, शाहिरी काव्य, अर्वाचीन काव्य, नवकाव्य याबरोबरच खंडकाव्य, भावगीत, सुनीत, उद्देशिका, इ. पोटभेद कल्पिले जातातच. इतकेच नव्हे, तर पाश्चात्त्य साहित्यविचारात शोकनाट्य (Tragedy) हा एक साहित्यप्रकार सर्वप्रथम कल्पिला गेल्यानंतर आशय व अभिव्यक्ती यांच्या स्वरूपानुसार ग्रीक शोकनाट्य, शेक्सपीअरचे शोकनाट्य, इब्सेनचे शोकनाट्य इ. उपप्रकार कल्पिले गेलेले दिसतात.

कलेच्या संदर्भात अनुभवांच्या तीन विश्वात्मक आविष्कारपद्धती मानल्या गेलेल्या आहेत. काव्यात्म (lyrical), नाट्यात्म (dramatic) आणि कथनात्म (narrative) या त्या तीन पद्धती होत. यातूनच अनुक्रमे काव्य, नाटक आणि कथा-कादंबरी या साहित्य-प्रकारांचा संभव झाला किंवा या तीन पद्धती अनुक्रमे या तीन प्रकारांशी संबंधित आहेत असे म्हटले जाते. पण असे हवाबंद कप्पेही कल्पिता येत नाहीत. कारण आविष्काराच्या या सर्वच पद्धतींचा वापर नाटक किंवा कादंबरीत होऊ शकतो. दीर्घकाव्य वा कथाकाव्य यातसुद्धा या तीन पद्धती एकत्र दिसू शकतात.

भिन्न समजल्या जाणाऱ्या साहित्यप्रकारात काही अन्तर्गत संबंध असतात. अनेकदा त्यामुळे त्यांच्या सीमारेषा निश्चित करणे कठीण जाते. दीर्घकथा व लघुकादंबरी किंवा कथाकाव्य व खंडकाव्य यांच्या स्वरूपनिश्चिती त्रासाच्या होतात. अलीकडच्या काळातील लघुनिबंध व ललितनिबंध यांच्या बाबतीतही हाच अनुभव येतो.

भिन्न साहित्यप्रकारांतील परस्परसंबंध संवादी असू शकतात. नाटक आणि एकांकिका किंवा लघुकथा आणि कादंबरी (तसेच दीर्घकथा व लघुकादंबरी) या प्रकारातील संबंध संवादी आहेत, किंवा एकाच प्रकारात मोडणाऱ्या कादंबरी आणि प्रतिकादंबरी (novel and anti-novel) किंवा नाटक आणि न-नाटक (Play and anti-play) यातील संबंध विरोधी आहेत.

हेगेल, ॲरिस्टॉट्ल, इलियट, सुसान लँगर इ. साहित्यमीमांसकांनी साहित्यप्रकारांच्या आत्मस्वरूपाचा वस्तुनिष्ठ वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. प्रा. गंगाधर पाटील यांनी त्याचा एक आराखडाच सादर केलेला आहे. याशिवाय नॉर्थ्रोप फ्राय, रॉबर्ट स्कोल, फाउलर, पॉल हर्नाडी यासारख्या समीक्षकांनी तर साहित्यप्रकारांचे नकाशेच सादर केले आहेत. ही सर्वच मीमांसा कमालीची गुंतागुंतीची झालेली आहे. त्यामुळे साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेतील जटिलता आणि व्यामिश्रता जाणवून जाते.

विट्गिनस्टाइन या कलासमीक्षक व सौंदर्यशास्त्रज्ञाची भूमिका डॉ. रा. भा. पाटणकरांनी 'सौंदर्यमीमांसा' या ग्रंथात फार चांगल्या तऱ्हेने मांडली आहे. तो कुलसाम्याची कल्पना मांडतो. एखाद्या कुटुंबातील किंवा घराण्यातील निरनिराळ्या व्यक्तींमध्ये वसणाऱ्या साम्याची जाणीव यात वापरलेली आहे. भिन्नत्व दिसत असले तरी काही एक मूलादर्श त्यात जाणवत असतो. साहित्यकृतींच्या बाबतीतही असा असणारा मूलादर्श आणि त्याशी असणारे साम्य-भेद लक्षात घेऊनच साहित्यकृतींचा समावेश कशात करायचा हे नक्की केले जाते. म्हणून कादंबरी व प्रतिकादंबरी ही दोन्ही एकाच 'कादंबरीच्या कुळा'त बसू शकतात, तसेच नाटक आणि न-नाटकाचेही.

'वाङ्मयप्रकारांबद्दलच्या आपल्या संकल्पना पुरेशा लवचिक केल्यास कर्मठ टीकाकारांचा जाच होणार नाही' असे सांगून शेवटी प्रा. पाटणकर लिहितात, 'आपली प्रत्यक्ष समीक्षा पाहिली तर आपण 'वाङ्मयप्रकार' या संकल्पनेचा पदोपदी उपयोग करतो असे आढळेल. आणि त्यामुळे आपली समीक्षापद्धती जास्त संपन्न झाली आहे, कलाकृतींविषयीची आपली जाणीव जास्त सूक्ष्म झाली आहे, असेही आढळेल. असे असताना 'कला म्हणजे आविष्कार' असा एखादा सोपा सुटसुटीत फॉर्म्युला शोधण्याच्या नादात आपल्या समीक्षाव्यापाराला उपयोगी पडणाऱ्या संकल्पनांचा त्यागं करणे योग्य होणार नाही.' - ही भूमिका सर्वसामान्यपणे मान्य व्हावी अशीच नाही का?

(ड) अर्थबोधाचा सिद्धान्त :

फाउलर या समीक्षकाच्या मते साहित्यप्रकार हा वर्ग (class) नव्हे, तर तो एक नमुना (type) होय. एखादी साहित्यकृती आपणास अशा एखाद्या विशिष्ट नमुन्याची जाणीव देत असते. किंबहुना आपल्यासारख्याच इतर अनेकांचे प्रतिनिधित्व करणारा, काही खास वैशिष्ट्ये असलेला नमुना-विशेष म्हणजेच साहित्यकृती होय. ती आस्वादकाला स्वत:चे रूप जाणवून देतादेताच

तिच्यासारख्या इतर साहित्यकृतींचे रूपही जाणवून देत असते.

प्रत्येक साहित्यकृती ही किमान एका तरी साहित्यप्रकाराशी संबंधित असते. तिच्या निर्मितीतच एक आकारविषयक जाणीव मूलत:च ग्रथित झालेली असते. उत्स्फूर्त आविष्कार म्हटले तरी तो एका विशिष्ट आकाराशी, रूपाशी जन्मत:च निगडित झालेला असतो आणि साहित्यकृतीचे वाचन करताना तो आकार किंवा ते रूप वाचकाला जाणवत जाते. हा विवक्षित आकारच त्या त्या साहित्यकृतीचे स्वत्व आणि अर्थ यांना मुखर करीत जातो आणि शेवटी हा आकारच त्या त्या साहित्यकृतीच्या 'प्रकारा'ची निश्चिती करीत असतो.

त्या त्या साहित्यकृतीचे स्वत्वशोधन आणि अर्थबोधन यासाठी ती कृती ज्या प्रकाराचे प्रतिनिधित्व करते त्याचाच खरा उपयोग होतो. कारण 'प्रकारां'ची गुणवैशिष्ट्ये लक्षात घेऊनच त्या त्या कृतींच्या नेमक्या स्वत्वाची जाणीव वाचकाला होऊ शकते.

एखादे उदाहरण घेतले तर हे स्पष्ट होऊ शकेल. गो. ग. आगरकर यांनी दिलेली नवी दृष्टी अर्वाचीन मराठी साहित्यातील अनेक लक्षणीय साहित्यकृतींच्या मागे पार्श्वभूमीसारखी उभी आहे असे म्हटले जाते. पण केशवसुत, हरिभाऊ आपटे आणि श्री. कृ. कोल्हटकर यांच्या लेखनातून ती भिन्न भिन्न रूपांनी व्यक्त होते. कविता, (सामाजिक) कादंबरी आणि नाटक (आणि विनोदी लेख) अशी तिची या तिघांच्या संदर्भात आविष्काररूपे आहेत. या तिघांचीही व्यक्तिमने भिन्न आहेत. त्यांची वैशिष्ट्ये त्यात सामावलेली आहेत. त्यांच्याकरवी अभिव्यक्त झालेल्या जीवनदृष्टीची आविष्काररूपे म्हणजे त्यांच्या साहित्यकृती होत.

या साहित्यकृतींचे नेमके स्वत्व जाणवायला हवे असेल आणि त्यात ग्रथित झालेल्या नेमक्या अर्थाचा बोध व्हायला हवा असेल तर या कृती ज्याचे प्रतिनिधित्व करतात ते 'नमुने' लक्षात घेणे महत्त्वाचे ठरते. काव्य या 'नमुन्या'च्या विचाराच्या पार्श्वभूमीवर हरिभाऊ आपट्यांच्या लेखनाचे किंवा कादंबरी या नमुन्याच्या विचाराच्या पार्श्वभूमीवर केशवसुतांच्या लेखनाचे मूल्यमापन करू जाता किंवा स्वत्वाचा शोध घेऊ जाता ते निखालसपणे चुकीचे ठरेल. तसेच श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांच्या दोन 'नमुन्या'तील लेखनाची गल्लत केल्यास असेच होईल. शिवाय केवळ साहित्य या सर्वसमावेशक संकल्पनेच्या जोरावर या लेखक-कवींच्या साहित्यकृतींचे मूल्यमापनही अशक्य आहे. तेव्हा अर्थबोधास मदत करते ती 'नमुन्या'ची म्हणजेच 'प्रकारा'ची जाणीव होय.

२. साहित्याच्या वर्गीकरणाची तत्त्वे :

जुन्या काळातील भारतीय आणि पाश्चात्त्य काव्यसमीक्षकांनी साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणाच्या बाबतीत (प्रा. रा. श्री. जोगांच्या भाषेत सांगायचे तर) काही उभी व आडवी रचना-संकल्पना स्वीकारली, आणि ती स्वीकारताना काही तत्त्वेही शोधली. त्यांचा निर्देश याआधी केलेला आहेच.

वर्गीकरणाच्या बाबतीत नव्या काळात काही वेगळी तत्त्वे शोधली गेलेली दिसतात. ती चार आहेत. माध्यमभिन्नता, प्रस्तुतीकरणाची पद्धती, प्रस्तुतीकर्त्याचा दृष्टिकोण व प्रस्तुतीकरणातील काळ अशी ही चार तत्त्वे सांगण्यात येतात.

साहित्यकृतीतून लेखकाचा विशिष्ट अनुभव व्यक्त होत असतो. संवेदना, विचार व भावना असे या अनुभवाचे तीन घटक असतात. तसे हे तीनही घटक व्यक्त होणाऱ्या अनुभवात असले तरी त्यातील कोणत्या तरी एखाद्या घटकावर जोर दिला गेलेला असतो. त्यामुळेच संवेदनानुभव, विचारानुभव किंवा भावनानुभव असे शब्द योजिले जातात. याबरोबरच आणखी एक विशेषबाब साहित्यकृतीबाबत लक्षात घेतली जात असते. ती म्हणजे हा अनुभव ज्या आकारातून वा घाटातून व्यक्त होतो त्याची लेखककवीला होत जाणारी जाणीव. अनुभवातील घटकांची संगती कोणत्या तरी विशिष्ट नियमांना अनुसरून होत असते. आणि तद्द्वारा लाभणाऱ्या घाटाची जाणीव अनुभवघटकांनी नियंत्रित असते. असा घाट, आकार किंवा रूप याविषयीच्या जाणिवा म्हणजेच माध्यमविषयक जाणिवा असतात. सर्वच ठिकाणी सर्रास एकाच पद्धतीने वा साच्यात अनुभव व्यक्त होत नसतो. कधी तो प्रतिमाखंडांतून आविष्कृत होतो, कधी तो दृक् व श्राव्य संवेदनांद्वारा गोचर होतो किंवा एखाद्या कथात्म व्यूहाची चौकट तो स्वीकारताना दिसतो. हे तिथे पत्करले जाणारे माध्यम-मार्ग म्हणजेच 'प्रकार' ही संकल्पना. ते लक्षात घेऊनच काव्य, नाटक आणि कादंबरी यांची अनुक्रमे प्रकारगत विभागणी निश्चित केली जाते. आणि या माध्यमातील आणखी भेद ध्यानी घेऊन उप-प्रकारांची कल्पना मांडली जाते. म्हणून 'मायलेकरं' ही आनंद यादवांची रचना दीर्घकविता ठरते, बालकवींची 'पाखरास' ही रचना भावकविता ठरते, तर रे. ना. वा. टिळक यांची बालकवींच्या मृत्यूनंतर लिहिलेली 'पाखरा, येशिल कधि परतून' ही रचना उद्देशिका ठरते. या माध्यमाचे महत्त्व सिद्ध करणारा एक विशेष म्हणजे प्रामुख्याने याच्या द्वाराच लेखक / कवी आणि वाचक यांच्यातील आवश्यक तो संवाद (communica-

tion) साधला जात असतो.

याला जोडूनच प्रस्तुतीकरणाची पद्धती हे सूत्र विचारात घेता येते. हे प्रस्तुतीकरण म्हणजे माध्यमाद्वारा केले जाणारे अनुभवाचे सादरीकरण-आविष्करण होय. लेखकाकडून व्यक्त करण्यासाठी वेगळा केलेला अनुभव नेहमी एकाच तऱ्हेने प्रस्तुत केला जात नसतो, म्हणजे व्यक्त केला जात नसतो. म्हणजे लेखकाकडून त्याच्या अनुभवाला मिळणारी treatment एकाच साच्याची नसते. त्या अनुभवातील घटकांचा संदर्भ ध्यानी घेऊनच अशी पद्धत नक्की होत असते. संवेदना, भावना किंवा विचार यापैकी कोणत्याही एका घटकावर जोर आला की आपोआप प्रस्तुतीकरणाची पद्धत बदलते. अनुभवाला अशा तऱ्हेने मिळणाऱ्या विशिष्ट treatment मुळे काही रचना 'काव्य' होतात, काही 'नाटक' होतात, तर काही 'कथा-कादंबरी' होतात. अनुभव हाताळण्यातील वैचित्र्यातून उप-पद्धती संभवतात. तेच उपप्रकार होत.

प्रस्तुतीकर्त्याचा दृष्टिकोण हे सूत्रही या संदर्भात महत्त्वाचे ठरत असते. प्रस्तुतीकर्ता म्हणजेच अनुभव प्रस्तुत करणारा लेखक किंवा कवी. त्याचा त्याच्या अनुभवाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोणच शेवटी त्यातील घटकांवर दिल्या जाणाऱ्या कमीजास्त दाबाचे नियंत्रण करीत असतो. आपल्या अनुभवांची नेमकी संगती लावणे, म्हणजेच त्या अनुभवांचा शोध घेण्याचे काम लेखक करीत असतो. यासाठी त्याची एक विशिष्ट (कलात्मक) भूमिका असते. ती भूमिका माध्यमनिश्चिती करते. तसेच, तीतूनच प्रस्तुतीकरणाची पद्धतीही संभवते. आय्. ए. रिचर्ड्स् या आंग्ल समीक्षकाने आपल्या Practical Criticism या ग्रंथात लेखकाच्या 'intension'ला - म्हणजेच त्याच्या भूमिकेला वा दृष्टिकोणाला साहित्यकृतीच्या रूपसिद्धीत महत्त्वाचे स्थान दिलेले आहे.

एका विशिष्ट 'सामाजिक' अनुभवाची संगती लावण्याची गो. ब. देवल यांची जी भूमिका होती.तीतून संभवलेली रचना म्हणजे 'शारदा'; तर अशाच कुळातील अनुभवाची संगती हरिभाऊंनी वेगळ्या भूमिकेतून लावली आणि जी रचना सिद्ध झाली ती 'पण लक्षात कोण घेतो?' यामुळे साहित्यप्रकारांच्या दृष्टीने 'शारदा' ही रचना 'नाटक' ठरली, तर हरिभाऊंची रचना 'कादंबरी', असे म्हणता येईल.

अलीकडे मराठीत होत असलेली कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे या दृष्टीने तपासता येतील. या दोन्ही 'रूपां'मागे किंवा 'प्रकारां'मागे प्रस्तुतीकर्त्याचा दृष्टिकोणच कसा उभा आहे हे लगेच समजून येऊ शकते. एकाच अनुभवाकडे

पाहण्याच्या लेखकाच्या विशिष्ट दृष्टीकोणातूनच 'महानंदा' या 'कादंबरी' प्रकारातील रचनेचा जन्म होतो; तर दुसऱ्या दृष्टिकोणातून 'गुंतता हृदय हे' या 'नाटक' प्रकारातील रचनेचा जन्म होतो.

याबरोबरच चौथे सूत्र म्हणजे प्रस्तुतीकरणातील काळ हेही वर्गीकरणाबाबत महत्त्वाचे ठरते. मात्र याची जाणीव समान गुणवैशिष्ट्ये असलेल्या साहित्यकृतींबाबत प्रामुख्याने होते. उदा., कथात्म साहित्यकृती किंवा नाट्यात्म साहित्यकृती. एका वेगळ्या अर्थाने या सूत्राचा इतरत्रही विचार करता येतोच.

असे दिसते की एकूण साहित्यकृतींच्या संकल्पनेतच काळ या संकल्पनेला मोठे स्थान आहे. एकतर प्रत्येक अनुभवाची एक विशिष्ट अशी कालदृष्ट्या व्याप्ती असते. ही व्याप्ती त्या अनुभवाचे गोचर रूप नियंत्रित करीत असते. या व्याप्तीमुळेच त्या रूपाचा, साहित्यकृतीचा विस्तार कमीअधिक होत असतो. एकाच 'कुळा'तील साहित्यकृती या दृष्टीने तपासता येतात. उदा. कथा, दीर्घकथा, कादंबरी किंवा नाट्यछटा, एकांकिका, नाटक.

दुसरे असे की, प्रत्येक अनुभवाला काळाचे म्हणून एक परिमाण असते. आणि ते रूपसिद्धीच्या संदर्भात विशेष कार्यकारी होत असते असे सांगितले जाते. सहज जाणवेल अशा तऱ्हेने ज्या रचनांत ते आकार घेते त्या रचना म्हणजे 'नाटक' होय.

या विवेचनाला पुन्हा अनुभव, त्यातील घटक, त्यावर दिला जाणारा कमी-अधिक दाब याविषयी आधी केलेल्या विवेचनाची जोड दिली की प्रस्तुतीकरणातील काळ हे सूत्र साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणात कसे महत्त्वाचे बनते ते थोडक्या विचारांती ध्यानात येऊ शकेल. त्यामुळे कमी विस्तार किंवा व्याप्तीच्या वा परिमाणाच्या दृष्टीने कमी काळ लागणारे लेखन स्फुट कविता, लघुकथा किंवा एकांकिका या प्रकाराभिधानास पात्र होते; तर दीर्घविस्तारी व अधिक काळाची योजना हाणारे लेखन दीर्घकविता, कादंबरी किंवा नाटक या प्रकाराभिधानास पात्र होते. अर्थात् याबरोबर आधीची तिन्ही सूत्रे लक्षात घेऊनच प्रकारनिश्चिती होते हे लक्षात ठेवायला हवे.

३. साहित्याचे ठळक प्रकार : काव्य, नाटक व कादंबरी :

काव्य, कादंबरी व नाटक हे साहित्याचे ठळक प्रकार मानले जातात. आविष्काराच्या विश्वात्मक म्हणून सांगितल्या जाणाऱ्या तीन पद्धतींशी हे प्रकार जोडले गेले आहेत. काव्यात्म, नाट्यात्म आणि कथनात्म अशा तीन पद्धती, हे तीन प्रकार आणि त्यांच्यात दिसून येणारी सरमिसळ याबद्दल या आधी

लिहिलेले आहेच. तसेच वर्गीकरणाची तत्त्वे सांगताना केलेल्या विवेचनावरूनही याबद्दल आणखीही काही विशेष ठाऊक झाले असण्याचा संभव आहे.

या तिन्ही प्रकारांच्या बाबतीत आजवर इतके विचारमंथन झालेले दिसते की त्यांचा थोडक्यात आढावा घेणे अशक्यप्राय गोष्ट आहे. तेव्हा वरवरच्या स्वरूपातच पाहणी करायला हवी.

काव्य :

या प्रकाराची प्रामुख्याने भावनेवर भिस्त आहे. संस्कृतातील रसकल्पना किंवा इंग्रजीतील Emotive quality ही भावनेशीच संबंधित आहे. ही भावना आणि विशिष्ट भाषा यांच्याशी संबंधित अशाच काव्याच्या सर्व व्याख्या असल्याचे दिसते. डॉ. ढवळ्यांच्या मते या व्याख्यांत भावनांची अभिव्यक्ती, कवीचे व्यक्तिमत्त्व, कल्पनाशक्तीचे महत्त्व, काव्याचा सत्य आणि ज्ञान याशी संबंध यासारख्या मुद्यांचा उल्लेख होतो. काव्याचा एकच अर्थ निश्चित करणे कठीण आहे. पण काव्यात मात्र वाच्यार्थापेक्षा सूचितार्थाचे महत्त्व जास्त असते.

काव्य म्हणजे एक भाषिक संघटना मानणारे काव्याच्या रूपाचे व भाषेचे महत्त्व मानतात. पण शेवटी साहित्य ही आशयवादी कला आहे हे लक्षात घेतले की कवितेच्या आशयाचेही मोल वाढते. पारदर्शी स्वरूपात, तपशिलाला अत्यंत गौण स्थान देऊन अनुभव गोचर होतो तो काव्यातच. म्हणून आशय व अभिव्यक्ती यातील अद्वैत काव्याशिवाय इतर साहित्यप्रकारात कमी प्रमाणात जाणवते.

आशयाभिव्यक्तीच्या अभिन्नत्वामुळेच काव्याचे शंभर टक्के भाषांतर जवळ जवळ शक्य नाही असे म्हणण्यात येते. काव्याबाबत असे दिसते की कवितांचे अनेक प्रकार असल्याने सर्वांना सामावेल असे सूत्र शोधणे खरेच कठीण आहे. पण असे म्हणता येते की, काव्यातून सर्वसाधारणपणे व्यक्त होतो तो काव्यानुभव. या रचनेला कथात्मतेची जोड मिळाली की ते कथाकाव्य होते. रचनेची विशिष्ट शिस्त लाभली की सुनीत किंवा एखादा विशिष्ट रोख दिला गेला की उद्देशिका किंवा विलापिका.

एक भाषिक संघटना म्हणून काव्याचा अलीकडे मोठ्या प्रमाणात विचार होऊ लागला. त्यात भाषेच्या विशिष्ट अर्थव्यंजक उपयोगावरच भर दिला जातांना दिसतो. प्रतिमा हे काव्याचे माध्यम समजले जाते आहे. शब्दांच्या अनेकार्थी योजनेवर भर दिला जातो आहे.

अगदी जुन्या काळी मुद्रणकला नव्हती. त्याकाळी ग्रंथलेखन व ग्रंथपठण

यासाठी पद्यलेखन सोयीचे होते. स्मरणसुलभता आणि श्रवणसुभगता या कारणांसाठी पद्याचा स्वीकार भारतात तर सर्रास झालेला आहे. पूर्णपणे गद्य प्रकृतीचा रामदासांचा 'दासबोध'सुद्धा पद्यांतच आहे! कालांतराने इंग्रजांच्या आगमनानंतर सगळेच बदलून गेले.

नाटक :

नाटक हा खूप जुन्या काळापासून बहुचर्चित असा साहित्यप्रकार आहे. संस्कृतात भरतमुनी आणि ग्रीकांत ॲरिस्टॉट्ल् यांची या संदर्भातील विस्तृत चर्चा सर्वश्रुत आहे.

नाटकाला भरतमुनींनी 'दृष्यकाव्य' म्हटले आहे, ते अर्थपूर्ण आहे. कारण नाटक या प्रकाराला साहित्याचा जसा संदर्भ आहे, तसाच प्रयोगाचा. म्हणून तो प्रयोगसिद्ध कलाप्रकार मानला जातो. संगीत, (काही वेळा) नृत्य, अभिनय, नेपथ्य, शब्दोच्चारण इ. साहित्यकलेत न बसणाऱ्या घटकांना नाटकाच्या संकल्पनेत महत्त्वाचे स्थान आहे. 'समूहाने समूहासमोर सादर करावयाची कला' असे नाटकाला म्हटले जाते. म्हणून नाटकात 'दृष्यत्व' महत्त्वाचे ठरते. यामुळे आपोआप स्थल, काल (अवकाश) यांची परिमाणे नाटकाला लाभून जातात.

असेही म्हटले जाते की, नाटकातून व्यक्त होतो तो नाट्यानुभव. त्याच्या गोचरतेत प्रेक्षकासमोर 'प्रत्यक्षात घडणे' अभिप्रेत असते. त्यामुळे आपोआप एक खास बांधणीची संकल्पना त्याच्याशी जुळून येते. नाटकात 'रचनात्मक सौंदर्या'ला Structural beauty ला महत्त्व असते आणि त्यामुळे ते एका बाजूला साहित्याशी संबंध ठेवीत दुसऱ्या बाजूला वास्तुकलेशीही (Architecture) संबंध राखते असे म्हणूनच म्हटले जाते.

संविधानक, प्रवेश, अंक, प्रारंभ, व्यक्ती, प्रसंग, रस, शेवट इ. नाटकाचे घटक मानले जातात. त्यांच्या जुळणीतून नाटक संभवते. या जुळणीच्या विशिष्ट शिस्तीतून वा नियमावलीतून नाट्यलेखनात अनेक 'घराणी' संभवलेली दिसतात. ही सारी रचनातंत्रेच होत. संस्कृत घराणे, शेक्सपीअरचे घराणे, इब्सेनचे घराणे, मोलिअरचे (प्रहसनात्मक) घराणे, अशी काही घराणी मराठी नाट्यसृष्टीत रुजलेली दिसतात. नांदी, मंगलाचरण, नटी-सूत्रधारप्रवेश, भरतवाक्य याबरोबरच नाटकाची फक्त अंकात विभागणी, सुखान्त, संगीत अशी संस्कृत परंपरेची वैशिष्ट्ये सांगितली जातात. मराठी संगीत नाटक प्रायः या वैशिष्ट्यांवर उभे आहे.

शोकान्त, स्वगते, अंकांची प्रवेशगत विभागणी, संगीताचा अभाव अशी

शेक्सपीअर परंपरेची वैशिष्ट्ये सांगितली जातात. शोकान्त ही संकल्पना संस्कृत नाटकात नव्हती. तसेच स्वगत भाषणांचेही. तेव्हा ही दोन वैशिष्ट्ये नव्याने इंग्रजीमुळे मराठी नाट्यसृष्टीत आली. 'सवाई माधवरावांचा मृत्यू', 'एकच प्याला', 'बेबंदशाही' इ. नाटके हा वारसा सांगणारी. असेच इतर रचनापद्धतींबाबत दिसून येते. पण रचनेत पोथीनिष्ठ काटेकोरपणा नाही. नाटककार त्याचे म्हणून स्वातंत्र्य घेतो व लिहितो असेच दिसते.

रसिकांच्या आकलनक्षमतेबाबत शिक्षण वगैरे कसल्याही पूर्वतयारीची आवश्यकता नसणारा हा कलाप्रकार असल्याने आणि तो प्रेक्षकसापेक्ष असल्याने रंजनाबरोबर लोकशिक्षणाची जबाबदारी आपोआप त्याच्याकडे आली असे मराठी रंगभूमीचा इतिहास पाहता दिसून येते. पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, कल्पनारम्य अशा कथात्म आराखड्याचा स्वीकार करून उभ्या राहणाऱ्या नाटकांच्या संविधानकांनी 'बोधा' चा मार्गही धरून ठेवला असे दिसते. त्यामुळे अगदी निर्हेतुक म्हणावी अशी नाट्यरचना सापडत नाही असे म्हणणेही धाडसाचे ठरणार नाही.

नव्या काळात नाटक हा साहित्यप्रकार न मानता एक स्वतंत्र कलाप्रकार मानावा अशी भूमिका घेतली जाताना दिसते. कारण नाटकाचे मूलद्रव्य भाषा नसून 'संवाद' आहे आणि माध्यम 'स्थल-कालसापेक्ष अभिनय' आहे असे सांगण्यात येते. तसेच त्याची आवाहनक्षमता व पद्धतीही साहित्याहून वेगळी आहे. नाट्यलेखनातील किंवा संहितेतील साहित्यगुण अमान्य करण्याकडे या भूमिकेचा कल आहे.

मराठीत मात्र अगदी नवनाट्यातही अशी भूमिका घेतली गेलेली दिसत नाही. तिथे म्हणजे अगदी विजय तेंडूलकर, महेश एलकुंचवार किंवा सतीश आळेकर यांच्या नाटकातही संहितेची बूज राखली गेलेली दिसते. फक्त नाट्यवस्तू हाताळण्याची पद्धती बदलली गेली आहे. इब्सेनी वास्तववाद वगैरेच्या चित्रणापेक्षा मानवी मनातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म भावनाटचे शब्दांकित करण्याचा प्रयत्न नव्या नाटकात होतो आहे. आणि यासाठी जरूर ते नेपथ्यादी तांत्रिक सहकार्य अधिकांशाने मिळविण्यावर आणि प्रसंगी वास्तवामागचे वास्तव पकडण्यासाठी रूढ संकेतांची मोडतोड करण्यावर जास्त भर दिला जातो आहे.

नाटकातही शोकांतिका, सुखात्मिका, सुखांतिका, प्रहसने इ. प्रकारांची उभारणी झालेली दिसते. आणि म्हटला तर आजपर्यंत चालत आलेल्या सर्वच नाट्यविषयक संकेतांना झुगारून देणारा 'न-नाट्य' हाही एक 'प्रकार' सांगता

येईल.

कादंबरी :

डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी त्यांच्या 'साहित्याचे तत्त्वज्ञान' या ग्रंथात कादंबरीविषयी पुष्कळ मार्गदर्शक विधाने केलेली आहेत. '' आधुनिक वाङ्मयात सर्वांत विस्तृत आणि अनेक उपप्रकार सामावणारा प्रकार म्हणजे कादंबरी '', किंवा '' कादंबरी हा कलाप्रकार सर्वसंग्राहक आहे. त्यात काव्यमय गद्यही चालते (काही वेळा काव्यही), नाट्यात्मक संघर्ष (शोकान्त किंवा विनोदी) चालतो, तात्त्विक गूढगुंजन चालते किंवा कोणत्याही शास्त्रातील तांत्रिक तपशील वापरून शास्त्रीय पद्धतीचा आव आणणारे कथाकथनही चालते. कादंबरीचा संबंध सर्वच ज्ञानशाखांशी प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष येऊ शकतो. कारण कादंबरीला एक ठराविक रूप, आकृतिबंध (form) नाही. तिचा विस्तार केवळ लेखकाच्या मर्जीवर आहे. ''

डॉ. ढवळ्यांनी निर्देशिलेल्या 'कादंबरी' या साहित्यप्रकारासंबंधीच्या वस्तुस्थितीवरून तिच्याविषयीच्या सर्व तऱ्हेच्या जिज्ञासेचा उलगडा होऊ शकतो.

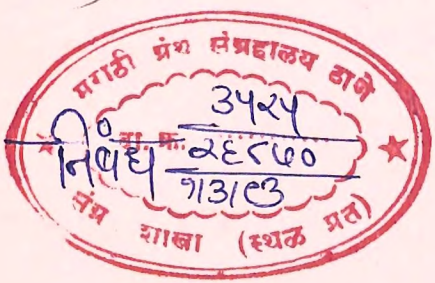
वाचकातील लोकप्रियतेच्या दृष्टीने कथा-कादंबरी हा प्रकार पहिल्या क्रमांकाचा का याचा यातून उलगडा होऊ शकतो. वाचकांना हवे ते हा प्रकार देऊ शकतो, तसेच लेखकाला हवे ते व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने एक मुक्त क्षेत्र उपलब्ध करून देऊ शकतो. आपल्याला जे सांगावयाचे आहे त्यादृष्टीने अनुकूल असा एक व्यूह उभा करून लेखक ते मोकळेपणी सांगू शकतो. फक्त त्याला इतकीच काळजी घ्यावी लागते की जे सांगावयाचे आहे त्याची पकड कायम राहील अशा तपशिलाचीच योजना त्याच्याकरवी झाली पाहिजे.

वाचकांची काळजी वाहणारा कादंबरीसारखा दुसरा प्रकार नाही. म्हणून त्याची नेहमी निवेदनात्मक शैलीवर भिस्त असते. यासाठी तो अनेक क्लृप्त्यांचा वापरही करतो, कधी तटस्थ मार्गदर्शक वाटाड्याच्या निवेदनशैलीचा अवलंब करतो तर कधी इतर. म्हणजे पत्रात्मक शैली, पात्रमुखी शैली, रोजनिशी शैली, किंवा (वा. म. जोशींच्या 'आश्रमहरिणी' प्रमाणे) संशोधनाचा आव आणणारी शैली. त्याला अभिप्रेत असलेल्या जीवनाचे दर्शन घडविताना तो योग्य अशा भूमिकाही निवडू शकतो. हरिभाऊंसारखी सहृदयाची भूमिका, किंवा खांडेकरांसारखी (कृतक्) ध्येयवाद्याची भूमिका, ना. सी. फडक्यांसारखी रंजनात सर्वस्व मानणारी रोचक भूमिका, वा. म. जोशी किंवा 'ज्ञानकोश'कार केतकरांसारखी तत्त्वज्ञ भूमिका, किंवा स्वत:चे अंग शाबूत ठेवून इतरांची नाके

खाजविणारी भालचंद्र नेमाड्यांची 'अस्तित्ववादी' भूमिका.

शेवटी 'कादंबरी' ही सुद्धा एका खास धाटणीची भाषिक संघटना आहे. पण तिच्या उभारणीत काव्य किंवा नाटक यापेक्षा उभारणी करणाऱ्याला जास्त स्वातंत्र्य आहे. डॉ. ढवळे यांची साक्ष इथे घेता येईल. ते लिहितात, 'काव्याची लांबी अंतर्गत स्फूर्ती ठरवते, नाटकाची लांबी बाहच्य संकेत ठरविते. पण कादंबरीकाराला अमर्याद स्वातंत्र्य असते.' म्हणूनच व्यक्ती, त्यांचे परस्परसंबंध, त्यातून संभवणारे घटना-प्रसंग, त्यांच्या भावभावना, त्या सर्वांना मिळणारा विशिष्ट रोख आणि त्या सर्वांचा एका कथात्मरूपात घटक-रूपाने होणारा सहभाग यांचा लगाम लेखकाहातीच असतो. 'या सर्व गोष्टी लेखकनिर्मित असल्या तरी लेखकनियंत्रित असत नाहीत' असे वेदवाक्य घोकतच लेखक त्यातील पळवाटा शोधत असतात. म्हणूनच एका टोकाला ना. सी. फडके यांच्यासारख्या लेखकाचे आणि दुसऱ्या टोकाला भालचंद्र नेमाडे यांच्यासारख्या लेखकाचे फावत असते. पण सर्वांचेच असे नसते. हरिभाऊ आपटे यांच्यासारखा लेखक त्याला मिळणाऱ्या स्वातंत्र्याचा सदुपयोगही करू शकतो. कलेच्या विशिष्ट रूढ नियमांनाही प्रसंगी झुगारून लेखन करणारी म्हणून वा. म. जोशी, श्री. व्यं. केतकर, प्रेमा कंटक किंवा जुन्या पिढीतील दत्तो अप्पाजी तुळजापूरकर अशी काही नावे भेटतातच.

साहित्य किंवा काव्य म्हणजे जीवनभाष्य असे म्हटले जाते. त्याची सलग, वाचकगम्य अशी संगती कादंबरीसारख्या 'प्रकारा'त लागते असे म्हणता येईल. कारण हाच एक प्रकार असा दिसतो की जिथे 'सामाजिकता' वगैरे चे 'हीण' स्वत:त सामावून घेण्यास कला मान्यता देते, आणि जीवनदृष्टच्याही आपले नाणे खणखणीत वाजणारे आहे हे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करते. तेव्हा आजच्या नवसमीक्षेच्या परिभाषेत जरी 'कादंबरी'ची व्याख्या लेखकप्रणीत 'कृतिउक्तीची एक अर्थपूर्ण संघटना' अशी स्थूलपणे केली जात असली तरी त्या 'प्रकारा'ला लाभणारा सामाजिक वा जीवनविषयक संदर्भ महत्त्वाचा असतो.



●●●

काही संदर्भ-ग्रंथ

आचवल माधव, १) रसास्वाद, २) जास्वंद

करंदीकर गो. वि, १) परंपरा आणि नवता, २) ॲरिस्टॉट्ल्चे काव्यशास्त्र

कुलकर्णी गो. म.,१) रसग्रहण : कला व स्वरूप, २) अभिरुची : ग्रामीण व नागर (संपादित)

कुलकर्णी वा. ल., १) साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा, २) टीपा आणि टिप्पणी

गाडगीळ स. रा., काव्यशास्त्रप्रदीप

जाधव रा. ग., १) साहित्य आणि सामाजिक संदर्भ, २) वाङ्मयीन आकलन

जोग गौरव-ग्रंथ, संपादक गोखले, भावे, पाध्ये.

जोग रा. श्री., १) वाङ्मयीन वाद (संपादित), २) मराठी वाङ्मयाभिरुचीचे विहंगमावलोकन

देशपांडे ग. त्र्यं. भारतीय साहित्यविचार

नेमाडे भालचंद्र, मराठी भाषा आणि शैली

ढवळे वि. ना., साहित्याचे तत्त्वज्ञान

पाध्ये प्रभाकर, सौंदर्यानुभव

पाटणकर रा. भा., सौंदर्यमीमांसा

पाटील गंगाधर, समीक्षेची नवी रूपे

बेडेकर दि. के., १) विचारयात्रा, २) साहित्यविचार

भणगे भा. शं., साहित्यविचार आणि समाजचिंतन (संपादित)

मर्ढेकर बा. सी., सौंदर्य आणि साहित्य

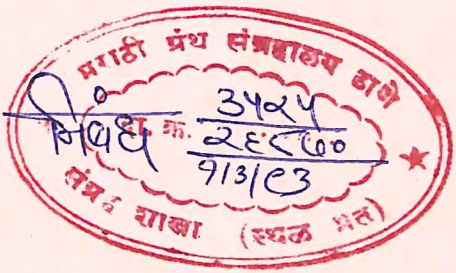
मालशे स. गं., साहित्यसिद्धान्त (अनुवाद)

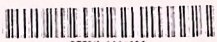
मुक्तिबोध शरश्चंद्र, सृष्टिसौंदर्य आणि साहित्यमूल्य

यादव आनंद, मराठी साहित्य : समाज आणि संस्कृती

रसाळ सुधीर, कविता आणि प्रतिमा

क्षीरसागर श्री. के., टीकाविवेक





REFBK-0026870