म. ग्रं. सं. ठाणे
विषय निबंध
सं. क्र. २९८०
VNLpna

REFBK-0023593
REFBK-0023593

म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. २९४०

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

संदर्भ निबंध (वाङ्मय समीक्षा)
२९७०
२३५९३
५।८।८२

कविता
आणि
प्रतिमा

मौज
प्रकाशन

कविता आणि प्रतिमा

सुधीर रसाळ

REFBK-0023593

मौज प्रकाशन गृह

मौज प्रकाशन : २९७
पहिली आवृत्ती : जून १९८२
© १९८२, सुधीर रसाळ
मुखपृष्ठ : बाळ ठाकूर
मांडणी : रवींद्र रानडे

प्रकाशक :
श्री० पु० भागवत
मौज प्रकाशन गृह
खटाववाडी
मुंबई ४०० ००४

मुद्रक :
प्र० पु० भागवत
मौज प्रिंटिंग ब्यूरो
खटाववाडी
मुंबई ४०० ००४

किंमत पंचेचाळीस रुपये

या ग्रंथाला
महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाचे
अनुदान मिळाले आहे.

गुरुवर्य म० भि० चिटणीस यांना

कविता
आणि
प्रतिमा

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२९४०
अ. क्र. २३५९२
निबंध शतक
संद. शाखा (स्थळ प्रत)

प्रस्तावना

'कविता आणि प्रतिमा' हा ग्रंथ कवितेचे स्वरूप शोधण्याच्या प्रेरणेतून सिद्ध झाला आहे. मराठीमध्ये वाङ्मयप्रकारांचे स्वरूप स्पष्ट करणारी समीक्षा अत्यल्प आहे. काव्य आणि काव्याचे विविध प्रकार यांचे स्वरूप स्पष्ट करणारे लेखन जवळपास नाहीच. एकूण वाङ्मयात काव्याला मूलभूत स्थान दिले जाते. प्राचीन काळापासून वाङ्मयव्यवहाराची, वाङ्मयाच्या स्वरूपाची चिकित्सा काव्य हे प्रमाणक (norm) मानून केली गेली आहे. त्यामुळे वाङ्मयाच्या स्वरूपाची चिकित्सा करणाऱ्या शास्त्राला 'काव्यशास्त्र' म्हटले गेले आणि काव्य ही संज्ञा संपूर्ण वाङ्मयाला समानार्थी बनली. आजही आपण वाङ्मयाच्या स्वरूपाची चर्चा करताना 'काव्य' या संज्ञेऐवजी 'वाङ्मय' किंवा 'साहित्य' ही संज्ञा वापरीत असलो तरी ही चर्चा आपण कवितेचे नमुने पुढे ठेवून करीत असतो. वाङ्मयाच्या चर्चेत काव्याला जे महत्त्वाचे स्थान मिळते त्याचे कारण काव्य हा मूलभूत भाषाव्यवहार आहे. दैनंदिन जीवनात विविध कारणांसाठी आपण जी भाषा वापरतो तिच्यात काव्याचे प्राथमिक घटक अस्तित्वात असतात. काही विचारवंत तर माणूस गद्य बोलण्याआधी काव्य बोलत होता असे मानतात. काव्य हे भाषेचे आद्य रूप असून गद्य हे नंतर निर्माण झालेले भाषारूप आहे, असे मत हे विचारवंत मांडतात. हा वादग्रस्त ठरू शकणारा विचार बाजूला ठेवला तरी काव्य हा मूलभूत भाषाव्यवहार आहे हे मान्य करावे लागते. शब्दांच्या उच्चारातील नादांच्या व शब्दांशीच निगडित असलेल्या अर्थांच्या रचनेतून काव्य निर्माण होते. म्हणून काव्य हा भाषेचा असा एक गुणधर्म आहे की तो भाषेशिवाय अस्तित्वात असू शकत नाही. कथात्मक वाङ्मय हे शब्दांतून वास्तवाचे दृश्य रूप प्रत्ययाला आणून देते असे आपण म्हणतो. कथात्मक वाङ्मयातील वास्तवाचे हे दृश्य रूप आपण अन्य दृश्य माध्यमांत रूपांतरित करू शकतो. एखाद्या कादंबरीचे रूपांतर चित्रपटात केले जाऊ शकेल. एखाद्या कादंबरीचे रूपांतर अन्य दृश्यमाध्यमात केल्यानंतरही तिच्यात असा एक भाषासंलग्न भाग शिल्लक राहतो की जो दृश्यच काय पण कुठल्याही माध्यमात रूपांतरित करता येत नाही. असा जो भाषेचा भाग त्याचाच विकास काव्यात केलेला असतो. म्हणून काव्य हा मूलभूत भाषाव्यवहार आहे असे म्हटले पाहिजे. वाङ्मय याचा अर्थच मुळी भाषारूप

असलेली वस्तू असा आहे. कुठल्याही साहित्यकृतीत केवळ भाषेशी संलग्न असलेल्या अर्थांना महत्त्व असते. भाषेशी संलग्न असलेल्या अर्थांचीच केवळ रचना म्हणजे काव्य. काव्य हे सर्व ललित वाङ्मयाला व्यापून राहणारे तत्त्व आहे. म्हणून भाषेच्या या मूलभूत भागाची चर्चा ही ललित वाङ्मयाच्या चर्चेत अटळ व मूलगामी ठरते. काव्य म्हणून संबोधल्या जाणाऱ्या भाषेच्या या भागाचे स्वरूप समजावून घेतले की मग वाङ्मयाच्या विविध रूपांची चर्चा ही भाषेच्या या भागाच्या उपयोजनांची (application) चर्चा बनते. काव्याच्या स्वरूपाचा शोध घेणे म्हणूनच मूलगामी मानले जाते.

मराठी समीक्षेत मात्र काव्याच्या स्वरूपाची चर्चा फारशी नाही. ती नगण्य आहे असे जर म्हटले तर ती अतिशयोक्ती ठरू नये. या ग्रंथामुळे जर या प्रकारच्या चर्चेची उणीव काही प्रमाणात भरून निघाली तर या ग्रंथाच्या सिद्धीची पूर्तता झाली असे म्हणता येईल.

प्रस्तुत ग्रंथात ही चर्चा करताना अनेक कवितांचे, कवितांच्या निवडक ओळींचे सविस्तर विश्लेषण केले आहे. आपण काव्याच्या स्वरूपासंबंधी जी काही समजूत करून घेत असतो ती येथे प्रत्यक्ष कवितेच्या कसोटीवर घासून पाहण्याचा प्रयत्न केला आहे. काव्याच्या स्वरूपाची चर्चा करताना पाश्चात्य व भारतीय संस्कृत काव्यविचारांचाही परामर्श घेतला आहे. खरे म्हणजे या दोन्ही काव्यविचारांसमोर वाङ्मयासंबंधीचे समान प्रश्न होते. या दोन्ही विचारपरंपरांचा मेळ घालीतच आपल्याला समीक्षाशास्त्र उभे केले पाहिजे.

'काव्यातील प्रतिमासृष्टी : मराठी काव्याच्या संदर्भात' या विषयावर मी गुरुवर्य प्रा० वा० ल० कुळकर्णी यांच्या मार्गदर्शनाखाली पीएच० डी० पदवीसाठी प्रबंधलेखनाच्या निमित्ताने प्रतिमेच्या व काव्याच्या स्वरूपाचा जो अभ्यास केला तो या ग्रंथातील विवेचनाचा पाया आहे. परंतु प्रस्तुत ग्रंथ म्हणजे दुरुस्त्या-पुरस्त्या करून छापलेला तो प्रबंध नव्हे. प्रबंधलेखनानंतर मी या विषयाचा जो अभ्यास करीत गेलो त्यातून हा स्वतंत्र ग्रंथ सिद्ध झाला आहे. हा ग्रंथ लिहिण्यापूर्वीचा माझा प्रबंध वाचून अनेक विद्वानांनी मला सूचना केल्या त्याचा मला या ग्रंथलेखनासाठी अतिशय फायदा झाला. श्री० प्रभाकर पाध्ये, कै० नरहर कुरुंदकर, कै० गुरुवर्य भालचंद्रमहाराज कहाळेकर, माझे मित्र प्रा० गो० मा० पवार, आणि उषा हस्तक यांनी मला माझ्या लेखनासंबंधी मौलिक सूचना केल्या, त्यामुळे माझे विचार मला अधिक स्पष्ट करून घेता आले. या सर्वांचा मी अतिशय आभारी आहे. गुरुवर्य प्रा० वा० ल० कुळकर्ण्यांचे मार्गदर्शन मला सतत वीस वर्षांपासून मिळत आले आहे. केवळ प्रबंधापुरतेच नव्हे तर माझ्या नंतरच्या लेखनातही त्यांचे नेहमीच मार्गदर्शन लाभत आले आहे. त्यांच्या ऋणात राहणे मला आनंददायक

वाटेल. हा ग्रंथ लिहीत असताना डॉ० रा० भा० पाटणकर आणि प्रा० श्री० पु० भागवत यांच्याशी माझ्या लेखनातील शब्दाशब्दावर चर्चा झाल्या. माझे लेखन मी या दोघांच्या समवेत वाचले. वस्तुतः डॉ० पाटणकर यांची वाङ्मयविषयक भूमिका माझ्या भूमिकेपेक्षा सर्वस्वी भिन्न आहे. परंतु माझी भूमिका स्वीकारल्यानंतर वाङ्मयाचा जास्तीत जास्त संगतवार अन्वय कसा लावता येईल हे त्यांच्याशी झालेल्या चर्चेतून उमगले. प्रा० श्री० पु० भागवत हे केवळ प्रकाशक नाहीत, तर वाङ्मयाचे ते मर्मग्राही व्यासंगी अभ्यासक आहेत. त्यांची भूमिका पुष्कळशी माझ्या भूमिकेशी मिळतीजुळती; त्यामुळे त्यांच्याशी झालेल्या चर्चांची माझे विचार विकसित करायला मदत झाली. डॉ० रा० भा० पाटणकर व प्रा० श्री० पु० भागवत यांचा मी अतिशय आभारी आहे. प्रा० श्री० पु० भागवतांनी माझे हे पहिलेच पुस्तक प्रकाशनासाठी स्वीकारले त्याबद्दल तर मला त्यांचे विशेष आभार मानले पाहिजेत. या पुस्तकाचे हस्तलिखित छपाईसाठी जाण्यापूर्वी प्रा० सौ० यास्मिन शेख यांनी ते वाचून ज्या सूचना केल्या त्यामुळे माझे लेखन नेमके व निर्दोष झाले. प्रा० सौ० शेखांचे मी आभार मानतो.

ज्यांनी माझ्यावर केवळ वाङ्मयीनच नव्हे तर जीवनविषयक विचारांचे संस्कार केले त्या गुरुवर्य प्राचार्य म० भि० चिटणिसांना मी हे पुस्तक त्यांच्या ऋणांची पावती म्हणून अर्पण केले आहे.

माझे विद्यार्थिमित्र श्री० अरविंद कुरुंदकर यांनी या ग्रंथाची मुद्रणप्रत तयार केली म्हणून त्यांचे, या तसेच ग्रंथाचे देखणे मुखपृष्ठ तयार करणारे श्री० बाळ ठाकूर व आतील मजकुराची सुंदर मांडणी करणारे श्री० रवींद्र रानडे, मुद्रितशोधनात बारीक नजरेने मदत करणारे श्री० सुनील कर्णिक यांचे, तसेच मौज मुद्रणालयातील दर्जेदार छपाई करणारे सर्व संचालक व कर्मचारी या सर्वांचे मी आभार मानतो.

—सुधीर रसाळ

मराठी विभाग
मराठवाडा विद्यापीठ
औरंगाबाद

दिनांक : १ जून १९८२

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२५४०
वा. क्र. २३५९३
विवचपरा??
ग्रंथ. शाखा (स्थळ प्रत)

विषयानुक्रम

भाग पहिला : कवितेचे स्वरूप १-१४२

१ : कविता म्हणजे काय ? ३-३९

प्रास्ताविक ३; छापलेले किंवा ऐकलेले शब्द म्हणजे कविता ४; कवीचा अनुभव म्हणजे कविता ५; ज्ञातृसाक्षेप भूमिका : रिचर्ड्स ६; वस्तुगत साम्याचा अभाव ७; प्रेरणासंतुलनाचे स्वरूप ८; कवीचा संतुलित अनुभव ९; रिचर्ड्सने केलेली काव्याची व्याख्या १०; रिचर्ड्सच्या भूमिकेतील अडचणी ११; अशा प्रकारच्या भूमिकांचा निरुपयोगीपणा १२; ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ भूमिका : मर्ढेकर १३; कलाकृती : लयपूर्ण संघटना १३; मर्ढेकरांच्या भूमिकेतील तंत्रवाद १५; मर्ढेकरांचा काव्यविचार ज्ञातृसापेक्षच १७; अशा भूमिकांचे असमाधानकारकत्व १८; ज्ञातृसापेक्षता व ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठता यांचा मेळ १९; अलौकिक वस्तूचा अलौकिक अनुभव : अभिनवगुप्त २०; भाव म्हणजे काय? २१; रसप्रतीतीचे स्वरूप २२; काव्यवस्तूचे अलौकिकत्व २३; काव्यवस्तूच्या विशिष्टतेकडे दुर्लक्ष २५; ज्ञातृसापेक्षतेवर भर देऊनही ज्ञातृनिरपेक्ष भूमिका २७; कलाकृती ही प्रमाणकांची संरचना : वेलेक आणि वॉरन २८; कलाकृती : कालातीत आणि तरीही ऐतिहासिक ३०; या भूमिकेचा त्रोटकपणा ३१; कलाकृतीसंबंधीच्या वास्तवाचा मेळ घालण्यात अपयश ३२; समारोप ३३; टिपा ३४.

२ : काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ४०-९६

प्रास्ताविक ४०; मनोविश्लेषणावर आधारित उपपत्ती ४०; फ्रॉइडवाद्यांची भूमिका ४१; काव्य : दिवास्वप्नांचे पर्यायी रूप ४२; काव्य व स्वप्न यांतील साम्य ४२; स्वप्न व कविता या प्रतिमांच्या रचना : प्रिस्कॉट ४३; अबोध मन, अतृप्त इच्छा व काव्यनिर्मिती ४५; कल्पनाशक्तीचे कार्य : प्रिस्कॉटचे मत ४५; काव्याचे उद्दिष्ट : इच्छातृप्ती व मनोविश्रांती ४७; फ्रॉइडवाद्यांच्या भूमिकेचे फलित ४७; काव्याच्या स्वतंत्र रूपाकडे दुर्लक्ष ४८; काव्याच्या रूपघटकांना गौण स्थान ४९; कल्पनाशक्तीची अपुरी

संकल्पना ५०; काव्यनिर्मिती : युंगची भूमिका ५१; काव्याचे उगमस्थान : सामूहिक अबोध ५१; काव्याचे कार्य : मानवी जीवनाची परिपूर्ती ५३; या भूमिकेत जाणवणाऱ्या उणिवा ५४; अंदाजाच्या स्वरूपाची उपपत्ती ५५; पुनर्वर्गीकरण व पुनर्व्यवस्थापन करणारी शक्ती ५६; विघटन व संश्लेषण करणारी शक्ती : कोलरिज ५८; संश्लेषण करणारी शक्ती ५९; चमत्कृतिशक्तीचे स्वरूप ६०; कोलरिजचे शब्दांकनक्रियेकडे दुर्लक्ष ६१; काव्य ही व्यक्तिनिरपेक्ष निर्मिती : एलियट ६२; कोलरिज व एलियट : साम्यभेद ६५; व्यक्तिमत्त्वाची संकुचित संकल्पना ६६; वस्तुनिष्ठ समरूपाची संकल्पना ६६; वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा व तादात्म्य : मर्ढेकर ६८; शब्दांकनक्रियेकडे दुर्लक्ष ६९; कवीचा अनुभव मूलतः वेगळा ७०; भावनानिष्ठ समतानता ७१; स्थूल स्वरूपाची संकल्पना ७२; व्यक्तिमत्त्व : कवीचे व सामान्यांचे ७२; 'प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणें...' ७४; कल्पनाशक्ती : कवीची व सामान्यांची ७५; कवीचे व्यक्तिमत्त्व : अनुभवांची दुहेरी व्यवस्था ७६; सामान्य माणसाची संवेदनप्रकृती ७८; कवीची संवेदनप्रकृती ७९; काव्य : संवेदनप्रकृतीची अभिव्यक्ती ८०; कल्पनाशक्ती व बोधना ८१; वाङ्मयीन परंपरेचा सहभाग ८२; कल्पनाशक्ती भाषिक संघटना कशी साधते ? ८३; समारोप ८४; टिपा ८६.

३ : कवितेचे काही रूपविशेष ९७-१४१

प्रास्ताविक ९७; दोन भाषारूपे ९७; कवितेचा संक्षेपविस्तार करता येत नाही ९८; कवितेचे गद्यात रूपांतर म्हणजे कवितेचे विघटन १००; कविता : अनेकार्थक्षम भाषारूप १०३; कवितेचे एकांगी आकलन १०५; आशयाभिव्यक्तीचे अद्वैत १०७; तांत्रिक अंगाचे कवितेत स्थान १०९; सेंद्रियत्व : रूपकाधिष्ठित संकल्पना ११२; सेंद्रियत्व : ऑज्बर्नची भूमिका ११३; सेंद्रियत्व : ह्यूमची भूमिका ११५; सेंद्रियत्व : वाइड्लेची भूमिका ११६; सेंद्रियत्व : पाटणकरांचे आक्षेप ११७; 'थेंब' या कवितेचे विश्लेषण १२०; कवितेचे सेंद्रियत्व १२१; या कवितेची अनेकार्थक्षमता १२३; कवितेची वस्तुनिष्ठता १२५; कवितेची वस्तुनिष्ठता व आकलनभिन्नता १२८; कविता : प्रतिमांची सेंद्रिय रचना १३१; चिंतनगर्भ कवितेचा घाट १३३; सारांश १३५; टिपा १३७.

भाग दुसरा : भाषा व तिची कवितानिर्मितिक्षमता १४३-१९६

प्रास्ताविक १४५; भाषा हे विचारप्रक्रियेचे माध्यम १४६; संकल्पनांची जडणघडण १४७; संकल्पनाघडणीमागील तत्त्व : साधर्म्य-वैधर्म्य-प्रतीती १४९; रिचर्ड्सचा संदर्भसिद्धांत १५०; विचारप्रक्रियेचे भावनिक अंग १५२; संक्षेपीकरण व स्थानांतर

१५३; 'अर्थ' म्हणजे काय? १५५; शब्दांतील रूपकप्रक्रिया १५७; वाच्यार्थ आणि रूपकार्थ १५९; रूपकप्रक्रिया व भाषाविकास १६२; रूपकप्रक्रियेत संवेदनात्मक व भावनात्मक अंगांची अपरिहार्यता १६५; भावनिक अर्थ हेच शब्दांचे खरे व्यक्तिमत्त्व १६७; शब्दांच्या नादरचनेतील रूपकप्रक्रिया १७०; बोलभाषेतील रूपके व कवितेतील रूपके १७३; गद्य व कविता यांतील शब्दरचनेची वैशिष्ट्ये १७५; गद्यात रूपकांचे क्षयीकरण तर कवितेत पुष्टीकरण १८४; समारोप १८८; टिपा १९१.

भाग तिसरा : प्रतिमेचे स्वरूप १९७-३१०

प्रास्ताविक १९९; 'प्रतिमा' या संज्ञेचे विविध अर्थ १९९; रिचर्ड्सचा 'प्रतिमा'-विरोध २०२; मानसिक प्रतिमा अनावश्यक : रिचर्ड्स २०३; 'प्रतिमा' या संज्ञेची अपरिहार्यता २०७; प्रतिमा म्हणजे केवळ संवेदनाचित्र? २०८; प्रभाकर पाध्यांचा प्रतिमाविचार २१२; प्रतिमेत संवेदनांगाची अपरिहार्यता २१५; प्रतिमेतील अमूर्त शब्द २१७; संवेदनाकृतींची खंडित रचना २१९; प्रतिमा : मानसिक संदर्भांची व्यवस्था २२२; शब्दांच्या जाती आणि प्रतिमानिर्मिती २२४; प्रतिमा म्हणजे उपमान की उपमेय? २२६; प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र २२८; प्रतिमेची गतिमान सापेक्ष वस्तुनिष्ठता २३०; प्रतिमेची व्याख्या २३१; संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रूपकप्रक्रिया २३२; संस्कृत साहित्यशास्त्रातील शब्दव्यापार २३३; व्यंजना हा स्वतंत्र व्यापार मानावा काय? २३५; अभिधामूल व्यंजना मानावी काय? २३६; वाच्यार्थमूल व्यंजना मानावी काय? २३९; अनुमान व व्यंजना यांची सरमिसळ २४१; लक्ष्यार्थमूल व्यंजना मानणे अनावश्यक २४३; ध्वनिमतात वाच्यार्थाला अतिरिक्त महत्त्व २४४; दोन व्यापार मानण्यात विसंगती २४६; लक्षणा व व्यंजना यांचे एकीकरण २४७; तद्योगात फक्त सादृश्यसंबंधच २४९; रूपकप्रक्रियेत ज्ञानात्मक विसंगतीची जाणीव २५१; रूपकप्रक्रियेत तुलना असते काय? २५४; रूपकातील आंतरप्रक्रिया २५५; रूपकातील दोन प्रक्रिया २५७; अर्थांतरित रूपकातील प्रक्रिया २५८; संश्लेषित रूपकातील प्रक्रिया २६१; उपमेत तुलना आणि रूपकात संश्लेषण २६३; बियर्डस्लेने केलेले उपमेचे दोन प्रकार २६४; स्पष्ट उपमा व संश्लेषित उपमा २६५; संश्लेषित उपमेमधील प्रक्रिया २६८; उपमा-रूपके : गद्यातील व काव्यातील २६९; प्रतीकाचे भिन्न भिन्न अर्थ २७०; जीवनव्यवहारातील प्रतीके २७२; रूपक व प्रतीक यांतील भेद २७३; प्रतीकातील रूपकप्रक्रिया २७४; कविनिर्मित प्रतीके २७७; उपमा, रूपक व प्रतीक ही प्रतिमारूपे २८०; प्रतिमांचे मूल्यमापन : प्राथमिक गृहीते २८२; संवेदनांगाची मूल्ये २८३; रूपकप्रक्रियेची मूल्ये २८४; प्रतिमेचे नावीन्य २८६; प्रतिमेचे मूल्य संपूर्ण कवितेच्या संदर्भातच २८९; आलंकारिक व वक्तृत्वपूर्ण प्रतिमा २९०; असंघटित प्रतिमा २९३; समारोप २९६; टिपा २९७.

भाग चवथा : विविध कविताप्रकार व प्रतिमा ३११-४५६

१ : भावकविता ३१३-३४०

प्रास्ताविक ३१३; भावकवितेची संघटना ३१४; 'जाग' या कवितेतील प्रतिमांची संघटना ३१८; प्रतिमाप्रतिमांमधील आंतरप्रक्रिया ३२३; प्रतिमांची कार्यकारणभावपर रचना ३२४; कथात्मक व वर्णनपर घटक आणि प्रतिमासंघटना ३२७; प्रतिमांची अमूर्त संघटना ३३०; विशुद्ध कवितेची शक्याशक्यता ३३५; भावकविता : संवेद्य प्रतिमांची संघटना ३३७; टिपा ३३९.

२ : चिंतनगर्भ कविता ३४१-३९०

प्रास्ताविक ३४१; विचारांची जडणघडण ३४१; कवितेतील मूल्यात्मक विधाने ३४४; ही विधाने सार्वत्रिक की वैयक्तिक? ३४६; रूपकप्रक्रियेमुळे प्राप्त होणारी सार्वत्रिकता ३४९; कवितेतून विचार बाजूला काढणे ३५४; मूल्यभावसंलग्न भावनिक अनुभव ३५५; विचार बाजूला काढणे हे आकलनास पूरक ३५७; विचारमूल्यांच्या आधारे कवितेचे मूल्यमापन ३५९; चिंतनगर्भ कवितेतही संघटनामूल्ये महत्त्वाची ३६१; कविता काव्यात्म सत्य व्यक्त करते? ३६२; काव्य हे सत्यसमांतर ३६४; ज्ञान व काव्य ही अनुभवांची समांतर व्यवस्थापने ३६६; सेंद्रिय घाट व तार्किक घाट यांचे समतोलत्व ३६७; केवळ तार्किक घाटाची कविता ३७३; तार्किक, वक्तृत्वपूर्ण कविता हे भावनिक गद्य ३७५; अतार्किक घाटाची विशुद्ध चिंतनगर्भ कविता ३७६; अशा घाटाच्या कवितेतील अर्थसमृद्धी ३८१; मूल्यभावात्मक प्रतिमा व प्राक्कथा ३८४; टिपा ३८६.

३ : कथाकविता ३९१-४१९

प्रास्ताविक ३९१; कथाकवितेची वैशिष्ट्ये सांगणे अवघड ३९१; कथा व कवितेचे भाषारूप यांचे परस्परसंबंध ३९३; कथाकवितेतील रूपकात्मता ३९७; निवेदनातील रूपकप्रक्रिया ४०१; कथाकवितेतील कथात्मकता ४०४; कथाकवितेच्या संघटनेचे विश्लेषण ४०७; कथाकवितेचा घाट ४१६; टिपा ४१८.

४ : नाट्यकविता ४२०-४४३

नाट्य म्हणजे काय? ४२०; कथात्मकता व नाट्यात्मकता हे अनुभवाचे घटक ४२१; कवितेतील नाट्यात्मता व नाट्यकविता ४२२; नाटक व नाट्यकविता ४२४; नाट्यकवितेची संघटना ४२५; 'पन्नास वर्षांनंतर'मधील प्रतिमा-संघटना ४२८;

नाट्यघटकांची रूपकात्म संघटना ४३२; नाट्यकवितेतील प्रतिमा ४३४; बाह्य नाट्य व आंतरनाट्य यांची संघटना ४३७; नाट्यकविता व काव्यनाट्य ४३९; टिपा ४४२.

५ : गीत ४४४-४५६

प्रास्ताविक ४४४; गाता येणारी प्रत्येक रचना गीत? ४४४; स्वररचना व भावनिक सूर यांचा संवाद ४४६; गीतात दुर्बोधता दोषरूप ४४७; गीत हे कविता असते काय? ४४७; गीत हा एक रंजनप्रकार ४४९; गीताची रचनावैशिष्ट्ये ४५०; आदर्शांबद्दलचे स्वप्नरंजन ४५३; गीतातील प्रतिमा ४५३; टिपा ४५६.

समारोप ४५७-४७२

परिशिष्टे ४७३-४९२

१ : सूची ४७५-४८०

२ : संदर्भग्रंथ ४८१-४८६

३ : परिभाषा-सूची ४८७-४८९

४ : शुद्धिपत्र ४९०-४९१

भाग पहिला

कवितेचे स्वरूप

कवितेचे स्वरूप

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
ग्रं. क्र. २३५९३
निबंध प्रकार
ग्रंथ शाखा (स्थळ प्रत)

१ : कविता म्हणजे काय ?

आजच्या काव्यविषयक समीक्षेमध्ये ‘प्रतिमा’ या संज्ञेचा वापर वारंवार होताना दिसतो. एवढेच नव्हे, तर ही संज्ञा आजच्या समीक्षेत पूर्णपणे मुरूनही गेली आहे. “काव्याच्या अंतरंगात शिरताना कोणते दार ठोठवावे हे टीकाकारांना कळू लागले आहे”[1] असे ‘प्रतिमा’ही संज्ञा वापरणाऱ्या आजच्या टीकाकारांचे कौतुक सुप्रसिद्ध कवी मंगेश पाडगावकर यांनी केले आहे! ‘प्रतिमा’ ही संज्ञा मराठी समीक्षेत रुळली खरी, परंतु या संज्ञेच्या दारातून ‘काव्याच्या अंतरंगात शिरण्यासाठी’ या शब्दांमागील संकल्पना स्पष्ट करण्याचे जे कार्य मराठीतील समीक्षेत होणे आवश्यक होते ते मात्र झालेले दिसत नाही.

काव्यातील अलंकारांना अनुलक्षून सर्वसाधारणपणे ‘प्रतिमा’ ही संज्ञा आज मराठी समीक्षेत वापरली जाते. मराठी समीक्षेत अलंकारांना महत्त्वाचे स्थान कधीही मिळाले नाही. काव्याच्या ज्या घटकाला आपण अलंकार म्हणतो तो घटक काव्यात नसला तरी चालू शकते, चांगले काव्यही निरलंकृत असू शकते, याची आठवण थेट मर्ढेकरांपर्यंत अनेक टीकाकारांनी वारंवार करून दिलेली दिसते. परंतु तोच काव्य-घटक ‘प्रतिमा’ या नावाने संबोधला जाऊ लागताच काव्यात आवश्यक ठरू लागतो! आपण मर्ढेकरांचेच उदाहरण घेऊ या. १९४० साली मर्ढेकरांनी ‘ललित वाङ्मयकृतीचा घाट’ हा निबंध लिहिला. त्यात त्यांनी इंग्रजी कवितांची उदाहरणे देऊन, त्या कवितांत अलंकार किंवा प्रतिमा नाहीत, हे सांगितले आहे. “उपमा-उत्प्रेक्षांवर सौंदर्य अवलंबून नाही” असा अभिप्रायही त्यांनी दिला आहे.[2] १९५० साली मर्ढेकरांनी ‘काव्यातील नवीनता’ हा निबंध लिहिला. या निबंधात त्यांची भूमिका दुसऱ्या टोकाला गेलेली दिसते. त्यांना कवीच्या अनुभूतीचे वेगळेपण ‘भावनानिष्ठ समतानते’च्या प्रस्थापनेत दिसते. ‘भावनानिष्ठ समतानता निर्माण करणे’ हे कवीच्या प्रतिभेचे कार्य आहे, असे त्यांना वाटते.[3] “ह्या भावनानिष्ठ समतानतेचे स्वरूप संकुचित आणि व्यापक अर्थाने उपमा-दृष्टान्तासारखे असते. त्यामुळे ज्या क्षणी नवी प्रभावी प्रतिमासृष्टी काव्यात दृष्टोत्पत्तीस येते त्या क्षणाला काव्याचे एक युग संपून दुसरे सुरू झाल्याची साक्ष पटते,”[4] असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे. येथे मर्ढेकरांनी ‘भावनानिष्ठ समतानता’ असा शब्दप्रयोग केला असला

तरी त्यांना 'प्रतिमा'च अभिप्रेत आहे. म्हणून मर्ढेकरांच्या दृष्टीने प्रतिमा घडवणे हे कवीच्या अनुभूतीचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे, तो त्याच्या प्रतिभेचा धर्म आहे, आणि काव्यात नवी प्रतिमासृष्टी प्रकट होणे ही काव्याच्या नव्या युगाची सुरवात आहे.

'अलंकार' म्हणून परंपरेने संबोधल्या जाणाऱ्या काव्यघटकासंबंधी केवळ मर्ढेकरांची भूमिका बदलली असे नव्हे, तर एकूण मराठी समीक्षेचीच भूमिका बदललेली दिसते. विशिष्ट काव्यघटक हा काव्यात अपरिहार्य नसतो, या भूमिकेकडून हा घटक निर्माण करणे हेच कवीच्या प्रतिभेचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे या भूमिकेकडे होणारा प्रवास हे मराठी समीक्षेतील मूलभूत परिवर्तन नाही काय? परंतु हे परिवर्तन घडताना प्रतिमेच्या संकल्पनेचा विचार मराठी समीक्षेत कितपत झाला? मर्ढेकरांचा 'भावनानिष्ठ समतानते'चा सिद्धांत वगळल्यास प्रतिमेच्या स्वरूपाचा गंभीरपणे तात्त्विक विचार झालेला आढळत नाही.

म्हणूनच काव्यसमीक्षेत वापरल्या जाणाऱ्या या संज्ञेमागील संकल्पनेचा शोध घ्यावा, कवितेच्या घडणीत प्रतिमेचे स्थान नेमके कोणते आहे हे निश्चित करण्याचा प्रयत्न करावा, आणि हे करीत असतानाच प्रतिमेच्या संदर्भात कवितेच्या एकूण स्वरूपाचा शोध घ्यावा, या हेतूने या ग्रंथात विवेचन केले आहे. या व अशा प्रश्नांचा विचार करायचे म्हटले की प्रथम कवितेच्या स्वरूपाची चिकित्सा करणे आवश्यक ठरते.

कवितेच्या कुठल्याही एका घटकाचे स्वरूप शोधायचे म्हटले तर कवितेचे एकूण स्वरूपच प्रथम निश्चित करावे लागते. कवितेकडे पाहण्याची आपली एकूण दृष्टी, कवितेबद्दलच्या आपल्या एकूण संकल्पना ह्याच तिच्या कुठल्याही घटकाच्या संकल्पनेचे स्वरूप निश्चित करणार. कवितेच्या एखाद्या घटकाबद्दलची आपली संकल्पना ही कवितेच्या एकूण संकल्पनाव्यूहाचाच एक भाग असणार. म्हणूनच प्रथम कवितेसंबंधीच्या, तिच्या स्वरूपासंबंधीच्या, संकल्पना स्पष्ट करून घेणे अगत्याचे ठरते.

छापलेले किंवा ऐकलेले शब्द म्हणजे कविता

कागदावर विशिष्ट प्रकारे लिहिलेले किंवा छापलेले शब्द दाखवून आपण तिला "ही कविता आहे" असे म्हणत असतो. एखाद्या रंगवलेल्या फलकाकडे बोट दाखवून "हे चित्र आहे" असे ज्याप्रमाणे आपणांस म्हणता येते तसे छापील शब्दांना उद्देशून "ही कविता आहे" असे आपणांस म्हणता येईल काय? डोळ्यांना दिसणारे रंग हे चित्र घडविणारे घटक असतात. रंगांतून घडलेली एक 'आकृती' किंवा 'वस्तू' म्हणजे चित्र, असे आपणांस म्हणता येते. डोळ्यांना दिसणारे अक्षरांचे वळण, कागदाचा रंग, शब्दाशब्दांमध्ये सुटलेल्या मोकळ्या जागा, यांतून जाणवणारी आकृती, ह्या गोष्टी कवितेचे घटक असत नाहीत.[५] कविता वाचताना डोळ्यांवाटे

जाणवू शकणाऱ्या अशा गोष्टींकडे आपण लक्षही पुरवीत नाही. म्हणून जेव्हा आपण कागदावर छापलेल्या अक्षरांना 'कविता' म्हणतो तेव्हा खरे म्हणजे आपणांस छापलेल्या अक्षरांमुळे मिळणाऱ्या दृक्-संवेदनांना 'कविता' म्हणायचे नसते.

छापलेल्या अक्षरांप्रमाणे कविता वाचताना वाचकाच्या तोंडून बाहेर पडणाऱ्या नादालाही आपण 'कविता' म्हणू शकू. काही शब्दोच्चार ऐकताना "मी कविता ऐकतो" असे आपग म्हणतो. कविता ऐकत असताना शब्दांचे उच्चार, उच्चारांतील आरोह-अवरोह, तीव्रता व मृदुता इत्यादी घटक कवितेत अर्थपूर्ण आहेत, असे आपणांस जाणवत असते. हळवी, दुःखपूर्ण भावना व्यक्तविणाऱ्या, क्रोध वा ओज व्यक्त करणाऱ्या, विनोदी-विडंबनपर असलेल्या किंवा औपरोधिक-उपहासपर असलेल्या कविता म्हटल्या जाताना त्या वरील बाबतींत एकमेकींपासून किती तरी भिन्न असतात. शब्दोच्चारातील नादाची अनेक वैशिष्ट्ये काव्याचे घटक असतात हे जरी खरे असले तरी केवळ हे घटक म्हणजे 'कविता' नाही. शब्दोच्चारातील नादानुक्रम म्हणजे 'कविता' असे आपण मानले, तर कविता जेव्हा म्हटली जाते तेव्हाच ती फक्त अस्तित्वात असते, असे मानावे लागेल. तसेच नादाबरोबरच्या इतर काव्य-घटकांना केवळ गौणच नव्हे तर नगण्य स्थान प्राप्त होईल.[६]

छापलेल्या किंवा ऐकलेल्या शब्दांना 'कविता' म्हणत असताना अनेकदा त्या शब्दांमुळे आपल्या मनात जे काही घडत असते त्याचा आपण आधार घेत असतो. विशिष्ट शब्दांचे वाचन अगर श्रवण करीत असताना अमुक एका प्रकारचा अनुभव आला की आपण त्या शब्दांना 'कविता' म्हणावयास लागतो. काव्यवाचनात आपल्याला जो अनुभव येतो तोच अनुभव कवीला अभिप्रेत आहे की नाही हे नक्की करण्याचा अनेकदा आपण प्रयत्न करीत असतो. कवीला जे सांगायचे असते ते त्याने कवितेतून सांगितले आहे हे आपण मान्य केलेले असते. वाचक या नात्याने जे आपणांस जाणवले ते व कवीला जे सांगायचे आहे ते एकच असायला पाहिजे असा आपला आग्रह असतो. हे दोन्ही अनुभव एकच आहेत हे आपणांस पटले की 'कविता' कळली असे आपणांस वाटत असते.

थोडक्यात, आपल्याला असे म्हणता येईल की अनेकदा 'वाचकाला येणारा एक विशिष्ट अनुभव' या अर्थाने कविता विचारात घेतली जाते किंवा अनेकदा 'कवीचा व्यक्त झालेला एक विशिष्ट अनुभव' या अर्थाने ती विचारात घेतली जाते. 'कविता' या शब्दातून व्यक्त होणाऱ्या या दोन अर्थांपैकी कोणता अर्थ आपल्याला स्वीकारता येईल याचा शोध आपण घेऊ या.

कवीचा अनुभव म्हणजे कविता

प्रथमतः आपण 'कवीचा अनुभव' म्हणजे कविता या बिंदूपासून विचार करू या. कविता ही कविनिर्मित वस्तू आहे हे उघड आहे. तिच्यात कवीचे विचार, भावना,

जाणिवा किंवा अनुभव अभिव्यक्त होतात याबद्दल दुमत असण्याचे कारण नाही. हे जरी खरे असले तरी कविता ही कवीचा अनुभव असते या आधारे आपण कवितेचे स्वरूप कितपत ठरवू शकू ? याचा विचार करताना आपल्या असे लक्षात येते की आपणांस फक्त कविलिखित शब्दसंहिता ज्ञात आहे; या शब्दसंहितेपलिकडे जाऊन कवीचा 'अनुभव' आपल्या हाती येणे अशक्य आहे.

आपल्यासमोर असलेल्या शब्दसंहितेत कवीचा अनुभव ग्रथित झालेला असला तरी ती संपूर्ण शब्दसंहिता म्हणजे केवळ कवीचा अनुभव नव्हे. शब्द ही समाजाची मालमत्ता असते. शब्दांचे अर्थ समाजाकडून, ते वापरण्याच्या प्रक्रियेतून निश्चित होत असतात. कवी ज्या अर्थाने शब्द वापरू पाहतो त्या अर्थाशिवाय अर्थांचे इतर अनेक पदर त्या शब्दातून व्यक्त होत असतात. वाचकाला काव्य वाचताना कवीला अभिप्रेत नसलेले अर्थही ज्ञात होतात. कवीला अभिप्रेत नसलेले अर्थ इतके प्रभावी बनू शकतात की त्यामुळे कवीला अभिप्रेत असलेले अर्थ झाकूनही जाऊ शकतात. एवढेच नव्हे तर हे अर्थ त्याला सुसंगत व अर्थपूर्णही वाटू शकतात. त्यामुळे काव्यवाचनात वाचकाला जो प्रत्यय येतो तो केवळ कवीच्या अनुभवाचा असेल असे म्हणता येणार नाही. म्हणून आपल्यासमोर जी शब्दसंहिता असते तिच्या आधारे आपण कवीचा अनुभव नेमकेपणाने सांगू शकत नाही.

कविता लिहून झाल्यानंतर, त्याच कवितेचा आस्वाद घेताना आलेला अनुभव जर कवीने उपलब्ध करून दिला, तर आपण त्याला कवीचा अनुभव म्हणू शकू काय ? खरे म्हणजे अशा वाचनाच्या वेळी कवी म्हणून त्याची भूमिका संपलेली असते आणि तो केवळ एक आस्वादक राहिलेला असतो. आस्वादक म्हणून त्याला आलेला अनुभव व कवी या नात्याने त्याला आलेला अनुभव भिन्न असण्याची शक्यता असते. कवीच्या मनाच्या अबोध-अर्धबोध भागात कवितेच्या निर्मितीची पाळेमुळे असू शकतात. या अज्ञात मनात साठवलेल्या गोष्टी नकळत कवितेत व्यक्त झालेल्या असू शकतात. आपल्याच कवितेचा वाचक या नात्याने त्या कवीला त्यांचे आकलन न होणेही शक्य आहे. आपण जे काही व्यक्त करू पाहतो ते कवीलाही अज्ञात असण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही.[७]

ज्ञातृसापेक्ष भूमिका : रिचर्ड्स

'कविता' हा कवीचा अनुभव असतो हे सर्वसामान्यपणे खरे असले तरी कवितेचे रूप लक्षात घेताना आपणांस कवीच्या अनुभवापासून सुरवात करता येत नाही, हे आपण पाहिले. आता वाचकाच्या अनुभवाकडून या प्रश्नाची उकल करता येते का, ते आपणांस पाहायचे आहे. काव्यव्यवहारात वाचक हा अपरिहार्य घटक असतो. विशिष्ट शब्द लिहिणारा कवी, त्याने लिहिलेले ते विशिष्ट शब्द आणि ते शब्द वाचणारा, ऐकणारा वाचक, असे तीन घटक असल्याशिवाय काव्यव्यवहार घडू

शकणार नाही. कवी असल्याशिवाय कवितानिर्मिती ही अशक्य गोष्ट आहे हे तर खरेच आहे, तसेच वाचक असल्याशिवाय कवीच्या लेखनाचा आस्वाद घेणे, त्या लेखनास 'कविता' म्हणून मान्यता देणे हे अशक्य आहे, हेही तितकेच खरे आहे. एखादे लेखन 'कविता' आहे की नाही हे वाचकास त्या लेखनाचा जो एक विवक्षित स्वरूपाचा अनुभव येतो त्यावरून तो ठरवीत असतो. इतर लेखनाच्या सहवासात येणाऱ्या अनुभवांपेक्षा या विशिष्ट लेखनाच्या सहवासात येणारा अनुभव वेगळा आहे, हे वाचकास जाणवत असते. अशा प्रकारचा अनुभव ज्या ज्या लेखनाबद्दल त्याला येत असतो त्या त्या लेखनाचा एक गट करून तो त्याला 'कविता' म्हणू लागतो. एखादे लेखन हे 'कविता' आहे की नाही हे ठरविण्यासाठी त्या लेखनाकडून विवक्षित स्वरूपाचा अनुभव येतो की नाही हे वाचक या नात्याने आपण पाहतच असतो. अशा विवक्षित अनुभवाचे स्वरूप जर आपण निश्चित करू शकलो तर त्या आधारे आपणांस कुठलेही लेखन हे 'कविता' आहे की नाही हे ठरविता येऊ शकेल, असे स्वाभाविकपणे आपणांस वाटू लागते. म्हणून कवितेच्या वाचनातून वाचकास जो विवक्षित अनुभव येतो त्या अनुभवाचे स्वरूप लक्षात घेऊन त्या आधारे कवितेचे स्वरूप आपल्याला शोधता येते का, हे पाहिले पाहिजे.

वाचकाच्या अनुभवाचे विश्लेषण करून रिचर्ड्सने आपले साहित्यशास्त्रीय सिद्धांत उभे केले आहेत. तेव्हा आपण रिचर्ड्सच्या भूमिकेचा परामर्श घेऊन त्या प्रकारची भूमिका आपणांस स्वीकारता येईल का ते पाहू.

कवितेचा अगर कलाकृतीचा वाचकावर, आस्वादकावर काय परिणाम होतो, वाचकाच्या मनात कोणत्या प्रतिक्रिया उमटतात याचा विचार करून कवितेचे स्वरूप व मूल्य ठरविणारी ही भूमिका आहे. आस्वादकाली वाचकाच्या बोधनेतील भावनिक प्रतिक्रियांना महत्त्वपूर्ण स्थान या भूमिकेत प्राप्त झाले आहे. आस्वाद घेताना वाचकाच्या मनात निर्माण होणाऱ्या परस्परविरोधी वृत्ती (attitudes) आणि प्रेरणा (impulses) यांच्या संबंधांचा आणि संघटनेचा विचार रिचर्ड्सने विस्ताराने केला आहे.

वस्तुगत साम्याचा अभाव

रिचर्ड्सच्या विवेचनात कलावस्तूच्या रूपाचा किंवा कलाकृतीच्या घटकांचा विचार येत नाही, कारण आपल्याला विशिष्ट भावनिक अनुभव देणाऱ्या विविध वस्तूंमध्ये वस्तुगत साम्य असेलच असे नाही. उदाहरणार्थ, पेट्रोलच्या व सडक्या अंड्याच्या वासाची एखाद्याला घृणा वाटत असेल, तर घृणेची भावना देण्याचे सामर्थ्य एवढेच साम्य या दोन वस्तूंमध्ये आहे. त्यापलीकडे कसलेही रूपात्मक किंवा रचनात्मक साम्य त्यात नाही. म्हणून एक विशिष्ट प्रकारची भावना प्रत्ययास देणाऱ्या भिन्नभिन्न वस्तूंचा, रूपांच्या व रचनेच्या साम्याधारे गट करता येईलच असे नाही.

कलास्वादात आपणांस जो प्रेरणांच्या व वृत्तींच्या संतुलनाचा अनुभव येतो त्याबद्दल रिचर्ड्स म्हणतो की, केवळ शोकात्मिकेपासूनच नव्हे तर हा संतुलित स्वरूपाचा मूल्यवान अनुभव गालिचा, घट, एखादे सुभाषित इत्यादींसारख्या कुठल्याही वस्तूपासून मिळू शकेल; परंतु ह्या अनुभवाची कारणे कलावस्तूतील विशेषांत शोधण्याचा मोह मात्र टाळला पाहिजे; असा अनुभव देणाऱ्या वस्तूच्या रचनेत हे संतुलन नसते तर ते आस्वादकाच्या भावनिक प्रतिक्रियेत असते.[८]

रिचर्ड्स कलाकृतीच्या वस्तुगत, रूपदायी घटकांना वाचकाच्या भावनिक प्रतिक्रिया नियंत्रित करणारी साधने मानतो.[९] या घटकांसंबंधीही टीकाकाराने बोलायला हवे, असे रिचर्ड्स म्हणत असला तरी समीक्षेतील अशा घटकांसंबंधीची विधाने त्याला गौण वाटतात.[१०] 'कवितेचे विश्लेषण' या शीर्षकाखाली त्याने आपल्या 'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम' या ग्रंथात जे प्रकरण लिहिले आहे त्यात त्याने केवळ आस्वादकाच्या अनुभवाचे विश्लेषण केले आहे.[११] एकूण रिचर्ड्सने आपल्या भूमिकेत वाचकाला येणाऱ्या विशिष्ट अनुभवावरच आपले लक्ष केंद्रित केलेले दिसते.

प्रेरणासंतुलनाचे स्वरूप

आस्वादकाला येणाऱ्या कलानुभवामध्ये प्रेरणांना रिचर्ड्सने अतिशय महत्त्व दिले आहे. म्हणून प्रथम आपण 'प्रेरणा' म्हणजे काय हे समजून घेतले पाहिजे. बाह्य वास्तवातील अनेक वस्तू व घटना आपल्या मनावर आघात करीत असतात. त्याबरोबरच कल्पनेच्या पातळीवर आपल्या मनात अनेक वस्तूंच्या व घटनांच्या स्मृती जागृत होत असतात. वास्तवातील या वस्तूंना व मनातील स्मृतींना आपण चेतक (stimulus) म्हणू. ह्या चेतकांचा, म्हणजे बाह्य वस्तूचा किंवा एखाद्या स्मृतीचा, परिणाम होताच आपल्या मनात उत्कट इच्छा निर्माण होतात. ह्या इच्छा जशा चेतकांवर अवलंबून असतात तशाच त्या आपल्या गरजांवर व आपल्या आस्थेवरही अवलंबून असतात. आपल्या शारीरिक-मानसिक गरजा, बाह्य चेतकांचा परिणाम आणि बाह्य चेतकाबद्दल आपल्याला वाटणारी आस्था यांच्यामुळे आपल्या मनात उत्कट इच्छा निर्माण होऊन त्या गरज भागविणारी कृती करू पाहतात. हा जो चेतकांपासून सुरू होऊन कृतीत पर्यवसित होणारा मानसिक कल आहे त्याला आपण प्रेरणा म्हणतो. ही प्रेरणा आंधळी असते. परिस्थितीचा सारासारविचार करून कृती करायची की नाही याचा निर्णय ती घेत नाही. जागृत होताच कृती घडविण्याचा ती प्रयत्न करू लागते. उदाहरणार्थ, भूक लागताच भुकेची प्रेरणा कसलाही सारासारविचार न करता भूक भागविण्यासाठी समोर दिसणाऱ्या अन्नावर तुटून पडण्याचा प्रयत्न करते. आपली सारासारविवेकशक्ती प्रेरणांची तृती घडू द्यायची की नाही हे ठरविते. आपल्या मनात अनेकविध प्रेरणा जागृत होत असतात. परंतु सर्वांची तृप्ती आपण होऊ देत नाही. रिचर्ड्स म्हणतो

की प्रत्यक्ष अनुभवात एखादीच प्रेरणा जागृत होत नसते, तर त्या अनुभवात अनेकविध प्रेरणा जागृत होत असतात. सोयीसाठी म्हणून आपण एखाद्याच प्रेरणेचा उल्लेख करीत असतो.[१२] आपल्या प्रेरणांचे व्यवस्थापन आपण सतत करीत असतो, अधिकाधिक प्रेरणांचे व्यवस्थापन व संघटन करणे याकडे आपला कल असतो, असे रिचर्ड्सचे म्हणणे आहे.[१३] सामान्य माणसाचा अनुभव व कवीचा अनुभव यांत फरक करताना रिचर्ड्सने म्हटले आहे की काव्याला ज्यामुळे मूल्य प्राप्त होते अशा कवीच्या अनुभवात सामान्यांच्या अनुभवापेक्षा प्रेरणांचे अधिक संतुलन साधलेले असते. सामान्यांच्या मनात जे विस्कळीत असते ते कवीच्या कृतीमध्ये सुसंगत बनलेले असते.[१४] प्रेरणांचा कल प्रत्यक्ष कृती करण्याकडे असतो. परंतु कलाकृतीच्या आस्वादात तर प्रत्यक्ष कृती घडत नसते. याचे कारण असे की जेव्हा विविध स्वरूपाच्या असंख्य प्रेरणांमध्ये संगती प्रस्थापित केली जाते, तेव्हा प्रत्यक्ष कृती घडत नाही. असे असले तरी मानसिक पातळीवर प्राथमिक कृती घडत असतेच. कलास्वादात ह्या प्राथमिक कृतींना महत्त्व असते. ही मानसिक पातळीवरची प्राथमिक कृती म्हणजे वृत्ती (attitudes) होत.[१५] कवितेत किंवा कुठल्याही कलाकृतीत अनेकविध प्रेरणांची व वृत्तींची संतुलित संघटना साधलेली असते. कवीच्या कल्पनाशक्तीचे हेच कार्य आहे. परस्परविरोधी असलेल्या, एकमेकींना खेचणाऱ्या, एकमेकींमध्ये अडथळे आणणाऱ्या, एकमेकींपासून फटकून वागणाऱ्या अशा अनेक प्रेरणा कवीच्या मनात एकत्र येऊन एक स्थिर संतुलन साधतात.[१६] कवीचा संतुलित अनुभव रूपात्मक घटकांच्या साह्याने निवेदिला जातो. कवी आणि वाचक यांच्याजवळ समान अनुभवांचा साठा असल्यावरच हे निवेदन घडते. कवीचे शब्द वाचकाच्या ठिकाणी प्रेरणांचे संतुलन घडवीत असतात. कवीचा संतुलित अनुभव व वाचकाचा संतुलित अनुभव जुळला की कवीचे निवेदन यशस्वी झाले असे रिचर्ड्स मानतो.[१७]

कवीचा संतुलित अनुभव

समीक्षेमध्ये कवीचा अनुभव, कलावस्तू व आस्वाद घेताना वाचकाची होणारी मनःस्थिती या तीन गोष्टी विचारात घेतल्या जातात. रिचर्ड्सच्या मीमांसेत कलावस्तूची चर्चा केली जात नाही हे आपण पाहिले आहेच. कवीचा अनुभव संतुलित असतो आणि तो यशस्वी निवेदनामुळे वाचकांच्या प्रेरणांचे व वृत्तींचे संतुलन करतो असे रिचर्ड्सने म्हटले आहे खरे, परंतु त्याच्या मीमांसेत कवीच्या संतुलित अनुभवास महत्त्वाचे स्थान मिळत नाही. खरे म्हणजे कवीच्या संतुलित अनुभवाच्या चर्चेला रिचर्ड्सच्या मीमांसेत जागा नाही. कवीचा अनुभव संतुलित असतो की नाही याला आपल्याजवळ कसलाही पुरावा नाही. हा पुरावा फक्त कवीच्या शब्दसंहितेमध्ये, त्याने निर्माण केलेल्या कलावस्तूमध्ये मिळू शकतो. त्यासाठी त्याकलावस्तूच्या स्वरूपाचे

विश्लेषण केले पाहिजे. कवितेतील शब्दांचे अर्थ, अर्थांचे परस्परसंबंध, या संबंधामुळे कवितेला प्राप्त झालेला घाट यांचा शोध घेऊन कवीच्या अनुभवाचे स्वरूप ठरविता येऊ शकते. या वस्तुगत, रूपदायी घटकांचे विश्लेषण करून कवीच्या संतुलित अनुभवाबद्दल रिचर्ड्स बोलत नाही. त्याने आपल्या समीक्षेत हे कटाक्षाने टाळले आहे. कलास्वादात वाचकास असे संतुलित अनुभव येतात, म्हणून ते कलावंताच्या मनात निर्माण होऊन यशस्वीपणे निवेदिलेले असतात, असे रिचर्ड्सच्या मीमांसेत मानले गेलेले दिसते. याला त्याने कसलेही पुरावे दिलेले नाहीत. म्हणून कलावंताच्या मनात प्रेरणांचे संतुलन निर्माण झालेले असते, ह्या म्हणण्याला काहीही अर्थ राहत नाही. वाचकाच्या ठिकाणी प्रेरणांचे जे संतुलन होते त्यालाच रिचर्ड्सला महत्त्व द्यायचे आहे, म्हणून तो काव्याचे स्वरूप वाचकाला येणाऱ्या अनुभवाच्या आधारे निश्चित करू पाहतो, असे येथे म्हटले आहे.

रिचर्ड्सने केलेली काव्याची व्याख्या

काव्याची व्याख्या करताना रिचर्ड्सची ही वाचकनिष्ठ भूमिका अधिकच स्पष्ट झाली आहे. तो म्हणतो : कवितेबद्दलच्या बहुतेक समीक्षात्मक चर्चा ह्या भावविवश होऊन केलेल्या असतात. या चर्चांत चार प्रकारचे अर्थ सुचविणारे अस्पष्ट, संदिग्ध संदर्भ असतात. एकाच कवितेच्या वाचनापासून चांगल्या टीकाकारांना येणारे अनुभव एकमेकांपासून भिन्न असतात, हे वादातीत आहे. तसेच वाचकांचे अनुभवही क्वचित समान असतात. जेव्हा आपण कवितेचा विचार करीत असतो तेव्हा आपण पुढीलपैकी कुठल्यातरी अनुभवाचा विचार करीत असतो. एक, कवीच्या अनुभवाचा; दोन, तज्ज्ञ वाचकाच्या अनुभवाचा; तीन, आदर्श व परिपूर्ण अशा वाचकाला प्राप्त होऊ शकणाऱ्या अनुभवाचा; आणि चार, आपल्याला आलेल्या प्रत्यक्ष अनुभवाचा. ह्या चारही प्रकारांचा विचार गुणवत्तेच्या दृष्टीने भिन्न भिन्न प्रकारचा आहे. तो पुढे म्हणतो : यांच्यापैकी कवितेची कोणती व्याख्या स्वीकारायची हा प्रश्न आहे. सामान्यतः कवीचा अनुभव म्हणजे कविता, किंवा वाचकाचा अनुभव म्हणजे कविता, या दोन व्याख्या स्वीकारल्या जातात. वाचकाचा अनुभव म्हणजे कविता असे जर मानले तर जितके वाचक तितक्या कविता असे म्हणावे लागेल. कवीचा अनुभव म्हणजे कविता असे म्हणणे हा यावर अधिक चांगला उपाय. परंतु कवीला येणारा अनुभव इतरांना उपलब्ध होण्याची शक्यता नसल्याने तसे मानता येणार नाही. म्हणून यांपैकी कुठलाही एक अनुभव कविता म्हणून स्वीकारता येणार नाही. त्याऐवजी आपणांस कमीअधिक प्रमाणात समान असलेल्या अनुभवांचा वर्ग स्वीकारला पाहिजे. म्हणजेच शब्दांपासून निष्पन्न झालेला आणि एका मर्यादेबाहेर परस्परांपासून भिन्न नसलेल्या अनुभवांचा एक वर्ग आपण स्वीकारला पाहिजे. अशा या गटात मोडणाऱ्या अनुभवांपैकी एक अनुभव जरी वाचकास आला तरी त्याने ती कविता वाचली असे म्हणता येईल.

पुढे रिचर्ड्स म्हणतो की हे सर्व गुंतागुंतीचे वाटत असले तरी कवितेची उपयुक्त व्याख्या करण्याचा हाच एक सोयीचा मार्ग हाताशी उपलब्ध आहे; तो म्हणजे प्रमाणित अनुभवापासून व एकमेकांपासून एका मर्यादेबाहेर फारशा भिन्न नसलेल्या अनुभवांचा गट म्हणजे कविता, असे मानणे. या व्याख्येतील 'प्रमाणित अनुभव' म्हणजे पूर्ण झालेल्या आपल्या रचनेवर चिंतन करताना कवीला त्या रचनेसंबंधी येणारा अनुभव.[१८]

रिचर्ड्सच्या भूमिकेतील अडचणी

कवितेतील शब्दसंहितेच्या वस्तुनिष्ठ रूपाला महत्त्व देण्याचे रिचर्ड्सने टाळले आहे. म्हणून त्याला कवितेची व्याख्या करताना 'शब्दांपासून प्राप्त होणाऱ्या समान अनुभवाच्या गटा'ची संकल्पना मांडावी लागली. परंतु अशा प्रकारे कवितेची व्याख्या करताना बऱ्याच अडचणींना तोंड द्यावे लागते. येथे कविता समजली की नाही हे ठरविण्यास कवितेची शब्दसंहिता, शब्दांचे समाजमान्य व वस्तुनिष्ठ अर्थ, त्यांचे परस्परसंबंध आणि वाचकाची प्रतिक्रिया या दोन गोष्टींतील संबंध पुरेसा नाही. त्याबरोबरच आपला अनुभव प्रमाणित अनुभवाच्या गटात मोडतो की नाही, हेही वाचकाला पाहावे लागेल. आपला अनुभव प्रमाणित अनुभवाच्या गटात मोडतो की नाही हे आपण कसे ठरविणार? आपली रचना पूर्ण झाल्यावर आपल्या रचनेवर चिंतन करून कवीने तो जर वाचकाला उपलब्ध करून दिला तरच त्या आधारे हे तपासता येईल. त्यासाठी कवीने आपल्या कवितेची रसग्रहणे लिहून ठेवली पाहिजेत. काव्यात व्यक्त झालेला कवीचा संतुलित अनुभव व वाचक या नात्याने कवीला येणारा अनुभव समान असेलच असे मानता येणार नाही. येथेही निवेदन यशस्वी झाले याला पुरावा काय?

वाचकाच्या अनुभवाचे कारण कवितेच्या वस्तुगत घटकांत किंवा कवितेच्या रूपात शोधण्याचे नाकारल्यामुळे रिचर्ड्सच्या उपपत्तीला अनेक अडचणींना तोंड द्यावे लागलेले दिसते. रिचर्ड्सच्या या उपपत्तीत कलाकृतींचा स्वतंत्र गट किंवा स्वतंत्र वर्ग कल्पिता येत नाही. कारण असा गट ज्या रूपदायी वस्तुगत घटकांच्या आधारे करायचा ते घटक आपल्या आस्वादात, कलानुभवात महत्त्वाचे नसतात असे तो मानतो. विशिष्ट गटातील वस्तूंपासून (उदाहरणार्थ, साहित्य, चित्रकला, संगीत, इ०) प्रेरणांची संतुलित, संश्लिष्ट संघटना मिळेलच याची खात्री ही उपपत्ती देत नाही. एखादे झाड पाहून जर एखाद्याला असा अनुभव आला तर झाड ही त्याच्या दृष्टीने कलाकृती होईल. प्रेरणांचा संतुलित अनुभव येणे हे कलाकृतीचे मूल्य असल्यामुळे हा अनुभव आला की पुरेसे ठरते. त्यासाठी कवीचा अनुभव कसा आहे, निवेदन यशस्वी झाले आहे की नाही, वाचकाचा अनुभव प्रमाणित अनुभवाशी जुळतो की नाही, हे शोधण्याचीही गरज उरत नाही. असा संतुलित अनुभव आला की काम भागते. कारण संतुलित

अनुभव येणे हे या गोष्टींच्या कुठल्याही घटकावर अवलंबून नाही. तरीही रिचर्ड्सने कवितेची व्याख्या करताना प्रमाणित अनुभवाचा आधार घेतला आहे आणि त्यात कवीच्या अनुभवाला स्थान दिले आहे. रेने वेलेकने रिचर्ड्सच्या मीमांसेबद्दल म्हटले आहे की "जी उपपत्ती वाचकाच्या प्रतिक्रियांवरच संपूर्ण भर देते तिचे अंतिम पर्यवसान कलामूल्यांबद्दलच्या गोंधळात व कलास्वरूपाबद्दलच्या वांझ संशयग्रस्ततेत झाल्याशिवाय राहत नाही."[१९] ज्या संतुलित अनुभवाच्या संकल्पनेवर रिचर्ड्सने इतका भर दिला आहे तो संतुलित अनुभव आस्वादकांना येतो की नाही याबद्दलही शंका व्यक्त केली जाते.[२०]

अशा प्रकारच्या भूमिकांचा निरुपयोगीपणा

रिचर्ड्सची उपपत्ती आपण समजावून घेतली. या उपपत्तीला कोणकोणत्या अड-चणींना तोंड द्यावे लागते हेही आपण पाहिले. वाचकांच्या अनुभवाच्या आधारे कलाकृतीचे स्वरूप निश्चित करताना कलावस्तूकडे किंवा कलावस्तूच्या स्वरूपाकडे दुर्लक्ष होताना दिसते. वाचकाला येणारा हा कलानुभव विवक्षित स्वरूपाच्या वस्तूमुळे येत असतो आणि या वस्तूला आपण कलाकृती म्हणत असतो. कलाकृतीचे वस्तुगत घटक सामग्र्याने आपल्या आकलनकक्षेत येतात म्हणूनच आपणांस एक वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव प्राप्त होत असतो. कलाकृतीच्या वस्तुगत घटकांची व त्यांच्या रचनेची चर्चा त्यासाठी आवश्यक असते. कलाकृतीच्या वस्तुगत घटकांची दखल न घेता केवळ वाचकांच्या अनुभवाच्या आधारे जर कलाकृतीची चर्चा केली जाऊ लागली तर वाच-कांचा अमुक एक अनुभवच कलाकृती ठरतो असे म्हणण्यास कसलाही आधार उरत नाही. विवक्षित वस्तूपासून प्रत्येकाला प्रेरणांचा संतुलित अनुभव येईल असे म्हणण्यास आपण विवक्षित वस्तूशिवाय दुसऱ्या कशाचा आधार देऊ शकू? असा विवक्षित वस्तूचा आधार दिला नाही तर प्रेरणांचा संतुलित अनुभव प्रत्येकाला येतो हे ठरविण्यास अनेक वाचकांच्या साक्षी काढाव्या लागतील. अशा साक्षी काढूनही उपयोग नाही; कारण त्यामुळे सर्वांना एकाच प्रकारचा अनुभव आला हे निःसंदिग्ध-पणे सिद्ध करता येणार नाही. शेवटी, व्यक्तिशः एखाद्या वाचकाला प्रेरणासंतुलनाचा आलेला अनुभव, एवढेच हाताशी राहील.

केवळ वाचकाच्या अनुभवाला महत्त्व दिले, त्याला येणाऱ्या अनुभवालाच फक्त कलाकृती मानले, तर कलास्वरूपशास्त्राचे व समीक्षाशास्त्राचे अस्तित्वच धोक्यात येते. व्यक्तीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवाचे स्वरूप तपासणे हे मानसशास्त्राचे कार्य आहे. कलाकृती म्हणजे वाचकाला येणारा वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव असेल तर तिची तपासणी मानसशास्त्राच्या कक्षेत येईल, त्यासाठी स्वतंत्र शास्त्र निर्माण करण्याची गरज उरणार नाही. वाचकाला येणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभवाची व हा अनुभव ज्या विवक्षित वस्तूंपासून मिळतो त्या वस्तूंची, त्या वस्तूंमधील सारखेपणाची चिकित्सा करणे हे

कलास्वरूपशास्त्राचे व समीक्षाशास्त्राचे कार्य आहे. वाचकाच्या अनुभवाला महत्त्व देणारी कुठलीही उपपत्ती समीक्षाशास्त्राचे हे कार्य पूर्णपणे करू शकत नाही. म्हणून ज्या भूमिकेमुळे कलाकृतीचा स्वतंत्र गट करता येत नाही अशी भूमिका कलाकृतीच्या विश्लेषणासाठी निरुपयोगी बनून जाते.

कविता म्हणजे 'कवीचा अनुभव' आणि कविता म्हणजे 'वाचकाचा अनुभव' या दोन वाटा आपण तपासल्या. आता आणखी एका वाटेचा शोध घ्यायचा आहे. ही वाट कवीच्या अनुभवाचा प्रश्नच उपस्थित करीत नाही. ती वाचकाचा वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभव गृहीत धरीत असली तरी कलाकृतीच्या चिकित्सेचा तो अनुभव हा आधार असत नाही. कलाकृतीची किंवा कवितेची व्याख्या कवीच्या किंवा वाचकाच्या अनुभवाच्या आधारे न करता ही भूमिका कलाकृतीच्या रचनेच्या, रूपाच्या किंवा घाटाच्या आधारे कवितेची व्याख्या करते. कविता ही कविनिर्मित जरी असली तरी ती कवीपासून विलग असलेली वस्तू आहे, तसेच तिच्या आस्वादात वाचकास विशिष्ट अनुभव जरी येत असला तरी ती वाचकनिरपेक्ष अशी वस्तू आहे, असे या भूमिकेत गृहीत धरलेले असते. या प्रकारच्या भूमिकांची चिकित्सा करण्यासाठी आपण बा० सी० मर्ढेकरांची भूमिका उदाहरणादाखल घेऊ या.

ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ भूमिका : मर्ढेकर

कलावस्तूचे विश्लेषण करून कलावस्तूच्या घाटाचे नियम मर्ढेकरांनी आपल्या भूमिकेत सांगितले आहेत. मर्ढेकरांनी आपली भूमिका काव्याच्या आधारे न मांडता चित्र, शिल्प, संगीत यांसारख्या इतर संवेदनानिष्ठ कलांच्या आधारे मांडली आहे. काव्याच्या आधारे सौंदर्याचे स्वरूप निश्चित करून नंतर ते इतर कलांना लावणे हे मर्ढेकरांना धोक्याचे वाटते. त्याऐवजी इतर कलांच्या आधारे सौंदर्याचे स्वरूप निश्चित करून नंतर ते काव्याला लावून दाखविणे त्यांना कमी धोक्याचे वाटले आहे.[21] चित्र, संगीत, शिल्प यांसारख्या इंद्रियसंवेदनाधिष्ठित कलांच्या आधारे आपला सिद्धांत मांडल्यामुळे मर्ढेकरांना ज्ञातृनिरपेक्ष व वस्तुनिष्ठ भूमिका घेणे सोपे गेले आहे. या कलांमध्ये संवेदनांची आकृती दाखविता येते; साहित्याला अशी संवेदनांची आकृती असत नाही. इंद्रियसंवेदनाधिष्ठित कलांचे स्वर, रंग, रेषा, घनता, अवकाश इत्यादी घटक वस्तुगत आहेत; तर भावना, वृत्ती, जाणिवा यांसारखे काव्याचे मानले जाणारे घटक केवळ मानसिक पातळीवरचे, मनोगत व ज्ञातृसापेक्ष आहेत. असे असले तरी साहित्येतर कलांच्या आधारे मांडलेली आपली सौंदर्यविषयक उपपत्ती मर्ढेकरांनी काव्याला लावून दाखवली आहे. त्यांची भूमिका पुढीलप्रमाणे मांडता येईल.

कलाकृती : लयपूर्ण संघटना

(१) "कलामीमांसेत फॉर्मला किंवा सुसंघटनेला फार महत्त्व आहे...ह्या कल्पने-

शिवाय कलेच्या स्वरूपाची नीटशी ओळख करून घेणे अशक्य आहे."[२२] "कुठल्याही लिखाणाचे लालित्य, ते लिखाण कलाकृती आहे की नाही हे त्या लिखाणाच्या घाटावर, सुसंघटनेवर अवलंबून असते."[२३]

(२) फॉर्मची कल्पना आशय व अभिव्यक्ती यांच्या संबंधातून किंवा अभिव्यक्ति-पद्धतीतून हुडकता येणे शक्य नाही; ही फॉर्मची कल्पना लेखनातील आशयाच्या विश्लेषणातून स्पष्ट करता येते.[२४]

(३) "प्रत्येक लिखाणात एक अनुभूती किंवा अनुभूतीचा एक संचय, गुच्छ, पॅटर्न व्यक्त केलेला असतो आणि ही अनुभूती किंवा अनुभूतीचा गुच्छ प्राधान्येकरून व प्रकर्षाने भावनात्मक असतो."[२५] यालाच मर्ढेकर 'पद्मबंध' असे नाव देतात.[२६]

(४) "वाङ्मयकृती ही संभवनीय घटनांची सरळ सरळ माळ नसते, तर भावनात्मक लयांची केंद्रपूर्ण आकृती असते...भावनात्मक लयांची ही आकृती एकसमयावच्छेदेकरून आपणांस प्रतीत होत असते."[२७] "आशयातील, भावनानुभूतीतील हा घाट, ही सुसंघटना, हा फॉर्म आपल्याला फक्त त्या आशयातील भावनानुभूतीतील घटकांच्या लयबद्ध रचनेतच आढळेल."[२८]

(५) साहित्येतर कलांमध्ये ही लयबद्ध रचना संवेदनांच्या गुणधर्मांच्या संबंधांतील संवाद-विरोध-समतोलत्वावर अवलंबून असते. साहित्यात ती भावनिक अर्थांच्या संवाद-विरोध-समतोलत्वावर अवलंबून असते.

साहित्याच्या संदर्भात ही लयतत्त्वे पुढीलप्रमाणे मांडता येतील.

(अ) "एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणे किंवा बऱ्हंशी जुळता असेल, तर त्या अनुभवात संवादलयाची प्रचीती येते;

(आ) "एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवातल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणे किंवा बऱ्हंशी विरुद्ध असेल, तर त्या अनुभवात विरोधलयाची प्रचीती येते;

(इ) "एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांत संबंधांचे जर दोन गट असले, आणि या दोन गटांतील संबंधांची संख्या जर पूर्णपणे किंवा बऱ्हंशी सारखी असली तर त्या अनुभवातून समतोललयाची प्रचीती येते."[२९]

साहित्यात या लयपूर्णतेचा आढळ कसा होतो यासंबंधीचे मर्ढेकरांचे विवेचन पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :

शब्द हे वाङ्मयातले परमाणू होत. त्यांचे स्वरूप फार नाजुक, फार कोमल असते; भाषेतल्या निरनिराळ्या शब्दांत भिन्नभिन्न अनुभवांचे नाजुक आकार कोरलेले असतात. काही शब्दांतील अनुभवांचे नाजुक आकार प्रसरणशील असतात तर काहींतील अनुभव फार कमी प्रसरण पावतात. वस्तुदर्शक शब्द, प्राथमिक गुणदर्शक विशेषणे, स्थलकालदर्शक क्रियाविशेषणे, अस्तित्वदर्शक विधानातील क्रियापदे ही फारशी प्रस-

रणशील असत नाहीत. उरलेली विशेषणे, क्रियाविशेषणे व क्रियापदे ही प्रसरणशील असतात. अशा प्रसरणशील शब्दांना साहित्यात महत्त्व असते. शब्दांनंतर आपण वाक्याकडे येतो. वाक्य हे वाङ्मयातले युनिट किंवा परिमाण असते. निरनिराळ्या शब्दांत कोरलेल्या अनुभवांच्या आकारांच्या नाजुक कडांना विशिष्ट आकृती बांधली म्हणजे वाक्य तयार होते. वाक्य म्हणजे अनुभवांची, अर्थांची एक आकृती. ह्या आकृतीत काही शब्दांचा, काही अनुभवांच्या आकारांचा एक विशिष्ट स्वरूपाचा पद्मबंध तयार केलेला असतो...असे हे निरनिराळे पद्मबंध घेऊन त्यांतून आपणाला अधिकाधिक विशाल असे पद्मबंध तयार करता येतात.

अनुभवांच्या आकारांचे संज्ञानिष्ठ, तर्कनिष्ठ व लयबद्ध असे तीन प्रकारचे पद्मबंध तयार करता येतात. अनुभवाचे निरनिराळे आकार ज्या अनुक्रमाने आपणांस प्रतीत होतात त्या अनुक्रमाने मांडले की संज्ञानिष्ठ पद्मबंध तयार होईल. अनुभवाचा एक आकार दुसऱ्या आकाराचे कारण आहे अशा दृष्टीने रचना केली की तर्कनिष्ठ पद्मबंध प्राप्त होईल. आणि संवाद, विरोध, समतोल या लयतत्त्वानुसार अनुभवाचे आकार मांडले की ललित वाङ्मयकृती सिद्ध होईल.[३०]

थोडक्यात, मर्ढेकरांच्या आधारे आपणांस असे म्हणता येईल की शब्दांच्या अर्थांची लयतत्त्वानुरोधाने केलेली रचना म्हणजे काव्य. 'खेड्यातील रात्र'सारख्या कवितेत ही रचना, हा पद्मबंध लहान असेल तर एखाद्या कादंबरीत येणाऱ्या अनेक व्यक्ती व अनेक घटना यांच्यामुळे अर्थाचा विशालतर पद्मबंध तयार होईल.[३१]

मर्ढेकरांच्या भूमिकेतील तंत्रवाद

मर्ढेकर कवितेचा, कलाकृतीचा विचार आस्वादनिरपेक्ष आणि वस्तुनिष्ठ भूमिकेतून करू पाहत आहेत. येथे त्यांनी कवितेला निर्मात्या कवीपासून व आस्वादकापासून वेगळे तोडले आहे. सृष्टीतील विविध वस्तूंचे गट करून आपण ज्याप्रमाणे त्या त्या गटाच्या विशेषांचा विचार करतो त्याप्रमाणेच कवितेचा विचार करण्याचा मर्ढेकरांचा प्रयत्न आहे. अशा प्रकारे जेव्हा कलाकृतीचा एक वस्तू म्हणून विचार केला जातो, त्या वस्तूतील घटकांच्या परस्परसंबंधांचा शोध घेतला जातो, तेव्हा त्या वस्तूच्या रचनेचे 'तंत्र' सांगितले जाण्याचा धोका असतो; कवितेतील तांत्रिक बाबींना महत्त्व मिळण्याची शक्यता असते. हा धोका टाळण्यासाठी मर्ढेकरांनी आपल्या समीक्षेत 'आशयाच्या सुसंघटने'ला महत्त्व दिले आहे. परंतु आशयाच्या सुसंघटनेला महत्त्व देऊनही मर्ढेकरांना तंत्रवादाचा धोका टाळता आला आहे काय ?

तंत्रवादी भूमिका कलाकृतीच्या सिद्धीची समीकरणे सांगू पाहते. पाकक्रियेवरील ग्रंथात ज्याप्रमाणे विविध खाद्यपदार्थांच्या घटकांचे प्रमाण सांगितले जाते तसेच येथेही कलाकृतीच्या रचनेचे नियम सांगितले जातात. प्रा० ना० सी० फडक्यांनी वेगवेगळ्या वाङ्मयप्रकारांचे सांगितलेले नियम सुप्रसिद्ध आहेत.[३२] अर्थात मर्ढेकरांना असे 'तंत्रमंत्र'

सांगणे अभिप्रेत नाही हे उघड आहे. त्यांनी म्हटले आहे की 'ललित वाङ्मयाचे विशालतर पद्मबंध (ज्या) तत्त्वानुसार रचले जातात...(ते) नियम किंवा (ती) तत्त्वे म्हणजे ललित वाङ्मयाची घटनातत्त्वे. ललित वाङ्मयाचे नियम असे म्हणताच मंत्र-तंत्राची आठवण होऊन आपण बिचकण्याचे कारण नाही...जेव्हा जेव्हा म्हणून आपण सुसंगतपणे विचार करायला लागतो, तेव्हा आपले विचार तर्कशास्त्राच्या नियमांचा अपरिहार्यपणे अवलंब करीत असतात...त्याप्रमाणेच जेव्हा जेव्हा म्हणून आपण ललित लिखाण करायला लागतो, तेव्हा तेव्हा आपल्या लिखाणात वाङ्मयाच्या ...नियमांचा आपल्याकडून अपरिहार्यपणे अवलंब होतच असतो. ललित लिखाणाला ह्या नियमांशिवाय गत्यंतर नसते."[३३]

सौंदर्याच्या तत्त्वांचे स्वरूप सांगताना मर्ढेकरांनी तर्काच्या नियमांचा दृष्टांत दिला आहे, हे अर्थपूर्ण आहे! तर्कशास्त्राची तत्त्वे ही आशयाच्या स्वरूपाप्रमाणे, वैशिष्ट्यां-प्रमाणे, तपशिलाप्रमाणे प्रत्येक वेळी बदलत नाहीत. ती आशयनिष्ठ नसतात. म्हणूनच हे नियम म्हणजे सुसंगत विचारांचे 'तंत्र', पद्धती असते. ते तंत्र विचार करणाऱ्यांच्या अंगवळणी पडले, विचार करताना त्याचे सतत भान ठेवले की तो विचार— मग तो कशाहीबद्दलचा असो, त्याचा आशय कोणताही असो—सुसंगत, तर्कशुद्ध बनतो. कलेचे तसे आहे काय? कुठलीही कलाकृती असो, तिच्यात ही लयतत्त्वे असतातच. पुन्हा ह्या लयतत्त्वांची आपणांस नेमकेपणाने व्याख्याही करता येते. मर्ढेकरांनी लयतत्त्वांच्या दिलेल्या व्याख्यांचा आशयाच्या वैशिष्ट्यांशी कसलाही संबंध नाही. कोणत्याही प्रकारचा आशय या लयतत्त्वांनी बांधला जातो असे जर म्हणायचे असेल तर, "कलाकृतीतील घाट अभिव्यक्तिपद्धतीतून...शोधता येणार नाही...हा फॉर्म फक्त व्यक्त अशा आशयात, भावनानुभूतीतच शोधायला हवा."[३४] असे आपणांस म्हणता येईल काय? छंदोबद्धता, उपमादि अलंकार, विशिष्ट प्रकारची भाषा, वाङ्मयप्रकार हे सर्व अभिव्यक्तिपद्धतीचे घटक असतात असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे. यांत जरी कलाकृती बांधली जात असली तरी या गोष्टी आशयाच्या वैशिष्ट्यांशी संबंधित नसतात. मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली लयतत्त्वेही शैलीप्रमाणेच आशयाच्या वैशिष्ट्यांतून जन्मत नाहीत. म्हणून तीही उपरी व तांत्रिक बनतात. फार तर आपणांस असे म्हणता येईल की, छंद, अलंकारादि अभिव्यक्तिपद्धतीचे घटक हे लेखकपरत्वे किंवा कलाकृतिपरत्वे बदलू शकतात. परंतु लयतत्त्वे मात्र कुठल्याही कलाकृतीत कायम असतात.

दुसरे असे की मर्ढेकरांना अभिप्रेत असलेली लयतत्त्वे कलाकृतीच्या मूल्यमापनाचे निकष व मूल्ये आपल्या हाती देऊ शकत नाहीत. आपण कलाकृतींचा आस्वाद का घेतो, तिचे आपल्या जीवनात मूल्य काय, याचे उत्तर ही लयतत्त्वे देत नाहीत. तसेच त्यांच्या आधारे दोन कलाकृतींची तुलना करता येत नाही. एका कवितेपेक्षा दुसऱ्या कवितेचे चांगलेवाईटपण ठरविता येत नाही. अमुक एका कवितेतील अमुक एक

लय चांगला का आहे ? ही तिन्ही लयतत्त्वे एकत्र आढळली तर ती कविता अधिक चांगली असते काय ? किंवा या लयींच्या कोणत्या पातळींचा (degree) आढळ झाल्यास कविता चांगली ठरते ? (लयीच्या पातळ्या आपणांस कल्पिता येतात काय ?—हा प्रश्न वेगळाच.) लयतत्त्वांची गुणात्मक अगर संख्यात्मक अशी कोणतीच कसोटी आपणांस प्राप्त होत नाही. त्याबरोबरच अशी लयबद्ध आकृती आपणांस मूल्यवान का वाटते, याचेही उत्तर ही लयकल्पना देत नाही. कलाकृतीचे जे विश्लेषण आपणांस तिच्या निकषांकडे अगर मूल्यांकडे नेत नाही ते विश्लेषण कलासमीक्षाशास्त्रात आगंतुक ठरू लागते.

मर्ढेकरांचा काव्यविचार ज्ञातृसापेक्षच

मर्ढेकरांना काव्याची ज्ञातृनिरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ उपपत्ती मांडायची आहे. इतर कलांमध्ये रंग, सूर, घनता इत्यादी घटक असतात. त्यांच्या आधारे अशी वस्तुनिष्ठ उपपत्ती मांडणे अधिक सोपे होते. काव्यात मात्र असे वस्तुगत घटक असत नाहीत. म्हणून येथे अशी वस्तुनिष्ठ उपपत्ती मांडणे पंचाइतीचे होते. मर्ढेकरांनी ही उपपत्ती "अनुभवांची किंवा भावनिक अर्थांची लयपूर्ण संघटना" अशी मांडली आहे. शब्दांमध्ये प्रसरणशील अनुभव कोरलेले असतात; पद्यबंधामध्ये अशा शब्दांचे वाक्य बनवून या अनुभवांची लयबद्ध आकृती घडवली जाते;—असे मर्ढेकरांचे म्हणणे आहे. शब्दांत कोरलेले प्रसरणशील अनुभव कोणाचे, याची चर्चा मर्ढेकरांनी कोठेच केलेली नाही. हे अनुभव कवीचे, वाचकाचे की ते शब्द वापरणाऱ्या भाषिक समाजाचे, हे नीट स्पष्ट होत नाही.

शब्दांत कोरले गेलेले अनुभव हे कवीच्या प्रतिभास्पर्शाने कमीअधिक प्रसरणशील बनतात असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे. ते म्हणतात, "...शब्दात जो अनुभव कोरलेला असतो त्याच्या आकाराच्या कडा किंवा रेषा नाजुक आणि अलवारपणे प्रसरणशील असतात. अशा शब्दांचा अर्थ काय, हे तुम्ही ते कसे वापरता यावर अवलंबून असते...प्रतिभाशाली कलावंताच्या इवल्याशा स्पर्शाने त्या (कडा किंवा रेषा) स्पंदन पावतात नि त्यांची किनार बदलते."[३५] म्हणजे असे की, शब्दांमध्ये समाजज्ञात अनुभव कोरलेले असतात आणि कवीच्या वापरात ते अधिक प्रसरणशील बनतात, त्यांत कवीला अभिप्रेत असलेला अर्थ समाविष्ट होऊन ते प्रसरणशील बनतात, असे मर्ढेकरांना म्हणायचे असावे.

काव्याचा आस्वाद घेताना वाचकही त्याला अभिप्रेत असलेले अर्थ समाविष्ट करून ते काव्य वाचू शकेल. आस्वाद घेताना वाचकाच्या आकलनात शब्दांचे समाजमान्य अर्थ व कवीला अभिप्रेत असलेले अर्थ यांची कमीअधिक सरमिसळ झालेली असेल. एवढेच नव्हे तर अनेकदा वाचकास अभिप्रेत असलेले अर्थच त्याच्या आकलनात प्रधान बनतील. मर्ढेकरांनी शब्दांचे अर्थ कसे कमीअधिक

प्रमाणात प्रसरणशील बनतात हे दाखविताना गिरीश, अनिल, बालकवी व केशवसुत यांनी आपल्या कवितांतून वापरलेल्या 'लाडकी' या शब्दाचे उदाहरण घेतले आहे आणि गिरीश व अनिल यांच्यापेक्षा बालकवी व केशवसुत यांनी या शब्दाच्या कडा तरलपणे बदलविल्या आहेत असे म्हटले आहे. हा बदल कोणता व कसा हे मात्र कोठेही स्पष्ट केले नाही. मर्ढेकरांना या चार कवींच्या शब्दाच्या वापरात जो फरक जाणवला तो अन्य वाचकाला जाणवेलच असे कशाच्या आधारे म्हणायचे?

एकूण शब्दातील वस्तुनिष्ठ अर्थाची लयपूर्ण संघटना काव्यात असते हे मर्ढेकरांनी स्पष्टपणे सिद्ध केलेले दिसत नाही. कविता वाचताना कुठल्याही वाचकाच्या आकलनात शब्दांच्या वस्तुनिष्ठ अर्थांची—समाजमान्य अर्थांच्या कवीने केलेल्या प्रसरणासह—एक संघटना उभी राहते. वाचकाचे खाजगी अर्थ या आकलनात लुडबूड करीत नाहीत हे मर्ढेकरांनी निःसंदिग्धपणे दाखविले नाही. त्यामुळे काव्याबद्दलची त्यांची भूमिका वस्तुनिष्ठतेच्या पक्क्या पायावर उभी राहत नाही.

मर्ढेकर जेव्हा काव्याचे प्रत्यक्ष विश्लेषण करतात तेव्हा तर त्यांची वस्तुनिष्ठ भूमिका संपुष्टात येऊन ते, वाचक या नात्याने, आपल्या मनावर उमटणाऱ्या ठशांना महत्त्व देऊ लागतात. त्यांनी बालकवींच्या 'खेड्यातील रात्र' या कवितेचे जे विश्लेषण केले आहे त्यातील पुढील वाक्य उदाहरणादाखल घेता येईल :

"'ओरडती'मधील सूर तीरांसारखे *वर* जातात; 'बडबडती'मधील आवाज *भोवताली* जाळे विणतात; आणि 'पडती'मधील 'धप्' 'धप्' हे निनाद सावल्यांच्या वजनाने *खाली* खोल जातात. असा हा आवाजाचा उतरता लय भीतिदायक गंभीरतेने 'पडती'नंतर निःस्तब्धतेत गडप होतो. श्रुतिसंवेदना बावरते,..."[३६] (तिरपा ठसा लेखकाचा.) वर → भोवताली → खाली असा उतरता लय हा बालकवींचा अर्थ की मर्ढेकरांचा? 'ओरडती' या शब्दात 'वर' जाण्याचा अर्थ कोणाचा? गंगाधर गाडगिळांच्या कथांचे विश्लेषण करताना "...अनेक प्रसंगांत नि व्यक्तींवर काव्याची झिमझिम पडते न पडते तो त्यांतून गाडगिळांच्या विनोदाच्या विविध परिमललहरी प्रसन्नतेने नि मृत्तिकागंधाच्या नाजुक छटाछटांनी दरवळतात."[३७] असे वैयक्तिक ठसे उमटत राहतात.

मर्ढेकरांची ही भूमिका या प्रकारे ज्ञातृसापेक्षच बनून जाते. मर्ढेकरांच्या कलाकृतींच्या विश्लेषणात असे होते याचे कारण शब्दांचे स्वरूपच असे आहे की त्यांच्या आकलनात वाचक आपल्या अर्थांसह सहभागी होतो. वाङ्मयेतर कलांच्या बाबतीत टीकाची वस्तुनिष्ठ भूमिका स्वीकारता येईल कदाचित, परंतु ती वाङ्मयाच्या बाबतीत स्वीकारणे कठीण आहे हे खरे.

अशा भूमिकांचे असमाधानकारकत्व

केवळ ज्ञातृसापेक्ष भूमिका घेतली की कलाकृतीच्या रूपदायी घटकांकडे दुर्लक्ष होऊ

लागते. कलावस्तूंचा स्वतंत्र गट करता येत नाही. सर्व वाचकांच्या आस्वादात साम्य असते हे सिद्ध करणे कठीण जाते. अंतिमतः जितके वाचक तितक्या कविता असे मानण्याची परिस्थिती निर्माण होण्याची शक्यता असते. तसेच केवळ ज्ञातृनिरपेक्ष भूमिका घेतली की कलाकृतीचे अपरिवर्तनशील, चिरंतन नियम सांगितले जाऊ लागतात. कलाकृतीच्या तांत्रिक बाबींना महत्त्व मिळते. आणि तांत्रिक गोष्टी व कलात्मकता प्राप्त करून देणारे घटक यांतील भेद नष्ट होतो.

ज्ञातृनिरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ भूमिका घेणाऱ्यांचा प्रयत्न सर्व कलांना व सर्व कलाकृतींना लागू पडतील असे समान नियम शोधून काढण्याचा असतो. हे घटक स्थलकालव्यक्तिनिरपेक्ष असतात असे त्यांना मांडायचे असते. ही भूमिका घेणारे त्यासाठी आशयनिरपेक्ष अशा घटकांचा शोध घेत असतात. कारण हे घटक आशयसापेक्ष असतात असे मानले की ते कालातीत व सार्वत्रिक राहत नाहीत. कलाकृतीचा आशय किंवा सामग्री स्थलकालव्यक्तिसापेक्ष असल्यामुळे त्यातून जन्मणारे घटकही तसेच असणार. प्रत्येक कलाकृतीबरोबर तिच्या कलारूपाचे घटकही बदलतात, असे मानले की सर्व कलाकृतींची व्यवस्था लावणे अशक्य बनून जाण्याचा धोका निर्माण होतो. म्हणून या समीक्षकांचा प्रयत्न सर्व कलाकृतींना किंवा सर्व कलांना लागू पडतील असे स्थलकालव्यक्तिनिरपेक्ष नियम शोधण्याचा असतो. त्यामुळे प्रत्येक कलाकृतीची स्वतःची अशी रूपवैशिष्ट्ये असतात, कलाकृतीच्या रूपात सातत्याने परिवर्तने होत आलेली आहेत, कलारूपांत विविधता आढळून येत असते, या वस्तुस्थितीकडे या समीक्षकांचे दुर्लक्ष होत असते. वस्तुतः व्यक्तिपरत्वे किंवा कालपरत्वे कलाकृतीचे आकलन व तिचे मूल्य ह्या गोष्टी काही प्रमाणात बदलत असतात. कलाकृतीचा दर्जाही सतत तोच राहत नाही. कलेच्या आकलनात व मूल्यमापनात अशी विविधता का असते याचे उत्तर ही भूमिका देऊ शकत नाही. विशिष्ट नियमांनुसार रचना झाली की कलाकृती होते, अशी ठाम व सरळ भूमिका घेतली की कलाव्यवहारातील या गुंतागुंतीकडे दुर्लक्ष होते.

दुसरी गोष्ट अशी की कलेचे चिरंतन व अपरिवर्तनीय नियम मानले गेल्यास कलास्वादप्रक्रिया व ज्ञानप्रक्रिया यांच्यातील सीमारेषा पुसून जाते. बाह्य वास्तवाचे विशिष्ट घटक आपल्या आकलनकक्षेत आल्यास ते अमुक एक वास्तव आहे याचे आपणांस ज्ञान होते, त्याचप्रमाणे विशिष्ट नियम आढळल्यास ती वस्तू कलाकृती आहे याचेही आपणांस ज्ञान होते, असे या भूमिकेत मानले जाते. त्यामुळे कलास्वादप्रक्रियेचे वेगळेपण नाकारले जाते.

ज्ञातृसापेक्षता व ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठता यांचा मेळ

रिचर्ड्सची ज्ञातृसापेक्ष व मर्ढेकरांची ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ भूमिका उदाहरणादाखल आपण पाहिल्या. या भूमिकांमध्ये कोणत्या प्रकारच्या अडचणी येतात याचाही आपण विचार केला. कलाकृतीला एक ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ रूप असते; हे रूप कुठल्याही

काळात, कुठल्याही व्यक्तीला त्या कलाकृतीची ओळख पटवीत असते; कलाकृतीच्या आकलनात व मूल्यमापनात व्यक्तिपरत्वे व कालपरत्वे मतभिन्नता आढळते;—ही कलाकृतीबद्दलची वस्तुस्थिती आहे. तेव्हा कलाकृतीचे ज्ञातृनिरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ व तिची ओळख पटविणारे रूप आणि तरीही वाचकास जाणवणारी तिची भिन्न भिन्न रूपे यांचा मेळ घातला गेला पाहिजे. उदाहरणार्थ, नामदेव-तुकारामांसारख्या संतांचे ज्ञानेश्वरीचे आकलन व त्यांना वाटलेले ति मूल्य आणि आजच्या सुशिक्षित वाचकाचे ज्ञानेश्वरीचे आकलन व त्याला जाणवणारे तिचे मूल्य यांत अंतर आहे. आजही ज्ञानेश्वरी काहींना काव्य वाटते; काहींना मात्र ती काव्य आहे असे वाटत नाही.[३८] आकलनात व मूल्यमापनात अशी भिन्नता असूनही ज्ञानेश्वरीच्या जन्मापासून आजपर्यंत ज्ञानेश्वरीनामक एक स्थिर वस्तू शिल्लक राहतेच.

कलाकृतीचे स्वरूप व मूल्य यांत अशी व्यक्तिव्यक्तीत व काळाकाळात मतभिन्नता दिसून येत असल्याने ज्ञातृसापेक्ष भूमिका पुढे आल्या. मूल्यांची वस्तुनिष्ठता प्रतिपादणाऱ्या सी० इ० एम० जोडने कलामूल्ये ज्ञातृसापेक्ष का वाटतात हे सांगताना म्हटले आहे की एखाद्या कलाकृतीच्या गुणवत्तेबद्दल इतकी मतभिन्नता आढळते की यांपैकी कुठले मत बरोबर हे ठरवणे सकृद्दर्शनी अशक्य वाटावे; त्यामुळे, मग कलाविषयक मते ही वैयक्तिक अभिरुचीची बाब आहे असे वाटू लागते.[३९] क्लिएंथ ब्रूक्स हाही कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ अस्तित्व मान्य करणारा टीकाकार आहे. परंतु ज्ञातृसापेक्षतेबद्दल त्याने पुढील मत नोंदवले आहे. तो म्हणतो की, 'चांगले' आणि 'वाईट' हे शब्द जेव्हा आपण केवलरूपात (absolutely) वापरतो तेव्हा ते निरर्थक असतात असे आपणांस शिकवण्यात आले आहे. या शब्दांनी कुठल्यातरी मूल्यांच्या प्रमाणांचा (standards of values) निर्देश केला पाहिजे आणि मूल्ये तर कमालीची ज्ञातृसापेक्ष आहेत.[४०] म्हणजेच मूल्यांचे ज्ञातृसापेक्षत्व गृहीत धरावे लागते. तेव्हा कलाकृतीचे ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुरूप न नाकारता, व्यक्तिपरत्वे व कालपरत्वे तिच्या होणाऱ्या भिन्नभिन्न आकलनांचे व मूल्यमापनांचे व्यवस्थापन लावता येईल काय? त्यासाठी केवळ वाचकाच्या अनुभवाचा किंवा वाचकाकडे दुर्लक्ष करून कलाकृतीच्या वस्तुनिष्ठ रूपाचा विचार करणाऱ्या भूमिका बाजूला सारायला हव्यात. कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ रूप व वाचकाच्या मनावर त्याचा होणारा परिणाम या दोन गोष्टी गृहीत धरून मांडल्या जाणाऱ्या भूमिकांचा विचार करायला हवा.

अलौकिक वस्तूचा अलौकिक अनुभव : अभिनवगुप्त

कलाकृतीचे वस्तुरूप गृहीत धरणारी व आस्वादकाला येणाऱ्या असाधारण अनुभवाचे स्वरूप स्पष्ट करणारी एक भूमिका अभिनवगुप्तांनी व त्यांच्यानंतरच्या संस्कृत विवेचकांनी मांडली. आपण येथे अभिनवगुप्तांची काव्यविषयक भूमिका समजावून घेणार आहोत. कारण त्यांनी भरताच्या नाट्यशास्त्रावर भाष्य करून रससिद्धांताला

जे एक रूप दिले ते संस्कृत साहित्यशास्त्रात मान्य व प्रस्थापित झाले आहे. अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेत ज्ञातृसापेक्ष रसप्रतीतीची प्राधान्याने व कलाकृतीच्या ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ रूपाची गौणत्वाने चर्चा आली आहे. रसिक नाटक पाहताना एक दृश्य पाहत असतो. रंगमंचावर विशिष्ट वातावरण निर्माण केलेले असते. तेथे काही व्यक्ती वावरत असतात, हावभाव करीत असतात. या सर्व गोष्टींचा परिणाम रसिकमनावर होऊन त्याची एक चित्तवृत्ती घडते. रंगमंचावर रसिक जे दृश्य पाहतो ते कलाकृतीचे वस्तुरूप; या वस्तुरूपाचा रसिकमनावर होणारा परिणाम म्हणजे रस. रंगमंचावरील दृश्याची जागा काव्यात शब्द घेतात. काव्यात वातावरण, व्यक्ती, त्यांचे हावभाव यांचे शाब्दिक वर्णन असते. अशी वर्णने करणारी शब्दसंहिता म्हणजे रसिकासमोरचे कलारूप. कलावस्तू व रसिकमन यांच्या संबंधातून रसप्रतीती घडते, असे ही भूमिका मानते. ज्ञातृसापेक्ष रसप्रतीती व कलाकृतीचे ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ रूप यांचा मेळ घालण्यात अभिनवगुप्त कितपत यशस्वी झाले आहेत, हे आपण पाहणार आहोत. त्यांची भूमिका पुढीलप्रमाणे सांगता येईल.

भाव म्हणजे काय ?

जीवन जगत असताना माणसाला जे अनुभव येतात त्यातून तो घटनांचा, माणसांच्या वर्तनाचा कार्यकारणभाव समजावून घेत असतो. यांतून तो आपल्या व इतरांच्या चित्तवृत्तींचे अनुमान करीत असतो. या स्थिर चित्तवृत्तींनाच आपण स्थायिभाव म्हणतो. अनुमान काढण्याच्या या सवयीमुळे रसिकाच्या ठिकाणी एक पटुत्व येते. हे पटुत्व आस्वादात आवश्यक असते.[४१]

हे स्थायिभाव सर्वच माणसांमध्ये असतात. माणूस प्रेम करतो, रागावतो, भितो, त्याची आवडती वस्तू नाहीशी झाली की तो शोक करतो, हवे असलेले मिळविण्यासाठी तो उत्साहाने झटतो. हे सर्व आपणांस पाहावयास मिळते.[४२]

स्थायिभावांप्रमाणे काव्यात किंवा नाटकात येणारे विभाव, अनुभाव व सहचारी भाव आपल्याला परिचित असणाऱ्या गोष्टींपासून घडलेले असतात. लौकिक जीवनातील गोष्टींना आपण लोकस्वभाव किंवा लोकधर्म म्हणतो. हा लोकस्वभाव किंवा लोकधर्म काव्याच्या मुळाशी असतो. भरतमुनींनी असे म्हटले आहे की, विभावानुभाव हे लोकांच्या इतक्या परिचयाचे असतात व लोकस्वभावाला ते इतक्या निकटत्वाने अनुसरीत असतात की त्यांची व्याख्या करण्यासाठी शब्द खर्चण्याची गरज नाही.[४३] अभिनवगुप्तांनी म्हटले आहे की लौकिक धर्मावाचून नाट्यात कुठलाही धर्म असत नाही. परंतु कविव्यापारामुळे या लौकिक घटनांमध्ये रंजकता येते. त्या रमणीय बनतात. लौकिक घटनांना किंवा लोकधर्मांना सुंदर, रमणीय असे रूप काव्यधर्मांमुळे मिळत असते.[४४]

परंतु याचा अर्थ मात्र असा नव्हे की लौकिक गोष्टींचे, लोकधर्मांचे अनुकरण

काव्यात केलेले असते.[४५] काव्यातील गोष्टी लोकधर्मींसारख्या असल्या तरी त्या लोकधर्मीप्रमाणे लौकिक पातळीवरच्या नसतात; त्या अलौकिक असतात. म्हणून लौकिक जीवनातील गोष्टी व काव्यात येणाऱ्या तशाच गोष्टी यांचे नाते संवादी असते.[४६]

काव्य वाचताना किंवा नाटक पाहताना रसिकाला नेहमीच्या परिचयाच्या गोष्टी दिसत असतात. नाटकात तो एखादा शृंगारिक प्रसंग पाहत असेल तर त्याला उपवन, चांदणी रात्र व एकांत यासारखे दृश्य दिसेल (उद्दीपनविभाव). नायक-नायिका दिसतील (आलंबनविभाव). नायकाने नायिकेला स्पर्श करणे, नायिकेचे अधोमुख होणे, तिरप्या नजरेने नायकाकडे पाहणे, या प्रकारचे हावभाव दिसतील (अनुभाव). त्याबरोबरच त्यांच्या, रुसवा, लज्जा, हर्ष, अस्वस्थता अशा अनेक भावना जाणवतील (व्यभिचारी भाव). हे सर्व भाव लौकिक व्यवहारातील असले तरी काव्यात व नाट्यात त्यांचे प्रयोजन मात्र वेगळेच असते. लौकिकात ह्या गोष्टी कार्यकारणाने बांधलेल्या असतात. शृंगारासारख्या एखाद्या भावनेची किंवा स्थायिभावाची उपवन, चांदणी रात्र, नायक-नायिका ही कारणे असतात; आणि नायक-नायिकांचे हावभाव हे या भावनेचे कार्य असते. त्यांच्या मनात निर्माण होणाऱ्या लज्जा, कोप, हर्ष ह्या भावना हावभावांशी संलग्न असलेल्या गोष्टी असतात. काव्यात मात्र त्यांचे नाते व प्रयोजन बदललेले असते. कारणांमुळे काव्यातील कार्याचा विशिष्टतेने अर्थ कळतो; अनुभाव हे विभावांनी निश्चित होतात, म्हणजे त्यांचे 'विभावन' होते. म्हणून या कारणांना 'विभाव' ही संज्ञा दिली जाते.[४७] या विभावांच्या संदर्भात विशिष्ट हावभाव प्रतीतिक्षम बनतात (त्यांचे अनुभावन होते), म्हणून त्यांना अनुभाव म्हटले जाते.[४८] कार्यकारणांशी संलग्न असणाऱ्या भावनांना व्यभिचारी भाव म्हटले जाते, कारण हे भाव येतात व जातात. परंतु ते रसाशी संलग्न असतात आणि त्यांचे कार्य आस्वादकास रसाकडे खेचणे हे असते.[४९] अशा प्रकारे लौकिक कार्यकारणांपेक्षा ते वेगळे असल्यामुळे ते अलौकिक असतात.

रसप्रतीतीचे स्वरूप

लौकिक गोष्टींपेक्षा विभावानुभावादिक वेगळे असतात. कारण लौकिक गोष्टी पाहताना आपली भूमिका कधी अनुकूल, तर कधी प्रतिकूल, तर आणखी कधी तटस्थ असते. याच गोष्टी काव्यात विभानुभावांच्या रूपात पाहताना आपली भूमिका स्वपर-तटस्थतेची नसते. याचे कारण काव्यात किंवा नाटकात या गोष्टींचे स्वरूपच बदललेले असते. या गोष्टींचा आस्वाद घेताना त्या कोणाही एकाच्या उरलेल्या नसतात. त्यांचे साधारणीकरण किंवा सामान्यीकरण झालेले असते. म्हणूनच आपण त्या निर्विघ्नपणे आस्वादू शकतो.

हे साधारणीकरण कसे होते ? प्रथम आपणांस व्यक्तिविषयक ज्ञान होते. नंतर

आपणांस सामान्यत्वाची जाणीव होते. समान्यत्वाची जाणीव झाल्यावरच आपण त्यांच्याशी तन्मय होऊ शकतो. काव्यातील विभावानुभाव आपणांस सामान्यत्वाची प्रतीती घडवितात. म्हणून ते अलौकिक असतात.[५०]

अशा या अलौकिक विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांचा गुणप्रधानतारतम्याने संयोग रसिकाला एकदमच प्रत्ययाला येतो. रसिकाच्या जाणिवेत ते संयुक्त होतात. अशा प्रकारे ते संयुक्त होताना त्यांची निर्विघ्न चर्वणा रसिकाच्या मनात चालू राहते. ह्या चर्वणेत रसिकाची भूमिका तटस्थतेची नसते तर सहृदयाची असते. त्याच्या ठिकाणी हृदयसंवादाची शक्ती असते. तिच्या आधारेच तो चर्वणाव्यापारात तन्मय होत असतो. या चर्वणाव्यापारात जो अलौकिक अर्थ त्याच्या चर्वणेचा विषय बनतो तो अर्थ म्हणजे रस होय.

हा अलौकिक अर्थ म्हणजे वासनासंस्काररूप स्थायिभाव होय. व्यवहारात तो सर्वांच्या ठिकाणी स्थिरत्वाने जाणवतो म्हणून त्याला स्थायी म्हणायचे. काव्यास्वादात प्रकटणारा किंवा अभिव्यक्त होणारा हा संस्कार लौकिकातील स्थायीसारखा असला तरी तो अलौकिक आहे. म्हणून रस हा स्थायिभाव नव्हे तर तो स्थायिविलक्षण आहे.

अभिनवगुप्तांची भूमिका आपण थोडक्यात पाहिली. काव्याचे व आस्वादाचे स्वरूप स्पष्ट करताना अभिनवगुप्तांनी पुढील मुद्दे मांडले आहेत :

(१) काव्यवस्तूचे घटक असलेले विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव अलौकिक असतात. व्यवहारातील कार्यकारणभावांसारखे ते असले तरी त्यांचे प्रयोजन वेगळे असते. काव्यात ते स्थायीला आस्वाद्य बनवितात.

(२) अशा प्रकारचे विभावानुभाव व व्यभिचारी भाव यांचा संयोग रसिकांच्या ठिकाणी होताना—

(अ) त्यांचे साधारणीकरण होते. ते कोणाही एकाचे न राहता ते सर्वांचे असू शकतात, याची प्रतीती येते.

(आ) हे साधारणीकरण होत असताना आपली भूमिका स्वपरतटस्थतेची नसते, तर तादात्म्याची असते.

काव्यवस्तूचे अलौकिकत्व

प्रथम आपण अभिनवगुप्तांची काव्यस्वरूपासंबंधीची भूमिका लक्षात घेऊ. लोकस्वभावातील कार्यकारणभावापेक्षा काव्यात विभावानुभावांचे संबंध अभिनवगुप्त म्हणतात त्याप्रमाणे वेगळे व म्हणून अलौकिक असतात काय? उदाहरणार्थ, नायकनायिका परस्परांवर अनुरक्त आहेत. दोघांनाही एकांत लाभला आहे आणि त्यांच्या हावभावांतून शृंगार व्यक्त होत आहे. येथे त्यांच्या शृंगारिक हावभावांचे कारण त्यांचे स्वतःचे अस्तित्व, तारुण्य व लाभलेला एकांत ह्या गोष्टी आहेत, याची जाणीव

आपणांस झाल्याशिवाय शृंगार प्रत्ययाला येणारच नाही. म्हणजे अनुभाव व विभाव यांच्यातील कार्यकारणभावपर संगती पटणे ही आपल्या प्रत्ययाची आवश्यक पायरी आहे. विभावानुभाव व व्यभिचारी यांचा संयोग होतो म्हणजे विशिष्ट स्थायीच्या बाबतीत या सर्व गोष्टी अपरिहार्य व सुसंगत आहेत हे आपणांस जाणवते. व्यवहारातही हेच घडते. एखाद्याच्या डोळ्यांत आपण अश्रू पाहतो (कार्य) व नंतर त्याच्या बंधूच्या मृत्यूची वार्ता ऐकतो (कारण), तेव्हा हे अश्रू शोकाचे आहेत हे आपणांस कळते.

यावर असे म्हणता येईल की व्यवहारात आपणांस आनंदरूप, चर्वणायुक्त प्रतीती येत नाही. दुसऱ्याच्या भावना जरी कळल्या तरी त्यांची चर्वणा घडून रसप्रतीती होत नाही. एवढेच नव्हे, तर व्यवहारात भावना कळल्या की त्यावर आपण काहीतरी कृती करतो. रसप्रतीतीत अशी 'उत्तरकालीन कर्तव्योन्मुखता' असत नाही, म्हणून तो अलौकिक आहे.[५१] पण अशा आनंदरूप, चर्वणायुक्त व चर्वणेतच विश्रांत होणाऱ्या रसाचा प्रत्यय देण्याचे सामर्थ्य विभावानुभावांत कोणत्या वैशिष्ट्यांमुळे निर्माण होते? ते काव्यातील विभावानुभावांतच का निर्माण होते? अशा कविनिर्मित वैशिष्ट्यांची चर्चा अभिनवगुप्तांच्या विवेचनात येत नाही.

कलाकृतीचे अलौकिकत्व निश्चित करताना, आनंदरूप रसप्रतीतीत विश्रांत होणे ह्या वैशिष्ट्याला अभिनवगुप्तांच्या रसमीमांसेत महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे. परंतु असा प्रत्यय लौकिकातही अनेकदा येतो. पूर्वायुष्यातील सुखदुःखात्मक आठवणी जेव्हा आपण मनात घोळवतो तेव्हाही आपण त्यांच्यातच रमतो. त्याही आनंदरूप असतात आणि त्यांमुळे आपल्या ठिकाणी उत्तरकालीन कर्तव्योन्मुखता उत्पन्न होत नाही. खेळ पाहतानाही आपणांस असाच अनुभव येतो. परंतु पूर्वस्मृतींना किंवा खेळाला आपण 'काव्य' म्हणत नाही. रसाचे अलौकिकत्व सांगताना हा रसप्रत्यय देणाऱ्या काव्याच्या अलौकिक रूपाकडे अभिनवगुप्तांनी पुरेसे लक्ष दिले नाही, असेच आपणांस म्हणावे लागते.

खरे म्हणजे अभिनवगुप्तांच्या काव्यविवेचनात काव्यवस्तूच्या रूपाची चर्चा अतिशय त्रोटक स्वरूपात पाहावयास मिळते. अभिनवगुप्त काव्यवस्तूचे समग्र स्वरूप स्पष्ट न करता काही काव्यघटकांचेच स्वरूप स्पष्ट करतात. त्यांच्या विवेचनात विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव, गुण, अलंकार, शब्दांची व्यंजना यांसारखे काही घटक चर्चिले गेले असले, तरी या सर्वांच्या परस्परसंबंधातून उभ्या राहणाऱ्या काव्यवस्तूचे एकूण स्वरूप काय, याचा शोध त्यांच्या विवेचनात घेतला जात नाही. लौकिक घटनांमध्ये कार्यकारणभाव आढळतो. आपल्या नेहमीच्या बोलण्यातही काही गुण व अलंकार असू शकतात. व्यवहारातही आपण व्यंजनेचा वापर करतो. मग प्रश्न असा निर्माण होतो की, व्यवहारात आढळणाऱ्या या गोष्टींपेक्षा काव्यात अशा कोणत्या विशेष गोष्टी आढळतात, की ज्यामुळे ह्या गोष्टी व एकूण काव्यवस्तू अलौकिक बनते?

आनंदरूप व अलौकिक असलेल्या रसाची अभिव्यक्ती करण्याचे सामर्थ्य या काव्य-वस्तूत कोणत्या विशेषांमुळे येते ? या प्रश्नांची उत्तरे अभिनवगुप्तांच्या विवेचनता आपणांस मिळत नाहीत.

काव्याचे जे घटक अभिनवगुप्तांनी चर्चिले आहेत त्यांतील काही घटक काव्यात रमणीयता, रंजकता आणण्यासाठी कवीने निर्मिलेले असतात, असे ते मानतात. लोकधर्मी व काव्यधर्मी यांची चर्चा करताना ते म्हणतात की लोकधर्मीवाचून नाट्यात कुठलाही धर्म असत नाही. या लौकिक गोष्टींमध्ये रंजकता आणण्यासाठी कवीचा (व नटाचा) व्यापार त्यांच्या ठिकाणी चमत्कृती निर्माण करतो; त्यांना सुंदर व रमणीय रूप देतो. काव्याला रमणीय, सुंदर रूप गुणालंकारांनी मिळते.[५२] म्हणून गुणालंकार हे काव्यधर्मी आहेत. म्हणजे विभावानुभाव, सहचारी भाव या अलौकिक गोष्टी व त्यांना शोभादायक गोष्टींची म्हणजे काव्यधर्मींची मिळणारी जोड या दोहोंनी मिळून काव्यवस्तू घडते असे अभिनवगुप्तांना म्हणायचे आहे. त्यांच्या या भूमिकेत गुणालंकारांना रसनिर्मितीच्या प्रक्रियेत महत्त्वाचे स्थान मिळत नाही.

काव्यवस्तूच्या विशिष्टतेकडे दुर्लक्ष

अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेत काव्याच्या रूपघटकांची चर्चा केली जात असली तरी काव्याच्या वस्तुनिष्ठ रूपाचे, त्याच्या विशिष्टतेचे आपल्या आस्वादावर नियंत्रण असते या गोष्टीकडे त्यांनी दुर्लक्ष केले आहे की काय, अशी शंका येते. अशी शंका येण्याचे कारण म्हणजे अभिनवगुप्तांची साधारणीकरणाची संकल्पना. अभिनवगुप्त म्हणतात तसे साधारणीकृत स्वरूपात विभावानुभव व व्यभिचारी भाव जाणवतात काय ? राजा दुष्यंत मागे लागल्यामुळे घाबरून पळणाऱ्या हरिणाचे वर्णन जेव्हा आपण 'शाकुंतला'त वाचतो तेव्हा हरिण, दुष्यंत, हरिणाचे भय इत्यादिकांचे विशिष्टत्व जाऊन त्या सर्वांचे साधारणीकरण होत असल्याने आपणांस भयानकरसाची प्रतीती येते काय ? तेथे देशकालव्यक्तिनिरपेक्ष अशी भावना आपणांस जाणवते काय ? रंग-भूमीवर आपण रामाच्या जीवनावर जेव्हा नाटक पाहतो तेव्हा नटाने धारण केलेल्या वेषामुळे तो नट असल्याची जाणीव नष्ट होते. रामाविषयी आपण रामा-यणातून माहिती मिळविलेली असते. रामाचे आपल्यावर काही संस्कार झालेले असतात. त्यामुळे आपण कितीही ठरविले तरी आपण रामाचे काम करणाऱ्या नटाला राम मानू शकत नाही. अशा प्रकारे नटबुद्धीचा व रामबुद्धीचा निरास होतो. रंगभूमीवर नटांचे होणारे हावभाव, तेथील वातावरण, हावभाव करताना जाणव-णाऱ्या भावना ह्या सर्व गोष्टी रामाच्याही नसतात व नटाच्याही नसतात; खरे म्हणजे त्या कोणा एकाच्या नसतात. म्हणजेच या विभावानुभावव्यभिचारींचे साधारणीकरण होते, असे अभिनवगुप्तांनी म्हटले आहे. विशिष्टतेचा लोप झालेल्या अवस्थेत, केवलरूपात, भावना आपणांस कधीही जाणवत नाहीत, परंतु त्या कुठल्या

तरी व्यक्तीशी, वस्तूशी किंवा घटनेशी निगडित असतात. आपण कशाला तरी घाबरतो, कशावर तरी प्रेम करतो. भावना विशिष्टत्वासह जाणवत असतानाच त्या कोणाच्याही असू शकतात अशीही जाणीव आपणांस होऊ शकते. रामरती ही रामाची आहे पण ती कोणाचीही असू शकेल; अशी दुहेरी, म्हणजे एकाच वेळी विशिष्टतेची व साधारणत्वाची, जाणीव आपणांस होऊ शकते.

भावनेशी संलग्न असणारी व तिचे साधारणीकरण होऊ देणारी विशिष्ट प्रकारची विशिष्टता आपणांस कलाकृतीकडून मिळते हे कलाकृतीचे एक महत्त्वाचे वेगळेपण आहे. किंबहुना, ज्या घटनाप्रसंगाशी व व्यक्तींशी ह्या भावना संलग्न असतात त्यांचा आस्वाद घेण्यासाठीच आपण कलाकृती आस्वादितो. आपण केवलरूपातील भावना आस्वादीत नाही तर आपण विशिष्ट प्रकारचा भावनिक अनुभव आस्वादितो. या विशिष्टतेला जर आपल्या आकलनात महत्त्व नसते तर आठ किंवा नऊ रसांचा प्रत्यय देणाऱ्या आठ किंवा नऊ कलाकृती पुरेशा ठरल्या असत्या. करुणरसाचा आस्वाद घेण्यास गडकऱ्यांचे 'एकच प्याला' एवढे एकच नाटक पुरेसे ठरले असते. पण आपण एकाच रसाचा प्रत्यय देणाऱ्या अनेक कलाकृतींचा आस्वाद घेतो. कारण आपणांस केवळ भावनेबद्दल नव्हे, तर ही भावना ज्या व्यक्तींशी, घटनाप्रसंगांशी निगडित असते त्यांच्याबद्दलही आस्था असते. म्हणून एकाच करुणरसाचा प्रत्यय देणाऱ्या 'राजा ईडिपस', 'ऑथेल्लो' तसेच 'एकच प्याला' या नाटकांमध्ये आपण रमून जातो. त्यांतील विशिष्ट व्यक्तींच्या जीवनातील कारुण्य, विशिष्ट घटना-प्रसंगामुळे निर्माण झालेले कारुण्य, आपणांस मोलाचे वाटत असते. अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेत कलाकृतीतील या विशिष्टतेला महत्त्व मिळत नाही. विभावानुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्यामध्ये वस्तुतः काव्याचे किंवा नाट्याचे विशिष्टत्व असते. हे विशिष्टत्व कलाकृतीत केवळ गौण साधन असत नाही. परंतु ह्या गोष्टी स्थायी अभिव्यक्त करणे व त्याची चर्वणा घडवून आणणे एवढेच कार्य करतात असे अभिनवगुप्तांनी म्हटले आहे.

साधारणीकरणाची संकल्पना स्पष्ट करताना, काव्यास्वाद घेणाऱ्या रसिकाची भूमिका स्वपरतटस्थविरहित तादात्म्याची असते, असे अभिनवगुप्तांनी म्हटले आहे. आस्वादक काव्यातील घटनांचा अर्थ स्वार्थाच्या, आपल्या जीवनव्यवहारातील उपयुक्ततेच्या, दृष्टीने लावीत नाही हे खरेच आहे. तरीही काव्यास्वादात आपली भूमिका काही बाबतींत अनुकूल तर काही बाबतींत प्रतिकूल किंवा तटस्थ असते. यांपैकी कोणासंबंधी कोणती भूमिका घ्यायची हे आस्वादकाच्या मर्जीवर अवलंबून नसते. याचे नियंत्रण कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ घटकच करीत असतात. उदाहरणार्थ, रामाने रावणाला मारल्याचा प्रसंग आपण वाचीत आहोत. रामाच्या पक्षातील योद्धे आनंदाने नाचत आहेत. रावणाकडे भीतीचे व शोकाचे वातावरण आहे. हा प्रसंग वाचताना किंवा पाहताना आपणांस करुणरसाचा प्रत्यय येईल की वीररसाचा ? येथे वीररसाचाच

प्रत्यय आपणांस येतो. कारण रावणपक्षातील भीती व शोक यांबद्दल आपण प्रतिकूल वा तटस्थ असतो. रामपक्षातील आनंदाशी आपण तादात्म्य पावतो. असे सर्वच वाचकांच्या बाबतीत घडते. याचे कारण आपणांस कलाकृतीच्या वस्तुनिष्ठ घटकांत, म्हणजे विभावानुभाव व व्यभिचारी भावांच्या स्वरूपात आणि त्यांच्या रचना-वैशिष्ट्यांत शोधावे लागेल. अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेत कलाकृतीच्या वस्तुनिष्ठ घटकांकडून रसिकाच्या प्रत्ययाचे जे नियंत्रण होत असते त्याचा विचारच झालेला नाही.

ज्ञातृसापेक्षतेवर भर देऊनही ज्ञातृनिरपेक्ष भूमिका

अभिनवगुप्तांनी विभावानुभवांच्या संकल्पना मांडून कलाकृतीच्या वा काव्याच्या वस्तुनिष्ठ रूपाची मीमांसा केली आहे. परंतु या विभावानुभावांतून सर्वांना एकच एक अर्थ प्रत्ययाला येत असतो, रसिकांच्या आकलनात याबद्दल मतभिन्नता संभवत नाही, असे या भूमिकेत मानले जाते. त्यामुळे वाचकांच्या भिन्नभिन्न आकलनांची शक्यता येथे नाकारली जाते. रंगमंचावरील विभावानुभवांची किंवा काव्यातील शब्दांची परिणती विशिष्ट रसात होतच असते; मग रसिक कुठलाही असो किंवा तो कोणत्याही काळातला असो. भिन्न काळात, भिन्नभिन्न व्यक्तींबाबत रसनिष्पत्तीत फरक पडण्याचे कारण नाही. म्हणजे विभावानुभावांचे आकलन रसिकाच्या प्रकृतिभिन्नतेवर अवलंबून नाही, तसेच त्याच्या मनात विभावानुभावांमुळे उद्‌भवणाऱ्या चित्तवृत्तीवरही त्याचे नियंत्रण नाही. रस जरी रसिकाच्या मनात निर्माण होत असला आणि या अर्थाने जरी तो व्यक्तिनिष्ठ असला तरी योग्य भूमिकेवरून आस्वाद घेणाऱ्या रसिकाच्या मनात तो निर्माण होणारच. रसाचे स्थान जरी रसिकाचे मन असले तरी तो ज्ञातृसापेक्ष नाही, असे या भूमिकेत मानले जाते.

केवळ वाचकाचा अनुभव विचारात घेऊन काव्याचे स्वरूप ठरवणे इष्ट होणार नाही किंवा केवळ कवितेचे वस्तुरूप विचारात घेऊन काव्य म्हणजे काय हे सांगणेही बरोबर होणार नाही, हे आपण पाहिले. कवितेचे वस्तुरूप व या रूपाचा वाचकावर होणारा परिणाम या दोन्ही गोष्टींचा विचार तर केला गेलाच पाहिजे. अभिनवगुप्तांच्या भूमिकेत असा विचार आढळून येतो. परंतु केवळ एवढा विचार पुरेसा ठरत नाही. एकाच एका वस्तूची भिन्नभिन्न आकलने व मूल्यमापने का संभवतात? कलावस्तूच्या रूपात आणि रसिकाच्या आकलनप्रक्रियेत असे काही वैशिष्ट्य आहे काय, की ज्यामुळे वस्तू एकच एक असूनही तिच्यापासून भिन्नभिन्न अर्थ प्राप्त होतात? या प्रश्नाचे उत्तर शोधणे महत्त्वाचे आहे. कारण या उत्तरातून कलाकृतीचे ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ रूप व या रूपाच्या आकलन-मूल्यमापनातील भिन्नता या वस्तुस्थितीची व्यवस्था लागू शकेल. त्यासाठी आपण रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरन या दोन समीक्षकांनी मांडलेली भूमिका विचारात घेऊ या.

कलाकृती ही प्रमाणकांची संरचना : वेलेक आणि वॉरन

कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ रूप, ह्या रूपाच्या आकलनाबाबत आढळणारी मतभिन्नता आणि व्यक्तिपरत्वे, कालपरत्वे कलामूल्यांत पडणारे अंतर ह्या गोष्टींची एक व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरन या दोघांनी केलेला आहे. केवळ एक मानसिक घटना म्हणून कलाकृतीचा होणारा विचार त्यांना मान्य नाही. कलाकृती ही भूमितीतील त्रिकोणकल्पनेसारखी एक आदर्श, कल्पनाप्राप्त (ideal), अपरिवर्तनीय व जिच्या आकलनास प्रत्यक्ष इंद्रिय-गोचरतेची गरज नाही अशी संकल्पना होय, या प्रकारे कलाकृतीचा होणारा विचार त्यांना मान्य नाही. टोकाची ज्ञातृसापेक्षता व टोकाची ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठता त्यांना मान्य नाही. ह्या दोन प्रकारांपेक्षा वेगळ्याच प्रकारचे सत्तास्थान (a special ontological status) कलाकृतीला असते, असे ते मानतात. या प्रकारचे सत्तास्थान असलेल्या कुठल्याही वस्तूची कल्पना यायची असेल तर त्या वस्तूचा प्रत्यक्ष अनुभव घेतल्याशिवाय ती येणार नाही. कुठलीही कविता प्रत्यक्ष अनुभवल्यावाचून तिच्याबद्दल काहीही निर्णय देता यायचा नाही. 'अनुभवणे' ही या प्रकारच्या वस्तूबद्दलची पहिली व मूलभूत अट आहे, असे त्यांचे मत आहे. या प्रकारच्या वस्तूंना ज्ञातृनिरपेक्ष अस्तित्व असले तरी झाडासारख्या वस्तूला ज्या अर्थाने ज्ञातृनिरपेक्ष अस्तित्व आहे, त्या अर्थाने नव्हे.

कलाकृतीला वास्तवातील इतर वस्तूंसारखी ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठता नसते हे आपले म्हणणे त्यांनी भाषेच्या स्वरूपाचा दृष्टांत देऊन मांडले आहे. बोलणारा माणूस कोणती भाषा बोलतो हे ज्या पद्धतीने आपण ओळखतो, त्याच पद्धतीने आपण एखादे लेखन कलाकृती आहे की नाही हेही ओळखत असतो. प्राग येथील भाषावैज्ञानिकांच्या एका मंडळाने भाषेच्या स्वरूपाविषयी एक वेगळी भूमिका मांडली. या भूमिकेत भाषा (Langue) व एखाद्याचे (Parole) बोलणे असा फरक करण्यात आला आहे. उच्चारांच्या, शब्दानुक्रमादिकांच्या परंपरा (conventions) आणि प्रमाणके (norms) यांचा एक ठेवा म्हणजे ती भाषा होय. ती भाषा बोलणाऱ्या लोकांमध्ये प्रत्येकाचे उच्चार आणि इतर भाषाघटक परस्परांपासून कितीही भिन्न वाटले तरी त्या बोलण्यामधून त्या भाषेच्या परंपरांची व प्रमाणकांची ओळख आपणांस पटत असते. त्या बोलणाऱ्यांपैकी अमुक एकाचा उच्चार प्रमाण आहे किंवा अमुक एकाचे बोलणे हे त्या भाषेचे खरेखुरे रूप आहे, असे जरी आपणांस दाखवता आले नाही, तरी त्या सर्वांच्या बोलण्यामधून त्या भाषेच्या प्रमाण रूपाची, त्या भाषेची रूपनिश्चिती करणाऱ्या संरचनेची (structure of determination) ओळख आपणांस पटत असते. उदाहरणार्थ, वऱ्हाडातल्या किंवा खानदेशातल्या माणसाचे बोलणे मराठीच आहे हे आपणांस आपल्या भाषेच्या रूपनिश्चिती करणाऱ्या संरचने-वरून समजत असते. रूपनिश्चिती करणारी ही संरचना आपल्याला नेमकेपणाने

सांगता जरी आली नाही तरी तिच्या आधारे इतरांचे बोलणे मराठीच आहे हे सांगता येते.

रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन पुढे म्हणतात की, हे केवळ भाषेपुरतेच नाही तर ते आपल्या कुठल्याही आकलनाबाबत घडत असते. वास्तवातील कोणतीही वस्तू आपल्या समग्र गुणवैशिष्ट्यांसह आपणांस कधीच ज्ञात होणार नाही. वेगवेगळ्या बिंदूंवरून आपणांस ती वस्तू भिन्नभिन्न प्रकारे दिसत असते. अशा प्रकारे आपण जेव्हा भिन्नभिन्न बिंदूंतून त्या वस्तूकडे पाहतो तेव्हा प्रत्येक पाहण्यातून आपणांस त्या वस्तूची ओळख पटत असते. त्या वस्तूची रूपनिश्चिती करणारी एक संरचना आपणांस जाणवत असते म्हणून आपणांस अशी ओळख पटत असते.

कलाकृतीबद्दलही आपणांस असेच म्हणावे लागते. विशेषतः भाषा व कलाकृती यांची स्थिती सारखीच आहे. कलाकृतीसंबंधीची आपली व इतरांची आकलने काही प्रमाणात भिन्न असली तरी त्या सर्वांमध्ये एक संगती असते. त्या सर्वांमधून आपणांस त्या कलाकृतीची रूपनिश्चिती करणारी अशीच एक संरचना जाणवत असते. आपण आपली भाषा पूर्णपणे व निर्दोषपणे केव्हाही वापरू शकणार नाही, तिची पूर्ण प्रतीती आपणांस कधीही येणार नाही. कलाकृतीचे किंवा कवितेचेही असेच आहे, तिचीही पूर्ण प्रतीती आपणांस कधीही येणार नाही. परंतु कलाकृतीच्या संरचनेचे काही स्वभावधर्म आहेत आणि ते जाणून घेणे आपले कर्तव्य आहे, असे तिचे आकलन करताना आपणांस वाटत असते. या संरचनेचे आपले आकलन अपुरे असले तरी भाषेप्रमाणेच कलाकृतीतही तिची रूपनिश्चिती करणारी संरचना असते.[१३]

रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांच्या मते कलाकृतीतील रूपनिश्चिती करणारी ही संरचना प्रमाणकांची संरचना (structure of norms) असते. या प्रमाणकांची स्पष्ट अशी व्याख्या लेखकांनी कोठेही केलेली नाही. ही प्रमाणके कलाकृतीत अनुस्यूत असतात आणि वाचकांना येणाऱ्या कलानुभवातून ती निष्कर्षिता येतात, एवढेच त्यांनी म्हटले आहे. ते म्हणतात की, कलाकृतीपासून ही प्रमाणके आपण निष्कर्षीत असतो; कलाकृतींची तुलना करतो; त्यांच्यातून प्राप्त होणाऱ्या प्रमाणकांमधील साम्यविरोध आपण लक्षात घेतो. त्यांच्यातील समान प्रमाणकांच्या आधारे आपण कलाकृतींचे वर्गीकरण करतो; या प्रक्रियेतून आपण साहित्यप्रकारांकडे व त्याकडून साहित्याच्या सर्वसामान्य उपपत्तीकडे जात असतो. कलाकृतीच्या स्वरूपाबद्दल किंवा तिच्यातील प्रमाणकांच्या संरचनेबद्दल आपले मतभेद होताना दिसतात. याचे कारण लेखकांनी असे दिले आहे की ह्या संरचनेचे स्वरूप पूर्णपणे आपणांस कधीही ज्ञात होऊ शकत नाही, त्यामुळे तिचे नेमके रूप काय याबद्दल मतभेद होतात. ती समग्रपणे जरी कळू शकली नाही तरी तिची अधिकाधिक ओळख करून घेण्याचा प्रयत्न मात्र आपण करू शकतो. त्यासाठी चिकित्सकपणे वेगवेगळ्या दर्शनबिंदूतून (points of view) आपण तिच्याकडे पाहू शकतो. या दर्शनबिंदूंची व त्यांच्या

द्वारे कवितेच्या केलेल्या आकलनांची ग्राह्याग्राह्यता आपण ठरवू शकतो. या पद्धतीने आपण तिच्या संरचनेजवळ पुष्कळ प्रमाणात जाऊ शकतो. या प्रकारे आपण आपले वैयक्तिक आकलन अधिकाधिक वस्तुनिष्ठ बनविण्याचा प्रयत्न करतो. याचा अर्थ मात्र असा नव्हे की हे सर्वच दर्शनबिंदू समान योग्यतेचे असतात. कलाकृती अधिकाधिक पूर्णपणे व सखोलपणे प्रत्ययाला आणून देणारा दर्शनबिंदू आपणांस नक्की करता येऊ शकतो. वेलेक व वॉरन यांनी आपल्या या भूमिकेला आलोकतारतम्यवाद (Perspectivism) असे नाव दिले आहे.[५४]

वेलेक व वारन म्हणतात की कलाकृतीत—साहित्यकृतीत—प्रमाणकांची एकच एक व्यवस्था (system) नसते; ती अनेक पातळ्यांची व उपपातळ्यांची बनलेली असते. तिच्यातील नादपातळी (Sound stratum) प्रथम आपल्या लक्षात येते. शब्दोच्चार, त्यांचे गुणधर्म, माधुर्य, लयबद्धता, छंदोबद्धता यांनी ही पातळी बनलेली असते. या नादपातळीवरून अर्थाच्या पातळीकडे (Stratum of meaning) आपण जातो. प्रत्येक शब्दाला अर्थ असतो. हे शब्द एका संदर्भात एकत्र येतात आणि त्यांतून वाक्यांच्या आकृती तयार होतात. अर्थाच्या या पातळीकडून आपण या अर्थांनी दर्शविलेल्या वस्तूंच्या पातळीकडे (Stratum of objects represented) जातो. ही पातळी म्हणजे लेखकाचे विश्व. वस्तूंकडे लेखकाने कुठल्या ना कुठल्या दर्शनबिंदूवरून पाहिलेले असते. हा दर्शनबिंदू प्रत्यक्षात जरी व्यक्त होत नसला तरी तो कवितेत अनुस्यूत असतो. साहित्यात घटना जणू पाहिल्या आहेत किंवा ऐकल्या आहेत या भूमिकेतून व्यक्त होतात किंवा पात्रांकडे आंतरिक किंवा बाह्य स्वभावधर्मातून पाहिले जाऊ शकते. शेवटी, काही साहित्यकृतींतून अतिभौतिकीय गुणधर्मांची पातळी (Stratum of metaphysical qualities) व्यक्त होत असते. साहित्यातून प्रकट होणारे विराटत्व, शोकात्मता, भीषणत्व किंवा पावित्र्य यांसारखे गुणधर्म म्हणजे अतिभौतिकीय गुणधर्म होत. ह्या गुणधर्मांमुळे कलाकृती वाचकाला चिंतन करायला भाग पाडते. अर्थात ही पातळी सर्वच साहित्यकृतीत आवश्यक असते असे नाही. यांपैकी दर्शनबिंदू व अतिभौतिकीय पातळी ह्या लेखकाच्या विश्वाच्या पातळीत समाविष्ट केल्या जाऊ शकतात.[५५]

कलाकृती : कालातीत आणि तरीही ऐतिहासिक

वर निर्देशिलेल्या स्वरूपाच्या कलाकृतीला किंवा कवितेला एक स्वतंत्र, वेगळे सत्तास्थान असते. वेलेक व वॉरन म्हणतात की, कविता म्हणजे विवक्षित अनुभव अथवा अनेक अनुभवांची बेरीज नव्हे; ती अनुभवांचे सुप्त शक्तिशाली कारण (potential cause of experiences) आहे. ते म्हणतात की ज्याला आपण 'जीवन' म्हणू शकू असे काहीतरी तिच्यात असते. कलाकृती ही विशिष्ट क्षणी जन्मते; ती काळाबरोबर बदलते व मृतही होऊ शकते. असे असले तरी ती कालातीत

आहे; आणि ती जर टिकवली गेली तर तिची ओळख पटविणारी एक मूलभूत संरचना तिच्या जन्मापासून तिच्या ठिकाणी असते. अशा प्रकारे ती कालातीततेबरोबर ऐतिहासिकही असते. कालप्रवाहात अनेकांकडून अनेक दर्शनबिंदूंतून तिची रूपनिश्चिती करण्याचे जे प्रयत्न झालेले असतात त्यातून तिचा विकास सांगता येतो. कालप्रवाहात वाचकांनी व टीकाकारांनी तिची केलेली आकलने, तिचा अन्य साहित्यकृतींवर झालेला परिणाम, याच्या आधारे तिची ही रूपनिश्चिती करणारी संरचना पुन्हा उभी करता येते. कलाकृतीमधील संरचना गतिमान असते. कालप्रवाहात जेव्हा ती वाचक, टीकाकार व समानधर्मीय कलावंत यांच्या मनांतून प्रवास करते तेव्हा तिचा विकास होत असतो. म्हणून ही प्रमाणकांची व्यवस्था, म्हणजेच ही कलाकृती, विकास पावणारी व बदलणारी असते आणि तिचे पूर्ण आकलन आपणांस होऊ शकत नाही.[५६]

या भूमिकेचा त्रोटकपणा

रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांची ही भूमिका त्यांनी सांगोपांग मांडलेली नाही; प्रमाणके, संरचना यांसारख्या संज्ञांच्या व्याख्या आणि स्पष्टीकरणे त्यांनी दिलेली नाहीत. त्यामुळे ती सुसंगतपणे समजून घेणे अवघड होते. त्यांच्या एकूण विवेचनाचा जो एक बोध होऊ शकतो तो पुढीलप्रमाणे मांडता येईल. साहित्यकृतीच्या किंवा कुठल्याही कलाकृतीच्या संरचनेत तिच्या सामग्रीचे काही स्तर असतात. साहित्यकृती जर आपण घेतली तर तिला नादाच्या, अर्थाच्या, वस्तुनिर्देशाच्या, दर्शनबिंदूच्या आणि अतिभौतिकीय गुणधर्माच्या पातळ्या असल्याचे दिसून येते. या पातळ्यांवरची सामग्री काही विशिष्ट प्रमाणात बांधली जाते. म्हणून प्रत्येक कलाकृती ही प्रमाणकांची संरचना असते असे म्हणता येईल. अशा अनेक कलाकृतींची आपण तुलना करतो. त्यांच्या प्रमाणकांच्या साम्यविरोधाधारे आपण त्यांचे गट करतो. अशा गटांना कविता, कादंबरी, नाटक असे संबोधतो. एवढेच नव्हे तर या गटांचीही तुलना करून आपण कलाकृतींच्या एकूण स्वरूपासंबंधी एक संकल्पना बांधतो. कलास्वरूपासंबंधीच्या संकल्पनेच्या आधारे आपण प्रत्येक कलाकृतीचे मूल्यमापन करतो. नव्या नव्या कलाकृती आपल्या आकलनकक्षेत येतात. कविता, कादंबरी, नाटक यांसंबंधीच्या आपल्या तयार झालेल्या संकल्पनांच्या आधारे आपण नवी कलाकृती ही कविता आहे की कादंबरी आहे हे ओळखतो. कारण प्रत्येक नव्या कलाकृतीतील प्रमाणकांच्या संरचनेचा तोंडवळा बऱ्याच प्रमाणात, वाङ्मयप्रकारातील प्रमाणकांच्या संरचनेसंबंधीची जी आपली कल्पना झालेली असते, तिच्याशी जुळत असतो. नव्या कलाकृतीतील प्रमाणकांची संरचना काही प्रमाणात नवी असते. त्यामुळे आपल्या वाङ्मयप्रकारातील प्रमाणकांच्या संरचनेसंबंधीच्या आणि एकूण कलेतील प्रमाणकांच्या संरचनेसंबंधीच्या संकल्पना बदलतात. म्हणून कलाकृती कालप्रवाहात बदलतात

आणि त्या गतिमान व ऐतिहासिक असतात, असे वेलेक व वॉरन यांनी म्हटले आहे. या संकल्पना कितीही बदलल्या तरी कुठलीही कलाकृती ही कलाकृती आहे, कुठलीही कविता ही कविता आहे याची ओळख पटविणारा असा कालातीत भाग त्यांच्यात असतोच.

कलाकृतीसंबंधीच्या वास्तवाचा मेळ घालण्यात अपयश

प्रत्येक कलाकृतीत रूपनिश्चिती करणाऱ्या प्रमाणकांची संरचना असते हे मत मांडून रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी तिचे ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ रूप मान्य केले आहे. कलाकृतीसंबंधीची संरचना गतिमान असते, कालप्रवाहात तिच्यात परिवर्तने होतात, ही संरचना कोणालाच पूर्णपणे कळू शकत नाही, प्रत्येक व्यक्तीला तिची वेगवेगळी आकलने होतात, ही मते मांडून त्यांनी कलाकृतीचे ज्ञातृसापेक्ष आकलनही स्वीकारले आहे. तिला ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ असे रूप असूनही व्यक्तिपरत्वे व कालपरत्वे नवे दर्शन देण्याचे सामर्थ्य तिच्यात असते अशी भूमिका लेखकांनी घेतली असली, तरी कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ रूप व तिची ज्ञातृसापेक्षता यांचा मेळ त्यांना घालता आला आहे काय ?

कलाकृतीला तिची स्वतःची प्रमाणकांची संरचना असते. परंतु तिचे पूर्ण स्वरूप आपणांस कधीही कळू शकत नाही. अनेकांनी अनेक वेळा केलेल्या आकलनांतून आपण त्या संरचनेजवळ जाऊ शकतो. लेखकांच्या या म्हणण्याचा अर्थ असा की 'कलाकृतीचे वस्तुनिष्ठ रूप जाणवते, परंतु ते कोणते हे मात्र सांगता येत नाही.' त्यामुळे ही भूमिका गूढ बनते. शिवाय या म्हणण्यात, 'कलाकृती ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ असतात' या विधानापलीकडे काहीही सांगितले जात नाही. वाचक कलाकृतीचे आकलन करताना कलाकृतीच्या ज्या एका मूळ संरचनेजवळ जातो ती संरचना त्या कलाकृतीचा भाग कशी ? ती संरचना वाचकाने तिच्या संबंधात स्वतः घडविलेली असू शकेल किंवा वाचकाने या संरचनेचा अर्थ तिच्यात पाहिलेला असू शकेल. ही दुसरी शक्यता नाकारण्याचे कारण काय ? याचे उत्तर या लेखकांच्या भूमिकेत मिळत नाही.

एखादी कलाकृती ही तीच आहे, अशी तिची कुठल्याही काळात ओळख पटविणारी, म्हणजेच अपरिवर्तनीय, कालातीत अशी प्रमाणकांची संरचना जर त्या कलाकृतीत असेल तर कलाकृती विकसित होतात, बदलतात कशा ? आणि कलाकृतीची संरचना जर विकसित होणारी, बदलणारी असेल तर तिच्यात एक स्थिर, अपरिवर्तनीय संरचना आहे हे आपण कसे ओळखतो ? या प्रश्नांची उत्तरे या भूमिकेत दिली गेलेली दिसत नाहीत. या भूमिकेची एकूण मांडणी आपण पाहिली तर लेखकांनी ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ भूमिका व ज्ञातृसापेक्ष भूमिका या एकमेकींशेजारी फक्त ठेवल्या आहेत, त्यांच्यात कसलीही संगती त्यांनी निर्माण केलेली नाही, असे आढळून येते.

आपली ही भूमिका मांडून झाल्यावर समारोप करताना त्यांनी म्हटले आहे की, केवलवादाचा दुबळा पूर्वपक्ष व सापेक्षतावादाचा तितकाच दुबळा उत्तरपक्ष डावलून मूल्यव्यवस्था गतिशील बनेल या दृष्टीने या दोन वादांचे सुसंवादपूर्ण संश्लेषण साधले पाहिजे. परंतु वेलेक व वॉरन यांना अभिप्रेत असलेले हे संश्लेषण मात्र त्यांच्या भूमिकेत साधले गेलेले नाही.

आपण कविता कशास म्हणतो, कविता म्हणजे काय, या प्रश्नांचा विचार केला. कवीच्या अनुभवास किंवा वाचकाच्या अनुभवास कविता म्हणता येते काय, हे आपण पाहिले. कविता ही कवि-वाचक-निरपेक्ष स्वतंत्र अस्तित्व असलेली, अपरिवर्तनीय वस्तू मानता येईल काय याचाही आपण विचार केला. या भूमिका घेण्यात येणाऱ्या अडचणी आपण लक्षात घेतल्या. कवितेला स्वतःचे, वाचकाच्या आकलनावर अवलंबून नसणारे, असे एक रूप असते; ते अशा प्रकारचे असते की ते वाचकाच्या आकलनकक्षेत गेल्यावर त्या रूपाचा भिन्न भिन्न अन्वयार्थ लावला जाऊ शकतो; ते वाचकांना वेगवेगळया स्वरूपांत जाणवू शकते; त्यामुळे त्याच्या मूल्यमापनातही भिन्नता दिसून येते; या रूपाबद्दल ही जी भिन्नता उद्भवते ती स्वैर स्वरूपाची नसते; तिच्याबद्दल घेतल्या जाणाऱ्या प्रत्येक भूमिकेत त्या वस्तूच्या सामग्रीचा आधार घेतला जातो;—ही कवितेबद्दलची वस्तुस्थिती आहे. आपण एखाद्या कवितेबद्दलची सर्व उपलब्ध टीका तपासली तर आपणांस ही वस्तुस्थिती आढळून येते. म्हणून कवितेच्या स्वरूपासंबंधी घेतल्या जाणाऱ्या भूमिकेत या वस्तुस्थितीची सुसंगत व्यवस्था लावली गेली पाहिजे, अशी अपेक्षा बाळगावी लागते. कवितेबद्दलची ही वस्तुस्थिती लक्षात घेऊन रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी तिच्या स्वरूपाची मीमांसा केली. त्यांच्या मीमांसेत काही उणिवा जाणवतात; ती आपले पूर्णपणे समाधान करीत नाही. खरे म्हणजे कवितेबद्दल पूर्णपणे समाधानकारक अशी भूमिका मांडता येणे ही गोष्ट अशक्य आहे. तरीही वेलेक व वॉरन यांनी कवितेसंबंधी विचार करण्यासाठी जी दिशा निवडली ती अधिक योग्य आहे, असे म्हणावे लागेल. म्हणून या दिशेने आपणांस अधिक काटेकोरपणे कितपत प्रवास करता येतो, हे यापुढे बघायचे आहे. त्यासाठी आपण प्रथम काव्य निर्माण कसे होते, या प्रश्नाचा विचार करणार आहोत. या प्रकरणात कवितेच्या स्वरूपासंबंधी जी वस्तुस्थिती आपण लक्षात घेतली ती वस्तुस्थिती कवितेच्या स्वरूपास का व कशी लाभते हे प्रथम जाणून घेतले पाहिजे.

कवितेचे स्वरूप : १. कविता म्हणजे काय ?

टिपा

१. गो० वि० करंदीकर : 'परंपरा आणि नवता', पृ० १०७.
२. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० ११६–११७.
३. कित्ता, पृ० १३६.
४. कित्ता, पृ० १३८.
५. र० कृ० जोशी यांनी या गोष्टींना कवितेच्या घटकाचा दर्जा देणारे प्रयोग केले आहेत. पाहा : 'सत्यकथा', दिवाळी अंक १९६९ व त्यानंतरचे 'सत्यकथे'चे दिवाळी अंक.
६. आतापर्यंत चर्चिलेल्या दोन मुद्द्यांसाठी पाहा : Rene Wellek and Austin Warren: "The Analysis of the Literary Work of Art," *Theory of Literature,* pp. 141-45.
७. कवीने स्वतःच्या कवितेचा अर्थ सांगणे इष्ट नसते हे सांगताना मर्ढेकर म्हणतात, "...कवीचा स्वतःचा अर्थही चुकीचा असू शकतो..." बा० सी० मर्ढेकरांचे पत्र, 'सत्यकथा' : मर्ढेकर विशेषांक, मे १९५६, पृ० ३१.
८. "(The balanced poise) can be given by a carpet or a pot or by a gesture as unmistakably as by the Parthenon, it may come about through an epigram as clearly as through a Sonata. We must resist the temptation to analyse its cause into sets of opposed characters in the object.... The balance is not in the structure of the stimulating object, it is in the response." — I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism,* p. 248.
९. "In poetry, rhythm metre and tune or cadence; in music, rhythm pitch timber and tune; in painting, form and colour; . . . what are usually called the formal elements are the stimuli, . . . which can be most depended upon to produce uniform responses. . . . They are the skeleton or scaffolding upon or within which

the further impulses involved in the communication are supported." *Ibid.*, p. 193.

१०. *Ibid.*, p. 23.

११. *Ibid.*, "Analysis of a Poem," pp. 114-133.

१२. *Ibid.*, p. 86.

१३. *Ibid.*, p. 46.

१४. *Ibid.*, p. 61.

१५. Ibid., pp. 110-113.

१६. "Impulses which commonly interfere with one another and are conflicting, independent and mutually distractive, in him combine into a stable poise." *Ibid.*, p. 243.

१७. "For successful communication a number of impulses with their effective stimuli must be common to the communicators, and further the general ways in which impulses modify one another must be shared." *Ibid.*, p. 191.

१८. "We cannot take any single experience as the poem; we must have a class of more or less similar experiences instead . . . class composed of all actual experiences, occasioned by the words, which do not differ within certain limits from that experience. Then anyone who has had one of the experiences comprised in the class can be said to have read the poem.... This, although it may seem odd and complicated, is by far the most convenient, in fact it is the only workable way of defining a poem; namely, as a class of experiences which do not differ in any character more than a certain amount, varying for each character, from a standard experience. We may take as this standard experience the relevent experience of the poet when contemplating the completed composition." *Ibid.*, pp. 226-227.

१९. ". . . every theory which puts the onus on the effects in the individual mind of the reader is bound to lead to a complete anarchy of values and ultimately to barren skepticism." – Rene Wellek: *Concepts of Criticism*, p. 265.

२०. ऑस्बोर्नने रिचर्ड्सच्या प्रेरणांच्या संतुलित अनुभवाबद्दल म्हटले आहे की, "There is little that can be said about this theory except that it is a psychological fiction invented for the occasion." – H. Osborn: *Theory of Beauty*, p. 72.

२१. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० ९७.

२२. कित्ता, पृ० ११३.
२३. कित्ता, पृ० १३०.
२४. कित्ता, पृ० १३०.
२५. कित्ता, पृ० १२२.
२६. कित्ता, पृ० १०६.
२७. कित्ता, पृ० १२९.
२८. कित्ता, पृ० १३०.
२९. कित्ता, पृ० १०८.
साहित्येतर ललित कलांमधील लयसंबंधाच्या व्याख्येसाठी पाहा : पृ० १४.
३०. कित्ता, पृ० ९९–१०८.
३१. कित्ता, पृ० १११.
३२. ना० सी० फडके : 'प्रतिभासाधन'.
३३. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १०६–१०७.
३४. कित्ता, पृ० १३०.
३५. कित्ता, पृ० १०२.
३६. कित्ता, पृ० ११०.
३७. कित्ता, पृ० १९६.
३८. गो० वि० करंदीकरांना ज्ञानेश्वरीतील लालित्य आगंतुक वाटते व ते पहिल्या दर्जाचे तत्त्वज्ञानात्मक किंवा पहिल्या दर्जाचे ललित वाङ्मय नाही असे त्यांचे मत आहे. पाहा : गो० वि० करंदीकर, 'परंपरा आणि नवता', पृ० ३९.
३९. ". . . the enormous diversity of opinions that exists in regard to the merits of any particular work of art, and the apparent impossibility of determining which of these varying opinions is correct ; hence the suggestion that what is here as issue is only a matter of personal taste." – C.E.M. Joad : *Philosophy of Our Times*, p. 178.
४०. " 'Good' and 'bad' we have been tought, are meaningless terms when we use absolutely. They must refer to some standards of values, and values we know, are hopelessly subjective." – Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn*, p. 198.
४१. अभिनवगुप्तांनी ही भूमिका भरतमुनींच्या नाट्यशास्त्राच्या सहाव्या अध्यायातील एकतिसाव्या कारिकेवर भाष्य करताना मांडली आहे. ही भूमिका संक्षेपाने पुढील दोन परिच्छेदांत आली आहे. पुढील सर्व विवेचन लक्षात घेताना पुढील परिच्छेद अभ्यासकांनी पाहावेत.

१. तत्र लोकव्यवहारे कार्यकारणसहचारात्मकलिंगदर्शने...स्थायिविलक्षण एव रसः।

२. अयमत्र संक्षेपः। मुकुट प्रतिशीर्षकादिना तावन्नटबुद्धिराच्छद्यते।... साधारणीभावना च विभावादिभिरिति।...

तसेच पाहा : र० पं० कंगले, 'र स भा व वि चा र', पृ० १७४–८०.

४२. "न ह्येतच्चित्तवृत्तिवासनाशून्यः प्राणी भवति"

(ह्या चित्तवृत्तींच्या संस्काराशिवाय कोणी प्राणी असू शकत नाही.)

—अभिनवगुप्त : 'अ भि न व भा र ती', अ० ६, कारिका ३१.

४३. तत्र विभावानुभावौ लोक प्रसिद्धौ। लोकस्वभावानुगतत्वाच्च तयोर्लक्षणं नोच्यतेऽतिप्रसङ्गनिवृत्त्यर्थम्।

—भरतमुनी : 'ना ट्य शा स्त्र', अध्याय ७ वा.

४४. "यद्यपि लौकिकधर्मव्यतिरेकेण नाट्ये न कश्चिद्धर्मोऽस्ति, तथापि स यत्र लोकागत प्रक्रियाक्रमो रंजनाधिक्यप्राधान्यमाधिरोहयितुं कविनटव्यापारे वैचित्र्यं स्वीकुर्वन् नाट्यधर्मीत्युच्यते।"

—'अ भि न व भा र ती', अ० १३ वा.

४५. 'रस हा अनुकरणरूप असतो' ह्या शंकुकाच्या भूमिकेचे अभिनवगुप्तांनी खंडन केले आहे. पाहा : 'अ भि न व भा र ती', अ० ६, कारिका ३१.

४६. पाहा : 'अ भि न व भा र ती', अध्याय १३, कारिका ८४ वरील भाष्य.

४७. विभावो विज्ञानार्थः। विभावः कारणं निमित्तं हेतुरिति पर्यायाः। विभाव्यन्तेऽनेन वागङ्गसत्त्वाभिनया इत्यतो विभावाः। यथा विभावितं विज्ञानमित्यनर्थान्तरम्।—भरतमुनि : 'ना ट्य शा स्त्र', अ० ७, श्लोक ६.

४८. अथानुभाव इति कस्मात्। उच्यते। अनुभाव्यतेऽनेन वागङ्गसत्त्वकृतोऽभिनय इति।

—भरतमुनि : 'ना ट्य शा स्त्र', अ० ७, श्लो० ७.

४९. उच्यते–वि अभि इत्येतावुपसर्गौ। चर इति गत्यर्थो धातुः।

विविधमाभिमुख्येन रसेषु चरन्तीति व्यभिचारिणः।

वागङ्गसत्त्वोपेताः प्रयोगे रसान्नयन्तीति व्यभिचारिणः।

—भरतमुनि : 'ना ट्य शा स्त्र', अ० ७, श्लो० ४३.

५०. नाट्यात साधारणीकरण कसे होते हे स्पष्ट करताना अभिनवगुप्त म्हणतात :

मुकुटप्रतिशीर्षकादिना तावन्नटबुद्धिराच्छद्यते।

गाढप्राक्तनसंवितसंस्काराच्च काव्यबलानीयमानापि न तत्र

रामधीर्विश्राम्यति। अत एवोभयदेशकालत्यागः।

...साधारणीभावना च विभावादिभिरितिः।

(डोक्यावरील मुकुटादिकांमुळे प्रथम नटबुद्धी आच्छादित होते. पूर्वकालीन गाढ

संस्कार व काव्यव्यासंग यांमुळे कितीही ठरवले तरी त्या नटास राम मानण्यास आपले मन तयार होत नाही. या दोन गोष्टींमुळे देशकालादिकांचा आपण त्याग करतो...विभावादिकांमुळे हे साधारणीकरण होते.)

—अभिनवगुप्त : 'अभिनवभारती', अ० ६, कारिका ३१.

५१. ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० २७३ ते २७९.

५२. अभिनवगुप्तांनी अभिनवभारतीच्या ६ व्या अध्यायात १५ व्या कारिकेवर भाष्य करताना "...गुणालंकारगीतातोद्यादिसम्यक्सुंदरीभूत..." (गुण, अलंकार, गीत, वाद्य इत्यादींच्या संयोगाने अत्यंत सौंदर्य प्राप्त झालेले नाट्य) असे म्हटले आहे.

५३. "It is useful to illustrate the conception by the parallel which can be drawn from linguistics. Linguists such as the Geneva school and Prague Linguistic Circle carefully distinguish between *Langue* and *Parole,* the system of language and the individual speech act, and this distinction corresponds to that between the individual experience of a poem and the poem as such. The system of language is a collection of conventions and norms whose workings and relations we can observe and describe as having a fundamental coherence and identity in spite of very different, imperfect or incomplete pronouncements of individual speakers. In this respect at least, a literary work of art is in exactly the same position as a system of language. We as individuals shall never realize it completely and perfectly. The very same situation is actually exhibited in every single act of cognition. We shall never know an object in all its qualities, but still we can scarcely deny the identity of objects even though we may see them from different perspectives. We always grasp some 'structure of determination' in the object which makes the act of cognition not an act of arbitrary invention or subjective distinction but the recognition of some norms imposed on us by reality. Similarly, the structure of a work of art has the character of a 'duty which I have to realize,' I shall always realize it imperfectly, but in spite of some incompleteness a certain 'structure of determination' remains, just as in any other object of knowledge." — Rene Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature,* pp. 152-153.

५४. *Ibid.,* p. 158.

५५. *Ibid.,* pp. 151-152.

५६. "The literary work of art is neither an empirical fact, in the sense of being a state of mind of any given individual or of any group of individuals, nor is it an ideal changeless object such as triangle. The work of art may become an object of experience; it is, we admit, accessible only through individual experience, but it is not identical with any experience. It differs from ideal objects such as numbers precisely because it is only accessible through the emperical part of its structure, the sound-system, while a triangle or a number can be intuited directly. It also differs from ideal objects in one important respect. It has something which can be called 'life'. It arises at certain point of time, changes in the course of history; and may perish. A work of art is 'timeless' only in the sense that, if preserved, it has some fundamental structure of identity since its creation, but it is 'historical' too. It has a development which can be described. This development is nothing but the series of concretizations of a given work of art in the course of history which may, to a certain extent, reconstruct from the reports of critics and readers about their experiences and judgements and the effect of a given work of art on other works." – Rene Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature,* pp. 155-56. शिवाय पाहा : *ibid.,* p. 157.

रेने वेलेक आणि ऑस्टिन वॉरन यांच्या ऐतिहासिकतेसंबंधीच्या भूमिकेबरोबरच टी० एस० एलियटने मांडलेली वाङ्मयीन परंपरेसंबंधीची संकल्पना लक्षात घेणे औचित्यपूर्ण ठरेल. एलियटने आपल्या समीक्षेत असेच ऐतिहासिक दृष्टिकोनाला महत्त्व दिले आहे. समाजाच्या मूल्यकल्पना बदलू लागल्या की वाङ्मयीन परंपरेमध्येही बदल कसे होतात याचे विवेचन करताना तो म्हणतो : एखादी नवीन, खऱ्या अर्थाने नवीन कलाकृती निर्माण झाली की त्यापूर्वीच्या कलाकृतींमध्ये जी एक परिपूर्ण व्यवस्था अस्तित्वात असते तिच्यात परिवर्तन होते; नवी कलाकृती येण्यापूर्वी अस्तित्वात असलेली व्यवस्था परिपूर्ण असते; नवतेने या व्यवस्थेत प्रवेश केला की तिला विरोध करताना परंपरेला, या व्यवस्थेला बदलावे लागते आणि त्यानंतर कलाकृती व पूर्वव्यवस्था यांमधील परस्परसंबंध, त्यांच्यातील प्रमाण आणि मूल्ये ह्यांची नव्याने जुळवाजुळव होते...आजच्या कलाकृती व कालच्या कलाकृती यांची तुलना करून मूल्यमापन करण्याचा हा जो ऐतिहासिक दृष्टिकोन आहे तो केवळ ऐतिहासिक टीकेपुरताच मर्यादित नाही तर तो सौंदर्यसमीक्षेचे तत्त्वही आहे.

पाहा : T. S. Eliot: *Selected Essays,* p. 15.

२ : काव्यनिर्मितिप्रक्रिया

कवितेला एक स्वतंत्र सत्तास्थान प्राप्त झालेले असते. कविता ही निखालसपणे वस्तूंच्या ज्ञातृनिरपेक्ष वस्तुनिष्ठ किंवा ज्ञातृसापेक्ष गटांमध्ये समाविष्ट करता येणार नाही, हे आपण पाहिले. तेव्हा एक स्वतंत्र सत्तास्थान प्राप्त झालेली ही वस्तू कलावंत कशी निर्माण करतो असा प्रश्न साहजिकच आपल्या मनात निर्माण होतो. इतर मानवनिर्मित वस्तूंपेक्षा कविता आणि इतर प्रकारच्या कलाकृती यांना हे वेगळे रूप कसे लाभले आहे? इतर वस्तूंपेक्षा आणि इतर लेखनापेक्षा वेगळ्या असलेल्या कवितेत विविध घटक हे एकमेकांशी कोणत्या नात्याने बांधले जातात? त्यांच्यात विशिष्ट प्रकारचे नाते कसे सिद्ध होते? या प्रश्नांचा शोध घेतल्याशिवाय कवितारूपाचे व प्रतिमेच्या स्वरूपाचे आपले आकलन पूर्ण होऊ शकणार नाही. म्हणून काव्यनिर्मिती कशी होते या प्रश्नाचा शोध घेणाऱ्या आणि हा शोध घेता घेता कवितेचे व प्रतिमेचे स्वरूप यांवर प्रकाश टाकणाऱ्या काही महत्त्वाच्या उपपत्तींचा आपण येथे विचार करणार आहोत.

काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचा शोध घेण्याचे दोन मार्ग आपणांसमोर आहेत. कवीच्या मनात, काव्यलेखनाच्या संबंधात आणि प्रत्यक्ष काव्यलेखन करीत असताना, नेमके काय घडते याचा मानसशास्त्राच्या आधारे आणि कवींनी यासंबंधी वेळोवेळी केलेल्या आत्मपरीक्षणांच्या आधारे शोध घेणे हा एक मार्ग; किंवा कवीच्या मानसिक प्रक्रियांकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष करीत प्रत्यक्ष कवितेचे विश्लेषण करून, तिचे विविध घटक एकमेकांशी कसे बांधले गेले आहेत हे तपासून, कवितेची बांधणी, तिची रचना कशी होते याचा शोध घेणे हा दुसरा मार्ग. या दोन मार्गांपैकी मनोविश्लेषणशास्त्राच्या आधारे मांडल्या गेलेल्या उपपत्तींचा आपण प्रथम विचार करणार आहोत.

मनोविश्लेषणावर आधारित उपपत्ती

काव्यनिर्मिती ही एक मानसिक पातळीवरील घटना असल्याने ती अर्थातच मानसिक पातळीवरील विविध घटनांचा विचार करणाऱ्या मानसशास्त्राच्या कक्षेत मोडते. कवितानिर्मितीच्या क्षणी कवीच्या मनात कोणकोणत्या घडामोडी होतात? कविता निर्माण करणाऱ्या मानसिक शक्तीचे स्वरूप काय? ही शक्ती काही विशिष्ट व्यक्तींमध्येच का सापडते? ही शक्ती धारण करणाऱ्या व्यक्तींच्या म्हणजे कवींच्या

मनाचे नेमके स्वरूप काय? हे सारे प्रश्न समीक्षाशास्त्राला मदत करणारे असले तरी ते मूलतः मानसशास्त्राच्या कक्षेत येतात.

असे जरी असले तरी या प्रश्नांचा समाधानकारक शोध घेणे मानसशास्त्राला अद्याप जमलेले नाही. याचे प्रमुख कारण असे की कवी हा मानसशास्त्राच्या प्रयोगशाळेतील विषय बनू शकत नाही. कारण काव्यनिर्मिती ही केव्हाही घडविता येईल अशी हुकमी क्रिया नाही. त्यामुळे प्रयोगशाळेत तज्ज्ञांच्या देखरेखीखाली या क्रियेची तपासणी करता येत नाही.[1] कवींनी आपल्या काव्यलेखनसमयीच्या अनुभवांचे केलेले निरीक्षण काव्यनिर्मितिप्रक्रिया समजून घ्यायला फारसे उपयोगी पडत नाही. कारण काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ही एक अनाकलनीय व गूढ प्रक्रिया आहे. या निष्कर्षापलीकडे कवीकडून काहीही माहिती मिळत नाही. त्यामुळे कवींची आत्मपरीक्षणे ही आपणांस फारशी मदत करीत नाहीत.[2]

प्रायोगिक मानसशास्त्रापेक्षा मनोविश्लेषणशास्त्राकडून काव्यनिर्मितीचा शोध घेण्याच्या दृष्टीने उपयुक्त अशी बरीच माहिती मिळते. सिग्मंड फ्रॉइड व त्याचे अनुयायी यांनी मानसिक विकृतींवर व स्वप्नांवर जे संशोधन केले आणि त्यातून मनाच्या अज्ञात भागांतील प्रक्रियांवर जो प्रकाश पडला त्याचा काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचे स्वरूप समजून घेण्यासाठी बराच उपयोग झाला. काव्याचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप, प्रतिमांची निर्मिती व काव्यातील त्यांचे स्थान यांसंबंधीही मनोविश्लेषणशास्त्राच्या आधारे काही उपपत्ती मांडणे शक्य झाले. यातून फ्रॉइडवाद्यांची एक समीक्षा निर्माण झाल्याचे दिसते. आपण येथे काव्यनिर्मितिप्रक्रियेसंबंधीची फ्रॉइडवाद्यांची भूमिका समजावून घेणार आहोत.

फ्रॉइडवाद्यांची भूमिका

विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला सिग्मंड फ्रॉइडने आणि इतर मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी अर्धबोध व अबोध मनाच्या स्वरूपाचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला आणि त्याचबरोबर स्वप्नांचे यशस्वी विश्लेषण करण्यास सुरुवात केली. त्यामुळे मानसशास्त्रात तर क्रांती झालीच,[3] पण त्याबरोबरच समीक्षाशास्त्रालाही आपल्या काही संकल्पना व्यवस्थित मांडता आल्या.

फ्रॉइडने व इतर मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी स्वप्नांचे विश्लेषण करण्यास जेव्हा सुरुवात केली तेव्हा त्यांना स्वप्ने व काव्य यांत विलक्षण साम्य आढळून आले. स्वप्न हे प्रतीकांचे बनलेले असते. ही प्रतीके उकलून मूळ स्वप्नहेतू शोधता येतो. स्वप्ने ही मुख्यतः अतृप्त इच्छांची कल्पित तृप्ती मिळवण्यासाठी पडतात. स्वप्नाप्रमाणे कविताही प्रतीकांची बनलेली असते. स्वप्नप्रतीकांप्रमाणे काव्यप्रतीकेही उकलता येऊ शकतात व त्यांमागील मानसिक प्रेरणा शोधता येऊ शकतात, हे मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांच्या लक्षात आले. स्वप्न व वास्तव यांचे नाते या शास्त्रज्ञांनी शोधले आणि त्याच्या आधारे

काव्य व वास्तव यांच्या नात्यांचा वेगळ्या प्रकारे अन्वय लावणे शक्य झाले. स्वप्न व काव्य या दोन्ही गोष्टी वास्तवाच्या केवळ प्रतिकृती नाहीत हे मत मांडले जाऊ लागले. स्वप्नात व कवितेत होणारी प्रतीकांची रचना काल्पनिक असते; तिच्यात काटेकोर कार्यकारणभाव किंवा तार्किकता शोधता येत नाही; या दोन्ही गोष्टी भावनात्मक, कल्पनाजन्य व प्रतीकरूप असतात; हे साम्य जेव्हा लक्षात येऊ लागले तेव्हा मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी स्वप्नविश्लेषणाचा आधार घेऊन कवितेच्या निर्मितीविषयी व स्वरूपाविषयी काही उपपत्ती मांडण्याचा प्रयत्न केला. ह्या उपपत्ती कवितेचे व प्रतिमेचे स्वरूप समजावून घेण्यास काही मदत करतात काय हे येथे पाहायचे आहे.

काव्य : दिवास्वप्नांचे पर्यायी रूप

फ्रॉइडला काव्य व दिवास्वप्ने यांत साम्य असल्याचे जाणवले. त्याच्या मते काव्याचे स्वरूप हे दिवास्वप्नांसारखे असते; दिवास्वप्नांप्रमाणेच काव्यातूनही अतृप्त इच्छांची तृप्ती केली जाते. दिवास्वप्ने खाजगी असतात, ती इतरांपासून चोरून ठेवली जातात. दुसऱ्याची दिवास्वप्ने ऐकण्यात आपल्याला रस नसतो, ती आपणांस घृणास्पदही वाटत असतात. परंतु आपण काव्य मात्र आस्थेवाईकपणे आस्वादितो. दिवास्वप्ने व काव्य यांत पडणारा हा फरक काव्यासाठी वापरण्यात येणाऱ्या तंत्रामुळे पडतो असे फ्रॉइडचे मत आहे. आपल्या काव्यात पात्रे निर्माण करून तो दिवास्वप्नांना वेगळा वेष चढवतो आणि दिवास्वप्नातील व्यक्तिकेंद्रितता काढून टाकतो. तसेच तांत्रिक कौशल्यांचा वापर करून जणू तो त्यांपासून मिळणाऱ्या आनंदाची वाचकांना लाच देतो! म्हणून साहित्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाचे स्वरूप दुहेरी असते. इच्छातृप्तीपासून होणारा व काव्याच्या तांत्रिक अंगापासून मिळणारा असा दुहेरी आनंद आपणांस लाभतो. दिवास्वप्नांच्या आधारे मांडलेली फ्रॉइडची भूमिका थोडक्यात या प्रकारे सांगता येईल.[४]

काव्य व स्वप्न यांतील साम्य

फ्रॉइडच्या परंपरेतील इतर मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी आणि समीक्षकांनी मात्र फ्रॉइडप्रमाणे दिवास्वप्नांच्या आधारे काव्यनिर्मितिप्रक्रिया न शोधता ती झोपेत पडणाऱ्या स्वप्नांच्या आधारे शोधण्याचा प्रयत्न केला. याचे मुख्य कारण असे की फ्रॉइडची ही उपपत्ती कथात्म व नाट्यात्म साहित्यालाच लागू होते. कवितेच्या स्वरूपावर व निर्मितीवर ती प्रकाश पाडीत नाही. मनोविश्लेषणात्मक, संज्ञाप्रवाहाचे चित्रण करणारे, प्राक्कथांना नवा अर्थ देणारे, असे जे कथात्म साहित्य असते त्यांचे स्पष्टीकरण या उपपत्तीच्या आधारे करण्याचा प्रयत्न फ्रॉइडने केला असला तरी या प्रकारच्या साहित्याच्या निर्मितीचे त्याचे स्पष्टीकरण बरेच स्थूल व अंदाजाच्या रूपाचे आहे. म्हणून ही उपपत्ती रंजनपर साहित्यालाच अधिक प्रमाणात लागू पडते.

साहित्याच्या निर्मितीचे हे दुर्बोध, गुंतागुंतीचे व अनाकलनीय कोडे दिवास्वप्नांच्या आधारे नीट उलगडत नाही हे लक्षात आल्यावर मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञ व समीक्षक झोपेत पडणाऱ्या स्वप्नांकडे वळले. दिवास्वप्ने ही साधी, सरळ, कथात्म व सुबोध असतात. उलट स्वप्ने ही अधिक गुंतागुंतीची व दुर्बोध असतात. दिवास्वप्नांमागील अतृप्त इच्छा चटकन उमगू शकतात; स्वप्नांमागील अतृप्त इच्छा अशा चटकन कळत नाहीत. स्वप्ने ही अतार्किक व प्रतीकात्म असतात. श्रेष्ठ दर्जाचे साहित्य व काव्य साधे, सरळ, सुबोध असत नाही; त्याच्यातील प्रतिमा-प्रतीकांचा अर्थ सहजासहजी लक्षात येणे कठीण असते. हे समीक्षकांच्या लक्षात येताच काव्य व स्वप्न यांच्यातील साधर्म्याकडे त्यांचे अधिकाधिक लक्ष जाऊ लागले. स्वप्नाची पाळेमुळे मनाच्या अबोध व अर्धबोध पातळ्यांवर पसरलेली असतात. तशीच काव्याचीही असली पाहिजेत. म्हणून अबोध व अर्धबोध मनाचा शोध काव्यनिर्मितीसाठी घेतला जाऊ लागला.

मॉर्टन प्रिन्सने काव्यनिर्मितिप्रक्रिया सांगताना एका स्त्रीच्या स्वप्नाची हकीकत दिली आहे. स्वप्नात तिने एक स्त्री पुरुषाच्या बाहूंत असल्याचे पाहिले. या वेळी स्वप्नात सभोवतालचे वातावरण हळूहळू गुलाबी होत गेले. दोघांच्या शेजारी गुलाबाचे एक रोपटे अचानकपणे वाढले. नंतर पुरुषाने स्त्रीचे चुंबन घेताच त्यांच्या पायांजवळ गुलाबाच्या पाकळ्यांचा ढीग जमला. ती स्त्री जागी झाली व तिने हे सर्व तात्काळ लिहून ठेवले. सकाळी ते लेखन जेव्हा तिने वाचले तेव्हा ती 'कविता' असल्याचे तिला आढळले. ही हकीकत देऊन मॉर्टन प्रिन्स म्हणतो की मनाच्या अंतःस्तरावर प्रवाहित असलेली प्रक्रिया काव्यनिर्मितीत अंतर्भूत असते. ही प्रक्रिया अनेक विचार जुळवते. ही जुळणी तार्किक स्वरूपाची असत नाही. हे सारे मनाच्या बोधपूर्व (subconscious) स्तरावर घडते. ही रचना या स्तरावर घडली की सबोध मनात शब्द व प्रतिमा येऊ लागतात. अशा प्रकारे 'कविता' निर्माण होते. मनाच्या अंतःस्तरातील ही प्रक्रिया आपोआप ही रचना घडवते. स्वप्न पडतानाही अशीच प्रक्रिया घडत असते. निर्मिती करणाऱ्या ह्या शक्तीस मॉर्टन प्रिन्स 'बोधपूर्व मनातील बुद्धी' म्हणतो.[५]

स्वप्न व कविता या प्रतिमांच्या रचना : प्रिस्कॉट

(स्वप्न आणि काव्य यांच्यात साम्य असले तरी स्वप्न म्हणजे काही कविता नाही. स्वप्न व काव्य यांच्या निर्मितिप्रक्रियांमधील सारखेपणा स्पष्ट करताना या दोहोंतील वेगळेपणाही लक्षात घ्यायला हवा. एफ्० सी० प्रिस्कॉट याने या दोन गोष्टींतील वेगळेपणा लक्षात घेऊन स्वप्न व त्यासारख्या मानसिक अवस्थांच्या आधारे काव्याची निर्मिती कशी होते याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न केला. काव्य ही जागेपणातील निर्मिती असते. जागेपणी विचारप्रवाहांवर आपले नियंत्रण असते; स्वप्नात हे नियंत्रण नसते. काव्य-

निर्मितीवरही कवीचे असेच नियंत्रण असते. स्वप्न हे खाजगी असते; याउलट काव्याचे आवाहन वैश्विक व वस्तुनिष्ठ असते. स्वप्नाला काव्यासारखे शैलीचे, साहित्य प्रकारांच्या वैशिष्ट्यांचे व साहित्यपरंपरेचे अंग नसते. ह्या वेगळेपणावर भर देऊन प्रिस्कॉटने आपली काव्यनिर्मितिप्रक्रिया मांडली आहे. त्याची भूमिका पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

काव्यात्म प्रतीती, गूढ प्रतीती, दिवास्वप्ने, गुंगीतील प्रतीती, स्वप्ने व भ्रम या सर्वांचे गुणधर्म समान असतात; कारण या सर्वांतील काल्पनिक कृती (visionary action) सारखीच असते. त्यामुळे एका प्रतीतीच्या आधारे दुसरी प्रतीती स्पष्ट करता येईल; या सर्वांच्या आधारे काव्य निर्माण करणाऱ्या कल्पनाशक्तीचे स्वरूप स्पष्ट करता येईल;[६] काव्यात्म प्रतीती (poetic vision) व स्वप्नप्रतीती यांत लक्षणीय सारखेपणा असल्यामुळे स्वप्नविश्लेषणाच्या आधारे काव्यनिर्मितीवर प्रकाश टाकता येऊ शकेल.[७]

स्वप्नात व स्वप्नासारख्या ज्या इतर मानसिक अवस्था असतात त्यांच्यात कल्पनाशक्तीचा मुक्त विहार पाहवयास मिळतो. जागृतावस्थेत मात्र या कल्पनाशक्तीवर अनेक नियंत्रणे असतात. काव्य हे जरी जागेपणी निर्माण होत असले तरी स्फूर्तीच्या क्षणी, स्वप्नातल्याप्रमाणेच, कल्पनाशक्तीचा मुक्त विहार चालू असतो. या विहारामुळे कवीला काव्यात्म प्रतीती येते. ही प्रतीती म्हणजे मानसिक प्रतिमांची रचना असते. मानसिक प्रतिमा म्हणजे मनात जतन करून ठेवलेले इंद्रियसंवेदनांचे अवशेष. स्फूर्तीच्या क्षणी असा प्रतिमारूप प्रत्यय आल्यानंतर कवी त्याला शब्दरूप देण्यासाठी धडपडू लागतो. शब्दरूप देण्याची ही क्रिया जागरूक व बौद्धिक क्रिया असते. खरे म्हणजे प्रतिमारूप काव्यात्म प्रतीतीसाठी भाषा हे योग्य माध्यम नव्हेच. कारण निसर्गतःच प्रतिमांतून व्यक्त झालेला काव्यात्म अनुभव कवी अन्य—शब्दासारख्या—माध्यमातून व्यक्त करतो. आदिकालीन भाषा मात्र कवितेसाठी योग्य असे माध्यम होती. कारण आदिवासी हा आजच्या माणसापेक्षा अधिक कल्पक होता. त्याचा जागृतावस्थेतील विचारसुद्धा स्वप्नसदृश होता. त्यामुळे त्याची भाषा अधिक कल्पनाप्रचुर व कमी तार्किक होती. लहान मुलांची भाषासुद्धा आदिवासींच्या भाषेसारखीच असते. त्यामुळे मुले काव्य बोलतात असे आपणांस वाटत असते. आदिवासींच्या व लहान मुलांच्या भाषेपेक्षा आजची प्रौढांची भाषा ही अधिक बौद्धिक व तर्कप्रधान असते. म्हणूनच ती काव्याभिव्यक्तीसाठी योग्य असे माध्यम नाही.[८] काव्यनिर्मितीतील शब्दरूप देण्याची ही क्रिया पुनर्व्यवस्थापनासारखी (secondary elaboration) असते. जागे झाल्यावर स्वप्न आठवताना आपण स्वप्नाचे आठवणारे तुकडे सुसंगतपणे जुळवतो. त्यांना जागृतावस्थेतील मानसिक विचारासारखे रूप देतो. असेच एक पुनर्व्यवस्थापन काव्यनिर्मितीतही घडत असते. स्फूर्तीच्या क्षणी कवीस जी काव्यात्म प्रतीती येते ती शब्दबद्ध करताना कवी तिच्यात एक सुसंगती निर्माण करतो.[९]

अबोध मन, अतृप्त इच्छा व काव्यनिर्मिती

काव्य व स्वप्न या दोन्ही गोष्टींची पाळेमुळे अबोध मनात पसरलेली असतात. काव्यनिर्मितीतील मानसिक क्रिया काही अंशी अबोध (unconscious) असतात. आपल्या अबोध मनात प्रतिमांचा, दाबलेल्या-दडपलेल्या अतृप्त इच्छांचा, त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या भावनांचा प्रचंड व विविधतापूर्ण साठा असतो. काव्यनिर्मिती जागृतावस्थेत घडत असल्यामुळे अबोध मनातील गोष्टींचा या जागृतावस्थेत जेवढा वापर शक्य असतो तेवढा काव्यात केला जातो.[१०] कविता अबोध मनाच्या ज्या सखोल पातळीवरून निर्माण होते त्या पातळीवरील विचारप्रवाह हा वांशिक स्वरूपाचा असतो.[११] माणसांच्या मनाच्या तळचे भाग हे एकसारखेच असतात. म्हणूनच एकमेकांशी संवाद न होताही एकमेकांविषयी आपणांस सहानुभूती वाटते. काही कल्पनांचा व भावनांचा सार्वत्रिक फैलाव होतो. अनेकदा समूहाकडून एकाच प्रकारचे वर्तन घडते. याचे कारण आपल्या अबोध मनात एक वांशिक पातळी आहे. अर्थात याला नेमका पुरावा मात्र देता येणार नाही. या वांशिक पातळीवरील प्रवाह हे स्थल-कालातीत असतात. अर्थात स्वप्नांच्या घटकांवरही स्थलकालाचा शिक्का नसतो. म्हणूनच काव्यात भूत, भविष्य व वर्तमान यांची एकात्मता साधली जाते. काव्य हे सर्व कालांचे प्रतिनिधित्व करते. वांशिक मनाची ही संकल्पना प्रिस्कॉटने युंगपासून उचललेली दिसते.

आपल्या अबोध मनात आपण अतृप्त इच्छा दाबत, दडपत असतो. त्या स्वप्ना-द्वारे आपली काल्पनिक तृप्ती घडवत असतात. काव्यातही असेच घडते. स्वप्नात जशा सर्वसामान्य इच्छांची तृप्ती घडते तशी काव्यातून सर्वसामान्य इच्छांची तृप्ती घडत नाही. काव्य हे उच्च, उदात्त इच्छांची निर्मिती आहे. ते वैयक्तिक नव्हे तर वांशिक, सर्वसमान इच्छांतून निर्माण होते.[१२] म्हणूनच काव्याला एक स्थलकालातीत, वैश्विक व वस्तुनिष्ठ रूप प्राप्त झालेले असते.

कल्पनाशक्तीचे कार्य : प्रिस्कॉटचे मत

अशी निर्मिती घडवून आणणाऱ्या कल्पनाशक्तीचे स्वरूप व कार्य कसे असते? कल्पनाशक्ती या शब्दाला अनेक अर्थ चिकटलेले आहेत. काव्यनिर्मिती स्पष्ट करण्या-साठी हा शब्द मूळ अर्थानेच म्हणजे 'प्रतिमा घडविणारी शक्ती' या अर्थानेच वापरला पाहिजे असे प्रिस्कॉट म्हणतो. ही शक्ती सर्व प्रकारच्या संवेदनांच्या प्रतिमा घडवत असते. ती सर्व प्रकारच्या मानसिक प्रक्रियांत कार्य करीत असली तरी काव्यात ती अधिक मुक्त व नियमविरहित असते. कल्पनाशक्ती ही दोन प्रकारांमध्ये विभागायला हवी. कल्पनाशक्तीचा एक प्रकार प्रतिमा पुनर्जागृत करीत असतो. तिचा दुसरा प्रकार हा प्रतिमा घडवतो; प्रतिमांची पूर्वानुभवांशी सांगड घालतो; प्रतिमा घडविताना वास्तव व मन यांना एकत्र करतो.[१३] ताज्या, नुकत्याच आलेल्या

अनुभवांच्या गटातील प्रतिमा जुन्या, स्थिरावलेल्या अनुभवांच्या गटातील प्रतिमांशी जोडण्याचे कार्य कल्पनाशक्ती करते. किंवा यांपैकी एका गटातून प्रतिमा व दुसऱ्या गटातून भावना स्वीकारून त्यांची जोडणी केली जाते. नव्याजुन्यांची ही जोडणी अर्थातच साधर्म्याधारे केली जाते. या जोडणीत जुन्या अनुभवांच्या प्रतिमांना व तत्संलग्न भावनांना फार महत्त्व असते. जुन्या—विशेषतः बालपणीच्या—स्मृतिबद्ध प्रतिमा फारच महत्त्वाच्या असतात; कारण या काळात कल्पनाशक्ती फार प्रभावित असते.[१४])

स्वप्नात ही कल्पनाशक्ती ज्या प्रकारे कार्य करते त्या प्रकाराचेच कार्य काव्यात्म प्रतीतीतही करते. स्वप्नामध्ये जी दृश्ये, वस्तू किंवा व्यक्ती दिसतात त्या अनेकविध दृश्ये, वस्तू व व्यक्ती यांच्या मिळून बनलेल्या असतात. स्वप्नातील प्रकट दृश्य हे अनेक अप्रकट दृश्यांचे संक्षेपीकरण (condensation) असते. अनेक साधर्म्ययुक्त घटक एकत्र येऊन ते एक संक्षित वस्तू किंवा दृश्य घडवितात. कवितेतही असेच संक्षेपीकरण घडत असते. काव्यातील प्रतिमा, दृश्ये, घटना, व्यक्ती या अशाच अनेकविध दृश्ये, घटना व व्यक्ती मिळून बनलेल्या असतात. कवितेतील शब्दांना त्यामुळेच अनेकार्थ प्राप्त होतात. स्वप्नांप्रमाणेच काव्यातही प्रकट अर्थापेक्षा अप्रकट म्हणजे सूचक अर्थ महत्त्वाचा असतो. संक्षेपीकरणाबरोबरच स्वप्नात व काव्यात स्थानांतरप्रक्रियाही (displacement) घडत असते. स्थानांतरणात एका प्रतिमेशी संघटित असलेली भावना दुसऱ्या प्रतिमेशी संघटित होते. हे स्थानांतर साधर्म्याच्या आधारे घडते. कवितेतील रूपके, उपमा, सजीवीकरण यांसारख्या गोष्टींत आपणांस संक्षेपीकरण व स्थानांतरण या दोन्ही प्रक्रिया स्पष्टपणे पाहायला मिळतात.[१५]

काव्यात सूचकता व अनेकार्थता या संक्षेपीकरण, स्थानांतरण या प्रक्रियांनी येतात. परंतु या प्रक्रिया काव्यनिर्मितीत का घडतात हे पाहायला हवे. माणसाच्या इच्छा-तृप्तीत दोन अडथळे असतात : एक, विरोधी परिस्थितीचा अडथळा आणि दुसरा, सामाजिक नियंत्रणाचा. या सामाजिक नियंत्रणामुळे इच्छा अबोध मनात दाबल्या, दडपल्या जातात. अतृप्त इच्छांना सबोध मनात प्रवेश नाकारण्याचे कार्य एक शक्ती करीत असते. तिला निर्बंधक (censor) म्हणता येईल. हा निर्बंधकही सामाजिक नियंत्रणाचेच एक रूप आहे. स्वप्नात अतृप्त इच्छा वेषांतर करून, आपले स्वरूप पालटून प्रकट होतात. निर्बंधकाचा डोळा चुकविण्यासाठी असे वेषांतर आवश्यक असते. हे वेषांतर संक्षेपीकरण व स्थानांतरण यांच्या द्वारे होते. नाकारलेले अनेक घटक निर्बंधकाकडून स्वीकारल्या जाणाऱ्या, निर्बंधकास मान्य असलेल्या घटकांमध्ये संक्षेप पावतात किंवा स्वीकारल्या जाणाऱ्या एखाद्या घटकाकडे स्थानांतरित होतात. या प्रकारे इच्छा रूप पालटून स्वप्नात प्रविष्ट होतात आणि काल्पनिक तृप्ती मिळव-तात. त्यामुळेच स्वप्न हे प्रतीकात्म बनलेले असते. काव्यातही असेच घडते. कवितेत अभिव्यक्त होणारी भावना हीसुद्धा सामाजिक नियंत्रणामुळे दाबलेली भावना असते.

तीही प्रतीकांच्या रूपात व्यक्त होते. ही प्रतीके अनेकार्थी असतात. काव्यामध्ये सामाजिक नियंत्रणाच्या जोडीला काव्याच्या रूपघटकांचे, शैलीचे नियंत्रण असते. कवितेतून प्रकटणाऱ्या भावनेला या घटकांनी आकार मिळतो. कवी हे नियंत्रणही तोडण्याचा प्रयत्न करीत असतो.[१६]

एकूण काव्य निर्माण करणारी कल्पनाशक्ती कवीच्या मनात निरनिराळ्या ऐंद्रिय अनुभवांच्या प्रतिमा घडविण्याचे जसे कार्य करते, तसेच ती दाबल्या-दडपल्या गेलेल्या व अतृप्त असलेल्या उदात्त, उच्च, वैश्विक इच्छांची तृप्ती करण्यासाठी प्रतीके घडविते; या प्रतीकांना काव्यरूपात विशिष्ट शैलीत ढाळून काव्य निर्माण करते.[१७]

काव्याचे उद्दिष्ट : इच्छातृप्ती व मनोविश्रांती

अशा या कवितेचे मूल्य काय? कवी कविता का निर्माण करतो व वाचक ती का वाचतो हेही या भूमिकेत स्पष्ट होईल. स्वप्नाप्रमाणेच कविता जर अतृप्त इच्छांची काल्पनिक तृप्ती घडवीत असेल तर स्वप्नाला मानवी जीवनात जे मूल्य व कार्य तेच कवितेलाही आहे हे उघड आहे. स्वप्न हे इच्छातृप्ती घडविते आणि त्याबरोबरच संलग्न भावना बाहेर टाकते. त्यामुळे माणसाचा मानसिक तोल कायम राहतो. स्वप्न हे मनाला विश्रांती देते, त्याला ताजेतवाने बनविते, मनाची झीज भरून काढते. काव्याचे कार्यही असेच आहे. काव्य हे व्यक्ती व मानवजात यांना मानसिक आजार व उलथापालथ यांपासून वाचवते. काव्य हे रक्षकद्वारासारखे, 'सेफ्टी व्हॉल्व'सारखे, आहे. आपला मानसिक तोल राहावा, मनोविश्रांती मिळावी म्हणून कवी ते निर्माण करतो. वाचकही तद्रूप होऊन ते वाचतो. काव्य हे दाबलेल्या भावनांचे विरेचन घडवून मनावर उपचार करणारी एक नैसर्गिक प्रक्रिया आहे.[१८] कविता ज्या अबोध मनातून उगम पावते ते दूरदृष्टी व शहाणपण या दृष्टीने सबोध मनापेक्षा श्रेष्ठ आहे. हे अबोध मन भविष्यात दूरवर पाहू शकते. म्हणूनच कवितेत मानवाचे भविष्य उमटत असते. हे भविष्य प्रतीकांतून व्यक्त होत असल्यामुळे ते सहजपणे स्पष्ट करता येत नाही.[१९] कलेमध्ये एक क्रीडेचा भाग असतो. क्रीडेमध्ये जीवन जगायला शिकविणारे प्राथमिक शिक्षण मिळते. काव्यही वाचकाकडून वर्तमानकालीन व भविष्यकालीन जीवनास उपयुक्त अशी तालीम करवून घेते.[२०] अशा प्रकारे मानसिक तोल साधणारे, मनोविश्रांती देणारे, मानसिक आजारांपासून वाचविणारे, मानवाचे भविष्य व्यक्तविणारे व जीवन जगण्यासाठी पूर्वतयारी करवून घेणारे काव्य ही जीवनातील एक मूल्यवान गोष्ट आहे.

फ्रॉइडवाद्यांच्या भूमिकेचे फलित

फ्रॉइडवाद्यांच्या भूमिकेचा एक प्रातिनिधिक नमुना म्हणून प्रिस्कॉटची भूमिका आपण पाहिली. काव्यनिर्मितीसंबंधीची भूमिका मांडताना फ्रॉइडवाद्यांनी काव्या-

संबंधीच्या ज्या महत्त्वाच्या गोष्टींकडे आपले लक्ष वेधले त्या पुढीलप्रमाणे सांगता येतील : सामान्यपणे दुर्लक्षिल्या जाणाऱ्या परंतु महत्त्वाच्या असलेल्या काव्याच्या अंगांकडे त्यांनी अधिक लक्ष पुरवले आणि ही अंगे स्वप्नाच्या काही अंगांशी मिळतीजुळती आहेत हे स्पष्ट केले. काव्य हे स्वप्नांप्रमाणे अतार्किक व अनेकार्थी असते; ते प्रतिमांची व प्रतीकांची रचना असते; ही रचना जाणीवपूर्वक व कृत्रिमपणे निर्माण केलेली नसते, तर कवीच्या नैसर्गिक मनोव्यापारांचा तो परिपाक असतो,—हे सर्व मनोविश्लेषणशास्त्रानेच प्रथम ठाशीवपणे सांगितले. प्रतिमांच्या व प्रतीकांच्या घडणीतून उभा राहिलेला कवितेचा अतार्किक घाट आज आपण विचारात घेतो तो मनोविश्लेषणशास्त्रामुळेच. तसेच, उपमा-रूपकादी गोष्टी या नुसती अलंकरणे नाहीत, तर कवीच्या अनुभवांचे ते अंगभूत घटक आहेत. त्यांची पाळेमुळे कवीलाही अज्ञात असणाऱ्या मनाच्या पातळीत रुजलेली असतात. वस्तुवस्तूंतील साधर्म्य—जे या उपमारूपकादिकांमध्ये असते ते—लक्षात घेण्याची कवीची प्रवृत्ती ही जागृतावस्थेतील, सबोध (conscious) पातळीवरीलच केवळ नव्हे तर अबोध पातळीपर्यंत, मनाच्या अगदी तळापर्यंत जाऊन पोचलेली प्रवृत्ती आहे. ती प्रवृत्ती म्हणजे मनाचा नुसता खेळ नाही; तर ती मनाच्या सर्व स्तरांवर कार्यरत असलेली नैसर्गिक प्रवृत्ती आहे. हे सर्व मनोविश्लेषणाच्या आधारे प्रतिपादिले गेले. रूपकउपमादिकांना आपण प्रतिमा म्हणतो. या प्रतिमांना काव्यरूपात एक अपरिहार्य स्थान असते याकडे लक्ष पुरविण्याचे कार्य फ्रॉइडप्रणीत मनोविश्लेषणशास्त्राने केले, असे म्हटले पाहिजे.

काव्याच्या स्वतंत्र रूपाकडे दुर्लक्ष

असे असले तरी फ्रॉइडची व फ्रॉइडवाद्यांची ही काव्यनिर्मितिप्रक्रिया आणि त्यातून स्पष्ट होणारी काव्यस्वरूपाची संकल्पना आपणांस स्वीकारता येत नाही. याचे मुख्य कारण असे की या उपपत्तीमुळे काव्याचे स्वतंत्र स्थान नाकारले जाते. लहान मुलांच्या खेळाचे, मोठ्यांच्या दिवास्वप्नांचे किंवा स्वप्नांचे एक पर्यायी रूप एवढेच एक स्थान काव्याला मिळते. काव्य व स्वप्न यांची ही एकरूपता कधी कधी इतकी टोकाला जाते की हर्बर्ट रीडसारखे टीकाकार म्हणू लागतात की, "जर आपण आपली स्वप्ने सांगू शकलो तर आपण अखंडपणे कविता लिहू शकू; परंतु अडचण ही की आपणांस ती स्वप्ने आठवतसुद्धा नसतात."[२१]

फ्रॉइडवाद्यांच्या दृष्टीने स्वप्न व काव्य यांचे स्वरूपच केवळ सारखे नाही तर मानवी जीवनातले त्यांचे प्रयोजन व मूल्यही सारखेच आहे. स्वप्नांप्रमाणे काव्यातून व्यक्तींच्या अतृप्त इच्छा तृप्त होतात, असे त्यांचे मत आहे. यावर पुढील प्रश्न निर्माण होतो : स्वप्नांप्रमाणे काव्यातूनही व्यक्तींच्या अतृप्त इच्छा जर तृप्त होत असतील तर स्वप्ने पाहण्याऐवजी कवी काव्य निर्माण का करतो व वाचक ते का वाचतो? काव्यनिर्मिती व काव्यास्वाद यांपेक्षा स्वप्ने पाहणे ही अधिक सोपी व सहजपणे घडणारी गोष्ट

असताना माणूस काव्याचा आटापिटा का करतो? काव्यनिर्मिती व काव्यास्वाद फक्त काहींनाच जमतो, सर्वांना नव्हे; हे जर खरे असेल तर काही लोक काव्यातून इच्छा-तृप्ती का साधतात व काही काव्याकडे ढुंकूनही का पाहत नाहीत? यावर प्रिस्कॉट-सारखे म्हणतील की काव्यातून उच्च, उदात्त व संपूर्ण मानवजातीच्या ठिकाणी असलेल्या कालातीत इच्छा तृप्त केल्या जातात. सर्वांच्या ठिकाणी या इच्छा असल्या तरी तृप्तीसाठी त्या धडपडत असतील असे नव्हे. साध्या इच्छांच्या तृप्तीची गरज निकडीची असते तशी उदात्त, उच्च इच्छांची नसते. परंतु मानवजातीच्या उदात्त, उच्च व कालातीत इच्छा कोणत्या, त्यांचे स्वरूप काय, त्या अखिल मानवाच्या कशा, इत्यादी गोष्टींची स्पष्टीकरणे प्रिस्कॉटने केलेली नाहीत. पुन्हा अशा इच्छा मानवजातीच्या ज्या सामूहिक मनातून जन्मतात ते सामूहिक मन ही एक अंदाजाच्या स्वरूपाची संकल्पना आहे, असे स्वतः प्रिस्कॉटच म्हणतो.[२२] काव्याचे आवाहन वैश्विक असते ही गोष्ट आपल्या उपपत्तीत समाविष्ट करण्यासाठी त्याने उच्च, उदात्त व कालातीत इच्छांची संकल्पना वापरली असली तरी त्याला ती शास्त्र-शुद्धपणे स्पष्ट करता आलेली नाही.

दुसरे असे की या उच्च, उदात्त इच्छांची तृप्ती तरी कशासाठी साधायची? ती जर साधली नाही तर काय बिघडते? ही तृप्ती समाजातले मोजकेच कवी व त्यांचे मूठभर वाचक का साधतात? काव्याची निर्मिती न करणारा अगर आस्वाद न घेणारा असा जो प्रचंड समाज आहे तो ही तृप्ती का मिळवीत नाही? त्याला जर अशी तृप्ती मिळत नसेल तर त्याच्यामध्ये कोणत्या विकृती निर्माण होतात? मानसिक आजार व विकृतींपासून आपणांस काव्य वाचवते असे प्रिस्कॉट म्हणतो. 'हॅम्लेट' लिहून शेक्सपियरने स्वतःला वेडे होण्यापासून वाचवले आणि वाचकांचेही शहाणपण कायम राखले, असे तो म्हणतो.[२३] उच्च, उदात्त, वांशिक व कालातीत इच्छा तृप्त करणे हे जर काव्याचे कार्य असेल आणि या इच्छा तृप्त झाल्यामुळे वेडेपणापासून जर आपण वाचत असू तर या प्रकारच्या इच्छांच्या अतृप्तींमुळे कोणते मानसिक आजार निर्माण होतात? यावर मनोविश्लेषणशास्त्राने काही संशोधन केलेले दिसत नाही. कारण अशा उच्च, उदात्त, वांशिक इच्छाही नाहीत व त्यांचे आजारही नाहीत. यावर थोडक्यात असे म्हणता येईल की साध्यासुध्या इच्छा असोत की उच्च, उदात्त इच्छा असोत, त्यांची तृप्ती साहित्याकडून घडते, ही भूमिका साहित्याचे स्वतंत्र मूल्य व प्रयोजन नाकारणारी आहे. त्यामुळे साहित्याला स्वतंत्र स्थानच उरत नाही.

काव्याच्या रूपघटकांना गौण स्थान

फ्रॉइडच्या व फ्रॉइडवाद्यांच्या उपपत्तीमध्ये कलाकृतीच्या रूपघटकांना गौण व साधनांचे स्थान दिले जाते. 'अतृप्त इच्छांची काल्पनिक तृप्ती साधणे' या कल्पनेला काव्यनिर्मितीच्या संकल्पनेत इतके महत्त्व दिले गेले आहे की केवळ काव्यातच

असलेल्या रूपाच्या, घाटाच्या व शैलीच्या घटकांची व्यवस्था कशी लावायची हा प्रश्न फ्रॉइडवाद्यांसमोर पडला आहे. काव्याच्या रूपघटकांमुळे दिवास्वप्नातील वैयक्तिकता नाहीशी होते; या घटकांपासून मिळणारा आनंद हा स्वप्नपूर्तीच्या आनंदाला चेतावणी (incitement) देणारा असतो, हा आनंद वाचकांना दिलेली लाच आहे, असे फ्रॉइडने म्हटले आहे. प्रिस्कॉटला तर रूपघटक हे कवीवर परंपरेकडून लादले जाणारे घटक वाटतात. स्वप्नात ज्याप्रमाणे निर्बंधकाचा डोळा चुकविण्यासाठी मूळ प्रेरणांना वेषांतर करावे लागते, त्याप्रमाणेच सामाजिक नियंत्रणाच्या दडपणामुळे काव्यात अभिव्यक्त होणाऱ्या प्रेरणा रूपघटकांचा स्वीकार करतात. काव्यप्रेरणेची मुळातील लय ही छंदामुळे आनंददायक बनविली जाते. हे रूपघटक सामाजिक नियंत्रणाचा (निर्बंधक याचेच रूप) परिपाक आहेत आणि ते मूळ प्रेरणांना आनंददायकही बनवितात. एकूण, हे रूपघटक कवीला नाइलाजाने स्वीकारावे लागतात असा सूर प्रिस्कॉटच्या भूमिकेत असल्याचे जाणवते.

एवढेच नव्हे तर प्रिस्कॉटच्या भूमिकेत काव्यलेखन ही कारागिरी बनते. स्फूर्तीच्या क्षणी होणारी काव्यात्म प्रतीती एका अयोग्य अशा शब्दमाध्यमातून अभिव्यक्त करावी लागते. प्रथम स्फूर्तीमुळे प्रतिमारूपात काव्यात्म प्रतीती होते. मग तिला शब्दबद्ध करण्याचे कष्टसाध्य कार्य कवीला करावे लागते, असे प्रिस्कॉट मानतो.[२४] त्यामुळे यशस्वी शब्दरूप देणे हे कल्पनाशक्तीच्या व निर्मितीच्या कक्षेत न येता ते कारागिरीच्या पातळीवर जाते.

कल्पनाशक्तीची अपुरी संकल्पना

शब्दांकनप्रक्रिया व रूपघटकांचा स्वीकार या दोन्ही बाबी कल्पनाशक्तीच्या कक्षेतून काढून घेतल्यामुळे स्वप्नाची निर्मिती करणारी व काव्याची निर्मिती करणारी कल्पनाशक्ती एकाच प्रकारचे कार्य करते असे मानण्याची पाळी या भूमिकेत येते. कविता ही अन्य प्रकारच्या निर्मितीपेक्षा वेगळी निर्मिती आहे हे येथे दुर्लक्षिले गेले आहे. त्यामुळे कल्पनाशक्ती म्हणजे केवळ प्रतिमा घडविणारी शक्ती आणि प्रतिमा घडविताना संक्षेपीकरण व स्थानांतरण करणारी शक्ती अशी ढोबळ व्याख्या फ्रॉइडवाद्यांनी स्वीकारली आहे. प्रत्येक माणूस जागृतावस्थेत व स्वप्नात प्रतिमा घडवीत असतो. त्याच्या स्वप्नांत स्थानांतराची व संक्षेपीकरणाची प्रक्रिया सुरू असते. म्हणून प्रत्येक माणसाजवळ कल्पनाशक्ती असते, परंतु त्यामुळे प्रत्येक माणूस काही कवी असत नाही. कवी असणाऱ्या व्यक्तीची इतरांपेक्षा ही जी वेगळी निर्मिती आहे तिचे रहस्य सांगावयास कल्पनाशक्तीची ही संकल्पना अपूर्ण ठरते. फ्रॉइडवाद्यांच्या उपपत्तीवर मरे क्रायगरने जे आक्षेप घेतले आहेत तेही लक्षात घेण्याजोगे आहेत. तो म्हणतो की, सामान्य माणसाचे मन व कवीचे मन यांत फ्रॉइड फरक करीत नाही; काव्यनिर्मिती ही जाणीवपूर्वक होत असते हे येथे गृहीत धरले जात नाही; ही उपपत्ती मानते त्याप्रमाणे

कवितेतील प्रतीके कलावंतांच्या जीवनाशी प्रत्यक्षतः संबंधित असत नाहीत.[२५] फ्रॉइडप्रणीत मनोविश्लेषणशास्त्राने मांडलेली काव्यनिर्मितिप्रक्रिया जरी आपणांस स्वीकारता आली नाही तरी त्यांनी काव्यातील प्रतिमांकडे व प्रतिमानिर्मितीच्या मूलगामी प्रवृत्तीकडे आपले जे लक्ष वेधले ते काही कमी महत्त्वाचे नाही.

काव्यनिर्मिती : युंगची भूमिका

मनोविश्लेषणशास्त्रावर अधिष्ठित असलेली दुसरी महत्त्वाची उपपत्ती युंगची आहे. फ्रॉइडच्या उपपत्तीमध्ये लेखकाच्या निर्मिती करणाऱ्या व्यक्तिमत्त्वाचे व त्याच्या कल्पनाशक्तीचे वेगळेपण लक्षात घेतले गेले नव्हते. युंगने हे वेगळेपण मांडलेले दिसते. कवीच्या खाजगी, अतृप्त इच्छांमधून येणाऱ्या कवितेतील प्रतीकांना फ्रॉइड-वाद्यांच्या उपपत्तीत केवळ खाजगीच अर्थ गृहीत धरला होता. युंगच्या उपपत्तीत काव्यप्रतीकांचा सार्वत्रिक, वैश्विक अर्थ लक्षात घेण्याचा प्रयत्न दिसून येतो. फ्रॉइड-वाद्यांच्या उपपत्तीत काव्याला व्यक्तीचे मन निरोगी ठेवणाऱ्या औषधोपचाराचे मूल्य मिळते. युंग मात्र काव्याला यापेक्षा अधिक व्यापक सांस्कृतिक मूल्य मिळवून देतो.

आपली उपपत्ती मांडताना युंगने फ्रॉइडवाद्यांच्या उपपत्तीवर काही महत्त्वाचे आक्षेप घेतले आहेत. अतृप्त वैयक्तिक इच्छांच्या तृप्तीसाठी घडलेल्या काल्पनिक प्रतीतीतून काव्य निर्माण होते असे जर मानले तर इच्छातृप्तीला प्रधान व या प्रतीतीला दुय्यम स्थान प्राप्त होते. तिला वास्तवाचे एक पर्यायी रूप मानावे लागते. त्यामुळे ही प्रतीती कवीच्या मनातील गोंधळाचे व बिघाडाचे चिन्ह (symptom) म्हणून आपण स्वीकारू लागतो. शेवटी कलाकृतीच्या मानसशास्त्रीय अभ्यासाचे आपले भान सुटते आणि आपण कवीच्या मनोवस्थांचा विचार करू लागतो. अर्थात ह्या अभ्यासालाही महत्त्व नसते असे नव्हे. फ्रॉइडवाद्यांच्या उपपत्तीत कवीच्या काव्यप्रतीतीचा विचार हा मनोविकारासारखा होतो. त्यामुळे अखिल मानवजातीला काव्याचे जे आवाहन असते त्याकडे, त्याच्या सार्वत्रिकतेकडे दुर्लक्ष होते. कला ही जर वैयक्तिक मनोविकार असेल तर याही मनोविकारावर उपचार केला पाहिजे. पण आपण तो करीत नाही. कारण कवी हा मनोरुग्ण नसतो. फ्रॉइडवाद्यांच्या भूमिकेवर हे आक्षेप युंगने घेतले आहेत. कारण त्याला काव्याचे वस्तुनिष्ठ, सार्वत्रिक व कालातीत रूप आग्रहाने मांडायचे आहे.[२६] युंगची उपपत्ती थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :

काव्याचे उगमस्थान : सामूहिक अबोध

साहित्यात दोन प्रकारच्या निर्मिती आढळून येतात. एक मानसप्रधान (psychological) निर्मिती असते व दुसरी साक्षात्कारात्म (visionary) निर्मिती असते. मानसप्रधान निर्मितीसाठी वापरली जाणारी सामग्री ही मानवाच्या सबोध मनातून

स्वीकारलेली असते. उदाहरणार्थ, जीवनापासून आपण शिकत असलेले धडे, आपल्याला बसणारे भावनांचे धक्के, आपल्या उत्कट वासना व नियतीचा प्रश्न, यांसारखी सामग्री या प्रकारच्या साहित्यात आढळून येते. ह्या मानसप्रधान साहित्याचे स्वरूप सांगण्यासाठी मनोविश्लेषणाची काहीच गरज नसते. दुसऱ्या प्रकारचे साहित्य मात्र मनोविश्लेषणशास्त्राला एक आवाहन असते. पहिल्याप्रमाणे ते साधे, सरळ व सुबोध नसते. या साहित्याचा आशय अपरिचित असतो. तो इतका वेगळा असतो की तो पूर्णपणे आपल्या आकलनकक्षेत येत नाही. तो ओबडधोबड, राक्षसी, अनेकांगी, परका, विसंगतिपूर्ण असतो. त्याच्यामुळे आपल्या भावना हेलावल्या जात नाहीत; तो थंड आहे असे आपणांस जाणवत असते. त्यामुळे त्याचे मूल्यमापन करताना आपले नेहमीचे निकष कोलमडून पडतात. असे जे साहित्य असते त्याचे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी मनोविश्लेषणशास्त्राची गरज लागते. कारण त्याची निर्मिती मानवी मनाच्या तळापासून झालेली असते. एवढेच नव्हे तर शतकानुशतकांइतक्या जुन्या आदिम अनुभवांतून (primordial experiences) त्यांची निर्मिती झालेली असते.[२७]

अशा प्रकारचे अनेक आदिम अनुभव आपल्या अबोध मनाच्या एका स्तरावर साठवलेले असतात. शतकानुशतकाच्या मानवी संघर्षातील मूल्यवान अनुभवांचा साठा मनाच्या या स्तरावर साठवला जातो. अबोध मनाचा हा स्तर म्हणजे सर्व मानवांमध्ये समान असलेला सामूहिक अबोध (collective unconscious). आपला हा सामूहिक अबोध अनुवांशिकतेतून घडलेला असतो. आपल्या शरीराच्या ठेवणीत जशा उत्क्रांतीच्या पूर्वावस्थेतील काही खुणा आढळतात, तशाच त्या आपल्या मनाच्या ठेवणीतही आढळतात. मनाच्या या उत्क्रांतिप्रक्रियेत या सामूहिक अबोधातून आपल्या सबोध मनाचा विकास झाला आहे. हे सबोध मन जेव्हा कार्यरत नसते तेव्हा, म्हणजे स्वप्नांत, गुंगीच्या अवस्थांत व वेडेपणात, मनाच्या पृष्ठभागावर आदिकालापासूनच्या विकासक्रमातील अनेक छटा प्रकट होतात. आदिम प्रतिमा, आधुनिक वेषात दडलेल्या प्राक्कथा (myths) यांसारख्या गोष्टी या अवस्थांत आढळून येतात. मानवाच्या जन्मापासूनच्याच केवळ नव्हे तर जन्मापूर्वीच्या उत्क्रांतीच्या अनेक अवस्थांतील अनुभवांचा हा साठा मानवाच्या एका पिढीपासून दुसऱ्या पिढीकडे चालत आलेला आहे. हा अनुभवांचा साठा म्हणजे आपले सामूहिक किंवा वांशिक मन होय. साक्षात्कारात्मक साहित्य हे या सामूहिक किंवा वांशिक मनाची निर्मिती असते.[२८]

अशा या सामूहिक मनातून एक साक्षात्कार (vision) प्रकट होतो. ह्या साक्षात्काराचे स्वरूप लेखकास जोखता येत नाही. म्हणून तो साक्षात्कार प्राक्कथांच्या प्रतिमासृष्टीतून अभिव्यक्त होतो. हा साक्षात्कारी अनुभव स्वतःहून कुठलाही शब्द वा कुठलीही प्रतिमा सुचवीत नाही. त्यामुळे विशिष्ट अभिव्यक्ती या साक्षात्काराचे सर्व

अर्थ आपल्यात सामावू शकत नाही. त्यामुळे त्याला होणाऱ्या या साक्षात्काराच्या काही छटा जरी व्यक्त करायच्या असल्या तरी कवीजवळ प्रचंड सामग्री असावी लागते. हा अंतर्विरोधी साक्षात्कार व्यक्त करण्यास अनेक विसंगतींनी भरलेली, योजण्यास कठीण असलेली प्रतिमासृष्टी कवीस वापरावी लागते.[२९]

अशा साक्षात्कारांचा व त्यांतून जन्मणाऱ्या कलाकृतींचा कवीच्या नित्य व्यक्तिमत्त्वाशी काहीही संबंध असत नाही. त्याचे खाजगी जीवन चारचौघांसारखेच असते. वैयक्तिक जीवनात तो साधासुधा मानव असतो, तर कलावंत म्हणून तो 'सामूहिक मानव' असतो. त्याच्या ठिकाणी असलेली निर्मितिप्रेरणा त्याला आपले हत्यार बनवते. या निर्मितिप्रेरणेवर त्याच्या इच्छेचे नियंत्रण नसते. निर्मिती होऊ देणे एवढेच तो करू शकतो. ही निर्मितिप्रेरणा असणे एवढेच त्याचे सामान्य माणसापेक्षा वेगळेपण. ही निर्मिती त्याच्या मनात कशी वाढते, कसा आकार घेते याच्याशी त्याच्या सबोध मनाचा कसलाही संबंध नसतो आणि त्यावर त्याचे नियंत्रणही नसते. हे नाते आई व गर्भात वाढणारे मूल यांच्यासारखे आहे. निर्मितीच्या वेळीं त्याच्या व्यक्तिमत्त्वावर अबोध मनाचे अधिराज्य असते. यावेळी त्याचा 'स्व' (ego) बाजूला फेकला जातो. असहायपणे निर्मितीकडे पाहणे एवढेच काम त्याला उरते. ही निर्मितिप्रक्रिया त्याच्या मनाची वाढ करते, त्याला घडवते. म्हणून गटेने फाउस्ट निर्माण केला नाही तर फाउस्टने गटे घडवला आहे, असे म्हटले पाहिजे.[३०]

काव्याचे कार्य : मानवी जीवनाची परिपूर्ती

अशा कलाकृतींची समाजाला गरज असते. कारण समाजाच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाला त्या निर्दोष पूर्णता मिळवून देतात. प्रत्येक युगात मानवी जीवनात काही त्रुटी असतात; त्याचे काही समज-गैरसमज असतात; त्याचा तोल गेलेला असतो. त्यामुळे प्रत्येक युगातील मानवी जीवनाला काही मानसिक उपाययोजनांची गरज असते. प्रत्येक युग म्हणजे जणू एक व्यक्तीच. व्यक्तीप्रमाणे युगाच्या दृष्टिकोणाला मर्यादा असतात; व्यक्तीप्रमाणेच त्यालाही पूरक दृष्टिकोणाची आवश्यकता असते. असा पूरक दृष्टिकोण सामूहिक अबोधाकडून पुरवला जातो. माणसाला पडणाऱ्या स्वप्नातून, द्रष्ट्याला होणाऱ्या साक्षात्कारातून किंवा साहित्यातून हा दृष्टिकोण प्रकट होतो. महात्मे, द्रष्टे व कवी यांच्यातील सामूहिक अबोधामधून स्फुरलेल्या वाणीतून किंवा कृतीतून हा पूरक दृष्टिकोण युगाला पुरवला जातो. युगानुयुगे मानव जे जीवन जगत आला त्याचे सार म्हणजे हा दृष्टिकोण. तो मानवी जीवनाचा ढासळलेला तोल सावरतो, त्रुटी नष्ट करतो व एकूण मानवी जीवन परिपूर्ण बनवतो.[३१]

सामूहिक अबोध एका जिवंत अनुभवात परिणत होणे, आणि या अनुभवाचा एखाद्या युगाच्या प्रचलित दृष्टिकोणावर संस्कार होणे, ही सारी घटना ही एक निर्मितिक्रिया आहे. त्या युगात जगणाऱ्या प्रत्येक व्यक्तीच्या दृष्टीने ती महत्त्वाची

असते. या निर्मितिक्रियेत व्यक्तीला व तिच्याकडून समाजाला एक आर्ष प्रतिमा (archetypal image) प्राप्त होते. संस्कृतीच्या पहाटकालापासून मानवाच्या सामूहिक अबोधात मानवी जीवनाला संकटापासून वाचविणाऱ्या एका शहाण्या माणसाची (wise man) एक आर्ष प्रतिमा दडलेली आहे. मानवी जीवन जेव्हा विस्कळीत होते, त्यात गंभीर चुका घडायला लागतात, तेव्हा जीवनाला औषधोपचाराची, मार्गदर्शनाची गरज असते. अशा वेळी ही शहाण्या माणसाची प्रतिमा साहित्याच्या, स्वप्नांच्या, द्रष्ट्यांच्या साक्षात्कारांच्या मार्गाने प्रकट होते आणि मानवी जीवनाला वाचवते. अर्थात साहित्य, स्वप्ने व साक्षात्कार ह्या गोष्टी 'असे करा, तसे वागा, हे सत्य आहे,' असा प्रत्यक्ष उपदेश करीत नाहीत. यांतून ज्या प्रतिमा आपणांस मिळतात त्यापासून ज्या त्या समाजाने आपला अर्थ शोधायचा असतो.[३२] युंगची भूमिका थोडक्यात या प्रकाराची आहे.

युंग सर्वच साहित्याच्या स्वरूपाबद्दल बोलत नाही. तो फक्त एका विशिष्ट प्रकारच्या साहित्याबद्दल बोलतो. हे साहित्य गुंतागुंतीचे, दुर्बोध, अतार्किक स्वरूपाचे असते. ते प्रतीकांमधून, प्रतिमांमधून प्रकटते, तसेच ते अनेकार्थीही असते. फ्रॉइडवाद्यांना काव्याची जी वैशिष्ट्ये जाणवली ती युंगलाही जाणवली. सर्वच मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी काव्याच्या या रूपाकडे लक्ष वेधलेले दिसून येते.

या भूमिकेत जाणवणाऱ्या उणिवा

फ्रॉइडची भूमिका नाकारीत युंगने आपली भूमिका मांडली असली तरी ती फ्रॉइडच्या भूमिकेपेक्षा मूलतः वेगळी आहे काय? दोघेही साहित्याकडे एक गुणकारी औषध म्हणूनच पाहतात. फ्रॉइडने ह्या औषधाची शिफारस व्यक्तीला केली आहे तर युंगने एका युगातील मानवसमूहाला. दोघेही तोल सावरण्याचीच भाषा बोलतात. एवढेच नव्हे तर दोघेही साहित्याच्या निर्मितीचा शोध अबोध पातळीवर घेऊ पाहतात. दोघांनाही काव्य व स्वप्न यांत नाते असल्याचे जाणवले आहे. अर्थात दोघांसमोर वेगवेगळी स्वप्ने आहेत. फ्रॉइडसमोर इच्छातृप्तीची स्वप्ने आहेत तर युंगपुढे गूढ साक्षात्काराची स्वप्ने आहेत. दोघांनाही काव्याचे स्वरूप प्रतीकात्म, गुंतागुंतीचे, अतार्किक असल्याचे जाणवले आहे. दोघेही काव्याच्या आशयाला महत्त्व देतात. काव्याच्या रूपघटकांकडे दोघांचेही दुर्लक्ष झाले आहे. काव्यनिर्मिती जाणीवपूर्वक घडत नसते, ती आपोआप घडणारी गोष्ट आहे, असे दोघेही मानतात. असे साम्य या दोघांच्या उपपत्तीत दिसते.

युंगच्या या उपपत्तीत कलेचा गौरव फार मोठ्या प्रमाणावर केला जातो असे वाटते. तसेच कलेवर व साहित्यावर त्याने फार मोठी जबाबदारी टाकली आहे, असेही वाटते. समाजाचा दृष्टिकोण अचूक आणि समतोल बनविण्याचे कार्य कलाकृती खरोखरीच करतात काय? हे मानायचे असेल तर कलाकृतींचा आस्वाद संपूर्ण समाज

घेतो, संपूर्ण समाजावर कलाकृतीचे संस्कार घडतात व त्यामुळे समाजाचा दृष्टिकोण समतोल होतो असे मानावे लागेल. परंतु ही वस्तुस्थिती नाही. कलाकृतींच्या, विशेषतः साक्षात्कारात्म कलाकृतींच्या, आस्वादकांचा वर्ग नेहमीच अल्प राहत आला आहे. युंगने उल्लेखिलेले साहित्य, गटेचे 'फाउस्ट', मेलव्हिलचे 'मॉबी डिक्' किंवा ब्लेकची कविता किती जण वाचतात? वाचकाचा जीवनविषयक दृष्टिकोण कलेच्या संस्कारामुळे बदलतो, किंवा तो अचूक व समतोल होतो, असे निःसंदिग्धपणे म्हणता येत नाही. मानवी जीवनात या प्रकारचे कार्य कला करते याला निश्चित पुरावा देता येत नाही.

कलाकृतीला इतके वस्तुनिष्ठ बनविण्याचा युंगचा प्रयत्न आहे की कलानिर्मितीत कलावंत बिचारा केवळ निमित्तमात्र बनला आहे. कलानिर्मितीत एक जाणीवपूर्वकता असते. कलावंतासमोर कलारूपाचे एक उद्दिष्ट असते. निर्मिती कशी साधावी याबद्दल त्याच्या काही कल्पना असतात. तो एका विशिष्ट कलापरंपरेत निर्मिती साधीत असतो. त्याबरोबरच त्याची स्वतःची एक शैली असते, भाषा असते. त्याने निर्माण केलेल्या सर्व कलाकृतींतील भाषेचा, प्रतिमासृष्टीचा, शैलीचा तोंडवळा मिळताजुळता असतो. त्यामुळे एकाच युगातील दोन महान कलावंतांच्या साहित्यांत पुष्कळच अंतर असते. युंगच्या उपपत्तीत या रूपघटकांचा व रूपघटकांच्या निर्मितीचा विचारच झालेला नाही. किंबहुना, महान कलाकृतीत आशय व अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व असते हेच तो नाकारतो. सामूहिक अबोधातून जन्मलेला साक्षात्कार हा इतका गुंतागुंतीचा व संपन्न असतो की कवीचे अभिव्यक्तिविशेष अपुरेच पडतात; या साक्षात्काराच्या मोजक्या छटा जरी व्यक्त करायच्या असल्या तरी कवीला प्रचंड सामग्री वापरावी लागते;—असे युंगने म्हटले आहे. त्याच्या दृष्टीने महान कलाकृतीची अभिव्यक्ती आशयाच्या दृष्टीने नेहमीच तुटपुंजी असते. अशा तुटपुंज्या अभिव्यक्तीत प्रकट होणारा अंधुक, अपूर्ण आशय संपूर्ण मानवजातीच्या दृष्टीला पूर्णत्व कसा देतो हे युंग स्पष्ट करीत नाही. मानवाच्या दृष्टिकोणावर कलाकृतींचा प्रभाव पडण्यास वाचकाला त्या किमानपक्षी कळाव्या लागतात. युंगच्या उपपत्तीत 'कळण्या'पेक्षा 'न कळणे'च महत्त्वाचे बनले आहे.

फ्रॉइडवाद्यांनी साहित्याला स्वप्नाच्या पर्यायाचे स्थान दिले. युंगही स्वप्ने, द्रष्ट्यांचा साक्षात्कार, वेड्यांची वेडेपणाची लहर यांच्या मालिकेत साहित्याला बसवतो. त्यामुळे साहित्याचे स्वतंत्र स्थान त्यालाही मान्य नाही, असे दिसते. आर्ष प्रतिमांची स्वप्ने सर्वांना पडत नाहीत. साक्षात्कारही सर्वांना होत नाहीत. सुदैवाने वेडेही थोडेच असतात. तेव्हा आर्ष प्रतिमांपासून मिळणाऱ्या पूरक दृष्टिकोणासाठी बहुसंख्य मानवांना साहित्याकडे वळावे लागते. अशा प्रकारे युंगच्या भूमिकेत साहित्याला 'अनेकांतील प्रधान' गोष्टीचे स्थान लाभते. परंतु तिला इतर गोष्टींपेक्षा स्वतंत्र स्थान मिळत नाही.

अंदाजाच्या स्वरूपाची उपपत्ती

ज्या सामूहिक अबोधातून कलाकृती जन्म घेते त्या सामूहिक अबोधाच्या संकल्पनेला

शास्त्रीय आधारच नाही, ती केवळ अंदाजाच्या स्वरूपाची संकल्पना आहे, असा आक्षेपही युंगच्या भूमिकेवर घेतला जातो.[33] त्यामुळे ह्या संकल्पनेमुळे कलाकृतीच्या व्यापकतेचे, सार्वत्रिकतेचे, वस्तुनिष्ठतेचे व सामाजिक उपयुक्ततेचे व्यवस्थापन जरी लावता येत असले तरी या संकल्पनेला शास्त्रीय आधार नसल्याने ही उपपत्ती कच्च्या पायावर उभी राहिली आहे.

मनोविश्लेषणशास्त्राच्या आधाराने मांडल्या गेलेल्या दोन महत्त्वाच्या उपपत्ती आपण पाहिल्या. या उपपत्तींनी काव्याच्या भावनिक, अतार्किक, दुर्बोध स्वरूपावर प्रकाश टाकला. स्वप्नात येणाऱ्या प्रतिमा व कवितेची भाषा यांतील साधर्म्य या उपपत्तींमध्ये लक्षात घेतले गेले. त्यामुळे प्रतिमा, प्रतीके, प्राक्कथा यांच्या स्वरूपाचा महत्त्वाचा विचार ह्या उपपत्तींनी प्राधान्याने केला. काव्याचे उगमस्थान मनाच्या अबोध स्तरावर शोधले आणि काव्यनिर्मितीतील अज्ञात प्रक्रियांचा शोध घेतला.

असे असले तरी फ्रॉइडवाद्यांनी व युंगने काव्यनिर्मितीसंबंधी मांडलेल्या ह्या उपपत्तीचे स्वरूप अंदाजाच्या रूपाचे आहे. स्वप्न ज्या प्रकारे साकार होते त्या प्रकारे काव्यही साकार होते, याला कसलाही पुरावा नाही. स्वप्न व काव्य यांच्या स्वरूपांत काही गोष्टींचे साम्य आढळते, एवढाच आधार घेऊन फ्रॉइडवाद्यांनी आपल्या उपपत्तीचा इमला उभारला आहे. युंगची उपपत्ती तर कल्पनेचा विलास वाटावा अशा स्वरूपाची आहे. ज्या सामूहिक अबोधाच्या संकल्पनेवर युंगने आपली उपपत्ती उभारली आहे, ती संकल्पनाही अंदाजाच्या स्वरूपाची आहे. या उपपत्ती तशा स्वरूपाच्या असणे हेही स्वाभाविक आहे. कारण काव्यनिर्मितीमध्ये कवीचे मन कशा प्रकारे कार्य करते, हे पुराव्यानिशी शोधणे अशक्य आहे. म्हणून या मार्गाने काव्यनिर्मितीचा शोध घेणे फारसे फलदायी ठरत नाही. त्याऐवजी कवितेच्या घटकांचे विघटन करून, हे घटक एकमेकांपासून विलग करून, ते घटक एकत्र कसे आले आहेत, त्या घटकांचे वास्तवाशी कोणत्या प्रकारचे नाते आहे, यांचा शोध घेऊन कविता कशी घडते हे पाहिले पाहिजे. खरे म्हणजे, कवितेचा अभ्यासक या नात्याने आपणांसमोर फक्त कविता असते; कवितेच्या निर्मात्याचे मन आपल्यासमोर नसते. म्हणून कवीच्या मनाचा विचार करून काव्याचा शोध घेण्याचा प्रयत्न करण्यात समीक्षेच्या कक्षा ओलांडून इतर शास्त्रांच्या क्षेत्रात घुसण्याचा धोका असतो. म्हणून प्रत्यक्ष कवितेचे विघटन करून कविता कशी घडत असते हे आपण पाहिले पाहिजे. वास्तवापासून कवितेचे घटक घडविणाऱ्या आणि या घटकांची जुळणी करणाऱ्या मनःशक्तीस कल्पनाशक्ती म्हणतात. काव्यच नव्हे, तर सर्व प्रकारच्या निर्मिती घडवून आणणाऱ्या शक्तीसाठी कल्पनाशक्ती ही संज्ञा वापरली जाते. म्हणून प्रथम या कल्पनाशक्तीचे स्वरूप पाहिले पाहिजे.

पुनर्वर्गीकरण व पुनर्व्यवस्थापन करणारी शक्ती

माणसाकडून ज्या विविध प्रकारच्या निर्मिती घडतात त्या सर्वांमागे असलेल्या

प्रेरकशक्तीस कल्पनाशक्ती असे आपण म्हणतो. विविध प्रकारच्या निर्मितीमध्ये कल्पनाशक्ती ही एकाच प्रकारचे कार्य करते काय? काव्यनिर्मिती करणारी आणि विज्ञान, तत्त्वज्ञान, इतर शास्त्रे या क्षेत्रांत निर्मिती करणारी शक्ती एकच आहे काय? 'कल्पनाशक्ती' ही संज्ञा विविध अर्थांनी वापरली जाते.[३४] या सर्व अर्थांचे विवेचन करणे येथे आवश्यक नाही. मानसशास्त्रात कल्पनाशक्ती हा शब्द, "बाह्य वस्तूच्या अनुपस्थितीत तिचा विचार ज्या शक्तीमुळे करता येतो अशी शक्ती" या अर्थाने वापरला जातो.[३५] या अर्थाने प्रत्येकाजवळच कल्पनाशक्ती असते. "बाह्य वस्तूंच्या मानसिक प्रतिमा घडविणारी शक्ती" या अर्थानेही हा शब्द मानसशास्त्रात वापरला जातो.[३६] या अर्थानेही सर्वांजवळ कल्पनाशक्ती असते. शास्त्रज्ञ, तत्त्वज्ञ व कवी सर्वच अंतर्मुख होऊन प्रत्यक्ष वस्तूंशिवाय वस्तूंचा विचार करीत असतात. येथे ते मानसिक प्रतिमांच्या आधारे किंवा शब्दांच्या आधारे विचार करीत असतात. म्हणून उपर्युक्त अर्थाने ते 'कल्पक' असतात. त्यांच्या ठिकाणी 'कल्पनाशक्ती' असते. परंतु कल्पनाशक्तीचा हा अर्थ त्यांच्या निर्मितीचे स्वरूप स्पष्ट करू शकत नाही.

आपण शास्त्रज्ञाचे उदाहरण घेऊ या. शास्त्रज्ञ जेव्हा एखादा शोध लावतो तेव्हा तो नेमके काय करीत असतो? न्यूटनने झाडावरून खाली पडणारे फळ पाहिले आणि त्याने गुरुत्वाकर्षणाचा शोध लावला. येथे नेमके काय घडले? याचे उत्तर असे देता येईल की, त्याने अनेकविध वस्तूंचे खाली पडणे अनुभवले होते ते सारे अनुभव एका विशिष्ट क्षणी त्याचे चिंतनविषय बनले व त्यांचा एक गट बनला. या गटा-विषयीच्या चिंतनातून त्यातील सर्व अनुभवांना एकत्र बांधणाऱ्या सूत्राचा, तत्त्वाचा बोध न्यूटनला झाला. गुरुत्वाकर्षणाच्या सिद्धांतामुळे ह्या सर्व अनुभवांत एक नवीन व्यवस्था निर्माण झाली. जमिनीवर पडणाऱ्या वस्तूंच्या अनुभवांशी ज्यांचे सकृद्दर्शनी कसलेही साम्य नाही असे भरती-ओहोटीचे, ग्रहांच्या भ्रमणांचे वगैरे अनुभवही या सूत्रामुळे या गटात समाविष्ट होऊन ह्या सर्वांचीच एक पुनर्व्यवस्था झाली. या आधारे आपणांस कल्पनाशक्तीबद्दल असे म्हणता येईल की ती अनुभवांचे पुनर्व्यवस्थापन (reorganisation) व पुनर्वर्गीकरण (regrouping) करण्याचे कार्य करीत असते. शास्त्रज्ञ जेव्हा एखादे नवे जीवनोपयोगी उपकरण बनवतो तेव्हा तो ज्ञात असलेल्या तत्त्वांच्या आणि साधनांच्या आधारे अनेक वस्तूंचे व घटकांचे पुनर्वर्गीकरण व पुनर्व्यवस्थापन करीत असतो. वाफ, लोखंड, कोळसा इत्यादी वस्तूंचे गुणधर्म पुनर्व्यवस्थापित होऊन रेल्वेचे इंजीन तयार झाले. ॲरिस्टॉटलच्या अनुकरण-सिद्धान्ताने अनेक प्रकारच्या काव्याची एक पुनर्व्यवस्था साधली गेली. पण काही काव्ये पुनर्व्यवस्थेत सुसंगतपणे बसत नाहीत हे दाखवून हा सिद्धान्त नाकारला गेला. म्हणून शास्त्रज्ञांचे शोध, तत्त्वज्ञांचा सिद्धान्त व कला ह्या सर्वांमध्ये पुनर्वर्गी-करणाची व पुनर्व्यवस्थापनाची क्रिया अंतर्भूत असते असे आपणांस म्हणता येईल. सर्व प्रकारच्या निर्मितीत ह्या क्रिया होतात एवढे म्हणणे पुरेसे ठरत नाही. कारण

प्रत्येक क्षेत्रातील कल्पनाशक्तीचे कार्य ह्या क्रियांबरोबरच काही प्रमाणात भिन्न प्रकारचेही असते. तेव्हा काव्याच्या क्षेत्रात ते कशा प्रकारचे असते हे आपण कोलरिजच्या उपपत्तीच्या आधारे समजावून घेऊ. कल्पनाशक्तीचे स्वरूप स्पष्ट करताना कोलरिज मानसशास्त्रातील परिभाषा जरी वापरीत असला तरी त्याला ज्ञानशास्त्रीय (epistemological) मीमांसा अभिप्रेत आहे, हे येथे लक्षात ठेवले पाहिजे. त्याच्या उपपत्तीवर कांटच्या ज्ञानशास्त्रीय मीमांसेचा फार मोठा प्रभाव आहे.[३७] कांटपरंपरेतील ज्ञानशास्त्रीय मीमांसेला काव्यविश्लेषणाची जोड देऊन तो आपली कल्पनाशक्तीची मीमांसा मांडताना दिसतो.

विघटन व संश्लेषण करणारी शक्ती : कोलरिज

कोलरिज दोन प्रकारच्या कल्पनाशक्ती मानतो. त्यांपैकी पहिल्या प्रकारची कल्पनाशक्ती (primary imagination) ही वस्तूंचा बोध घडवीत असते. "पहिली कल्पनाशक्ती ही बोधना घडविणारी जिवंत शक्ती व एकमेव यंत्रणा आहे," असे कोलरिजने म्हटले आहे. या पहिल्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीच्या आधारे कोलरिज बोधनेची व ज्ञानप्रक्रियेची संकल्पना मांडताना दिसतो. कोलरिजने प्रतिपादिलेली दुसऱ्या प्रकारची कल्पनाशक्ती (secondary imagination) ही मात्र निर्मिती साधणारी शक्ती आहे. ही कल्पनाशक्ती पहिल्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीचा प्रतिध्वनी आहे. दोन्ही प्रकारच्या कल्पनाशक्ती एकाच प्रकारचे कार्य करीत असल्या तरी त्यांच्यात कार्याचा व प्रमाणाचा भेद आहे. पहिली बोधना घडविण्याचे कार्य आंधळेपणाने व नकळत करीत असते; दुसरीत मात्र जाणीवपूर्वकता असते. इच्छाशक्तीचे मार्गदर्शन तिला लाभते. म्हणून ती बुद्धिनिष्ठ इच्छाशक्तीशी (conscious will) संलग्न असते. दुसरी कल्पनाशक्ती ही निर्मितीसाठी आपल्यापुढील सामग्रीचे विघटन करते. परंतु जेथे असे विघटन अशक्य असते तेथे ती आपल्या समोरील निर्जीव व जड सामग्रीला अधिकाधिक एकात्म व सचेतन बनविण्याचा प्रयत्न करते. कल्पनाशक्ती ही सचेतन असते. वस्तू ह्या वस्तू म्हणून जड व निर्जीव असतात. कल्पनाशक्ती अशा विविध वस्तूंना एकजीव व सचेतन बनवते.

कल्पनाशक्तीप्रमाणेच आणखी एक शक्ती आपल्या ठिकाणी असते तिला चमत्कृतिशक्ती (fancy) असे म्हणता येईल. ही शक्ती निर्जीव व जड सामग्रीला एकत्रित करण्याचे कार्य करते. हे एकत्रीकरण सचेतन व एकात्मतेच्या पातळीवर जाऊ शकत नाही. चमत्कृतिशक्ती म्हणजे स्थलकालापासून मुक्त झालेली स्मरणशक्तीच होय. आपण निवडत असलेल्या जड, इंद्रियगम्य अनुभवांनी ती संस्कारित झालेली असते. सहचारी कल्पनांकडून स्मृतीला जशी सामग्री पुरवली जाते तशीच ती चमत्कृतिशक्तीलाही पुरवली जाते. थोडक्यात, चमत्कृतिशक्तीबद्दल आपणांस असे म्हणता येईल की जड, इंद्रियगम्य अनुभवांना केवळ एकत्रित करणारी, अशा

अनुभवांच्या मानसिक प्रतिमा बनविणारी अशी ही शक्ती आहे.[३८]

कोलरिजने आपल्या विवेचनात दोन प्रकारच्या कल्पनाशक्तींची चर्चा केलेली असली तरी बोधना घडविणाऱ्या पहिल्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीशी येथे आपणांस कसलेच कर्तव्य नाही. म्हणून आपण निर्मिती करणाऱ्या दुसऱ्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीचाच विचार येथे करणार आहोत. हा विचार करताना आपण तिला केवळ 'कल्पनाशक्ती' या सुटसुटीत संज्ञेने संबोधणार आहोत.

आपल्या समोरील सामग्रीचे विघटन करण्याचे आणि तिला एकात्म व सचेतन बनविण्याचे कार्य कल्पनाशक्ती करते असे कोलरिजने म्हटले आहे. ही प्रक्रिया, आपण पूर्वी उल्लेखिलेल्या, पुनर्व्यवस्थापन व पुनर्वर्गीकरण या प्रक्रियांसारखीच आहे. आणि हे विघटन-एकात्मीकरणाचे कार्य सर्वच प्रकारच्या निर्मितींमध्ये घडत असते. शास्त्र, तत्त्वज्ञान व काव्य यांमध्ये विघटित होणारी व नंतर संघटित होणारी सामग्री भिन्न प्रकारची असेल. तसेच विघटन-संघटन भिन्न तत्त्वांच्या आधारे होईल. न्यूटनचा गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत व तुकारामाचा अभंग या दोन्हीही निर्मिती असल्या तरी त्यांची विघटन-संघटनेची तत्त्वे भिन्न प्रकारची आहेत. कोलरिजच्या उपर्युक्त विवेचनात या भिन्न तत्त्वांचा उल्लेख येण्याऐवजी सर्वच निर्मितींना समान असलेल्या तत्त्वांचा उल्लेख आलेला आहे.

संश्लेषण करणारी शक्ती

काव्यनिर्मितीमध्ये कल्पनाशक्ती कशा प्रकारचे कार्य करते याचे विवेचन कोलरिजने दुसऱ्या ठिकाणी केलेले आहे. तो म्हणतो की कवी माणसाच्या संपूर्ण मनाला कार्यान्वित करतो. संश्लेषण करणाऱ्या या अद्भुत शक्तीच्या साह्याने मनाच्या सर्व शक्ती एकमेकींमध्ये वितळवून टाकताना तो त्या मनःशक्तींच्या कणाकणात एकात्मतेचा प्राण भरून टाकतो. ही कल्पनाशक्ती कवीची इच्छाशक्ती व संकल्पनाशक्ती यांच्याकडून कार्यान्वित होते आणि शेवटपर्यंत ती या दोन्हींच्या हळुवार व अनिवार्य अशा बंधनात नकळतपणे जखडून ठेवलेली असते. साधर्म्य व वैधर्म्य, सर्वसामान्यता व विशिष्ट वस्तू, कल्पना व प्रतिमा, व्यक्ती व प्रतिनिधी, नावीन्याची व ताजेपणाची जाणीव आणि जुनी व परिचित वस्तू, नेहमीपेक्षा वेगळी व विशेष भावना आणि नेहमीपेक्षा वेगळी व विशेष व्यवस्था, अखंडपणे जागृत असणारी निर्णयशक्ती व सततचे आत्मभान आणि प्रगाढ व उत्कट भावना, अशा सर्व परस्परविरुद्ध व असंगत गुणधर्मांमध्ये ही कल्पनाशक्ती समतोल व सुसंवाद निर्माण करते. ती जेव्हा नैसर्गिक व कृत्रिम गोष्टींना एकत्र करून त्यांच्यात समतोल साधते तेव्हा ती निसर्गापेक्षा कलेला, वस्तूपेक्षा रीतीला, काव्याबद्दलच्या आत्मीयतेपेक्षा कवीबद्दल वाटणाऱ्या आदरभावनेला दुय्यम स्थानावर ठेवण्याची खबरदारी घेत असते.[३९]

काव्यनिर्मिती साधणारी कल्पनाशक्ती (poetic imagination) ही संश्लेषण

करणारी शक्ती (synthetic power) आहे. ती परस्परविरुद्ध व असंगत गोष्टींमध्ये समतोल व सुसंवाद निर्माण करते, त्यांच्यात एकात्मता निर्माण करते अशी कोलरिजची भूमिका आहे. कोलरिज येथे सेंद्रिय घाटाची (organic form) संकल्पना मांडीत आहे. कोलरिजची कल्पनाशक्ती ही सेंद्रिय घाट निर्माण करणारी शक्ती आहे. सेंद्रिय घाट व यांत्रिक घाट यांची तुलना करताना कोलरिज म्हणतो की "बाहेरून काही नियम लादून काव्यनिर्मिती साधण्याचा प्रयत्न केला तर निर्माण होणारे काव्य हे 'काव्य' असत नाही तर ती एक यांत्रिक कला बनते. याउलट कल्पनाशक्तीचे नियम हे स्वतःच निर्मितीची व विकासाची शक्तितत्त्वे असतात."[४०] याचा अर्थ असा की जो घाट काव्यनिर्मितीच्या सामग्रीतून जन्मलेला नसतो, जो पूर्वनियोजित असतो आणि निर्मितीच्या वेळी जो सामग्रीवर लादला जातो तो घाट यांत्रिक असतो. याउलट सेंद्रिय घाट हा अंगभूत असतो. तो स्वतःतून विकसित होत असताना रूप धारण करतो. बाह्य रूपाची परिपूर्णता व त्याचा आंतरिक विकास ह्या दोन्ही गोष्टी एकच असतात. सेंद्रिय घाट व यांत्रिक नियमबद्धता यांची तुलना करताना कोलरिजने म्हटले आहे की, यांत्रिक नियमबद्धता व सेंद्रिय घाट यांत आपण जेव्हा घोटाळा करतो तेव्हा आपली खरी चूक होते. काव्यनिर्मितीच्या सामग्रीतून जो जन्मलेला नसतो आणि जो पूर्वनियोजित असतो तो घाट जेव्हा सामग्रीवर लादला जातो तेव्हा निर्माण होणारे काव्य यांत्रिक असते. याउलट, सेंद्रिय घाट हा अंगभूत असतो. तो स्वतःतून विकसित होत असतानाच रूप धारण करतो. बाह्य रूपाची परिपूर्णता व त्याचा आंतरिक विकास ह्या दोन्ही गोष्टी एकच असतात.[४१] तेव्हा कल्पनाशक्तीच्या प्रक्रियेत कोलरिजला सेंद्रियीकरणाची क्रियाही अभिप्रेत आहे हे उघड आहे. कलाकृतीचा रूपविकास स्वतःतून होणे, कलाकृतीचे बाह्यरूप व तिचा आंतरिक विकास ह्या दोन्ही गोष्टी एकच असणे, ही दोन वैशिष्ट्ये कोलरिजने 'सेंद्रिय घाटाची वैशिष्ट्ये' म्हणून नोंदविलेली आहेत. अर्थात येथे आशय आणि अभिव्यक्ती ह्यांचे द्वैत कल्पिता येणे शक्य नसते.

कोलरिजच्या कल्पनाशक्तीच्या संकल्पनेचे दुसरे वैशिष्ट्य असे की तिच्यात परस्परविरुद्ध व असंगत गुणधर्मांमध्ये समतोल व सुसंवाद निर्माण करण्याच्या प्रक्रियेला महत्त्वाचे स्थान मिळालेले आहे. जिला आपण 'प्रतिमा' म्हणतो तिच्या आंतररचनेत परस्परविरुद्ध व असंगत गोष्टींमध्ये एक समतोल व सुसंवाद साधलेला असतो. या अर्थाने प्रतिमानिर्मिती हे कल्पनाशक्तीचे एक मूलभूत कार्य आहे असे कोलरिजच्या आधाराने म्हणता येते. कोलरिजची ही संकल्पना काव्याच्या सेंद्रिय घाटाच्या व काव्यातील 'प्रतिमा' या घटकाच्या निर्मितीची प्रक्रिया स्पष्ट करताना दिसते.

चमत्कृतिशक्तीचे स्वरूप

आपल्यासमोरील सामग्रीमध्ये सुसंवाद, समतोल व एकात्मता निर्माण करण्याचे

कार्य कल्पनाशक्ती करते, तर या गोष्टी वगळून सामग्री केवळ एकत्र करण्याचे कार्य चमत्कृतिशक्ती करते. एकात्मता निर्माण करण्यापूर्वी कल्पनाशक्ती या सामग्रीची मोडतोड करते. चमत्कृतिशक्ती मात्र अशी मोडतोड न करता जड, निर्जीव व पूर्वनिश्चित सामग्रीशी फक्त क्रीडा करते. या क्रीडेत वस्तू व त्यांचे गुणधर्म यांच्या मूळ स्वरूपात कसलेही परिवर्तन होत नाही. ह्या वस्तू आपले मूळ स्वभाव व रूप टाकून देत नसल्यामुळे त्यांचे संश्लेषण होत नसते. म्हणूनच चमत्कृतिशक्ती केवळ एकत्रीकरण करते असे कोलरिज म्हणतो. वस्तूसंबंधीचे (व आपलेही) अनुभव हे स्थलकालनिबद्ध असतात. परंतु चमत्कृतिशक्ती त्यांना स्थलकालाच्या बंधनातून मुक्त करते. कोलरिजने चमत्कृतिशक्तीचे वर्णन करताना ती वेडाच्या झटक्यासारखी म्हणजे वातासारखी (delirium) असते असे म्हटले आहे.[४२] कल्पनाशक्ती अनुभवांची मोडतोड करून त्यात एक सेंद्रिय व्यवस्थापन निर्माण करते; चमत्कृतिशक्ती मात्र अनुभवांना, स्थलकालबंधनातून मुक्त करून, फक्त एकत्र करते. म्हणजेच त्यांच्यात कसलेही नवे व्यवस्थापन निर्माण होत नाही.

कल्पनाशक्ती व चमत्कृतिशक्ती यांच्यात कोलरिजने मूल्यांच्या दृष्टीने भेद केलेला दिसतो. म्हणजे कल्पनाशक्ती ही चांगले काव्य देणारी शक्ती आहे, चमत्कृतिशक्तीतून मात्र चांगले काव्य निर्माण होत नाही, असे त्याला म्हणायचे आहे. म्हणूनच मूलभूत प्रतिभेचे (original genius) लक्षण सांगताना "विविधतेत एकात्मता निर्माण करता येणे" याला त्याने महत्त्व दिले आहे.[४३] याचा अर्थ तो दुसऱ्या प्रकारच्या कल्पनाशक्तीला मूलभूत प्रतिभेचे लक्षण मानतो.

कोलरिजचे शब्दांकनक्रियेकडे दुर्लक्ष

प्रत्यक्ष काव्याच्या स्वरूपाची चर्चा करीत कोलरिजने आपली कल्पनाशक्तीची संकल्पना मांडली आहे. त्याने मांडलेली ही संकल्पना मूलभूत स्वरूपाची मानली जाते. या संकल्पनेबद्दल रिचर्ड्सने म्हटले आहे की कोलरिजची ही मूलगामी उपपत्ती म्हणजे समीक्षेला मिळालेली एक महान देणगी आहे; तो जे काही सांगतो त्याच्यावर भाष्य करण्यापलिकडे नव्या विचारांची भर घालणे एकूण कठीणच आहे.[४४]

असे असले तरी एक गोष्ट येथे लक्षात घेतली पाहिजे ती अशी की आपल्या उपपत्तीत कोलरिजने कवितेच्या माध्यमाचा—भाषेचा—विचार केलेला नाही. त्यामुळे कवितानिर्मितिप्रक्रियेत शब्दांकनप्रक्रियेचे स्थान व स्वरूप काय याचा बोध त्याच्या कल्पनाशक्तीच्या संकल्पनेतून होत नाही. शब्दांकनप्रक्रिया ही जर कल्पनाशक्तीची प्रक्रिया मानली नाही तर कवीजवळ या दोन प्रक्रिया घडविणाऱ्या दोन वेगळ्या शक्ती असतात असे मानावे लागेल. 'परस्परविरुद्ध आणि असंगत घटकांचे सेंद्रिय संश्लेषण' हे शब्दांशिवाय व शब्दांकनापूर्वी झाले आहे असे मानावे लागेल. कल्पनाशक्तीच्या साह्याने असे संश्लेषण झाले की शब्दांकनाचे कार्य उरते. त्यामुळे ही

निर्मिलेली सेंद्रिय संघटना, तिच्यात कसलीही उणीव निर्माण होऊ न देता, कौशल्याने, नैपुण्याने शब्दांकित करणे म्हणजे कविता लिहिणे असा अर्थ यातून सूचित होतो. अर्थात कोलरिजने एके ठिकाणी 'जड प्रतीके आंतरमनातील घडामोडींसाठी वापरण्याची' प्रक्रिया कल्पनाशक्तीमध्ये अंतर्भूत केली आहे.[४५] परंतु त्याच्या कल्पनाशक्तीच्या मूळ संकल्पनेत ती समाविष्ट झालेली नाही. कल्पनाशक्ती शब्दांकनाचे कार्य कसे करते, हेही तो मुद्दामहून स्पष्ट करीत नाही. त्याच्या भूमिकेत काव्याचे शब्दपूर्व संश्लिष्ट रूप व शब्दांकित रूप अशी दोन रूपे कल्पावी लागतात. कोलरिजच्या भूमिकेमुळे मग सेंद्रिय रूपात अभिप्रेत असलेले आशय व अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व उरत नाही. कविता ही खऱ्या अर्थाने सेंद्रिय असेल तर शब्दांकनक्रिया हा तिच्या निर्मितिक्रियेचा एक अपरिहार्य भाग असला पाहिजे. कवितेच्या रूपसिद्धीत शब्दांनाही स्थान असते असे मानावयास हवे. कोलरिजच्या भूमिकेत याकडे लक्ष पुरविले गेले आहे असे दिसत नाही. परंतु एवढे मात्र खरे की काव्यनिर्मिती कशी होते हे सांगताना सेंद्रिय घाटाच्या घडणीला त्याने महत्त्व दिले आहे आणि असंगत गोष्टींत संगती, समतोल निर्माण करणे हे कल्पनाशक्तीचे कार्य मानून त्याने प्रतिमानिर्मिती हीदेखील कल्पनाशक्तीच्या कार्यात समाविष्ट केली आहे. काव्याच्या सेंद्रियत्वाला व प्रतिमांच्या रचनेला कोलरिजच्या उपपत्तीत महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे.

काव्य ही व्यक्तिनिरपेक्ष निर्मिती : एलियट

कोलरिजची उपपत्ती ही प्रत्यक्ष काव्याच्या विश्लेषणावर आधारित असली तरी तो काव्य आणि कवी या दोन गोष्टी एकच मानतो. 'काव्य म्हणजे काय?' हा प्रश्न जवळपास 'कवी म्हणजे काय?' यासारखाच आहे; यांपैकी एकाचे उत्तर हे दुसऱ्या प्रश्नाची सोडवणूक करण्यात गुंतलेले असते, असे कोलरिजने म्हटले आहे.[४६] दुसरे म्हणजे कोलरिजच्या उपपत्तीत आत्म्याची (soul), चैतन्याची भाषा वापरली जाते.[४७] कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाला मिळणारे प्राधान्य व आत्म्याची भाषा या दोन गोष्टी एलियटला मान्य नसल्यामुळे त्याने आपली उपपत्ती मांडत असताना कोलरिजला अभिप्रेत असलेल्या अतिभौतिकीय उपपत्तीवर हल्ला चढवला आहे.[४८] तो म्हणतो की माझे मन इतके जड व ठोस आहे की, त्याला गूढ विचारशक्तीची अंतराळातील झेप पेलवत नाही.[४९] कोलरिजप्रमाणेच वर्डस्वर्थचा 'भावनांच्या उत्स्फूर्ततेचा सिद्धान्त' (spontaneous overflow of powerful feelings) त्याला अमान्य आहे. म्हणूनच या संकल्पना नाकारणारी व्यक्तिनिरपेक्ष (impersonal) काव्यनिर्मितिप्रक्रिया तो मांडतो.

(काव्यातून कवी आपले व्यक्तिमत्त्व अभिव्यक्त करतो हेच टी० एस्० एलियटला अमान्य आहे. काव्यनिर्मितीमध्ये कवीचे व्यक्तिमत्त्व सहभागी होते खरे; पण निर्माण

झालेल्या काव्यात मात्र या व्यक्तिमत्त्वाचा अंश उतरलेला नसतो. प्लॅटिनम धातूच्या पट्ट्यांच्या उपस्थितीत सल्फर डायऑक्साइड व ऑक्सिजन हे वायू संयोग पावून सल्फ्युरिक ॲसिड तयार होते. तयार होणाऱ्या सल्फ्युरिक ॲसिडमध्ये प्लॅटिनमचा अंशही नसतो. प्लॅटिनम हा धातू उपस्थित असल्याशिवाय मात्र हे संयुगीकरण होऊ शकत नाही. एलियटच्या मते काव्यनिर्मितीत कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे कार्य व स्थान हे प्लॅटिनम कॅटॅलिस्टसारखे आहे. भावना व जाणिवा (emotions and feelings) ह्या, कॅटॅलिस्टसारखे कार्य करणाऱ्या मनाच्या संपर्कात येतात आणि त्याची भाषेसारख्या माध्यमात जुळणी होते.* भाषेच्या माध्यमात भावनांची व जाणिवांची झालेली जुळणी म्हणजे काव्य, असे एलियटला म्हणायचे आहे. एलियट म्हणतो की कवी आपले व्यक्तिमत्व अभिव्यक्त करीत नसतो. कवीच्या मनावर उमटणारे ठसे (impression) व अनुभव हे त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात संयुक्त होत नसतात, तर ते त्याच्याजवळील माध्यमात संयुक्त होत असतात. कवीमधील कृतिशील, व्यवहारी माणसाला ज्या अनुभवांचे व ठशांचे महत्त्व वाटते त्यांना त्याच्या कवितेत कदाचित स्थान असणार नाही; आणि कवितेत ज्यांना स्थान आहे त्यांना त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात दुर्लक्षिण्याइतके स्थान असेल. कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात महत्त्वाच्या नसलेल्या भावना, जाणिवा, ठसे, अनुभव यांचे कवितेत केंद्रीकरण (concentration) झालेले असते. त्या केंद्रीकरणामुळे एक नवीनच गोष्ट कवितेत निष्पन्न झालेली असते. असे केंद्रीकरण हे मुद्दाम ठरवून, जाणीवपूर्वक घडवून आणता येत नाही. कवितेत पुष्कळसा भाग हा सावधपणे, जाणीवपूर्वक घडवलेला असतो हे अमान्य करण्याचे कारण नाही, असे एलियट म्हणतो. या सावधपणाबद्दल त्याने म्हटले आहे की, जेथे खऱ्या कवीने सावध असायला हवे तेथे सामान्य कवी बेसावध असतो आणि जेथे खऱ्या कवीने बेसावध असायला हवे तेथे मात्र सामान्य कवी सावध असतो! या गफलतीमुळे कवीची कविता 'खाजगी' बनते. एलियट म्हणतो की, कविता म्हणजे भावनांचा अनिर्बंधपणे वाहणारा लोट नव्हे, तसेच ती व्यक्तिमत्त्वाची अभिव्यक्तीही नव्हे. कविता ही भावनांपासून व व्यक्तिमत्त्वापासून मिळवलेली मुक्तता असते. ज्यांना व्यक्तिमत्त्व व भावना असतात त्यांनाच या दोहोंपासून मुक्ततेची इच्छा होणे म्हणजे

* (कविता ही भावना व जाणिवा यांच्या जुळणीतून घडते असे एलियटला म्हणायचे आहे. तो emotion व feeling असे शब्द वापरतो. Feeling म्हणजे भावनांची किंवा अनुभवांची जाणवलेली अर्थपूर्णता. यात त्या भावनेच्या किंवा अनुभवाच्या स्वरूपाचे, मानवी जीवनातील त्यांच्या स्थानाचे, त्यांच्या मूल्याचे कवीला झालेले आकलन असते. एलियटला अभिप्रेत असलेली feeling म्हणजेच कवीला आपल्या भावनेची किंवा अनुभवाची होणारी जाणीव. म्हणून feeling साठी आपण जाणीव ही संज्ञा वापरीत आहोत.)

काय ते कळेल, असे एलियट म्हणतो. कवितेत ज्या अर्थपूर्ण भावनांची अभिव्यक्ती होते त्यांना कवितेच्या सीमेतच फक्त जीवित असते, कवीच्या चरित्रात नव्हे. कलेतल्या भावना या व्यक्तिनिरपेक्ष असतात. निर्मितीमध्ये स्वतःला पूर्णपणे समर्पित करून घेणे, वर्तमानक्षणाबरोबरच भूतकाळाचे वर्तमानक्षणही जगणे, जिवंत गोष्टीं-बरोबरच मृतांचेही भान ठेवणे हे जोपर्यंत कवीला जमत नाही तोपर्यंत त्याला व्यक्तिनिरपेक्षताही साधत नाही आणि काव्य निर्माण करणे म्हणजे काय हेही कळत नाही. असे एकूण एलियटचे म्हणणे आहे.

व्यावहारिक जीवन जगण्यासाठी घेतलेले अनुभव, हे जीवन जगताना जागृत होणाऱ्या भावना व जाणिवा, या सर्वांतून माणसाचे व्यक्तिमत्त्व घडते. या भावना, जाणिवा, अनुभव या सर्वांना त्याच्या व्यावहारिक जीवनात महत्त्व असते, काव्यात नव्हे. एलियट काव्यातील भावना व खाजगी, व्यावहारिक जीवनातील भावना यांत भेद करतो. व्यावहारिक जीवनातील भावना काव्यात अभिव्यक्त होतात ह्या गृहीतावर आधारलेली वर्डस्वर्थची काव्याची सुप्रसिद्ध व्याख्या एलियटने नाकारली आहे. ‘शांत मनःस्थितीत स्मरणोज्जीवित झालेल्या भावना’ हे काव्याबद्दलचे समीकरण त्याला चुकीचे वाटते. कवितेत ‘भावना’ नसतात, ‘स्मरण’ नसते, व शांत मनःस्थितीही नसते, असे त्याने म्हटले आहे. काव्यात भावनांची उत्कट अभिव्यक्ती होत नाही तर एका विशिष्ट माध्यमात भावनांची, जाणिवांची किंवा अनुभवांची जुळणी किंवा केंद्रीकरण होत असते, हे त्याला आग्रहाने मांडायचे आहे.[५०]

अनुभवांची जुळणी, केंद्रीकरण किंवा अनुभवांचे संयुग कसे होते, या संयुगाचे स्वरूप काय असते याचे अधिक विवेचन एलियटने ‘Metaphysical Poets’ नामक निबंधात केलेले आहे. “काव्यात अनेक टोकांच्या असंगत कल्पना बळाने एकत्र आणल्या जातात.” असे जे जॉन्सनने म्हटले आहे त्यावर टीका करताना एलियट म्हणतो की, काव्यात जॉन्सन म्हणतो त्याप्रमाणे घटक एकत्र (yoke) येत नाहीत तर ते संयुक्त (unite) होतात.[५१] पुढे तो म्हणतो की, निर्मिती करताना कवी अनेक असंगत अनुभवांना संयुक्त करीत (amalgamate) असतो. सामान्य माणसाचा अनुभव हा विस्कळित, अनियमित, तुटकाफाटका असतो. तो प्रेमात पडतो, किंवा स्पिनोझाचे तत्त्वज्ञान वाचतो; परंतु त्याच्या या दोन अनुभवांचा परस्परांशी किंवा टाइपरायटरच्या आवाजाशी किंवा अन्नाच्या वासाशी कसलाही संबंध नसतो. परंतु कवीच्या मनात हे असले असंगत अनुभव नवनवी संयुगे घडवीत असतात.[५२]

काव्यातील अनुभवांचे व्यक्तिनिरपेक्ष—कविनिरपेक्ष—वस्तुनिष्ठत्व आणि अशा मूलतः असंगत असलेल्या अनुभवांचे संयुक्तीकरण या दोन गोष्टींना एलियटच्या विवेचनात महत्त्वाचे स्थान आहे.

कोलरिज व एलियट : साम्यभेद

कोलरिजविरोधी कडवी भूमिका घेत असतानाच एलियटनेसुद्धा कोलरिजच्या उपपत्तीशी मिळतीजुळती उपपत्ती मांडलेली दिसते. कवी व काव्य यांचे नाते कोणत्या प्रकारचे असते, या प्रश्नाबाबत या दोघांचा तीव्र मतभेद असला तरी काव्याच्या स्वरूपाबद्दल मात्र दोघांचे एकमत दिसते. कोलरिजने कल्पनाशक्तीची संकल्पना मांडताना काव्यघटकांच्या संश्लेषणावर व त्यातून जन्मणाऱ्या सेंद्रिय पूर्णत्वावर भर दिला आहे. एलियटही काव्यघटकांची संयुक्तता, केंद्रीकरण यावर भर देताना दिसतो. असंगत व परस्परविरोधी गुणधर्म काव्यात एकात्म बनतात असे कोलरिज सांगतो, तर असंगत व असंबंधित अनुभव काव्यात संयुक्त होतात असे एलियट म्हणतो. या दोघांच्या उपपत्तींमध्ये आणखी एक फरक सांगितला पाहिजे. कोलरिजच्या उपपत्तीत 'सेंद्रिय पूर्णत्वा'ची संकल्पना मांडली जाते. एलियट मात्र 'सेंद्रिय' हा शब्द वापरत नाही. परंतु त्यालाही संश्लेषणाची (concentration, combination, unification, amalgamation असे शब्द एलियट वापरतो.) आणि त्यातून जन्मणाऱ्या 'नव्या पूर्णत्वा'ची कल्पना मान्य आहे.

कोलरिज व एलियट या दोघांच्याही उपपत्तींत प्रतिमेच्या संकल्पनेला प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे स्थान मिळते. कारण प्रतिमेमध्ये दोन किंवा अधिक असंगत, असंबंधित वस्तू किंवा त्यांचे गुणधर्म हे एकात्म बनताना दिसतात. जेथे कवितेच्या रचनेची किंवा स्वरूपाची संकल्पना असंगत व असंबंधित अनुभव किंवा गुणधर्म यांच्या एकात्मीकरणावर उभी आहे तेथे प्रतिमा ही काव्याची भाषा मानावीच लागते. कोलरिजसारखा रोमँटिक कवि-टीकाकार व एलियटसारखा त्याच्या विरोधी टोकावर उभा असलेला क्लासिसिस्ट कवि-टीकाकार आपले मतभेद विसरून काव्यस्वरूपाच्या प्रश्नावर एकत्र येताना दिसतात.

एलियटच्या उपपत्तीचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की त्याने कवितेच्या माध्यमाला आपल्या काव्यनिर्मितिप्रक्रियेत स्थान दिले आहे. भाषा हे कवितेचे माध्यम आहे व कवीच्या मनातील विविध ठसे आणि अनुभव भाषा या माध्यमामध्ये वैशिष्ट्यपूर्णतेने व अनपेक्षितपणे जुळवले जातात; माध्यमामध्ये जुळविले गेलेले हे अनुभव व ठसे कवी अभिव्यक्त करतो;—असे त्याने म्हटले आहे.[५३] त्याच्या या उपपत्तीत भाषा ही निर्मितिप्रक्रियेत सहभागी होते हे मान्य केले आहे. म्हणूनच तो म्हणतो की, काव्य घडत असताना शब्द, प्रतिमा व वाक्प्रयोग यांच्याशी निगडित असणाऱ्या जाणिवा या भावनांशी जुळतात आणि काव्याचा अंतिम परिणाम साधला जातो.[५४] कोलरिजने मात्र निर्मितिप्रक्रिया सांगताना काव्याच्या माध्यमाकडे दुर्लक्ष केलेले दिसते. एलियटने भाषेला महत्त्व दिलेले असले तरी त्याच्या उपपत्तीत सर्वत्रच भाषेच्या निर्मितीतील स्थानाकडे लक्ष पुरविले गेलेले दिसत नाही.

व्यक्तिमत्त्वाची संकुचित संकल्पना

कवी आपले व्यक्तिमत्त्व किंवा भावना अभिव्यक्त करीत नाही तर तो त्यापासून मुक्तता मिळवतो, असे म्हणताना एलियटने व्यक्तिमत्त्वाचे क्षेत्र मर्यादित केले आहे. जे लौकिक व्यवहारात उपयुक्त असते तेवढ्यालाच तो व्यक्तिमत्त्व म्हणतो. कवितेत नेहमीच्या भावना येत असतात. परंतु त्यांची अर्थपूर्णता त्या कवितेपुरती सीमित असते असे त्याने म्हटले आहे.[५५] कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात भावनांचे व जाणिवांचे कार्य हे वेगळे असते. ते उपयुक्ततेच्या पातळीवरचे असते. याच भावना जेव्हा कवितेत येतात तेव्हा त्यांना त्या कवितेपुरती एक नवी अर्थपूर्णता प्राप्त होत असते. ही अर्थपूर्णता जाणिवांमुळे प्राप्त होते असे जर म्हणायचे असेल तर भावनांना नवी अर्थपूर्णता देणाऱ्या जाणिवांचे स्वरूप काय, व्यवहारात या जाणिवांना महत्त्व व प्रयोजन असते काय, असे काही प्रयोजन नसेल तर या जाणिवा कवीच्या मनात कशा घडतात, या घडणीत कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा सहभाग किती, असे अनेक प्रश्न उपस्थित होतात. एलियटने या प्रश्नांची उत्तरे दिलेली दिसत नाहीत. लौकिक भावनांचे लौकिकनिरपेक्ष संयुक्तीकरण कसे होते हा निर्मितिप्रक्रियेतील महत्त्वाचा प्रश्न एलियटने विचारात घेतलेला दिसत नाही.

एलियटने कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाला 'भांडारा'चा जो दृष्टांत दिला आहे, तोही काव्यनिर्मितीशी व्यक्तिमत्त्वाचा काहीही संबंध नसतो हे सुचविणारा आहे. हा दृष्टांत मानसशास्त्रदृष्ट्या बरोबर नाही, असे एलिसओ विवासने म्हटले आहे. तो म्हणतो, "तंबाखूचा वापर होईपर्यंत ती जशी चंचीत पडून असते तशा प्रकारे जाणिवा या कविमनात पडून असतात असे म्हणणे खरे नाही."[५६] भावना व जाणिवा कवी अनुभवीत असतो. किंबहुना, लौकिक पातळीवर जीवन जगत असताना जे अनुभव तो भोगतो त्यातूनच त्याच्या काव्य घडविणाऱ्या जाणिवा तयार होत असतात. जसे जसे नवे अनुभव त्याला येतात तशा तशा या जाणिवा कमीअधिक बदलतात आणि समृद्ध होतात. कवीच्या जाणिवा या गतिमान, नित्य, परिवर्तनीय असतात. काव्यनिर्मितीच्या क्षणी या भावना व जाणिवा अधिक स्पष्ट होत असल्या, तरी त्यांच्यात सतत परिवर्तन, सुधारणा घडत असते. भांडाराच्या कल्पनेत त्या स्थिर, निर्जीव स्वरूपात पडून राहिलेल्या असतात. असा जो अर्थ सूचित होतो तो स्वीकारता येत नाही.

वस्तुनिष्ठ समरूपाची संकल्पना

एलियटच्या या उपपत्तीत 'असंगतांमध्ये संयुक्तता' आणि ही प्रत्यक्ष माध्यमात, म्हणजेच भाषेत, घडत असल्यामुळे 'आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता' या दोन काव्य-विशेषांना महत्त्वाचे स्थान मिळाले आहे. परंतु अन्यत्र त्याने या गोष्टींकडे दुर्लक्ष करून काव्यनिर्मिप्रतिक्रिया मांडली आहे. ह्या उपपत्तीला वस्तुनिष्ठ समरूपाची उपपत्ती

(theory of objective correlative) म्हटले जाते. वस्तुनिष्ठ समरूपाची संकल्पना एलियटने पुढीलप्रमाणे मांडली आहे. कलेमध्ये भावनेची अभिव्यक्ती करण्याचा एकमेव मार्ग म्हणजे त्या भावनेचे वस्तुनिष्ठ समरूप शोधून काढणे हा होय. वेगळ्या शब्दांत सांगायचे झाल्यास असे म्हणता येईल की विशिष्ट भावनेचे समीकरण बनू शकेल अशा वस्तूंचा गट, असा एखादा प्रसंग किंवा अशा काही घटनांची मालिका शोधणे म्हणजे त्या भावनेचे 'वस्तुनिष्ठ समरूप' शोधणे. अशा वस्तू, प्रसंग किंवा घटनांची मालिका जेव्हा आस्वादकाच्या आकलनकक्षेत येईल तेव्हा ती विशिष्ट भावना त्याच्या मनात चटकन जागृत होऊ शकेल.[५७]

या सिद्धांतामध्ये अभिव्यक्त करायची भावना आणि ही भावना आस्वादकाच्या मनावर अचूकपणे व अपरिहार्यपणे संस्कारित करू शकणारा वस्तूंचा किंवा प्रसंगांचा गट, असे दोन घटक गृहीत धरण्यात आले आहेत. त्यामुळे आशय (कवीची भावना) व अभिव्यक्ती (संबंधित समरूप वस्तू किंवा घटना) यांत द्वैत निर्माण झाले आहे. कवीला जी भावना अभिव्यक्त करायची आहे ती आधीच स्पष्टपणे ज्ञात झाल्या-शिवाय तिची समरूप वस्तू किंवा घटना शोधता येणार नाही. ही भावना आधीच नक्की व स्पष्ट झालेली असते असे मानले की तिला अनुरूप वस्तू किंवा घटना शोधणे ही क्रिया कारागिरीच्या पातळीवर जाते. तसेच, प्रत्येक भावनेची परिपूर्ण अभिव्यक्ती करणारी वस्तू व घटना सापडू शकते असे मानल्याशिवाय या उपपत्तीला अर्थ राहत नाही. खरे म्हणजे वस्तू, घटना किंवा प्रसंग यांच्याशिवाय भावना असूच शकत नाही. कुठल्याही वस्तूशी किंवा घटनेशी निगडित नसलेली केवलस्वरूपी भावना ही एक कपोलकल्पित वस्तू आहे. एलियटच्या या मीमांसेत भावना अशा वस्तुघटनानिरपेक्ष केवल रूपात असते हे गृहीत धरले आहे. दुसरे असे की, या उपपत्तीत काव्यनिर्मितीत भाषेला काहीही स्थान राहिलेले नाही. जे धोके एलियटने आपल्या व्यक्तिनिरपेक्ष काव्यनिर्मितिप्रक्रियेत टाळले होते, त्याच धोक्यांना त्याची ही उपपत्ती बळी पडलेली आहे. एलियटच्या या भूमिकेवर टीका करताना मरे क्रायगर म्हणतो की, कवीच्या व वाचकांच्या समान भावनांमधील एक भावनारहित पूल, असे कवितेचे स्वरूप या भूमिकेत निष्पन्न होते; कवीच्या मुळातील भावना, कविते-तून अभिव्यक्त होणाऱ्या भावना व वाचकांच्या मनात निर्माण होणाऱ्या भावना या तीन स्वतंत्र गोष्टी एलियटच्या उपपत्तीत निष्काळजीपणे समान कल्पिलेल्या आहेत.[५८] एलियटच्या या दोन उपपत्तींपैकी भाषेला व आशयाभिव्यक्तीच्या अभिन्नतेला महत्त्व देणारी आणि अनेक असंगत घटकांच्या संयुगात काव्यतत्त्व पाहणारी पहिली उपपत्ती स्वीकारण्याजोगी आहे.

कोलरिजची काव्यनिर्मितीसंबंधीची उपपत्ती आणि वेगळ्या परिभाषेत मांडलेली परंतु कोलरिजच्या उपपत्तीशी मिळतीजुळती अशी एलियटची उपपत्ती अशा दोन उपपत्त्या आपण पाहिल्या. दोघांच्या उपपत्त्यांमध्ये असंगत गोष्टींचे संश्लेषण किंवा संयुक्ती-

करण या संकल्पनेला महत्त्व आहे. एलियट आपल्या मीमांसेमध्ये कल्पनाशक्ती ही संज्ञा वापरीत नसला तरी त्यांने मांडलेल्या संयुक्तीकरणाच्या संकल्पनेत कल्पनाशक्तीचे कार्य अनुस्यूत आहे. कल्पनाशक्तीच्या संकल्पनेचा आधार न घेता मांडली गेलेली काव्यनिर्मितिप्रक्रिया आता आपणांस विचारात घ्यायची आहे. ही उपपत्ती कवीचे व्यक्तिमत्त्व सामान्य माणसापेक्षा वेगळे असते, या गृहीतावर उभी आहे. ही उपपत्ती कोलरिज-एलियटपेक्षा वेगळी असली, तरी 'असंगत गोष्टींत समतोल प्रस्थापित' करण्याची कोलरिजची संकल्पना याही उपपत्तीत मान्य केली गेली आहे. कोलरिज व एलियट यांच्या निर्मितिप्रक्रियेत प्रतिमेला जसे स्थान मिळालेले दिसते तसेच ते याही निर्मितिप्रक्रियेत मिळाले आहे. ही निर्मितिप्रक्रिया बा० सी० मर्ढेकरांनी मांडली आहे.

वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा व तादात्म्य : मर्ढेकर

काव्यनिर्मितिप्रक्रियेचा सविस्तर विचार करणारी एक उपपत्ती अशी मराठीत प्रथम मर्ढेकरांनीच मांडली. पहिल्यांदा 'वाङ्मयीन महात्मता' या लेखमालेत व नंतर 'काव्यातील नवीनता' या लेखात त्यांनी आपली उपपत्ती मांडली आहे. प्रतिमा-निर्मितीचा विचार त्यांनी 'काव्यातील नवीनता' या लेखात केला असल्याने तो आपल्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे. परंतु 'वाङ्मयीन महात्मते'मधील उपपत्ती ही मराठीतील स्थिरावलेली व अधिक महत्त्व मिळालेली उपपत्ती असल्याने तिचाही आपण विचार करणार आहोत.

मर्ढेकरांनी आपल्या उपपत्तीत 'वाङ्मयीन आत्मनिष्ठा' व 'वाङ्मयीन तादात्म्य' अशा दोन संकल्पना विस्ताराने मांडल्या आहेत. त्यांचे म्हणणे थोडक्यात पुढील-प्रमाणे सांगता येईल. लेखक जेव्हा एखादी वस्तू किंवा प्रसंग अनुभवतो तेव्हा त्याची जी एक कल्पनात्मक प्रतिक्रिया होते तिच्याशी आणि प्रत्यक्ष काव्य लिहीत असतानाही आपल्या प्राथमिक 'आत्मिक अनुभवा'शी त्याने प्रामाणिक राहिले पाहिजे. यांपैकी पहिलीला लेखनपूर्व व दुसरीला लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा म्हणता येईल. वस्तू किंवा प्रसंग अनुभवताना त्याची होणारी कल्पनात्मक प्रतिक्रिया ही आपणांस प्रत्यक्षात तपासून पाहता येत नाही. परंतु लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा पाळली आहे की नाही हे मात्र तपासता येते. कारण अभिव्यक्त होणारा अनुभव हा विशिष्ट व्यक्तीचा, विशिष्ट वेळेचा अनुभव आहे. त्यामुळे त्यात एक आंतरिक सुसंगती असते. प्रत्यक्ष कवितेत आंतरिक सुसंगती आढळली की कवीने लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा पाळली असे मानायला हरकत नाही. अर्थात लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा असल्याशिवाय लेखनगर्भ आत्मनिष्ठा असू शकत नाही. तेव्हा आंतरिक संगती असलेल्या लेखनात दोन्ही आत्मनिष्ठा पाळल्या जातात.

नुसती आत्मनिष्ठा पाळून उपयोगाचे नसते. त्याबरोबरच लेखकाने आपल्या अनुभूत विषयाशी समरसही झाले पाहिजे. असे समरस होणे म्हणजे तादात्म्य पावणे.

लेखक वस्तू किंवा प्रसंग यांपासून मिळणाऱ्या इंद्रियसंवेदनांशी तादात्म्य पावतो. त्यामुळे अनेकविध विचार त्याच्या मनात निर्माण होतात. जितके अधिक विचार (त्यात भावनाही आल्या) त्याच्या मनात निर्माण होतील तितका तो इंद्रियगोचर वस्तूशी तादात्म्य पावला असे म्हणता येईल. याबरोबरच निरनिराळ्या ज्ञानेंद्रियांना प्रतीत होणाऱ्या विविध इंद्रियसंवेदनांतून जर एकच एक विचार सुचविला गेला तरी तो तादात्म्य पावला असे म्हणता येईल. 'एका संवेदनेपोटी अनेक विचार किंवा अनेक संवेदनांपोटी एक विचार' स्फुरला की लेखक संवेदनांशी तादात्म्य पावला, असे थोडक्यात म्हणू शकू.

संवेदनांशी तादात्म्य पावल्यामुळे जे विचार त्याच्या मनात स्फुरतात त्यांच्याशीही तो तादात्म्य पावतो. लेखक विचारांशी तादात्म्य पावला की त्या विचाराच्या स्थूल रूपाच्या ठिकाणी सूक्ष्मतर व भिन्न भिन्न अर्थच्छटा प्रकट व्हायला लागतात. त्याबरोबरच अशा भिन्न प्रकारच्या सूक्ष्मतर अर्थच्छटांमध्ये परस्पर सुसंगती किंवा विसंगती, साम्य किंवा विरोध किंवा अनोन्यपरिपोषकता जाणवू लागली की लेखक विचारांशी तादात्म्य पावला असे मानायला हरकत नाही. या तादात्म्याला विचारगर्भ तादात्म्य म्हणता येईल. या विचारगर्भ तादात्म्यात विचारांच्या भिन्न भिन्न व सूक्ष्मतर अर्थच्छटा प्रकट होतात आणि या अर्थच्छटांतील आंतरिक लयही—परस्पर सुसंगति-विसंगती, साम्य-विरोध, अन्योन्यपरिपोषकता—जाणवते. वाङ्मयात महात्मता निर्माण होण्याच्या दृष्टीने लेखकाने आत्मनिष्ठ राहिले पाहिजे आणि अनुभूत विषयाशी तादात्म्यही पावले पाहिजे असे मर्ढेकरांचे म्हणणे आहे.[५९]

शब्दांकनक्रियेकडे दुर्लक्ष

वाङ्मयीन आत्मनिष्ठेचे व तादात्म्याचे विवेचन करताना मर्ढेकरांनी आत्मिक अनुभव, त्याच्या बारीकसारीक अर्थच्छटांसह व अंगभूत सुसंगतीसह शब्दबद्ध करणे म्हणजे कविता लिहिणे, अशी काव्यलेखनविषयक कल्पना गृहीत धरली आहे. त्याचप्रमाणे प्रत्यक्ष काव्यलेखनाच्या आधीच कवीला आपल्या आत्मिक अनुभवाचे सम्यक स्वरूप लक्षात आलेले असते असेही मानले आहे.[६०] त्यामुळे असा हा कवीला जाणवलेला आत्मिक अनुभव शब्दांत तंतोतंत उमटतो की नाही, त्याची अंगभूत सुसंगती काही अन्य मोहांमुळे नष्ट होते काय, हे काव्यलेखनसमयी सतत, जागरूकतेने पाहत राहणे आणि आपला अनुभव शब्दांत तंतोतंत उमटविण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे आत्मनिष्ठ राहणे, असे मर्ढेकरांना सुचवायचे आहे. याचाच अर्थ असा की प्रत्यक्ष लेखनसमयी या अनुभवात परिवर्तने होण्याची शक्यता मर्ढेकर नाकारतात. त्यांच्या दृष्टीने कवीच्या आत्मिक अनुभवात जर काही बदल होत असतील तर ते कवी अनुभवाबाहेरील काही गोष्टींना बळी पडल्याने झालेले असतात. कवीचा अनुभव शब्दबद्ध होण्यापूर्वीच सिद्ध झालेला असतो. असा तयार झालेला अनुभव, त्याच्याशी

एकनिष्ठ राहत शब्दबद्ध केला जातो, असे या भूमिकेत गृहीत धरले जाते. त्यामुळे आत्मिक अनुभव शब्दबद्ध करणे ही क्रिया निर्मितीचा भाग बनत नाही. "ज्या तादात्म्याचे प्रतिबिंब अखेर वाङ्मयकृतीत पडावयाचे असते त्या तादात्म्यातच अनुभवाला शब्दांत प्रकट करण्याची आंतरिक प्रवृत्ती हा एक घटक असतो." असे मर्ढेकरांनी म्हटले आहे खरे![६१] परंतु काव्यनिर्मिती करताना सुचणाऱ्या शब्दांमुळे कवीच्या मूळ कल्पनेवर संस्कार होत जातात; कवीची मूळ कल्पना व शब्द यांच्यात परस्परांना रूप देणारी देवाणघेवाण होऊन कविता सिद्ध होते हे त्यांना अभिप्रेत नाही. या भूमिकेत शब्दांकनापूर्वी तयार झालेला आत्मिक अनुभव हीच खरी कविता बनते. त्यामुळे प्रत्यक्ष आत्मिक अनुभव व त्याचे शब्दरूप यांत द्वैत मानावे लागते. म्हणजेच आशय व अभिव्यक्ती यांच्या अभिन्नत्वाच्या कल्पनेस तिलांजली द्यावी लागते.

कवीचा अनुभव मूलतः वेगळा

मर्ढेकरांच्या दृष्टीने कवीचा कुठलाही अनुभव हा सुसंगतच असतो. या अनुभवाशी तादात्म्य पावून त्याचे धागे न् धागे कवीने स्पष्ट करून घ्यायचे असतात. त्याची आंतरिक लय शोधायची असते. आणि हे सर्व काळजीपूर्वक शब्दबद्ध करायचे असते. याचा अर्थ असा की मूळ अनुभवांचे विघटन करून त्यांची पुनर्निर्मिती करण्याची कोलरिजची कल्पना किंवा असंगत अनुभवांचे संयुग घडविण्याची एलियटची कल्पना मर्ढेकरांना मान्य नाही. ते जरी 'कल्पनात्मक प्रतिक्रिया' असा शब्दप्रयोग वापरीत असले तरी त्यांच्या भूमिकेत कल्पनाशक्तीला स्थान नाही. सामान्य माणसाचा अनुभव व कवीचा अनुभव हा मुळातच भिन्न प्रकारचा असतो, असे ते मानतात. त्यांनी म्हटले आहे की, "सखोल अशा भावनांतून एक प्रकारची संगती दृग्गोचर करणे हे वाङ्मयीन महात्मतेचे लक्षण आहे...जीवनातील निरनिराळ्या भावनांचा अनुभव घेत असताना भावनामूल्याचा एक तऱ्हेचा साचा व्यक्तिमात्राच्या मनात तयार झालेला असतो...सामान्य जनांच्या मनातील या साच्याची आंतरिक व्यवस्था कुठल्याही तत्त्वावर आधिष्ठित नसते...कवीच्या मनातील साच्याची आंतरिक व्यवस्था ही विशिष्ट तत्त्वांनुसार असते...ती संघटनात्मक असते...कवीच्या मनातील भावनाघटकांचे हे परस्परसंबंध साम्य, भेद, एकतानता, विरोध, समतोलपणा या सौंदर्यतत्त्वांनी प्रेरित अशी तालबद्धता तिने गुंफलेले असतात."[६२] अशा प्रकारे कवीचा अनुभव हा सामान्य माणसाच्या अनुभवाहून मुळातूनच वेगळा असतो, असे मानणे म्हणजे कवीचे मानसशास्त्र व सामान्यांचे मानसशास्त्र वेगवेगळे कल्पिणे होय! त्यामुळे मर्ढेकरांचा कवी हा अतिमानवी होतो. त्यांच्या या भूमिकेमुळे त्यांना अभिप्रेत असलेली काव्यनिर्मितिप्रक्रिया पुढीलप्रमाणे होते : कवीचे अनुभव हे सामान्य माणसापेक्षा वेगळे असून ते सौंदर्यतत्त्वांनी संघटित झालेले असतात. अशा अनुभवांशी कवी आत्मनिष्ठ राहिला व पूर्णपणे तादात्म्य पावला की महान कलाकृती सिद्ध होते.

कवीचे अनुभव मुळातून वेगळे असतात हे मानण्यास आधार मिळत नाही. तसेच कवीचे अनुभव मूलतः वेगळे मानले तर त्यांचा आस्वाद सामान्य माणूस कसा घेतो, हा प्रश्न निर्माण होतो. कारण कवीच्या अनुभवातील संगती जर सामान्य माणसाच्या अनुभवांत मुळातच नसेल तर त्याला या संगतीचा प्रत्ययच येणार नाही. कवीचे अनुभव मुळातून वेगळे मानून केवळ आत्मनिष्ठेवर व तादात्म्यावर भर देणे म्हणजे काव्यनिर्मितिप्रक्रिया सोपी करून टाकणे होय.

मर्ढेकरांना कोणत्या प्रकारच्या संगतीची अपेक्षा आहे, हेही त्यांच्या या विवेचनात स्पष्ट होत नाही. त्यांना मानसशास्त्रीय संगती हवी आहे की सौंदर्यतत्त्वांनी नियमित झालेली संगती हवी आहे? आपले अनुभव तयार होताना त्यांतील घटकांत एक विशिष्ट क्रम असतो. साशंकतेने ऊर धपापणे, डोक्यात काहूर उठणे, हे काहूर नाहीसे होऊन डोळ्यांत पाणी जमणे, हा अनुभवांचा मानसशास्त्रीय क्रम आहे. साम्य, विरोध, समतोल या तत्त्वांनी प्रेरित झालेली संगती यापेक्षा वेगळी असणार. मर्ढेकरांनी तात्त्विक चर्चेत सौंदर्यात्मक संगतीचा आग्रह धरला असला तरी माधव जूलियनांच्या 'काहूर' ह्या कवितेकडून त्यांनी मानसशास्त्रीय संगती अपेक्षिली आहे.[६३]

भावनानिष्ठ समतानता

'वाङ्मयीन महात्मते'मध्ये मांडलेल्या काव्यनिर्मितिप्रक्रियेपेक्षा वेगळीच प्रक्रिया मर्ढेकरांनी 'काव्यातील नवीनता' या निबंधात मांडली आहे.[६४] येथे मर्ढेकरांनी आपली उपपत्ती विस्ताराने मांडल्याचे दिसत नाही; कारण ते त्यांचे प्रयोजन नाही. काव्यातील नवीनता कोणती, याचे स्थूल दिग्दर्शन करणे एवढाच त्यांचा हेतू आहे. त्या निमित्ताने कवीच्या अनुभूतीचे वेगळेपण व त्याच्या निर्मितीचे स्वरूप यांचीही स्थूल चर्चा त्यांनी केली आहे.

कवीच्या अनुभूतीचे स्वरूप सांगताना मर्ढेकर म्हणतात की, कुठल्याही सर्वसामान्य मनुष्यापेक्षा कवीजवळ बुद्धी, भावना व कर्तृत्व यांचे भांडवल अधिक नसते. नवा विचार, नवे ज्ञान तो निर्माण करू शकत नाही. तसेच नव्या भावनेचीही भर तो घालू शकत नाही. या सर्व दृष्टींनी तो सामान्य माणसासारखाच असतो. मग त्याच्या अनुभूतीचे वेगळेपण कोणते, हे सांगताना ते म्हणतात की, सामान्य माणसाच्या अनुभूतीला एकच पद असते, तर कवीच्या अनुभूतीला दोन पदे असतात. उदाहरणार्थ, सामान्य माणूस वाघ हा प्राणी 'वाघ' म्हणूनच पाहील. कवीला मात्र हा वाघ एखाद्या सम्राटासारखा वाटेल. म्हणजे कवीच्या वाघासंबंधीच्या अनुभूतीला 'वाघ' व 'सम्राट' अशी दोन पदे आहेत, असे आपणांस म्हणावे लागेल. परंतु याचा अर्थ असा नव्हे की कवी कुठल्याही दोन वस्तू घेऊन त्या जुळवीत बसतो. त्याच्या काव्यातील या दोन पदांना अलग अलग अशी किंमत नाही. काव्याचे सारे मूल्य दोन पदांत साधल्या जाणाऱ्या "=" या चिन्हात आहे. एका पदातील

भावनासूर व दुसऱ्या पदातील भावनासूर यांच्यात समतानता (equivalence) प्रस्थापित करण्यात खरे काव्य आहे. म्हणून "कवीची अनुभूती म्हणजे भावनानिष्ठ समतानतांची (emotional equivalenecs) प्रस्थापना. कवीच्या प्रतिभेचे कार्य म्हणजे विश्वातल्या निरनिराळ्या घटकांतून अशा तऱ्हेच्या भावनानिष्ठ समतानता (emotional equivalences) निर्माण करणे."[६५]

स्थूल स्वरूपाची संकल्पना

मर्ढेकरांची भावनानिष्ठ समतानतेची ही उपपत्ती अतिशय स्थूल असल्याने तिच्यासंबंधी अनेक प्रश्न उपस्थित होतात आणि ते अनुत्तरित राहतात. कवितेतील प्रत्येक प्रतिमा ही भावनानिष्ठ समतानतेचे उदाहरण म्हणून घेता येईल, आणि कविता ही भावनानिष्ठ समतानतांची (म्हणजे प्रतिमांची) रचना असते, असे म्हणता येईल. यातून घडलेली संपूर्ण रचना—म्हणजे कविता—ही 'भावनानिष्ठ समतानता' असते काय? पूर्ण कविता भावनानिष्ठ समतानता असल्यास ती कोणत्या दोन पदांमध्ये समतानता साधते? मर्ढेकरांची ही उपपत्ती प्रतिमानिर्मितीची प्रक्रिया मांडते, परंतु पूर्ण कवितेचा विचार तिने केलेला नाही.

मर्ढेकरांची ही उपपत्ती कोलरिजच्या 'असंगत गुणधर्मांत समतोल व सुसंवाद निर्माण' करण्याच्या संकल्पनेशी व एलियटच्या असंगत अनुभवांचे संयुक्तीकरणाच्या संकल्पनेशी मिळतीजुळती आहे. परंतु या दोघांनीही अनुक्रमे 'सेंद्रिय संघटना' (organic unity) व 'नवी संघटना' (new whole) या संकल्पना मांडून संपूर्ण कवितेचा विचार केला आहे, तसा विचार मर्ढेकरांच्या या उपपत्तीत येत नाही. त्यामुळे दोन पदांमध्ये भावनानिष्ठ समतानता प्रस्थापित करून पूर्ण कवितेची घडण कशी होते हा प्रश्न येथे अनुत्तरित राहतो.

भावनानिष्ठ समतानतेच्या प्रस्थापनेत भाषेचा वाटा व तिचे कार्य कोणते, हेही मर्ढेकरांनी स्पष्ट केलेले नाही. त्यामुळे येथेही शब्दांकनक्रिया हा निर्मितीचा भाग बनत नाही.

सर्वांत महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ही उपपत्ती मांडताना मर्ढेकरांना आपल्या लयसिद्धांताचा विसर पडलेला दिसतो. भावनानिष्ठ समतानता म्हणजे दोन वस्तूंतील भावनांचे साम्य. मर्ढेकरांच्या लयसिद्धांतात संवाद, विरोध व समतोल या तीन लयतत्त्वांना स्थान आहे.[६६] परंतु येथे त्यांच्या लयतत्त्वांपैकी 'संवादतत्त्व'च आग्रहाने मांडले जात आहे. याचा अर्थ कवितेत फक्त संवादलयच असते, इतर लयतत्त्वे इतर कलांमध्ये असतात, असा करायचा काय? थोडक्यात, मर्ढेकरांची भावनानिष्ठ समतानतेची संकल्पना त्यांच्या लयसिद्धांताचा संकोच करणारी आहे.

व्यक्तिमत्त्व : कवीचे व सामान्यांचे

आतापर्यंत आपण कोलरिज, एलियट व मर्ढेकर यांच्या काव्यनिर्मितिप्रक्रिये-

संबंधीच्या उपपत्ती पाहिल्या. या तिघांच्याही उपपत्तींत काही गोष्टी समान असल्याचे आपण लक्षात घेतले. असंगत गोष्टींमध्ये एक संगती निर्माण करणे, त्यांची संघटना बांधणे, समतानता निर्माण करणे, यांवर या सर्वांनीच कमीअधिक प्रमाणात भर दिलेला आहे. असंगत गोष्टींमध्ये संगती प्रस्थापित होऊन घडणारा कवितेचा प्राथमिक घटक 'प्रतिमा' हा आहे. त्यामुळे या तिघांच्या उपपत्तीत प्रतिमेला स्पष्टास्पष्ट स्थान लाभलेले दिसते.

या तिघांमध्ये खरे मतभेद सुरू होतात ते काव्यनिर्मितीमध्ये कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा वाटा किती, कवीचे व्यक्तिमत्त्व व सामान्य माणसाचे व्यक्तिमत्त्व यांत फरक कोणता, या प्रश्नाबद्दल. यासाठी प्रथम कवीचे व्यक्तिमत्त्व व सामान्य माणसाचे व्यक्तिमत्त्व यांतील साम्यविरोध नक्की केला पाहिजे. म्हणजे काव्यनिर्मितीमध्ये कवीचे व्यक्तिमत्त्व कशा प्रकारे सहभागी होते ते नंतर ठरविता येईल. तसेच आपणांस आणखी एका प्रश्नाचा विचार करायचा आहे. कवीच्या ठिकाणी असलेली कल्पनाशक्ती ही फक्त काव्यनिर्मितीच्या क्षणीच काव्यरत असते की कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या जडणघडणीत ती अविरतपणे सहभागी होत असते, याचाही आपणांस शोध घेतला पाहिजे.

कवीचे व्यक्तिमत्त्व व सामान्य माणसाचे व्यक्तिमत्त्व हे मुळातून भिन्न प्रकारचे असते हे मर्ढेकरांच्या भूमिकेतून सूचित होणारे मत आपणांस स्वीकारता येत नाही. भावनानिष्ठ समतानतेच्या सिद्धांतात मर्ढेकरांनी कवीच्या अनुभूतीची भिन्नता कटाक्षाने मांडली आहे. कवीच्या अनुभूतीला दोन पदे असतात आणि त्याची प्रतिभा या दोन पदांत भावनानिष्ठ समतानता प्रस्थापित करीत असते, असे त्यांनी म्हटले आहे. जर सामान्य माणसाच्या अनुभूतीला दोन पदे नसतील व भावनानिष्ठ समतानता प्रस्थापित करणारी मानसिक शक्ती त्याच्या ठिकाणी नसेल तर त्याला काव्य कधीही कळू शकणार नाही. म्हणून कवी व सामान्य माणूस यांच्या व्यक्तिमत्त्वात मूलभूत, गुणात्मक (qualitative) फरक करता येणार नाही. तेव्हा कवीच्या व सामान्य माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वातील साम्यावरही लक्ष केंद्रित केले पाहिजे.

मानसशास्त्रज्ञांनी व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीमध्ये बालपणाच्या अनुभवांना फार महत्त्व दिले आहे. कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीमध्ये अर्थातच त्याच्या बालपणीच्या अनुभवांना फार महत्त्वाचे स्थान आहे. व्हेरायरॉं या फ्रेंच कवीचे काव्य व त्याचे बालपणीचे जीवन यांच्या संबंधांचा शोध घेणारा चार्ल्स बॉदॉं म्हणतो की, कवीच्या निर्मितीचे विश्लेषण करण्यासाठी त्याच्या बालपणीच्या आठवणींची फार मदत होत असते. बालपणीच्या अनुभवांना त्याच्या काव्यात महत्त्व येते याचे कारण याच वयात येणाऱ्या अनुभवांमधून त्याची स्थिर व बळकट अशी कल्पनासाहचर्ये (association of ideas) घडत असतात आणि ती त्याच्या संपूर्ण आयुष्यभर पुनःपुन्हा अवतरत असतात. म्हणूनच हे कल्पनासहचर त्याच्या काव्याच्या विश्लेषणाची कळसूत्रे ठरत असतात.[६७] केवळ मानसशास्त्रज्ञच नव्हे तर एलियटसारखा कवि-टीकाकारही बाल-

पणीच्या अनुभवांचे काव्यातील स्थान फार महत्त्वाचे मानतो. कवीची प्रतिमासृष्टी कशी घडते हे स्पष्ट करताना तो म्हणतो की, कवीच्या प्रतिमासृष्टीचा काही भाग फक्त त्याच्या वाचनातून घडतो. कवीने बालपणी अनुभवलेल्या संवेदनात्मक जीवनातून त्याची प्रतिमासृष्टी घडत असते. कवी आयुष्यभर जे ऐकतो, जे पाहतो, जे अनुभवतो त्यांतून काही विशिष्ट प्रतिमाच त्याच्या लेखनात पुनःपुन्हा का अवतरतात? एखाद्याच पक्ष्याचे गीत, कुठेतरी व केव्हातरी एखाद्या माशाने मारलेली सुळकांडी, एखाद्या फुलाचा सुवास, जर्मन पर्वतराजीतील एखाद्या पाऊलवाटेवर भेटलेली एखादी म्हातारी, फ्रान्समध्ये पाणचक्कीनजिकच्या रेल्वेजंक्शनवर डब्याच्या उघड्या खिडकीतून दिसलेले सहा गुंडांचे पत्ते खेळणे, अशा सर्व स्मृतींना एक प्रतीकात्म मूल्य असेल कदाचित; पण ही कशाची प्रतीके आहेत हे मात्र आपण सांगू शकत नाही; कारण भावनांचे जे तळ आपण कधीही पाहू शकणार नाही, अशा तळांचे ते प्रतिनिधित्व करीत असतात.[६८]

बालपणातील जीवन हे व्यक्तिमत्त्वाच्या घडणीत महत्त्वाचे कार्य करते हे उघड आहे. परंतु कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात हा बालपणाचा काळ महत्त्वाचा का असतो? बालपणीच्या आठवणी भावनिक दृष्ट्या अतिशय उत्कट असतात एवढे म्हणणे पुरेसे ठरेल काय? सर्वांच्याच या आठवणी उत्कट असतात, परंतु सर्व जण काही कवी बनत नाहीत.

'प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणें...'

बालपण हा व्यक्तीच्या शरीराच्या व मनाच्या जडणघडणीचा काळ आहे. यात व्यक्तीच्या भावी जीवनाची पूर्वतयारी होत असते. मोठेपणी त्याची जीवनपद्धती व त्याचे आस्थाविषय नक्की झाल्यामुळे तो आपल्या जीवनपद्धतीला व आस्थाविषयांना अनुलक्षून अनुभव घेत असतो. मुलाच्या बाबतीत हे झालेले नसते. त्यामुळे त्याचे अनुभव नेमक्या जीवनपद्धतींनी व आस्थाविषयांनी नियंत्रित होत नसतात. प्रत्येक नवा अनुभव हा अनुभव म्हणून, उपयुक्ततानिरपेक्ष बुद्धीने स्वीकारण्याची एक क्रिया त्याचे मन करीत असते. बालकाची ही वृत्ती कवीमध्ये मोठेपणीही कायम राहते. सर्वसामान्य माणसेही मोठेपणी या उपयुक्ततानिरपेक्ष पद्धतीने अनुभव घेत असतात. परंतु अशा प्रकारे अनुभव घेण्याचे प्रमाण त्यांच्यात कमी असते. कवीची या प्रकारे अनुभव घेण्याची पद्धती सामान्यांना परिचित असते आणि म्हणूनच सामान्य माणसे या पातळीवरून काव्यास्वाद घेऊ शकतात.

संवेदनांचा समरसून अनुभव घेताना मुलांच्या मनात या संवेदनांची व्यवस्था प्रामुख्याने रूपकप्रक्रियेतून लावली जाते. सर्वच लहान मुलांत वस्तूंचे सजीवीकरण (animism) व मानुषीकरण (personification) करण्याची प्रवृत्ती दिसून येते. मुलांमध्ये साधर्म्यप्रतीतीची एक उत्कट प्रवृत्ती असते. सजीवीकरणात व मानुषी-

करणातही साधर्म्याची जाणीव असतेच. ज्याँ पियॅजे या बालमानसशास्त्रज्ञाने म्हटले आहे की, लहान मूल हे तुलना करीत नाही; ते दोन वस्तूंत एकात्मता पाहते, ही तुलनेची प्रथमावस्था होय; वस्तुतः बाह्य जगात आपण सहभागी आहोत ही जी सहभागीपणाची जाणीव आहे तिच्याशी ही एकात्मतेची जाणीव निगडित आहे.[६९] उपमेप्रमाणे रूपकात तुलना नसते तर दोन घटकांची किंवा अनुभवांची एकात्मता असते. म्हणून लहान मुले रूपके घडवितात असे पियॅजेला म्हणायचे आहे. लहान मुलांच्या मनांत विविध संवेदना या जशा त्यांच्या ताजेपणासह व उत्कटतेसह टिकवल्या जातात, तसेच त्यांच्यात एकात्मता प्रस्थापित करून, म्हणजे रूपके घडवून, त्यांचे व्यवस्थापनही केले जाते. म्हणूनच आपण प्रौढांपेक्षा मुलांना अधिक कल्पक मानतो. अनुभवासाठी अनुभव घेणे आणि त्यांच्यात साधर्म्य-वैधर्म्यात्मक नाते प्रस्थापित करणे हे कल्पनाशक्तीचे कार्य आहे. लहान मुलांच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या जडणघडणीत कल्पनाशक्तीचा वाटा फार मोठा असतो. अनुभवांची या प्रकारे व्यवस्था लावण्याची लहान मुलांची ही सवय प्रौढपणी कमी कमी होत जाते. परंतु कवींच्या ठिकाणी मात्र ती तशीच कायम राहते. "प्रौढत्वीं निज शैशवास जपणें बाणा कवीचा असे" असे केशवसुतांनी म्हटले आहे ते कवीच्या बाबतीत या अर्थाने खरेच आहे. किंबहुना असे म्हटले पाहिजे की बालपणीची, अनुभवांसाठी अनुभव घेण्याची आणि रूपके घडवून त्यांची व्यवस्था लावण्याची ही प्रवृत्ती कवींमध्ये अधिक विकसित व प्रगल्भ झालेली असते. त्यामुळे बालपणी विविध संवेदनांच्या रूपकप्रक्रियेने लावलेल्या जीवननिरपेक्ष व्यवस्थांना कवीच्या प्रौढ जीवनातही एक वर्तमानकालीन अर्थपूर्णता लाभत असते. टी० एस्० एलियटच्या पूर्वोक्त अवतरणातील 'जर्मन पर्वताच्या पायवाटेवर भेटलेल्या एखाद्या म्हातारीला' एखाद्या कवीच्या वर्तमानातही एक नवा अर्थ प्राप्त झालेला असतो. बालपणीच्या अनुभवांची रूपकात्मक व्यवस्था कवीच्या वर्तमानातही समृद्ध रूपके म्हणून अस्तित्वात असते. बालपणीची रूपके घडविण्याची ही सवय कवीत अखंडपणे कायम राहिल्याने प्रौढपणीचे अनुभवही बालपणीच्या अनुभवांशी रूपकप्रक्रियेने जोडले जात असतात. त्यामुळे बालपणीच्या अनुभवांना वर्तमानात एक अर्थ प्राप्त झालेला असतो.

कल्पनाशक्ती : कवीची व सामान्यांची

अनुभव हे 'अनुभव' म्हणून स्वीकारण्याची आणि त्यांची रूपके घडविण्याची क्षमता सर्वांजवळ असते आणि कवी वगळल्यास इतरांच्या बाबतीत ही क्षमता क्षीण झालेली असते, हे आपण पाहिले. म्हणूनच, कवीच्या अनुभूतीला दोन पदे असतात, सामान्यांच्या अनुभूतीला मात्र एकच पद असते, हे मर्ढेकरांचे मत आपणांस स्वीकारता येत नाही.[७०] ॲरिस्टॉटलनेही साधर्म्यदृष्टी ही काही भाग्यवंतांना लाभलेली देणगी आहे,असे म्हटले होते. त्याच्या या मतावर आक्षेप घेताना रिचर्ड्स म्हणतो

की, आपण सारेच जण साधर्म्यदृष्टीच्या आधारे जगतो व बोलतो; ती जर नसती तर आपण केव्हाच नष्ट झालो असतो; अर्थात काहींची साधर्म्यदृष्टी ही इतरांपेक्षा अधिक चांगली असते आणि तिच्यातला हा फरक केवळ प्रमाणाचा असतो.[७]' रिचर्ड्स म्हणतो त्याप्रमाणे ही दृष्टी कमीअधिक प्रमाणात सर्वांजवळ आहे, म्हणूनच या साधर्म्यदृष्टीतून जन्मलेली कविता आपणांस कळू शकते. अनुभवांसाठी अनुभव घेणे, अशा अनुभवातून साधर्म्यदृष्टीच्या आधारे रूपके घडवणे हे सर्वांच्या बाबतीत घडत असते, म्हणून कवीची प्रतिमांची भाषा आपणांस कळत असते. म्हणून कवी व सामान्य माणूस यांच्या अनुभूतींत जो गुणात्मक फरक मर्ढेकर करू पाहतात, तो योग्य नाही. असंगत गोष्टींत साधर्म्य-वैधर्म्यात्मक नाते प्रस्थापित करणे हे कल्पनाशक्तीचे कार्य आहे. तेव्हा ही कल्पनाशक्ती कवींप्रमाणे सामान्यांच्या ठिकाणीही असते हे मान्य करायला हवे. मग कवी व सामान्य माणूस यांच्यात फरक कोठे आहे?

सामान्य माणूस, बहुतांशी, व्यावहारिक जीवनात गरज असेल तेव्हा रूपके निर्माण करतो. आणि ती व्यावहारिक जीवनात वापरतो. सामान्य माणूस व्यवहारनिरपेक्ष भूमिकेवरूनही केव्हा केव्हा रूपके घडवीत असला तरी त्या रूपकांना त्याच्या व्यावहारिक जीवनात महत्त्व नसते. म्हणून ही प्रक्रिया त्याच्या ठिकाणी क्षीण राहते. व्यवहारनिरपेक्ष भूमिकेतून रूपके घडवण्याचे कार्य कवीच्या ठिकाणी अधिक तीव्रतेने व सातत्याने सुरू असते. तेव्हा या बाबतीत सामान्य माणूस व कवी यांच्यात प्रमाणाचा भेद असतो असे म्हणावे लागेल. सामान्य माणूस व्यवहारनिरपेक्षपणे रूपके घडवीत असला तरी तो काव्य करू शकत नाही. तेवढ्या प्रमाणात सामान्य माणूस व कवी यांच्या कल्पनाशक्तींत फरक राहतोच. सामान्य माणूस व्यवहारनिरपेक्ष पातळीवरून रूपके घडवीत असला तरी त्यांची सेंद्रिय संघटना बांधणे, अशी संघटना बांधून त्यांना अर्थपूर्णता व मूल्य प्राप्त करून देणे, या गोष्टी तितक्या प्रमाणात करू शकत नाही. मात्र त्या कवीच्या ठिकाणी असलेल्या कल्पनाशक्तीकडून होत असतात. सामान्य माणसाच्या ठिकाणी एवढी क्षमता नसते. तेव्हा सामान्य माणसाच्या कल्पनाशक्तीपेक्षा कवीची कल्पनाशक्ती भिन्न जातीची नसली तरी ती अधिक समृद्ध असते, तिला अधिक कक्षा प्राप्त झालेल्या असतात, असे म्हणावे लागेल.

कवीचे व्यक्तिमत्त्व : अनुभवांची दुहेरी व्यवस्था

कवी हा सामान्य माणूसही असतो. तोही व्यावहारिक पातळीवर जीवन जगत असतो. व्यावहारिक जीवन जगण्यासाठी उपयोगी पडणारे अनुभव तो वेचतो, साठवतो आणि त्याच वेळी त्यांच्यात एक व्यवस्था प्रस्थापित करतो. या प्रकारे तो आपले व्यवहारसापेक्ष व्यक्तिमत्त्व घडवतो. व्यवहाराच्या दृष्टीने आपल्या अनुभवांची व्यवस्था लावताना तो त्याच अनुभवांची व्यवहारनिरपेक्ष अशी व्यवस्थाही लावू

शकतो. उदाहरणार्थ, गुलाबाचे फूल पाहताना त्याचा गुलकंद कसा होऊ शकेल असा विचार कवीच्या मनात येईल, परंतु त्याच वेळी त्याला ते प्रेमाचे प्रतीकही वाटू शकेल. तेव्हा कवीला जे अनुभव येतात त्यांची दुहेरी व्यवस्था प्रस्थापित होते असे म्हटले पाहिजे. या व्यवस्थांपैकी एक त्याच्या जीवनपद्धतीने, त्याच्या दैनंदिन गरजांनी नियंत्रित केलेली असते, तर दुसरी व्यवहारनिरपेक्ष, उपयुक्ततानिरपेक्ष असलेली आणि अनुभवांसाठी अनुभव घेत, त्यांची रूपके घडवीत तयार झालेली असते. या दोन व्यवस्था परस्परांपासून पूर्ण विलग व स्वतंत्र मात्र नसतात. व्यवहार-सापेक्ष, व्यवहारनियंत्रित अनुभवव्यवस्थेमधील अनुभव कलानिर्मितीत कुचकामी ठरतात असेही नाही. अनेकदा काव्यनिर्मितीच्या क्षणी खाजगी, वैयक्तिक, व्यावहारिक व उपयुक्ततेचे मूल्य असलेला अनुभव या दुसऱ्या व्यवस्थेचा घटक बनतो. तो काव्याच्या संदर्भात एका नव्या अर्थाने उजळून निघू शकतो. अशा वेळीं उपयुक्त-तेच्या दृष्टीने स्वीकारलेल्या अनुभवाकडे उपयुक्ततेची भूमिका टाकून आत्मनिरपेक्षेने पाहिले जाते. टी० एस्० एलियटचे काव्यनिर्मिती करणे म्हणजे व्यक्तिमत्त्वापासून मुक्त होणे, हे म्हणणे या अर्थाचे आहे. व्यवहारात उपयोगी पडण्यासाठी जी काही अनुभवव्यवस्था किंवा संवेदनप्रकृती माणूस घडवतो त्याला एलियट व्यक्तिमत्त्व म्हणतो. अशा व्यक्तिमत्त्वाची अभिव्यक्ती काव्यात होत नसते हे उघड आहे.

अनुभवाकडे केवळ अनुभव म्हणून पाहताना एक व्यवहारनिरपेक्ष रूपकनिर्मिती अपरिहार्यपणे घडत असते. आपण अनुभवात 'अनुभव' म्हणून रस घेऊ लागलो की रूपकनिर्मिती होत असते हे सांगताना टी० ई० ह्यूम म्हणतो की, कवी जेव्हा झाड पाहतो तेव्हा त्या झाडाचा एक ठसा त्याच्या मनावर उमटतो. आपल्या मनावर उमटलेल्या या ठशात जेव्हा कवी रस घेतो तेव्हा त्यातून एखादे रूपक हाताशी येईपर्यंत त्याला स्वस्थता लाभत नाही.[७२] तेव्हा अनुभवात अनुभव म्हणून रस घेऊन रूपकनिर्मिती करीत राहणे हे कार्य कवीच्या मनात सतत घडत असते. यातून जी एक व्यवस्था निर्माण होते ती काव्यनिर्मितीची सामग्री होय. ही व्यवस्था हा कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचाच भाग आहे असे जर आपण मानले तरच कवी आपल्या व्यक्तिमत्त्वाची अभिव्यक्ती करतो असे म्हणता येते. या व्यवस्थेतील अनुभव सकृद्दर्शनी असंगत-विसंगत दिसत असले तरी कवी त्यांच्यात एक व्यवस्था निर्माण करीत असतोच. कोलरिजने म्हटल्याप्रमाणे कवी त्यांच्यात सुसंगती, समतोल प्रस्थापित करतो, त्यांचे संश्लेषण घडवीत असतो किंवा एलियटने म्हटल्याप्रमाणे प्रेमात पडणे, स्पिनोझा वाचणे, टाइपरायटरचा आवाज ऐकणे अशांसारख्या असंगत अनुभवांचे संयुग कवी घडवून आणीत असतो. एकूण कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात अशा, एकमेकांत मिसळलेल्या दोन व्यवस्था असतात. यांपैकी व्यवहारसापेक्ष व्यवस्थेतील सामग्री दुसऱ्या व्यवस्थेत येऊ शकेल अशा प्रकारचे एक नातेही या व्यवस्थांत असते, असे म्हणावे लागेल.

सामान्य माणसाची संवेदनप्रकृती

सामान्य माणसाच्या ठिकाणी त्याला येणाऱ्या अनुभवांची एक व्यवस्था निर्माण होत असते हे आपण पाहिले. ती एक व्यवस्था असल्यामुळे ती कुठल्या तरी तत्त्वानुरोधाने लावली जात असणार हे उघड आहे. कवीच्या ठिकाणी घडत असलेल्या आणि काव्य निर्माण करणाऱ्या दुसऱ्या प्रकारच्या व्यवस्थेमागेही असेच कुठले तरी तत्त्व असले पाहिजे. या व्यवस्था ज्या तत्त्वांमुळे घडून येतात त्यांचे स्वरूपही आपण लक्षात घेतले पाहिजे. विशेषतः कवी जी एक व्यवस्था घडवीत असतो ती घडविणारे तत्त्व त्याच्या कल्पनाशक्तीचीच निर्मिती मानावी लागते काय, हे तपासणे आवश्यक आहे. त्यासाठी आपण प्रथम माणसाच्या अनुभवाची व्यवस्था कशा प्रकारे व कोणत्या तत्त्वांच्या अधारे लावली जाते हे पाहू या.

सामान्य माणसाच्या अनुभवांची व्यवस्था त्याच्या गरजांच्या किंवा उपयुक्ततेच्या दृष्टीने लावली जाते, ही गोष्ट तर खरीच आहे. परंतु त्याच्या अनुभवांची व्यवस्था लावणारे एवढे एकच एक तत्त्व नाही. प्रत्येक माणूस हा विशिष्ट संस्कृतीत वाढलेला असतो. त्या संस्कृतीत तो जगत असतो. त्या संस्कृतीचे काही जीवनादर्श असतात. तिची एक मूल्यसरणी असते. सामान्य माणसांच्या गरजा आणि परंपरेने त्याला लाभलेले जीवनादर्श व मूल्यसरणी यांच्या आधारे तो अनुभवांचा स्वीकार करीत असतो, आपल्याला येणाऱ्या अनुभवांची व्यवस्था लावीत असतो. हे हवे आहे, हे हवे असूनही मिळवणे योग्य नाही, हे चांगले आहे, हे वाईट आहे, असे निर्णय तो त्याला येणाऱ्या प्रत्येक अनुभवाबद्दल घेत असतो. अनुभवांबद्दल असे निर्णय घेणे किंवा त्यांचे मूल्य ठरविणे म्हणजे त्यांची व्यवस्था लावणे होय.

दैनंदिन जीवनात माणूस अनेकदा काव्यात असतात त्या प्रकारची रूपके घडवतो. ही रूपके घडवणे म्हणजे आपल्या अनुभवांची व्यवस्था लावणेच होय. त्याच्या या रूपकांना सांस्कृतिक मूल्यसरणीचे अर्थ असतात. दुष्टाव्याने वागणाऱ्याला आपल्याकडे 'साप' म्हटले जाते. येथे माणसाच्या दुष्टत्वाचा अनुभव सांस्कृतिक व नैतिक मूल्यसरणीच्या साह्याने स्वीकारलेला असतो. या अनुभवाची एक व्यवस्था लावलेली असते. पारंपरिक सांस्कृतिक मूल्यसरणी ही माणसाच्या अनुभवव्यवस्थेचे इथे तत्त्व असते. आपले एकूण जीवन, आपल्या एकूण गरजा, यांच्या संदर्भात माणूस सांस्कृतिक मूल्यसरणीतील काही मूल्ये निवडीत असतो. त्या मूल्यांच्या आधारे तो अनुभव स्वीकारतो, त्यांची व्यवस्था लावतो. या प्रक्रियेत तो परंपरेने दिलेल्या या मूल्यांत काही प्रमाणात बदलही करतो. परंतु हा बदल अत्यल्प असतो. सामान्यतः त्याने स्वीकारलेली मूल्ये ही पारंपरिक स्वरूपाचीच असतात आणि त्या सांस्कृतिक समाजातील सर्व व्यक्तींच्या स्वीकृत मूल्यसरणीत एक साम्य असते. अनुभव स्वीकारण्यासाठी व त्यांची व्यवस्था लावण्यासाठी स्वीकारलेली मूल्यसरणी म्हणजे त्याची संवेदनप्रकृती (sensibility) होय.

कवीची संवेदनप्रकृती

अशा प्रकारची पारंपरिक संवेदनप्रकृती कवीच्याही व्यक्तिमत्त्वात असते. परंतु त्याच्या निर्मितिप्रक्रियेत ती उपयोगी पडत नाही. पारंपरिक व स्थिरावलेल्या संवेदनप्रकृतीच्या मदतीने तो जर निर्मिती साधू लागला तर त्याची निर्मिती पारंपरिक, यांत्रिक व कलाबाह्य मूल्यांची अभिव्यक्ती साधणारी बनते. सामान्य माणसांच्या मूल्यांना, श्रद्धांना, जीवनपद्धतींना या निर्मितीत वाव मिळत असल्यामुळे अशा प्रकारचे लेखन अतिशय लोकप्रिय होत असते. रंजनपर साहित्यातून या प्रकारच्या संवेदनप्रकृतीचा आढळ होतो. परंतु खऱ्या कवीची संवेदनप्रकृती यापेक्षा वेगळी असते. आत्मनिरपेक्ष, उपयुक्ततानिरपेक्ष पातळीवरून अनुभवांचा स्वीकार करण्याच्या त्याच्या प्रयत्नातून, अशा अनुभवांच्या स्वरूपाचा शोध घेताना त्याने केलेल्या चिंतनामधून आणि या समयी त्या विशिष्ट अनुभवाच्या इतर अनुभवांशी रूपकप्रक्रियेने होणाऱ्या जुळणीमधून त्याची ही संवेदनप्रकृती आकार घेत असते. विशिष्ट अनुभव घेत असताना त्या अनुभवाच्या गुणधर्मांची एक जाण कवीला होते. हा विशिष्ट अनुभव गुणधर्मांनी सारख्या असलेल्या पूर्वीच्या अनुभवांशी जेव्हा जोडला जातो, तेव्हा त्या जुळणीत भाग घेणाऱ्या सर्वच अनुभवांचे समान व असमान गुणधर्म परस्परांवर परिणाम करून एक अधिक समृद्ध जाण कवीच्या मनात निर्माण करतात. निर्माण होणारी ही जाण म्हणजे त्याची संवेदनप्रकृती. ही संवेदनप्रकृती नवे नवे अनुभव स्वीकारताना अधिकाधिक संपन्न वा समृद्ध बनत जाते. कवीची संवेदनप्रकृती म्हणजे आत्मनिरपेक्ष पातळीवरून अनुभव घेताना घडलेल्या व्यवस्थेतून जन्म पावलेले, कवीच्या अनुभवस्वीकारावर नियंत्रण करणारे व अनुभवांची प्रत्येक वेळी नवी व्यवस्था घडवू पाहणारे तत्त्व होय. ही संवेदनप्रकृती कवीला येणाऱ्या प्रत्येक नव्या अनुभवाबरोबर थोड्याफार प्रमाणात बदलत असते. ती जेव्हा एखादा नवा अनुभव स्वीकारते तेव्हा स्वीकारल्या जाणाऱ्या अनुभवाचे विशिष्ट गुणधर्म पूर्वीच्या अनुभवांच्या गुणधर्मांवर परिणाम करतात आणि यांतून काहीशी बदललेली संवेदनप्रकृती घडते. ही प्रक्रिया कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात जोपर्यंत जिवंत असते तोपर्यंत त्याच्या साहित्यात नवेपणा निर्माण होत राहतो. जेव्हा ही प्रक्रिया थांबून त्याची संवेदनप्रकृती स्थिरावते, ती बदलेनाशी होते तेव्हा कवीच्या साहित्यात तोच-तो-पणा येऊ लागतो.

अनेक असंगत व परस्परविरुद्ध गुणधर्मांमध्ये समतोल किंवा सुसंवाद निर्माण करणारी कल्पनाशक्ती ही केवळ प्रत्यक्ष काव्यनिर्मितीच्या क्षणीच जागृत होते असे मानणे बरोबर होणार नाही. जीवन जगत असताना ती सातत्याने कवीच्या अनुभवांमध्ये समतोल व सुसंवाद निर्माण करीत असते. ती त्याची संवेदनप्रकृती घडविणारी आणि संवेदनप्रकृतीच्या आधारे अनुभवांची व्यवस्था लावणारी शक्ती आहे. प्रत्यक्ष काव्यनिर्मितीच्या क्षणी ती खूपच उत्कट व अधिक कार्यक्षम बनते.

अनुभवांचे सातत्याने व्यवस्थापन लावणाऱ्या या संवेदनप्रकृतीच्या स्वरूपाबद्दल

कवीला पूर्ण ज्ञान असेलच असे नाही. त्याच्या अबोध मनामध्येही ही संवेदनप्रकृती नकळत कार्य करीत असते. डी० डब्ल्यू० हार्डिंगने म्हटले आहे की, कलेत प्रकट होणारी प्रतीके ही केवळ अज्ञात वृत्ती (attitudes) व कल्पना (ideas) व्यक्त करण्याची साधने नाहीत तर या वृत्ती व कल्पना शब्दांकित होण्यापूर्वीच एकमेकींशी जोडल्या गेल्या आहेत याचेही ही प्रतीके चिन्ह असतात. एखादी वृत्ती ही व्यक्त होण्यापूर्वीच अबोध मनामध्ये कितीतरी अन्य वृत्तींशी नाते जोडीत असते. म्हणूनच शब्द, प्रतिमा आणि प्रतीके योजण्यापूर्वी आपण काय व्यक्त करीत आहोत हे कवींना नक्की कळत नाही.[७३] मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञांनी काव्यनिर्मितीमध्ये अबोध मनाला एवढे महत्त्व दिले ते यामुळेच. युंगसारखा मनोविश्लेषणशास्त्रज्ञ साक्षात्कारात्मक काव्यनिर्मिती सामूहिक अबोधामधून (collective unconscious) होते असे जेव्हा म्हणतो तेव्हा काव्यनिर्मिती साधणाऱ्या संवेदनप्रकृतीची पाळेमुळे या सामूहिक अबोधापर्यंत पसरलेली असतात असे त्याला म्हणायचे असते.

काव्य : संवेदनप्रकृतीची अभिव्यक्ती

कवितेचा किंवा कवितेतील प्रतिमांचा आस्वाद घेताना आपणांस कवीच्या संवेदन-प्रकृतीची जाणीव होत असते. एखाद्या विशिष्ट कवितेत कवीची जी जाणीव प्रकट होत असते ती त्याच्या संवेदनप्रकृतीचाच एक भाग असते. टी० एस्० एलियटने आपली व्यक्तिनिरपेक्ष काव्यनिर्मितिप्रक्रिया सांगताना जाणिवांना (feeling) भावनां-पेक्षा अधिक महत्त्व दिले आहे याचे कारण हेच होय. कवीच्या अनेक जाणिवा मिळून त्याची समग्र संवेदनप्रकृती निर्माण होते. कवीच्या समग्र काव्याला ही संवेदन-प्रकृती अंतःस्थपणे जोडीत असते. विशिष्ट कवीची प्रत्येक कविता एक परिपूर्ण रचना असूनही ती त्याच्या अन्य रचनांशी म्हणजेच कवितांशी जोडलेली असते. म्हणून त्याची एखादी कविता समजावून घेताना त्याच्या अन्य कविताही आपणांस मदत करीत असतात. 'कवीच्या काव्यातून त्याचे मन किंवा व्यक्तिमत्त्व प्रकट होते' असे जे विधान केले जाते, ते या संवेदनप्रकृतीपुरतेच खरे आहे. या संवेदनप्रकृतीच्या आधारेच आपण एखाद्या कवीच्या काव्याबद्दल सर्वसाधारण विधाने करू शकतो. अर्थात एकाच कवीच्या समग्र काव्यात संवेदनप्रकृतीने अनेक वळणे घेतलेली असू शकतात. काही ठिकाणी ती समृद्ध व एकात्म स्वरूपात प्रत्ययास येते, तर काही ठिकाणी अतिशय क्षीण व विस्कळीत असते. काही ठिकाणी तिच्यावर इतर कवींच्या संवेदनप्रकृतीचा प्रभाव असतो, तर काही ठिकाणी या संवेदनप्रकृतीचा जिवंतपणा, तिची विकासक्षमता नष्ट झालेली दिसते.

कवीची संवेदनप्रकृती स्थिरावली की त्याच्या लेखनात कलात्मकता उरत नाही. नवे नवे अनुभव पूर्वप्रस्थापित झालेल्या संवेदनप्रकृतीत परिवर्तन घडवीनासे होतात. उलट, या संवेदनप्रकृतीच्या चौकटीत बसणारे अनुभवच कवी घेऊ लागतो. किंवा या

चौकटीत न बसणारे अनुभव तो दाबून, दडपून, मोडूनतोडून त्या चौकटीत बसवू पाहतो. प्रत्येक नव्या अनुभवाचे वेगळेपण लक्षात घेण्याची त्याची क्षमता नष्ट झालेली असते. अनेकदा कवी आपल्या संवेदनप्रकृतीतील विशिष्ट जाणिवेवरच प्रेम करू लागतो. त्या जाणिवेचा त्याला जणू ध्यास लागतो. ती जाणीव जर लोकप्रिय व टीकाकारप्रिय झाली तर हा धोका खूपच वाढतो. त्यामुळे त्या जाणिवेच्या रिंगणाबाहेर तो पडू शकत नाही. काही मोजक्या कवींची संवेदनप्रकृती बऱ्याच काळपर्यंत विकसित होत राहते आणि माणसाला जसे म्हातारपण यावे तसे त्या संवेदनप्रकृतीला म्हातारपण येते; तिची विकासक्षमता हळूहळू नष्ट होऊन शेवटी ती स्थिरावते. अनेकदा कवी ज्या समाजात वावरत असतो त्या समाजाची प्रचलित, पारंपरिक अशी संवेदनप्रकृती त्याच्या संवेदनप्रकृतीवर आक्रमण करते. अर्थात कुठलाही कवी त्याच्या संस्कृतीकडून परंपरेने आलेल्या संवेदनप्रकृतीपेक्षा आमूलाग्र नवी अशी संवेदनप्रकृती प्राप्त करून घेऊ शकत नाही. त्याच्या संवेदनप्रकृतीचे स्वातंत्र्य त्याला त्या संस्कृतीच्या चौकटीतच उपभोगायला मिळत असते. अर्थात ही चौकट अधिकाधिक प्रमाणात मोडण्याचा प्रयत्न तो करीत असतो. अनेकदा ज्या काळात तो लेखन करतो त्या काळातील किंवा पूर्वीच्या काळातील कवींच्या संवेदनप्रकृतींचे आक्रमण त्याच्या संवेदनप्रकृतीवर होत असते. विशेषतः ज्या संवेदनप्रकृतीतून जन्मलेले लेखन समाजात विशेष मान्यता पावते त्या संवेदनप्रकृतीला कवी बळी पडण्याचा संभव असतो. गॉम्ब्रिशने मोठे मार्मिक विधान केले आहे. चित्रकलेबद्दल तो म्हणतो : चित्रकार हा चित्रे रेखाटताना प्रत्यक्ष निसर्गापासून काही मिळवण्याऐवजी ते अन्य चित्रकारांच्या चित्रांपासूनच मिळवीत असतो.[७४] कवी हा कुठल्या तरी वाङ्मयीन परंपरेशी आपले नाते जोडीत असतो. परंतु त्याबरोबरच तो आपले स्वत्वही टिकवू पाहतो. विशिष्ट संस्कृतीच्या सार्वत्रिक अशा संवेदनप्रकृतीच्या बाह्य चौकटीत विशिष्ट भाषेच्या वाङ्मयीन परंपरेतील संवेदनप्रकृतींची एक आंतरिक चौकट असते. या आंतरिक चौकटीत लेखक किंवा कवी आपल्या संवेदनप्रकृतीचे वेगळेपण, स्वत्व टिकवण्याचा प्रयत्न करीत असतो.

कल्पनाशक्ती व बोधना

आतापर्यंत संवेदनप्रकृतीचा आपण जो विचार केला आहे तो एका परीने कवीच्या बोधनेचाच विचार होय. सर्वसामान्य बोधनेपेक्षा ही बोधना वेगळी आहे. कोलरिजने ज्या दोन प्रकारच्या कल्पनाशक्ती मानल्या आहेत, त्या दोन प्रकारच्या बोधनेत कार्य करणाऱ्या शक्ती होत, असे आपणांस म्हणता येईल. पहिल्या प्रकारची कल्पनाशक्ती संवेदनांची जुळणी करून वस्तुबोध घडविते. दुसऱ्या प्रकारची कल्पनाशक्ती या वस्तुबोधांचे विघटन करते, त्यांची पुनर्व्यवस्था लावते. ही पुनर्व्यवस्था लावताना ती भावनांचे स्वरूप व मूल्य समजावून घेते. म्हणजेच हिच्यामुळे कवीला भावनांची एक

जाण (feel) येते. थोडक्यात, ती कवीच्या जाणिवा घडविण्याचे व या जाणिवांच्या व्यवस्थेतून कवीची संवेदनप्रकृती निश्चित करण्याचे कार्य करते. कोलरिजच्या कल्पनाशक्तीच्या मीमांसेत जाणिवांना व संवेदनप्रकृतीला स्थान प्राप्त झालेले दिसत नाही. परंतु सर्वसामान्य बोधना घडविणारी कल्पनाशक्ती व निर्मिती साधणारी कल्पनाशक्ती एकाच प्रकारचे कार्य करीत असतात, त्यांची कार्यपद्धती भिन्न असून त्यांच्यात प्रमाणांचा भेद आहे, असे कोलरिजने म्हटले आहे—याचा अर्थ, तो निर्मिती करणाऱ्या या कल्पनाशक्तीला विशिष्ट प्रकारची बोधना घडविणारी शक्ती मानतो, असे म्हणता येईल. कोलरिजने जिला दुसऱ्या प्रकारची कल्पनाशक्ती म्हटले आहे ती दोन प्रकारचे कार्य करते : कवीच्या असंगत व परस्परविरोधी अनुभवांत ही कल्पनाशक्ती संगती प्रस्थापित करते आणि ही संगती प्रस्थापित करणारे तत्त्व—संवेदनप्रकृती—घडवते. या संवेदनप्रकृतीच्या आधारे ही कल्पनाशक्ती अनुभवांचे व्यवस्थापन करते आणि कवीच्या अनुभवस्वीकारावर नियंत्रण ठेवते. दुसरे म्हणजे या व्यवस्थापित अनुभवातून ती एक नवे 'सेंद्रिय पूर्ण' घडवते, म्हणजेच काव्य निर्माण करते.

वाङ्मयीन परंपरेचा सहभाग

आतापर्यंत आपण कोलरिज, टी० एस्० एलियट व बा० सी० मर्ढेकर यांच्या उपपत्तींचा विचार केला. तसेच कवीचे व्यक्तिमत्त्व व संवेदनप्रकृती घडविण्याचे कार्य कल्पनाशक्ती कशा प्रकारे करते हेही समजावून घेतले. कोलरिज, एलियट किंवा मर्ढेकर यांपैकी एकानेही काव्यनिर्मिती होताना भाषेचा सहभाग लक्षात घेतलेला दिसत नाही, हे आपण पाहिले. काव्यनिर्मितिप्रक्रियेत भाषा व साहित्यपरंपरा यांचा असलेला सहभाग किंवा वाटा लक्षात घेऊन मरे क्रायगर याने जी एक निर्मितिप्रक्रिया मांडली ती आता आपणांस पाहायची आहे. आपली निर्मितिप्रक्रिया मांडताना, कवीची कल्पनाशक्ती भाषेचे काव्यात रूपांतर कसे करते, असा प्रश्न त्याने उपस्थित केला आहे. त्याने मांडलेली निर्मितिप्रक्रिया पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

काव्यनिर्मिती करताना कवी एखाद्या, अंधुक, अस्पष्ट प्रेरणेने, कल्पनेने लेखनास सुरुवात करतो. परंतु या प्राथमिक प्रेरणेचे किंवा कल्पनेचे परिपूर्ण झालेल्या कलाकृतीशी नाते असेलच असे मानता येत नाही. भाषा वापरण्याची जी क्षमता कवीच्या ठिकाणी असते तिच्या हवाली ही अंधुक, अस्पष्ट कल्पना सोपवली जाते. या क्षणी त्याच्यावर काही बंधने आपोआपच पडतात. तरीही तो काही प्रमाणात स्वातंत्र्य उपभोगत असतो. भाषा ही दैनंदिन व्यवहारात वापरली जाते. ती स्थिरावलेली असते. तिला स्वतःचा अर्थ असतो, व्याकरण असते. यांची बंधने कवीवर पडतात. ती त्याला पूर्णपणे तोडता येत नाहीत. ही बंधने झुगारून देणे जर त्याला शक्य झाले तर त्याची कविता पूर्णपणे अनाकलनीय होईल. भाषेबरोबरच कवीवर तो जो

साहित्यप्रकार हाताळतो त्याचेही बंधन पडत असते. साहित्यप्रकाराच्या स्वरूपाचे, संकेतांचे बंधनही त्याला पूर्णपणे तोडता येत नाही. नाही तर त्या परंपरेत ज्यांची अभिरुची पुष्ट झालेली असते अशा वाचकांस त्याचे लेखन कळणारच नाही. परंतु कवी जर या दोन बंधनांच्या पूर्ण आहारी गेला तर त्याचे लेखन अनुकरणात्मक व यांत्रिक बनू लागते. कवीने भाषा व साहित्यप्रकार यांची स्थिर रूपे (fixities) आपल्या प्राथमिक कल्पनेच्या अभिव्यक्तीस वाव मिळेल इतपत लवचिक बनवली पाहिजेत. निर्मिती करताना कशाकशाची निवड करावी व काय काय टाळावे हे लेखकाच्या ठिकाणी असणाऱ्या कल्पनाशक्तीने ठरत असते. या प्रक्रियेत कवीची प्राथमिक कल्पना सतत बदलत जाते. या प्रक्रियेत ही कल्पना गतिमान, परिवर्तनक्षम व विकासक्षम असते. अभिव्यक्त होऊ पाहणाऱ्या कल्पनेमुळे भाषेच्या, कलेच्या स्थिररूपातही परिवर्तन घडत जाते. अशा प्रकारे कवीची अभिव्यक्त होऊ पाहणारी कल्पना व भाषेचे, साहित्यप्रकाराचे संकेत यांत देवाणघेवाण होऊन परिपूर्ण अशी कलाकृती सिद्ध होते. ही उपपत्ती मांडताना मरे क्रायगर म्हणतो की ही शास्त्रशुद्ध उपपत्ती नव्हे तर ती प्रत्यक्ष कवितेच्या विश्लेषणातून निष्कर्षिलेली अंदाजाच्या स्वरूपाची (hypothetical) उपपत्ती आहे.[७५]

कल्पनाशक्ती भाषिक संघटना कशी साधते ?

मरे क्रायगरने भाषा व कलेचे संकेत या दुर्लक्षिलेल्या घटकांचा निर्मितिप्रक्रियेत असलेल्या सहभागाकडे लक्ष पुरविले. परंतु कवितेत असंगत व परस्परविरुद्ध वस्तू, घटना व अनुभव यांच्या होणाऱ्या संश्लेषणाकडे मात्र क्रायगरचे दुर्लक्ष झालेले दिसते. म्हणून कोलरिज, एलियट यांची असंगत अनुभवांच्या संयुक्तीकरणाची संकल्पना आणि भाषा व काव्यपरंपरा यांचा निर्मितिप्रक्रियेतील सहभाग या दोन्ही गोष्टींचा मेळ घालून काव्यनिर्मितिप्रक्रिया मांडली पाहिजे.

एखाद्या अनुभवामुळे किंवा अनुभवलेल्या भावनेमुळे कवीच्या मनात एक अंधुक, अस्पष्ट जाणीव (feeling) निर्माण होते. ही अंधुक, अस्पष्ट जाणीव निर्माण होणे म्हणजे तिच्या जनकस्थानी असलेल्या अनेक असंगत, परस्परविरुद्ध अनुभवांचे व्यवस्थापन लावणे होय. तसेच कवी विशिष्ट अनुभवच का अनुभवतो व विशिष्ट अनुभवांचे व्यवस्थापन लावताना विशिष्ट जाणीवच त्याच्या मनात का निर्माण होते, हे त्याच्या एकूण संवेदनप्रकृतीवरच अवलंबून असते. ही अंधुक जाणीव, म्हणजेच हे असंगत अनुभवांतील प्राथमिक व्यवस्थापन, स्पष्ट करण्याच्या त्याच्या प्रयत्नात अनेक शब्द त्याच्या मनात जागृत होतात. या शब्दांना अनेक स्मृती, भावना, जाणिवा व विचार यांचे संदर्भ लाभलेले असतात. हे सर्व संदर्भ म्हणजे त्या शब्दांचे अर्थ होत. एकीकडे मूळ व्यवस्थापन आणि दुसरीकडे असे जागृत झालेले शब्द—म्हणजे त्यांचे अर्थ—एकमेकांवर परिणाम

करतात. या शब्दांच्या अर्थांमुळे मूळ व्यवस्थापन बदलते व अधिक स्पष्ट होते, अधिकाधिक एकात्म बनते. याच वेळी हे सर्व घडत असतानाच, विशिष्ट साहित्य-परंपरेतील संकेत किंवा कवीसमोर असलेल्या कलाकृतीचा नमुना (norm), हे या व्यवस्थापनात सहभागी होतात. हे संकेत व्यवस्थापनास एका चौकटीत बंदिस्त करू पाहतात आणि हे व्यवस्थापन या संकेतांच्या चौकटीस लवचिक व अभिव्यक्तीस सोयीचे बनवू पाहते. या प्रक्रियेत बदललेले व्यवस्थापन नवे नवे शब्द जागृत करते. साहित्यपरंपरेचे वेगवेगळे संकेत व्यवस्थापनात सहभागी होतात. यात काही शब्द, काही संकेत बाजूला फेकले जातात. ही प्रक्रिया शब्दांची एक परिपूर्ण, संश्लिष्ट, सेंद्रिय संघटना घडेपर्यंत चालू राहते. अर्थात परिपूर्ण झालेली ही संघटना म्हणजे प्राथमिक जाणिवेची यशस्वी व पूर्ण अभिव्यक्ती नव्हे. या संपूर्ण प्रक्रियेत अभिव्यक्त होऊ पाहणारी मुळातील जाणीवही बाजूला फेकली जाण्याचा संभव असतो. तिची जागा नवी सुधारित जाणीव घेऊ शकते. दुसरे असे की, कवीचा एक शब्दपूर्व असा अनुभव असतो आणि उचित शब्द शोधून तो अभिव्यक्त होतो असेही मानता येत नाही. कारण शब्दांशिवाय शब्दपूर्व अनुभव असतो की नाही हेच वादग्रस्त आहे. कुठलीही भावना अनुभवताना मनात शब्द हे अपरिहार्यपणे जागृत होतात. सर्व-सामान्य माणसाच्या मनात अशा प्रसंगी जागृत झालेले शब्द हे संघटित झालेले नसतात. कवीच्या ठिकाणी ते संघटित होण्याची प्रवृत्ती असते. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की ही सर्व प्रक्रिया शब्दांतच घडते, ती शब्दांनाच—म्हणजे शब्दांच्या अर्थांना—संघटित करते. कविता हे एक भाषारूप आहे. ती शब्दांची, म्हणजे विशिष्ट ध्वनिचिन्हांनी बोधित होणाऱ्या अर्थांची, संघटना आहे. एकाच विशिष्ट मनोवस्थेच्या दाबामुळे ही शब्दांची—म्हणजे अर्थांची—संघटना जन्म घेत असते. अशी संघटना घडविणारी जी एक शक्ती आहे तिलाच आपण कल्पनाशक्ती असे नाव देतो.

जगातल्या कुठल्याही इतर गोष्टींपेक्षा कलाकृती किंवा काव्य ही वेगळी वस्तू आहे. म्हणूनच ती कशी निर्माण होते, हा प्रश्न महत्त्वाचा बनतो, हे या प्रकरणाच्या सुरु-वातीसच म्हटले होते. कलाकृती निर्माण करणारी एक शक्ती मानली जाते आणि तिला कल्पनाशक्ती म्हटले जाते. या कल्पनाशक्तीचे स्वरूप स्पष्ट करणारी काही महत्त्वाची मते विचारात घेऊन कल्पनाशक्तीचे कार्य निश्चित करण्याचा येथे प्रयत्न केला. उपयुक्ततानिरपेक्ष पातळीवरून अनुभव घेताना त्या अनुभवांची कवीच्या व्यक्तिमत्त्वात व्यवस्था लावणारी, अशा अनुभवांचे शब्दांत संश्लेषण घडवून आणणारी, हे संश्लेषण घडविताना प्रचलित वाङ्मयीन रूपात बदल करून त्या नव्या रूपाला संश्लेषणात सहभागी करून घेणारी मनःशक्ती, असे कल्पनाशक्तीचे स्वरूप व कार्य

येथे स्पष्ट केले आहे. काव्यनिर्मिती कशी होते हे सांगणाऱ्या ज्या विविध उपपत्ती आपण पाहिल्या त्या उपपत्तींमध्ये काव्यस्वरूपासंबंधी काही समान कल्पना आढळून येतात. विविध पातळ्यांवरील असंगत किंवा विसंगत अनुभवघटक शब्दरूपात संश्लेषित होऊन कविता घडत असते; ती स्वप्नासारखी अतार्किक, अनेकार्थी असते; ती प्रतिमांची, प्रतीकांची रचना असते;—या कल्पना फ्रॉइड-युंगसारख्या मनोविश्लेषण-शास्त्रज्ञांपासून मर्ढेकरांसारख्या समीक्षकांपर्यंत अनेकांनी मांडलेल्या आहेत. तेव्हा या प्रकरणात काव्यनिर्मिती कशी होते याचा जसा विचार झालेला आहे तसाच काव्यस्वरूपाचाही, स्थूल का होईना पण, विचार झाला आहे. कवितेच्या स्वरूपाचा अधिक विचार आपणांस पुढील प्रकरणात करायचा आहे.

■○
○■

कवितेचं स्वरूप : २. काव्यनिर्मितिप्रक्रिया

○■
■○

टिपा

१. ॲलन टेटने म्हटले आहे—

"What is the poem after it is written? That is the question. Not where it came from or why. The Why and Where can never get beyond the guessing stage, because in the language of those who think it can, poetry cannot be brought to 'Laboratory Conditions'." – Allen Tate: "Narcissus as Narcissus", (Ed. by Brewster Ghiselin): *The Creative Process.*

२. कार्ल गुस्टॉव्ह युंग या सुप्रसिद्ध मनोविश्लेषण शास्त्रज्ञाने काव्यनिर्मितिप्रक्रियेच्या शोधात मानसशास्त्राच्या थिटेपणाची आणखी काही कारणे दिली आहेत. तो म्हणतो—

". . . The creative aspect of life which finds its clearest expression in art baffles all attempts at rational formulation. Any reaction to stimulus may be casually explained, but the creative act, which is the absolute antithesis of mere reaction, will for ever elude the human understanding. It can only be described in its manifestations; it can be obscurely sensed, but never wholly grasped. Psychology and the study of art will always have to turn to one another . . ." – Carl Gustav Jung: *Modern Man in Search of a Soul,* pp. 176-177.

कविता कशी घडते याची मीमांसा सुप्रसिद्ध इंग्रजी कवयित्री एमी लोवेल हिने पुढीलप्रमाणे केली आहे. ती म्हणते : कवीचे बोधपूर्व मन किती काळजीपूर्वक आणि काटेकोरपणे कार्य करते याचा मला अनुभव आहे. एखादी कल्पना माझ्या मनात सहजपणे येऊन जाते. ही कल्पना चांगली आहे असे मी ठरवते. हे ठरविल्यावर मी त्यावर फारसा विचार करीत नाही. पोस्टाच्या पेटीत जसे पत्र टाकावे तशी ती कल्पना मी माझ्या बोधपूर्व मनात टाकून

देते. सहा एक महिन्यांनी माझ्या डोक्यात शब्द येऊ लागतात व माझा खाजगी वाक्प्रयोग वापरून बोलायचे झाल्यास "—तेथे कविता असते."

— Amy Lowel : "The Process of Making Poetry", (Ed. by Brewster Ghiselin) : *The Creative Process.*

३. फ्रॉइडच्या उपपत्तीचा विसाव्या शतकावरील प्रभाव मानसशास्त्राचा इतिहासकार ब्रेट पुढीलप्रमाणे मांडतो :

"... its overwhelming importance and influence in twentieth-century psychology ... The stress on 'unconscious' and the importance given to early childhood experiences were revolutionary. ..." *Bretts History of Psychology* (Abridged), Ed. by R. S. Peters, pp. 7-8.

४. "... the essential *ars poetica* lies in the technique by which our feeling of repulsion is overcome, and this has certainly to do with those barriers erected between every individual being and all others ... The writer softens the egotistical character of day-dream by changes and disguises, and he bribes us by the offer of a purely formal that is aesthetic pleasure in the presentation of his phantasies ... The increment of pleasure which is offered us in order to release yet greater pleasure arising from deeper sources in the mind is called 'incitement premium' or technically 'fore pleasure'. I am of opinion that all the aesthetic pleasure we gain from the work of imaginative writers is of the same type as this 'fore pleasure' and that the true enjoyment of literature proceeds from the release of tensions in our minds." — Sigmond Freud : "The Relation of the Poet to Day-Dreaming", *Collected Papers,* Vol. IV, p. 183.

५. Morton Prince : "Subconscious Intelligence Underlying Dreams", (Ed. by Brewster Ghiselin) : *The Creative Process.*

६. F. C. Prescott : *The Poetic Mind,* p. 20.

७. "The poetic vision ... and the vision of dreams ... There is a striking analogy between these two, and I wish to call attention to it, not at all as a mere curiosity, but because likeness in itself will prove instructive." *Ibid.,* p. 21.

८. "Language does not seem to be proper to vision as it is to ordinary thought... The poetic vision is mainly in pictures, the poetic product, the poem, is in words ... our language in its modern development is not well suited to the expression of poetry ...

Originally .... primitive language . . . was a good poetic medium, because it was almost entirely concrete in vocabulory and was without a logically organised syntax." *Ibid.*, pp. 41-48.

९. *Ibid.*, p. 48 and pp. 252-253.

१०. *Ibid.*, p. 86.

११. ". . . the deeper thought, in which poetry has its source, is in some sense racial rather than individual. The evidence indicating this is more or less speculative but worth producing because it illustrates the breadth and depth of poetry, and supports its universality." *Ibid.*, p. 117.

१२. "Poetry must be the product of high desire; to be communicable it must be the product, not of selfish but of shared desire. The greatest poetry is inspired by our highest and most nearly universal desires. It is inspired particularly by the deeper desires arising from the unconscious mind which are significant to the race." *Ibid.*, p. 130.

१३. "The imagination has been divided into two kinds, the reproductive, which mearly presents to the mind actual images, as they are remembered; and the productive which makes over actual images, combining them with earlier experiences, to form new ones ideal in nature." *Ibid.*, 145-146.

१४. *Ibid.*, 154-159.

१५. *Ibid.*, Chapter XI and Charles Baudouin: *Psychoanalysis and Aesthetics*, pp. 18-23.

१६. "The motive impulse in poetry cannot give themselves free expression. They are met by the repressive force of authority—regarded for appearances, convention morality—which conflict with and control them. The result is an indirect or veiled expression, which we call poetry".—F. C. Prescott: *The Poetic* Mind, pp. 240-241.

१७. आपली काव्यनिर्मितीची उपपत्ती प्रिस्कॉटने संक्षेपाने दिली आहे. *Ibid.*, pp. 278-279.

१८. "Poetry is a safety valve first merely in providing an expression ... Poetry is therefore broadly a safeguard for the individual and for the race against mental disturbance and disease. Shakespeare is not mad, prevents madness by writing *Hamlet*. . . Evidently poetry has long been regarded as a disease and its own cure." *Ibid.*, pp. 271-274.

१९. *Ibid.*, p. 286.

२०. *Ibid.*, p. 289.

२१. "If we could speak our dreams we should dictate continuous poetry. But we neither speak nor even distinctly remember them. . ." — Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism,* p. 105.

२२. या प्रकरणातील टीप क्र० ११ पाहावी.

२३. F. C. Prescott : *The Poetic Mind,* p. 274.

२४. "There is first the sudden inspiration, then the labourious composition". *Ibid.,* p. 41.

२५. Murray Kriegar : *The New Apologists for Poetry,* pp. 91-93.

२६. "If we insist on deriving the vision from a personal experience, we must treat the former as something secondary — as a mere substitute for reality. The result is that we strip the vision of its primordial quality and take it as nothing but a symptom . . . The truth is that it takes us away from psychological study of the work of art, and confronts us with the psychic disposition of the poet himself." — C. G. Jung : "Psychology and Literature", *Modern Man in Search of a Soul,* pp. 184-125.

कलावंत हे—फ्रॉइड मानतो तसे—मनोरुग्ण नसतात हे सांगताना तो म्हणतो : "When a form of 'art' is primarily personal it deserves to be treated as if it were a neurosis . . . In his capacity of artist he is neither auto-erotic, nor hetero-erotic, nor erotic in any sense. He is objective and impersonal — even inhuman — for as an artist he is his work, and not a human being." *Ibid.,* p. 194.

२७. "The experience that furnishes the material for artistic expression is no longer familiar. It is strange something that derives its existence from the hinterland of man's mind — that suggests abyss of time separating us from pre-human ages, or evokes a superhuman world of contrasting light and darkness. It is a primordial experience which surpasses man's understanding, and to which he is therefore in danger of succumbing. The value and the force of the experience are given by its enormity. It arises from timeless depths, it is foreign and cold, many-sided, demonic and grotesque. A grimly ridiculous sample of the eternal chaos . . .

it bursts asunder our human standards of value and of aesthetic form." *Ibid.*, pp. 180-181.

२८. "... that which appears in the vision is the collective unconscious. We mean by collective unconscious a certain psychic disposition shaped by the force of heredity; from it consciousness has developed. In the physical structure of the body we find traces of earlier stages of evolution, and we may expect the human psyche also to conform in its make-up to the law of phylogeny... The images themselves are sometimes of such a primitive character that we might suppose them derived from ancient esoteric teaching. Mythological themes clothed in modern dresses also frequently appear." *Ibid.*, p. 190.

२९. "The primordial experience is the source of his creativeness, it cannot be fathomed, and therefore requires mythological imagery to give it form... Since the particular expression can never exhaust the possibilities of the vision, but falls far short of it in richness of content, the poet must have at his disposal a huge store of materials if he is to communicate even a few of his intimations. What is more he must resort to an imagery that is difficult to handle and full of contradictions, in order to express the weird paradoxicality of his vision." *Ibid.*, pp. 189-190.

३०. *Ibid.*, p. 197.

३१. "When people go astray they feel the need of a guide or teacher or even of the physician... When conscious life is characterized by one-sidedness and by false attitude then they (the primordial images) are activated — one may say "instinctively" — and come to light in the dreams of individuals and the vision of artists and seers, thus restoring the psychic equilibrium of the epoch." *Ibid.*, p. 197.

३२. *Ibid.*, p. 198.

३३. Herbert Read: *Collected Essays in Literary Criticism*, p. 103.

३४. 'Imagination' (कल्पनाशक्ती) हा शब्द इंग्रजी भाषेत सहा भिन्न अर्थांनी वापरला जातो. रिचड्‌सने दिलेले सहा अर्थ पाहा :
I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*, pp. 239-240.

३५. "Imagination is sometimes defined as the capacity for imagery or for having 'images' in consciousness ... we may properly define

imagination or imagining as thinking of remote objects."—William McDougall: *An Outline of Psychology*, p. 284.

३६. याच प्रकरणातील 'कल्पनाशक्तीचे कार्य : प्रिस्कॉटचे मत' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

३७. कोलरिजबद्दल शॉक्रॉस म्हणतो—

"To Kant his obligations (as he was never tired of asserting) were far greater, than to any other of Kant's countryman: to him alone could he be said to assume in any degree the attitude of pupil to master."—S. T. Coleridge: *Biographia Literaria* (Ed. by J. Shawcross), Vol. I. See 'Introduction', p. xli.

३८. "The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (*as* objects) are essentially fixed and dead.

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready-made from the law of association." *Ibid.*, p. 202.

३९. "He (the poet) diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control . . . reveals itself in the balance or reconciliation, of opposite or discordant qualities: of sameness with difference; of the general with concrete, the idea

with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar object, a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound and vehement; and while it blends and harmonizes the natural and artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry." *Ibid.*, Vol. II, p. 12.

४०. "Could a rule be given from *without*, poetry would cease to be poetry, and sinks into mechanical art. . . The *rules* of the IMAGINATION are themselves the very powers of growth and production." *Ibid.*, p. 65.

४१. "The true ground of mistake . . . lies in the confounding mechanical regularity with organic form. The form is mechanic when on any given material we impress a predetermined form, not necessarily arising out of the properties of the material. . . The organic form, on the other hand is innate; it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of outward form." – S.T. Coleridge : *Shakespearean Criticism* (Ed. by Thomas Raysor), Vol. I, p. 198.

४२. S. T. Coleridge : *Biographia Literaria,* Vol. I, p. 62.

४३. *Ibid.,* Vol. II, p. 14.

४४. "The original formulation was Coleridge's greatest contribution to critical theory and expect in the way of interpretation, it is hard to add anything what he has said." – I.A. Richards : *Principles of Literary Criticism,* p. 242.

४५. S. T. Coleridge : *Biographia Literaria,* Vol. II, p. 40.

४६. "What is poetry ? is so nearly the same question with, what is a poet ? that the answer to the one is involved in the solution of the other." *Ibid.*, p. 12.

४७. "The poet, described in ideal perfection, brings the whole soul of man into activity. . ." *Ibid.,* p. 12.

४८. "The point of view which I am struggling to attack is perhaps related to the metaphysical theory of the substantial unity of the soul . . ." – T. S. Eliot : *Selected Essays,* p. 19 ; see also pp. 21-22.

४९. "My mind is too heavy and concrete for any flight of abstruse reasoning." — T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* p. 77.

५०. एलियटच्या व्यक्तिनिरपेक्ष काव्यनिर्मितिप्रक्रियेच्या सिद्धांतासाठी पाहा—
T. S. Eliot: "Tradition and Individual Talent," *Selected Essays,* pp. 17-22.

५१. जॉन्सनचे विधान असे—
"The most heterogeneous ideas are yoked by violence together."
या विधानावर एलियट म्हणतो—
"But a degree of heterogeneity of material compelled into unity by the operation of the poet's mind is omnipresent in poetry." *Ibid.,* "The Metaphysical Poets", p. 283.

५२. "When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of type-writer or the smell of cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes." *Ibid.,* p. 287.

५३. ". . . the poet has not a 'personality' to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways." *Ibid.,* "Tradition and Individual Talent", pp. 19-20.

५४. "It (a poem) may be formed out of one emotion, or may be a combination of several; and various feelings inhering for the writer in particular words or phrases or images, may be added to compose the final result." *Ibid.,* p. 8.

५५. "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion: it is not the expression of personality, but an escape from personality." *Ibid.,* p. 21.

"The business of the poet is not to find new emotions, but to use ordinary ones. . ." *Ibid.,* p. 21.

पुढे तो म्हणतो—

"But very few know when there is an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet." *Ibid.,* p. 22.

५६. Elsio Vivas: "The Objective Correlative of T. S. Eliot," *Critique*

and Essays in Criticism (Ed. by R. W. Stallman), p. 398.

५७. "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'Objective Correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of the *perticular* emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked." — T. S. Eliot: "Hamlet", *Selected Essays*, p. 145.

५८ "Thus the poem is to be the emotionless bridge between the similar emotions of the poet and his audience. . . And thus the original emotions of the poet, the emotions expressed by the poem, and the emotion aroused in the spectator — three quite different affairs, it would seem — are here carelessly equated." — Murray Kriegar: *The New Apologists for Poetry*, pp. 49-50.

एलियटने आपली व्यक्तिनिरपेक्ष काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ज्यात सांगितली आहे, तो 'Tradition and the Individual Talent' हा निबंध १९१७ मध्ये लिहिला. ज्यात त्याने 'वस्तुनिष्ठ समरूपाची' संकल्पना मांडली आहे तो 'Hamlet' हा निबंध १९१९ साली लिहिला. 'Tradition and the Individual Talent' मधील भूमिका त्याने 'The Metaphysical Poets' या १९२१ साली लिहिलेल्या निबंधातही मांडली. १९१९ मधील वस्तुनिष्ठ समरूपाची संकल्पना सोडल्यास १९१७ व १९२१ साली त्याने मांडलेल्या संकल्पना एकाच प्रकारच्या आहेत. व त्याला त्याच प्रामुख्याने अभिप्रेत आहेत असे म्हणता येईल.

५९. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य'. 'वाङ्मयीन महात्मता' या शीर्षकाखालील क्र० २ व क्र० ३ चे निबंध पाहावे.

६०. "ज्या आंतरिक अनुभवापासून लिखाणाला सुरवात करावयाची तो अनुभव सुस्पष्ट नसणे...आंतरिक अनुभवाच्या जाळ्यातील एकच धागा किंवा एक दोन धागे (कवीला) दिसलेले असतात, पण त्या जाळ्याचे साकल्येकरून दृश्य त्याने अंतःचक्षूंनी पाहिलेले नसते." कित्ता, पृ० १५१.

६१. कित्ता, पृ० १५७.

६२. कित्ता, पृ० १६८.

६३. माधव जूलियनांच्या 'काहूर' या कवितेवरील मर्ढेकरांचे भाष्य पाहावे, कित्ता, पृ० १५२–१५६.

६४. कित्ता, 'काव्यातील नवीनता' हा निबंध पाहावा.

६५. कित्ता, पृ० १३६.

६६. कित्ता, पृ० १३--१४.

६७. Charles Baudouin : *Psychoanalysis and Aesthetics* (Trans. by Eden and Cedar Paul), p. 35.

६८. T. S. Eliot : *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, pp. 147-148.

६९. Jean Piaget : *The Child's Conception of Physical Causality*, p. 9.

७०. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १३५.

७१. I. A. Richards : *Philosophy of Rhetoric*, p. 89.

७२. T. E. Hulme : *Speculations*, p. 151.

७३. D. H. Harding : "The Hinterlands of Thought," *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knight & Basil Cottle), pp. 13-15.

७४. हे विधान पुढील ग्रंथातून घेतले आहे :
McKeller : *Imagination and Thinking*, p. 11.

७५. काव्यनिर्मिती कशी होते यासंबंधीच्या मरे क्रायगरच्या विवेचनातील काही महत्त्वाचा भाग पुढीलप्रमाणे—

"The poet begins with a vague impulse, a vague something-he-wants-to-say; but this something needs to have little relation to what his work finally will say. . . He cannot say precisely what it is, or else his poem would already be written. . . The poet thus submits this vague idea to his ability to work in language. He is controlled here by certain fixities, and he has certain freedoms within these fixities. First, he must be limited to some extent by the everyday use of language, by the elementary laws which cannot be ignored if his work is to have any meaning at all for other users of his language : he must to some extent respect the meaning of words and conventions of syntax. Secondly, he must be limited to some extent by the artistic traditions which have grown about the art form he has chosen by the conventions with which he cannot break too sharply if his work is to have any aesthetic meaning for the members of his culture . . . (His unique impulse) must struggle with the fixed forms of both language as language and language as poetic conventions. . . Thus neither yielding to the demands nor ignoring them, he welcomes them and yet meets them head-on . . . But while yielding thus far to the distortions and dislocations demanded

by the uniqueness of his motivating drive, he must always stop short of the actual distruction of the forms he needs for communication". — Murray Krieger : *The New Apologists for Poetry*, pp. 70-71.

३ : कवितेचे काही रूपविशेष

कवितेत शब्द असतात. ह्या शब्दांचा अनुक्रम आपल्या बोलण्यातील भाषेपेक्षा वेगळा असला तरी कवितेत वाक्ये असल्याचे आपणांस जाणवत असते. कविता हे एक भाषारूप आहे असे आपणांस म्हणता येईल. कवितेतील भाषारूप हे आपल्या नेहमीच्या बोलण्याच्या भाषेपेक्षा कितीतरी वेगळे असते. परंतु कादंबरीतील किंवा कथेतील भाषा व एखाद्या शास्त्रीय विषयावरील ग्रंथातील भाषा आपल्या बोलण्याच्या भाषेच्या पुष्कळच जवळ असते. या भाषांकडे जर बारकाईने पाहिले तर आपणांस असे आढळेल की कादंबरी, कथा, नाटक यांतील भाषा ही शास्त्रीय लेखनातील भाषेपेक्षा आपल्या बोलण्याच्या भाषेच्या अधिक जवळ आहे. आपल्या बोलण्यातील भाषा, काव्याची भाषा, कादंबरी-कथा-नाटक यांतील भाषा व शास्त्रीय लेखनाची भाषा, अशी भाषेची चार रूपे आपणांस कल्पिता येतील. या चार रूपांचा विचार करता आपल्या बोलण्याच्या भाषेपासून एकीकडे विशिष्ट प्रकारे घडवलेली काव्याची भाषा व दुसरीकडेही पुन्हा विशिष्ट प्रकारे घडवलेली शास्त्रीय लेखनाची भाषा अशी भाषेची दोन टोके आपणांस आढळतील. या दोन टोकांमध्ये आपल्याला कथा-कादंबरीची भाषा आढळेल.[१]

दोन भाषारूपे

कवितेच्या स्वरूपाचा शोध घेण्यासाठी आपणांस या दोन टोकांच्या भाषिक रूपांची तुलना केली पाहिजे. या दोन भाषिक रूपांतील जर अंतर आपणांस स्पष्ट करून घेता आले तर कवितेच्या रूपाचे वेगळेपण जाणून घेण्यास पुष्कळच मदत होईल.

शास्त्रीय किंवा वैचारिक लेखनातील भाषिक रूप व कवितेतील भाषिक रूप यांची तुलना करण्यासाठी आगरकरांच्या लेखनातील काही ओळी व केशवसुतांच्या कवितेतील काही ओळी तुलनेसाठी घेऊ या.

(अ) "आमची गृहपद्धती, आमची राज्यपद्धती, आमची शास्त्रे, आमच्या कला, आमचे वर्णसंबंध, आमच्या राहण्याच्या चाली, आमच्या वागण्याच्या रीती— सारांश इंग्रजी होईपर्यंत आमचे सारे व्यक्तिजीवित्व व राष्ट्रजीवित्व, ठशात घालून ओतलेल्या पोलादासारखे किंवा निबिड शृंखलाबद्ध बंदिवानासारखे अथवा उदकाच्या

and Essays in Criticism (Ed. by R. W. Stallman), p. 398.

५७. "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'Objective Correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of the *perticular* emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked." – T. S. Eliot: "Hamlet", *Selected Essays,* p. 145.

५८ "Thus the poem is to be the emotionless bridge between the similar emotions of the poet and his audience. . . And thus the original emotions of the poet, the emotions expressed by the poem, and the emotion aroused in the spectator – three quite different affairs, it would seem – are here carelessly equated." – Murray Kriegar: *The New Apologists for Poetry,* pp. 49-50.

एलियटने आपली व्यक्तिनिरपेक्ष काव्यनिर्मितिप्रक्रिया ज्यात सांगितली आहे, तो 'Tradition and the Individual Talent' हा निबंध १९१७ मध्ये लिहिला. ज्यात त्याने 'वस्तुनिष्ठ समरूपाची' संकल्पना मांडली आहे तो 'Hamlet' हा निबंध १९१९ साली लिहिला. 'Tradition and the Individual Talent' मधील भूमिका त्याने 'The Metaphysical Poets' या १९२१ साली लिहिलेल्या निबंधातही मांडली. १९१९ मधील वस्तुनिष्ठ समरूपाची संकल्पना सोडल्यास १९१७ व १९२१ साली त्याने मांडलेल्या संकल्पना एकाच प्रकारच्या आहेत. व त्याला त्याच प्रामुख्याने अभिप्रेत आहेत असे म्हणता येईल.

५९. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य'. 'वाङ्मयीन महात्मता' या शीर्षकाखालील क्र० २ व क्र० ३ चे निबंध पाहावे.

६०. "ज्या आंतरिक अनुभवापासून लिखाणाला सुरवात करावयाची तो अनुभव सुस्पष्ट नसणे...आंतरिक अनुभवाच्या जाळ्यातील एकच धागा किंवा एक दोन धागे (कवीला) दिसलेले असतात, पण त्या जाळ्याचे साकल्येकरून दृश्य त्याने अंतःचक्षूंनी पाहिलेले नसते." कित्ता, पृ० १५१.

६१. कित्ता, पृ० १५७.

६२. कित्ता, पृ० १६८.

६३. माधव जूलियनांच्या 'काहूर' या कवितेवरील मर्ढेकरांचे भाष्य पाहावे, कित्ता, पृ० १५२–१५६.

६४. कित्ता, 'काव्यातील नवीनता' हा निबंध पाहावा.

६५. कित्ता, पृ० १३६.

६६. कित्ता, पृ० १३--१४.

६७. Charles Baudouin : *Psychoanalysis and Aesthetics* (Trans. by Eden and Cedar Paul), p. 35.

६८. T. S. Eliot : *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* pp. 147-148.

६९. Jean Piaget : *The Child's Conception of Physical Causality,* p. 9.

७०. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १३५.

७१. I. A. Richards : *Philosophy of Rhetoric,* p. 89.

७२. T. E. Hulme : *Speculations,* p. 151.

७३. D. H. Harding : "The Hinterlands of Thought," *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knight & Basil Cottle), pp. 13-15.

७४. हे विधान पुढील ग्रंथातून घेतले आहे :
McKeller : *Imagination and Thinking,* p. 11.

७५. काव्यनिर्मिती कशी होते यासंबंधीच्या मरे क्रायगरच्या विवेचनातील काही महत्त्वाचा भाग पुढीलप्रमाणे—

"The poet begins with a vague impulse, a vague something-he-wants-to-say; but this something needs to have little relation to what his work finally will say. . . He cannot say precisely what it is, or else his poem would already be written. . . The poet thus submits this vague idea to his ability to work in language. He is controlled here by certain fixities, and he has certain freedoms within these fixities. First, he must be limited to some extent by the everyday use of language, by the elementary laws which cannot be ignored if his work is to have any meaning at all for other users of his language : he must to some extent respect the meaning of words and conventions of syntax. Secondly, he must be limited to some extent by the artistic traditions which have grown about the art form he has chosen by the conventions with which he cannot break too sharply if his work is to have any aesthetic meaning for the members of his culture . . . (His unique impulse) must struggle with the fixed forms of both language as language and language as poetic conventions. . . Thus neither yielding to the demands nor ignoring them, he welcomes them and yet meets them head-on . . . But while yielding thus far to the distortions and dislocations demanded

नित्य आघाताने दगडाप्रमाणे कठीण झालेल्या लाकडांसारखे शेकडो वर्षे होऊन राहिले असे म्हणण्यास हरकत नाही."[२]

(आ)

अवडंबरलीं ढगें किती तरि,
रविकिरणांचा चूर होतसे,
मोहर सगळा गळुनि जातसे,
कीड पिकांवरि सर्वत्र दिसे!
गाफीलागिरी तरिही जगावरि![3]

हे दोन उतारे जेव्हा आपण वाचतो तेव्हा यांत काही मूलभूत अंतर आपणांस जाणवते काय? या दोहोंची कार्यक्षेत्रे व बलस्थाने कितपत वेगळी आहेत? या दोन्ही ठिकाणी झालेल्या भाषाप्रयोगांत काही मूलभूत गुणात्मक अंतर आहे काय?

या प्रश्नांची उत्तरे शोधण्यासाठी हे दोन उतारे वाचताना आपल्या मनात काय घडते याचा शोध घेतला पाहिजे. वैचारिक गद्याचे व कवितेचे आकलन आपण कशा प्रकारे करतो हे तपासले पाहिजे.

आगरकरांच्या ओळी आपण वाचतो तेव्हा आपण त्यांतून व्यक्त होणारे विचार समजावून घेतो. या लेखनातील प्रत्येक शब्दाचा, प्रत्येक रूपकाचा अर्थ नक्की करीत, त्यातील तार्किक संगती शोधीत आपण त्यातील विचार जाणून घेतो; त्यांचा अर्थ लावतो. हे विचार समजावून घेतल्यानंतर ते, आगरकरांवर कसलाही अन्याय होऊ न देता, आपण आपल्या शब्दांत पुन्हा मांडू शकतो. त्यांचा संक्षेप करू शकतो, तसाच विस्तारही करू शकतो. आगरकरांचे नेमके म्हणणे काय आहे हे आपण लक्षात ठेवू शकतो आणि ते विचार आपण आपल्या स्वतःच्या शब्दांत पुन्हा मांडू शकतो. थोडक्यात असे म्हणता येईल की, येथे येणारे शब्द हे काही विचार व्यक्त करण्यासाठी साधन म्हणून आले आहेत. ह्या शब्दांच्या रचनेतून व्यक्त केलेला विचार कळला की आगरकरांनी वापरलेल्या शब्दांचे काम संपले. हाच विचार वेगळ्या शब्दांची मदत घेऊन दुसरी एखादी व्यक्ती मांडू शकेल.

परंतु हे केशवसुतांच्या उपर्युक्त ओळींबद्दल म्हणता येईल काय? आगरकरांचे विचार आणि केशवसुतांच्या या ओळी जर विश्लेषिल्या तर दोहोंत खूपच वैचारिक साम्य आहे हे खरे. परंतु केशवसुतांच्या या ओळी "आम्हा भारतीयांची स्थिती अमुक अमुक प्रकारे वाईट झाली आहे," अशा प्रकारचा विचार सांगण्यासाठी केवळ आल्या आहेत काय? गद्यातून मांडता येण्याजोगा विचार येथे छंदोबद्ध करून आणि अलंकारांनी नटवून सजवून केवळ सांगितला जातो आहे काय?

कवितेचा संक्षेपविस्तार करता येत नाही

वैचारिक गद्याचा आपण ज्याप्रमाणे संक्षेप किंवा विस्तार करतो आणि हे करताना

त्या विचारांवर अन्याय होणार नाही याची खबरदारी घेऊ शकतो, त्याप्रमाणे कवितेच्या ओळींबाबत घडते काय, हे जर आपण तपासले तर याची उत्तरे मिळण्याची शक्यता आहे. कवितेचा गद्यरूपात विस्तार केल्यावर आपण त्या कवितेची सारी अंगे त्या गद्यरूपात आणू शकू काय ?

केशवसुतांच्या या ओळींचे पुढीलप्रमाणे गद्यात रूपांतर करता येईल : "आपल्या समाजात अशा कितीतरी रूढी (ढग) निर्माण झाल्या आहेत की ज्यांमुळे आपल्या समाजात जे श्रेयस्कर, चांगले (रविकिरण) आहे ते नष्ट होत आहे. ज्या गोष्टींपासून (मोहर) आपणांस भावी काळात चांगली फळे मिळणार आहेत त्या गोष्टीही नाहीशा होत आहेत. त्याचप्रमाणे समाजामध्ये ज्या काही फलदायी गोष्टी (पिके) अस्तित्वात आहेत त्याही यामुळे हळूहळू नष्ट होऊ लागल्या आहेत. आपल्या समाजाची अशी अवनती होत असताही आपला समाज मात्र गाफील राहिला आहे."

अशा प्रकारे केशवसुतांच्या कवितेतील प्रतिमांचे, रूपकांचे* व शब्दाशब्दांचे विश्लेषण करून त्यांची गद्यरूपात मांडणी करता येणे शक्य आहे; या गद्यरूपाचा हवा तसा संक्षेपविस्तार करता येणे शक्य आहे. परंतु हे करून आपण सारी 'कविता' गद्यात आणू शकू काय ? हे करताना आपण ह्या ओळींतील शब्दांना, प्रतिमांना, रूपकांना एक निश्चित स्वरूपाचा अर्थ देत गेलो आणि त्या निश्चित स्वरूपाच्या अर्थांची मांडणी आपण गद्यरूपात करीत गेलो. 'ढगे', 'रविकिरणे', 'मोहर', 'पिके' या सर्व शब्दांचे अर्थ आपण निश्चित केले आणि या

* या ग्रंथातील विवेचनात 'रूपक' हा शब्द इंग्रजीतील 'metaphor' या शब्दाला पर्यायी शब्द म्हणून वापरला आहे. संस्कृत अलंकारशास्त्राप्रमाणे, रूपकात उपमेय व उपमान या दोहोंचा निर्देश केला जातो, परंतु या दोहोंत अभिन्नत्व मानले जाते. उदाहरणार्थ, मुखचंद्र. इंग्रजीत जिला मेटाफर म्हणतात तिच्यात उपमेय व उपमान या दोन्ही पदांचा उल्लेख असेलच असे नाही. 'राम हा सिंह आहे' येथे दोन्ही पदांचा उल्लेख आहे. येथेही metapor आहे. परंतु एखाद्या सुंदर स्त्रीला उद्देशून तिचा प्रत्यक्ष उल्लेख न करता 'हा पाहा चंद्र उगवला' असे म्हटले तरी इंग्रजीत metaphorच होते. संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या दृष्टीने हे दुसरे उदाहरण 'रूपकातिशयोक्ती'चे आहे. तेव्हा इंग्रजीत ज्याला metaphor म्हणतात त्याला संस्कृत साहित्यशास्त्रात 'रूपकातिशयोक्ती' म्हणतात. आपण उपमेय व उपमान यांचे अभिन्नत्व याला महत्त्व देऊन जेथे जेथे हे अभिन्नत्व असेल तेथे तेथे 'रूपक' असे मानत आहोत. 'मुखचंद्र' हेही रूपक, तसेच 'हा पाहा चंद्र उगवला' हेही रूपकच. तेव्हा रूपक हा शब्द रूपक व रूपकातिशयोक्ती या दोहोंसाठी वापरला जात आहे. म्हणजेच तो metaphor या अर्थाने वापरला जात आहे.

अर्थातून प्रकट होणारे समाजाबद्दलचे विचार आपण गद्यात मांडले. म्हणजे एखाद्या गद्य उताऱ्यातून विचारांचा सारांश बाजूला काढावा तशा प्रकारे आपण कवितेच्या या ओळींतून विचारांचा सारांश बाजूला काढला. भाषा हे विचाराभिव्यक्तीचे साधन आहे. शब्दांना काही वैचारिक अर्थही असतात, म्हणून कुठल्याही लेखनाचा असा वैचारिक सारांश काढता येतो. तो जसा गद्याचा तसाच कवितेचाही काढता येईल. परंतु त्या सारांशात आपण जो काही विचार आणीत असतो, केवळ तेवढाच कवितेत अभिव्यक्त झालेला असतो काय? आणि केवळ हा असा विचार तेवढाच जर त्या कवितेत अभिव्यक्त होत असेल तर कवीने गद्यलेखन न करता कविता का लिहिली? तो ज्या अर्थी काव्यलेखनाकडे वळला त्या अर्थी गद्यात अभिव्यक्त न होण्यासारखे असे काहीतरी त्याला अभिव्यक्त करायचे आहे हे उघड आहे. केशवसुतांच्या उपर्युक्त ओळी आणि त्यांचा गद्य सारांश यांच्या परस्परतुलनेने आपणांस कवितेच्या या वेगळेपणाचा शोध घेता येईल.

केशवसुतांच्या उपर्युक्त ओळी जेव्हा आपण वाचू लागतो तेव्हा एका विशिष्ट दृश्याचे चित्र आपल्या मनात हळूहळू साकार होऊ लागते. पौष-माघ महिन्यांतील निसर्गाचे हे चित्र आहे. सूर्यकिरणांमुळे या महिन्यातील वातावरण प्रसन्न बनून गेलेले असते. पिके उभी असतात, आंब्यासारख्या झाडांना मोहर आलेला असतो. एखाद्या वेळी अचानक ढग दाटून येतात (पण पाऊस पडत नाही). सूर्याची किरणे लुप्त होतात. मोहर गळू लागतो. ढगांमुळे पीक किड्यांच्या भक्ष्यस्थानी पडू लागते. या काळातले हे प्रसन्न वातावरण विनाशाच्या सावटाने उदास होऊन जाते.

विशिष्ट दृश्याचे हे जे चित्र आहे त्याला दृक्संवेदनेचे एक अंग आहे. विपुल दृक्संवेदनेच्या आकृती या शब्दांमधून आपल्या मनात उमटत आहेत. हे चित्र आपल्या मनात भयावहतेच्या, कारुण्याच्या कितीतरी भावच्छटा उमटवीत असते. हे चित्र आणि त्याबरोबर अपरिहार्यपणे उठणाऱ्या अनेकविध भावच्छटा ह्यांनी युक्त असा एक अनुभव आपण या ओळी वाचताना घेत असतो.

कवितेचे गद्यात रूपांतर म्हणजे कवितेचे विघटन

आपण जेव्हा या ओळींचा गद्य सारांश तयार करू लागतो तेव्हा या ओळींपासून येणारा संवेदनागर्भ व भावगर्भ अनुभव आपण विघटित करीत असतो. कवितेतील शब्दांना प्राप्त झालेल्या वैचारिक अर्थच्छटांच्या संदर्भात आपण या संवेदनागर्भ व भावगर्भ अनुभवांचा वैचारिक 'अर्थ' लावीत असतो. अशा वेळी आपण असा निष्कर्ष काढतो की सामाजिक विनाशासंबंधी कवीला काही विचार मांडायचे आहेत; म्हणून येथे 'ढग' म्हणजे अमुक अमुक व 'रविकिरण' म्हणजे अमुक अमुक म्हटले आहे. असे शब्दांचे, प्रतिमारूपकांचे अर्थ निश्चित करून आपण कवितेकडून मिळणाऱ्या अनुभवातील विचार सुटा करून घेत असतो. हे करताना

आपण त्या कवितेतील संवेदनांगाला व भावनांगाला या गद्यरूपांतरात पार वगळून टाकलेले असते.

शब्दांना विविध अर्थच्छटा असतात. कवितेत हे शब्द जेव्हा वापरले जातात तेव्हा त्यांच्या या विविध अर्थच्छटांमुळे आपला अनुभव अधिकाधिक अर्थपूर्ण बनण्याची शक्यता असते. ह्या अर्थच्छटा निर्माण करण्याची एक क्षमता अशा पद्धतीने कवितेचे गद्यात रूपांतर करताना आपण गमावून बसतो. केशवसुतांच्या प्रस्तुत ओळींतील 'अवडंबरली' हा शब्द उदाहरणादाखल घेता येईल. हा शब्द 'ढगे' ह्या शब्दाबरोबर आला आहे. 'अवडंबरली' ह्या शब्दातील नाद मेघगर्जनेची स्मृती जागृत करतो. त्याबरोबरच ही गर्जना वांझ आहे याची प्रतीतीही ह्या शब्दाच्या अर्थातून मिळते. हे नुसते पोकळ अवडंबर आहे याची जाणीव होते आणि ती समाजात माजलेल्या रूढींना, त्यांच्या स्वरूपाला नवा अर्थ देते. समाजात माजलेल्या ह्या रूढी ढगांसारख्या अवडंबर माजविणाऱ्या, गर्जना करणाऱ्या, पोकळ व वांझ रूपात आपल्या समोर येतात. त्याबरोबरच गर्जना करून आपल्या मतांचा आग्रह धरणारी, धर्माचे, रूढीचे 'अवडंबर' माजवून समाजविकासाला, समाजपरिवर्तनाला खीळ घालणारी सनातनवृत्तीची मंडळी आपल्या डोळ्यांसमोर येते. आपण कवितेतील प्रत्येक शब्द वाचीत जातो आणि या प्रत्येक शब्दाशी निगडित असलेले आपल्या मनातील अनेकविध अनुभव व स्मृती आपल्या जाणिवेत संघटित होत जातात. कवितेत येणारा एखादा शब्द त्याच्या मोजक्या अर्थच्छटांसह गद्यात आणताना इतका विस्तार करावा लागला! हा विस्तार करूनही ह्या शब्दांना लगडलेली जाणीव (feeling) या अशा विस्तारात आणणे शक्य होत नाही.

कवितेत शब्दांना प्राप्त झालेले अर्थांचे कितीतरी सूक्ष्मातिसूक्ष्म पदर, तिचे गद्यात रूपांतर करताना किंवा तिचा संक्षेप-विस्तार करताना, लुप्त होऊन जातात. केशवसुतांच्याच पुढील ओळी पाहा :

धार धरलिया प्यार जिवावर
रडतिल रडोत रांडा पोरें,
गतशतकांचीं पापें घोरें—
क्षालायाला तुमचीं रुधिरें—
पाहिजेत रे! स्त्रैण न व्हा तर! ...[४]

पहिल्या दोन ओळी वाचताना आपल्या मनासमोर एक मध्ययुगीन शिपायाचे चित्र उभे राहते. 'धार', 'धरलिया', 'प्यार जीव', 'रांडापोरें' हे शब्द, त्यांची रूपे आपणांस गतकालात घेऊन जातात. हा युद्धाचा, शिपाईगिरीचा काळ आहे. 'प्यार जिवा'वर 'धार' धरली जात आहे. रांडापोरांना कधी रडावे लागेल याचा नेम नाही. असा हा जीवनमृत्यूच्या सीमेवर शिपायाला ठेवणारा काळ आपणांस

आठवतो. केशवसुत 'तुतारी' या कवितेत ज्या (क्रांति)काळाचे चित्र रेखाटू पाहत आहेत त्या काळाशी हा मध्ययुगीन काळ नाते जोडतो आहे. आजही युद्धाची, शिपाईगिरीची, रक्त सांडण्याची गरज आहे. 'धार', 'धरलिया' इत्यादी शब्दांशी निगडित असणारे इतिहासकालाचे अर्थ या कवितेचा अर्थ समृद्ध करीत आहेत. या ओळींतील एकाही शब्दात जरी बदल केला किंवा पर्यायी शब्दाची योजना केली (उदाहरणार्थ, धार ऐवजी खड्ग) तरी कवितेला अर्थपूर्ण बनविणारी ऐतिहासिक काळाची ही प्रतिमा नष्ट होऊन जाईल.

कवितेचा सर्वच्या सर्व अर्थ जरी गद्यरूपात आणला तरीही ते गद्य कवितेची जागा घेऊ शकणार नाही. कारण असे की, कवितेचे गद्यात रूपांतर करताच त्या कवितेची अंगभूत लय आपण गमावून बसतो. कवितेच्या ओळी या शब्दांच्या एका विशिष्ट अनुक्रमाने साधलेल्या असतात. त्यांतील शब्दानुक्रम हा एकीकडे लयबद्ध असतो तर दुसरीकडे तो कवितेच्या अर्थांची एका विशिष्ट प्रकारे संघटना साधीत असतो. त्या कवितेच्या गद्यरूपात ही लय वगळली जाते आणि शब्दानुक्रमामुळे अनुभवाची एका विशिष्ट अनुक्रमाने होणारी संघटनाही वगळली जाते. कवितेला अर्थपूर्णत्व देणारी ही लय व हा शब्दानुक्रम वगळला गेला की गद्यरूपात येणारी 'कविता' ही अपूर्ण बनून जाते. केशवसुतांच्याच पुढील दोन ओळी घेऊ :

अवडंबरलीं ढगें कितीतरि
रविकिरणांचा चूर होतसे

येथे प्रत्येक ओळ ही तिच्यातील शब्दांच्या उच्चारणाला लागलेल्या काळाची लयबद्ध रचना आहे. या ओळीमध्ये काही अनुप्रास आहेत, आणि हे अनुप्रास काही ठराविक अंतराने आले आहेत. या ठराविक अंतरातूनही ही लय सिद्ध होत आहे. पहिल्या ओळीत विशिष्ट अंतराने येणारे 'ड' व 'ढ' हे वर्ण ही गर्जना, हे 'अवडंबर' साकार करीत आहेत. 'अवडंबरली'मधील 'डं'वरील आघात आणि 'ढगें'मधील 'ढ'वरचा आघात विशिष्ट कालांतराने आल्यामुळे गर्जनेच्या नादप्रतिमा वाचकांच्या मनात निर्माण होतात. शब्दांचा जर अनुक्रम बदलला किंवा त्यांतील अनुप्रास काढून टाकले तर हे अनुभवास येणे शक्य होणार नाही.

कवितेतील शब्दांच्या उच्चारांमधून नादांची एक रचना जाणवत असते. नादाच्या या रचनेशी आपले काही अनुभव, आपल्या भावना निगडित झालेल्या असतात. या भावना शब्दांच्या उच्चारांतील नादांच्या गुणधर्मांशी संलग्न असल्यामुळे मूळ शब्दच बदलला किंवा त्यांचा अनुक्रम बदलला तर नादाच्या या रचना व तत्संलग्न भावना लुप्त होतात. बोरकरांच्या पुढील ओळी पाहा :

सांज-कुळागर झुललें फुललें नाचुं लागलें होउनि मोर
घटाघटांतून सांडे कांचन अशी घनघटा आली थोर

झडे सुरंगी धुंद-तरंगी, नागचंपका मादक दर्प
हिरवळलेल्या उन्हीं पसरले दर्वळते कनकाचे सर्प.[५]

या ओळींतील शब्दोच्चारांच्या नादरचना मृदू भाव आपल्या मनात जागृत करतात. येथील शब्दांच्या अर्थांना हे मृदू भाव अधिक संपन्न बनवितात. यांतील शब्द व शब्दांचा अनुक्रम जर बदलला तर या कवितेच्या अर्थपूर्णतेलाच बाधा येईल.

शब्दोच्चारातून जाणवणाऱ्या नादरचना छंदांनी अधिक अर्थपूर्ण बनवल्या जातात. छंदांतून जी नादरचना घडत जाते ती कवितेच्या अर्थाला समृद्ध करीत असते. अर्थात कवितेच्या अर्थाला बाधक अशी छंदयोजना करता येणे शक्य आहे. वृत्तयोजनेची अर्थपूर्णता ग्रेसच्या पुढील ओळींमधून जाणवते.

विराण नुपुरापरी नभचि तीक्ष्ण झालें निळें
उन्हांत जणुं दीप्तिचें फुटुनि सांडतें की तळें
विदग्ध प्रतिमेपरी सगुण ऊन झेलूं नको—
तुझें अमल दुःख दे मजसि तेवढा जोगवा[६]

येथे कवीने पृथ्वीवृत्त योजिलेले आहे. या वृत्ताची लय विषण्णता, दुःखपूर्णता संपन्न बनविताना दिसते.

म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की छंदापासून ते शब्दांच्या सर्व अर्थच्छटांपर्यंतच्या सर्व घटकांची एक अर्थपूर्ण रचना कवितेत साधली जात असते. या रचनेत केली गेलेली बारीकशी ढवळाढवळही त्या रचनेला नष्ट करून टाकणारी असते. म्हणून कविता हे एक भाषारूप खरे, परंतु ते अन्य भाषारूपांपेक्षा मुळातच वेगळे आहे. कुठल्याही शब्दांना छंदोबद्ध केले की कविता म्हणून ओळखले जाणारे हे शब्दरूप साधले जाते असे नव्हे. तसेच कुठलेही छंदोबद्ध शब्दरूप आपल्या इच्छेनुरूप गद्यात, यशस्वीपणे रूपांतरित करून घेता येते असेही नव्हे.[७]

कविता : अनेकार्थक्षम भाषारूप

कवितेचे गद्यात केलेले रूपांतर त्या कवितेची जागा घेऊ शकत नाही, याचे दुसरे महत्त्वाचे कारण असे की अशा गद्यात अर्थनिश्चितीची एक प्रक्रिया अंतर्भूत असते. कवितेचे गद्यात रूपांतर केले की त्या कवितेचा अर्थ निश्चित केला जातो. हे रूपांतर करू पाहणाऱ्या व्यक्तीला कळलेला अर्थच फक्त त्याने त्या गद्यात समाविष्ट केला असे म्हणता येईल. परंतु त्याला जाणवलेले सर्वच्या सर्व त्या गद्यात आणता येणार नाही. उदाहरणार्थ, शब्दांच्या पलीकडे असलेल्या शब्दोच्चारांच्या नादरचना, त्याला जाणवूनही, गद्यात आणता येणार नाहीत. हे गद्यरूप म्हणजे एका व्यक्तीने कवितेची केलेली स्थूल अर्थनिश्चिती, एवढेच फक्त म्हणता येईल. ज्यात अर्थांच्या अनेक

शक्यता आहेत, असे कविता हे भाषारूप आहे. कविता ही अनेकार्थी (ambiguous) असते. व्यक्ती आणि काळ याबरोबर तिचे अर्थ काही प्रमाणात बदलण्याची शक्यता असते. त्यामुळे एका विशिष्ट गद्यात केले गेलेले तिचे रूपांतर हे तिच्या अनेक संभाव्य आकलनांपैकी एक स्थूल आकलन असते. या मुद्द्याच्या स्पष्टीकरणासाठी कुसुमाग्रजांच्या पुढील ओळी घेऊ :

ऊठ, खगा, ऊठ गडे
निथळे तेजें प्राची
कुसुमांचें हृदय घडे
आणि भरे केव्हांची
प्राशुनि ती स्वर्णसुधा
सोडुनिया ही वसुधा
दुंदुभिच्या नादापरि
भेदुनि जा गगनाला ![८]

ही कविता, एखाद्याला केवळ पक्ष्यासंबंधीची कविता वाटेल. एखाद्याला ती प्रतीकात्म वाटू शकेल. खग, प्राची, वसुधा, गगन या प्रतिमांचा कवितेच्या संदर्भात कोणता अर्थ वाचक स्वीकारतो यावर या कवितेचे त्याचे आकलन अवलंबून असेल. त्यामुळे कवितेतील खगाचे रूपक वेगवेगळ्या वाचकांना वेगवेगळा प्रत्यय देईल.

वैचारिक गद्याच्या बाबतीत हे होण्याची शक्यता असत नाही. विचारांची, वेगवेगळ्या संकल्पनांची तर्कशुद्ध मांडणी गद्यात होत असते. त्यामुळे त्यात प्रत्येक शब्दाला, त्यात क्वचितच येणाऱ्या रूपकांना व प्रतिमांना, निश्चित तर्कशुद्ध अर्थ प्राप्त व्हावा लागतो. त्यामुळे गद्याचे आकलन व्यक्तिपरत्वे बदलत नाही. एखाद्या सुव्यवस्थित गद्यलेखनाबद्दल जर दोन वाचकांचे मतभेद झाले तर त्यांपैकी कोणता तरी एक वाचक चुकलेला असतो. चुकलेल्या वाचकाची चूक तर्काधारे सिद्ध करता येते. कवितेबद्दल मात्र असे घडत नाही. एकाच कवितेबद्दल दोन वाचकांचे आकलन परस्परांपासून पूर्णतः भिन्न असूनही ती दोन्ही आकलने सुसंगत असू शकतात. माधव ज्यूलियन यांच्या 'प्रेम होईना तुझ्यानें' ही कविता फर्ग्युसन कॉलेज सोडावे लागले असतानाची भावना व्यक्त करण्यासाठी जरी लिहिली असली आणि त्या संदर्भात जरी ती अर्थपूर्ण असली तरी एक 'प्रेमकविता' म्हणूनही ती सुसंगत असू शकते.[९]

कविता जशी व्यक्तिपरत्वे बदलते तशी ती काळाप्रमाणेही बदलते. काळाबरोबर समाज बदलत असतो, त्याची संस्कृती, त्याची श्रद्धा व श्रद्धास्थाने बदलत असतात. त्याच्या अनुभवांचे घटक बदलतात. त्याची अनुभव घेण्याची पद्धतीही बदलते. समाज जी भाषा वापरत असतो ती भाषाही बदलते. तिच्यातली काही रूपके मरतात. काही सजीव होतात. शब्दांचे अर्थही बदलून जातात. त्यामुळे एके काळच्या समाजाला

एखादी कविता ज्या प्रकारे अर्थपूर्ण वाटत होती त्या प्रकारे आज ती वाटेलच असे नव्हे. एवढेच नव्हे तर एके काळी ज्या लेखनाला 'कविता' म्हणून संबोधले गेले असेल त्या लेखनाला आज 'कविता' मानले जाईल असेही नव्हे. विठ्ठलावर निस्सीम श्रद्धा असणाऱ्यांना हरिपाठाचे अभंग म्हणजे हेलावून टाकणारी कविता वाटत असतील. आज कदाचित ते अभंग म्हणजे शुष्कपणे विठ्ठलनाम नोंदविणारे उपदेशपर लेखन वाटू शकेल. संतांच्या बोधपर अभंगांना आज कदाचित कविता ही पदवी दिली जाणार नाही. पण संतांच्या काळातील परिस्थिती भिन्न असू शकेल. कविता ही काळाबरोबर सतत बदलत असते. काळाबरोबर येणारे नवे नवे अर्थ सामावून घेण्याचे सामर्थ्य तिच्या अंगी असते. गतकालीन कविता आज नवा अर्थ जरी देत असली तरी तिला तिच्या काळचा म्हणून एक 'ऐतिहासिक' अर्थ असतो. तिच्या निर्मितिकालचा 'ऐतिहासिक' अर्थ आजच्या समाजाला, या समाजातील वाचकाला परिणामशून्य वाटतो. ही कविता एकाच वेळी ऐतिहासिक अर्थ आणि त्या समाजाला प्रत्ययाला येणारा एक नवा अर्थ देत असते. उदाहरणादाखल ज्ञानेश्वरांची 'घनु वाजे घुणघुणा' ही सुप्रसिद्ध विराणी घेता येईल.[१०] विरहिणीच्या रूपकातून आपल्या विठ्ठलभक्तीचा प्रत्यय ज्ञानेश्वरांनी घडविला आहे यात वादच नाही. 'भवतारकु', 'बापरखुमादेवीवरे' असे उल्लेख तिच्यात आहेत. आजच्या एखाद्या सश्रद्ध वाचकास ही विराणी भक्तीचा प्रत्यय देईल कदाचित, पण विज्ञान-युगात वावरणाऱ्या, ऐहिकतेला महत्त्व देणाऱ्या एखाद्याला ही कविता वाचताना आपल्या मनावर भक्तिभावनेचे संस्कार उमटत आहेत असे वाटत नसण्याची शक्यता आहे. भक्तीऐवजी असा विज्ञाननिष्ठ, ऐहिकतावादी रसिक यातील शृंगारभावनेचा आस्वाद घेत असल्याची शक्यता नाकारता येणारा नाही. ही विराणी वाचताना, दर्पणात स्वतःच्या चेहऱ्याऐवजी प्रियकराचा चेहरा पाहणाऱ्या विरहिणीच्या उत्कट शृंगारपूर्ण मनोवस्थेचा प्रत्यय असा आधुनिक वाचक घेऊ शकेल. वाङ्मयेतिहास वाचलेले, ज्ञानेश्वरांचे चरित्र ज्ञात असलेले त्याचे मन, ही भक्तिकविता आहे असे कितीही सांगत असले तरी त्याला ती नाट्यपूर्ण शृंगारानुभव साकार करणारी कविता वाटण्याची शक्यता आहे. अशा प्रकारे आजच्या विज्ञाननिष्ठ ऐहिकतावादी वाचकाला या कवितेचा येणारा प्रत्यय ज्ञानेश्वरकालीन आस्वादकांस येणाऱ्या प्रत्ययापेक्षा वेगळा असू शकेल. गद्य मात्र व्यक्तिपरत्वे आणि कालपरत्वे असे नवे नवे अर्थ व असे नवे नवे प्रत्यय देऊ शकत नाही. ज्या ललित गद्यात हे असे गुणधर्म असतात त्यांना आपण 'काव्यपूर्ण' या विशेषणाने संबोधतो. वैचारिक गद्यात मात्र हे विशेष आढळून येत नाहीत. कारण तेथे अर्थाचे निश्चितीकरण केले जाते.

कवितेचे एकांगी आकलन

कवितेचे गद्यात रूपांतर करून ती जाणून घेण्याची प्रवृत्ती कवितेवर अन्याय

करणारी असूनही ती आपल्यामध्ये अतिशय प्रभावी असते. कारण आपण गद्यात बोलतो, वृत्तपत्रापासून कथा-कादंबऱ्यांपर्यंत आपण सारखे गद्यच वाचीत असतो. आपल्या आजूबाजूला गद्याचा खूपच पसारा असतो. यातून आपणांस भाषारूपांचे आकलन विशिष्ट पद्धतीने करण्याची सवय लागलेली असते. त्यामुळे गद्याकडून ज्या गोष्टींची अपेक्षा आपण बाळगतो त्याच गोष्टींची अपेक्षा आपण कवितेकडूनही बाळगतो. गद्यलेखनाचे आकलन करताना ज्याप्रमाणे आपण त्यातील विचार लक्षात घेतो, त्यांचा खरेखोटेपणा तपासतो, हे विचार समाजास उपयुक्त आहेत का यावरून त्यांचे मूल्य ठरवतो, त्याप्रमाणेच आपण कवितेचाही विचार करू पाहतो. कवितेला वैचारिक अर्थ नसतो असे नव्हे. अनेक अंगांपैकी हेही एक अंग कवितेला असते.[११] गद्याच्या पद्धतीने कवितेचे आकलन करण्याच्या ह्या प्रवृत्तीबद्दल टी० एस० एलियटने मोठ्या मिस्किलपणे पुढील विधाने केली आहेत. तो म्हणतो : अनेकांना कविता कठीण वाटते. कारण काही वेळा वाचकांना कवितेमध्ये जे काही शोधायची सवय असते, नेमके तेच कवीने आपल्या कवितेत वगळलेले असते. अशा वेळी वाचक गोंधळून जे कवितेत नाही ते पाहण्यासाठी चाचपडू लागतो. जो 'अर्थ' तेथे नाही आणि वस्तुतः जो तेथे नसायला हवा, त्या अर्थासाठी हा वाचक स्वतःच्या डोक्यात गोंधळ निर्माण करू लागतो. काही कवितांमध्ये 'अर्था'चे प्रमुख कार्य वाचकांचे 'अर्थ' शोधण्याचे हे व्यसन तृप्त करणे हे असते. आपले विशिष्ट कार्य करीत असताना वाचकाचे मन दुसरीकडे गुंतवून ते शांत ठेवण्याचे काम कविता आपल्या 'अर्था'कडून करवून घेते. एखादा घरफोड्या कुत्र्यांना गप्प करण्यासाठी ज्याप्रमाणे मांसाचे तुकडे जवळ बाळगतो त्याप्रमाणे कविता 'अर्थ' बाळगीत असते.[१२]

एलियट म्हणतो त्याप्रमाणे 'अर्थ' हे केवळ वाचकास गप्प करण्याचे आमिष नव्हे. त्यालाही कवितेत अन्य घटकांप्रमाणे स्थान असते. कविता गद्यापेक्षा वेगळे काही तरी साधू पाहते. त्याकडे जेव्हा आपले दुर्लक्ष होते आणि अर्थाच्या शोधा-कडेच आपण लक्ष पुरवू लागतो तेव्हा आपण कविता आस्वादीत नसतो, एवढे मात्र खरे.

कवितेच्या वैचारिक अंगाप्रमाणे भावनिक अंग वेगळे काढून कवितेचे विश्लेषण व मूल्यमापन करण्याचा प्रयत्न होतो. सर्वसामान्यपणे चिंतनगर्भ कविता असल्यास वैचारिक आणि भावकविता असल्यास भावनिक आशय वेगळा काढून त्याचे विश्लेषण व मूल्यमापन केले जाते. कवीने ज्या स्वरूपात भावना आपल्या काव्यात वर्णिली आहे त्या स्वरूपात ती वास्तवात आढळते का, ती सत्य आहे का, हे ठरवले जाते. मर्ढेकरांनी माधव जूलियन यांच्या 'काहूर' या कवितेचे विश्लेषण करताना या कविते-तील भावना व वास्तवातील भावना यांचे साम्य तपासून त्या कवितेचे मूल्यमापन केले आहे.[१३]

अनेकदा, कवितेतील विशिष्ट भावना किंवा विशिष्ट विचार वेगवेगळ्या कल्पनांनी, अलंकारांनी व युक्तिवादांनी कवीने कसा पुष्ट करीत नेला आहे, त्या विशिष्ट भावनेच्या किंवा विचाराच्या संदर्भात या कल्पना, अलंकार व युक्तिवाद कितपत योग्य आहेत, हे तपासले जाते. ही विशिष्ट भावना योग्य प्रकारे वर्णिली गेली आहे, किंवा हा विशिष्ट विचार परिणामकारकपणे मांडला गेला आहे, असे आढळल्यास त्या कवितेला चांगली कविता म्हटले जाते.[१४] या आकलनपद्धतीत कवितेचे एखादे अंग साध्य म्हणून बाजूला काढले जाते आणि इतर अंगे साधने मानून, ही साधने ते साध्य कसे साधतात हे तपासले जाते. कवितेतील अंगा-अंगांमध्ये असा साध्यसाधनभाव संभवतो काय ?

आशयाभिव्यक्तीचे अद्वैत

केशवसुतांच्या कवितेचा विचार करताना प्रा० रा० श्री० जोग यांनी पुढील विधाने केली आहेत : "ललित वाङ्मयाची चर्चा करणारांमध्ये 'काय सांगितले आहे' यापेक्षा 'कसे सांगितले आहे' यालाच विशेष महत्त्व देणारा असा एक वर्ग असतो... या लोकांचा भर मूळ विषयातील सौंदर्यापेक्षा त्यांच्या अभिव्यक्तीतील लालित्यावर असतो...पण यापेक्षा निराळा असा सहृदयांचा वर्ग असतो. हा वर्ग अंतरंग-सौंदर्या-कडे अधिक लक्ष देऊन आणि बाह्य रूपामधील विकटत्वाकडे दुर्लक्ष करून वाङ्मयाचे रसग्रहण करू शकतो. खरी इष्ट अशी स्थिती म्हणजे अंतरंग आणि बहिरंग, दोन्ही निर्दोषसुंदर असावीत ही होय...परंतु यांपैकी एकच मिळेल, दोन्ही मिळणार नाहीत असे कोणी म्हटले तर बहिरंगापेक्षा अंतरंगालाच मान देणारा रसिक खरा सहृदय म्हणावा लागेल."[१५]

कवितेत 'काय सांगितले आहे' व 'कसे सांगितले आहे', तिचे 'अंतरंग' व 'बहिरंग', 'आशय' व 'अभिव्यक्ती' किंवा 'आशय' व 'घाट' अशा प्रकारे विभाजन आपणांस करता येईल काय ?

गद्यलेखनात आपण 'कसे सांगितले' याकडे दुर्लक्ष करू शकतो. लेखकाची शैली, त्याच्या लेखनातील अधूनमधून येणारे अलंकार, त्यात मधूनच प्रकटणाऱ्या त्याच्या मनोवृत्ती, यांकडे दुर्लक्ष करून आपण गद्यातील 'अर्थ' तेवढा वेचतो. गद्यलेखनातील विचार आपणांस कळले की त्या लेखनाचे कार्य संपले. गद्यलेखकाचे विचार जोपर्यंत आपल्या ध्यानात असतात तोपर्यंत ते लेखन पुन्हा वाचण्याची गरज नसते.

परंतु कवितेच्या संदर्भात असे करणे इष्ट नसते. कवितेचा आशय कळला की कवितेचे कार्य संपत नाही. कविता वाचताना आपणांस जो प्रत्यय येत असतो तो जर पुन्हा हवा असेल तर तिचा कळलेला आशय आठवून भागत नाही. त्यासाठी आपणांस त्या कवितेकडे पुन्हा वळावे लागते. प्रत्येक नव्या आस्वादासाठी ती अथपासून इतीपर्यंत पुन्हा नव्याने वाचावी लागते. कारण कवितेमध्ये प्रत्येक

शब्दाला, शब्दानुक्रमाला, तिच्या लयीला आणि एकूण तिच्या सर्व घटकांना एक अपरिहार्य, अटळ असे स्थान असते.

कवितेचे सर्व घटक असे एकसंध व एकात्म असतात की तिच्यातील 'आशय' व 'अभिव्यक्ती' यांच्यात सीमारेषा आखणे हे सकृद्दर्शनी वाटते तितके सोपे नसते. कवीचा कल्पनाविलास, अलंकारयोजना, शब्दांचे नादमाधुर्यादी गुण ही सामान्यपणे अभिव्यक्तिवैशिष्ट्ये मानली जातात. बालकवींनी गवती फुलाला 'फुलराणी' व पसरलेल्या हिरव्या गवताला 'मखमाली गालिचे' म्हटले आहे. गवती फूल, हिरवे गवत हा आशय व त्यांना अनुक्रमे 'राणी', 'मखमाली गालिचे' म्हणणे ही अभिव्यक्ती, असे आपणांस म्हणता येईल काय ? या प्रकारे आपण जर प्रत्येक प्रतिमेतील (तिला कल्पनाविलास मानून) अभिव्यक्तीचा भाग बाजूला काढू लागलो तर आपल्या हातात 'आशय' नावाची चीजच राहणार नाही. याउलट, फुलराणीशी रविकराचे लागणारे लग्न असा आशय जर गृहीत धरला तर संध्यावात, प्रभातवात, कोकीळ, भारद्वाज व दवबिंदू यांना बालकवींनी जी रूपे दिली आहेत ती सर्व आशयाचा भाग बनतील व आपल्या हाती अभिव्यक्तिविशेष उरणारच नाहीत.[१६]

ज्या कवितांना वैचारिक अंग असते त्यांचा विचार आशय व अभिव्यक्ती यांना विलग करून करणे अधिक सोपे आहे. अशा कवितांतील 'विचार' आपण बाजूला काढून त्यांचा आशय म्हणून विचार करू शकतो. परंतु हा विचार 'कविते'चा न होता गद्याचा होईल. असे केले की काव्य आणि गद्य यांच्यातील सीमारेषा पुसल्या जातात.

कवितेतील आशय वेगळा काढून तिचे मूल्यमापन करताना आपण त्या आशयाचे चांगलेपण व वाईटपण ठरवीत असतो. आपण त्या आशयाची तार्किक संगती तपासतो. हा आशय—म्हणजे विचार—आपल्या प्रत्यक्ष जीवनात प्रत्ययास येतो का ? आपल्या ज्ञानात किंवा आकलनात हे विचार भर टाकतात का ? ते आपल्याला आणि समाजाला मार्गदर्शन करू शकतात का ?—असे प्रश्न आपण कवितेचे मूल्यमापन करताना विचारू लागतो.[१७] ज्या अपेक्षा आपण वैचारिक वाङ्मयाबाबत बाळगतो त्याच आपण कवितेबाबतही बाळगू लागतो. कविता 'पुरोगामी' आहे की 'प्रतिगामी', 'आशावादी' आहे की 'निराशावादी', ती 'श्लील' आहे की 'अश्लील' आहे, याचाच शोध आपण घेऊ पाहतो.[१८] अर्थातच 'गद्यलेखनाचा एक पर्याय' हे रूप त्यामुळे कवितेला मिळते. म्हणूनच वा० ल० कुलकर्ण्यांसारखे टीकाकार आशयाभिव्यक्तीच्या अभिन्नत्वाला महत्त्व देतात.[१९]

'आशय' व 'अभिव्यक्ती' यांच्यात भेद करणारे टीकाकार अभिव्यक्तीला कारागिरी मानीत असतात. कविता लिहिताना अचूक शब्द सुचत जाणे, आकर्षक, सुखद व उचित अलंकार साधता येणे, भाषेत माधुर्य, प्रसाद इत्यादी गुण आणता येणे,—हे सारे सरावाने, प्रयत्नाने जमू शकते असे ह्या टीकाकारांना म्हणायचे असते.[२०] केशवसुतांच्या काव्यरचनेचे सारे दोष मान्य करून प्रा० रा० श्री० जोग

असे सांगतात की सरावाने केशवसुत चांगली कविता करू लागले होते.[२१] याचा अर्थ असा होतो की अभिव्यक्तिपद्धतीचा नीट अभ्यास केला, तिचे 'शास्त्र' अवगत करून घेतले की अभिव्यक्ती निर्दोष होऊ शकते.

कवी कोणतीही नवी भावना किंवा नवा विचार निर्माण करू शकत नाही. भावना या नैसर्गिक असतात. त्यांच्यात वाढ अगर घट करणे हे कोणाच्याही हातात नसते. विचार निर्माण करणे हे तत्त्वज्ञाचे, विचारवंताचे काम आहे. म्हणून आशयाच्या क्षेत्रात कवीची नवी निर्मिती असंभवनीय आहे. अशा परिस्थितीत अभिव्यक्तीला कारागिरी मानले तर काव्य ही निर्मितीच ठरणार नाही. त्यामुळे नैसर्गिक भावना किंवा प्रचलित विचार घेऊन ते अलंकारादिकांच्या साह्याने आकर्षक स्वरूपात मांडणे म्हणजे काव्य लिहिणे, असे शेवटी मानावे लागेल. असे मानणे म्हणजे कवीला टेबल-खुर्ची किंवा मडकी-गाडगी बनवणाऱ्या कारागिराच्या पातळीवर नेणे होय. कारागिराचे कसब प्रयत्नसाध्य असते. कोणालाही कारागीर बनता येते. कविता लिहिणे हे प्रयत्नसाध्यही नाही आणि कोणालाही ठरवून कवी बनता येत नाही. आशयाभिव्यक्तीचे भिन्नत्व मानले आणि आशय महत्त्वाचा, अभिव्यक्ती प्रयत्नसाध्य, असे मानले की त्याचे पर्यवसान कवीला कारागीर ठरविण्यात होत असते.

तांत्रिक अंगाचे कवितेत स्थान

आशयाभिव्यक्तीचे अभिन्नत्व मानणाऱ्या समीक्षकांना तांत्रिक अंगांचे कवितेतील स्थान नाकारण्याचा मोह होऊ लागतो. कारण कवितांना समान तांत्रिक अंगे असतात असे मानणे म्हणजे 'कसे सांगितले' हे 'काय सांगितले' यापासून वेगळे करणे होय, असे त्यांना वाटते. आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता मानणारे प्रा० गंगाधर गाडगीळ कवितेच्या तांत्रिक अंगांचे स्थान असेच नाकारतात. ते म्हणतात की, "लेखकाला जे काही सुचते त्याला संपूर्णपणे शब्दरूप प्राप्त झाल्याशिवाय कलाकृतीची निर्मिती पूर्णच होत नाही. कलाकृती निर्माण झालेली नसते, तोपर्यंत तिचे स्वरूप अज्ञात असते. आणि जो परिणाम अज्ञात असतो तो घडवून आणायचे नियम कसे बांधता येतील ? तेव्हा तंत्राचा उपयोग तेथे होऊच शकत नाही. आणि कलाकृती एकदा निर्माण झाली की मग वर म्हटल्याप्रमाणे तंत्राचा उपयोग करण्याची आवश्यकता राहत नाही."[२२] प्रा० गाडगीळ हे आशय व अभिव्यक्ती यांचे अद्वैत मानतात. त्यामुळे तंत्राचे अस्तित्व मान्य करणे म्हणजे कवितेच्या रचनेचे आशय-निरपेक्ष, स्वतंत्र असे काही नियम असू शकतात हे मान्य करणे होय; आणि हे मान्य केले की आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या अभिन्नत्वाची भूमिका सोडावी लागते. म्हणून प्रा० गंगाधर गाडगीळ तंत्राचे अस्तित्वच नाकारतात. आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व मानत असता तंत्राचे अस्तित्व अमान्य करण्याची खरोखरीच आवश्यकता आहे काय हे आपणांस पाहिले पाहिजे.

कवितेच्या किंवा साहित्यकृतीच्या निर्मितीच्या वेळी जे काही रूपदायी संकेत वापरले जातात त्यांना आपण 'तंत्र' म्हणतो. हे संकेत अनेक कवितांमधून पाळले गेले आहेत असेही आपणांस आढळून येते. त्यामुळे तंत्राची अंगे ही अनेक कवितांमध्ये समान असू शकतात. उदाहरणार्थ, सुनीत म्हटले की तंत्राची एक चौकट उभी राहते : शार्दूलविक्रीडितातील बारा ओळींचा एक खंड व शेवटच्या दोन ओळींचा दुसरा खंड, शेवटच्या दोन ओळींमधून पहिल्या बारा ओळींना विशेष अर्थपूर्णता देणे, इत्यादी. हे सुनीताचे तंत्र अनेक कवितांमध्ये आढळून येईल. अशा या तांत्रिक संकेतांच्या आधारे आपण काव्यप्रकार व साहित्यप्रकार कल्पितो. तंत्राचा दुसराही एक अर्थ आहे. एखाद्या कलाकृतीतील एखादे वैशिष्ट्य हे संकेत म्हणून इतर कलाकृतीत स्वीकारले जाते व नंतर ते रूढ होते. उदाहरणार्थ, कोल्हटकरांच्या नाटकातील कोटीबाज भाषा, हरिभाऊंच्या कादंबरीतील अनेकपदरी रहस्यप्रधान कथानक, या गोष्टींचे अनुकरण त्या त्या वेळच्या अनेक लेखकांनी करायला सुरुवात केली. त्यामुळे नाटकात कोटीबाज भाषा वापरणे किंवा कादंबरीत रहस्यप्रधान अनेकपदरी कथानक गुंफणे या गोष्टी नाटकाची व कादंबरीची तांत्रिक अंगे बनून गेल्या. पहिल्या प्रकारच्या तंत्रात एक लवचिकपणा असतो आणि कलावंताला पुरेसे निर्मितिस्वातंत्र्य घेता येते. कधी कधी या तंत्राच्या चौकटी मोडून अधिक लवचिक चौकट निर्माण केली जाते. जशी नवकथेने कथेला कथानक असले पाहिजे हा तांत्रिक संकेत झुगारून कथेची तांत्रिक चौकट अधिक लवचिक बनवली. विंदा करंदीकरांनी 'मुक्त सुनीते' लिहून सुनीताचे तंत्र असेच अधिक लवचिक बनवले. या लवचिकपणामुळे कथा, कविता इत्यादी घडविताना लेखकांना आपला आशय त्यात यशस्वीपणे ओतता येतो आणि या तांत्रिक वैशिष्ट्यांना आशयाचाच घटक बनवून आशयाचे व अभिव्यक्तीचे अभिन्नत्व साधता येते.

दुसऱ्या प्रकारची तांत्रिक अंगे अशी लवचिक असतीलच असे नाही. तसेच निर्मितिप्रक्रियेत ती आशयाचा भाग बनतीलच असेही नाही. 'तंत्र' बनलेला घटक जेव्हा प्रथम कलाकृतीत येतो तेव्हा तो अभिव्यक्तीच्या अपरिहार्यतेतून आलेला असतो. त्या घटकाशिवाय आशय अभिव्यक्तच झाला नसता. नवकथाकारांना काही मूड्स—चित्तवृत्ती—अभिव्यक्त करायच्या होत्या, म्हणून त्यांना अपरिहार्यपणे प्रसंगांच्या साखळीची पद्धत मोडावी लागली, प्रतिमांची भाषा वापरावी लागली, मनातल्या घडामोडी सहचरतत्त्वांचा (association of ideas) वापर करून मांडाव्या लागल्या. या तांत्रिक बाबी आशयाच्या दृष्टीने सहेतुक होत्या म्हणून त्या आशयाचा भाग बनल्या. परंतु नवकथा लिहायची म्हणजे मनोविश्लेषण, प्रतिमांची भाषा, सहचरतत्त्वांचा वापर या गोष्टी आणायच्या असा संकेत बनताच त्यांतील सहेतुकत्व निघून गेले. त्या बाबी उपऱ्या बनल्या. म्हणून काही तांत्रिक बाबी इतक्या लवचिक असतात की त्या आशय स्वतःमध्ये समाविष्ट करून

स्वतः आशयाचा भाग बनतात. या तांत्रिक बाबी बऱ्याच स्थिर असतात. त्यांच्यात क्वचितच बदल होतात. दुसऱ्या प्रकारच्या तांत्रिक बाबी जोपर्यंत आशयाच्या दृष्टीने अपरिहार्य व सहेतुक असतात, तोपर्यंतच त्या आशयाचा भाग बनतात. हे सहेतुकत्व व अपरिहार्यत्व गमावले की त्या उपऱ्या बनतात.

दुसऱ्या प्रकारची तांत्रिक अंगे ही बहुतांशी साहित्यिक चळवळींशी निगडित असतात. जीवनाच्या समान आकलनातून, जीवनविषयक समान जाणिवांतून लेखकांचा एक वर्ग उदयाला येतो. त्यांना जे काही नवे जाणवलेले असते ते व्यक्त करताना पारंपरिक तंत्रात बरीच पडझड होते आणि एक नवे आशयनिष्ठ तंत्र निर्माण केले जाते. या वर्गातील सर्वच लेखकांच्या लेखनात ही समान तांत्रिक वैशिष्ट्ये आढळतात. परंतु पुढे जेव्हा जाणिवांमधील जिवंतपणा, ताजेपणा, गतिशीलता नष्ट होते आणि त्यांत आवर्त निर्माण होतो तेव्हा या तांत्रिक अंगांची सहेतुकता व अपरिहार्यता नष्ट होते आणि आशय-अभिव्यक्तींतील अभिन्नत्व उरत नाही, हे मरे क्रायगरने दाखवून दिले आहे. निर्मितिप्रक्रियेचा विचार करताना मागील प्रकरणात आपण मरे क्रायगरची भूमिका सविस्तरपणे पाहिली होती.[२३] मरे क्रायगरची ही भूमिका आधाराला घेऊन आपणांस असे म्हणता येईल की, कलावंत स्थिर साचेबंद तांत्रिक अंगांशी झगडत, त्यांच्यात आशयाच्या दृष्टीने लवचिकपणा निर्माण करीत, त्यांतील अनावश्यक हेतुविहीन भाग नष्ट करीत, ही तांत्रिक अंगे स्वीकारतो. त्यांचा स्थूल चेहरामोहरा इतर कलाकृतींतील तांत्रिक अंगांसारखा दिसत असला तरी ती आशयाचा भाग बनू शकतात.

या प्रकरणात आपण भाषेच्या (वैचारिक) गद्य व कविता या दोन रूपांची चिकित्सा करून कवितेचे काही महत्त्वाचे विशेष लक्षात घेण्याचा प्रयत्न केला. थोडक्यात हे विशेष पुढीलप्रमाणे नोंदविता येतील :

(१) गद्य आणि कविता ही दोन्ही भाषारूपे असली तरी त्यांत मूलभूत अंतर आहे. ह्या दोन रूपांची घटना भिन्न प्रकारची असल्याने त्यांची आकलने भिन्न प्रकारे होतात.

(२) गद्याच्या आकलनात जसा संक्षेप–विस्तार करता येतो तसा कवितेच्या आकलनात करता येत नाही. कवितेच्या प्रत्येक आकलनात तिच्या शब्दसंहितेचे वाचन आवश्यक असते.

(३) कवितेचे आकलन करताना जर आपण ते गद्याच्या आकलनासारखे करू लागलो तर आपण कवितेचे विघटन करू लागतो. या विघटनात आपण कवितेतील संवेदनांग व भावनांग वगळून टाकतो; तिच्या शब्दाशब्दाशी निगडित असलेल्या अनेक अर्थच्छटा आणि भाव विचारात घेण्याचे आपण टाळतो; तिची अंगभूत लय दुर्लक्षितो; तिच्या शब्दांतील उच्चारणातून जाणवणारे नादाचे अंग नष्ट करून टाकतो. अशा आकलनात ही कविता मोडूनतोडून टाकली जाते. त्यामुळे तिचे सर्वांगीण आकलन अशक्य होते.

(४) कविता ही अनेकार्थी असते. तसेच तिच्यात अधिकाधिक अर्थ सामावून घेण्याची क्षमता असते. परंतु वैचारिक गद्याच्या आकलनपद्धतीतून आपण ती जाणून घेऊ लागलो तर तिच्या अर्थाचे निश्चितीकरण होत जाते. त्यामुळे तिच्यातील अर्थांच्या अनेक पातळ्या व तिच्यात समाविष्ट होऊ पाहणाऱ्या अर्थांच्या संभाव्य पातळ्या आपण बाजूला सारीत असतो.

(५) कवितेत आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अद्वैत असते. तिच्या आकलनात या दोहोंना वेगवेगळे करता येत नाही.

(६) तिच्यातून वेगळे काढून दाखविता येईल असे एक तांत्रिक अंग तिच्यात असते; परंतु तरीही ते तिच्या अंगाचाच एक घटक असते.

म्हणून कविता हे एक भाषारूप असूनही इतर भाषारूपांपेक्षा ते मूलतः वेगळे आहे.

थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की कविता ही अशी एक रचना आहे की जी विघटित करून स्वीकारता येत नाही. तिचे घटक वेगवेगळे ओळखता येत असले तरी त्या घटकांत साध्यसाधनभाव किंवा गौणप्रधानभाव नसतो. कवितेचे सर्वच घटक अपरिहार्य असतात. हे सर्वच घटक परस्परांना अर्थपूर्णता देत कविता घडवीत असतात. म्हणजेच हे घटक सेंद्रिय पद्धतीने परस्परांशी बांधलेले असतात. म्हणूनच कविता ही एक सेंद्रिय संघटना आहे असे मानावे लागते. आता आपणांस कवितेतील सेंद्रियतेचा विचार करायचा आहे.

सेंद्रियत्व : रूपकाधिष्ठित संकल्पना

'कलाकृती किंवा कविता ही सेंद्रिय संघटना असते' किंवा 'ती एक सेंद्रिय पूर्ण (organic whole) असते' अशी विधाने आतापर्यंत आपल्या विवेचनात आपण अनेकदा केली आहेत. तेव्हा सेंद्रियत्व म्हणजे काय, हे समजावून घेतल्याशिवाय या विधानांना अर्थ येणार नाही.

समीक्षाशास्त्रातील सर्वांत मोठी अडचण पारिभाषिक शब्दांची आहे. ही अडचण खरे म्हणजे सर्वच मानवविषयक शास्त्रांमध्ये जाणवते. अनेक वेळा या शास्त्रांमध्ये विचार रूपकांमधून मांडावे लागतात. समीक्षेत तर पदोपदी रूपकांचा आश्रय घ्यावा लागतो. घाट, आकृती, संघटना, शिल्प, चित्रण, जिवंतपणा, पोत, ताण इत्यादी वापरले जाणारे सारे शब्द रूपकात्मकच आहेत. शास्त्रीय, तर्कशुद्ध विवेचनात रूपकांचा वापर नेहमीच धोकादायक ठरतो. कारण या रूपकांत विचारांच्या दृष्टीने नको असलेले अनेक संदर्भ आलेले असतात. त्यामुळे विचार मूळ मार्ग सोडून इतरत्र भटकण्याची शक्यता असते. त्यासाठी या रूपकांमधून आपणांस नेमके काय म्हणायचे आहे ते आधी निश्चित करून घ्यावे लागते.

कलाकृतीच्या संदर्भात वापरला जाणारा 'सेंद्रिय संघटना' हा रूपकात्म शब्द आपण कोणत्या अर्थाने वापरीत आहोत हे स्पष्ट करणार असलो तरी कलाकृतीचे

व्यवच्छेदक लक्षण पूर्णपणे व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने हा शब्दही काहीसा अपूर्णच वाटतो. कलाकृती या इंद्रियगोचर वस्तू, मानसिक अवस्था किंवा अमूर्त कल्पना यांपेक्षा वेगळ्या गटात समाविष्ट करणे अगत्याचे आहे, असे आपण सतत म्हटले आहे. परंतु कविता ही सेंद्रिय संघटना आहे असे जेव्हा आपण म्हणत असतो तेव्हा सेंद्रिय असलेल्या प्राण्यांच्या किंवा वनस्पतींच्या गटांत आपण कविता समाविष्ट करीत असतो. परंतु कविता ही काही वनस्पती किंवा प्राणी असत नाही. प्राणी व वनस्पती यांचे काही गुणधर्म आपणांस कवितेत आढळतात. आणि कवितेचे स्वरूप समजावून घेण्याच्या दृष्टीने ते महत्त्वाचे वाटतात. म्हणून आपण कवितेला 'सेंद्रिय' म्हणतो.

कोलरिजने केलेली सेंद्रिय घाटाची मीमांसा आपण यापूर्वीच समजावून घेतली आहे. कलाकृतीचा विकास स्वतःतून होणे आणि आशयाभिव्यक्तीची अभिन्नता असणे ही सेंद्रिय घाटाची दोन वैशिष्ट्ये कोलरिजने नोंदविलेली आहेत.[२४] आशय व अभिव्यक्ती यांच्या अभिन्नतेला कोलरिजने दिलेले महत्त्व योग्यच असले, तरी 'कलाकृतीचा रूपविकास स्वतःतून होणे' म्हणजे काय हे मात्र त्याने स्पष्ट केलेले नाही. प्रत्येक कलाकृतीला जर स्वतःचेच नियम असतील तर प्रत्येक कलाकृती ही स्वतंत्र कल्पावी लागून त्यांचा गटच करता येणार नाही. म्हणून कोलरिजने मांडलेली ही संकल्पना अपुरी वाटते.

सेंद्रियत्व : ऑझबर्नची भूमिका

सौंदर्याचे लक्षण सांगताना सेंद्रिय पूर्णाची (organic whole) संकल्पना एच० ऑझबर्नने आग्रहाने मांडली आहे. सेंद्रिय पूर्ण ही कलाकृतीच्या सौंदर्याची व्याख्या मानली आहे. गेस्टाल्ट मानसशास्त्रात आकृतींच्या बोधनेची जी वैशिष्ट्ये सांगितली आहेत, त्यांचा आधार ऑझबर्नने आपली सेंद्रिय पूर्णाची संकल्पना मांडताना घेतलेला दिसतो. त्याचे म्हणणे पुढीलप्रमाणे आहे.

सेंद्रिय पूर्ण ही अशी एक आकृती (configuration) आहे की जिच्या पूर्ण आकाराची जाणीव तिच्या घटकांच्या जाणिवेपूर्वी होत असते. ही आकृती तिच्या घटकांची बेरीज नव्हे. तसेच, या घटकांचे संबंध हे प्रत्येक घटकाची वैशिष्ट्ये लक्षात घेऊन किंवा गणिती तत्त्वांनी स्पष्ट करता येत नाहीत. या आकृतीचे जे घटक असतात ते पूर्ण आकृतीच्या संदर्भातच अर्थपूर्ण असतात. अशी पूर्ण आकृती जेव्हा जाणिवेच्या कक्षेत येते तेव्हा तिच्या बोधनेत एका नव्या गुणधर्माचा प्रत्यय येतो. या आकृतीच्या घटकांचा सुटासुटा विचार करून या नव्या गुणधर्माची कल्पनासुद्धा करता येणार नाही. म्हणून जेव्हा संवेदनासामग्रीतून एक पूर्ण सेंद्रिय संघटना साधली जाते आणि तिचा आस्वाद घेताना एक नवा असाधारण गुणधर्म प्रतीत होतो, तेव्हा ती आकृती एक यशस्वी कलाकृती असते. अशा कलाकृतीच्या सौंदर्याचा दर्जा पुढील दोन गोष्टींवर अवलंबून असतो : (अ) संघटित

आकृतीची संपन्नता (richness), अनेकपदरीपणा (complexity) किंवा सूक्ष्मता (subtlety); (आ) ती अनुभवताना जाणवणारी तिची परिपूर्णता (completeness) किंवा तिचा आटोपशीरपणा (compactness).[२५]

आपल्या सेंद्रियत्वाच्या संकल्पनेत ऑझ्बर्नने गेस्टाल्ट मानसशास्त्राचा जो आधार घेतला आहे तो कलांना, विशेषतः साहित्याला, कितपत लागू पडेल याची शंका वाटते. चित्र व शिल्प पाहताना अनेकदा त्याच्या पूर्ण आकृतीची आधी व त्याच्या घटकांची नंतर जाणीव होऊ शकेल. परंतु संगीत व साहित्य या दोन कलांत या प्रकारे आकलन करता येणार नाही. एखादा ख्याल तासभर गायला जातो. त्याचे पूर्ण रूप तो गाऊन संपल्यानंतरच जाणवते. येथे आधी पूर्ण व नंतर घटक हा अनुक्रम असणार नाही. कविता वाचताना आपण एका शब्दाकडून दुसऱ्या शब्दाकडे अशा अनुक्रमाने वाचीत जातो. अशा प्रकारे कविता वाचून संपविली की आपणांस पूर्णाची जाणीव होते. खरे म्हणजे चित्र व शिल्प या दोन कलांचे नीट आस्वाद घ्यायचे असल्यास आपण घटक अनुक्रमानेच लक्षात घेत जातो. अमूर्त चित्र व शिल्प सोडल्यास बहुतेक चित्रांत व शिल्पांत वास्तवातील वस्तू व दृश्य यांचा घटकानुक्रम कायम ठेवला जातो. वास्तवातील घटकानुक्रमाच्या आधारेच आपण चित्र समजावून घेतो. अमूर्त कलाकृतीत आपण अधिकाधिक सुसंगत घटकानुक्रम निश्चित करीतच कलाकृतीचे आकलन करीत असतो.

कलाकृतीच्या घटकांना पूर्णाच्या संदर्भातच अर्थ प्राप्त होत असला तरी निर्मिती करताना कलावंताला पूर्णाची आधीच स्पष्ट कल्पना असते आणि त्या संदर्भात तो घटकांना अर्थ देतो असा मात्र याचा अर्थ नाही. कलाकृतीचे घटक परस्परांना अर्थपूर्ण बनवीत बनवीत एक पूर्ण घडवितात. हे पूर्ण घडवून होताच घटकांची परस्परांना अर्थ देण्याची प्रक्रिया थांबते आणि म्हणूनच घटक पूर्णाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण असतात असे म्हणावे लागते. कवितेच्या वाचनात याचा चांगला प्रत्यय येतो. कविता वाचताना आपण जसे जसे पुढे वाचीत जातो तसे तसे आधी वाचलेले शब्द अधिकाधिक अर्थवान बनत जातात. जे अर्थ आधीच्या शब्दांचे, प्रतिमांचे आपण स्वीकारले असतील त्यांतील काही अर्थ पुढील शब्दांच्या आकलनामुळे बाद होतात. त्यांना काही नवे अर्थ प्राप्त होतात. हे होत असताना वाचलेल्या शब्दांचे अर्थ हे वाचीत असलेल्या शब्दांच्या अर्थांची निश्चिती करीत जातात. ही प्रक्रिया कविता वाचून संपेपर्यंत चालू राहते. म्हणून आपणांस असे म्हणावे लागेल की कवितेचे किंवा कलाकृतीचे घटक परस्परांवर परिणाम करीत एक सेंद्रिय पूर्ण घडवीत असल्यामुळेच ते सेंद्रिय पूर्णाच्या आधिपत्याखाली असतात. त्यांची अर्थवत्ता सेंद्रिय पूर्णामुळे निश्चित होते.

सेंद्रिय पूर्ण अनुभवताना आपल्या जाणिवेत जो एक नवा गुणधर्म वा अर्थ उत्पन्न होतो तोही या प्रक्रियेचाच एक भाग असतो असे म्हणावे लागेल. या नव्या

गुणधर्मांची किंवा अर्थांची पाळेमुळे आपणांस घटकांमध्येच आढळतात. घटकांचे परस्परसंबंध समजावून घेताना आपणांस हा नवा अर्थ ज्ञात होतो. हा अर्थ घटकांमधील सेंद्रिय संबंधाचाच परिपाक असतो.

ऑज्बर्नच्या विवेचनात घेतलेला गेश्टाल्ट मानसशास्त्रातील 'आधी पूर्णाचा प्रत्यय व नंतर घटकांची अर्थपूर्णता लक्षात येणे' या तत्त्वाचा आधार कलाकृतीच्या रूपमीमांसेत घेण्याची वस्तुतः गरज नाही. काव्य, संगीत यांसारख्या कलांत याचा प्रत्यय येत नाही, हे तर आपण पाहिलेच आहे. गेश्टाल्ट मानसशास्त्रातील या तत्त्वाच्या स्वीकारावर डॉ० रा० भा० पाटणकर यांनी घेतलेला आक्षेपही महत्त्वाचा आहे. गेश्टाल्ट मनोवैज्ञानिक मानतात त्याप्रमाणे जर हे तत्त्व सर्व अनुभवांना लागत असेल तर इतर अनुभव व सौंदर्यानुभव यांच्यात भेद दाखविता येणार नाही, असा आक्षेप ते घेतात.[२६] सेंद्रिय पूर्णाची संकल्पना वापरून ज्यांना सौंदर्यानुभवाचे वेगळेपण सिद्ध करायचे आहे त्यांना तर सर्वच अनुभवांना लागू पडणारे हे तत्त्व वापरता येणार नाही. हे तत्त्व जर त्यांना वापरायचे असेल तर ते फक्त सौंदर्यानुभवासच लागू पडते हे त्यांना सिद्ध करावे लागेल. 'कलाकृतीचे घटक परस्परांवर परिणाम घडवीत, परस्परांचा अर्थ निश्चित करीत, एक सेंद्रिय पूर्ण घडवितात,' या संकल्पनेला मात्र महत्त्व मिळायला हवे. ऑज्बर्नने एके ठिकाणी या तत्त्वाचा ओझरता उल्लेख केला आहे. तो म्हणतो की, नारिंगी कागदाच्या तुकड्याच्या एका बाजूला जर तांबडा तुकडा व दुसऱ्या बाजूला जर पिवळा तुकडा ठेवला तर त्या नारिंगी तुकड्याचा लाल तुकड्याजवळील रंग अधिक तांबडा व पिवळा तुकड्याकडील रंग अधिक पिवळा वाटतो.[२७] या तीन तुकड्यांच्या रंगांच्या जाणिवेत जी एक परस्परप्रक्रिया घडून रंगांची बदललेली संवेदना प्रत्ययाला येते तिचा फारसा विचार ऑज्बर्नने केलेला नाही. ऑज्बर्न ज्या प्रकारे व ज्या भूमिकेतून सेंद्रियत्वाची मीमांसा करतो ती कवितेच्या बाबतीत स्वीकारता येत नाही असे म्हणावे लागते.

सेंद्रियत्व : ह्यूमची भूमिका

सेंद्रियत्वातील ज्या एका महत्त्वाच्या वैशिष्ट्याकडे ऑज्बर्नचे दुर्लक्ष झाले आहे त्याकडे ह्यूमने विशेष लक्ष पुरविले आहे. सेंद्रिय रचना व यांत्रिक रचना यांतील अंतर स्पष्ट करताना तो म्हणतो की, यांत्रिक व्यामिश्रता (complexity) ही घटकांच्या बेरजेतून सिद्ध झालेली असते; या घटकांना शेजारी शेजारी ठेवले की ही पूर्ण रचना तयार होते. चैतन्ययुक्त किंवा सेंद्रिय पूर्ण हा शब्द एका विशिष्ट प्रकारच्या व्यामिश्रतेचा निर्देश करणारे एक सोयिस्कर रूपक आहे. या सेंद्रिय व्यामिश्रतेतील घटक हे स्वतंत्र घटक नसतात. कारण येथे प्रत्येक घटक हा दुसऱ्या घटकांमुळे बदलत असतो. परंतु त्याबरोबरच यांतील प्रत्येक घटक हा काही प्रमाणात पूर्णही असतो—जसे खुर्चीचा पाय स्वतंत्रपणे पाय आहे; परंतु माणसाचा पाय हा

स्वतंत्रपणे पाय नाही. तरीही पाय म्हणून आपण त्याचे स्वतंत्रपण निर्देशितो.[२८] ह्यूमने कलाकृतीतील घटकांची परस्परसापेक्षता व परस्परांमुळे प्रत्येकाला प्राप्त होणारी अर्थपूर्णता या वैशिष्ट्याला महत्त्व दिले आहे. परंतु त्याबरोबरच या घटकांचे काही प्रमाणात असलेले स्वतंत्र अस्तित्वही लक्षात घेतले आहे. कवितेची किंवा कुठल्याही साहित्याची चर्चा करताना आपण त्यातील घटकांचा काही प्रमाणात स्वतंत्रपणे विचार करतो. प्रतिमा, शब्दकळा, शैली, स्वभावरेखाटन, कथानक इत्यादी अनेक घटक आपण विचारात घेत असतो, परंतु ह्या विचारात अन्य घटकांचा व पूर्णाचा संदर्भही आपण सुद्धा देत नाही. सेंद्रियत्वाचा हा विशेषही आपण महत्त्वाचा मानायला हवा.

सेंद्रियत्व : वाइड्लेची भूमिका

व्लाडिमीर वाइड्ले याने कलाकृती व सजीव वस्तू यांची विस्ताराने तुलना करून दोहोंतील साधर्म्ये नोंदविली आहेत. आस्वादात कलाकृतीच्या पूर्ण रूपाची जाणीव प्रथम होते; या पूर्णाचे आपल्या घटकांवर आधिपत्य असते; या पूर्णातील घटक परस्परांवर परिणाम करीत परस्परांमध्ये परिवर्तन घडवून आणतात; या पूर्णातील घटकांच्या रचनेत एकता हा गुण असतो, ही ऑझ्बर्न आणि ह्यूम यांनी नोंदविलेली वैशिष्ट्ये वाइड्ले यानेही नोंदविली आहेत. त्याशिवाय कलाकृतीच्या सेंद्रियत्वाची आणखी काही वैशिष्ट्ये तो नोंदवितो. रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी नोंदविलेला 'सजीवता' हा गुणधर्म वाइड्ले यानेही नोंदविला आहे. वेलेक–वॉरनप्रमाणेच तो म्हणतो की प्रत्येक पिढीच्या दृष्टीने कलाकृतीचा अर्थ वेगवेगळा असल्याने तिला जिवंत म्हणता येते. सेंद्रिय प्राण्यासारखेच कलाकृतींचेही आत्मनूतनीकरण होत असते.[२९] अनियमित नियमितपणा हा आणखी एक गुणधर्म कलाकृतीत असतो. कलाकृतीचे रूपधारणेचे नियम सजीव प्राण्यांच्या रूपधारणेच्या नियमांसारखेच खूपसे लवचिक असतात; ते शब्दांत किंवा आकड्यांत मांडून दाखविता येत नाहीत. आपल्या नियमांच्या कक्षेत कलाकृती व सजीव वस्तू असंख्य रूपे घेऊ शकतात. त्या नियमांच्या जाचापासून मुक्त असतात, असे वाइड्लेने म्हटले आहे. वेलेक-वॉरन यांच्या रूपनिश्चिती करणाऱ्या संरचनेची (structure of determination) संकल्पना या संकल्पनेशी मिळतीजुळतीच आहे.[३०]

वाइड्ले याने सेंद्रिय वस्तूंच्या ऊतींची (tissue) व कलाकृतींच्या प्राथमिक घटकांची जी तुलना केली आहे ती सर्वात महत्त्वाची आहे. प्रत्येक ऊतीत एक मध्यवर्ती गाभा (the central portion) असतो. या गाभ्याची ही रचना ही दोन विरोधी तत्त्वांतील परस्परविरोधाच्या किंवा ताणाच्या स्वरूपात आढळून येते. ही तत्त्वे नेहमी एकाच वेळी परस्परविरोधी व परस्परपूरक भासतात. कलाकृतीच्या प्राथमिक घटकांची रचनाही अशाच प्रकारची असते.[३१] 'प्रतिमा' हा कवितेचा

प्राथमिक घटक आहे आणि त्याची रचनाही वाइड्ले म्हणतो त्याच प्रकारची असते. परंतु प्रतिमेची आंतररचना या प्रकारची कशी असते हे आपण या ठिकाणी विचारात न घेता तिसऱ्या भागात पाहणार आहोत.

ऑझ्बर्न, ह्यूम व वाइड्ले यांच्या विवेचनाच्या आधारे आपण सेंद्रियत्वाचे स्वरूप लक्षात घेण्याचा प्रयत्न केला. कलाकृतीच्या सेंद्रियत्वाची वैशिष्टये आपणांस पुढीलप्रमाणे मांडता येतील :

(१) कलाकृतीच्या प्राथमिक घटकाची रचना ही परस्परविरोधी तरीही परस्परपूरक तत्त्वांनी घडलेली असते.

(२) असे प्राथमिक घटक एकमेकांवर परिणाम घडवीत, एकमेकांचा अर्थ निश्चित करीत एक सेंद्रिय पूर्ण घडवितात. हे घटक स्वयंपूर्ण नसले तरी त्यांची स्वतंत्रपणे ओळख पटण्याइतके वेगळेपण व पूर्णपण त्यांना लाभलेले असते. या घटकांना स्वतःचा अर्थ नसतो. त्यांच्या अर्थावर पूर्णाचे वर्चस्व असते. म्हणजे पूर्ण घडविता घडविता त्यांना अर्थ प्राप्त होतो. एकमेकांच्या अर्थामध्ये बदल घडवीत जो एक नवा अर्थ त्यातून प्रतीत होऊ लागतो तो कुठल्याही एका घटकाचा किंवा घटकांच्या बेरजेचा अर्थ असत नाही.

(३) कलाकृतींचे रूपधारणेचे नियम लवचिक असतात. आपल्या नियमांच्या कक्षेत कलाकृती असंख्य रूपे घेऊ शकतात. ती नियमांच्या जाचापासून मुक्त असतात.

(४) कलाकृती या सजीव असतात. त्या काळाबरोबर, संस्कृतीबरोबर बदलतात. त्यामुळे प्रत्येक पिढीच्या दृष्टीने तिचा अर्थ वेगळा असू शकतो.

सेंद्रियत्व : पाटणकरांचे आक्षेप

डॉ० रा० भा० पाटणकरांनी 'कलाकृती ही सेंद्रिय पूर्ण असते' या भूमिकेवर महत्त्वाचे आक्षेप घेतले आहेत.[३२] त्यांनी प्रामुख्याने एच० ऑझ्बर्नच्या भूमिकेवर आक्षेप घेतले आहेत. त्यांच्या आक्षेपांपैकी एका आक्षेपाचा उल्लेख यापूर्वीच आलेला आहे. कलाकृतीतला कोणताही भाग बदलला तर तिचे इतर भागही बदलतात आणि परिणामी ती कलाकृतीच बदलते, असे 'सेंद्रिय एकता'वादी मानतात, यावर पाटणकरांनी आक्षेप घेतला आहे. या तत्त्वासंबंधी ऑझ्बर्नने जे म्हटले आहे त्यावरही त्यांचे आक्षेप आहेत. ऑझ्बर्न म्हणतो की एखाद्या पुतळ्याचे डोके जरी तुटले तरी त्याचा उरलेला भाग मूळ पुतळ्याइतकाच सुंदर असतो; पूर्ण पुतळ्याचे सौंदर्य व खंडित पुतळ्याचे सौंदर्य यांत काहीही फरक नसतो. ऑझ्बर्नच्या या विधानांवर पाटणकरांचा आक्षेप आहे.

पाटणकरांचा आक्षेप पुढीलप्रमाणे मांडता येईल : सेंद्रिय पूर्ण खंडित झाले, म्हणजेच त्यातील एखादा भाग बदलला, तर त्या पूर्णाचे इतर भागही बदलतील आणि ती कलाकृतीही बदलेल. आणि सेंद्रिय एकता म्हणजेच सौंदर्य असेल तर

अखंड पुतळयाचे सौंदर्य व खंडित पुतळ्याचे सौंदर्य एकच आहे असे म्हणणे तर्कदुष्ट ठरेल. पाटणकरांनी घेतलेला हा आक्षेप कितपत स्वीकारता येतो हे पाहू या. अखंड पुतळा हा एक सेंद्रिय पूर्ण आहे. त्याचे डोके, हात, पाय इत्यादी अवयव या पूर्णाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण आहेत. त्या पुतळ्याचे डोके उडवल्यानंतर अखंड पुतळयाच्या संदर्भात अवयवांना जी अर्थपूर्णता असेल ती उरणार नाही. परंतु तुटक्या पुतळ्याबद्दल दोन शक्यता मात्र संभवतील. एक तर डोक्याशिवाय उरलेला जो पुतळा आहे तो एक वेगळेच पूर्ण बनेल आणि उरलेले अवयव या नव्या पूर्णाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण बनू शकतील. अशी ही नवी कलाकृती पूर्वीच्या अखंड कलाकृतीइतकीच सुंदर असू शकेल. पूर्वीच्या अखंड पुतळयाचे अवयव व नंतरच्या खंडित पुतळ्याचे काही अवयव जरी तेच असले तरी त्यांची अर्थपूर्णता मात्र भिन्न असेल. दुसरीही एक शक्यता संभवते. खंडित झालेला पुतळा नवे सेंद्रिय पूर्ण होणार नाही; पुतळयाच्या अवयवांना नवी अर्थपूर्णता लाभणार नाही आणि खंडित पुतळा कलाकृती उरणार नाही. आपण येथे ज्या दोन शक्यता मांडल्या आहेत त्यांपैकी पहिल्या शक्यतेच्या दृष्टीने जर आपण ऑझबर्नचे म्हणणे स्वीकारले तर ते पाटणकर म्हणतात त्याप्रमाणे तर्कदृष्टया चूक ठरणार नाही.

सेंद्रिय पूर्णातील घटक एकमेकांवर परिणाम करून एक नवा गुणधर्म निष्पन्न करतात हे जे ऑझबर्नचे म्हणणे आहे, त्यावर पाटणकरांनी आक्षेप घेतला आहे. एकच गोरी स्त्री पांढऱ्या व काळया साडीत पाहिली तर वेगळी दिसते हे जे वरील तत्त्वाचे उदाहरण आहे ते आधाराला घेऊन पाटणकर पुढील आक्षेप घेतात. गोऱ्या स्त्रीचे गोरेपण 'ग', काळया साडीचे काळेपण 'क', असे मानले तर काळया साडीतील या स्त्रीचे गोरेपण '$ग_1$' दिसेल. परंतु मुळात जास्त गोऱ्या असलेल्या स्त्रीचा रंग '$ग_1$' असण्यासाठी 'ग-क' या संबंधाची आवश्यकता नाही. म्हणजेच $ग_1$ हा परिणाम 'ग-क' संबंधावर अवलंबून नाही. पाटणकरांचा हा आक्षेप आपणांस मान्य करता येईल काय ?

कलाकृतीतील प्रत्येक घटक परस्परांचे अस्तित्व निश्चित करीत, परस्परांना अर्थपूर्णता देत एक पूर्ण घडवतात, असे ऑझबर्नला म्हणायचे आहे. घटकाचे परस्परांवर काही परिणाम होतात काय, हे दर्शविण्यासाठी काळ्या साडीतील व पांढऱ्या साडीतील एकच गोरी स्त्री वेगळया प्रकारे गोरी दिसते, हे उदाहरण घेतले जाते. विशिष्ट गोरेपणा हवा असल्यास प्रत्येक गोऱ्या स्त्रीला काळी साडी नेसवून त्या प्रकारचा गोरेपणा मिळवता येतो असे ऑझबर्नला म्हणायचे नाही. कुठल्याही प्रकारचे गोरेपण असो, ते पांढऱ्या साडीत जसे जाणवेल तसे काळया साडीत जाणवणार नाही, कारण गोरेपण–पांढरी साडी, गोरेपण–काळी साडी यांचे परस्पर-परिणाम भिन्न असतील. व्यवहारात जसे हे जाणवते तसे ते अतिशय सूक्ष्मपणे, व्यामिश्रपणे कलाकृतीबद्दलही जाणवत असते, असे ऑझबर्नला सुचवायचे आहे. हे जर मान्य केले तर पाटणकरांचा आक्षेप गैरलागू होतो.

कलाकृतीतल्या घटकांत फेरफार केले तर कलाकृतीत आमूलाग्र बदल होतात असे जे सेंद्रियतावादी मानतात त्यावर आणखी एक आक्षेप घेताना पाटणकर म्हणतात की, मॅक्बेथने बँकोच्या खुनाचे काम दोनाऐवजी पाच मारेकऱ्यांवर सोपविल्याचे दाखवले तर त्या नाटकात फेरबदल झाल्याचे जाणवणार नाही. पाटणकर म्हणतात तसा फरक खरोखरीच होणार नाही काय? दोन मारेकरी बँकोच्या खुनासाठी पाठवणारा मॅक्बेथ आणि पाच मारेकरी बँकोच्या खुनासाठी पाठवणारा मॅक्बेथ एकच असणार नाहीत. दुसऱ्या मॅक्बेथपेक्षा पहिल्या मॅक्बेथमध्ये बँकोची भीती कमी आहे. बँको किती शूर आहे, तो किती सावध आहे, तो किती प्रतिकार करील, याबद्दल दोन मारेकरी पाठविणाऱ्या मॅक्बेथचा आणि पाच मारेकरी पाठवणाऱ्या मॅक्बेथचा अंदाज भिन्न आहे. त्यामुळे दोन मारेकरी पाठवणाऱ्या मॅक्बेथचा स्वभाव पाच मारेकरी पाठवणाऱ्या मॅक्बेथच्या स्वभावापेक्षा वेगळा आहे. तसेच दोन्ही ठिकाणी बँकोही वेगळा होईल आणि एकूण नाटकच बदलेल. अर्थात अशा प्रकारे ते बदलूनही सेंद्रिय पूर्ण असू शकेल.

'वॉर अँड पीस'सारखी प्रदीर्घ कलाकृती ही सेंद्रिय पूर्ण असते काय? हे तत्त्व अशा मोठ्या कलाकृतींना लागू पडते काय?—असे प्रश्न शेवटी पाटणकरांनी उपस्थित केले आहेत. 'वॉर अँड पीस'मधील प्रत्येक घटक हा इतर घटकांना कसा अर्थपूर्ण बनवतो, प्रत्येक घटकाचे अस्तित्व इतर घटकांवर कसे अवलंबून आहे हे या कलाकृतीबद्दल दाखवणे जिकिरीचे होईल. हे सिद्ध करायचे झाल्यास 'वॉर अँड पीस'च्या पृष्ठसंख्येच्या कितीतरी पट अधिक पृष्ठसंख्या खर्च करावी लागेल. वाचीत असताना तिच्यात जी संगती जाणवते ती पात्रे व घटना यांच्या परस्परसंबंधांची, परस्परसंबंधांत त्यांना मिळणाऱ्या अर्थपूर्णतेची. आपण ही कलाकृती जशी जशी पुढे वाचीत जातो तशी तशी मागील घटना-प्रसंगांची, व्यक्तींच्या वागण्याबोलण्याची नवनवी अर्थपूर्णता आपणच जाणवत राहते. ही गोष्ट अशा कलाकृतीतील एखादा भाग घेऊनही सिद्ध करता येते. तेव्हा पाटणकरांचे हे सर्व आक्षेप बाजूला सारून कलाकृतीसंबंधी सेंद्रिय पूर्णतेचे तत्त्व लागू करता येते, असे म्हणता येईल.

थोडक्यात, एखादी कलाकृती सेंद्रिय आहे की नाही हे आपणांस तिचे रूप तपासून वस्तुनिष्ठपणे ठरविता येऊ शकेल. कवितेतील शब्द, प्रतिमा, लय इत्यादी घटकांचे परस्परांशी असलेले संबंध, परस्परांमुळे परस्परांत होणारी परिवर्तने, त्यांतून प्रकटणारा नवा अर्थ, यांचा शोध घेऊन आपण कलाकृतीचे सेंद्रियत्व ठरवू शकतो. कलाकृतीमधील सेंद्रियत्वाचे प्रमाण, आपल्या सेंद्रिय संघटनेत समाविष्ट केल्या जाणाऱ्या अर्थांचे प्रमाण, सेंद्रिय संघटनेची व्यामिश्रता यांच्या आधारे आपण सेंद्रिय संघटनेचे मूल्यमापन करू शकतो. कलाकृतींमध्ये या आधारे तरतमभाव ठरवू शकतो. तेव्हा सेंद्रिय पूर्णता हे कवितेची कलात्मकता ठरवणारे लक्षण आहे असे म्हणता येईल.

' थेंब ' या कवितेचे विश्लेषण

आतापर्यंतच्या विवेचनात कवितेच्या स्वरूपाबद्दल जी चर्चा केली तसेच यातून कवितेचे जे विशेष लक्षात घेण्याचा आपण प्रयत्न केला त्या सर्वांचा विचार प्रत्यक्ष कवितेच्या संदर्भात करून आपणांस प्रतिमेचे कवितेतील स्थान ठरवायचे आहे. यासाठी आपण मंगेश पाडगावकरांची पुढील कविता विचारात घेऊ या.

थेंब

मनात नाही
मुळीच माझ्या कांही
फक्त वाजतें आहे
नितळ लाजरें
ओलें पाउल
एक चिमुकल्या थेंबाचें[33]

ही कविता वाचताना प्रथम ती सरळ व सुबोध आहे असे वाटू लागते. परंतु आपण जेव्हा ती काळजीपूर्वक वाचतो तेव्हा आपण समजतो तितकी ती सुबोध नाही हे लक्षात येते. या कवितेत फक्त दोन साधी, सरळ अशी विधाने केलेली आहेत. पहिल्या विधानात आपल्या मनात काहीही नाही हे सांगितले आहे. तर दुसऱ्यात या 'मनात एका थेंबाचे पाऊल' वाजते आहे हे सांगितले आहे. या दोन्ही विधानांचा अर्थ काय आहे? चिमुकल्या थेंबाचे हे नितळ, लाजरे, ओले पाऊल कवीच्या मनात का वाजते आहे? अशा वेळी आपल्या मनात दुसरे काहीही नाही असे कवी का म्हणतो आहे? असले प्रश्न जेव्हा आपण विचारू लागतो तेव्हा या कवितेतून कवीला नेमके अमुकच म्हणायचे आहे हे आपणांस निश्चितपणे सांगता येईनासे होते. ह्या कवितेचा निश्चित असा अर्थ आपणांस सांगता जरी आला नाही तरी आपल्या मनात एक सुखद, नाजुक व तरल अशी भाववृत्ती संघटित झाली आहे हे आपणांस जाणवते. तिच्याकडे जेव्हा आपण पाहू लागतो तेव्हा आपल्या मनात काही वैयक्तिक, खाजगी स्मृती व त्या स्मृतींशी निगडित असलेल्या विविध भाववृत्ती जागृत झाल्या आहेत हेही आपल्या लक्षात येऊ लागते. या स्मृती 'थेंब', 'चिमुकला', 'पाऊल', 'ओलें', 'नितळ', 'लाजरें', 'वाजतें' या सर्व शब्दांमुळे जागृत झाल्या आहेत. या स्मृती व भाववृत्ती या कवितेतील प्रतिमांनी, शब्दांनी नियमित केल्या जात आहेत. 'चिमुकला थेंब' हे शब्द वाचल्याबरोबर माझ्या मनात वैयक्तिक, फक्त माझ्याच जीवनात घडलेल्या व स्थान असलेल्या, स्मृती जागृत होतील. अशा वेळी माझ्या मनात, पाऊस पडून गेल्यानंतर विजेच्या तारांवरून अलगदपणे जमिनीवर टपकणाऱ्या लहानशा थेंबाची स्मृती जागृत होईल. या स्मृतीबरोबर पावसाळी हवा, चिंब गारवा, पाऊस पडून गेल्यानंतरची

सुखद प्रसन्नता अशा कितीतरी स्मृती व भाववृत्ती जागृत होतील. या सर्व स्मृती कवितेतील अन्य प्रतिमांनी व शब्दांनी नियंत्रित केल्या जातील, त्यांना अर्थ प्राप्त होत जाईल. ‘नितळ’, ‘लाजऱ्या’, ‘ओल्या’, ‘चिमुकल्या’ या सर्व विशेषणांनी (epithets) ह्या स्मृती व भाववृत्ती नियमित व नियंत्रित झाल्या आहेत. पावसाशी निगडित असलेला विजांचा चमचमाट, मेघांचा गडगडाट, मुसळधार वृष्टी, महापूर इत्यादी स्मृती जागृत होणारच नाहीत. कारण ही विशेषणे माझ्या स्मृतीवर नियंत्रण ठेवीत आहेत. एवढेच नव्हे तर पावसाच्या थेंबाऐवजी दुसऱ्या कशाच्याही थेंबाची स्मृती जागृत होणार नाही. कारण ती या विशेषणांनी नियंत्रित केलेली असेल. हे जसे ‘चिमुकला थेंब’बद्दल घडते तसेच ते इतर प्रतिमांबद्दल व शब्दांबद्दलही घडते. यातील ‘लाजरें’ व ‘चिमुकला’ ही विशेषणे परस्परांना अर्थपूर्ण बनवीत आहेत. एवढेच नव्हे तर त्यामुळे पुन्हा ‘थेंब’ ह्या शब्दाला नवे नवे अर्थ मिळत आहेत. उदाहरणार्थ, असे म्हणता येईल की या सर्वांमधून एका चिमुकल्या, लाजऱ्या बाळाची प्रतिमा साकार होत आहे. त्यामुळे ‘पाऊल वाजणे’ ही प्रतिमाही एकदम अर्थपूर्ण बनली आहे. लाजऱ्या अशा लहान मुलाचे ‘येऊ की नको’ या वृत्तीतून जन्मलेले, अडखळणारे हे पाऊल आहे. ‘नितळ’ व ‘ओलें’ या विशेषणांतून या पायाचे रूप कोरले जात आहे. एकप्रकारची पवित्रता, निर्मलता आणि आर्द्रता, ह्या विशेषणांमुळे एकत्र संघटित झाली आहे. त्यामुळे थेंबाच्या पावलाला एक रूप दिले गेले आहे. अशी ही थेंबाची साकार होणारी प्रतिमा आपणांस काय सांगू पाहत आहे? येथे संघटित होणारा अनुभव कशाबद्दलचा आहे? पहिल्यावहिल्या प्रेमाचा तो आहे काय? कवीने हे कोठेही निश्चित केलेले नाही. अनुभव निश्चित व नेमका करणारा एकही शब्द या कवितेत नाही. तो कुठल्याही नाजुक, तरल, सुखद, हव्याहव्याशा वाटणाऱ्या व मनात हळूच लाजतबुजत उमलणाऱ्या पहिल्यावहिल्या अनुभवाबाबतचा असेल. ह्या अनुभवाचे निश्चित नामकरण न करताही ही कविता आपणांस कळली आहे.

कवितेचे सेंद्रियत्व

येथे कवितेला जो घाट लाभतो आहे तो सेंद्रिय घाट आहे. या कवितेतील सर्वच प्रतिमा, सर्वच शब्द हे परस्परांना नियमित करीत, रूप देत परस्परांमध्ये बदल घडवीत एक रचना, एक आकृती साकार करीत आहेत. ही आकृती घडत असताना तिच्यात वाचकाचेही अनुभव ढाळले जात आहेत. पाण्यात साखर विरघळताना जसा साखरेचा सूक्ष्म कण पाण्याच्या दोन सूक्ष्म कणांमधील पोकळीत जाऊन बसतो तसेच वाचकाचे अनुभवही कवितेत विरघळले जात आहेत. या कवितेच्या शब्दांचे, प्रतिमांचे जे वस्तुनिष्ठ अर्थ आहेत ते वाचकाच्या अनुभवाचे नियंत्रण वा नियमन करून त्यांना आपल्यात सामावून घेत आहेत.

या कवितेतील केवळ प्रतिमा आणि शब्दच नव्हेत तर या कवितेची लयही तिचा एक अंगभूत घटक आहे. कवितेची लय म्हणत असताना तिची गेयता अभिप्रेत नाही. कवितेची लय ही (१) शब्दांच्या उच्चारांना लागणाऱ्या काळाची पुनरावृत्ती, (२) शब्दांत येणाऱ्या त्याच त्या अक्षरांच्या उच्चाराची ठराविक काळाने होणारी पुनरावृत्ती—यांना आपण यमक व अनुप्रास म्हणतो, (३) शब्दोच्चारांचे गुणधर्म—म्हणजे त्यांचे प्रत्यक्ष उच्चार होताना येणारे आघात, त्या आघातांचे नाददृष्ट्या मृदुत्व वा कठोरत्व—या सर्वांच्या पुनरावृत्तीतून जन्माला येणाऱ्या आकृतीतून साकार होत असते. 'थेंब' या कवितेत दोन शब्दांच्या व तीन शब्दांच्या ओळी एका विशिष्ट अनुक्रमाने आलेल्या आहेत. या कवितेत यमके व अनुप्रास फारसे नसले तरी शब्दोच्चारातील आघातांची बांधणी मात्र आहे. पहिल्या तीन ओळींपैकी दुसरी व तिसरी ओळ तीन-तीन शब्दांची आहे. त्यामुळे या तीन ओळींमध्ये लयीचा संथपणा आहे. दुसऱ्या तीन ओळींपैकी पहिल्या दोन ओळी दोन-दोन शब्दांच्या आहेत. त्यामुळे लय द्रुत बनली आहे. ही द्रुत लय थेंबाच्या येण्याविषयीच्या अपेक्षेचा उत्कट ताण व्यक्त करीत आहे. हा थेंब यावा हे जे उत्कटपणे वाटते आहे ते या गतीतून व्यक्त होत आहे. एवढेच नव्हे तर थेंब पडू लागला की ज्या गतीने तो पडतो ती गतीही या द्रुत लयीत पकडली जात आहे. या प्रकारे येथील प्रतिमांचा व शब्दांचा तरल, सुखद असा भावनिक सूर आणि ही लय यांचे एक नाते प्रस्थापित होत आहे. ही लयसुद्धा एक भावनिक अनुभव व्यक्त करणारी प्रतिमा बनली आहे. यातील शब्दांचा अनुक्रम जर बदलला—तो बदलणे शक्य नाही हेही विचारान्ती लक्षात येते—तर ही लय नष्ट होईल. एवढेच नव्हे तर संपूर्ण कविताच विघटित होईल. येथील शब्दानुक्रम हा केवळ ही लय साधण्यासाठी आलेला नाही, तर तो या लयीबरोबरच वाचकामध्ये एक अनुभव विशिष्ट क्रमाने साकार व्हावा यासाठी आलेला आहे. यातील शब्दांचे, ओळींचे अनुक्रम बदलले की त्यांचे आंतरिक संबंधही बदलतील, आपल्या प्रतिक्रियाही बदलतील आणि त्यांत कसलेही व्यवस्थापन उरणार नाही. म्हणूनच येथे प्रत्येक शब्दाच्या स्थानाला, ओळीतील शब्दानुक्रमाला व प्रतिमानुक्रमाला, तसेच प्रत्येक ओळीतील शब्दांच्या संख्येला, लयीला अर्थपूर्णता आहे. हे सर्व परस्परांवर परिणाम करीत, परस्परांना अर्थपूर्ण बनवीत एकूण कवितेच्या अर्थाची रचना साधीत आहेत. म्हणून हा सेंद्रिय घाट आहे. तो अशा प्रकारे बंदिस्त आहे की या कवितेत एका शब्दाऐवजी दुसरा समानार्थक शब्द घालता येणार नाही, तिचा संक्षेप किंवा विस्तार करता येणार नाही. येथे आपल्यासमोर अभिव्यक्त असलेले रूप हाच आशय असतो. येथे या रूपातून किंवा घाटातून आशय बाजूला काढण्याचा प्रयत्न करणे म्हणजे ती 'कविता' नसून अन्य कोणते तरी भाषारूप आहे असे मानणे होय.

या कवितेची अनेकार्थक्षमता

'थेंब' ही कविता आपणांस कळूनही तिच्यापासून प्राप्त होणाऱ्या अनुभवाचे निश्चित नामकरण आपणांस करता येत नाही ही घटना मोठी अर्थपूर्ण आहे. आपण एखादी कविता वाचतो आणि म्हणतो की ही प्रेमकविता आहे, तेव्हा आपण तिचे स्थूल वर्णन करण्यापेक्षा अधिक काहीच सांगत नसतो. 'प्रेमाचा अनुभव' असे म्हणताना या अनुभवाच्या अगणित परी, अगणित पातळ्या आपण कल्पू शकतो. तेव्हा यांतील कोणता अनुभव येथे साकार होतो हे आपणांस 'प्रेमकविता' या शीर्षकातून सांगता येत नसते. एखादी प्रेमकविता वाचताच आपण आपल्या स्मृती, भाववृत्ती संघटित करून घेतो. अशा वेळी संघटित होणाऱ्या अनुभवात पुष्कळसा तपशील आपला असला तरी त्याला संघटित रूप मात्र त्या कवितेमुळे प्राप्त होत असते. व्यक्तिपरत्वे हा तपशील बदलेल, कवितेची अर्थपूर्णताही कमीअधिक होईल, परंतु प्रत्येक वेळी कवितेची वस्तुनिष्ठ संघटना या सर्वांमध्ये एक व्यवस्थापन निर्माण करील. कवितेतील घटकांचे वस्तुनिष्ठ अर्थ हे त्यांच्याशी सुसंगत असणाऱ्या आपल्या स्मृती व भाववृत्ती जागृत करतील. त्यामुळे कवितेतील घटकांचे वस्तुनिष्ठ अर्थ अधिक समृद्ध बनतील आणि कवितेच्या घटकांच्या समृद्ध बनलेल्या या अर्थांमध्ये एक व्यवस्थापन निर्माण होईल. कविता वाचताना आपल्याला येणारा अनुभव या प्रकारचा असतो. हे घडत असताना ह्या व्यवस्थापनाचा तपशील व अर्थपूर्णता व्यक्तीव्यक्तीपरत्वे बदलेल. बदललेल्या काळाप्रमाणे व संस्कृतीप्रमाणे या व्यवस्थापनाची अर्थपूर्णता बदलेल. असे बदल जरी घडत असले तरी सर्व आस्वादकांच्या अनुभवांत एक साम्य असेल. कारण सर्वच आस्वादकांच्या अनुभवांचे नियमन-नियंत्रण कवितेच्या वस्तुनिष्ठ घटकांकडून होईल. अनेकदा तर एकाच व्यक्तीला या संघटनेत अनेकविध अर्थपूर्ण व्यवस्था प्रत्ययाला येऊ शकतील. असा प्रत्यय देणाऱ्या या संघटनेला म्हणूनच आपण अनेकार्थी संघटना (ambiguous organisation) म्हणतो. पाडगावकरांची 'थेंब' ही कविता एखाद्याला प्रेमाचा अनुभव देईल तर दुसऱ्याला अन्य प्रकारचा अनुभव देईल. परंतु दोघांचे अनुभव कवितेतील शब्द, प्रतिमा, लय या सर्व घटकांच्या संदर्भात सुसंगत असावे लागतील. कविता ही व्यक्ती, काळ व व्यक्तीची आकलन-आस्वादनशक्ती यांप्रमाणे बदलू शकते आणि या प्रत्येक बदलात ती तितकीच सुसंगतही असू शकते. अन्य भाषारूपांत—वैचारिक गद्यात—हे शक्य होत नाही. परस्परांशी प्रत्यक्षपणे निगडित नसलेल्या एकापेक्षा अधिक अर्थांच्या आकृती जेव्हा कवितावाचनात प्राप्त होतात किंवा त्या प्राप्त होण्याची शक्यता असते, तेव्हा आपण त्या गुणधर्मास अनेकार्थता म्हणतो. परंतु एकाच कवितेचे दोन भिन्न अर्थ एकाच व्यक्तीच्या आकलनात येणे सहसा शक्य होत नाही. कारण एकदा त्या व्यक्तीने कविता वाचली की त्या कवितेकडे बघण्याचा तिचा दृष्टिकोण तयार होतो आणि वेगळ्या दृष्टिकोणातून त्या कवितेकडे पाहणे बहुधा अशक्य होते. दुसरी एखादी

व्यक्ती जेव्हा हा दुसराच अर्थ स्पष्ट करील तेव्हा तो जर सुसंगत असेल तर पहिली व्यक्ती त्याचा स्वीकार करील.

आपल्या वाचनात मात्र कविता अधिकार्थसमावेशनक्षम असल्याचा अनुभव येऊ शकतो. कविताव।चनात आपणांस अर्थाची एक आकृती प्राप्त होते. कवितेतील शब्द, प्रतिमा, लय यांमुळे अनेकविध स्मृती आपल्या मनात जागृत होतात. आपण या घटकांवर जसे अधिकाधिक लक्ष केंद्रित करू, त्यांचे जसे अधिकाधिक चिंतन करू, तसे अधिकाधिक स्मृती, भाववृत्ती जागृत होऊन संघटित होत जातील. ती आकृती अर्थदृष्ट्या अधिकाधिक संपन्न होत जाईल. असे जेव्हा घडते तेव्हा ती कविता अधिकार्थसमावेशनक्षम आहे असे आपण म्हणतो.[३४]

हे दोन्ही गुणधर्म कवितेतील शब्दांच्या, प्रतिमांच्या, त्यांच्या अनुक्रमाच्या व लयीच्या स्वरूपावरच अवलंबून असतात. अनेक स्मृती, अनेक भाववृत्ती स्वतःमध्ये समाविष्ट करून घेण्याची कवितेची क्षमता, तिच्यात अर्थ निश्चित करणारे घटक असल्यास, नष्ट होऊन जाते. आपल्या कवितेत तिचा अर्थ निश्चित करणारी स्पष्टीकरणे वा खुलासे कवी करू लागतो किंवा अनेकदा निश्चित तर्कसंगत विचार त्या कवितेच्या बुडाशी असतो आणि हा विचार कवितेतील प्रतिमांवर आक्रमण करून त्या प्रतिमांना दृष्टांतांच्या पातळीवर नेतो. दोन्ही ठिकाणी कवितेचा अर्थ निश्चित केला जातो. अशा कवितांमध्ये अर्थ निश्चित करणारे घटक कार्यान्वित होताच अर्थाचे व्यवस्थापन गद्यलेखनाप्रमाणे व्हायला लागते. वाचकाच्या स्मृती व कवितेचा वस्तुनिष्ठ अर्थ यांचा सुसंगतिपूर्ण मेळ, त्यात प्रस्थापित होणारे सेंद्रिय व्यवस्थापन यांचा प्रत्यय येईनासा होतो. अशा कवितेतील घटकांचे कार्य आस्वादकनिरपेक्ष, केवळ वस्तुनिष्ठ आशय स्पष्ट करणे एवढेच असते. या दृष्टीने अनिलांच्या पुढील ओळी लक्षात घेता येतील :

...एक दोन नाही हजारों लाख
आहेत माणसें अशी भुकेलीं अशीं गांजली
त्यांचाच आहे जनसमुदाय
प्रचंड पर्वत !
तुम्ही आहात हिरवळ वरची
फुलझाडें, बहरलेले वृक्ष
वाटतें तुम्हांस छाया करतों, शोभा आणतों
आपणच त्या पर्वतालागी !
पण पहा आतां होऊं लागले
धरणीकंप
येऊं लागले दुरून ध्वनी

पृथ्वीच्या अथांग उदरांतुनी
उकळत आहे आत तप्तरस
वरती सुंदर फुललेल्यांनो
ध्यानांत ठेवा आहे खालती
सुप्त ज्वालामुखी !! [३५]

या ओळींत प्रचंड पर्वत, वरची हिरवळ, धरणीकंप, ज्वालामुखी, तप्तरस इत्यादी साऱ्या प्रतिमांचे अर्थ निश्चित झाले आहेत. त्यामुळे कवितेची अनेकार्थता व अधिकार्थसमावेशनक्षमता नष्ट झाली आहे. भुकेलेल्या, गांजलेल्या जनसमुदायात क्रांतीची सुप्त शक्ती कशी असते, त्यांची गांजलेली अवस्था व त्यांच्यातील सुप्त शक्ती न ओळखणारे आणि आपणच त्यांचे नेतृत्व करीत आहोत अशा भ्रमात असलेले नेते अचानकपणे होणाऱ्या क्रांतीत कसे नष्ट होत असतात, हा विचार कवीला व्यक्त करायचा आहे. येथे या विचारासाठीच केवळ प्रतिमा आल्या असल्यामुळे हा अर्थ प्रकाशित करणे, तो वाचकांपर्यंत पोचविणे एवढेच कार्य त्यांच्या वाट्याला आले आहे. येथे वाचक आपल्या अनुभवांसह आस्वादात सहभागी होण्याचे कारणच उरत नाही. कारण हा विचार त्याच्यापर्यंत पोचला की काम भागते. म्हणून कवितेतील शब्द, प्रतिमा, लय यांना प्राप्त होणारे संदर्भ कशा प्रकारचे आहेत, त्यांचे परस्परसंबंध कसे आहेत, यावर एखाद्या लेखनाची अनेकार्थता व अधिकार्थसमावेशनक्षमता अवलंबून असते. या घटकांच्या मागे असलेले संदर्भ निश्चित असले की त्यांची अनेकार्थता व अधिकार्थसमावेशनक्षमता नष्ट होते आणि या नक्की संदर्भांना स्पष्ट करणे एवढेच कार्य त्यांना उरते. मग अशा लेखनाला आपण 'अलंकृत केलेले गद्य' म्हणतो. एखाद्या लेखनातील सर्व घटकांना प्राप्त होणारे संदर्भ व त्यांच्यातील परस्परसंबंध जर सेंद्रिय असतील आणि अर्थनिश्चिती होईल अशा तार्किक स्वरूपाचे नसतील तरच ते लेखन कविता बनते. अनेकार्थता, अधिकार्थसमावेशनक्षमता हे गुणधर्म सेंद्रियत्वाशी संलग्न असतात.

कवितेची वस्तुनिष्ठता

या भागाच्या पहिल्या प्रकरणात आपण जो प्रश्न उपस्थित केला होता तोच याही ठिकाणी उपस्थित होतो. जी कविता व्यक्तीप्रमाणे किंवा काळाप्रमाणे बदलते, जिच्या आकलनात व मूल्यमापनात भरपूर मतभेद असतात, ती कविता वस्तुनिष्ठ मानायची कशी ?

कवितेचे वस्तुनिष्ठ रूप शोधण्यासाठी पुन्हा मंगेश पाडगावकरांच्या 'थेंब' या कवितेकडे वळू. ही कविता भिन्न व्यक्तींच्या मनात भिन्न भिन्न अर्थ निर्माण करील, तिला एकापेक्षा अधिक अर्थ असू शकतील. याचा अर्थ या कवितेपासून कोणता अर्थ

स्वीकारायचा हे केवळ वाचकाच्या किंवा आस्वादकाच्या मर्जीवर अवलंबून आहे, असा करायचा काय? 'चिमुकला थेंब' या प्रतिमेचा एकाने जर 'ॲटम बॉंब' असा अर्थ स्वीकारला तर तो अर्थ स्वीकारून त्याला त्या कवितेचे आकलन करता येईल काय? कवितेचे आकलन करण्यासाठी तिच्या घटकांचे कोणते अर्थ घ्यावेत हे व्यक्ति-मनाच्या जडणघडणीवर, त्याच्या अनुभवांवर, त्याच्या स्मृतींवर जसे अवलंबून असेल तसेच ते कवितेच्या वस्तुनिष्ठ घटकांवर, तिच्या शब्दांतील वस्तुनिष्ठ अर्थांवरही अवलंबून असेल.

कवितेतील हे वस्तुनिष्ठ अर्थ कोणते? रेने वेलेक-ऑस्टिन वॉरन यांनी कवितेच्या विविध पातळयांचा निर्देश करताना कवितेतून दर्शविलेल्या वस्तूंची एक पातळी (stratum of objects represented) नमूद केली आहे. कविता ही बाह्य वास्तवातील वस्तूंचा, घटनांचा निर्देश करीत असते. 'थेंब' या कवितेत जशा 'थेंब', 'ओलें', 'पाऊल' या बाह्य वास्तवातील वस्तू व वस्तूंचे गुणधर्म आले आहेत, तसेच ते प्रत्येक कवितेत येतात. या वस्तूंना व वस्तूंच्या गुणधर्मांना ज्ञातृ-निरपेक्ष रूप असते. वस्तूंच्या या रूपघटकांकडून आपले अनुभव पुष्कळ प्रमाणात नियंत्रित होत असतात.

या वस्तूंचा निर्देश शब्दांमधून केला जातो. या शब्दांना त्या वस्तूंच्या अर्थाशिवाय अन्य अर्थांचे धुमारे फुटलेले असतात. उदाहरणार्थ, 'थेंब' याचा अर्थ 'अल्प' असाही आहे. "नळाला पाण्याचा थेंबही आला नाही", "आज गाईने थेंबभरही दूध दिले नाही", "दारूच्या थेंबालाही स्पर्श करणार नाही अशी शपथ सुधाकराने सिंधूजवळ घेतली" या विधानांमधून अर्थांचे हे वेगवेगळे धुमारे स्पष्ट होतील. असे असले तरी प्रत्येक वेळी 'थेंब' हा शब्द द्रव पदार्थाच्या संदर्भात वापरला गेला आहे. हा संदर्भ ज्ञातृनिरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ स्वरूपाचा आहे. कितीही सांस्कृतिक परिवर्तने झाली तरी हा संदर्भ कायम राहणार.

काही शब्दांना बाह्य वास्तवाचे प्रत्यक्ष संदर्भ नसतात. शब्द वापरणाऱ्या व्यक्तीची मानसिक प्रतिक्रिया ते व्यक्त करतात. उदाहरणार्थ, लाजरा, नाजूक, साजरा, हुळ-हुळणारे, लसलसणारे इत्यादी शब्द व्यक्तीची मानसिक प्रतिक्रिया व्यक्त करतात. म्हणून ते केवळ व्यक्तिगत आहेत असे म्हणता येईल काय? हे शब्द वापरले जात असताना ऐकणाऱ्यांनाही कळतात याचे कारण या भावनिक प्रतिक्रिया त्या भाषिक समाजास माहीत असतात. या शब्दांचे अर्थ सर्व समाजास माहीत आहेत म्हणून ते वस्तुनिष्ठ आहेत.

शब्दांचे वास्तव सृष्टीतील संदर्भ अपरिवर्तनीय असले तरी त्या शब्दांशी निगडित असलेले अनेक अर्थ मात्र आपल्या सांस्कृतिक परिवर्तनाबरोबर बदलत असतात. काळाबरोबर भाषाही बदलत असते. काही शब्द भाषेतून लुप्त होतात, काही शब्दांचे अर्थ इतके बदलतात की त्यांचा मूळ अर्थच लुप्त होऊन जातो. याबरोबरच नवे

नवे शब्दही निर्माण होत असतात. परंतु हे सर्व बदल त्या भाषिक समाजाकडून होत असल्यामुळे ते सर्वांना माहीत असतात. यादवकाळात वापरला जाणारा 'आरोगणा' (जेवण) हा शब्द लुप्त झाला, हे आजच्या भाषिक समाजास माहीत आहे. कारण हा शब्द जर कोणी वापरला तर तो इतर कोणालाही कळणार नाही.

भाषेचा आणखी एक घटक रूपक (metaphor) होय. या घटकासही वस्तुनिष्ठता प्राप्त झालेली असते. भाषेत निर्माण झालेल्या रूपकांचा रूपक म्हणून अर्थ स्वीकारण्याची, तिचा रूपकार्थ ओळखण्याची सवय सर्व भाषिक समाजास असते. उदाहरणार्थ, आज रूढ झालेली चमचा, फिरकी, बंडल ही रूपके 'रूपके' म्हणून आपण सर्वजण स्वीकारतो. त्यांचा अर्थ काय हे आपणांस माहीत असते. वापरून वापरून ह्या शब्दातील रूपकार्थ (metaphorical meaning) नष्ट झाला की तो सर्वच भाषिक समाजाच्या दृष्टीने नष्ट झालेला असतो.

भाषा व समाजाचे सांस्कृतिक जीवन एकाच वेळी बदलत असल्यामुळे विशिष्ट काळातील भाषारूप त्या विशिष्ट काळातील समाजाच्या दृष्टीने वस्तुनिष्ठच असते. त्या भाषेतील शब्दांचे अर्थ सर्वच व्यक्तींना कळत असतात. अर्थाबद्दल कोणाचे मतभेदही नसतात. म्हणून 'सर्वांना मान्य' या अर्थाने ते वस्तुनिष्ठ असतात. शब्दांचे हे वस्तुनिष्ठ अर्थ कविता वाचणाऱ्या वाचकाच्या आस्वादाचे नियमन, नियंत्रण करीत असतात.

वस्तुनिष्ठ अर्थ असलेले शब्द हे कवीचे माध्यम असते. या शब्दांच्या अर्थांमध्ये निर्मिती करताना एक बदल कवी घडवून आणतो. याच शब्दांतून तो प्रतिमा घडवितो आणि या प्रतिमांना कवीने एक अर्थ दिलेला असतो. परंतु कवीही त्या भाषिक वर्गाचाच सदस्य असतो. त्याच्या काळातील संस्कृतीत तो इतरांबरोबर वाढलेला असतो. त्यामुळे शब्दांना, प्रतिमांना त्याने दिलेले अर्थ कितीही 'त्याचे' असले तरी ते त्या सांस्कृतिक जीवनाच्या चौकटीत सामावलेले असतात आणि त्या संस्कृतीमधील व भाषिक वर्गामधील प्रत्येक जणाला ते ज्ञात होऊ शकतात. उदाहरणार्थ, 'सासर–माहेर' हा आपल्या सांस्कृतिक जीवनाचा भाग आहे. या शब्दांशी निगडित असणारे सर्व प्रकारचे अर्थ आपणांस कळतात. केशवसुत जेव्हा 'किती सकाळ ही सुंदर जसें मुलीचें माहेर'[३६] अशी प्रतिमा घडवितात तेव्हा ही प्रतिमा आपणांस कळू शकते.

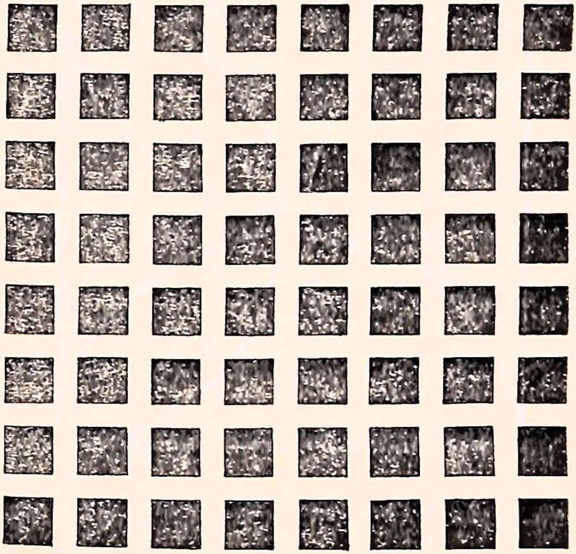
थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की शब्दांमागे असणारे बाह्य वास्तवाचे संदर्भ, शब्दांचे वस्तुनिष्ठ अर्थ आणि या सर्वांस लाभलेले समान, वस्तुनिष्ठ सांस्कृतिक संदर्भ यांमुळे कविता ही वस्तुनिष्ठ बनते. या सर्व वस्तुनिष्ठ घटकांचे वाचकांच्या आकलनावर नियंत्रण असते. कुठल्याही वाचकाचे आस्वाद घेतानाचे अनुभव या वस्तुनिष्ठ घटकांनी आखून दिलेल्या सीमेबाहेर त्यामुळेच जाऊ शकत नाहीत.

कवितेची वस्तुनिष्ठता व आकलनभिन्नता

मग कवितेच्या आकलनात व मूल्यमापनात मतभेद का होतात, ह्या प्रश्नाचे उत्तर येथे द्यायला हवे. याचे उत्तर आपणांस तिच्या अनेकार्थतेत देता येते. तसेच, तिच्याकडे वेगवेगळ्या दृष्टिकोणांतून आपण पाहू शकत असल्यामुळे तिच्या मूल्याबद्दल मतभेद होऊ शकतात. कवितेच्या किंवा कुठल्याही साहित्यकृतीच्या ठिकाणी जी अनेकार्थता असते तिच्यामुळे वाचक काही अर्थांना प्राधान्य व काही अर्थांना गौणत्व देतो; किंवा त्याला विशिष्ट अर्थच कळतात व बाकीचे कळत नाहीत; किंवा त्याचे आकलन सदोष असते. त्यामुळे ही मतभिन्नता आढळते. कलाकृतीच्या अर्थांच्या सर्व पातळ्या लक्षात येणे हे तर अशक्य असते. त्यामुळे अशा प्रकारचे मतभेद सारखे उद्भवत असतात. ज्याला जी पातळी प्रभावीपणे जाणवली तीच कलाकृतीचा अर्थ असा अत्याग्रही दृष्टिकोणही त्यामुळे तयार होऊ शकतो. एवढेच नव्हे तर कलाकृतीकडून काय अपेक्षायचे, तिच्यात काय पाहायचे, याबद्दल भिन्न दृष्टिकोण निर्माण झालेले असतात. त्यामुळे तिचे मूल्यमापन बदलते; त्याबद्दल मतभेद होतात. हे वाचकांबरोबर कलावंतालाही लागू आहे. कलावंतांचेही कलाकृतीबद्दल विविध दृष्टिकोण असतात आणि त्यांच्या आधारे ते आपापल्या कलाकृतींना रूप देत असतात. विशिष्ट दृष्टिकोणातून निर्माण झालेल्या कलाकृतींचा प्रभाव वाचक-टीकाकारांवर पडला की त्यापेक्षा भिन्न असलेल्या दृष्टिकोणातून निर्माण झालेल्या कलाकृतींचे अवमूल्यन होऊ लागते. उदाहरणार्थ, नवकथेच्या काळात कथेतील मनोविश्लेषणाला इतके महत्त्व मिळाले की, घटनाप्रधान कथा म्हणजे कमी दर्जाची कथा, असा एक समज रूढ झाला.

हे सर्व मतभेद कवितेबद्दल किंवा कलाकृतीबद्दल असले तरी ही मते स्वैर असतात असे नव्हे. या सर्व मतभेदांना त्या कलाकृतीच्या वस्तुनिष्ठ रूपाचा आधार लागतो. शब्दांचे, प्रतिमांचे अर्थ, त्यांचे परस्परसंबंध इत्यादींच्या विश्लेषणाच्या आधारे ही मते मांडली जात असतात.

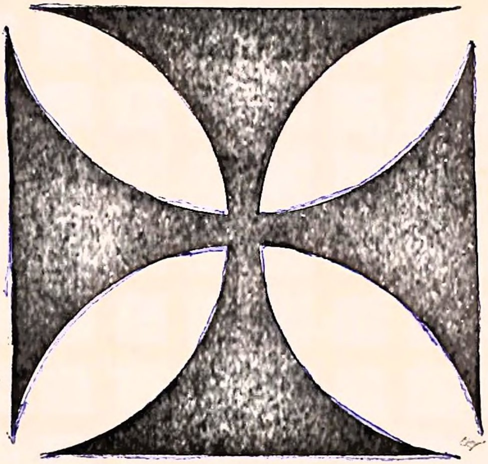
हे कसे घडते हे आकृती क्र० १ च्या आधारे समजावून घेता येईल. ह्या आकृतीत समान अंतरावर चौसष्ट चौकोन असून या सर्व चौकोनांचा मिळून एक चौरस झाला आहे.[३७] ही आकृती लक्षात घेताना आपण चारचार चौकोनांचे चौरस गट करून ती पाहू शकू किंवा आठ आठ चौकोनांच्या चार चौरस गटांतही ती पाहू शकू, किंवा त्यातील पांढऱ्या पट्ट्यांवर लक्ष केंद्रित करून ह्या पट्ट्यांची जाळीही आपण पाहू शकू. परंतु यांतील चौकोनांवर लक्ष केंद्रित करताना आपण एका कोपऱ्यातील चार चौकोनांचा एक गट, मध्येच सहा चौकोनांचा व दुसऱ्या कोपऱ्यात पुन्हा चार चौकोनांचा गट करून ती पाहू शकणार नाही. कारण अशा पाहण्यात तिच्यात कोणतेच सुसंगत व्यवस्थापन आपणांस करता येणार नाही. त्या आकृतीचे सुसंगत, व्यवस्थित आकलन आपणांस करता यावे म्हणून नैसर्गिकपणेच



आकृती १

आपण तिचे असे गट करतो. ही आकृतीच आपणांस असे सुसंगत, व्यवस्थित गट करायला भाग पाडीत असते. या आकृतीची रचनाच अशी झाली आहे की तिचे आकलन विशिष्ट प्रकारे गट करूनच करता यावे. यातील प्रत्येक चौकोन हा चौरस आहे. ते सारे समान आकाराचे आहेत. त्यांच्यातील अंतरही समान आहे. या आकृतीत आठ आठ चौकोनांचे आठ स्तंभ व आठ ओळी आहेत. तिचे आकलन करताना हे सारे घटक आपल्या मनावर परिणाम करतात. या सर्व चौकोनांचा मिळून एक चौरस आकार व यांतील प्रत्येक चौकोनाचा चौरस आकार यांच्या प्रभावातून आपण चौरस गट पाडून त्यांचे आकलन करू पाहतो. या आकृतीच्या आकलनात आपण स्वातंत्र्य भोगीत असलो तरी या स्वातंत्र्याच्या अंतिम सीमा त्या आकृतीच्या वस्तुनिष्ठ घटकांनी आखून दिलेल्या आहेत. हे स्वातंत्र्य पूर्णतः मुक्त स्वातंत्र्य नव्हे, तर ते नियंत्रित, नियमित स्वातंत्र्य आहे.

हे स्वातंत्र्य नियंत्रित वा नियमित कसे आहे हे दुसऱ्या आकृतीच्या साह्याने पाहता येईल. पांढऱ्या कागदावर काळ्या रंगात क्रॉस काढला आहे.[३८] ही आकृती पाहताना आपणांस एक तर काळ्या रंगातील क्रॉस तरी दिसेल किंवा चार पाकळ्यांचे पांढरे फूल तरी दिसेल. परंतु एकाच वेळी या दोन्ही आकृत्या दिसणार नाहीत. या आकृतीवर भाष्य करताना फिलीप मायरेट म्हणतो की, या आकृतीत एखाद्या बागवानाला फूल दिसणे व सैनिकाला क्रॉस दिसणे शक्य आहे. व्यक्तीच्या ठिकाणी



आकृती २

निवड करणारे जे पूर्वप्रस्थापित तत्त्व असते त्यावरच त्या व्यक्तीचा वस्तुबोध अवलंबून असतो. एखाद्या भौमितिक आकृतीतील विशेषच केवळ नव्हे तर ज्या ज्या बाह्य गोष्टींबद्दल आपण जागरूक होतो त्या त्या गोष्टींचे रूपही या तत्त्वामुळेच ठरत असते. या आकृतीच्या आधारे मायरेट आपल्या आकलनात वस्तुनिष्ठता असत नाही हे सिद्ध करू पाहतो. परंतु या आकृतीच्या आधारे आपणांस वस्तुनिष्ठताच सिद्ध करता येते. ही आकृती रेखाटणाऱ्याने ती कदाचित क्रॉस म्हणून रेखाटली असेल. परंतु ती रेखाटली असताना त्याला कागदावरील ज्या जागेचा उपयोग करायचा नव्हता त्या जागेतूनही एक आकृती आपोआप साकार झाली. सिद्ध झालेल्या या आकृतीकडे आपण पाहू तेव्हा या दोन आकृत्यांपैकी कोणतीही एक आकृती स्वीकारण्याचे स्वातंत्र्य आपणांस असते हे खरे आहे. परंतु या दोन आकृत्यांऐवजी तिसरीच कुठली तरी आकृती आपण तिच्यात पाहू शकणार नाही. ही 'क्रॉस'ची आकृती आहे असे एकजण म्हणाला आणि दुसरा ती 'फुला'ची आहे असे म्हणाला, तर दोघेही परस्परांस ही आकृती अनुक्रमे क्रॉसची व फुलाची कशी आहे हे पटवून देऊ शकतील. ते दोघांना पटूही शकेल. एखाद्या वस्तूचे किंवा घटनेचे आकलन करताना ती व्यक्ती ते आपल्या व्यक्तिमत्त्वाला अनुरूप अशाच प्रकारे करीत असते. परंतु त्याच वेळी ते आकलन त्या वस्तूच्या किंवा घटनेच्या वस्तुनिष्ठ घटकांशी सुसंगत असावे लागते. त्या वस्तूची किंवा घटनेची त्यांच्या वस्तुनिष्ठ घटकांशी सुसंगत अशी इतरांनी केलेली आकलने समजावून घेण्याची पात्रताही व्यक्तीच्या ठिकाणी असते. म्हणूनच कलाकृतींबद्दल चर्चा संभवतात. इतरांची

आकलने जर आपण आपली बनवू शकलो नाही तर चर्चाच शक्य होणार नाही. इतरांची आकलने पटवून घेताना आपण ह्या वस्तुरूपाचाच आधार घेत असतो.

कवितेचे स्वरूपही या अनेकार्थी आकृतींसारखेच असते. कविता निर्माण करताना कवी कदाचित एक विशिष्ट हेतू, एक विशिष्ट कल्पना समोर ठेवून ती निर्माण करीत असेल. परंतु याचा अर्थ कवीच्या या कल्पनेव्यतिरिक्त तिला अन्य अर्थ नसतात असा होत नाही, त्याप्रमाणेच व्यक्तिपरत्वे, कालपरत्वे बदलणारे तिचे अर्थ पूर्णतः वैयक्तिक असतात, बाह्य वस्तुरूपांशी त्यांचा अर्थाअर्थी संबंध नसतो, असाही होत नाही. परंतु कविता अशा आकृतींइतकी यांत्रिक रचनाही नसते, हेही लक्षात ठेवले पाहिजे. अशा भौमितिक आकृतींचे अर्थ निश्चित, पक्के झालेले असतात. त्यांची निश्चित संख्या असते. हे अर्थ एकमेकांचे पर्यायी अर्थ असतात. व्यक्ती व काळ बदलला तरी या अर्थांत बदल घडत नसतो. कविता ही अशी भौमितिक, यांत्रिक रचना नाही. तिचे नियम व मोजमापे नक्की सांगता येणार नाहीत. कविता ही अनेकार्थी सेंद्रिय रचना आहे. तिचे अर्थ अनेक असू शकतात. ते स्थिर, निश्चित व पक्के नाहीत. भौमितिक आकृतींपेक्षा ती कितीतरी पटीने अधिक गुंतागुंतीची अशी रचना आहे. तिचे लहानमोठे, बारीकसारीक असे जे अनेक घटक असतात ते परस्परांवर इतक्या अनेकविध प्रकारे परिणाम करीत असतात आणि ते परस्परांशी इतक्या अनेकविध प्रकारांनी बांधलेले असतात की, त्या सर्व संबंधांचे संख्यात्मक आकलन शक्य होत नाही. हे सारे संबंध ज्या घटकांवर अवलंबून असतात ते घटकही अतिशय लवचिक असतात. ह्या घटकांमध्ये थोडेसे जरी परिवर्तन झाले तरी त्या आकृतीतील सर्व घटकांच्या परस्परसंबंधात फरक पडल्याशिवाय राहत नाही.

वर उल्लेखिलेल्या अनेकार्थी भौमितिक आकृतीला हे विशिष्ट रूप जसे चौरसां-सारख्या तिच्या घटकांच्या रचनेमुळे प्राप्त झाले आहे तसे कवितेला हे परिवर्तनशील, वस्तुनिष्ठ व सेंद्रिय रूप कोणत्या घटकांच्या रचनेमुळे प्राप्त होते, याचा विचार येथे करायचा आहे.

कविता : प्रतिमांची सेंद्रिय रचना

कवितेतील शब्दांना वस्तुनिष्ठ अर्थ असतात हे आपण पाहिले. शब्दांच्या वस्तुनिष्ठ अर्थांच्या रचनेतून प्रतिमा घडत असते. प्रतिमा म्हणजे काय, हे आपण तिसऱ्या भागात विस्ताराने पाहणार आहोत. कवितेत प्रतिमेचे स्थान कोणते असते, हे समजावून घेण्यापुरते येथे प्रतिमेचे स्वरूप स्पष्ट करून घेऊ. सर्वसामान्यपणे ज्यांना परंपरेने 'अर्थालंकार' म्हटले जाते त्यांना आपण 'प्रतिमा' म्हणतो. काव्याचा हा घटक केवळ 'शोभाकर धर्म' आहे, तो अनित्य व गौण असून त्याच्याशिवायही काव्य असू शकते असे परंपरेने मानले जाते. आज आपण या घटकाला आवश्यक घटक मानतो आणि त्याला 'प्रतिमा' असे नाव देतो. एका भाववृत्तीच्या संदर्भात जेव्हा दोन

किंवा अधिक वस्तूंमध्ये साधर्म्य किंवा वैधर्म्य प्रस्थापित केले जाते तेव्हा त्यांतील ज्या वस्तूच्या आधारे हे साधर्म्य-वैधर्म्य प्रस्थापित होते त्या वस्तूला आपण प्रतिमा म्हणतो, किंवा साधर्म्य-वैधर्म्याच्या आधारे जेव्हा एक वस्तू दुसऱ्या वस्तूला एक नवा अर्थ देते तेव्हा नवा अर्थ देणाऱ्या वस्तूला आपण 'प्रतिमा' म्हणतो. खरे म्हणजे साधर्म्य-वैधर्म्यात्मक नाते वस्तूंमध्ये नव्हे, तर वस्तूंचा किंवा वस्तूंच्या गुणधर्मांचा निर्देश करणाऱ्या शब्दांमध्ये—म्हणजेच त्या शब्दांच्या अर्थांमध्ये—प्रस्थापित होत असते. हे नाते प्रस्थापित करणाऱ्या शब्दांचे अनेक अर्थ या प्रक्रियेत सहभागी होत असतात.

कवितेत जे शब्द येतात त्या साऱ्यांना आपण प्रतिमा म्हणू शकू काय? सारेच शब्द अर्थातच प्रतिमा नसतात. त्यांपैकी काही शब्द प्रतिमा असतात. काही शब्द प्रतिमेला रूप देण्याचे, तिला स्पष्ट करण्याचे, थोडक्यात, तिला अस्तित्व मिळवून देण्याचे कार्य करतात. प्रतिमेचे अस्तित्व ज्यामुळे शक्य होईल अशी परिस्थिती अनेकदा हे शब्द निर्माण करतात. कवितेतील प्रतिमा नसलेले शब्द नेहमीच प्रतिमासन्मुख असतात आणि प्रतिमांचे अस्तित्व व अर्थपूर्णता केवळ या शब्दांवर अवलंबून असते. हे शब्द प्रतिमेला सेंद्रियत्व, अनेकार्थता व अधिकार्थसमावेशनक्षमता मिळवून देतात. हे सारे विशेष टिकवून ठेवतात. शब्दांनी घडविल्या गेलेल्या अशा प्रकारच्या प्रतिमांची सेंद्रिय रचना म्हणजे कविता होय. प्रतिमा हा घटक कवितेला काव्यत्व मिळवून देणारा घटक आहे. तो कवितेचा प्राणभूत घटक आहे.

पाडगावकरांची 'थेंब' ही कविता येथे पुन्हा चर्चेला घेता येईल. या कवितेतील पहिल्या दोन ओळी म्हणजे एक विधान होय. वैचारिक गद्यातील विधानाप्रमाणेच हे विधान ज्ञान देण्याचे कार्य करते. मनाविषयी येथे माहिती सांगितली जात आहे. आपण बारकाईने विचार केल्यास आपणांस हे विधान रूपकात्मक (metaphorical) असल्याचे आढळून येईल. 'मन' ही एक अमूर्त (abstract) कल्पना आहे. परंतु येथे ती रिकामे होऊ शकणाऱ्या अशा एका वस्तुरूपात पाहिली जात असल्याने तिला रूपकात्मता प्राप्त झाली आहे. परंतु ही रूपकात्मता आपल्या इतक्या अंगवळणी पडली आहे की आपणांस हे रूपक आहे हे जाणवतच नाही. आपण ते ज्ञानात्मक विधान म्हणूनच स्वीकारतो. कवितेत जेव्हा ज्ञानात्मक विधाने येतात तेव्हा त्यांचे कार्य कवितेच्या बाहेर जाऊन वस्तुबोध व परिस्थितिबोध करणे हे असत नाही. ही विधाने जो वस्तुबोध करतात तो कवितेतील प्रतिमेच्या अस्तित्वाला आवश्यक असतो. 'थेंब' या कवितेत मनाचे रितेपण स्पष्ट झाल्यावाचून चिमुकल्या थेंबाच्या वाजणाऱ्या पावलाला आणि थेंबाची वाट पाहण्यातील उत्कटतेला अर्थपूर्णताच येणार नाही. अशी ज्ञानात्मक विधाने प्रतिमेसारख्या काव्यघटकाच्या अस्तित्वाला आवश्यक असतात म्हणून ती येत असतात.

चिंतनगर्भ कवितेचा घाट

'थेंब'सारख्या भावकवितेपेक्षा अशी ज्ञानात्मक, तर्कजन्य विधाने चिंतनगर्भ कवितेत अधिक प्रमाणात येतात. म्हणूनच अशा चिंतनगर्भ कवितेला प्राप्त होणारा घाट हा प्रतिमांच्या परस्परसंबंधातून साकार होतो का, हे पाहणे आवश्यक आहे. त्यासाठी मर्ढेकरांच्या एका कवितेची चर्चा करू या.

आहे बुद्धीशी इमान । जाणें विज्ञानची ज्ञान ।
परि कोठे तरी आन । ताण पडे ॥
जाणे भांडवली वृत्ती । नष्टचर्य पिकवी चित्तीं ।
आणि कामगारां हातीं । करवंटीच ॥
जाणे शुद्ध शुचिर्भूत । एक प्रायोगिक सत्य, ।
जरी त्याचेंच अपत्य । हिरोशिमा ॥
येथे शब्द नाही विज्ञाना । हें अवघें मानव्याविना ।
नरमेध वाटे नरांना । धन्य जेथे ॥
जाणें आसक्ती-विरक्ती । स्वार्थ-परमार्थाच्या पंक्ती ।
स्वच्छंदता आणि सक्ती । मिथ्या भाषा ॥
जाणें हें सर्व सर्व सर्व । नुरे जाणण्याचाही गर्व ।
मतामतांचे निखर्व । मोजिले म्यां ॥
आली बेरीज शून्याची । उणें चाड अन्यायाची !
भागा वाण माणुसकीची । गुणा दंभें ॥
सांगा सांगा हो, उत्तर । अजुनी ना शून्याकार ।
मग लावा अटकेपार । चीड-झेंडे ॥[३९]

या कवितेत एकामागोमाग एक तर्कसंगत ज्ञानात्मक आणि मूल्यात्मक विधाने केली जातात. ही सर्व विधाने समजावून घेऊन आपण त्यांचे तात्पर्यही सांगू शकतो. विज्ञानावर श्रद्धा ठेवून विज्ञानाचा इतका विकास मानवाने केला असला तरी त्याच्या संस्कृतीत मूलभूत असा काहीही फरक पडला नाही, त्याच्या पदरी शून्याशिवाय काहीही पडले नाही, असा तात्पर्यवजा मूल्यात्मक आशय आपण सांगू शकू. परंतु अशी विधाने मांडण्यासाठी ही कविता लिहिली गेली आहे काय ?[४०]

ज्ञानात्मक आणि मूल्यात्मक विधानांच्या तर्कसंगत रचनेबरोबर आणखी एक रचना या कवितेत पाहायला मिळते. आपण ही कविता वाचू लागताच आपल्या सांस्कृतिक कमाईची मोजदाद करणारी, तिचा हिशोब व ताळेबंद मांडून पाहणारी एक व्यक्ती आपल्यासमोर उभी राहते. हा सगळा हिशोब अपेक्षेप्रमाणे जमलेलाच नाही म्हणून एक ताण येथे निर्माण होत आहे. हिशोबाचे एकेक कलम तपासले जात आहे; परंतु हवी ती शिल्लक येतच नाही. प्रथमदर्शनी जी शिल्लक आहे असे

वाटते ती शिल्लक नाहीच. त्यामुळे निर्माण होणाऱ्या ताणाचे वैतागात रूपांतर होत जाते. 'जाणे हें सर्व सर्व सर्व' यातील 'सर्व'च्या पुनरुक्तीतून तो व्यक्त झाला आहे. शेवटी हा हिशोब पूर्ण करताना या ताणाचे चिडीत झालेले पर्यवसान 'चीड-झेंडे' या प्रतिमेमधून व्यक्त होते. हा हिशोब कमाईचा, प्राप्तीचा आहे. परंतु जी कमाई किंवा प्राप्ती आहे तीच कमाई किंवा नुकसानही आहे. कवीच्या या जाणिवेमुळे यांतल्या प्रतिमांमध्ये दोन भावनिक सुरांची अंतर्विरोधी संघटना साधली गेली आहे आणि अंतिमतः ती यांतील एकाच उत्कट भावनिक सुरात विलीन होत आहे. 'नष्टचर्य पिकवी', 'कामगारां हातीं करवंटी', 'अपत्य हिरोशिमा', 'धन्य नरमेध', 'मतामतांचे निखर्व', 'बेरीज शून्याची', 'लावा अटकेपार चीड-झेंडे' या प्रतिमा एकीकडे कमाई, प्राप्ती यांतील समाधानासारख्या भावनिक सुरांना आणि दुसरीकडे आतबट्ट्याच्या व्यवहारातील अस्वस्थतेसारख्या भावनिक सुरांना व्यक्त करतात. पीक आहे पण नष्टचर्याचे, कामगारांना प्राप्ती आहे पण करवंटीची. शुचिर्भूत प्रायोगिक सत्याला अपत्य आहे 'हिरोशिमा' हे ! अश्वमेध हा विजयाचा परमोच्च बिंदू, पण येथे तर 'नरमेध' घडतो आहे. या सर्व प्रतिमांमध्ये 'कमाई' नोंदवली जात आहे, पण मूलतः ती 'गमाई'च आहे. म्हणून यातला समाधानाचा सूर नकली असून तो उपहासाच्या पातळीवर जातो. हा उपहास अस्वस्थतेला अधिकच उत्कट बनवतो. 'करवंटी', 'अपत्य—हिरोशिमा', 'नरमेध', 'शून्याची बेरीज' या सर्व विनाशाच्या प्रतिमा परस्परांचे अर्थ, परस्परांचे भावनिक सूर नियमित व नियंत्रित करीत एक चिंतनगर्भ अनुभव साकार करीत आहेत. म्हणूनच ही रचना प्रतिमांनी घडविलेली रचना आहे असे म्हणता येते.

या चिंतनगर्भ अनुभवासाठी या कवितेत आलेल्या ज्ञानात्मक व मूल्यात्मक तर्कसंगत विधानांची गरज आहे काय ? या सर्व विधानांची गोळाबेरीज करून त्यांचे तात्पर्य आपण काढू शकतो. हे तात्पर्य काढण्यासाठी यातील प्रतिमांची संघटना लक्षात घेण्याची गरजही नसते. प्रत्येक सुटी प्रतिमा वाच्यार्थाने घेऊनही काम भागते. परंतु आपण जेव्हा प्रतिमांची संघटना लक्षात घेऊ लागतो तेव्हा मात्र आपणांस यातील ज्ञानात्मक व मूल्यात्मक विधाने वगळता येत नाहीत.

या कवितेमध्ये, बुद्धीशी इमान आहे, विज्ञानच ज्ञान आहे, प्रायोगिक सत्य हे शुद्ध व शुचिर्भूत आहे, आसक्ती-विरक्ती, स्वार्थ-परमार्थ, स्वच्छंदता-सक्ती या सर्वांचे मला ज्ञान आहे, आणि तरीही आमच्या हातात शून्याशिवाय काहीही पडलेले नाही, या अर्थाची ज्ञानात्मक आणि मूल्यात्मक विधाने आली आहेत. ही आपणांस वगळता येणार नाहीत. कारण ती वगळली तर 'करवंटी', 'हिरोशिमा', 'नरमेध', 'शून्यांची बेरीज' या प्रतिमांचे अस्तित्वच धोक्यात येईल आणि मर्ढेकरांना शून्यत्वाचा जो भावनिक प्रत्यय द्यायचा आहे तो देताच येणार नाही. कामगाराहाती आम्ही करवंटी दिली, अणुबॉंब टाकून आम्ही हिरोशिमा येथे लक्षावधी माणसे मारली, असा

नरमेध करण्यात आम्हांला धन्यता वाटली. या सर्वांतून शेवटी शून्यच हाती आले. चांगले काही करता येण्याची क्षमता व साधने (बुद्धी व विज्ञान) आमच्या हाती नसती तर शून्य हाती येणे वेदनादायक झाले नसते. ते वेदनादायक वाटते. कारण काही तरी चांगले करण्याची साधने आमच्या हाती आहेत. ही साधने व त्यांचे आम्हांला असलेले ज्ञान मर्ढेकरांनी अशा ज्ञानात्मक विधानांतून व्यक्त केले आहे. त्याबरोबरच मानवाच्या एकूण पराभवाचे मूल्यमापनही केले आहे. या ज्ञानात्मक व मूल्यात्मक विधानांच्या पायावरच 'करवंटी', 'हिरोशिमा', 'नरमेध', 'शून्याची बेरीज', 'चीड-झेंडे' या प्रतिमांना अर्थपूर्णता प्राप्त झाली आहे. बुद्धीशी इमान असल्याच्या उल्लेखापासून ते 'जाणे...स्वच्छंदता आणि सत्ती' येथपर्यंत जाणण्याविषयीचे जे अनेक उल्लेख येतात त्यामुळेच 'मतामतांचे निखर्व' या प्रतिमेला अर्थपूर्णता येते आणि म्हणूनच निखर्वाच्या विरुद्ध टोकावर असलेले 'शून्य' अर्थपूर्ण बनते.

कविता ही प्रतिमांची सेंद्रिय रचना असते, याचा अर्थ तिच्यात प्रतिमांव्यतिरिक्त अन्य काहीच नसते असा नव्हे. वैचारिक गद्यात आढळणारी ज्ञानात्मक, तर्कसंगत विधाने कवितेतही येतात. परंतु कवितेत त्यांचा उद्देश व प्रयोजन हे मूलतः भिन्न असते.[४१] ही विधाने कवितेतील प्रतिमांच्या अस्तित्वाला व प्रतिमांच्या सेंद्रिय रचनेला आवश्यक म्हणून येत असतात. या विधानांमुळे कवितेतील प्रतिमांना जेव्हा अर्थपूर्णता लाभत असते तेव्हाच ती कवितेत आवश्यक असतात. या विधानांना त्या कवितेच्या बाहेर सत्यता असते की नाही याच्याशी आपल्याला कर्तव्य नसते. काही वेळा ही विधाने कवितेच्या कक्षेबाहेरही सत्य ठरू शकतील, काही वेळा त्यांना अशी सत्यता लाभणार नाही. म्हणून कवितेबाहेर ज्यांना सत्यता लाभते अशी विधाने कवितेत असावी असा आग्रह धरता येणार नाही.

सारांश

आतापर्यंत आपण जे विवेचन केले आहे त्याच्या आधारे कविता व प्रतिमा यांच्या संबंधांबद्दल आपण थोडक्यात पुढील विधाने करू शकू. कविता ही कोणत्याही प्रकारची असो, ती प्रतिमांचीच सेंद्रिय रचना असते.[४२] या प्रतिमा शब्दांनी घडविलेल्या असतात आणि शब्दांतील अनेकविध साधर्म्यवैधर्म्ययुक्त अर्थच्छटांनी त्या गुंतागुंतीच्या, अनेकपदरी बनलेल्या असतात. या प्रतिमांमध्ये वाचकाच्या अनेक स्मृती, अनेक भाववृत्ती स्वतःमध्ये समाविष्ट करून घेण्याची एक क्षमता असते. वाचकाच्या वैयक्तिक अनुभवसमृद्धीवर व अभिरुचीवर ह्या प्रतिमांना अर्थदृष्ट्या समृद्ध करून घेणे अवलंबून असते. स्पंज ज्याप्रमाणे आपल्यात पाणी समाविष्ट करून घेतो त्याप्रमाणे प्रतिमाही वाचकांच्या स्मृती, भाववृत्ती, त्यांचे अनुभव आपल्यात सामावून घेतात. अशा गुंतागुंतीच्या, अनेकपदरी, अधिकार्थसमावेशनक्षम प्रतिमा जेव्हा एकमेकींशी

नाते जोडू लागतात तेव्हा त्यांच्यातील हे नाते अधिकाधिक अर्थसमावेशनक्षम बनलेले असते. कवितेतील सर्वच प्रतिमा एकमेकींत बदल घडवीत एकमेकींना रूप देतात, अर्थपूर्णता मिळवून देतात. त्यामुळे संपूर्ण कविता ही खूपशी गुंतागुंतीची, असंख्यपदरी बनलेली असते. आपल्यात अर्थसमावेशन करून घेण्याची तिची क्षमता कितीतरी पटीने वाढलेली असते. अशी ही रचना जेव्हा वाचकांच्या आकलनकक्षेत येते तेव्हा ती वाचकांच्या वैयक्तिक अनुभवांना एक नवे रूप देते. त्यांच्यात एक व्यवस्थापन निर्माण करते. संस्कृतीत बदल होतात, व्यक्ती बदलतात. परंतु ही रचना या बदललेल्या जीवनाचा तपशील स्वतःमध्ये सामावून घेऊन त्याला रूप मिळवून देते. थोडक्यात, आपणांस कवितेच्या स्वरूपाबद्दल असे म्हणता येईल की सेंद्रिय प्रतिमांनी घडली गेलेली ही एक अशी सेंद्रिय रचना आहे की जी तिचा आस्वाद घेणाऱ्या व्यक्तींच्या अनुभवांना, भाववृत्तींना, स्मृतींना सेंद्रिय संघटनेत रूपांतरित करते, या सर्वांमध्ये एक सेंद्रिय व्यवस्थापन निर्माण करते.

टिपा

१. भाषेची विविध रूपे व त्यांचे कार्य यांचे विस्तृत विवेचन या ग्रंथाच्या दुसऱ्या भागात केले आहे.

२. गो० ग० आगरकर : 'आगरकर लेखसंग्रह' (संपा० ग० प्र० प्रधान), "सुधारक काढण्याचा हेतू", पृ. १३१-१३२.

३. केशवसुत : 'केशवसुतांची कविता' (संपा० प० चिं० दामले), पृ० ९२.

४. कित्ता, पृ० ९४.

५. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता' (संपा० मंगेश पाडगावकर), पृ० ३३९-३४०.

६. ग्रेस : 'संध्याकाळच्या कविता', पृ० ३९.

७. "The difference between Poetry and Prose is a qualitative difference, that has its effects in expression. . ." Herbert Read : *English Prose Style,* p. XII.

८. कुसुमाग्रज : 'जीवनलहरी', पृ० २४.

९. माधव जूलियन : 'गजलांजलि', पृ० ४०.

१०. ना० ग० जोशी (संपा०) : 'प्राचीन गीतभांडार', पृ० १०.

११. चौथ्या भागातील प्रकरण दुसरे पाहा.

१२. ". . . there is the difficulty caused by the author's having left out something which the reader is used to finding, so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of 'meaning' which is not there, and is not meant to be there.

"The chief use of the 'meaning' of a poem, in the ordinary sense, may be (for here again I am speaking of some kinds of poetry and not all) to satisfy one habit of the reader, to keep his mind diverted and quiet, while the poem does its work upon him : much as the imaginary burglar is always provided with

a bit of nice meat for the house-dog." T. S. Eliot: *The Use of Poetry and the Use of Criticism,* p. 151.

१३. बा० सी० मर्ढेकर : 'सौंदर्य आणि साहित्य', पृ० १५२.

१४. केशवसुत यांच्या 'वियोगामुळे' या कवितेचे प्रा० रा० श्री० जोग यांनी केलेले विश्लेषण याचा नमुना म्हणून दाखवता येईल. पाहा : प्रा० रा० श्री० जोग : 'केशवसुत', पृ० १४८.

१५. कित्ता, पृ० २५८.
प्रा० रा० श्री० जोगांप्रमाणे श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरही काय सांगायचे व कसे सांगायचे यांत भेद करताना दिसतात. त्यांनी या दोहोंना अनुक्रमे क्लृप्तिकला व व्यक्तिकरणकला म्हटले आहे. कवीला जी कल्पना व्यक्त करायची असते ती क्लृप्तिकला होय व त्याच्या अमूर्त कल्पनेला मूर्त करण्यासाठी कवीला जी दुसरी कला आत्मसात करावी लागते ती व्यक्तिकरणकला होय. त्यांच्या मते क्लृप्तिकला ही प्रधान व व्यक्तिकरणकला ही अप्रधान कला होय. पाहा : श्री० कृ० कोल्हटकर : 'कोल्हटकरांचा लेखसंग्रह' (संपा० खांडेकर, माडखोलकर व खानोलकर), १९३२, पृ० ३१९.

१६. कवितेचे आशय व अभिव्यक्ती असे भाग करण्याच्या पद्धतीवर आक्षेप घेताना रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी कादंबरीचे उदाहरण घेतले आहे. ते म्हणतात :
"But if we examine this distinction more closely, we see that content implies some elements of form. The events told in a novel are parts of the content, while the way in which they are arranged into a 'plot' is part of the form. Dissociated from this way of arrangement they have no artistic effect whatsoever." Rene Wellek & Austin Warren: *Theory of Literature,* p. 140.

१७. मा० त्र्यं० पटवर्धन यांनी कवितेतील तार्किक अनुक्रम लक्षात घेऊन भा० रा० तांबे यांच्या 'रुद्रास आवाहन' या कवितेच्या कडव्यांचे अनुक्रम बदलून टाकले आहेत. ते म्हणतात :
"...याप्रमाणे *विचारसरणी* जुळविताना कडव्यांचा क्रम मुळाहून भिन्न म्हणजे ४, २, ३, १ असा घेण्यात आला आहे, हे वाचकांच्या ध्यानात आले असेलच. क्रांतीच्या भयंकर अवताराने पूर्वीप्रमाणे येऊन न्यायपूर्वक दुष्टांचा संहार व सुजनांचा उद्धार करून समाजाची घडी नीट बसवून द्यावी. परंतु समाजाची सुधारण्याची आशाच नसली तर त्याला अप्रतिष्ठित निर्जीव जीवित कंठू देण्यापेक्षा प्रलयच करून टाकावा असे तांबे यांचे म्हणणे असे आम्हांस वाटते." (तिरपा ठसा माझा.) मा० त्र्यं० पटवर्धन : 'काव्यचिकित्सा' (संपा० गं० दे० खानोलकर), पृ० ३५.

१८. प्रा० दि० के० बेडेकरांनी या भूमिकेतूनच नवकाव्याचा व नवकथेचा विचार केला आहे. 'आशागर्भ मानवप्रेमाचे श्रेय' अनिलांच्या व 'वैफल्यगर्भ मानव-द्वेषाचे निःश्वास' मर्ढेकरांच्या कवितेतून त्यांना प्रतीत होतात. एखादा विचार कसा चुकीचा किंवा अपूर्ण आहे हे जसे विचारांबद्दल सांगितले जाते तसेच बेडेकर कवितेबद्दल, कवीच्या संवेदनशीलतेबद्दल सांगताना दिसतात. "मानव हा बुद्धीने पांगळा नाही एवढेच मर्ढेकरांना ठाऊक आहे. पण तो सामूहिक शक्तीने, युक्तीने व सद्‌भावनेनेही पांगळा नाही ही माझी श्रद्धा तर आहेच पण जुन्या नव्या इतिहासाची साक्षही तीच आहे...श्रमजीवी मानवजातीचे आजचे व उद्याचे हे जग आहे. उलट, मर्ढेकरांचे जग म्हणजे 'अगतिकतेचा बाजार' आहे." दि० के० बेडेकर : 'साहित्य : निर्मिति आणि समीक्षा', पृ० १०५.

बेडेकरांना उत्तर देताना प्रा० गंगाधर गाडगीळांनीही मर्ढेकरांची संज्ञा 'वास्तव' कशी आहे, त्यांच्या कवितेत जीवनाचे अधिक व्यापक, सूक्ष्म व उत्कट दर्शन कसे घडले आहे, हे सांगावे लागले आहे. त्यामुळे चर्चा झाली आहे ती मर्ढेकरांची संज्ञा कितपत बरोबर आहे यावर! त्यांच्या कवितांच्या कलात्मकतेवर नव्हे. (पाहा : "नवकाव्याची सफलता", 'सत्यकथा', ऑक्टोबर १९५०.)

नंतर मात्र प्रा० दि० के० बेडेकरांना मर्ढेकरांच्या कवितेमागे सुप्तपणे आशा-वादाचा श्रेष्ठ धागा असल्याचे आढळून आल्याने मर्ढेकरांबद्दलचे त्यांचे मूल्यमापन बदलले. (पाहा : दि० के० बेडेकर : 'साहित्यविचार', "बाळ सीताराम मर्ढेकर".)

परंतु याही मूल्यमापनामागे बेडेकरांची वैचारिक भूमिका तीच राहिली आहे. याच भूमिकेतून त्यांनी दिलीप चित्र्यांच्या 'केसाळ काळेभोर पिल्लू' या कथेवर लिहिलेला, 'साहित्यातील बीभत्स गारठा' हा लेख पाहा. ('सत्यकथा', मार्च १९६७.)

१९. वा० ल० कुळकर्णी : 'साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा', "आशय आणि अभिव्यक्ति".

२०. रा० श्री० जोग : 'केशवसुत', पृ० २५८-२५९.

२१. कित्ता, पृ० २५९ व २९१.

२२. गंगाधर गाडगीळ : 'खडक आणि पाणी', पृ० ८३.

२३. पाहा : भाग १ ला, प्रकरण २ रे, टीप क्र० ७५.

२४. हर्बर्ट रीड याने कोलरिजसारखीच सेंद्रिय घाटाची मीमांसा केली आहे :

"When a work of art has its own inherent laws, originating with its very invention and fusing in one vital unity both structure

and content, then the resulting form may be described as organic." — Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism,* p. 19.

२५. "... and I shall define an organic whole as a configuration such that the configuration itself is prior in awareness to its component parts and is not explicable by a summation of its parts and their relations according to discursive and additive principles. The parts are what they are in virtue of the configurational whole of which they are parts, not the whole as a result of the summation of the parts. . . . A work of art is a successful work of art in so far as it achieves an organisation of perceptual material into a single organic whole from which emerges a new and unique perceptual quality in awareness. . . . Hence the view which I wish to propose in this study — I do not think it is a view which can be directly proved, but I think it is the only notion of beauty which cannot be shown to be either false or nugatory — is that the beautiful is the organization of perceptual material into an organic whole by the artist. And it will follow that the degree of beauty manifested by any work of art will be a resultant of two factors: (a) the richness, complexity or subtlety of the configurational organization, and (b) the completeness or compactness of the organization for experience." — H. Osborne : *The Theory of Beauty,* pp. 124-126.

२६. रा० भा० पाटणकर : 'सौंदर्यमीमांसा', पृ० ४२५.

२७. H. Osborne : *The Theory of Beauty,* p. 129.

२८. "A mechanical complexity is the sum of its parts. Put them side by side and you get the whole. Now vital or organic is merely a convenient metaphor for a complexity of different kind, that in which the parts cannot be said to be elements as each one is modified by the others presence, and each one to a certain extent is the whole. The leg of a chair by itself is still a leg. My leg by itself wouldn't be." — T. E. Hulme : *Speculations* (Ed. Herbert Read), p. 139.

२९. याच भागाच्या पहिल्या प्रकरणातील 'कलाकृती कालातीत तरी ऐतिहासिक' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

३०. याच भागाच्या पहिल्या प्रकरणातील 'कलाकृती ही प्रमाणकांची संरचना : वेलेक आणि वॉरन' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

३१. व्लाडिमीर वाइडले : "कलेचे जीवशास्त्र" (अनु० वा० ल० कुळकर्णी व मे० पुं० रेगे), 'छंद', जुलै–ऑगस्ट १९५८.

३२. रा० भा० पाटणकर : 'सौंदर्यमीमांसा', पृ० ४२३-४२८.

३३. मंगेश पाडगावकर : 'जिप्सी', पृ० ११०.

३४. प्रा० वा० ल० कुळकर्ण्यांनी म्हटले आहे :
"(कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या) या भावानुभावाचे आणखी एक लक्षण म्हणजे त्याचा *अनेकपदरीपणा*, त्याचे संमिश्र स्वरूप, त्याच्या ठिकाणी असलेले *अनेकसंदर्भसूचकत्व*." (तिरपा ठसा माझा.) वा० ल० कुळकर्णी : 'साहित्य आणि समीक्षा', पृ० ७०.

३५. अनिल : 'पेर्ते व्हा', पृ० ७०-७१.

३६. केशवसुत : 'केशवसुतांची कविता' (संपा० प० चिं० दामले), पृ० ७३.

३७. स्पिअरमनने रेखाटलेली ही आकृती पुढील ग्रंथातून घेतली आहे :
C. Spearman : *Psychology Down The Ages,* p. 264-265.

३८. ही आकृती खाली नमूद केलेल्या ग्रंथातून घेतली असून तिच्यावरचे भाष्य या ग्रंथाचा प्रस्तावनालेखक फिलिप मायरेट याचे आहे. दोन्हींसाठी पाहा :
Jean-Paul Sartre : *Existentialism and Humanism,* p. 13.

३९. वा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ४१.

४०. याच ग्रंथाचा भाग ४ था, प्रकरण २ रे पाहा.

४१. ज्ञानात्मक विधानांचा उद्देश वृत्ती विकसित करणे आहे, असे रिचर्ड्स मानतो :
". . . Usually references are involved as conditions for, or stages in, the ensuing development of attitudes, yet it is still the attitudes not the references which are important." —I. A. Richards : *Principles of Literary Criticism,* p. 267.

४२. विविध प्रकारांच्या कवितांना हे कसे लागू पडते ते या ग्रंथाच्या चौथ्या भागात सांगितले आहे.

भाग दुसरा

भाषा व तिची कवितानिर्मितिक्षमता

and content, then the resulting form may be described as organic."
— Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism*, p. 19.

२५. ". . . and I shall define an organic whole as a configuration such that the configuration itself is prior in awareness to its component parts and is not explicable by a summation of its parts and their relations according to discursive and additive principles. The parts are what they are in virtue of the configurational whole of which they are parts, not the whole as a result of the summation of the parts. . . . A work of art is a successful work of art in so far as it achieves an organisation of perceptual material into a single organic whole from which emerges a new and unique perceptual quality in awareness. . . . Hence the view which I wish to propose in this study — I do not think it is a view which can be directly proved, but I think it is the only notion of beauty which cannot be shown to be either false or nugatory — is that the beautiful is the organization of perceptual material into an organic whole by the artist. And it will follow that the degree of beauty manifested by any work of art will be a resultant of two factors : (a) the richness, complexity or subtlety of the configurational organization, and (b) the completeness or compactness of the organization for experience." — H. Osborne : *The Theory of Beauty*, pp. 124-126.

२६. रा० भा० पाटणकर : 'सौंदर्यमीमांसा', पृ० ४२५.

२७. H. Osborne : *The Theory of Beauty*, p. 129.

२८. "A mechanical complexity is the sum of its parts. Put them side by side and you get the whole. Now vital or organic is merely a convenient metaphor for a complexity of different kind, that in which the parts cannot be said to be elements as each one is modified by the others presence, and each one to a certain extent is the whole. The leg of a chair by itself is still a leg. My leg by itself wouldn't be." — T. E. Hulme : *Speculations* (Ed. Herbert Read), p. 139.

२९. याच भागाच्या पहिल्या प्रकरणातील 'कलाकृती कालातीत तरी ऐतिहासिक' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

३०. याच भागाच्या पहिल्या प्रकरणातील 'कलाकृती ही प्रमाणकांची संरचना : वेलेक आणि वॉरन' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

३१. व्लाडिमीर वाइडले : "कलेचे जीवशास्त्र" (अनु० वा० ल० कुळकर्णी व मे० पुं० रेगे), 'छंद', जुलै-ऑगस्ट १९५८.

३२. रा० भा० पाटणकर : 'सौंदर्यमीमांसा', पृ० ४२३-४२८.

३३. मंगेश पाडगावकर : 'जिप्सी', पृ० ११०.

३४. प्रा० वा० ल० कुळकर्ण्यांनी म्हटले आहे :
"(कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या) या भावानुभावाचे आणखी एक लक्षण म्हणजे त्याचा *अनेकपदरीपणा*, त्याचे संमिश्र स्वरूप, त्याच्या ठिकाणी असलेले *अनेकसंदर्भसूचकत्व*." (तिरपा ठसा माझा.) वा० ल० कुळकर्णी : 'साहित्य आणि समीक्षा', पृ० ७०.

३५. अनिल : 'पेर्तेव्हा', पृ० ७०-७१.

३६. केशवसुत : 'केशवसुतांची कविता' (संपा० प० चिं० दामले), पृ० ७३.

३७. स्पिअरमनने रेखाटलेली ही आकृती पुढील ग्रंथातून घेतली आहे :
C. Spearman : *Psychology Down The Ages*, p. 264-265.

३८. ही आकृती खाली नमूद केलेल्या ग्रंथातून घेतली असून तिच्यावरचे भाष्य या ग्रंथाचा प्रस्तावनालेखक फिलिप मायरेट याचे आहे. दोन्हींसाठी पाहा :
Jean-Paul Sartre : *Existentialism and Humanism*, p. 13.

३९. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ४१.

४०. याच ग्रंथाचा भाग ४ था, प्रकरण २ रे पाहा.

४१. ज्ञानात्मक विधानांचा उद्देश वृत्ती विकसित करणे आहे, असे रिचर्ड्स मानतो :
". . . Usually references are involved as conditions for, or stages in, the ensuing development of attitudes, yet it is still the attitudes not the references which are important." —I. A. Richards : *Principles of Literary Criticism*, p. 267.

४२. विविध प्रकारांच्या कवितांना हे कसे लागू पडते ते या ग्रंथाच्या चौथ्या भागात सांगितले आहे.

भाषा व तिची कवितानिर्मितिक्षमता

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२०७०
ग्रं. क्र. २३५९३
निबंध
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

भाषा व तिची कवितानिर्मितिक्षमता

कवितेचा विचार करताना पहिल्या भागात आपण पुढील प्रमुख गोष्टी लक्षात घेतल्या होत्या :

(१) कवितेला (किंवा एकूण कलाकृतीला) अन्य वस्तूंपेक्षा एक वेगळे स्वतंत्र अस्तित्व आहे. म्हणूनच आपल्या सभोवतालच्या इतर वस्तूंचा ज्या प्रकाराने व ज्या पद्धतीने आपण विचार करतो त्या प्रकारे कवितांचा विचार आपणांस करता येणार नाही. कविता ही गतिशील, बदलणारी व वस्तुनिष्ठता असलेली एक 'वस्तू' आहे.

(२) कवितेमध्ये आपणांस आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व कल्पावे लागते.

(३) कविता ही अशी भाषिक संघटना आहे की तिचे अन्य भाषारूपांत किंवा अन्य शब्दांत रूपांतर करता येत नाही. तसेच तिचा संकोच अथवा विस्तारही करता येत नाही. तिचा आस्वाद घ्यायचा असेल तर प्रत्येक वेळी तिची शब्द-संहिताच आपणांस आस्वादावी लागते. कारण—

(४) कविता ही प्रतिमांमधून साधलेली अनेकार्थी, गतिशील, परिवर्तनशील अशी सेंद्रिय संघटना आहे.

कविता ज्या भाषेची बनलेली असते त्या भाषेमध्ये आपण कवितेचे कल्पिलेले हे रूप शक्य असते काय? असे हे रूप कवितेला मिळवून देण्याचे सामर्थ्य किंवा क्षमता भाषेमध्ये मुळात कितपत असते? भाषेबद्दल हा प्रश्न निर्माण होण्याचे कारण असे की भाषा हे कलानिर्मितीच्या दृष्टीने कमकुवत साधन आहे असे अनेकदा कवी व टीकाकार सांगत असतात. सुप्रसिद्ध इंग्रजी कवी स्टिव्हेन स्पेंडर याने भाषेच्या दुबळेपणाबद्दल अशीच एक तक्रार केली आहे. तो म्हणतो की, इतर कलांच्या तुलनेने साहित्य ही मर्यादांनी अधिक प्रमाणात जखडलेली कला आहे. याचे कारण असे की साहित्याला साधनरूप ठरणाऱ्या भाषेला साहित्याशिवाय इतर बाह्य व सामूहिक असे अर्थ असतात. कलानिर्मितीच्या प्रसंगी हे अर्थ वगळता अथवा बदलता येत नाहीत. अर्थात प्रतिमा, प्रतीक, शब्दांचे नाद यांच्या साह्याने कवितेची वेगळी भाषा निर्माण करण्याचा प्रयत्न झाला आहे. परंतु तरीही शब्दांच्या व्यावहारिक अर्थांच्या मर्यादा कवितेवर पडत जातात. पत्त्याच्या एखाद्या जोडाचा कंटाळा येताच जसा संपूर्ण नवा जोड घेतला जावा तसे इतर कलांमध्ये साधनांचा परंपरागत

अर्थ फेकून देऊन त्यांना संपूर्ण नवा अर्थ दिला जाऊ शकतो. परंतु साहित्यात मात्र असा नवा 'जोड' घेता येत नाही. तेच पत्ते पिसून घेण्याचे, म्हणजे तेच ते शब्द वेगवेगळ्या प्रकारे वापरण्याचे, तेवढे स्वातंत्र्य मात्र असते.[१] स्पेंडर म्हणतो त्याप्रमाणे इतर कलांमध्ये साधनांचा परंपरागत अर्थ फेकून देऊन त्यांना पूर्ण नवा अर्थ दिला जाऊ शकतो. परंतु भाषेबद्दल मात्र हे शक्य असत नाही. कारण भाषा ही सर्वांच्या नित्य वापरातील बाब आहे. तिचे अर्थ संपूर्ण समाजाच्या मालकीचे आहेत. अशी व इतकी सार्वजनिकता इतर कलांच्या माध्यमांना प्राप्त झालेली नसते. स्पेंडरसारखेच मत पॉल व्हॅलरीने मांडले आहे. तो म्हणतो की, लेखकाला पारंपरिक अनियंत्रित अशी जनतेची भाषा काव्यनिर्मितीसाठी उसनी घ्यावी लागत असल्यामुळे काव्यविश्व उभारणे ही सोपी गोष्ट नाही. भाषा ही सामूहिक वापराची वस्तू आहे; ती कशी तयार झाली, कशी बदलत गेली, शब्दांना अर्थ कोणत्या नियमांनी मिळाले यासंबंधी कसलाच अंदाज बांधता येत नाही. ती पारंपरिक व अतार्किक नियमांनी बांधलेली, विविध प्रकारे उच्चारली जाणारी, विविध प्रकारे समजून घेतली जाणारी वस्तू आहे.[२] हे सारे जरी मान्य केले तरी त्यामुळे इतर कलांच्या तुलनेने काव्यनिर्मितीवर खरोखरीच बंधने किंवा अधिक मर्यादा पडतात काय? या प्रश्नांचा आपणांस शोध घ्यायचा आहे.

भाषा हे विचारप्रक्रियेचे माध्यम

भाषा ही आपल्या नित्य व्यवहारातील एक अटळ अशी बाब आहे. तिच्या द्वारेच आपले सर्व दैनंदिन व्यवहार सुकरतेने पार पडत असतात. भाषेमुळे आपण इतरांशी संबंध प्रस्थापित करून आपले विचार व भावना इतरांना निवेदू शकतो. भाषा हे आपल्या निवेदनाचे (communication) प्रधान माध्यम आहे. आपल्या जीवनात भाषेला हे जे स्थान प्राप्त झाले आहे त्याचे कारण भाषा हेच आपल्या विचारप्रक्रियेचे माध्यम आहे. विचारप्रक्रिया किंवा मनातील विचार म्हणजे आपल्या प्रकट मनात चाललेल्या सर्व प्रकारच्या घडामोडी. मनातल्या भावना, कल्पना, वासना, आणि या संबंधीचे आपले निष्कर्ष इत्यादी सर्व प्रकारच्या घडामोडी म्हणजे आपली विचारप्रक्रिया. विचारप्रक्रियेचे माध्यम भाषा असते. ज्ञानेंद्रियांच्या मार्गाने येणाऱ्या भिन्न भिन्न संवेदनांचे व्यवस्थापन करण्याचे कार्य भाषेतूनच होत असते. विविध संवेदना समजावून घेणे, आपल्या गरजा, इच्छा व आपले एकूण व्यक्तिमत्त्व यांच्या संदर्भात त्यांचे व्यवस्थापन करणे, आपल्या वासनांच्या वा प्रेरणांच्या तृप्तीसाठी असे व्यवस्थित अनुभव उपलब्ध करून देणे, वासनांच्या तृप्ती-अतृप्तीच्या संबंधात सतत निर्णय घेत राहणे, ही सर्व विचारकार्ये भाषेतूनच घडत असतात.[३]

आपल्या विचारांमध्ये, म्हणजे विचारप्रक्रियांमध्ये, भाषेचे स्थान कोणते हे सांगताना फिलिप व्हीलराइटने एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला आहे. तो म्हणतो की,

आजपर्यंत आपण विचारांची घडण कशी होते हे सांगताना वस्तू व मन या दोन घटकांच्या परस्परसंबंधाचाच फक्त विचार करीत होतो. परंतु आपले विचार या दोन घटकांबरोबर भाषा या तिसऱ्या घटकाच्या सहभागाने तयार होत असतात. कारण बाह्य वस्तूंचे किंवा आपल्या मनाचे आकलन भाषेवाचून शक्यच नसते. या प्रक्रियेत भाषा ही एक अटळ अशी घटना आहे. वस्तू, मन व भाषा हे तिन्ही घटक परस्परांवाचून जसे काही प्रमाणात स्वतंत्र आहेत तसेच ते काही प्रमाणात परस्परावलंबीही आहेत. भाषा ही संकल्पनांची रचना करणारी, आपल्या विचारांना रूप देणारी आणि त्याबरोबरच त्यांची निर्मिती करणारी गोष्ट आहे.[४]

भाषा ही केवळ तात्त्विक विचारांमध्येच नव्हे तर आपल्या सर्व प्रकारच्या विचारप्रक्रियांमध्ये अत्यावश्यक व विचार घडविणारी (constitutive) गोष्ट आहे. म्हणून आपल्या विचारप्रक्रियेचे आणि भाषेचे नाते कोणत्या प्रकारचे आहे, आपल्या विचारप्रक्रियेत आपण बाह्य वास्तवाचे व मानसिक वास्तवाचे जे व्यवस्थापन करतो त्यात भाषा ही सहभागी कशी होते, हे व्यवस्थापन करीत असताना बाह्य व मानसिक वस्तू आणि घटना यांच्या ज्या संकल्पना आपण घडवतो त्यांत भाषेला कोणते स्थान आहे, हे आपण समजावून घेतले पाहिजे. यासाठी आपण संकल्पना कशा घडवतो हे स्थूलमानाने समजावून घेऊ या.

संकल्पनांची जडणघडण

बाह्य सृष्टीकडून आपल्या मनावर अनेकविध चेतकांचा (stimulus) सतत मारा होत असतो. परंतु आपण या सर्व चेतकांवर लक्ष पुरवून त्यांच्यावर विचार करीत नसतो. कोणत्या चेतकाकडे लक्ष द्यायचे हे आपल्या आस्थेवर अवलंबून असते. अर्थात अनेकदा आपला आस्थाविषय नसतानासुद्धा काही चेतक आपले लक्ष खेचून घेतात आणि आपल्या मनात त्यांच्याबद्दल आस्था निर्माण करतात. कोणत्या प्रकारच्या प्रेरणा (impulses) तृप्तीसाठी धडपडत आहेत यावर आपली आस्था अवलंबून असते. प्रेरणांच्या दृष्टीने आपण जेव्हा वस्तूंचा विचार करू लागतो तेव्हा त्यात काही भाववृत्ती (feelings), भावनिक ताण (emotional tensions) निर्माण होऊ लागतात. मॅक्डुगल या सुप्रसिद्ध मानसशास्त्रज्ञाने म्हटले आहे की, आपली मानसिक प्रक्रिया ही चक्रात्मक प्रक्रिया आहे. हे चक्र वस्तुज्ञानापासून सुरू होते. एखाद्या वस्तूबद्दल आपण विचार करू लागलो की आपल्या ठिकाणी प्रेरणाजागृती होते आणि त्याबरोबरच आपला विचार हा स्पष्ट, नेमका व काटेकोर होऊ लागतो. त्या प्रेरणेची तृप्ती होताच हा विचार संपतो. या विचारप्रक्रियेत आपण अनेकविध भावनिक ताण, त्याबरोबरच सुख किंवा वेदना अनुभवीत असतो. थोडक्यात, हे चक्र वस्तुज्ञान → प्रेरणाजागृती → बदललेले वस्तुज्ञान → भाववृत्तींची जाणीव या अनुक्रमात फिरत राहते.[५]

अशा प्रकारच्या विचारप्रक्रियेतून आपण बाह्य वस्तू, घटना व आपले मन यांचे विविध गुणधर्म नोंदवीत जातो. आणि या नोंदींची एक व्यवस्था आपण आपल्या मनात लावीत जातो. बाह्य वस्तू किंवा घटना व आपले मन यांबद्दल आपण जी व्यवस्था लावतो तिला त्या वस्तूंची, घटनेची किंवा मनातील घडामोडीसंबंधीची संकल्पना म्हणता येईल. उदाहरणार्थ, समजा, एखादा मनुष्य जेव्हा आंबा हे फळ प्रथमच पाहतो तेव्हा तो त्या फळापासून मिळणाऱ्या विविध संवेदना जागरूकतेने नोंदवील. आंब्याचा रंग, त्याचा सुवास, आकार, स्पर्श इत्यादी नोंदी तो करू लागेल. ते फळ चाखताच त्याची गोडी त्याला जाणवेल. हे क्षुधातृप्तीचे एक साधन आहे हे त्याच्या लक्षात येईल. हे फळ खाल्ल्यानंतर तो एक मानसिक समाधान व आनंद अनुभवील. या सर्व गोष्टींची नोंद घेऊन तो आपल्या मनात त्यांची एक व्यवस्था लावील. जेव्हा जेव्हा तो आंबा हे फळ पाहील तेव्हा तेव्हा या पूर्वघटित संकल्पनेच्या साह्याने ते फळ आंबा आहे, त्याने भूक भागते, इत्यादी तो ओळखू शकेल. समजा, हा अनुभव घेतल्यानंतर त्या माणसाने प्रथम कैरी पाहिली. या वेळी त्याला आंब्याची चटकन आठवण होईल. कारण कैरीतील व आंब्यातील काही बाबतींतला सारखेपणा त्याच्या लक्षात येईल. आंब्या-प्रमाणे तो कैरीही खाऊन पाहील. परंतु तिचा आंबटपणा लक्षात आल्यावर ही वस्तू आंब्यासारखी खाण्यालायक नाही याची नोंद तो घेईल. आणि समजा, अशीच एखादी कैरी त्याने जपून ठेवली आणि नंतर ती पिकून तिचा गोड आंबा झाल्याचे त्याला आढळून आले, तर कैरी व आंबा यांचे एक नवे नाते त्याच्या मनात प्रस्थापित होईल. आंबा व कैरी यांच्या स्वतंत्र आणि आंबा व कैरी यांची एकत्र अशा संकल्पना त्याच्या मनात तयार होतील आणि त्या परस्परांशी बांधल्या जातील.

अर्थात या संकल्पना केवळ व्यक्तिगत नसतात, तर त्या सार्वत्रिक व सामान्य (universal) असतात. आंबा हे एक फळ आहे, ते बव्हंशी गोड असते, त्याने भूक भागते, अशी सार्वत्रिक व सामान्य विधाने आपण करीत असतो. कारण संकल्पनांची जडणघडण होताना त्या सार्वत्रिक व सामान्य आहेत याचेही ज्ञान आपल्याला झालेले असते.

अशा प्रकारे वस्तूंबद्दलचे सरळ, सोपे व प्राथमिक अनुभव आपणांस येत असतात. त्यांच्या संवेदनात्मक, भावनात्मक घटकांचे परस्परांशी नाते जोडले जाऊन खूप गुंतागुंतीच्या, अनेक पातळ्यांवरील व काही प्रमाणात अमूर्त संकल्पना आपल्या मनात घडत जातात. उदाहरणार्थ, आपण अनुभवलेल्या अनेक फळांचे हिरवेपण, कच्चेपण, पिकलेपण, यांच्यातील साधर्म्यवैधर्म्याधारे हिरवेपण, कच्चेपण, पिकलेपण इत्यादींबद्दलच्या अमूर्त संकल्पना आपल्या मनात निर्माण होत जातील. या संकल्पनां-मधील विवक्षित वस्तूंचे, त्यांच्या संवेदनांचे व रूपांचे संदर्भ गळून गेल्यामुळे यांना अमूर्तपण प्राप्त झालेले असते.

संकल्पनाघडणीमागील तत्त्व : साधर्म्य–वैधर्म्यप्रतीती

आपल्या मनात संकल्पनांच्या होणाऱ्या जडणघडणीची नेमकी तत्त्वे आपणांस सांगता येतील काय ? याचा शोध घेताना आपल्या असे लक्षात येते की, आपल्या मनाच्या क्षेत्रात जेव्हा एखादे चेतक प्रविष्ट होते तेव्हा हे चेतक कोणते आहे हे ओळखण्यासाठी आपण इतर चेतकांपासून व इतर वस्तूंपासून त्याचे वेगळेपण लक्षात घेऊ लागतो. त्यावरोबरच या चेतकाशी समान असलेल्या गुणधर्मांच्या ज्या नोंदी आपण केल्या असतील त्या आपल्या मनात जागृत होऊन त्या आधारे ते चेतक आपण ओळखतो. ते कसे आहे व कशासारखे आहे याची नोंद आपण घेऊ लागतो. मॅक्डुगल याने या प्रक्रियेची दोन अंगे सांगितली आहेत. एक, वस्तुभेद (discrimination) आणि दोन, पूर्वानुभवसंघटन (appreceptive synthesis) या दोन प्रक्रियांच्या आधारे आपण आपल्या संकल्पना घडवीत जातो. लहान मूल वस्तू चोखून त्यांत खाद्य व अखाद्य असा भेद करू लागते. वस्तूंच्या विविध संवेदनांची नोंद घेऊन व त्यांच्यात तुलना करून आपण वस्तूवस्तूंमध्ये भेद करू लागतो. संकल्पनाघडणीतील दुसऱ्या प्रक्रियेत आपण आपले पूर्वानुभव व आपल्या समोरील वस्तू यांचे साधर्म्याधारे संघटन घडवू पाहतो. वस्तू व वस्तू, वस्तू व वर्ग, एका वस्तूचे व दुसऱ्या वस्तूचे समान घटक, यांतील साधर्म्य लक्षात घेऊन आपण त्यांची एकत्र जुळणी करीत असतो. समजा, एखाद्या लहान मुलाच्या मनात झाडांचा एक वर्ग व प्राण्यांचा दुसरा वर्ग अशा दोन वर्ग-संकल्पना तयार झाल्या आहेत. केव्हातरी अचानक झाडे व प्राणी हे दोन्ही सजीव असतात असे त्याच्या लक्षात येते आणि या दोन संकल्पनांची, 'सजीवत्व' या साधर्म्याधारे संघटना होऊन सजीवत्वाबद्दलची त्याची संकल्पना अधिक समृद्ध व परिपूर्ण होते.[६]

स्पिअरमन या दुसऱ्या मानसशास्त्रज्ञाने ज्ञानामध्ये नवशोधन कसे होते याचे तीन नियम सांगितले आहेत. या नियमांना तो 'ज्ञानशोधनाचे अपरिहार्य नियम' (Law of 'noegenesis') असे म्हणतो.[७] ज्ञानामध्ये होणारे नवशोधन हे संकल्पनांच्या बांधणीतूनच होत असते. म्हणून हे नियम संकल्पनांच्या जडणघडणीवरही प्रकाश टाकतात. हे नियम पुढीलप्रमाणे :

(१) माणूस स्वतःला व स्वतःच्या अनुभवघटकांना जाणून घेऊ शकतो.

(२) दोन अथवा अधिक वस्तू समोर आल्या की माणूस त्यांच्यातील संबंध जाणून घेऊ शकतो.

(३) एक वस्तू व एक संबंध दिला गेल्यास माणूस दिलेल्या संबंधाच्या आधारे दुसऱ्या तत्संबंधित वस्तूची कल्पना करू शकतो.[८]

यांतील दुसरा नियम संकल्पनांच्या जडणघडणीच्या दृष्टीने व तिसरा नवनिर्मितीच्या दृष्टीने महत्त्वाचा आहे. दोन वस्तूंमध्ये नाते किंवा संबंध जोडण्याची प्रवृत्ती माणसाच्या ठिकाणी मुळातच आहे. साधर्म्य, स्थळ-काळ-निकटता, कार्यकारणभाव

अशी अनेक नाती माणूस लक्षात घेत असतो, असे स्पिअरमनने सांगितले आहे.[१] यात संकल्पनाविकासाच्या दृष्टीने दोन वस्तूंमधील साधर्म्य व वैधर्म्य लक्षात घेणे हे महत्त्वाचे असते.

स्पिअरमनचा तिसरा नियम हा निर्मितिप्रक्रिया सांगतो. एखादी वस्तू व एखादा गुणधर्म आपल्या लक्षात आला की ह्या दोहोंमधील संबंधांच्या आधारे आपण अन्य वस्तूची निर्मिती करू शकतो. झाडाची सजीवता व मनाची सजीवता ही लक्षात येताच झाडाच्या हिरवेपणाच्या आधारे मनाचे हिरवेपण आपण कल्पू शकतो आणि 'हिरवे मन' अशी नवनिर्मिती आपण करू शकतो. ही निर्मिती साधर्म्याधारे आपण केली आहे. कवितेतील प्रतिमांच्या निर्मितीवर स्पिअरमनचा हा तिसरा नियम प्रकाश टाकताना दिसतो.

रिचर्ड्सचा संदर्भसिद्धांत

आय० ए० रिचर्ड्सने आपल्या विचारप्रक्रियेची मीमांसा करताना संदर्भसिद्धांत (contextual theory) मांडला आहे. हा सिद्धांत काहीशा वेगळ्या पारिभाषिक संज्ञा वापरून उपर्युक्त प्रक्रिया व्यवस्थितपणे मांडतो. रिचर्ड्सचे म्हणणे थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

आपण एखादी वस्तू पाहतो किंवा एखादी घटना आपल्यासमोर घडते त्या वेळी आपल्या मनात या वस्तूशी अगर घटनेशी साम्य असलेल्या स्मृती जागृत होतात आणि या नव्या वस्तूच्या किंवा घटनेच्या आकलनास मदत करतात. आपण जेव्हा वस्तूचे आकलन करतो तेव्हा त्या वस्तूच्या अगर घटनेच्या काही खुणा (traces) आपल्या मनात उमटलेल्या असतात. कुठल्याही नव्या आकलनाला पूर्वीच्या या खुणा मदत करीत असतात. मनात ठेवलेल्या वस्तूच्या वा घटनेच्या खुणेशी समान असा एखादा भाग जेव्हा बाह्य सृष्टीत दिसतो तेव्हा आपल्या मनातील ती खूण पुनर्जागृत होते आणि आपल्या आकलनाला मदत करते. या आकलनात पूर्वखुणांशी नव्या खुणा जुळविल्या जातात व आकलन पूर्ण होते. अशा प्रकारच्या अनेकविध खुणांची एक गुंतागुंतीची रचना आपल्या मनात झालेली असते. अशा या खुणांच्या रचनेला आपण मानसिक संदर्भ म्हणू. हा संदर्भ ज्या बाह्य वस्तूमुळे अथवा घटनेमुळे जागृत होतो त्या बाह्य वस्तूचा वा घटनेचा हा मानसिक संदर्भ आहे असे आपणांस म्हणता येईल. झाड पाहिले की, आपल्या मनात ज्या काही स्मृती जागृत होतील त्या सर्व त्या झाडाचा मानसिक संदर्भ आहे असे आपणांस म्हणता येईल. तेव्हा एखाद्या वस्तूचे अगर घटनेचे आकलन करून घेणे म्हणजे साम्याधारे जागृत झालेल्या मानसिक संदर्भाची ती वस्तू अगर घटना एक घटक बनवून घेणे होय. कुठलीही वस्तू ही साधर्म्याच्या आधारेच मानसिक संदर्भ जागृत करीत असते आणि या साधर्म्याच्या आधारेच ती त्या विशिष्ट संदर्भाचा भाग बनत असते. हे सांगताना रिचर्ड्सने

मानसिक संदर्भाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केली आहे : वस्तू व घटना यांचा एका विशिष्ट पद्धतीने संबंध जोडून तयार झालेला गट म्हणजे मानसिक संदर्भ. या गटातील घटकांचे वैशिष्ट्य असे की इतर समान गुणधर्माच्या वस्तू अगर घटना समोर आल्या की त्या या मानसिक संदर्भाशी जोडून घेतल्या जातात.[१०]

रिचर्ड्स म्हणतो की आपल्या बोधनेमध्ये वर्गवारी (sorting) करण्याला अतिशय महत्त्व आहे. एखाद्या वस्तूचा जेव्हा आपणांस बोध होतो तेव्हा तो केवळ त्या वस्तूपुरताच सीमित नसतो. हा बोध होताना ती वस्तू कशा प्रकाराची आहे याचीही जाणीव आपणांस होत असते. समजा, आपण 'गाय' पाहत आहोत. ती पाहत असताना आपण तिच्या रंगारूपांचे विशेष लक्षात घेऊ. त्याबरोबरच हे विशेष कशा प्रकारचे आहेत हेही लक्षात घेऊ. उदाहरणार्थ, तिचा रंग पांढरा आहे, तिला चार पाय आहेत, दोन शिंगे आहेत इत्यादी गोष्टींची आपण नोंद करू. पण त्याबरोबरच तिचा रंग बगळ्यासारखा पांढरा आहे, तिचे खूर दगडासारखे टणक आहेत, या प्रकारे तिच्या गुणवैशिष्ट्यांचे आकलन करू. ते गुणविशेष कोणत्या प्रकारचे आहेत याचा शोध घेऊन साधर्म्याधारे ते इतर वस्तूंशी व वस्तूंच्या गुणवैशिष्ट्यांशी जोडणे म्हणजे वर्गवारी करणे. गाईचे वर्तन, तिचा स्वभाव या गोष्टींचीही आपण अशीच वर्गवारी करू. उदाहरणार्थ, गाईचा गरीबपणा, सोशिकपणा आपण स्त्रीशी जोडू. तिच्या डोळ्यांतला भाव हा आपल्याला पोरक्या मुलाच्या डोळ्यांतल्या भावासारखा वाटेल. अशा प्रकारे वर्गवारी करताना गाईसंबंधीचा आपला मानसिक संदर्भ समृद्ध बनेल. बगळा, दगड, स्त्री, पोरके मूल इत्यादी वस्तू व त्यांचे काही विशेष या संदर्भाचा भाग बनतील. पण त्याबरोबरच बगळा, दगड, स्त्री, पोरके मूल यासंबंधीच्या मानसिक संदर्भात गायीचा समावेश होऊन तेही समृद्ध बनतील. विविध वस्तूंसंबंधीची ही प्रक्रिया आपल्या ठिकाणी सातत्याने चालू असते. म्हणून रिचर्ड्स असे म्हणतो की, बोधना घडत असताना आपण ती वस्तू कशा प्रकारची आहे हे शोधीत असतो. हे शोधणे म्हणजे ती वस्तू तिच्यासारख्या इतर वस्तूंच्या वर्गात समाविष्ट करून घेणे होय. इतर वस्तूंचे जे मानसिक संदर्भ आपल्या मनात तयार झालेले असतात त्या मानसिक संदर्भात आपण नवी वस्तू समाविष्ट करतो. म्हणून आपला सर्व प्रकारचा वस्तुविचार ही एक प्रकारे वर्गीकरणक्रिया (sorting) असते.[११]

विविध वस्तू किंवा घटना यासंबंधीचे आपले जे मानसिक संदर्भ घडत जातात त्यांत त्या वस्तूंचे सर्वसाधारण गुणधर्म प्रथम जतन केले जातात. त्यामुळे प्रथम वर्गाचे व नंतर त्या साह्याने विवक्षित वस्तूचे आकलन आपण करू लागतो. प्रथम आपण कुत्रा हा 'वर्ग' ओळखण्यास शिकतो आणि नंतर अल्सेशियन व गावठी कुत्रा यांत भेद करायला शिकतो. आपण सर्वसामान्य अमूर्ताकडून विवक्षित मूर्त वस्तूकडे जात असतो असे रिचर्ड्सचे मत आहे. तो म्हणतो : उदाहरणार्थ, 'येथे

माझ्या हातात असलेला हा कागदाचा तुकडा' ही एक मूर्त घटना आहे. तिचे नीट आकलन करण्यासाठी आपण 'कागदपणा', 'येथेपणा', 'यावेळीपणा' आणि 'माझ्या हातात असलेपणा' या अमूर्त संकल्पनांची जुळणी करीत असतो. मूर्ततेची अधिकाधिक जाणीव अधिकाधिक वर्गांच्या मदतीनेच येत असते.[१२]

रिचर्ड्सच्या या उपपत्तीच्या आधारे आपणांस असे म्हणता येईल की कोणत्याही नव्या वस्तूचे आकलन आपण दोन प्रकारे करतो. एक, त्या वस्तूच्या रंगारूपासारख्याच व त्याच जातीच्या इतर वस्तूंच्या मानसिक संदर्भाचा तिला भाग बनवून. दोन, या नव्या वस्तूच्या गुणधर्मांप्रमाणेच गुणधर्म असलेल्या भिन्न जातीच्या वस्तूंच्या मानसिक संदर्भाचा भाग बनवून. उदाहरणार्थ, आपण झेंडूचे फूल पाहिल्यावर ते झेंडूचे फूल आहे हे ओळखतो. तेव्हा पूर्वी झेंडूची फुले पाहून तयार झालेल्या मानसिक संदर्भात याही फुलाचा समावेश करतो. परंतु आपण जेव्हा मुळात आपल्याकडे नसलेले झिनिया हे फूल पाहतो तेव्हा त्याला आपण 'विलायती झेंडू' म्हणून ओळखतो. केवळ नव्या वस्तूबद्दल हे घडते असे नाही. परिचित वस्तूचे आकलनही दोन प्रकारे होते. पुन्हा झेंडूच्या फुलाचे उदाहरण घेऊ या. एका रंगाच्या झेंडूला आपण हळदी रंगाचा व दुसऱ्याला लिंबाच्या रंगाचा झेंडू म्हणतो. झेंडूच्या पिवळ्या रंगावरून त्याला marigold असे इंग्रजीत म्हणतात. तेव्हा तेथेही हेच घडलेले असते.[१३]

थोडक्यात, आपणांस असे म्हणता येईल की, एखाद्या वस्तूच्या मानसिक संदर्भात त्या वस्तूविषयीच्या—म्हणजे त्या वस्तूच्या संवेदना, तिचा आकार, तिचे व्यावहारिक उपयोग, तिच्याबद्दलच्या आपल्या भावना यांविषयीच्या—अनेकविध संकल्पना जशा समाविष्ट झाल्या असतील, तशाच त्या वस्तूहून मूलतः भिन्न परंतु काही गुणधर्मांबाबत साम्य असलेल्या अन्य वस्तूंच्या समान गुणधर्मांबद्दलच्या संकल्पनाही समाविष्ट झालेल्या असतील. आपण प्रतिमेची जी मीमांसा करणार आहोत तिच्यासाठी 'मानसिक संदर्भ' ही संज्ञा अधिक सोयीची व कमी संदिग्ध असल्याने वापरणार आहोत.

विचारप्रक्रियेचे भावनिक अंग

आपल्या वस्तुविषयक मानसिक संदर्भांची जडणघडण साधर्म्य-वैधर्म्याच्या आधारे कशी होते हे आपण विस्ताराने बघितले. वस्तूवस्तूंमधील साधर्म्य-वैधर्म्याचे आकलन हे आपल्या विचारप्रक्रियेचे पायाभूत तत्त्व आहे. वस्तूचे आकलन, तिच्या गुणधर्मांबद्दलच्या आपल्या संकल्पनांची बांधणी, किंवा त्या वस्तूविषयीच्या आपल्या मानसिक संदर्भांची बांधणी याबद्दलच्या मीमांसेत या प्रक्रियेतील भावनिक अंगाकडे दुर्लक्ष केले जाते. वस्तुतः वस्तूबद्दलचे आपले आकलन हे जसे ज्ञानात्मक असते, तसेच ते भावनिकही असते. आपल्या आकलनात आपण सभोवतालच्या वस्तूंचा जसा स्वीकार

करतो, तसेच आपल्या भावना सभोवतालच्या वस्तूंवर प्रक्षेपित करीत असतो. त्यामुळे वस्तूंबद्दलच्या आपल्या मानसिक संदर्भात त्या वस्तूच्या संवेदना, तिच्या व्यावहारिक उपयुक्ततेबद्दलचे ज्ञान अनुस्यूत असते, त्याप्रमाणेच त्या वस्तूबद्दल वेळोवेळी जो अनुभव आपण घेत असतो त्यातील भावनाही त्यात अनुस्यूत असतात. मानसिक संदर्भातील या भावनिक अंगाचा विचार केल्यावाचून भाषेबद्दलचे, विशेषतः कवितेच्या भाषेबद्दलचे, आपले आकलन पूर्ण होऊ शकणार नाही. मानसिक संदर्भाच्या घडणीत, या भावनिक अंगाचा काय वाटा आहे हे आपण समजून घेतले पाहिजे.

आस्थेवाईकपणे वस्तुदर्शन घेताना आपण भावनाही अनुभवीत असतो. ही भावना कमीअधिक उत्कट असेल, परंतु संपूर्णपणे भावरहित अनुभव कधीही असत नाही. आपल्या वस्तुबोधाशी जेव्हा प्रेरणात्मक अंग संलग्न होते तेव्हा आपल्या वस्तुबोधात भावना उत्कटत्वाने निर्माण होऊ लागतात. वस्तुबोधातून घडणाऱ्या मानसिक संदर्भामध्ये काही घटक संवेदनाविषयक, काही ज्ञानविषयक तर काही भावनाविषयक असतात. आपल्या वस्तूबद्दलच्या संकल्पना व संदर्भ हे जसजसे अधिक समृद्ध होत जातात तसतसे त्यांच्याशी संलग्न झालेल्या भावनाही अधिकाधिक गुंतागुंतीच्या व समृद्ध बनत जातात. वस्तुबोध घडत असताना त्या वस्तूविषयी पूर्वी अनुभवलेल्या संवेदना, तिच्यासंबंधीचे पूर्वप्रस्थापित विचार त्यात सहभागी होत असतात त्याप्रमाणेच पूर्वानुभवातील भावनाही वस्तुबोधास मदत करीत असतात. वस्तूंच्या समान संवेदनांच्या व समान रूपांच्या आधारे ज्याप्रमाणे त्या वस्तूंना आपण एकाच संदर्भात गोवतो त्याप्रमाणे समान भावनांच्या आधारेही आपण त्या वस्तूंना एकाच संदर्भात गोवतो. उदाहरणार्थ, काळोखाचा अनुभव घेताना भीतीची भावना जागृत होते, असुरक्षितता जाणवते, काही तरी वाईट घडेलसे वाटू लागते. या भावनेच्या संदर्भात काळ्या रंगाशी अशुभत्वाची भावना जोडली गेली आहे. झाड जोपर्यंत हिरवे असते तोपर्यंतच ते सजीव असते. फुलाफळांनी ते बहरू शकते. या अनुभवाशी जगण्याचा, वाढण्याचा व वंशवृद्धी करण्याचा आनंद व समाधान निगडित आहे. समृद्धीच्या, आनंदाच्या, समाधानाच्या संदर्भात हिरव्या रंगाच्या वस्तूंचा एक वर्ग तयार होतो. हिरवे लुगडे, हिरवी काकणे ही सुवासिनीने वापरायची असतात. कारण या सर्वांचा संबंध वंशवृद्धीशी, जिवंतपणाशी जोडला गेला आहे. या प्रकारे आपण धार्मिक व सामाजिक प्रतीकांचे अर्थ शोधले तर भावनेच्या संदर्भात वस्तूंचे वर्ग कसे तयार होतात हे कळून येईल.

संक्षेपीकरण व स्थानांतर

चार्ल्स बॉदाँ याने रिबॉट व फ्रॉइड यांच्या मानसशास्त्राधारे ही प्रक्रिया कशी घडते याचे विवेचन केले आहे. ही प्रक्रिया एक तर एकाच भाववृत्तीभोवती अनेक

वस्तू किंवा घटना निगडित होऊन घडते, किंवा समान भावनांच्या दोन वस्तू एकमेकींची जागा घेऊन किंवा एकीऐवजी दुसरी येऊन घडते. यांपैकी पहिली प्रक्रिया ही संक्षेपीकरणाची (condensation) प्रक्रिया होय आणि दुसरी स्थानांतराची (transference or displacement) प्रक्रिया होय.[१४] गुलाबाचे फूल पाहताच एक सुखद भाववृत्ती एखाद्याचे मन व्यापील. तसाच भावनिक अनुभव जर सुंदर तरुणी पाहताच त्याला आला तर गुलाबाचे फूल व तरुणीचे सौंदर्य या गोष्टी संलग्न होतील. येथे या दोन गोष्टींचे संक्षेपीकरण झाले आहे. प्रेयसीवर प्रेम करता करता तिच्या अनुपस्थितीत तिच्या हातरुमालावर प्रेम करू लागणे ही प्रक्रिया स्थानांतराची. या ठिकाणी प्रेयसीबद्दलचे प्रेम तिच्या अनुपस्थितीत हातरुमालाकडे गेले. तिच्यावरील प्रेमाचे स्थानांतर झाले. हा हातरुमाल प्रेयसीचा असल्यामुळे त्याबद्दलची भावनिक प्रतिक्रिया प्रेयसीबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रियेशी समान झाली आहे. या दोन्ही क्रियांत सहभागी होणाऱ्या वस्तूंमध्ये संवेदनासाम्य अथवा रूपसाम्य नाही हे उघड आहे. तरीही त्या एकाच मानसिक संदर्भाचा भाग बनल्या आहेत याचे कारण यात भावनिक साधर्म्य आहे.

आपल्या संदर्भसिद्धांतामध्ये भावनांच्या आधारे तयार होणाऱ्या मानसिक संदर्भाचा विचार रिचर्ड्सने केला नसला तरी रूपकांचा (metaphor) विचार करताना मात्र त्याने स्थानांतराचा उल्लेख केला आहे. तो म्हणतो की, एका गटातील वस्तूंबद्दल विकसित झालेल्या आपल्या ममत्वाच्या, प्रेमाच्या व वागण्याच्या पद्धती आपण दुसऱ्या गटातील वस्तूंकडे एकसारख्या स्थानांतरित करीत असतो; म्हणूनच आपण रूपके घडवू शकतो.[१५]

आतापर्यंत आपण जे विवेचन केले आहे त्याच्या आधारे आपणांस मानसिक संदर्भाच्या घडणीतील तीन प्रक्रिया नोंदविता येतील :

(१) एकाच प्रकारच्या संवेदना देणाऱ्या वस्तूंची (ज्यांना आपण एकाच जातीच्या वस्तू म्हणतो त्यांची) किंवा घटनांची जुळणी करणे. उदाहरणार्थ, 'गाय', 'झाड', 'चालणे', 'बोलणे' यांसारख्या वस्तू अगर घटना यांच्याविषयीच्या बोधना (perceptions) एकत्र जुळवणे.

(२) दोन भिन्न जातींच्या वस्तूंतील अगर घटनांतील काही समान संवेदना, किंवा समान कृती वा समान उपयोग यांसारखे काही घटक एकत्र जुळवणे. उदाहरणार्थ, तांबे या धातूची रंगसंवेदना व इतर वस्तूंची तत्समान रंगसंवेदना यांच्या एकत्र जुळणीला आपण 'तांबडा' हा शब्द वापरतो. 'पंखा' हा शब्द वाळ्याच्या व विजेच्या पंख्यासाठी वापरतो. येथे आपण त्यांच्या कार्यांतील व उपयोगांतील साम्य लक्षात घेतले आहे.

(३) दोन भिन्न वस्तुविषयक किंवा घटनाविषयक भावनांतील किंवा भावनिक अनुभवांतील साधर्म्य-वैधर्म्याधारे त्या दोन वस्तू किंवा घटना एकत्र जुळवणे.

उदाहरणार्थ, एखादा पदार्थ खाताना विशिष्ट सुखद संवेदना आपणांस प्राप्त होते. यासारख्याच मनोवस्था ज्या इतर वस्तू व घटना यांच्या बाबतीत आपण अनुभवतो त्यांच्यासाठी आपण 'गोड' हे विशेषण वापरतो. गोड दिसणे, गोड बोलणे, इत्यादी.

'अर्थ' म्हणजे काय ?

साधर्म्य व वैधर्म्य यांच्या आधारे आपण मानसिक संदर्भाची बांधणी कशी करतो याची सविस्तर चर्चा आतापर्यंत केली. आता आपली भाषा, या भाषेतील विधाने व शब्द आणि आपली विचारप्रक्रिया, आपले मानसिक संदर्भ यांचे परस्परसंबंध तपासले पाहिजेत. भाषेला म्हणजे तिच्यातील शब्दांना व विधानांना अर्थ असतो असे आपण मानतो. इतरांचे बोलणे ऐकले की त्यांचे विचार, भावना व हेतू यांचे आपणांस ज्ञान होते. तेव्हा भाषेला असलेला अर्थ आणि आपले विचार व मानसिक संदर्भ यांचे नाते कोणत्या प्रकारचे आहे याचा शोध घेतला पाहिजे.

भाषेच्या अर्थाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याआधी आपण काही पारिभाषिक संज्ञा नक्की करून घेऊ. भाषेचा विचार करताना आपण 'शब्द' ही संज्ञा वापरतो. ही संज्ञा सामान्यपणे दोन अर्थांनी आपण वापरीत असतो : (१) विशिष्ट 'उच्चार' या अर्थाने, आणि (२) विशिष्ट अर्थ व्यक्त करणारा उच्चार या अर्थाने. शब्दाला नादाचे अंग असते आणि ते आपण शब्दोच्चारातून प्रकट करतो. तसेच शब्दाला अर्थाचे अंग असते ते तो शब्दोच्चार होताच किंवा तो शब्दोच्चार इतर शब्दोच्चारांच्या समवेत होताच (म्हणजे वाक्य ऐकताच) प्रकट होते. विवक्षित उच्चार व त्याचा समाजमान्य किंवा व्यक्तिगत अर्थ यांच्या एकत्रीकरणातून 'शब्द' सिद्ध होतो. म्हणून आपण शब्दाच्या नादाला 'उच्चार', उच्चाराशी संलग्न झालेल्या अर्थाला 'अर्थ' आणि उच्चार व अर्थ यांच्या संलग्नतेला 'शब्द' ही संज्ञा वापरू.

विशिष्ट उच्चारांना व उच्चारांच्या समूहाला अर्थ कसे प्राप्त होतात, हे लक्षात घेण्यासाठी आपण पुढील विधानांचा विचार करू :

(१) हा घोडा आहे.

(२) काल रेसमध्ये दहा घोडे पळाले.

(३) घोडा हा उमदा प्राणी आहे.

(४) केवढा घोडा वाढलास !

या चारही विधानांमध्ये 'घोडा' हा शब्द वापरला गेला आहे. परंतु ही चारही विधाने ऐकताच 'घोडा' या उच्चाराचा एकच एक अर्थ आपल्या मनात जागृत होतो काय ? पहिले विधान ऐकताच आपल्या मनात घोडा या प्राण्याचे इंद्रियसंवेद्य गुणधर्म जागृत होतील. घोड्याच्या रंगारूपाच्या ज्या विविध इंद्रियसंवेदनांच्या स्मृती आणि त्याबद्दलच्या ज्या संकल्पना आपल्या मनात आहेत त्या या क्षणी जागृत होतील, आणि आपणांस दर्शविल्या जाणाऱ्या प्राण्यामध्ये हे विशेष आहेत की

नाहीत याचा पडताळा आपण घेऊ लागू. 'हा घोडा आहे' हे विधान ऐकताच घोडा हा प्राणी ओळखण्यास आवश्यक त्या संकल्पना आपल्या मनात उभ्या राहतात आणि घोड्यासंबंधीच्या इतर—उदाहरणार्थ, त्याच्या पळण्यासंबंधीच्या—संकल्पना आपल्या मनात उभ्या राहत नाहीत. याचे कारण असे की, या विधानातील अन्य शब्दांनी आपल्या संकल्पनाजागृतीचे नियमन केले आहे. या विधानातील 'आहे' हा शब्द अस्तित्वबोधक असल्याने या प्राण्याच्या अस्तित्वाविषयीच्याच संकल्पना आपल्या मनात निर्माण होतील.

दुसरे विधान ऐकताच मात्र घोड्याच्या पळण्यासंबंधीच्या, त्याच्या गतीसंबंधीच्या, तसेच त्यांच्या संख्येबद्दलच्या संकल्पना प्रामुख्याने आपल्या मनात जागृत होतील. येथेही आपली संकल्पनाजागृती विधानातील अन्य शब्दांनी नियमित केली आहे. हे विधान ऐकताच घोड्याच्या रंग, रूप, आकार यांच्या संकल्पना जागृत होणारच नाहीत असे जरी म्हणता आले नाही, तरी या विधानाचे आकलन करण्यासाठी या संकल्पनांची प्रत्यक्ष गरज नसल्याने त्यांना आपल्या आकलनात प्रधान स्थान मिळणार नाही. तिसऱ्या विधानामुळे घोड्याचे आकर्षक डौलदार रूप, त्याच्या हालचालीतील सौंदर्य यांबद्दलच्या आपल्या मनातील संकल्पना जागृत होतील. या तिन्ही विधानांत 'घोडा' (किंवा त्याचे अनेकवचन—घोडे) हा एकच उच्चार येत असला तरी प्रत्येक ठिकाणी प्राधान्याने जागृत होणाऱ्या संकल्पना एकाच प्रकारच्या नाहीत. परंतु या सर्व संकल्पनांचे नामकरण मात्र 'घोडा' या उच्चाराने झाले आहे. याचे कारण असे की, एका विशिष्ट प्राण्याविषयी आपल्याला जे जे म्हणून अनुभव आलेले असतात ते ते सर्व आपण एकत्र बांधून ठेवलेले असतात. या बांधलेल्या अनुभवांना आपण एका विशिष्ट उच्चाराने संबोधू लागतो. 'घोडा' हा उच्चार इतर उच्चारांसह (शब्दांसह) आपल्या कानावर आदळताच इतर सर्व उच्चारांमागील विविध अनुभव व संकल्पना आणि 'घोडा' या उच्चारातील अनुभव व संकल्पना यांच्यात एक आंतरप्रक्रिया व परस्परनियमन होऊन 'घोडा' या उच्चारातील कोणत्या संकल्पना आपण स्वीकारायच्या हे निश्चित झाले.

आपण एकत्र बांधलेल्या अनुभवांना व संकल्पनांना एका विशिष्ट उच्चारानेच का संबोधू लागतो? तो विशिष्ट उच्चार व त्याच्याशी बांधलेले अनुभव व संकल्पना यांचे नाते कोणते असते? या प्रश्नांचे उत्तर, तो एक समाजाने स्वीकारलेला संकेत आहे, एवढेच देता येईल. भाषेतील नादानुकारी शब्दांबद्दल मात्र हे नाते दाखविता येईल. नादानुकारी शब्द हे त्या विशिष्ट भाषेतील संकेत असले तरी त्या संकेतांशिवाय शब्द व अनुभव यांत एक नाते दाखवता येते. उदाहरणार्थ, घण् घण् असा नाद करणारी वस्तू ती 'घण्टा'. परंतु सर्वच शब्द या प्रकारे तयार झालेले नसतात.[१६] म्हणून एकत्र बांधलेल्या अनुभवांना व संकल्पनांना आपण एका विशिष्ट सांकेतिक उच्चाराने संबोधू लागतो, एवढेच आपणांस म्हणता येईल.

आता 'घोडा' या उच्चाराशी कोणकोणत्या संकल्पना निगडित झाल्या आहेत याचा शोध घेण्यासाठी 'घोडा' हा एकमेव उच्चार घेऊन त्यातील संकल्पनांचा आपण शोध घेऊ या. 'घोडा' या उच्चारावर लक्ष केंद्रित करताच कोणकोणत्या गोष्टी आपल्या लक्षात येतील?

(१) घोडा या प्राण्याविषयीच्या नोंदविलेल्या सर्व इंद्रियसंवेदनांच्या स्मृती व त्याविषयीच्या संकल्पना जागृत होतील.

(२) या संवेदनांचे व त्यासंबंधीच्या अनुभवांचे विश्लेषण करून आपण काढून ठेवलेले निष्कर्ष व निर्णय जागृत होतील. उदाहरणार्थ, घोडा हा वेगाने पळणारा प्राणी आहे, तो माणसाळला जाऊ शकतो, त्याच्या पाठीचा आकार असा आहे की त्यावर आरामाने बसता येते, त्याचा प्रवासासाठी व युद्धात उपयोग होऊ शकतो.

(३) घोड्यापासून प्राप्त होणाऱ्या संवेदना व अनुभव घेताना आपण ज्या ज्या मनोवस्था व भावना अनुभवल्या असतील त्याही आपल्या मनात जागृत होऊ शकतील. घोड्याचे डौलदार वाटणारे रूप, त्याची लयबद्ध चाल, धन्यावरचे त्याचे प्रेम, त्याचा नाठाळपणा, लाथा झाडण्याच्या त्याच्या सवयीमुळे आपल्याला वाटणारी भीती, त्याचे कर्णकटू खिंकाळणे, इत्यादी प्रकारच्या अनुभवांत ज्या भावनिक अवस्था आपण अनुभवीत असतो त्याही आपल्या मनात जागृत होतील.

(४) याशिवाय काही खास वैयक्तिक अशा संकल्पना व भावना आपल्या मनात निर्माण झाल्या असतील. त्यांना आपल्या वैयक्तिक जीवनातच केवळ स्थान असेल आणि इतरांच्या दृष्टीने त्या निरर्थक असतील.

'घोडा' या उच्चारावर लक्ष केंद्रित करताच या चार प्रकारच्या गोष्टींचा एक पुंज, गुच्छ किंवा गट आपल्या मनात अस्तित्वात आलेला असेल. एका विशिष्ट वस्तूबद्दलच्या अनेकविध संवेदनांनी, अनुभवांनी, निष्कर्षांनी व भावनांनी तयार झालेल्या गटाला रिचर्ड्सने त्या वस्तूचा 'मानसिक संदर्भ' असे नाव दिले आहे हे आपण पाहिलेच आहे. साधर्म्यवैधर्म्याच्या प्रतीतीतून वस्तू किंवा घटना यांच्याविषयीचा जो एक मानसिक संदर्भ आपल्या मनात तयार होतो त्याला आपण एका विवक्षित उच्चाराने संबोधू लागतो. अशा प्रकारे तो मानसिक संदर्भ त्या उच्चाराचा 'अर्थ' बनतो.[१७] असा मानसिक संदर्भ व्यक्त करणारा उच्चार हा अन्य उच्चारांशी निगडित केला गेला, म्हणजे तो एखाद्या विधानात वापरला गेला, की या मानसिक संदर्भाचे नियमन घडून त्यांपैकी काही घटकच आपल्या मनात जागृत होतात. शब्दांना अनेकविध अर्थ असतात, शब्द हे अनेकार्थी असतात आणि विधानातील त्यांच्या वापराने त्यांची अर्थनिश्चिती होते, असे जे म्हटले जाते ते याच अर्थाने.[१८]

शब्दांतील रूपकप्रक्रिया

यापूर्वी उल्लेख केलेल्या विधानांपैकी चौथ्या विधानाचा आता विचार करू.

'केवढा घोडा वाढलास!' या विधानातही घोडा हा उच्चार आला आहे. परंतु तो इतर उपर्युक्त विधानांसारखाच मानसिक संदर्भ आपल्या मनात जागृत करतो काय? हे विधान ऐकताच आपल्या मनात काय घडते? हे विधान एका माणसास उद्देशून योजिले आहे. त्यामुळे ह्या माणसाविषयीचे आपले आकलन आणि 'घोडा' या प्राण्याविषयीचे आपले आकलन या दोहोंवर आपले लक्ष केंद्रित होईल. आपल्या मनात घोड्याच्या रंगारूपाविषयी काही संवेदना जशा जागृत होतील तशाच त्या व्यक्तीसंबंधीच्या रंगारूपाबद्दल काही संवेदना जागृत होतील. या दोन गटांतील संकल्पनांची तुलना आपल्या मनात सुरू होईल आणि त्यांत साधर्म्य किंवा साम्य न आढळल्याने वैधर्म्याचा, असंगतीचा एक ताण आपल्या मनात निर्माण होईल. परंतु येथे वैधर्म्य किंवा असंगतीच केवळ जाणवणार नाही तर या विधानात आलेल्या 'वाढलास' या शब्दातून व्यक्त होणाऱ्या वाढण्याविषयीच्या संकल्पना 'घोडा' व 'माणूस' यांच्यात एक साधर्म्याचे नाते प्रस्थापित करू लागेल. घोड्याच्या वाढण्याविषयीचे आपले अनुभव व संकल्पना जागृत होऊ लागतील. घोड्याचे शिंगरू हे पाहता पाहता झपाट्याने वाढते व घोडा होते, हे आपण येथे लक्षात घेऊ लागू. या क्षणी माणसाच्या वाढीबद्दलचे अनुभव व संकल्पना आपल्या मनात जागृत होऊन माणसांची संथ वाढ आपण लक्षात घेऊ. त्याबरोबरच माणसांची शारीरिक वाढ व मानसिक वाढ ही विशिष्ट प्रमाणात होत असते, माणूस मोठा होताच तो प्रगल्भ होतो, घोड्याची झपाट्याने होणारी शारीरिक वाढ जशी नजरेत भरते तशी त्याची मानसिक वाढ मात्र नजरेत भरत नाही, हे जसजसे आपण लक्षात घेऊ लागू तसतसे घोडा व माणूस यांच्या वाढीमधला नैसर्गिक विरोध आपल्या लक्षात येऊ लागेल. त्याबरोबरच हा विवक्षित माणूस 'माणसासारखा' नव्हे तर घोड्यासारखा वाढला, नुसताच वाढला, हेही आपल्याला जाणवेल. वाढलेल्या माणसासारखा तो शहाणा व प्रगल्भ झाला नाही तर त्याची घोड्यासारखी केवळ शारीरिक वाढ झाली आहे, हे आकलन होऊ लागताच माणसाला घोड्याचे रूप प्राप्त होऊ लागेल. तो माणूस घोड्याने चित्रांकित केला जाईल. परंतु येथे एवढेच होईल काय? काही माणसे घोड्यासारखी झपाट्याने वाढत असतात. परंतु त्यांची अक्कल मात्र त्या प्रमाणात वाढत नाही. माणसाची शारीरिक-मानसिक वाढ माणसासारखीच व्हावी असे आपणांस वाटत असते. घोडा हा माणसापेक्षा निकृष्ट प्राणी आहे अशी आपली धारणा असते. तेव्हा माणसाने घोड्यासारखे वाढू नये असे आपणांस वाटत असते. जेव्हा एखाद्या माणसाच्या शारीरिक वाढीचा प्रत्यय येतो, परंतु त्याच्या बौद्धिक वाढीचा मात्र येत नाही, तेव्हा त्या माणसाबद्दल वाटणारी घृणा, राग, या भाववृत्ती आपल्या मनात निर्माण होतात. त्याबरोबरच 'घोडा' हा प्राणी आपणांस आठवतो. त्या माणसाविषयीच्या आपल्या या प्रत्ययाला व भावनिक प्रतिक्रियेला आपण 'घोडा' या प्राण्याचे रूप देतो. म्हणून आपणांस असे म्हणावे लागते की हे विधान

'विवक्षित माणूस झपाट्याने वाढला आहे' असे त्या माणसाविषयी ज्ञान देण्यासाठी केले गेले नाही, तर त्या माणसाबद्दलचा आपला प्रत्यय व आपल्या भावना व्यक्त करण्यासाठी आपण हे विधान केले आहे. म्हणूनच हे विधान अमूर्त संकल्पना व्यक्त करीत नाही तर त्याला एक प्रत्ययक्षमता, चित्रमयता व वस्तुरूपता प्राप्त होते. हे गुणधर्म या विधानाला प्राप्त होतात, कारण येथे 'माणूस' व 'घोडा' या दोन वस्तूंबद्दलच्या मानसिक संदर्भामध्ये एक आंतरप्रक्रिया घडून या संदर्भांचे काही घटक वैधर्म्याने व काही साधर्म्याने बांधले जातात. हे होताना 'घोडा' व 'माणूस' यांच्या रूपाबद्दलच्या आपल्या ज्ञानात्मक संकल्पना आणि दोहोंबद्दलच्या आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया यांच्यात एक आंतरप्रक्रिया घडून आली आहे. वेगळ्या प्रकारे हे असे मांडता येईल की 'घोडा' हा त्या विवक्षित माणसाविषयीच्या मानसिक संदर्भाचा भाग बनला आहे, आणि तो माणूस घोड्याविषयीच्या मानसिक संदर्भाचा भाग बनला आहे.

अशा प्रकारे भिन्न भिन्न वस्तूंच्या व घटनांच्या मानसिक संदर्भांच्या आंतरप्रक्रियेतून आपण रूपके घडवीत असतो. हे मानसिक संदर्भ कप्पेबंद स्वरूपाचे नसतात, हेही या ठिकाणी लक्षात येते. या मानसिक संदर्भांच्या सीमा सतत बदलणाऱ्या, संकोचणाऱ्या, विस्तारणाऱ्या व एकमेकींमध्ये घुसणाऱ्या, मिसळणाऱ्या असतात. एवढेच नव्हे तर हे मानसिक संदर्भ तोडले जाऊ शकतात आणि त्यांच्या होणाऱ्या तुकड्यांनाही स्वतंत्र अर्थपूर्णता लाभू शकते. म्हणून रूपकात अनेकदा एखाद्या वस्तूच्या मानसिक संदर्भाचा एखादाच भाग तोडून तो स्वतंत्रपणे कार्यान्वित केला जाऊ शकतो. दुसऱ्या वस्तूच्या मानसिक संदर्भाशी किंवा त्याच्या तुकड्याशी त्याची आंतरप्रक्रिया घडून येऊ शकते. 'घोडा' या प्राण्याविषयीचा मानसिक संदर्भ घेऊ या. एखाद्या माणसाचे लांबट तोंड दिसले की आपण त्याला 'घोडतोंड्या' म्हणतो. एखादा माणूस मोठ्याने व चमत्कारिक हसू लागला की आपण त्या हसण्याला 'खिंकाळणे' म्हणतो.

आपल्या मनाच्या कक्षेत येणाऱ्या नव्या वस्तू व घटना आपण जाणून घेताना ज्याप्रमाणे आपण त्यांचे वस्तुगत वैशिष्ट्य नोंदवितो त्याप्रमाणे त्या कोणत्या प्रकारच्या आहेत हेही जाणून घेतो. त्या कोणत्या प्रकारच्या आहेत हे समजावून घेणे म्हणजे वस्तूवस्तूतील साधर्म्यवैधर्म्याचा शोध घेऊन रूपके घडवणे. म्हणूनच रिचर्ड्‌सने आपली विचारप्रक्रिया ही रूपकप्रक्रिया आहे असे म्हटले आहे.[१९] रूपके घडवणे ही केवळ शाब्दिक क्रीडा नव्हे; तो आपल्या आकलनांचा व विचारांचा एक भाग आहे.

वाच्यार्थ आणि रूपकार्थ

घोड्यासंबंधी जी चार विधाने आपण पाहिली त्यांतील चौथे विधान रूपक आहे असे आपण म्हटले. उरलेल्या विधानांमध्ये रूपकप्रक्रिया न घडता सरळपणे त्यांचा

अर्थ आपणांस कळला. म्हणून चौथे विधान रूपकार्थी व उरलेली तीन विधाने वाच्यार्थी विधाने आहेत. आपले मानसिक संदर्भ घडताना आपण वस्तूंच्या गुणधर्मांची जुळणी करतो व त्याबरोबरच तत्समान वस्तूंच्या गुणधर्मांचीही जुळणी करतो. म्हणूनच विधानांना वाच्यार्थ व रूपकार्थ असतात. भाषेतील शब्द किंवा विधाने वस्तूंच्या किंवा घटनांच्या गुणधर्मांचा प्रत्यक्षपणे निर्देश करतात किंवा एखादी अमूर्त संकल्पना बोधित करतात, तेव्हा ते शब्द किंवा विधाने वाच्यार्थी असतात. भाषेतील शब्द किंवा विधाने जेव्हा भिन्न वस्तूंमधील साधर्म्यवैधर्म्याधारे एकत्र केलेल्या गुणधर्मांचा बोध घडवू लागतात तेव्हा ते शब्द किंवा ते विधान रूपकार्थी असते. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की शब्दांमध्ये वाच्यार्थ व रूपकार्थ व्यक्त करण्याचे सामर्थ्य असते. या दोन अर्थांपैकी कोणता अर्थ हा शब्दांचा प्राथमिक, मूलभूत व नैसर्गिक अर्थ आहे? भाषा ही प्रथम वाच्यार्थी असून नंतर ती रूपकार्थी बनली की ती प्रथम रूपकार्थी असून तिच्यातील रूपके मृत झाल्यामुळे ती वाच्यार्थी बनली? वेगळ्या शब्दांत असे विचारता येईल की भाषा ही प्रथम काव्यनिर्मिती करू लागली की प्रथम विचारनिर्मिती करू लागली? काव्यनिर्मिती करणे हा तिचा मूलधर्म आहे की विचारप्रतिपादन हा मूलधर्म आहे?

व्हिको या इटालियन तत्त्वज्ञाने भाषेच्या मूलरूपाबद्दल पुढील विवेचन केले आहे. तो म्हणतो की, आजच्या मानवाचे मन हे संवेदनांपासून दूर गेले आहे. आज तो अमूर्त संकल्पनांचा वापर करीत आहे. याउलट आदिमानव हा संवेदना जगत होता. व्यापक, वैश्विक व अमूर्त संकल्पना बांधण्याआधी त्याने आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साह्याने कल्पिते (imaginary ideas) घडवली. विचार व्यक्त करण्याआधी तो गाऊ लागला. पारिभाषिक संज्ञा वापरण्याआधी त्याने रूपके वापरली. भाषेचा रूपकात्म वापर हा त्याला कुठल्याही नैसर्गिक गोष्टीइतकाच नैसर्गिक होता. भाषा ही मूलतः वस्तूंच्या नैसर्गिक गुणधर्मांच्या अभिव्यक्तीसाठी तयार झाली आणि या भाषेचा सर्वात मोठा भाग हा रूपकांचा आहे. भाषेचा जन्म हा काव्यतत्त्वातून झाला आहे.[२०] व्हिको म्हणतो त्याप्रमाणे मानवाने प्रथम रूपके घडविली आणि नंतर विचार प्रकट करणारी, वाच्यार्थी भाषा तो वापरू लागला असे आपणांस म्हणता येते का?

ओवेन बारफिल्ड याने या समस्येची तर्कशुद्ध मीमांसा केली आहे. ही मीमांसा करताना त्याने पूर्वपक्ष म्हणून इमर्सनचे मत नोंदविले आहे. अमूर्त, संकल्पनात्मक अर्थ शब्दांना कसे प्राप्त झाले, या प्रश्नाचा शोध घेताना इमर्सनने म्हटले आहे की, भाषेतील शब्द हे प्रथम वाच्यार्थी असतात आणि नंतर ते रूपकार्थाने वापरले जाऊ लागतात. कुठलाही शब्द प्रथम भौतिक वस्तू किंवा घटना सांगत असतो. पुढे तो रूपक म्हणून वापरला जाऊ लागला की त्याला एक आत्मिक अर्थ (spiritual or immaterial meaning) प्राप्त होत जातो. नंतर रूपक गळून शब्दांना केवळ आत्मिक अर्थच उरतो. अशा प्रकारे शब्दांचा प्रवास भौतिक अर्थाकडून

(physical or material meaning) आत्मिक अर्थाकडे होत असतो. उदाहरणार्थ, spirit याचा मूळ अर्थ wind होता; तेव्हा तो भौतिक अर्थ सांगणारा शब्द होता. रूपकप्रक्रियेतून गेल्यानंतर त्याला आता 'आत्मिक सत्त्व' असा अर्थ प्राप्त झाला आहे. शब्दांचा हा प्रवास केव्हा झाला हे आज सांगता येत नाही. इमर्सनचे हे मत नोंदवून ते अग्राह्य कसे आहे ते बारफील्डने स्पष्ट केले आहे.

बारफील्ड म्हणतो की, या भूमिकेत बोलणाऱ्यांस प्रथम आत्मिक अर्थ स्वतंत्रपणे, भाषेच्या मदतीशिवाय जाणवला; नंतर तो व्यक्त करण्यासाठी त्याने भौतिक अर्थ सांगणारा शब्द रूपक म्हणून वापरायला सुरुवात केली. त्यानंतर हे रूपक गळून जाऊन हा आत्मिक अर्थ त्या शब्दाचा नवा वाच्यार्थ बनला असे मानावे लागते. आपण असे मानले की मग हा रूपकार्थ (म्हणजेच आत्मिक अर्थ) बोलणाऱ्यांस स्वतंत्रपणे कसा कळला या प्रश्नाचे उत्तर आपणांस द्यावे लागते.

तो म्हणतो की, या प्रश्नाची दोन उत्तरे आपण देऊ शकू : एक, भौतिक अर्थ सांगणाऱ्या शब्दांचा रूपक म्हणून वापर करून जो आत्मिक अर्थ व्यक्त केला जातो तो आपणांस इतर काही शब्दांच्या साह्याने कळला आणि नंतर आपण तो रूपकांमधून व्यक्त करू लागलो. दोन, शब्दांच्या मदतीवाचूनच आपणांस हा आत्मिक अर्थ कळला आणि तो नंतर आपण रूपकाच्या साह्याने व्यक्त करू लागलो.

यांपैकी पहिले उत्तर आपणांस स्वीकारता येत नाही. कारण हा आत्मिक अर्थ मूलतः शब्दांमधून जाणवला असे मानले गेल्यामुळे तो भौतिक अर्थ सांगणाऱ्या शब्दांमधून सरळच सांगता येतो, असे गृहीत धरावे लागते. आपले सर्वच शब्द हे प्रथमतः केवळ भौतिक अर्थ सांगणारेच शब्द असल्यामुळे त्यांच्यातून हा आत्मिक अर्थ कसा सांगितला गेला याचे उत्तर आपणांस देता येत नाही.

दुसरेही उत्तर आपणांस ग्राह्य धरता येत नाही. याचे कारण असे की, या भूमिकेत कुठल्याही साधनांची मदत न घेता आत्मिक अर्थ हा मनोमन जाणून घेण्याची आणि नंतर तो रूपकांतून व्यक्त करण्याची एक शक्ती पूर्वजांजवळ होती असे आपणांस मानावे लागते. आणि याला काहीही आधार नाही.

म्हणून, बारफील्ड म्हणतो की, आपल्यासमोर एकच पर्याय उरतो. तो म्हणजे वाच्यार्थ व आत्मिक अर्थ (रूपकार्थ) यांची प्रतीती एकानंतर एक होत गेली असे न मानता ती एकाच वेळी, एकदम झाली असे मानणे. ज्या क्षणी आपणांस वस्तूंच्या भौतिक गुणधर्मांची प्रतीती होते त्याच क्षणी त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या काही आत्मिक गुणधर्मांचीही प्रतीती होते. म्हणूनच ज्या शब्दांतून आपण भौतिक गुणधर्म व्यक्त केले त्याच शब्दांच्या साह्याने आपण आत्मिक गुणधर्मही व्यक्त करू लागलो. वाच्यार्थ व आत्मिक अर्थ यांची प्रतीती एकाच क्षणी घडल्याने वाच्यार्थबोधक शब्द त्याच क्षणी आत्मिकार्थबोधक म्हणून—रूपक म्हणून—वापरता येणे शक्य झाले असे बारफील्डचे म्हणणे आहे.[२१]

भाषेतील रूपकप्रक्रियेचा शोध घेण्यासाठी रिचर्ड्सप्रणीत मानसिक संदर्भांच्या सिद्धांताचा जो आधार आपण घेत आहोत त्या सिद्धांताची तर्कशुद्ध परिणती ओवेन बारफील्डने मांडलेल्या विचारांमध्ये होते. वाच्यार्थ व आत्मिक अर्थ किंवा रूपकार्थ याची प्रतीती एकदम होत गेली हे बारफील्डचे म्हणणे म्हणजे हे दोन्हीही अर्थ एकाच उच्चाराने बोधित होणाऱ्या मानसिक संदर्भांचेच घटक असतात असे म्हणणे होय.

व्हिको म्हणतो त्याप्रमाणे मानव 'अमूर्त संकल्पना तयार करण्याआधी रूपके घडवू लागला, किंवा विचार व्यक्त करण्याआधी गाऊ लागला' होता काय ? सुरुवातीची आपली बोधना ही अतिशय सामान्य स्वरूपाची असते. प्रथम आपण वस्तूचे सामान्य विशेष ओळखायला शिकतो आणि नंतर या सामान्याच्या आधारे, विवक्षित वस्तूची ओळख आपणांस होते. तान्हे मूल त्याला दिसणाऱ्या सर्व बायकांना 'आई' समजते आणि नंतर हळूहळू ते स्वतःच्या आईला ओळखू लागते. याचा अर्थ आपला प्रवास अमूर्ततेकडून मूर्ततेकडे होत असतो, हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. अमूर्त संकल्पना तयार करण्याची शक्ती व रूपके घडविण्याची शक्ती या दोन्ही मानवाच्या नैसर्गिक शक्ती आहेत. अमूर्त संकल्पना घडविण्याच्या या शक्तीतूनच प्राथमिक अमूर्त संकल्पनांकडून अतिशय गुंतागुंतीच्या अमूर्त संकल्पनांकडे मानव गेला आणि आपला सांस्कृतिक व भौतिक विकास त्याने साधला. आधुनिक विज्ञानयुगात आजच्या मानवाला अमूर्त संकल्पनांचा वापर अधिक प्रमाणात करावा लागत असला तरी त्याची रूपके घडविण्याची क्षमता आजही जिवंत आहे, हे त्याच्या आजच्या भाषेचे स्वरूप तपासले तर लक्षात येऊ शकेल.

रूपकप्रक्रिया व भाषाविकास

आपल्या मानसिक संदर्भांमध्येच रूपके घडविण्याची क्षमता असल्यामुळे ही क्षमता शब्दांमध्ये आपोआपच येते. मानवाचे अनुभव, त्याचे मानसिक संदर्भ व त्याचे ज्ञान जसजसे समृद्ध व विकसित होत गेले तसातसा त्याच्या भाषेचाही विकास होत गेला. मानवाच्या कक्षेत येणाऱ्या विविध वस्तूंच्या सहवासात भिन्न भिन्न प्रकारच्या गुणधर्मांच्या नव्या संघटना बांधून मानवाने आपली बौद्धिक प्रगती केली. शास्त्रांचा विकास घडवला. भाषेच्या व ज्ञानाच्या प्रगतीत रूपकप्रक्रियेचा वाटा फार मोठा आहे. एका मानसिक संदर्भाच्या जाळ्यात दुसरा नवा अनुभव पकडणे म्हणजे तो मानसिक संदर्भ संबोधण्यासाठी वापरला जाणारा उच्चार नव्या अनुभवासाठी वापरणे होय, म्हणजेच रूपक बनवणे होय. डोके झाकणाऱ्या वस्तूसाठी आपण 'टोपी' किंवा 'टोप' म्हणतो. याच्या आधारे पेनची निब झाकणाऱ्या वस्तूस आपण 'टोपण' म्हणू लागतो. शिरस्त्राणाच्या आकाराच्या भांड्यास आपण टोपली किंवा टोप म्हणू लागतो. रूपक हा भाषा घडविण्याच्या क्रियेतील प्राथमिक नियम आहे, असे विल्बर अरबानने म्हटले आहे.[२२] गतिशीलता हा भाषेचा स्वभाव आहे.

ही गतिशीलता भाषेत सुरू असलेल्या सततच्या नामकरणप्रक्रियेतून भाषेस प्राप्त झाली आहे. हे नामकरण दोन प्रकारे घडत असते : वस्तूसाठी नवी नावे शोधून किंवा एका वस्तूचे अगर क्रियेचे नाव दुसऱ्या वस्तूच्या किंवा क्रियेच्या बोधासाठी वापरून म्हणजेच रूपके घडवून. भाषा गतिशील ठेवण्याच्या दृष्टीने यांपैकी ही दुसरी क्रिया अधिक नैसर्गिक आहे, असे मत अरबान मांडतो.[२३]

आपल्या विचारप्रक्रियेत व त्यामुळे भाषेत निसर्गतःच रूपकप्रक्रिया असल्यामुळे आपले भाषिक व्यवहार किती तरी सुलभ झाले आहेत. जगात आपल्याभोवती असंख्य वस्तू विखुरलेल्या आहेत आणि असंख्य घटना आपल्या आजूबाजूस घडत आहेत. यांतील प्रत्येक वस्तूला व घटनेला आपण स्वतंत्र नाव द्यायचे ठरविले तर ते अशक्य होईल. आपण काही नवे शब्द घडवीत असलो तरी आपला भर आपल्या जवळील मोजक्या शब्दांच्या आधारे या अगणित वस्तूंची व घटनांची व्यवस्था लावण्यावर असतो. उदाहरणार्थ, माणसाचा *पाय*, खुर्चीचा *पाय*, घराचा *पाया*, डोंगराचा *पायथा*. 'पाय'सारख्या अवयव-नामाने आपण किती तरी गोष्टींची व्यवस्था लावली आहे. 'चालणे' ही क्रिया घ्या. माणूस *चालतो*, रुपया *चालतो*, एखादी बाई चांगल्या *चालीची* नसते, मी उद्या येईन असे कोणी म्हणताच आपण उत्तर देतो की '*चालेल*', एखाद्याचे आपल्या बायकोपुढे काही *चालत* नसते. या उदाहरणांमध्ये आपण एक मानसिक संदर्भ दुसऱ्या वेगळ्याच वस्तूसाठी किंवा क्रियेसाठी वापरला आहे, आणि या नव्या वस्तू व क्रिया या मानसिक संदर्भाच्या घटक बनविल्या आहेत.

बोलताना आपण सजीव-निर्जीव वस्तूंचा उल्लेख कुठल्यातरी लिंगाच्या संदर्भात करीत असतो. प्राणी सोडले तर इतर सजीव-निर्जीव वस्तूंमध्ये अंगभूत लिंगभेद नसतो. तरीही आपण प्रत्येक वस्तूची कल्पना कुठल्या ना कुठल्या लिंगाच्या संदर्भात करीत असतो. एखादी वस्तू पुल्लिंगी किंवा स्त्रीलिंगी नसताना तिचा 'पुरुष' म्हणून किंवा 'स्त्री' म्हणून उल्लेख करणे म्हणजे रूपक घडवणेच होय. एखाद्या भाषेत वस्तुनामाचे लिंग अमुक एक का याचे कारण आज आपणांस सांगता येणार नाही. तसेच आज आपण एखाद्या वस्तूबद्दल बोलताना जेव्हा लिंगनिर्देश करतो तेव्हा आपणांस कसलेही रूपक अभिप्रेत नसते. "चहा छान झाला आहे" किंवा "हा आंबा आहे" असे विधान जेव्हा आपण करतो तेव्हा चहाला किंवा आंब्याला पुरुषरूपात पाहणे आपल्याला अभिप्रेत नसते. याचे कारण असे की आपल्या नित्य परिचयाच्या वस्तूंसंबंधीचे, लिंगनिर्देशात असलेले रूपक मृत होऊन गेलेले असते. त्या रूपकांचा संकेत बनून गेलेला असतो. भाषा वापरणाऱ्यावर तो विशिष्ट संकेत पाळण्याचे बंधन असते.

मुळात, अंगभूत लिंग नसलेल्या गोष्टींना आपण पुल्लिंगी किंवा स्त्रीलिंगी मानतो, म्हणजेच आपण तेथे रूपक घडवतो, असे विचारांती लक्षात येत असले, तरी या

रूपकांमागील नेमकी तत्त्वे मात्र आपणांस सांगता येणार नाहीत. साधारणतः दोन वस्तूंच्या अंगभूत वैशिष्ट्यांमधील साम्यविरोधाधारे आपण रूपके घडवतो. वस्तूंना पुल्लिंगी किंवा स्त्रीलिंगी मानताना अनेकदा या प्रकारे रूपके घडविली गेलेली दिसतात. उदाहरणार्थ, समुद्र–नदी, पर्वत–टेकडी, हंडा–घागर इत्यादी. येथे मोठा आकार हे पुरुषाचे व लहान आकार हे स्त्रीचे वैशिष्ट्य रूपकामागे आहे. परंतु लिंगविचारात सर्व रूपके या प्रकारे घडतात, असे मात्र नाही. एखाद्या वस्तूचे लिंग जेव्हा मानवाने अगदी प्रथम ठरवले असेल तेव्हा ती वस्तू अनुभवताना त्याची जी भावनिक प्रतिक्रिया झाली असेल तिच्यातून त्या वस्तूचे लिंग ठरविणारे रूपक तयार झाले असेल. आता अनुभव घेणाऱ्याची भावनिक प्रतिक्रिया नेमकी कशी होईल, हे नक्की सांगता येणार नाही. वस्तू अनुभवताना त्याची मनःस्थिती, पूर्वानुभवांचा त्याचा साठा, त्याची संवेदनप्रकृती, त्याचे एकूण सांस्कृतिक संचित आणि तो वापरीत असलेल्या भाषेची गुणवैशिष्ट्ये या आणि इतर अनेक बाबींवर त्याची भावनिक प्रतिक्रिया व त्यातून घडणारे रूपक या गोष्टी अवलंबून असतात. म्हणूनच भाषेतील अमुक एक रूपक असे का घडले हे सांगणे अवघड असते. रूपक घडविणाऱ्याची त्या वेळची मनःस्थिती अज्ञात असते. तो खिळा, ती पहार, तो दोरा, ती दोरी, तो दिवस, ती दुपार, तो छकडा, ती गाडी अशा अनेक उदाहरणांमध्ये या विशिष्ट वस्तू पुल्लिंगी का व स्त्रीलिंगी का हे सांगता येणार नाही. एका भाषिक गटातील एखाद्या माणसासमोर एखादी नवी वस्तू आली आणि त्या वस्तूची त्याने लिंगनिश्चिती केली. एका व्यक्तीने केलेली ही लिंगनिश्चिती तो भाषिक गट स्वीकारतो याचे कारण असे की ती व्यक्ती व तो भाषिक गट यांचा एकूण पूर्वानुभवांचा साठा, त्यांची संवेदनप्रकृती, त्यांचे एकूण सांस्कृतिक संचित आणि त्यांचे वापरात असलेल्या भाषेचे गुणविशेष हे फार मोठ्या प्रमाणात समान असतात. उदाहरणार्थ, मराठीमध्ये 'तो चहा' व 'ती चहा' अशी चहासाठी दोन्ही लिंगे वापरली जातात. यांपैकी 'तो चहा' हे रूप शहरी सुशिक्षितांमध्ये व 'ती चहा' हे ग्रामीण विभागामध्ये वापरले जाते. खेड्यावर शहरी संस्कृतीचे आक्रमण होऊ लागताच 'ती चहा' हे रूप नाहीसे होऊन 'तो चहा' हे रूप रूढ होऊ लागलेले दिसते. आजही महाराष्ट्रात काही ठिकाणी 'ते पेन', काही ठिकाणी 'तो पेन', तर आणखी काही ठिकाणी 'ती पेन' असे लिंगप्रयोग होताना आढळतात. 'ती साबण', 'तो साबण', 'ती स्कूटर', 'ते स्कूटर' असे एकाच वेळी एकाच वस्तूबद्दल भिन्न लिंगनिर्देश प्रचलित असल्याचे दिसते. थोडक्यात, अमुक एक वस्तू अमुक एका लिंगसंदर्भात का उल्लेखिली जाते याचे नेमके कारण जरी देता येत नसले तरी ज्या अर्थी वस्तूंवर आपण पुरुषत्वाचा व स्त्रीत्वाचा आरोप करीत असतो त्या अर्थी भाषेतील लिंग-विचार हा रूपकप्रक्रियेतून घडला असे मानावे लागते. अमानवी व निर्जीव वस्तूंचे सजीवीकरण अथवा मानुषीकरण करण्याची ही वृत्ती रूपकप्रक्रियाच आहे.

बाह्य वास्तवाचे जसे आपण मानुषीकरण करतो तसेच आपल्या अनेक व्यवहारांचे आपण अमानवीकरणही करीत असतो. नवविवाहितेचे 'फलशोभन' होणे, म्हातारा 'पिकणे' आणि तरीही त्याचा 'हिरवटपणा' कायम राहणे, एखादा प्रियकर 'पाषाणहृदयी' असणे, माणूस 'वाळून' जाणे, केस 'उगवणे' अशी किती तरी उदाहरणे आपणांस देता येतील.

रूपकप्रक्रियेत संवेदनात्मक व भावनात्मक अंगांची अपरिहार्यता

भिन्न वस्तू व घटना यांच्या समान गुणधर्मांना एकत्र संघटित करण्याची ही जी रूपकप्रक्रिया आहे ती अपरिहार्यपणे संवेदनात्मक व भावनिक असते. संवेदनासाधर्म्य भावसाधर्म्य यांच्या आधारे आपले मानसिक संदर्भ घडत असतात, हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. म्हणून आपण घडवीत असलेली काही रूपके ही संवेदना-साधर्म्यावर व काही भावसाधर्म्यावर आधारित असतात. संवेदनासाधर्म्यावर आधारित असलेल्या रूपकांमध्ये भावनिक घटकांचीही आंतरप्रक्रिया होत असते. स्त्रीच्या मुखाला आपण जेव्हा 'चंद्र' म्हणतो तेव्हा आपल्याला होणाऱ्या चंद्राच्या संवेदना व स्त्रीमुखाच्या संवेदना यांत आपण एक साधर्म्याधिष्ठित नाते प्रस्थापित केलेले असते. त्याबरोबरच चंद्राच्या दर्शनात आपण अनुभवीत असलेल्या आल्हाददायक, सुखदायक भावना व स्त्रीमुखाच्या दर्शनातील अशाच भावना यांचेही एक नाते आपण प्रस्थापित करीत असतो. त्याबरोबरच या दोन वस्तूंच्या वेगळेपणाची, त्यांच्या विभिन्न गुणधर्मांची जाणीवही आपणांस होत असते. काही वेळा आपली रूपके संवेदनाघटकांच्या प्रत्यक्ष साधर्म्यावर आधारित नसतात. अशा वेळीही दोन मानसिक संदर्भांतील घटकांची आंतरप्रक्रिया होऊन त्या संवेदनांमध्ये एक वैधर्म्याच्या जाणिवेचा ताण निर्माण झालेला असतो. हा वैधर्म्याचा ताण अधिक प्रभावी असला तरी या संवेदनांत एक साम्यही प्रस्थापित होत असते. बी॰ रघुनाथांच्या 'कुत्रे' या कथेतील नायिका लैला पुरुषांना उद्देशून 'कुत्रे मेले' असे म्हणते.[२४] येथे पुरुष व कुत्रे यांच्यात कसलेही रूपसाधर्म्य, संवेदनासाधर्म्य नाही. उलट, या दोहोंतील वैधर्म्यच तीव्रतेने जाणवते. परंतु त्याबरोबरच कुत्र्याच्या वर्तनपद्धतीमधील व या कथेतील पुरुषांच्या वर्तनपद्धतीमधील संवेदनाकृतींमध्ये साधर्म्य आहे. चिवट लघळपणे कुत्र्याचे कुत्रीमागे लागण्याचे वर्तन व या कथेतील पुरुषांचे लैलामागे लागण्याचे वर्तन यांतील संवेदनांच्या आकृती समान स्वरूपाच्या आहेत. त्याबरोबरच कुत्र्याच्या वृत्ती व पुरुषांच्या वृत्ती यांचे भावनिक साधर्म्यही प्रथापित होत आहे. रूपक कुठल्याही प्रकारचे असो, त्यात संवेदनांची साधर्म्याधारे किंवा वैधर्म्याधारे जुळणी झाल्याशिवाय ते अस्तित्वातच येऊ शकत नाही. त्याबरोबरच त्याच्यात भावनिक घटकांचीही साधर्म्यवैधर्म्ययुक्त जुळणी व्हावी लागते. वैचारिक गद्यातील रूपकांत मात्र भावनिक अंग निष्क्रिय बनविले जाते किंवा ते दूर सारले जाते.

शब्द हा कितीही अमूर्त बनला तरी तो मूलतः भौतिक गुणधर्म म्हणजे एखाद्या वस्तूच्या अगर घटनेच्या संवेदनाकृती व्यक्त करणारा असतो. अशा शब्दांमध्ये जी रूपकक्षमता असते तिच्या आधारे ते शब्द व्यवहारात रूपक म्हणून सतत वापरले गेले की त्यांचे भौतिक गुणधर्मांचे अर्थ गळून जातात आणि त्यांना एक अरूपत्व किंवा अमूर्तता प्राप्त होते. अशा प्रकारे अमूर्त किंवा अरूप बनलेल्या शब्दांना अनेकदा आपण खाजगी स्मृतींनी मूर्तता किंवा सरूपता मिळवून देतो. आपल्या काही संवेदनात्म स्मृती अमूर्त शब्दांशी आपण निगडित करीत असतो. अनेकदा असे अमूर्त बनलेले शब्द ज्या मूर्त वस्तूंच्या वर्णनासाठी वापरले जात असतात त्या मूर्त वस्तूंचे संवेदना-गुणधर्म अमूर्त शब्दास चिकटवले जातात. उदाहरणार्थ, दैनंदिन व्यवहारात 'भव्य' हा अमूर्त शब्द पुष्कळदा उंच, अवाढव्य इमारतीस वापरला जातो. तेव्हा भव्य शब्द उच्चारताच आपल्या मनात उंच, अवाढव्य इमारतीच्या स्मृती जागृत होऊ शकतील. अमूर्ताला, अरूपाला सरूपावस्थेत पाहण्याची, अतींद्रिय हे इंद्रियांतून अनुभवण्याची सवय आपणांस असते. म्हणून आपण अशा प्रकारच्या अमूर्त शब्दांना संवेदनांचे अर्थ मिळवून देत असतो. मॅक्केलरने यासंबंधीचे एक लक्षणीय उदाहरण दिले आहे. 'व्हॉट' हा शब्द ऐकताच एका माणसाला चाबूक फटकावणारा लठ्ठ माणूस भासत असे.[२५] शब्दाच्या उच्चाराशी किंवा अर्थाशी निगडित असणाऱ्या वस्तूच्या, घटनेच्या स्मृती आपण अमूर्त शब्दाला जोडून त्याला मूर्त बनवतो. येथे 'व्हॉट'मधील नाद चाबूक फटकावताना होणाऱ्या नादाची आठवण करून देतो. 'व्हॉ' एवढाच उच्चार जाडजूड माणसाची आठवण करून देतो आणि या स्मृती या शब्दाशी जोडल्या जातात. अमूर्त शब्द जर इतर मूर्त शब्दांबरोबर सतत वापरले गेले तर त्या अमूर्त शब्दांना त्यांच्याबरोबर येणाऱ्या मूर्त शब्दांतील संवेदनांचे अर्थ चिकटतात. गंगाधर गाडगिळांच्या एका कथेतील नायकाला 'मुस्कुराहट' म्हणजे ब्रह्मपुत्रेतील मगर वाटते.[२६] 'मुस्कुराहट' या शब्दाचा उच्चार आणि मगरीचे रूप याचे येथे नाते जोडले गेले आहे. म्हणूनच 'भव्य'सारखे अमूर्त शब्द जेव्हा रूपकात येतात तेव्हा ते शब्द ज्या वस्तुनामांशी किंवा क्रियापदांशी आपण निगडित करतो, त्यांतील संवेदना किंवा संवेदनाकृती या रूपकात सहभागी होत असते. म्हणूनच अमूर्त वाटणाऱ्या शब्दांतून घडवलेल्या रूपकांमध्येही संवेदनापातळीवर एक आंतरप्रक्रिया घडेल. ही आंतरप्रक्रिया अरूप शब्दांच्या विस्मृत झालेल्या संवेदनात्म गुणधर्मांच्या पुनर्जागृतीतून घडेल, किंवा हे शब्द ज्या मूर्त शब्दांशी निगडित झालेले असतात त्यांच्या संवेदनात्म गुणधर्मांमध्ये ही आंतरप्रक्रिया घडू शकेल.

थोडक्यात, आपणांस असे म्हणता येईल की रूपकप्रक्रियेत जे मानसिक संदर्भ भाग घेतात त्यांतील संवेदनात्म व भावनिक घटक यांची एक आंतरप्रक्रिया घडून रूपक सिद्ध होत असते. कुठल्याही रूपकात हे दोन्ही घटक अटळ असतात.

म्हणूनच रूपक हे भावनिक, वस्तुरूप, चित्रमय व प्रत्ययकारी असते. रूपकात्मता हा भाषेचाच विशेष असल्याने आपले सर्व प्रकारचे अनुभव हे तिच्यात सहजपणे वस्तुरूप, चित्रमय व प्रत्ययकारी रूप धारण करू शकतात. अनुभवांना असे रूप देण्याची एक अंगभूत क्षमता भाषेला प्राप्त झालेली असते.

भावनिक अर्थ हेच शब्दांचे खरे व्यक्तिमत्त्व

रूपकात संवेदना व भावना हे मानसिक संदर्भातील दोन घटक सहभागी होत असतात, म्हणूनच आपण रूपकातील विशिष्ट शब्दांऐवजी इतर पर्यायी शब्द किंवा पर्यायी स्पष्टीकरणे वापरू शकत नाही. रूपकात सहभागी होणाऱ्या शब्दाऐवजी त्याच्या जवळपासचा समानार्थी शब्द जर आपण वापरला तर ही आंतरप्रक्रिया पूर्णपणे बदलून जाते. पुरुषांना उद्देशून लैलाने 'कुत्रे'ऐवजी 'श्वान' हा शब्द वापरला किंवा लांब तोंडाच्या माणसाला उद्देशून 'घोडतोंड्या'ऐवजी 'अश्वमुख' हा शब्द वापरला तर येथेही रूपकप्रक्रिया होईल; परंतु या दोन प्रक्रियांतील आंतररचना, त्यांतील भावनिक ताणांचे स्वरूप भिन्न असेल. 'अश्व' आणि 'घोडा', 'श्वान' आणि 'कुत्रा' या शब्दांत अंतर्भूत असलेले काही संदर्भघटक समान आहेत हे जरी खरे असले तरी त्यांच्यातील काही संदर्भघटक भिन्नही आहेत. 'श्वान' आणि 'कुत्रा' या दोन शब्दांतील संवेदनाघटक समान आहेत. यांपैकी कुठलाही शब्द उच्चारला तरी आपल्या मनात एकाच प्राण्याच्या संवेदना जागृत होतील. परंतु 'श्वान' या शब्दाशी जे भावनिक अर्थ निगडित आहेत ते 'कुत्रा' या शब्दात नाहीत. म्हणून भावनिक अर्थाच्या दृष्टीने हे शब्द भिन्नार्थी बनले आहेत. आणखी एक उदाहरण घेऊ या. 'माणूस' व 'आसामी' या दोन शब्दांतील संवेदनाचे अर्थ समानच आहेत. परंतु त्यांचे भावनिक अर्थ मात्र वेगळे आहेत. त्यामुळे हे शब्द रूपक म्हणून वापरताच त्यांच्या रूपकार्थांत फार मोठा फरक पडतो. हिमालय पर्वताचे वर्णन करताना 'हिमालय ही फार मोठी आसामी आहे' आणि 'हिमालय हा फार मोठा माणूस आहे' अशी दोन रूपके जर आपण वापरली तर त्यांच्या रूपकार्थांत मोठा फरक पडल्याचे लक्षात येईल. पहिल्या रूपकात हिमालय पर्वत हा एक वजनदार, घरंदाज, गर्भश्रीमंत अशा 'आसामी'च्या रूपात आपल्यासमोर येईल. दुसऱ्यात मात्र तो एक नीतिमान, सज्जन, सात्त्विक, मनाने मोठा या रूपात आपल्यासमोर येईल. म्हणून आपणांस असे म्हणावे लागते की, एका शब्दाशी निगडित असलेले संवेदनांचे अर्थ अन्य पर्यायी शब्दांतून—असे पर्यायी शब्द उपलब्ध असल्यास—व्यक्त होऊ शकतात. परंतु एका शब्दाशी निगडित असलेले भावनिक अर्थ मात्र अन्य पर्यायी शब्दांतून व्यक्त होऊ शकत नाहीत. समान संवेदनांचे अर्थ असलेल्या शब्दांचे भावनिक अर्थ मात्र भिन्न असतात. उदाहरणार्थ, आकाश-नभ, स्त्री-बाई, घर-मकान-गृह, वृक्ष-झाड इत्यादी शब्दांच्या वापरांचा अभ्यास केल्यास

रूपकांमागील नेमकी तत्त्वे मात्र आपणांस सांगता येणार नाहीत. साधारणतः दोन वस्तूंच्या अंगभूत वैशिष्ट्यांमधील साम्यविरोधाधारे आपण रूपके घडवतो. वस्तूंना पुल्लिंगी किंवा स्त्रीलिंगी मानताना अनेकदा या प्रकारे रूपके घडविली गेलेली दिसतात. उदाहरणार्थ, समुद्र–नदी, पर्वत–टेकडी, हंडा–घागर इत्यादी. येथे मोठा आकार हे पुरुषाचे व लहान आकार हे स्त्रीचे वैशिष्ट्य रूपकामागे आहे. परंतु लिंगविचारात सर्व रूपके या प्रकारे घडतात, असे मात्र नाही. एखाद्या वस्तूचे लिंग जेव्हा मानवाने अगदी प्रथम ठरवले असेल तेव्हा ती वस्तू अनुभवताना त्याची जी भावनिक प्रतिक्रिया झाली असेल तिच्यातून त्या वस्तूचे लिंग ठरविणारे रूपक तयार झाले असेल. आता अनुभव घेणाऱ्याची भावनिक प्रतिक्रिया नेमकी कशी होईल, हे नक्की सांगता येणार नाही. वस्तू अनुभवताना त्याची मनःस्थिती, पूर्वानुभवांचा त्याचा साठा, त्याची संवेदनप्रकृती, त्याचे एकूण सांस्कृतिक संचित आणि तो वापरीत असलेल्या भाषेची गुणवैशिष्ट्ये या आणि इतर अनेक बाबींवर त्याची भावनिक प्रतिक्रिया व त्यातून घडणारे रूपक या गोष्टी अवलंबून असतात. म्हणूनच भाषेतील अमुक एक रूपक असे का घडले हे सांगणे अवघड असते. रूपक घडविणाऱ्याची त्या वेळची मनःस्थिती अज्ञात असते. तो खिळा, ती पहार, तो दोरा, ती दोरी, तो दिवस, ती दुपार, तो छकडा, ती गाडी अशा अनेक उदाहरणांमध्ये या विशिष्ट वस्तू पुल्लिंगी का व स्त्रीलिंगी का हे सांगता येणार नाही. एका भाषिक गटातील एखाद्या माणसासमोर एखादी नवी वस्तू आली आणि त्या वस्तूची त्याने लिंगनिश्चिती केली. एका व्यक्तीने केलेली ही लिंगनिश्चिती तो भाषिक गट स्वीकारतो याचे कारण असे की ती व्यक्ती व तो भाषिक गट यांचा एकूण पूर्वानुभवांचा साठा, त्यांची संवेदनप्रकृती, त्यांचे एकूण सांस्कृतिक संचित आणि त्यांचे वापरात असलेल्या भाषेचे गुणविशेष हे फार मोठ्या प्रमाणात समान असतात. उदाहरणार्थ, मराठीमध्ये 'तो चहा' व 'ती चहा' अशी चहासाठी दोन्ही लिंगे वापरली जातात. यांपैकी 'तो चहा' हे रूप शहरी सुशिक्षितांमध्ये व 'ती चहा' हे ग्रामीण विभागामध्ये वापरले जाते. खेड्यावर शहरी संस्कृतीचे आक्रमण होऊ लागताच 'ती चहा' हे रूप नाहीसे होऊन 'तो चहा' हे रूप रूढ होऊ लागलेले दिसते. आजही महाराष्ट्रात काही ठिकाणी 'ते पेन', काही ठिकाणी 'तो पेन', तर आणखी काही ठिकाणी 'ती पेन' असे लिंगप्रयोग होताना आढळतात. 'ती साबण', 'तो साबण', 'ती स्कूटर', 'ते स्कूटर' असे एकाच वेळी एकाच वस्तूबद्दल भिन्न लिंगनिर्देश प्रचलित असल्याचे दिसते. थोडक्यात, अमुक एक वस्तू अमुक एका लिंगसंदर्भात का उल्लेखिली जाते याचे नेमके कारण जरी देता येत नसले तरी ज्या अर्थी वस्तूंवर आपण पुरुषत्वाचा व स्त्रीत्वाचा आरोप करीत असतो त्या अर्थी भाषेतील लिंग-विचार हा रूपकप्रक्रियेतून घडला असे मानावे लागते. अमानवी व निर्जीव वस्तूंचे सजीवीकरण अथवा मानुषीकरण करण्याची ही वृत्ती रूपकप्रक्रियाच आहे.

बाह्य वास्तवाचे जसे आपण मानुषीकरण करतो तसेच आपल्या अनेक व्यवहारांचे आपण अमानवीकरणही करीत असतो. नवविवाहितेचे 'फलशोभन' होणे, म्हातारा 'पिकणे' आणि तरीही त्याचा 'हिरवटपणा' कायम राहणे, एखादा प्रियकर 'पाषाणहृदयी' असणे, माणूस 'वाळून' जाणे, केस 'उगवणे' अशी किती तरी उदाहरणे आपणांस देता येतील.

रूपकप्रक्रियेत संवेदनात्मक व भावनात्मक अंगांची अपरिहार्यता

भिन्न वस्तू व घटना यांच्या समान गुणधर्मांना एकत्र संघटित करण्याची ही जी रूपकप्रक्रिया आहे ती अपरिहार्यपणे संवेदनात्मक व भावनिक असते. संवेदनासाधर्म्य भावसाधर्म्य यांच्या आधारे आपले मानसिक संदर्भ घडत असतात, हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. म्हणून आपण घडवीत असलेली काही रूपके ही संवेदना-साधर्म्यावर व काही भावसाधर्म्यावर आधारित असतात. संवेदनासाधर्म्यावर आधारित असलेल्या रूपकांमध्ये भावनिक घटकांचीही आंतरप्रक्रिया होत असते. स्त्रीच्या मुखाला आपण जेव्हा 'चंद्र' म्हणतो तेव्हा आपल्याला होणाऱ्या चंद्राच्या संवेदना व स्त्रीमुखाच्या संवेदना यांत आपण एक साधर्म्याधिष्ठित नाते प्रस्थापित केलेले असते. त्याबरोबरच चंद्राच्या दर्शनात आपण अनुभवीत असलेल्या आल्हाददायक, सुखदायक भावना व स्त्रीमुखाच्या दर्शनातील अशाच भावना यांचेही एक नाते आपण प्रस्थापित करीत असतो. त्याबरोबरच या दोन वस्तूंच्या वेगळेपणाची, त्यांच्या विभिन्न गुणधर्मांची जाणीवही आपणांस होत असते. काही वेळा आपली रूपके संवेदनाघटकांच्या प्रत्यक्ष साधर्म्यावर आधारित नसतात. अशा वेळीही दोन मानसिक संदर्भातील घटकांची आंतरप्रक्रिया होऊन त्या संवेदनांमध्ये एक वैधर्म्याच्या जाणिवेचा ताण निर्माण झालेला असतो. हा वैधर्म्याचा ताण अधिक प्रभावी असला तरी या संवेदनांत एक साम्यही प्रस्थापित होत असते. बी० रघुनाथांच्या 'कुत्रे' या कथेतील नायिका लैला पुरुषांना उद्देशून 'कुत्रे मेले' असे म्हणते.[२४] येथे पुरुष व कुत्रे यांच्यात कसलेही रूपसाधर्म्य, संवेदनासाधर्म्य नाही. उलट, या दोहोंतील वैधर्म्यच तीव्रतेने जाणवते. परंतु त्याबरोबरच कुत्र्याच्या वर्तनपद्धतीमधील व या कथेतील पुरुषांच्या वर्तनपद्धतीमधील संवेदनाकृतींमध्ये साधर्म्य आहे. चिवट लघळपणे कुत्र्याचे कुत्रीमागे लागण्याचे वर्तन व या कथेतील पुरुषांचे लैलामागे लागण्याचे वर्तन यांतील संवेदनांच्या आकृती समान स्वरूपाच्या आहेत. त्याबरोबरच कुत्र्याच्या वृत्ती व पुरुषांच्या वृत्ती यांचे भावनिक साधर्म्यही प्रथापित होत आहे. रूपक कुठल्याही प्रकारचे असो, त्यात संवेदनांची साधर्म्याधारे किंवा वैधर्म्याधारे जुळणी झाल्याशिवाय ते अस्तित्वातच येऊ शकत नाही. त्याबरोबरच त्याच्यात भावनिक घटकांचीही साधर्म्यवैधर्म्ययुक्त जुळणी व्हावी लागते. वैचारिक गद्यातील रूपकांत मात्र भावनिक अंग निष्क्रिय बनविले जाते किंवा ते दूर सारले जाते.

शब्द हा कितीही अमूर्त बनला तरी तो मूलतः भौतिक गुणधर्म म्हणजे एखाद्या वस्तूच्या अगर घटनेच्या संवेदनाकृती व्यक्त करणारा असतो. अशा शब्दांमध्ये जी रूपकक्षमता असते तिच्या आधारे ते शब्द व्यवहारात रूपक म्हणून सतत वापरले गेले की त्यांचे भौतिक गुणधर्मांचे अर्थ गळून जातात आणि त्यांना एक अरूपत्व किंवा अमूर्तता प्राप्त होते. अशा प्रकारे अमूर्त किंवा अरूप बनलेल्या शब्दांना अनेकदा आपण खाजगी स्मृतींनी मूर्तता किंवा सरूपता मिळवून देतो. आपल्या काही संवेदनात्म स्मृती अमूर्त शब्दांशी आपण निगडित करीत असतो. अनेकदा असे अमूर्त बनलेले शब्द ज्या मूर्त वस्तूंच्या वर्णनासाठी वापरले जात असतात त्या मूर्त वस्तूंचे संवेदना-गुणधर्म अमूर्त शब्दास चिकटवले जातात. उदाहरणार्थ, दैनंदिन व्यवहारात 'भव्य' हा अमूर्त शब्द पुष्कळदा उंच, अवाढव्य इमारतीस वापरला जातो. तेव्हा भव्य शब्द उच्चारताच आपल्या मनात उंच, अवाढव्य इमारतीच्या स्मृती जागृत होऊ शकतील. अमूर्ताला, अरूपाला सरूपावस्थेत पाहण्याची, अतींद्रिय हे इंद्रियांतून अनुभवण्याची सवय आपणांस असते. म्हणून आपण अशा प्रकारच्या अमूर्त शब्दांना संवेदनांचे अर्थ मिळवून देत असतो. मॅक्केलरने यासंबंधीचे एक लक्षणीय उदाहरण दिले आहे. 'व्हॉट' हा शब्द ऐकताच एका माणसाला चाबूक फटकावणारा लठ्ठ माणूस भासत असे.[२५] शब्दाच्या उच्चाराशी किंवा अर्थाशी निगडित असणाऱ्या वस्तूच्या, घटनेच्या स्मृती आपण अमूर्त शब्दाला जोडून त्याला मूर्त बनवतो. येथे 'व्हॉट'मधील नाद चाबूक फटकावताना होणाऱ्या नादाची आठवण करून देतो. 'व्हॉ' एवढाच उच्चार जाडजूड माणसाची आठवण करून देतो आणि या स्मृती या शब्दाशी जोडल्या जातात. अमूर्त शब्द जर इतर मूर्त शब्दांबरोबर सतत वापरले गेले तर त्या अमूर्त शब्दांना त्यांच्याबरोबर येणाऱ्या मूर्त शब्दांतील संवेदनांचे अर्थ चिकटतात. गंगाधर गाडगिळांच्या एका कथेतील नायकाला 'मुस्कुराहट' म्हणजे ब्रह्मपुत्रेतील मगर वाटते.[२६] 'मुस्कुराहट' या शब्दाचा उच्चार आणि मगरीचे रूप याचे येथे नाते जोडले गेले आहे. म्हणूनच 'भव्य'सारखे अमूर्त शब्द जेव्हा रूपकात येतात तेव्हा ते शब्द ज्या वस्तुनामांशी किंवा क्रियापदांशी आपण निगडित करतो, त्यांतील संवेदना किंवा संवेदनाकृती या रूपकात सहभागी होत असते. म्हणूनच अमूर्त वाटणाऱ्या शब्दांतून घडवलेल्या रूपकांमध्येही संवेदनापातळीवर एक आंतरप्रक्रिया घडेल. ही आंतरप्रक्रिया अरूप शब्दांच्या विस्मृत झालेल्या संवेदनात्म गुणधर्मांच्या पुनर्जागृतीतून घडेल, किंवा हे शब्द ज्या मूर्त शब्दांशी निगडित झालेले असतात त्यांच्या संवेदनात्म गुणधर्मांमध्ये ही आंतरप्रक्रिया घडू शकेल.

थोडक्यात, आपणांस असे म्हणता येईल की रूपकप्रक्रियेत जे मानसिक संदर्भ भाग घेतात त्यांतील संवेदनात्म व भावनिक घटक यांची एक आंतरप्रक्रिया घडून रूपक सिद्ध होत असते. कुठल्याही रूपकात हे दोन्ही घटक अटळ असतात.

म्हणूनच रूपक हे भावनिक, वस्तुरूप, चित्रमय व प्रत्ययकारी असते. रूपकात्मता हा भाषेचाच विशेष असल्याने आपले सर्व प्रकारचे अनुभव हे तिच्यात सहजपणे वस्तुरूप, चित्रमय व प्रत्ययकारी रूप धारण करू शकतात. अनुभवांना असे रूप देण्याची एक अंगभूत क्षमता भाषेला प्राप्त झालेली असते.

भावनिक अर्थ हेच शब्दांचे खरे व्यक्तिमत्त्व

रूपकात संवेदना व भावना हे मानसिक संदर्भातील दोन घटक सहभागी होत असतात, म्हणूनच आपण रूपकातील विशिष्ट शब्दांऐवजी इतर पर्यायी शब्द किंवा पर्यायी स्पष्टीकरणे वापरू शकत नाही. रूपकात सहभागी होणाऱ्या शब्दाऐवजी त्याच्या जवळपासचा समानार्थी शब्द जर आपण वापरला तर ही आंतरप्रक्रिया पूर्णपणे बदलून जाते. पुरुषांना उद्देशून लैलाने 'कुत्रे'ऐवजी 'श्वान' हा शब्द वापरला किंवा लांब तोंडाच्या माणसाला उद्देशून 'घोडतोंड्या'ऐवजी 'अश्वमुख' हा शब्द वापरला तर येथेही रूपकप्रक्रिया होईल; परंतु या दोन प्रक्रियांतील आंतररचना, त्यांतील भावनिक ताणांचे स्वरूप भिन्न असेल. 'अश्व' आणि 'घोडा', 'श्वान' आणि 'कुत्रा' या शब्दांत अंतर्भूत असलेले काही संदर्भघटक समान आहेत हे जरी खरे असले तरी त्यांच्यातील काही संदर्भघटक भिन्नही आहेत. 'श्वान' आणि 'कुत्रा' या दोन शब्दांतील संवेदनाघटक समान आहेत. यांपैकी कुठलाही शब्द उच्चारला तरी आपल्या मनात एकाच प्राण्याच्या संवेदना जागृत होतील. परंतु 'श्वान' या शब्दाशी जे भावनिक अर्थ निगडित आहेत ते 'कुत्रा' या शब्दात नाहीत. म्हणून भावनिक अर्थाच्या दृष्टीने हे शब्द भिन्नार्थी बनले आहेत. आणखी एक उदाहरण घेऊ या. 'माणूस' व 'आसामी' या दोन शब्दांतील संवेदनाचे अर्थ समानच आहेत. परंतु त्यांचे भावनिक अर्थ मात्र वेगळे आहेत. त्यामुळे हे शब्द रूपक म्हणून वापरताच त्यांच्या रूपकार्थात फार मोठा फरक पडतो. हिमालय पर्वताचे वर्णन करताना 'हिमालय ही फार मोठी आसामी आहे' आणि 'हिमालय हा फार मोठा माणूस आहे' अशी दोन रूपके जर आपण वापरली तर त्यांच्या रूपकार्थात मोठा फरक पडल्याचे लक्षात येईल. पहिल्या रूपकात हिमालय पर्वत हा एक वजनदार, घरंदाज, गर्भश्रीमंत अशा 'आसामी'च्या रूपात आपल्यासमोर येईल. दुसऱ्यात मात्र तो एक नीतिमान, सज्जन, सात्त्विक, मनाने मोठा या रूपात आपल्यासमोर येईल. म्हणून आपणांस असे म्हणावे लागते की, एका शब्दाशी निगडित असलेले संवेदनांचे अर्थ अन्य पर्यायी शब्दांतून—असे पर्यायी शब्द उपलब्ध असल्यास—व्यक्त होऊ शकतात. परंतु एका शब्दाशी निगडित असलेले भावनिक अर्थ मात्र अन्य पर्यायी शब्दांतून व्यक्त होऊ शकत नाहीत. समान संवेदनांचे अर्थ असलेल्या शब्दांचे भावनिक अर्थ मात्र भिन्न असतात. उदाहरणार्थ, आकाश–नभ, स्त्री–बाई, घर–मकान–गृह, वृक्ष–झाड इत्यादी शब्दांच्या वापरांचा अभ्यास केल्यास

हे स्पष्ट होऊ शकेल. म्हणून सामान्यपणे दुर्लक्षिले जाणारे शब्दांतील भावनिक अर्थ, त्या शब्दांचा रूपक म्हणून वापर होताच, त्या शब्दांना एक व्यक्तिमत्त्व मिळवून देतात. हे भावनिक अर्थच त्या विशिष्ट शब्दांचे खास स्वतःचे असे अर्थ असतात. हे अर्थही सामूहिक, समाजमान्य व वस्तुनिष्ठ स्वरूपाचे असतात. शब्दांशी निगडित झालेले हे भावनिक अर्थ त्या शब्दाला अनन्यसाधारणत्व मिळवून देत असतात. कविता ही अशा शब्दांची, शब्दांतील भावनिक अर्थांची संघटना असते म्हणून ती भाषांतरित, रूपांतरित करता येत नाही. तिचा संक्षेप अथवा विस्तार करता येत नाही. ते विशिष्ट शब्द हेच तिचे रूप असते. म्हणून आपण कविता ही शब्दांची संघटना आहे असे म्हणू शकतो. रूपकांमुळे मूलतः भाषेत, भाषेतील शब्दांतच ही क्षमता निर्माण झालेली असते. म्हणून कवितेला असे रूप प्राप्त होते.

मानसिक संदर्भ व त्यांचा बोध करून देणारा उच्चार यांचे नाते रिचर्ड्सने मोठ्या सूक्ष्मपणे व्यक्त केले आहे. उच्चारांना अर्थ कसे प्राप्त होतात हे स्पष्ट करताना तो म्हणतो की, विशिष्ट मानसिक संदर्भ व्यक्त करणारा उच्चार त्या मानसिक संदर्भाचाच एक घटक बनून गेलेला असतो. एखाद्या वस्तूबद्दलचा आपला मानसिक संदर्भ म्हणजे एकत्रपणे घडणाऱ्या घटना, त्या घडण्यासाठी आवश्यक असलेली परिस्थिती, या घटनांचा कार्यकारणभाव, या सर्वांचा एक गट किंवा गुच्छ. विशिष्ट उच्चार हा या गुच्छाचाच एक घटक. हा मानसिक संदर्भ आपल्याच एका घटकाला—म्हणजे या उच्चाराला—आपली सर्व कामे, क्षमता व अधिकार देऊन टाकतो आणि स्वतः बाजूला होतो. हे घडणे म्हणजे विशिष्ट उच्चारात (म्हणजे शब्दात) त्या मानसिक संदर्भाचे झालेले संक्षेपीकरण (abridgement) होय. हे संक्षेपीकरण का होते? समजा, एखाद्या प्राण्याबद्दल किंवा एखाद्या कृतीबद्दल काही व्यक्त करायचे असेल तर तो प्राणी प्रत्यक्षपणे दाखवण्याची किंवा ती कृती प्रत्यक्ष घडवून आणण्याची गरज राहत नाही. हे व्यक्त करताना प्राण्याबद्दल व कृतीबद्दल विशिष्ट उच्चारचिन्ह वापरले की काम भागते. एका विशिष्ट मानसिक संदर्भाचे काम उच्चारचिन्ह करू लागणे म्हणजे त्या मानसिक संदर्भाचे त्या उच्चारात संक्षेपीकरण होणे. शब्दाचा 'अर्थ' म्हणजे काय हे आता स्पष्ट होईल. शब्दाचा अर्थ म्हणजे शब्दाच्या उच्चाराकडे आपले अधिकार देऊन निवृत्त झालेला त्यामागील मानसिक संदर्भाचा भाग.[२७]

रिचर्ड्सने मांडलेल्या मानसिक संदर्भामध्ये वस्तूंबद्दलच्या व शब्दांबद्दलच्या आपल्या वैयक्तिक प्रतिक्रिया, भावना यांचा समावेश करायला हवा. कारण शब्द या प्रकारचे अर्थही देताना दिसतात.

रिचर्ड्सने या मीमांसेत उच्चार हा त्या मानसिक संदर्भाचाच एक घटक आहे असे म्हटले आहे, हे फार महत्त्वाचे आहे. त्यामुळेच जे शब्द आपणांस समानार्थी वाटतात ते पूर्णपणे समानार्थी नसतात. या वस्तुस्थितीचे योग्य असे स्पष्टीकरण त्याच्या या उपपत्तीत मिळते. तो शब्द किंवा तो विशिष्ट उच्चार ज्या मानसिक संदर्भाचा घटक

आहे तो मानसिक संदर्भच त्या शब्दाकडून किंवा उच्चाराकडून व्यक्त होईल. एका शब्दाने व्यक्त होणाऱ्या मानसिक संदर्भातील काही घटक दुसऱ्या शब्दाने व्यक्त होणाऱ्या मानसिक संदर्भातील काही घटकांशी समान असतील. अशा परिस्थितीत हे समान घटक व्यक्त करण्यासाठी आपण या दोन शब्दांपैकी कुठलाही एक शब्द वापरू शकू. परंतु एकच एक व पूर्ण मानसिक संदर्भ पर्यायी शब्दांनी व्यक्त केला जाऊ शकणार नाही, हे रिचर्ड्सच्या या उपपत्तीने स्पष्ट होते. कवितेत मानसिक संदर्भांच्या अशा घटकांची संघटना घडवली जाते की जे घटक पर्यायी शब्दांतून व्यक्त होणे अशक्यप्राय असते. ही संघटना मानसिक संदर्भांतील भावनिक घटकांची असते हे आपण पाहिले आहेच.

म्हणून कविता ही 'शब्दांची' रचना असते. ही कविता जर आस्वादायची असेल तर तीच ती शब्दसंहिता आपणांस स्वीकारावी लागते. कवितेतील शब्द व त्यांचा अनुक्रम बदलता येत नाही. कारण हे बदल केले की त्यातील मानसिक संदर्भांची व्यवस्थाच बदलून जाते आणि हे बदललेले रूप मग 'ती कविता' असत नाही. हे शब्द भाषांतरित करता येत नाहीत, त्यांचा संकोच किंवा विस्तार करता येत नाही. कविता ही काही विवक्षित उच्चारांनीच (म्हणजे शब्दांनीच) केवळ व्यक्त होणाऱ्या मानसिक संदर्भांची—अर्थांची—रचना आहे म्हणून, आणि हे मानसिक संदर्भ किंवा अर्थ केवळ त्या उच्चारातून (शब्दातून) प्राप्त होत असतात म्हणून, कवितेत आशय व अभिव्यक्ती यांचे अभिन्नत्व जाणवत असते. आपण पहिल्या भागात कवितेचे जे विशेष नोंदवले होते ते कवितेत का निर्माण झालेले असतात हे या सर्व विवेचनावरून स्पष्ट होईल. कवितेत आढळणारे हे विशेष भाषेतील रूपक-प्रक्रियेमुळे मुळात भाषेतच अस्तित्वात आलेले असतात. या विशेषांचा विकासही केवळ त्या भाषेतच संभवतो.

येथे पुन्हा कविता व वैचारिक गद्य या दोन भाषाप्रकारांवर प्रकाश टाकता येईल. गद्यातून व्यक्त केले जाणारे मानसिक संदर्भांचे घटक हे एकाच वेळी अनेक उच्चारांशी निगडित असू शकतात. बाह्य वस्तूंचे संवेदनाजन्य ज्ञान किंवा या संवेदनाजन्य ज्ञानातून सिद्ध केलेल्या अमूर्त संकल्पना या गद्यातून मांडल्या जात असतात. अशा ज्ञानाची व संकल्पनांची मांडणी अन्य शब्दांतून किंवा इतर भाषांतील शब्दांतून करता येणे शक्य असते. कवितेत मात्र केवळ विशिष्ट उच्चाराशी संलग्न असणाऱ्या मानसिक संदर्भाच्या भागांना महत्त्व असते. मानसिक संदर्भांचे कवितेत महत्त्वाचे असलेले भाग म्हणजे संवेदना व त्याच्याशी निगडित असलेल्या भावना. वैचारिक गद्यात विशिष्ट उच्चारांतून मांडले जाणारे मानसिक संदर्भांचे भाग बाह्य वास्तवाकडे, म्हणजे त्याच्या स्वरूपाकडे व स्थितिगतीकडे अंगुलिनिर्देश करीत असतात. कवितेत शब्द असे साधनरूप नसतात. कारण विशिष्ट उच्चारांशी संलग्न असणाऱ्या मानसिक संदर्भांची रचना येथे होत असते. या रचनेला त्या विशिष्ट उच्चारांशिवाय स्वतंत्र

अस्तित्व नसते. म्हणून तिला आपण शब्दांची रचना म्हणतो. पॉल व्हॅलरीने गद्य आणि कविता यांतील भेद ‘चालणे’ व ‘नृत्य’ या दृष्टांताच्या आधारे स्पष्ट केला आहे. तो म्हणतो की चालणे व नृत्य या दोन्ही क्रियांत तेच अवयव सहभागी होत असतात. तसेच गद्य आणि कविता यांतही तेच शब्द वापरले जातात. चालण्याप्रमाणे गद्यालाही विशिष्ट हेतू व दिशा असते. हा हेतू सफल होताच चालण्याची व गद्यातील शब्दांची क्रिया संपते. नृत्यात व कवितेत असे होत नाही. त्यांच्या अंतर्गत रचनेतच त्यांची फलश्रुती असते. कोणत्याही अन्य व बाह्य हेतूसाठी त्यांची रचना होत नाही. त्यामुळे कविता व नृत्य हे कितीही जगले तरी मरत नाहीत.[२८]

शब्दांच्या नादरचनेतील रूपकप्रक्रिया

शब्दांचा उच्चार किंवा नादरचना ही वस्तुतः मानसिक संदर्भाचाच एक भाग असते. मानसिक संदर्भात रूपकप्रक्रिया घडते असे म्हटले म्हणजे नादरचनेतही रूपकप्रक्रिया घडू शकते हे सांगण्याची गरज पडू नये. परंतु रूपकप्रक्रियेचा विचार करताना या नादरचनेकडे लक्ष दिले जात नाही. तसेच रूपक घडताना प्रत्येक वेळी नादरचनेत रूपकप्रक्रिया घडतेच असे नाही. कविता वजा केल्यास इतर भाषिक व्यवहारात ती क्वचितच घडते आणि कवितेतही ती प्रत्येक वेळी घडतेच असे नाही. शब्द कानी पडताच आपणांस या नादरचनेची जाणीव होते. ही नादरचना इंद्रियगोचर आहे; ती प्रत्यक्ष अनुभवाची बाब आहे. ती मानसिक संदर्भाचा इंद्रियगोचर, प्रत्यक्ष भाग. हा भाग उरलेल्या, अप्रत्यक्ष व कल्पनेने जाणायच्या मानसिक संदर्भाचा बोध घडवतो. एका मानसिक संदर्भाचा इंद्रियगम्य भाग म्हणजे ही नादरचना आणि कल्पनागम्य भाग म्हणजे उरलेला मानसिक संदर्भ, असा दोहोंत फरक आपणांस करता येतो. नादरचना वगळून उरलेल्या मानसिक संदर्भातील रूपकप्रक्रियेचा आपण विचार केला आहेच. शब्दांच्या नादरचनेतील रूपकप्रक्रियेचा विचार करून एकूण मानसिक संदर्भातील रूपकप्रक्रियेचा विचार पूर्ण करू.

शब्दांतील वर्ण उच्चारीत असताना आपण हे उच्चार एका विशिष्ट समाजमान्य पद्धतीने करीत असतो. तात्त्विक दृष्ट्या एकाच शब्दाचा प्रत्येक उच्चार भिन्न असतो असे मानावे लागते. परंतु शब्दाचा प्रत्येक उच्चार हा समाजात मान्य असलेल्या आदर्श उच्चाराशी मिळताजुळता असतो. या उच्चारात ऱ्हस्व, दीर्घ, आरोहित, अवरोहित व आघातयुक्त नादांचा आपण वापर करीत असतो. या सर्वांची मिळून शब्दांची नादरचना घडत असते. रंग, गंध, स्वाद, स्पर्श व नाद या सर्व संवेदनांना अर्थ देण्याची प्रवृत्ती माणसाच्या ठिकाणी असते. नादांना व त्यांच्या रचनांना आपण दिलेले अर्थ त्या नादरचनांनी बोधित होणाऱ्या मानसिक संदर्भाचाच एक भाग बनतात. एखादा माणूस गावी लांब गेला असेल तर आपण तो ‘दूऽऽर’ गेला असे म्हणतो. एखाद्या बसलेल्या माणसाने पटकन उठावे अशी

जर आपली इच्छा असेल तर आपण 'उठ्' असा दोन्ही वर्णांचा चटकन आणि अति-ऱ्हस्व उच्चार करतो. 'दूर'मधील दीर्घता ही अंतर दर्शवीत आहे, व 'उठ्'-मधील अति-ऱ्हस्वता ही वेगवान हालचालीची अपेक्षा व्यक्त करीत आहे. वेदना झाल्यावर आपल्या तोंडून जे नाद बाहेर पडतात त्यांच्या गुणधर्मांवरून म्हणजे ऱ्हस्वता, दीर्घता, आरोहावरोह, कंप यांवरून आपणांस व्यक्तीच्या वेदनेचे आकलन होत असते. याचा अर्थ असा की नाद व त्यांचे अर्थ हेसुद्धा आपल्या मानसिक संदर्भाचे भाग बनलेले असतात.

व्यक्तींच्या ठिकाणी संवेदनासंक्रमणाची (synaesthesia) एक प्रवृत्ती असते. आपण एका विशिष्ट प्रकारच्या संवेदनेतील अनुभवाचे आकलन करून घेत असताना दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदनांच्या स्मृती आपल्यात जागृत होतात आणि तो अनुभव दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदनांशी निगडित होऊन त्या दुसऱ्या प्रकारच्या संवेदना तो अनुभव व्यक्त करू लागतो. या प्रक्रियेला संवेदनासंक्रमण म्हटले जाते.[२९] आपले संवेदनांचे व शरीरांतर्गत संवेदनांचे अनुभव संवेदनासंक्रमणाच्या साह्याने आपण व्यक्त करीत असतो. 'फोड ठसठसतो', 'डोक्यात कोणी तरी घण मारते', 'डोके भणभणते किंवा भिरभिरते', 'अंगाची लाही होते' हे भाषेतील वाक्प्रयोग संवेदनासंक्रमणाचीच उदाहरणे आहेत. ही संवेदनासंक्रमणे म्हणजे रूपकेच आहेत. कारण येथेही एक विवक्षित अनुभव दुसऱ्या एक मानसिक संदर्भाचा घटक बनविला जात आहे. काही रंग आपणांस गार वाटतात. उदाहरणार्थ, हिरवागार. तर काही जळजळीत वाटतात. उदाहरणार्थ, तांबडाभडक. काही सूर तापलेले असतात, तर काही मृदू असतात. येथेही संवेदनासंक्रमणेच घडलेली आहेत.

शब्दांचे उच्चार करताना प्रकट होणारे नाद असेच इतर प्रकारच्या संवेदनांशी जोडले जातात, आणि इतर प्रकारच्या संवेदनांशी संलग्न असणाऱ्या वस्तूंचे व क्रियांचे अर्थ व्यक्त करू लागतात. मॅक्केलरने संवेदनासंक्रमण कसे होते हे सांगताना दोन मानसशास्त्रज्ञांनी केलेले प्रयोग नोंदवले आहेत. सुप्रसिद्ध गेश्टाल्ट मानसशास्त्रज्ञ कोहलर याने दोन आकृत्या काही जणांसमोर ठेवल्या. त्यांपैकी एक आकृती गोलाकार व जाडजूड होती आणि दुसरी पातळ व टोकदार होती. या दोन आकृत्यांपैकी कोणती 'बलुमा' व कोणती 'टॅकेट' आहे असा प्रश्न त्याने विचारला. सर्वांनी जाड व गोलाकार आकृतीला 'बलुमा' आणि पातळ व टोकदार आकृतीला 'टॅकेट' अशी नावे दिली. दुसरा प्रयोग गॉम्ब्रिश या मानसशास्त्रज्ञाने केला. त्याने 'पिंग' व 'पॅांग' असे दोन उच्चार चौदा जणांना दिले. त्याबरोबरच उंदीर-हत्ती, औंस-पाउंड, इंच-मैल, पिवळा-काळा ही व आणखी काही वस्तुनामे देऊन त्यांना 'पिंग' व 'पॅांग' या उच्चारांच्या गटात घालायला सांगितले. सर्वांनी मोठ्या आकाराच्या, जाडजूड, लांबरुंद अशा वस्तूंची नावे 'पॅांग' व यांविरुद्ध गुणधर्म असणाऱ्या वस्तूंची नावे 'पिंग' या सदरात नोंदविली. या दोन्ही

प्रयोगांवरून मॅक्केलरने असा निष्कर्ष काढला आहे की, भाषेमध्ये होणारे संवेदना-संक्रमण हे वाटेल तसे न होता ते काही नियमांनी बांधलेले असते.[३०]

गॉंम्ब्रिशच्या प्रयोगातील 'पॅंग' या उच्चारातील नाद लक्षात घेताच आपल्या असे लक्षात येते की 'पॅ' या उच्चारातील दीर्घता व उच्चस्वरता यांमुळे वस्तूंची काही आकारवैशिष्ट्ये सूचित झाली. मोठा आकार, ऐसपैसपणा हे गुणधर्म आठवले आणि अशा वैशिष्ट्यांनी युक्त असलेल्या वस्तू या ध्वनीशी जोडल्या गेल्या. हेच 'पिंग'मधील उच्चारांची ऱ्हस्वता, नीचस्वरता या बाबतीतही घडले. कोहलरच्या प्रयोगाचीही अशीच मीमांसा आपणांस करता येईल. आपल्या उच्चारातील नादांचे जे काही गुणविशेष असतात त्यांनाही रूपकप्रक्रियेने आपण आपल्या अनुभवांचे, आपण अनुभवीत असलेल्या भावनिक ताणांचे अर्थ देत असतो. अनेक शब्दांच्या ऱ्हस्व-दीर्घ, उच्च–नीच यांच्या विशिष्ट अनुक्रमाने केलेल्या उच्चारांतून जी एक लयबद्धता जाणवते तीही आपल्या अनुभवांचे, आपल्या भावनांचे सूचन करीत असते. त्यांना प्रतीकबद्ध करीत असते. कारण याही ठिकाणी एक रूपकप्रक्रिया घडत असते. आपण घाबरलेले असलो किंवा घाईत असलो की आपल्या उच्चारांचा वेग वाढतो. आपले उच्चार दाबलेले, कंपयुक्त बनतात. आपणास खूप कंटाळा आला असेल, आपण आळसावलेले असलो, तर आपले उच्चार ढिलेढाले, दीर्घ, विसविशीत होतात. आपण संतापलो की उच्चारात उच्चस्वरता येते. उच्चारांच्या अशा गुणधर्मांमुळे जी एक रूपकप्रक्रिया घडून अर्थ समृद्ध होतो त्याचे उदाहरण म्हणून बोरकरांच्या पुढील ओळी दाखविता येतील.

गडद निळे गडद निळे जलद भरुनि आले
शीतलतनु चपलचरण अनिलगण निघाले.[३१]

या दोन्ही ओळींतील शब्दांचे नैसर्गिक उच्चार ऱ्हस्व आहेत. पहिल्या ओळीत 'ड' या उच्चाराची पुनरुक्ती झाली आहे. त्यामुळे आपल्या मनात वेगाची व या वेगवान आगमनातील गर्जनांची, आवाजाची स्मृती जागृत होते. पहिल्या ओळीतील 'जलद' हा शब्द 'मेघ' व 'वेग' हे दोन अर्थ देणारा द्व्यर्थी शब्द असल्याने त्यातील वेगाच्या सूचनेमुळेही ही प्रक्रिया मनात घडविण्यास मदत होते. विंदा करंदीकरांच्या एका बालगीतातील पुढील ओळी पाहा :

तीन सालें शाळेची,
तीन सालें वेळेची,
तीन सालें चाकूची
तीन सालें डाकूची
तीन चोक तेरा
एक चाकू मारा.

डाकू डाकू डाकू,
धारवाला चाकू
पोलादाचे पान
टोक झाले छान! [३२]

ह्या ओळींतील गतिमानता, उच्चारातील नैसर्गिक आरोह-अवरोह, प्रत्येक शब्दाच्या उच्चाराला लागणारा काळ, या सर्वांमुळे आपणांस पेन्सिलीस टोक करताना जी क्रिया करावी लागते, ती ज्या गतीने व तालात होत असते, तिचा प्रत्यय येत राहतो. या दोन्ही ठिकाणी शब्दांच्या नैसर्गिक उच्चारातून निर्माण झालेल्या लयबद्धतेत एक रूपकप्रक्रिया घडली आहे. या लयबद्धतेतील नादांचे गुणधर्म आपणांस अन्य रूपातील, अन्य संवेदनांतील काही घटनांचा, अनुभवांचा व भावनिक ताणांचा प्रत्यय घडवीत आहेत. अनेकदा आपण गायनकलेतील स्वरबंदिशीने कवितेची नैसर्गिक लयबद्धता अलंकृत करून तिची ही रूपकनिर्मितिक्षमता घालवून टाकतो. बोरकरांच्या उपर्युक्त ओळी संथ मध्य लयीत आलापांसह जर आपण म्हणू लागलो, तर या म्हणण्यात उच्चारातील नैसर्गिक नाद विकृत होऊन त्यात जी रूपकनिर्मितिक्षमता आहे ती नष्ट होऊन जाईल.

शब्दांचे उच्चार, त्यांची नादरचना ही भाषिक वापरात सहभागी होत असते. अमुक एका मानसिक संदर्भाला अमुक एक उच्चारचिन्ह का, हे आपणांस सांगता जरी येत नसले तरी या उच्चारातील नादरचना त्या संदर्भांना अर्थ देण्यात, रूपकप्रक्रियेद्वारा इतर संदर्भांना जागृत करून अर्थाचा विकास घडविण्यात सहभागी होऊ शकते. एकूण शब्दांच्या मानसिक संदर्भांचे हे इंद्रियगम्य नादरचनेचे अंगही रूपकनिर्मितिक्षम असल्याने कवितानिर्मितीस पोषक असते.

बोलभाषेतील रूपके व कवितेतील रूपके

आतापर्यंत भाषेमध्ये रूपकनिर्मितीची अंगभूत क्षमता कशी असते हे आपण पाहिले. या रूपकनिर्मितीच्या प्रक्रियेमधूनच प्रतिमा घडत असतात, या मुद्द्याचे सविस्तर विवेचन आपण तिसऱ्या भागात करणार आहोत. सध्या आपला हेतू काव्यनिर्मितीच्या दृष्टीने भाषा हे समर्थ माध्यम आहे काय, हे शोधणे हा आहे. भाषेत रूपकनिर्मितीची क्षमता असते हे खरे. परंतु ही क्षमता काव्याच्या पातळीवर नेता येते काय, याचा शोध आता आपणांस घ्यायचा आहे. तसेच, सर्वसामान्य व्यवहारातील भाषा व कवितेची भाषा यांतील जवळीक व अंतरही समजावून घ्यायचे आहे.

कवितेत व आपल्या दैनंदिन भाषेत रूपके वापरली जातात. कवितेतील रूपकांप्रमाणेच बोलभाषेतील—आपण व्यवहारात जी वापरतो तिच्यातील—रूपके भावनिक, दर्शनात्मक, चित्रात्मक व नाट्यात्मक असतात. बोलभाषेत आपण अनेक वस्तुवाचक नामांचा रूपक म्हणून वापर करीत असतो. काही विशिष्ट घटनांची

शब्दचित्रे—ज्यांना आपण म्हणी, वाक्प्रयोग म्हणतो—रूपक म्हणून वापरली जात असतात. आपण एखाद्याला "तू शुद्ध बैल आहेस" असे म्हणतो किंवा एखाद्याबद्दल "हा माणूस कामाला वाघ आहे" किंवा एखादी घटना पाहताच आपण "काखेत कळसा अन् गावाला वळसा" असेही म्हणतो. अशा सर्वच ठिकाणी आपण रूपके वापरीत असतो आणि या सर्वच ठिकाणी आपण आपल्या भावनिक ताणांना, भावनिक प्रतिक्रियांना वस्तुरूप देऊन चित्रात्म बनवीत असतो. त्यांना इंद्रियगोचरत्व, चित्रमयता व नाट्यात्मता प्राप्त होत असते. या ठिकाणीही दोन मानसिक संदर्भांची एक आंतरप्रक्रिया होऊन एक अर्थपूर्ण भावनिक ताण आपण अनुभवीत असतो. परंतु बोलभाषेतील या रूपकांना आपण 'काव्य' म्हणत नसतो. तेव्हा बोलभाषेतील रूपकात्मता व काव्याची रूपकात्मता यांच्यात काही भेद आपणांस सांगता येतो काय?

भाषेचा वापर करताना आपण आपले भावनिक अनुभव, भावनिक प्रतिक्रिया यांना रूपकाद्वारे वस्तुरूप देत असतो. "मला राग आला" असे म्हणण्याऐवजी काही प्रसंगी आपण "माझ्या अंगाची नुसती लाही लाही झाली" असे रूपक वापरतो. अशा वेळी वक्त्याने वापरलेल्या रूपकामुळे श्रोत्याच्या मनातही एक विशिष्ट भावनिक ताण निर्माण होत असतो, व काव्यास्वादाशी काहीशी मिळती-जुळती एक प्रक्रिया या वेळी श्रोत्यांच्या मनात घडते. परंतु श्रोत्यांच्या मनातील प्रक्रिया येथेच थांबत नाही. ती अन्य भाषिक व्यवहाराप्रमाणे शब्दांकडून वस्तू किंवा मन याविषयीच्या वैचारिक निष्कर्षांकडे जाऊ लागते. "माझ्या अंगाची लाही लाही झाली" हे विधान ऐकताच बोलणाऱ्यास खूप राग आला आहे हे आपणांस कळते. त्याबरोबरच त्याला इतका राग येणे स्वाभाविक आहे, त्याचे इतका राग येणे आपणांस पटले, असेही आपणांस वाटते. कदाचित त्याचा राग आपणांस योग्य वाटणारही नाही. परंतु तो आपणांस पटावा, योग्य वाटावा अशी वक्त्याची इच्छा आहे, हे आपणांस जाणवेल.

वक्ता रूपके वापरतो याचे एक कारण त्याला एखादी गोष्ट उत्कटत्वाने जाणवलेली असते हे होय. परंतु हे एकमेव कारण नव्हे. आपला भावनिक अनुभव ऐकणाऱ्यालाही प्रत्ययाला यावा, ऐकणाऱ्याला आपली मनोवस्था पटावी, तो आपल्या मतांशी, वृत्तीशी सहमत व्हावा, सभोवतालच्या परिस्थितीबद्दल त्याने आपल्यासारखाच निर्णय घ्यावा, या व यासारख्या अनेक व्यावहारिक कारणांसाठी वक्ता रूपके वापरतो. ऐकणाऱ्यालाही या रूपकातून बोलणाऱ्याच्या मनःस्थितीचे ज्ञान होते. बोलणाऱ्याच्या वृत्तीचा, मतांचा तो स्वीकार करतो किंवा नाकारतो. बोलणाऱ्याबद्दल त्याला सहानुभूती वाटते किंवा वाटत नाही. या प्रकारच्या प्रतिक्रिया ऐकणाऱ्याच्या मनात उमटून, बोलणारा व ऐकणारा यांचे एक भावनिक नाते प्रस्थापित होते. हे नाते केवळ व्यावहारिक पातळीवरचे असते. ही रूपके आपल्या खाजगी जीवनात

महत्त्वाची असतात. आपल्या जगाच्या पलीकडे त्यांना मूल्य नसते, अर्थ नसतो. म्हणूनच ही रूपके समजावून घेतली, त्यांच्या आधारे बोलणाऱ्याशी व सभोवतालच्या परिस्थितीशी आपण एक भावनिक नाते बांधून घेतले की या रूपकांचे कार्य संपते. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की बोलभाषेतील रूपके अंतिमतः वाच्यार्थी विधानांचेच कार्य करीत असतात.

कवितेत मात्र रूपकांना त्या कवितेबाहेर स्वतंत्र प्रयोजन नसते. इतर शब्दांशी, रूपकांशी वा प्रतिमांशी संलग्न होत, इतरांमध्ये व स्वतःमध्ये एक आंतरप्रक्रिया घडवीत ती एक सेंद्रिय, भावनिक अनुभव साकार करतात. या अनुभवाला लौकिक व्यवहारात कसलेही प्रयोजन नसते. वाचक कवितेतील रूपकांच्या आधारे व्यवहारातील व्यक्तीशी किंवा आपल्या सभोवतालच्या परिस्थितीशी भावनिक नाते जोडू शकत नाही.

कवितेतील रूपकांचा अनेकदा व्यवहारात उपयोग होताना दिसतो. आपल्याकडे तुकारामांच्या रूपकांचा व इंग्रजीतील शेक्सपियरच्या रूपकांचा असा वापर होताना दिसतो. ही रूपके वापरताना ती मूळ संदर्भापासून तोडून घेतलेली असतात आणि त्यांना व्यावहारिक पातळीवर उतरविलेले असते. 'तेलिणीशी रुसला वेडा', 'सुख पातां जवापाडे" किंवा 'भले तरी देऊं' यांसारख्या तुकारामांच्या रूपकांचे मूळ अभंगांतील स्थान, कार्य व वाचकावरील त्यांचा परिणाम आणि व्यवहारात ही रूपके वापरताना असलेले त्यांचे प्रयोजन व परिणाम यांची तुलना केल्यावर हे संदर्भ कसे बदलतात हे अधिक स्पष्ट होईल. व्यवहारात तुकारामांच्या या उक्तींना कसलाही आध्यात्मिक संदर्भ लाभत नाही.

थोडक्यात, आपणांस असे म्हणता येईल की आपली बोलभाषा ही रूपकांनी भरलेली असते. बोलताना आपण भाषेतील तयार रूपके वापरीत असतो, तसेच नवी नवी रूपकेही घडवीत असतो. हे करताना आपण आपल्या मनातील भावनिक ताणांना एक वस्तुनिष्ठ, प्रत्ययक्षम रूप देत असतो. या दृष्टीने बोलभाषेतील रूपके कवितेतील रूपकांच्या पुष्कळच जवळ जातात. परंतु या रूपकांच्या वापरामागील हेतू व परिणाम काव्यातील रूपकांपेक्षा भिन्न असतात. आपली बोलभाषा रूपकात्म आहे, याचा अर्थ तिच्यात काव्यनिर्मितीची सुप्त शक्ती आहे, एवढाच घेता येतो.

गद्य व कविता यांतील शब्दरचनेची वैशिष्ट्ये

बोलभाषेतील शब्द हे वाच्यार्थाने किंवा रूपकार्थाने वापरले जाण्याची क्षमता भाषेत असते आणि ही क्षमता आपल्या मानसिक संदर्भाच्या स्वरूपातून तिला प्राप्त झालेली असते हे आतापर्यंत आपण लक्षात घेतले. विचारप्रतिपादन व काव्यनिर्मिती या दोन प्रमुख भाषिक क्रियांमध्ये शब्दांची—म्हणजेच त्यांच्या मानसिक संदर्भाची—रचना कशी घडते, या दोन क्रियांत एकत्र येणारे शब्द कशा प्रकारे एकत्र येतात, या

दोन प्रकारची शब्दरचना साधण्याची क्षमता भाषेत मूलतः कितपत आहे याचा येथे विचार करायचा आहे.

विचारप्रतिपादन करणारी भाषा व कवितेची भाषा यांच्या स्वरूपाची मीमांसा फिलिप व्हीलराइटने केली आहे. तो म्हणतो की, भाषेचे दोन प्रकार आपणांस कल्पिले पाहिजेत : एक, स्थिर भाषा (block language) आणि दुसरी, प्रवाही भाषा (fluid language). स्थिर भाषेतील प्रत्येक शब्द हा नीटपणे व्याख्यिलेला असतो. तो एका विशिष्ट विचाराचे प्रतिनिधित्व करण्यासाठी वापरला जातो. अशा शब्दांची विधाने अशा प्रकारे रचली जातात की ती सुसंगततेचे तत्त्व पूर्णपणे पाळू शकतात. स्थिर भाषेची ही व्याख्या परिपूर्ण जरी नसली तरी आपण स्थिर भाषेची व्याख्या करू शकू, कारण ती नेहमी नियमबद्ध असते व हे नियम कोणते हे आपण सांगू शकतो. भाषेचे नैसर्गिक प्रवाहित्व शून्यावर आणून व तरीही तिची अभिव्यक्तिक्षमता कायम ठेवून स्थिर भाषा तयार करता येते. ही भाषा शास्त्रीय लेखनात व वैचारिक वाङ्मयात वापरली जाते. प्रवाही भाषेचे स्वरूपच असे आहे की या भाषेची प्रत्यक्ष व्याख्या करता येत नाही. कारण प्रवाही भाषेच्या अर्थाच्या आणि तिच्या वापराच्या अगणित व असंख्य शक्यता असतात. या भाषेच्या अर्थात फेरफार होत असतात. या भाषेतून अर्थ अप्रत्यक्षपणे व्यक्त केला जाऊ शकतो. अर्थ व लय यांच्यात अनेक प्रकारची आंतरक्रीडा या भाषेत शक्य असते. तिच्यातील वाक्ये विपरीत-भावाचे (irony) व विरोधाभासाचे (paradox) कार्य करू शकतात. ती एकाच वेळी विधाने व प्रश्न किंवा विधाने व भावोद्गार यांच्यामध्ये कोठे तरी असू शकतात.[३३]

दैनंदिन वापरातील आपल्या बोलभाषेला एक प्रकारचे प्रवाहित्व लाभलेले असते. दैनंदिन जीवनातील गरजा भागविण्यासाठी तिच्यात एक लवचिकपणा निर्माण झालेला असतो. एखादा तर्कशुद्ध विचार व्यक्त करायचा असेल तर ही लवचिक भाषा तसे रूप घेऊ शकते. त्याप्रमाणेच तर्कातीत, चित्रमय, प्रत्ययकारी व भावनिक असेही रूप ती घेऊ शकते. वैचारिक व शास्त्रीय गद्यात ती आपले प्रवाहित्व जवळपास शून्यावर आणू शकते, किंवा कवितेत हे प्रवाहित्व अधिक वेगवान बनवू शकते. कारण आपले शब्द ज्या मानसिक संदर्भाची चिन्हे असतात त्या मानसिक संदर्भात काही स्थिरावलेले घटक असतात. ते चिन्ह उच्चारताच हे स्थिरावलेले घटक आपल्या चटकन लक्षात येतात. तसेच, या मानसिक संदर्भात वस्तूंच्या अनेक संवेदना, त्यांच्याशी निगडित असणारे अनेक भावनिक ताण व निष्कर्ष समाविष्ट झालेले असतात. या सर्वांचा बोध केवळ एकाच उच्चारचिन्हाने केला जात असतो. त्यामुळे आपले शब्द खूपच अनेकार्थी बनलेले असतात. अनेकार्थी शब्द जेव्हा एकमेकांच्या सहवासात येतात तेव्हा या सर्व शब्दांतील अर्थांचे नियमन होऊन त्यांना एक तर विशिष्ट, निश्चित व नेमका अर्थ तरी प्राप्त होतो किंवा त्यांच्या अर्थांना अनेक नवे पदर, अनेक नवे धुमारे फुटून त्यांची अनेकार्थता तरी वाढते.

फिलिप व्हीलराइटने म्हटल्याप्रमाणे वैचारिक व शास्त्रीय गद्यात आपण भाषेला एक स्थिर रूप देत असतो. शब्दांमध्ये किंवा त्यांच्या मानसिक संदर्भात स्थिरावलेले जे घटक असतात—ज्यांना आपण वाच्यार्थ म्हणतो—ते या वैचारिक व शास्त्रीय गद्यात परस्परांशी जोडले जातात. ही जुळणी होत असताना मानसिक संदर्भातील रूपकात्म, भावात्म असे जे घटक असतात ते वगळले जातात. येथे उच्चारचिन्ह फक्त मानसिक संदर्भातील स्थिरावलेले किंवा व्याख्या करून निश्चित केलेले घटकच व्यक्त करते. त्यांची जुळणी तार्किक स्वरूपाची असते. या गद्यात महत्त्वाचे असतात ते शब्दांपलीकडचे, ज्यांचा खरे-खोटेपणा तपासला जाऊ शकतो असे वास्तवातील संदर्भ. त्यामुळे येथे शब्द हे या वास्तवातील संदर्भाचा निर्देश करणारी साधने असतात.

अमुक एक शब्दरचना ही वैचारिक गद्य आहे की कविता आहे हे आपणांस त्या शब्दांची जुळणी कशी व कशा प्रकारे होते यावरूनही ठरविता येते. कारण या जुळणीत मानसिक संदर्भाचे काही घटक जुळवले जातात. आणि या मानसिक संदर्भात कोणते घटक जुळवायचे यावर ही जुळणी कशी करायची हे अवलंबून असते. या जुळणीत शब्दाशब्दांचे संबंध निश्चित करणारे विभक्तिप्रत्यय, अव्यये, आख्यातप्रत्यय हे महत्त्वाचे असतात, तसेच शब्दांचा अनुक्रमही महत्त्वाचा असतो. वैचारिक गद्यात व कवितेत शब्दांचे अनुक्रम, शब्दांना जोडणारे प्रत्यय, अव्यये ही भिन्न प्रकारे कार्य करीत असतात.

प्रथम आपण शब्दानुक्रमाचा विचार करू या. वैचारिक गद्यातील शब्दानुक्रम हा आपल्या मनातील भावनिक ताणांना अर्थाच्या आकलनात वगळून टाकीत असतो. येथे बोलणाऱ्याचे व ऐकणाऱ्याचे सारे लक्ष केवळ विचारांवर केंद्रित केले जाते. व्याकरणाच्या स्थिर नियमांनी हा शब्दानुक्रम बांधला जातो. हा शब्दानुक्रम आपल्या मनात तर्कनियमांप्रमाणे विचार रुजवतो. कर्ता, कर्म व क्रियापद यांच्या जागा ठरलेल्या असतात. हे शब्द आपापल्या जागेवर ठेवले की विचारप्रतिपादन व त्यांचे आकलन विनासायास होऊ लागते. परंतु जेव्हा विचारांबरोबर वक्त्याला आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया किंवा भावनिक ताण व्यक्त करायचे असतात तेव्हा आपोआपच तो व्याकरण व तर्क यांनी बांधलेला शब्दानुक्रम बदलीत असतो. कारण वक्त्याला बोलताना सुचणाऱ्या शब्दांचा क्रम व श्रोत्याला ऐकताना कळणारा शब्दांचा क्रम हा तर्काऐवजी एका विशिष्ट भावनिक ताणाने नियमित होत असतो. आपण ज्या अनुक्रमाने शब्द ऐकतो त्या अनुक्रमाने आपल्या मनात प्रतिक्रिया उमटत असतात आणि आपल्या मनात उमटणाऱ्या प्रतिक्रियांच्या क्रमावर आपली मानसिक अवस्था अवलंबून असते. या दृष्टीने पुढील दोन विधाने पाहा :

(१) ही बंडूची सायकल आहे.

(२) ही सायकल बंडूची आहे.

या दोन विधानांतील पहिल्या विधानात वास्तवातील एका घटनेचा केवळ निर्देश

आहे. सायकलीचा मालक कोण, हे फक्त सांगितले आहे. या विधानात बोलणाऱ्याच्या भावनांची आपणांस कल्पना येत नाही. परंतु दुसऱ्या विधानात मात्र आपणांस वक्त्याच्या मनातील भावनिक ताणांची काही प्रमाणात चाहूल लागते. येथे सायकलीच्या मालकीबद्दल वक्त्याच्या मनातील खात्री, निःशंकता व्यक्त होत आहे. सायकलीचा मालक दुसरातिसरा कोणी नसून फक्त बंडूच आहे, असे वक्ता सांगतो आहे. 'सायकल' आणि 'बंडू' या दोन शब्दांचा अनुक्रम बदलून वक्त्याने हे सांगितले आहे. त्याने "ही सायकल..." असा सायकलीचा प्रथम उल्लेख करून या सायकलीस मी चांगले ओळखले आहे हे सूचित केले आहे आणि नंतर सायकलीच्या मालकाचा, बंडूचा, उल्लेख करून हा मालक कोण याची मी निश्चिती केली आहे असे सूचित केले आहे. याबरोबरच वक्ता आपला भावनिक ताण शब्दांवर आघात देऊनही व्यक्त करतो. "ही सायकल बंडूची आहे" या विधानात तो 'बंडूची' या शब्दावर आघात देईल. या आघातातून तो सायकलीच्या मालकीबद्दलची आपली झालेली खात्री व्यक्त करील. एका शब्दाच्या उच्चारानंतर तो विराम घेऊन दुसरा शब्द उच्चारील आणि आपली भावना व्यक्त करील. "ही सायकल, (विराम) बंडूची (आघात) आहे" असे बोलून तो आपली भावना व्यक्त करील. शब्दांची व विधानांची नादरचना रूपकाचे कार्य कशी करते हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. आपण जेव्हा उत्कट व क्षुब्ध अशा भावनिक अवस्थेत असतो तेव्हा आपला शब्दानुक्रम व विधानाची नादरचना एका विशिष्ट भावनिक ताणांनी नियमित होत असते. अशा वेळीं जे शब्द या भावनिक ताणांच्या संदर्भात महत्त्वाचे असतात ते विधानांमध्ये महत्त्वाच्या जागी येतात. विशिष्ट शब्दांच्या उच्चारात आघात, आरोह, अवरोह, विराम यांना महत्त्व मिळते. यामुळे श्रोत्यालाही या भावनिक अवस्थेचे ज्ञान होते.

शब्दांचा अनुक्रम हा भावनिक ताणांनी नियमित केला जाऊ शकतो. म्हणूनच कवितेतही तो महत्त्वाचा ठरतो. भाषेतील शब्दांच्या अनुक्रमाचे हे अभिव्यक्तिसामर्थ्य कवितेत पुरेपूर वापरले जाते. पु० शि० रेग्यांच्या एका कवितेतील पुढील ओळी पाहा:

रंगेल तिच्या पोलादाच्या
ओठांवर कधिं
इंदीवर जेव्हां फुलतें
स्पष्ट त्याच्या पाकळीवर एका
सुइच्या अग्राइतका
रक्तबिंदु जो दिसतो—
तो माझा

उत्सव तो माझा...[३४]

या कवितेतील शब्दानुक्रम आपणांस अनोळखी, परका व गुंतागुंतीचा वाटतो. (आणि त्यामुळेही आपण या अनुक्रमाकडे अधिक लक्ष पुरवतो.) आपल्या नेहमीच्या बोलण्यात असा शब्दानुक्रम आढळत नाही. अशा शब्दानुक्रमातून रेग्यांनी काय साधले याचा जेव्हा आपण विचार करू लागतो तेव्हा आपल्या लक्षात येते की ज्या अनुक्रमाने ही कविता आपल्या मनात रुजविली जात आहे त्या अनुक्रमाने तिचे रुजणे तिच्या काव्यरूपाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे.

कवितेतील काही शब्द हे प्रतिमाकेंद्र किंवा रूपकशब्द असतात. काही शब्द या प्रतिमांच्या अस्तित्वाला आवश्यक म्हणून आलेले असतात. रूपकशब्द व या रूपकशब्दाच्या सिद्धीसाठी म्हणून आलेले इतर शब्द या सर्वांचे मिळून रूपक सिद्ध होत असते. या रूपकालाच आपण प्रतिमा म्हणतो. कवितेत या रूपकशब्दांच्या (यांना आपण 'प्रतिमाकेंद्र' ही म्हणतो. याचे सविस्तर विवेचन तिसऱ्या भागात येईल.) स्थानांना महत्त्व असते. हे रूपकशब्द आपल्या सहकारी शब्दांसह येताना त्यांत अशा स्थानी येतात की रूपकशब्द म्हणून त्या कवितेत त्यांचे जे कार्य असते ते आपल्या सर्व शक्तीनिशी त्याला पार पाडता यावे. या रूपकशब्दांचाही एक अनुक्रम कवितेत असतो. आणि या अनुक्रमाने कविता वाचकाच्या मनात रुजत जाते. या कवितेतील पहिल्या ओळीत प्रथम 'रगेल', नंतर 'तिच्या' व शेवटी 'पोलादाच्या' या क्रमाने शब्द आले आहेत आणि येथे ओळ संपली आहे. त्यामुळे 'रगेल' व 'पोलादाच्या' या शब्दांना आपल्या मनात महत्त्व मिळाले आहे. हे दोन्ही शब्द प्रेयसीच्या ओठांचे रूप सांगणारे व त्यांतून तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचेही रूप सांगणारे रूपकशब्द आहेत. आपल्या समोर सर्वांआधी हेच शब्द येत असल्याने नंतर येणाऱ्या शब्दांचा व रूपकांचा स्वीकार आपण या दोन शब्दांच्या संदर्भात करू लागतो. त्यानंतर 'इंदीवर' हा शब्द आला आहे. रगेल व पोलाद यांच्या संदर्भात इंदीवर शब्द आल्याने यांतील परस्परविरोधी गुणधर्मांचा एक ताण आपल्या मनात निर्माण होतो. रगेलपणाची जागा मृदुतेने व पोलादीपणाची जागा नाजुक, मुलायमपणाने घेतली आहे. परंतु रगेलपणा व पोलादीपणा हे या ओठांचे स्थायी रूप आहे. 'कधी' तरी हे मृदू, नाजुक, मुलायम असे इंदीवर पोलादी रगेल ओठांवर फुलते. सुरुवातीला आलेल्या या दोन प्रतिमा 'इंदीवर' या प्रतिमेच्या व यानंतरच्या सर्वच प्रतिमांच्या अर्थांचे नियंत्रण करीत आहेत. यानंतर सुईचा (तीही पोलादीच) आणि रक्तबिंदूचा (तो पुन्हा पोलादीपणाशी संलग्न झालेला. कारण तो जखमेशी संबंधित आहे व जखम पोलादाशी संबंधित आहे.) उल्लेख येतो आणि या ताणाची अर्थपूर्णता वाढत जाते. रक्तबिंदूचा हा उल्लेख दंतव्रणाची सूचना देतो आहे. पोलादी ओठांवर प्रियकरामुळे 'इंदीवर' फुलते आहे. यातील शृंगाराची छटा आपण जाणून घेऊ शकतो आणि या इंदीवराच्या पाकळीवर एक रक्तबिंदू दिसतो आहे तो प्रियकराला 'उत्सव' वाटतो आहे. दंतव्रणाने उमटलेला हा 'रक्तबिंदू' या पोलादीपणावर व

रगेलपणावर मिळवलेला विजय आहे. प्रियकराला हा 'उत्सव' वाटतो, कारण हे ओठ 'पोलादी' व 'रगेल' आहेत म्हणून. सुरुवातीला आलेल्या या प्रतिमा नंतर येणाऱ्या सर्व प्रतिमांची अर्थपूर्णता या प्रकारे नियंत्रित व नियमित करीत आहेत.

रक्तबिंदु जो दिसतो—
तो माझा
उत्सव तो माझा...

या शेवटच्या तीन ओळीं पाहा. यात 'माझा'ची पुनरुक्ती झाली आहे. पहिला 'माझा' हा शब्द रक्तबिंदूशी व शेवटी आलेला 'माझा' हा उत्सवाशी जोडला आहे. रगेल पोलादी ओठांवर 'इंदीवर' फुलविण्याचा, त्यावर दंतव्रणाने रक्तबिंदू उमटविण्याचा पराक्रम जणू प्रियकराने केला आहे. त्यामुळे 'माझा' या शब्दाची द्विरुक्ती व हा शब्द शेवटी येणे अर्थपूर्ण बनले आहे. 'माझा' हा शब्द द्विरुक्तीसह शेवटी येणे म्हणजे पुन्हा त्याला प्राधान्य देणे होय. तिच्या ओठांच्या रगेलपणापासून व पोलादीपणापासून सुरू होणारा शब्दानुक्रम व प्रतिमानुक्रम प्रियकराच्या (माझ्या) उत्सवात यशस्वीपणे संपून अर्थाच्या दृष्टीने पूर्णत्वास गेला आहे. या ओळींतील शब्दानुक्रम व प्रतिमानुक्रम जर आपण बदलला तर ही कविता छिन्नभिन्न होऊन जाईल. शब्दानुक्रम कसा असावा याचे स्वातंत्र्य कवी मुक्तपणे उपभोगतो, याचे कारण भाषेत शब्दानुक्रमाबद्दल मूलतःच एक लवचिकपणा असतो. शब्दानुक्रमाचे जर काटेकोर नियम भाषेत असते तर तिच्या अभिव्यक्तिस्वातंत्र्यावर मर्यादा पडून ती भाषा केव्हाच मृत झाली असती. याचा अर्थ असा की शब्दानुक्रमस्वातंत्र्य हा भाषेच्या अंगभूत प्रवाहीपणाचाच एक भाग आहे.

चित्रकृतीत जसे आलोकतारतम्याला (perspective) महत्त्व असते तसेच ते कवितेतही असते. हे आलोकतारतम्य कवितेतील अनुभवाला अर्थपूर्ण बनवीत असते. शब्दानुक्रम, उच्चारातील आघात, आरोह, अवरोह व विराम या सर्वांमधून काही शब्दांवर, काही प्रतिमांवर वाचकांचे लक्ष केंद्रित होते आणि हा अनुभव कसा स्वीकारायचा याची दिशाही वाचकास प्राप्त होते.

शब्दानुक्रमाप्रमाणेच भाषेतील अव्यये, विभक्तिप्रत्यय व आख्यातप्रत्यय यांना विधानाच्या जडणघडणीत महत्त्वाचे स्थान आहे. भाषेतील प्रत्यय, अव्यये ही शब्दाशब्दांमध्ये किंवा वाक्यावाक्यांमध्ये संबंध जोडीत असतात. म्हणजेच ती मानसिक संदर्भांमध्ये किंवा त्यांच्या घटकांमध्ये संबंध जोडीत असतात.

आपल्या सर्व प्रकारच्या अनुभवांमध्ये संबंध जोडण्याला अतिशय महत्त्व असते. वस्तू किंवा घटना यांचे स्थल, काळ, घटना घडण्याची रीत, वस्तूच्या किंवा घटनेच्या घटकांचा तरतमभाव इत्यादी अनेक प्रकारचे संबंध लक्षात आल्यावाचून आपल्या बोधनेस रूप व अर्थ येत नसतो. आपण एक उदाहरण घेऊ या. दरवाजा उघडून

आपण खोलीत शिरतो आणि त्या खोलीत पुढील दृश्य दिसते : आपल्यापुढ एक टेबल आहे. टेबलाच्या मागे खुर्ची आहे. त्या खुर्चीवर एक माणूस बसला आहे. त्याने अंगात कोट घातला आहे. बाजूला अलमारी आहे. अलमारीमध्ये पुस्तके ठेवली आहेत. हे पाहताच आपण विचार करू लागतो. ...*परंतु* हा माणूस कोण आहे ? त्याने येथे *का* यावे ? *आणि* तो त्या खुर्चीत *का* बसला आहे ?...एक दृश्य पाहताना आपण त्या दृश्यातील घटकांचे संबंध जोडले आहेत आणि हे दृश्य पाहताना आपल्या मनात उठणाऱ्या प्रतिक्रिया व बाह्य वस्तू यांच्यामध्येही आपण संबंध जोडले आहेत. असे संबंध जर आपण जोडले नसते तर आपणांस हे दृश्य आकळता आलेच नसते. म्हणूनच आपल्या अनुभवाच्या जडणघडणीत या संबंधांना अतिशय महत्त्व असते. आपण वस्तुवस्तूंत संबंध जोडू लागलो की त्यात आपले भावनिक ताण आपोआप सहभागी होऊ लागतात. परंतु, पण, म्हणून, सबब या उभयान्वयी अव्ययांतील पहिली दोन आपल्या मनातील आशंका आणि नंतरची दोन निःशंकता, खात्री हे भाव व्यक्त करीत असतात. 'आणि'सारखे सतत वापरले जाणारे उभयान्वयी अव्यय कधी संयुगदर्शक असते तर कधी अनुक्रमदर्शक असते. काही वेळा अनुक्रमदर्शक असताना ते गौणप्रधानभावही व्यक्त करते. "शिवाजीराजे आणि त्यांचे मावळे यांनी तोरणा जिंकला" या उदाहरणात आलेला अनुक्रम भावसूचक आहे. 'च' हा शब्दयोगी अव्यय आपल्या मनातील निग्रह, नेमकेपणा, निःसंदिग्धता व्यक्त करीत असतो. "संयुक्त महाराष्ट्र झालाच पाहिजे" या गाजलेल्या घोषणेतील 'च' या अव्ययाने जनमानसावर केवढा भावनिक परिणाम घडवला !

स्थल, काल, परिणाम व घटनेची रीत दाखविणारी क्रियाविशेषणअव्यये संवेदनाकृतींचे संदर्भ व्यक्त करीत असतात. मागे, पुढे, वर, खाली, इकडून, तिकडे, हे स्थलविषयक व गतिविषयक संदर्भ व्यक्त करतात. हे संदर्भ स्थलाबद्दलच्या व गतीबद्दलच्या संवेदनाकृतींनी घडले आहेत. स्थल व काल यांची जाणीव अनेक संवेदनांच्या अनुक्रमाची व रचनेची जाणीव आहे. विशिष्ट वस्तू व तिच्या भोवतालचा परिसर यांच्या दर्शनानुक्रमातून आपण त्या वस्तूचे स्थान ठरवीत असतो. तसेच, आपल्या बोधनेतील मानसिक अवस्थांच्या अनुक्रमातून काळाची जाणीव आपणांस होत असते. कुठलाही अनुभव हा स्थलकालाच्या संदर्भाशिवाय अनुभव बनू शकत नसल्याने याबद्दलचे मानसिक संदर्भ आपल्या अनुभवाच्या घडणीत महत्त्वाचे कार्य करीत असतात.

ज्यांना आपण क्रियाविशेषणअव्यये म्हणतो ती विशेषणांइतकीच कवितेत महत्त्वाची असतात. आपल्या क्रियांचे विविध गुणधर्म ती दर्शवितात. सततच्या रूपकात्म वापराने ती स्थिर अर्थाची किंवा वाच्यार्थी बनलेली असतात. उदाहरणार्थ, 'हळूहळू' हे क्रियाविशेषण मूलतः कोणती तरी एक विशिष्ट क्रिया कोणत्या रीतीने घडली हे सांगत असले पाहिजे. विशिष्ट क्रियापद्धती दर्शविणारे हे क्रियाविशेषण आपण त्या

रीतीने किंवा त्या पद्धतीने घडणाऱ्या अन्य क्रियांना लावून त्याचा रूपकात्मक वापर करू लागलो. हा वापर सतत होत गेल्याने ही रूपके आहेत हेही आपण विसरून गेलो. परंतु अशी क्रियाविशेषणे आपण अन्य शब्दांप्रमाणेच रूपक म्हणून वापरू शकतो. "हळूहळू त्याचे मन शांत झाले." या विधानात बाह्य क्रियांच्या वर्णनासाठी वापरले जाणारे क्रियाविशेषणअव्यय मनातील घडामोडीसाठी वापरले गेले आहे. काव्यशास्त्रातील "गंगेवर गौळीवाडा आहे" ह्या लक्षणेच्या सुप्रसिद्ध उदाहरणात 'वर' या अव्ययामुळेच लक्षणा (म्हणजेच रूपक) झाली आहे.[३५]

क्रियाविशेषणअव्यये कवितेत रूपके कशी बनतात हे बालकवींच्या पुढील ओळीं-वरून स्पष्ट होईल.

गर्द दाट मधली झाडी । मंद मंद हलवा थोडी;
पराग, सुमनें हंसलेलीं । नीट बघा पायाखालीं;
पुष्पांचा बसला थाट । हळू हळू काढा वाट;
गोड सुवासाचे मेघ । आळसले जागोजाग;
हिमकणिका त्यांच्या पडती । गोड गोड अंगावरतीं;
पुनीत ही गंगामाई । स्नान करा झटपट बाई.[३६]

यांत मंदमंद, थोडी, नीट, हळूहळू, झटपट ही क्रियाविशेषणअव्यये अप्सरांच्या कृतींची चित्रे रेखाटीत आहेत. परंतु त्याबरोबरच या कृतींमागील मनोवृत्तीही त्यांतून साकार होत आहे. परागांनाही दुखापत होऊ नये म्हणून पायाखाली 'नीट' पाहणाऱ्या, 'हळूहळू' वाट काढणाऱ्या या अप्सरा मृदू मनाच्या आहेत हे आपल्या लक्षात येते. म्हणूनच त्यांच्या कृतीच्या पद्धती त्यांच्या मनोवृत्तीच्या प्रतिमा बनल्या आहेत. ही अव्यये शब्दाशब्दांतील मानसिक संदर्भांची जुळणी करीत असल्यामुळे त्यांनाही एक भावनिक अर्थ प्राप्त झालेला असतो. अनेकदा ही अव्यये रूपक म्हणूनही वापरली जातात.

प्रत्ययांचा विचारही या दृष्टीने करावयास हवा. प्रत्यय हे एका शब्दाचा इतर शब्दांशी संबंध दर्शवितात. नाम, सर्वनाम व विशेषणे यांचा परस्परांशी व इतर शब्दांशी असलेला संबंध विभक्तिप्रत्ययांनी ज्ञात होतो. धातूंना प्रत्यय जोडून आपण क्रियांचा काळ, क्रियांबद्दलच्या आपल्या अपेक्षा, आपल्या मनोवस्था स्पष्ट करीत असतो. विभक्तिप्रत्यय हे आपल्या बोधनेतील वस्तू, त्यांचे गुणधर्म, त्यांच्या क्रिया यांच्यातील संबंध स्पष्ट करून आपल्या अनुभवांना सलगता आणतात. (उदाहरणार्थ, रामाची गाय, रामाने काम केले, घरात जा, इ०.) आख्यातप्रत्यय हे एक तर कृती-तील काळाची जाणीव देतात (रामा गेला, तो उद्या येईल, इ०) किंवा कृतीबद्दल आपल्या अपेक्षा, आपल्या मनोवस्था व्यक्त करतात (आज पाऊस पडता तर बरे झाले असते, या माणसाचे भले व्हावे, माझ्यावर दया करा, इ०). म्हणून प्रत्ययां-

मधूनसुद्धा आपण स्थलकालाच्या संवेदनाकृती व विशिष्ट भावनिक ताण अभिव्यक्त करीत असतो. कवितेत आपल्या अनुभवांची, भावनिक ताणांची जी संघटना होत असते तिच्यात अव्यये व प्रत्यय—त्यांच्या अंगी असणाऱ्या भावनिक ताणांच्या व संवेदनाप्रतीतीच्या क्षमतेमुळे—सहभागी होऊन ती संघटना घडवीत असतात.

आपण विचारप्रतिपादन करीत असताना भाषेतील अव्यये व प्रत्यय आपल्या मानसिक संदर्भातील स्थिरावलेल्या घटकांची जुळणी करीत असतात. मानसिक संदर्भातील तार्किक व तपासता येण्याजोग्या घटकांचे संबंध येथे स्पष्ट केले जातात. अव्यये व प्रत्यय यांच्या काटेकोर व तर्कशुद्ध वापरास वैचारिक गद्यात महत्त्व असते. "गंगेवर गौळीवाडा आहे" अशा विधानाऐवजी "गंगेच्या तीरानजिक गौळीवाडा आहे" असे विधान येथे करावे लागते. हे दुसरे ज्ञानात्मक विधान आपण 'च्या', 'नजिक' असे प्रत्यय व अव्यय काटेकोरपणे वापरून केले आहे. "ही रामाची गाय आहे" आणि "हा गायीचा रामा आहे" यांपैकी पहिले विधान खरे व योग्य म्हणून आपण स्वीकारतो आणि दुसरे नाकारतो. याचे कारण 'रामा' व 'गाय' यांचे योग्य संबंध पहिल्या विधानात 'ची' या प्रत्ययाने जुळवले आहेत. म्हणून अव्यये व प्रत्यय यांनी जोडलेल्या संबंधाच्या आधाराने आपण वैचारिक विधानांचा खरेखोटेपणा, सत्यासत्यता शोधीत असतो.

कवितेत मात्र मानसिक संदर्भाचे संबंध जोडले जात असताना अव्यये व प्रत्यय यांच्या आधारे आपणांस त्यांची सत्यासत्यता पारखता येत नाही. येथे हे संबंध भावनिक व संवेदनात्म घटकांमध्ये जोडले जातात. हे संबंध रूपकांना स्पष्ट व आकलनक्षम बनवितात. करंदीकरांच्या कवितेतील पुढील ओळी पाहा :

मासा, रविशंकराच्या सतारीवरचा,
माशासारखा, माशाहून.
त्याचा तो ओंकारनेत्र, डबडबलेला...
...मासा, रविशंकराचा, शंकराहून,
माशासारखा, माशाहून
त्याचा तो ओंकारनेत्र डबडबलेला.[३७]

येथे रविशंकरांच्या सतारीवरील माशाची व रविशंकरांची प्रतिमा विभक्तिप्रत्ययांच्या आधारे साकार झाली आहे. 'च्या, चा' या प्रत्ययांनी मासा, रविशंकर व सतार हे जोडले गेले आहेत. हे संबंध स्पष्ट झाल्यामुळेच 'मासा' व 'रविशंकर' या दोन प्रतिमांचे आकलन शक्य झाले आहे. 'हून' या विभक्तिप्रत्ययात गौणप्राधान्याचा, तरतमाचा जो भावनिक संदर्भ आहे त्यामुळे सतारीवरच्या माशाच्या प्रतिमेला रूप व अर्थ आला आहे. या प्रकारे प्रत्यय कवितेत विविध संदर्भांमध्ये संबंध प्रस्थापित करून त्या द्वारा अनुभवांचे, भावनिक ताणांचे सलग संघटन साधतात.

चिनी वाङ्मयावर इंग्रजीत लेखन करणाऱ्या लिऊ या समीक्षकाने 'काव्यनिर्मितीच्या दृष्टीने चिनी भाषा अधिक योग्य भाषा आहे कारण ती प्रत्ययविहीन भाषा आहे' असे मत मांडले आहे. तो म्हणतो की अव्यये किंवा प्रत्यय यांनी शब्द जोडले की शब्दांच्या अर्थांना नेमकेपणा, नियमबद्धता व तार्किकता प्राप्त होते; काव्यनिर्मिती-साठी आवश्यक असणारी शब्दांची अनेकार्थता नष्ट होते. याउलट चिनी भाषेत प्रत्ययविहीन शब्द परस्परांशेजारी नुसते ठेवले जात असल्याने त्यांच्यात कोणते संबंध जोडायचे हे ठरविण्याचे स्वातंत्र्य वाचकांना प्राप्त होते आणि आपल्या कल्पनाशक्तीच्या साह्याने तो त्यांच्यात अनेक प्रकारचे संबंध जोडू शकतो. त्यामुळे अशा रचनेत काव्यात्मता अधिक असते.[३८]

परंतु लिऊ म्हणतो तसे मानण्याची आवश्यकता आहे असे वरील विवेचन लक्षात घेतल्यास वाटणार नाही. कारण कविता ही कवीच्या जाणिवांचे एक सेंद्रिय परिपूर्ण संघटन असते. हे संघटन कवीच्या विविध अनुभवांच्या जुळणीतून सिद्ध होते. ही जुळणी त्यांच्यातील विविध संबंधांच्या आकलनावाचून शक्य असत नाही. ह्या संबंधांचे आकलन प्रत्यय व अव्यये यांच्याशिवाय शक्य नसते. यांनाही एक भावनिक अर्थ असतो. त्यामुळे अनुभवातील किंवा मानसिक संदर्भातील भावघटकांच्या जुळणीत ते सहजपणे सहभागी होतात. दुसरे असे की, भाषेतील संबंध-प्रस्थापक अव्यये व प्रत्यय हे अतिशय लवचिक असतात. ते तसे लवचिक नसते तर भाषा ही जिवंत व प्रवाही राहूच शकली नसती. कवितेची अनेकार्थता ही प्रत्ययांच्या किंवा अव्ययांच्या वापरावर अवलंबून नसते, तर ती शब्दांचे किती अर्थ जुळवले जातात यांवर अवलंबून असते. कवीने नुसते प्रत्ययविहीन शब्द जरी एकमेकांशेजारी ठेवले तरी हे शब्द ठेवताना त्यांच्यातील एक नाते लक्षात घेतलेले असते. वाचकही असे नाते लक्षात घेतल्यावाचून ते समजावून घेऊ शकणार नाही. शब्दांचे अनेक पातळ्यांवरचे अर्थ जोडले जाऊन त्यातून सिद्ध होणारा सेंद्रिय घाट कवितेत महत्त्वाचा असतो, वाचकाला मिळणारे अर्थ लावण्याचे मुक्त स्वातंत्र्य महत्त्वाचे नसते.

गद्यात रूपकांचे क्षयीकरण तर कवितेत पुष्टीकरण

नाम, सर्वनाम, विशेषण व क्रियापद यांना प्रत्यय व अव्यये यांच्या साह्याने व विशिष्ट क्रमाने जोडून विधान तयार होते. हे विधान एक तर विचारप्रतिपादनाचे कार्य करणारे असेल किंवा आपल्या भावनिक ताणांना वस्तुरूपत्व व प्रत्ययकारित्व देणारे असेल. हे संबंध आपण अशा प्रकारे जोडू शकू की रूपकसंपन्न बोलभाषेचे रूपांतर स्थिर भाषेत किंवा प्रवाही भाषेत आपणांस करता येईल. वैचारिक किंवा शास्त्रीय गद्यात आपण अशा प्रकारे विधाने तयार करू लागतो की भाषेतील रूपके अकार्यक्षम बनून त्यांनाही निश्चितार्थ प्राप्त होईल आणि त्या विधानाच्या खरेखोटे-पणाच्या तपासणीला त्याचा अडथळा येणार नाही. अशा वेळी आपणांस ही रूपके

आहेत याचेही पुष्कळदा विस्मरण होते. या दृष्टीने आपणांस पुढील विधान लक्षात घेता येईल :

"राज्यसंस्थेची *परिणाति जसजशी होत चालली आहे तसतसें* व्यक्तिस्वातंत्र्य *हटत चाललें आहे*, असा *भास होतो*. पण आधीं तें खरें नाहीं आणि खरोखर जेथें तें हटलेलें *आढळतें* तेथें ती गोष्ट स्वतः त्या मनुष्याच्या व त्याच्या समाजाच्याही हिताला पोषक व वर्धक अशीच असते."[३९]

या विधानातील तिरप्या टशांकडे लक्ष देऊन जर आपण वरील विधान वाचले तर येथे 'राज्यसंस्था' व 'व्यक्तिस्वातंत्र्य' यांचे सजीवीकरण केले गेले आहे हे लक्षात येईल. या रूपकावर लक्ष केंद्रित करताच राज्यसंस्था व व्यक्तिस्वातंत्र्य यांच्यात जणू द्वंद्व चालू आहे आणि त्यांपैकी एकाची सरशी होऊन दुसऱ्याचा पराभव होत आहे असे एक दृश्य आपल्या प्रत्ययाला येऊ लागते. मुद्दाम लक्ष न पुरवता हे विधान जर आपण वाचीत गेलो तर यात एखादें रूपक आहे असे आपल्या लक्षातही येत नाही. विचारप्रतिपादन होत असताना यात आलेले रूपक हे बधिर व अक्षम करून टाकले आहे. काही वेळा त्याचा विचारप्रतिपादनासाठी वापर केला जातो. पुढील विधान पाहा :

"...वरील विवेचनावरून असें दिसून येईल कीं धर्म, राज्य आणि सामाजिक व्यवहार यांतील भेद एकसमयावच्छेदेंकरून होणारा आहे. समाजाच्या एकाच बुडख्याला या तीन खांद्या किंवा हे तीन अंकुर एकदम फुटतात. ते फुटल्यावर पुढें असा प्रश्न निघतो कीं, त्यांपैकीं प्रथम कोणती खांदी वाढीस लागते, व कोणत्या खांदीच्या वाढीनें बाकीच्या खांद्यांच्या वाढीस मदत होते?"[४०]

या विधानात येणाऱ्या रूपकात संवेदनांना फक्त महत्त्व मिळाले आहे. बुडख्याला फुटलेल्या फांद्यांची केवळ संवेद्य प्रतिमा वापरून यातील विचाराला मूर्तरूप दिले आहे. येथे रूपकात भावनिक घटकांची कसलीही आंतरप्रक्रिया होत नाही. खरे म्हणजे हे पूर्णार्थाने रूपक नव्हे. येथे दोन गोष्टींची तुलना करून विचारप्रतिपादन केले जात आहे. एका अर्थाने हे रूपक अर्धमृत केले गेले आहे. विस्तार टाळण्यासाठी व विचारांचे, अमूर्त संकल्पनांचे प्रतीतीद्वारा चटकन आकलन व्हावे म्हणून ही अशी रूपके वापरली जातात. त्यामुळे या रूपकांत संवेदनासाधर्म्यच फक्त महत्त्वाचे असते. अमूर्त विचारांना रूपकांतून जर संवेद्य, मूर्त बनवले तर ते चटकन कळू शकतात.

याउलट, कवितेच्या रचनेत केवळ रूपकांची, प्रतिमांची संघटना साधली जाते. ज्यांना केवळ वाच्यार्थ आहे असे शब्द कवितेत येत नाहीत असे नाही. कवितेत वाच्य शब्द हे रूपकांना घडविण्यासाठी येत असतात. हे शब्द त्या रूपकांचे वर्णन

करीत असतात. हे वाच्य शब्द कवितेत महत्त्वाचे असतात, कारण या शब्दांवाचून रूपक अस्तित्वातच येऊ शकत नाही अशी परिस्थिती त्या कवितेत निर्माण झालेली असते. आपण पहिल्या भागात कवितेचे व प्रतिमेचे नाते लक्षात घेताना ज्ञानात्मक व तर्कसंगत विधानांच्या कवितेतील स्थानाचा विचार केला होता.[४१] कवितेत येणारी वर्णनपर व ज्ञानात्मक विधाने रूपकाच्या किंवा प्रतिमेच्या अस्तित्वासाठीच येतात असे नव्हे तर अनेकदा कवितेतील ही रूपके या विधानांना रूपकाच्या पातळीवर खेचू पाहतात. ही रूपके त्यांच्यावर जणू आक्रमण करतात. त्यांनाही रूपके बनवू पाहतात. वर्णनपर विधानांच्या बाबत हे विशेषत्वाने घडते. इंदिरा संतांच्या पुढील ओळी पाहा :

—जरा पुढे अन् असे वळा, मग
पुन्हा असे, अन् तिथेच तें घर;
बघा खुणेला समोर आहे
सोनतुऱ्यावर पिवळा मोहर.

तेव्हापासुन...
लाल धुळींतिल तीं पदाचिन्हें—
मनांत टिपला हिशेब त्यांचा
आभाळानें, सोनतुऱ्यानें,
कुणी कुणी अन्...[४२]

पहिल्या चार ओळींत घराच्या पत्त्याचे केवळ वर्णन आले आहे. सुरुवातीला आपण या ओळी केवळ वर्णन म्हणून स्वीकारतो. परंतु आपण जेव्हा दुसऱ्या कडव्याकडे वळतो तेव्हा मात्र पहिल्या कडव्यातील वर्णन प्रतिमा बनते. आता हे वर्णन प्रेमाच्या पूर्तीकडे होणारा प्रवास बनला आहे. या मार्गावरही 'वळणे' आहेत—सुखदुःखाची, आशानिराशांची. परंतु शेवटी ही वळणे चालून गेल्यावर जे 'घर' लागते तेथे पिवळ्या मोहराने फुललेल्या 'सोनतुऱ्या'ची खूण आहे. आता 'घर' आणि 'सोनतुरा' यांनाही रूपकत्व प्राप्त झाले आहे. पहिल्या दोन ओळींतील 'अन्' या शब्दाच्या जागाही लक्षात घेण्याजोग्या आहेत. येथे जणू प्रेमाच्या प्रवासातले थबकणे सूचित होत आहे. 'अन्' या उभयान्वयी अव्ययाला कवयित्रीने दिलेला हा अर्थ रूपकप्रक्रियेतूनच जन्मलेला आहे.

सकृद्दर्शनी गद्य किंवा ज्ञानात्मक वाटणारी विधाने एखाद्या रूपकाचा किंवा प्रतिमेचा स्पर्श होताच कशी बदलतात याचे आणखी एक उदाहरण म्हणजे केशवसुतांची 'नवा शिपाई' ही कविता. या कवितेच्या सुरुवातीच्या चार ओळी वाचताना आपण त्यांचा सरळ अर्थ लावतो. परंतु नंतर

खादाड असे माझी भूक,
चतकोरानें मला न सूख,
कूपांतिल मी नच मंडूक...[४३]

या ओळी येतात. 'ब्राह्मण नाहीं, हिंदुहि नाहीं' असे व्यापक तत्त्व सांगणारा हा शिपाई स्वतःच्या भुकेसारख्या क्षुल्लक गोष्टींवर का बरे बोलतो ? असे बोलणे निरर्थक आणि हास्यास्पद नाही काय ? परंतु या उल्लेखानंतर—

मळ्यास माझ्या कुंपण पडणें अगदीं न मला साहे

ही ओळ येते. ह्या ओळीतील मळ्याच्या प्रतिमेमुळे गद्य वाटणाऱ्या ओळी रूपके बनू लागतात. 'जेवण झोडणारा' या दृष्टीने हा शिपाई खादाड नाही. जे जे स्वीकारणीय आहे ते ते तो आपलेसे करतो आहे. त्यावर तो खादाडासारखा तुटून पडतो आहे. येथे आपले–दुसऱ्याचे असे काहीच नाही. त्यामुळे भाकरीचा चतकोर तुकडा आपला, असेही नाही. त्याच्या स्वीकारण्याला कसलेच बंधन नाही. कारण आपल्या मळ्याला कुंपण असावे असे त्याला वाटत नाही. हे लक्षात येताच 'नव्या मनूतिल', 'नव्या दमाचा' या सुरुवातीच्या उल्लेखांनाही रूपकत्व मिळते. हे जे काही नवे आहे ते आपलेसे करणे ही एक शिपाईगिरीच आहे, एका भीषण संगरातून येथेही जावे लागते. हे लक्षात येताच 'शिपाई' ही प्रतिमा किंवा रूपक बनते. अशा प्रकारे कवितेत रूपकांचे एक अधिराज्य प्रस्थापित होत असते.

शब्दाशब्दांना निश्चित व स्थिर अर्थ असलेली आणि तरीही प्रत्येक शब्दात प्रकट अथवा सुप्त रूपकात्मता असलेली ही बोलभाषा इतकी लवचिक असते, की विचार-प्रतिपादनासाठी तिच्यातील स्थिर अर्थांची रचना साधणे जितके सहजपणे शक्य आहे तितकेच काव्यनिर्मितीसाठी तिच्यातील संवेदनात्म व भावनिक अर्थांची रूपक-द्वारा संघटना साधणेही सहज शक्य आहे. बोलभाषेतील शब्दांचे अर्थ निश्चित करून, त्यांच्यातील प्रवाहित्व गोठवून, रूपकांची क्षमता नाहीशी करून, वैचारिक व शास्त्रीय विषयांची भाषा तयार करता येते. बोलभाषेतील शब्दांच्या अर्थांची समृद्धी वाढवून, तिचे प्रवाहित्व अधिक वेगवान करून, रूपकांची वृद्धी करून, कवितेचीही भाषा तयार करता येते. या भागाच्या सुरुवातीला स्टीव्हेन स्पेंडरने भाषेसंबंधी केलेली तक्रार नोंदविली होती. तिच्यासंबंधी आपणांस असे म्हणता येईल की प्रतिमा, प्रतीक, शब्दांचा नाद यांच्या साह्याने कवितेची वेगळी भाषा निर्माण करण्याचा प्रयत्न होत नसतो. हे सर्व भाषेचे अंगभूत घटक असतात; कारण ते आपल्या आकलनाचे व बोधनेचे अंगभूत घटक आहेत. कवी यांना काव्यनिर्मितीचे माध्यम म्हणून स्वीकारतो. माध्यम म्हणून भाषेतील हे घटक समृद्ध बनवितो. रंग हे चित्र-कलेचे माध्यम म्हणून जितके सोपे किंवा कठीण, तितकेच शब्द हे काव्याचे माध्यम म्हणून सोपे किंवा कठीण.

भाषेला हे जे लवचिक व अभिव्यक्तीच्या दृष्टीने समर्थ असे रूप लाभले आहे ते भाषा समाजाप्रमाणे, परिस्थितीप्रमाणे सतत बदलत असते म्हणून प्राप्त झाले आहे. समाजाच्या गरजा व समाजाभोवतीची परिस्थिती यांना भाषा ही सतत अनुरूप असते. समाजाशी व काळाशी अप्रस्तुत असे शब्द, रूपके नष्ट होतात. त्यांना आवश्यक असे शब्द व रूपके जन्म घेतात. अशा प्रकारे ही भाषा समाजाशी व काळाशी नेहमीच संवादी राहत असते. त्यामुळेच ती कलावंतांच्या कलानिर्मितीच्या गरजा भागविण्याइतकी समर्थ व लवचिक असते.

थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल, की लवचिकपणा, परिवर्तनशीलता, रूपकात्मता हे भाषेचे नैसर्गिक गुणधर्म आहेत. हे गुणधर्म ती ज्या समाजाचे साधन आहे त्या समाजाच्या परिवर्तनशीलतेतूनच जन्माला आले आहेत; म्हणूनच भाषा हे कलामाध्यम होऊ शकले आहे. कवी या माध्यमात जी संघटना बांधतो ती वस्तुनिष्ठ असूनही समाजाबरोबर, काळाबरोबर बदलत राहते. आणि या प्रत्येक परिवर्तनात ती आपले वस्तुनिष्ठत्व टिकवून ठेवते. तिला लाभलेले हे वैशिष्ट्य भाषेच्या अंगभूत गुणधर्मांमुळेच लाभले आहे.

या भागाच्या सुरुवातीला आपण कलानिर्मितीचे एक परिपूर्ण माध्यम म्हणून भाषेत कितपत क्षमता आहे असा प्रश्न उपस्थित केला होता. या प्रश्नाच्या संदर्भात या भागात जी भूमिका मांडली आहे ती थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल:

(१) शब्दाचा अर्थ म्हणजे विशिष्ट उच्चारचिन्हाने चिन्हांकित केलेला मानसिक संदर्भ. हा वस्तुवस्तूंतील साधर्म्यवैधर्म्यप्रतीतीमुळे घडतो. त्यामुळे त्यात वस्तूसंबंधीच्या संवेदना, त्याबद्दलचे विचार, त्यांच्याशी निगडित असणारे भावनिक ताण यांचा समावेश होतो. शब्दांचा अर्थ म्हणजे या सर्वांचा एक पुंज.

(२) मानसिक संदर्भामध्ये एकाच जातीच्या वस्तूंचे सर्व गुणविशेष, त्याबद्दलचे विचार व भावना ग्रथित होतात. याबरोबरच भिन्न जातीच्या वस्तूंचे समान गुणविशेष, त्याबद्दलचे विचार व भावनाही ग्रथित होतात. म्हणून त्या मानसिक संदर्भाचे चिन्ह बनलेला उच्चार वाच्यार्थाने व रूपकार्थाने वापरता येतो. यामुळेच भाषा ही रूपकसंपन्न आहे.

(३) ज्ञानाचा, अनुभवांचा विकास विचारप्रक्रियेतील रूपकप्रक्रियेने झाला. म्हणून भाषेचाही विकास याच रूपकप्रक्रियेने झाला. अगणित वस्तूंची, घटनांची व्यवस्था त्या मानाने संख्येने कमी असलेल्या शब्दांनी आपण लावतो. याचे कारण हे शब्द रूपके म्हणून आपण वापरतो.

(४) वस्तुवस्तूंतील संवेदनाघटक व भावघटक यांच्या साधर्म्ययुक्त अगर वैधर्म्ययुक्त जुळणीवाचून रूपक अस्तित्वात येत नाही. रूपकप्रक्रियेत संवेदनात्मक व भावात्मक

अंगांची आंतरप्रक्रिया अपरिहार्य असते. म्हणूनच रूपक हे वस्तुरूप (concrete), भावनिक, चित्रात्म व प्रत्ययकारी असते. रूपकात्मता हा भाषेचा अंगभूत विशेष असल्याने हे गुणधर्म भाषेत असतात.

(५) मानसिक संदर्भातील संवेदनात्मक व वैचारिक अंगे पर्यायी शब्दांतून व्यक्त करता येतात. भावनिक अंग मात्र त्या मानसिक संदर्भाचा बोध करणाऱ्या उच्चारचिन्हाशी अतूटपणे निगडित असते. अशा या भावनिक अंगाच्या होणाऱ्या आंतरप्रक्रियेने रूपक घडत असल्याने ही आंतरप्रक्रिया व त्यातील भावनिक ताण त्या विशिष्ट रूपकशब्दांशिवाय शक्य नसतात. म्हणून कवितेतील शब्द बदलता येत नाहीत. ती भाषांतरित किंवा रूपांतरित करता येत नाही. तिचा संक्षेप अगर विस्तार संभवत नाही. तिच्यात आशय व अभिव्यक्ती यांचे द्वैत नसते. तिचा आस्वाद घ्यायचा असेल तर तिच्या शब्दसंहितेशिवाय इतर मार्ग उपलब्ध नसतात. म्हणूनच कविता ही 'शब्दांची संघटना' आहे असे आपण म्हणू शकतो.

(६) शब्दांचा उच्चार हा त्या शब्दाच्या मानसिक संदर्भाचाच एक भाग असतो. उच्चारातील नादरचना काही अनुभव, काही भावनिक ताण जागृत करीत असते. त्यांना अर्थपूर्ण बनवीत असते. कवितेत मानसिक संदर्भातील रूपकनिर्मितिक्षमता ज्याप्रमाणे कार्यक्षम बनविली जाते, त्याप्रमाणेच शब्दांच्या उच्चारातून घडणाऱ्या नादरचनेतही रूपकनिर्मितिक्षमता कार्यक्षम बनविली जाऊ शकते.

(७) शब्दांचे वाच्यार्थ व रूपकार्थ हे दोन्ही मूळ व प्राथमिक अर्थ आहेत. यांपैकी अमुक एक मूळ अर्थ व अमुक एक नंतर प्राप्त झालेला अर्थ, असे आपणांस म्हणता यायचे नाही. म्हणूनच भाषा ही निसर्गतःच विचारप्रतिपादनासाठी व काव्य-निर्मितीसाठी वापरता येते. वैचारिक गद्यात रूपके विस्तार टाळण्यासाठी, विचारांना वस्तुरूप देऊन परिणामकारक बनविण्यासाठी येतात. यात रूपकांच्या भावनिक अंगांना मृत बनवले जाते. त्यामुळे अंतिमतः रूपके वाच्यार्थी बनतात. कविता ही रूपकांची, प्रतिमांची संघटना असते. तिच्यात वाच्य शब्द आले तरी ते रूपकांच्या अस्तित्वासाठी आलेले असतात.

(८) विधानातील शब्दाशब्दांचे संबंध, शब्दानुक्रम व संबंधप्रस्थापक अव्यये व प्रत्यय यांच्या साह्याने वैचारिक गद्यात भाषेला एक स्थिर रूप दिले जाते आणि यांच्याच साह्याने कवितेत भाषेला प्रवाही, गतिमान रूप दिले जाते. मुळात भाषेतील शब्दानुक्रम लवचिक असतो. तो भाषेच्या अंगभूत प्रवाहीपणाचाच एक भाग आहे. वैचारिक गद्यात तर्कनियमांनी शब्दानुक्रम निश्चित होतो, तर कवितेत तो भावनिक ताणांनी नियमित होतो. कवितेत शब्द अशा एका अनुक्रमाने येतात की त्यामुळे कवितेतील रूपकांना अस्तित्व प्राप्त होते. ही रूपके अशा एका अनुक्रमाने येतात की त्यामुळे एक विशिष्ट, सेंद्रिय, संघटित असा अनुभव साकार होतो. वस्तूंत व घटनांत संबंध जोडताना आपले भावनिक ताण त्यात सह-

भागी होतात म्हणून संबंधप्रस्थापक अव्यये व प्रत्यय यांना भावनिक अर्थ प्राप्त झालेला असतो. कवितेत अनुभवांचे संघटन होते म्हणजे काही मानसिक संदर्भांचे संघटन होते. यांतील अंतर्गत संबंध स्पष्ट झाल्यावाचून हे संघटन अशक्य असते. म्हणून संबंधप्रस्थापक अव्यये व प्रत्यय कवितेत महत्त्वाचे असतात. अशा संबंधांमध्ये अनुक्रम, स्थल, काल, परिमाण, क्रियेची रीत इत्यादी संबंध समाविष्ट असतात. ही अव्यये व प्रत्यय रूपके म्हणूनही वापरले जातात.

(९) भाषा ही समाजसापेक्ष आहे. ती समाजाबरोबर बदलते. समाजातील व्यक्तींचे अनुभव, मानसिक संदर्भ बदलले की शब्दांचे, रूपकांचे अर्थ बदलतात. काही शब्द व रूपके मृत होतात, काही जन्मतात. अशा या प्रवाही भाषेतून अधिक प्रवाही अशी कविता घडविली जाते. समाज व भाषा बदलताना कविताही बदलते. तिला नवे अर्थ प्राप्त होतात. हे जर एखाद्या कवितेबद्दल घडले नाही तर ती कविता त्या समाजाच्या दृष्टीने मरते.

शाखा (स्थळ प्रत)

भाषा व तिची कवितानिर्मितिक्षमता

टिपा

१. "Literature is easily one of the most limited of the arts. It is limited because it has as its material words, which have meaning apart from their use in literature. And this meaning—even if stretched—must be maintained within a literary work. In painting and music, the cards with which the game is played can be replaced by a new pack. In literature the pack can only be reshuffled."—Stephen Spender: 'Is New Literature Possible?', *Saturday Review*, New York, September 22, 1962.

२. "The poetic universe is not created . . . so easily. . . . He (the poet) has to borrow Language—the voice of the public, that collection of traditional and irrational terms and rules, oddly created and transformed, oddly codified and very variedly understood and pronounced."—Paul Valery (Translated by Denise Folliot): *The Art of Poetry*, p. 67.

३. या व्यवहारात मानसिक प्रतिमा (mental images) अनेकदा सहभागी होत असतात हे खरे, परंतु त्यांना विचारप्रक्रियेतील आवश्यक घटक मानता येत नाही. मॅक्केलर म्हणतो : ". . . the images at it were, an unessential acompaniment, a luxury in whose absence thinking could occur equally well."—Peter McKeller: *Imagination and Thinking*, p. 23.

४. ". . . instead of conceiving our problems in terms of . . . subject-object dualism . . . we think triadically in terms of subject-object and language . . . Richard's doctrine is too much influenced by dualistic epistemology . . . according to the doctrine in question (language) is vehicular not constitutive . . . each of the components (i.e. subject-object-language) has a certain independence of, as well as a certain dependence upon, each of the others"

— Philip Wheelwright: 'Semantics and Ontology', *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knights and Basil Cottle), p. 3.

५. William McDougall: *An Outline of Psychology*, pp. 265-67.

६. या मुद्द्याच्या सविस्तर चर्चेसाठी मॅक्डुगलच्या उपरोल्लेखित ग्रंथातील पंधरावे प्रकरण पाहावे. मॅक्डुगल वस्तुभेद व पूर्वानुभवसंघटन या दोन प्रक्रियांसंबंधी म्हणतो : "Descrimination is the discovery of differences; apperception is the discovery of similarity." *Ibid.*, p. 388.

७. स्पिअरमनने आपण 'noegenesis' असा शब्द का वापरला हे स्पष्ट करताना म्हटले आहे : "The *noe* . . . have been intended to indicate that these processes, and these alone, have the virtue of self-evidence. The *genesis* implies that these same three processes, and no others, generate novel items of knowledge." — C. Spearman: *Psychology Down the Ages*, p. 142.

८. स्पिअरमनचे तीन नियम असे :

1) A person tends to know himself and items of his own experiences.

2) On presentation of two or more items a person tends to know relations between them.

3) On the presentation of an item, together with a relation, a person tends to conceive the correlative item.

— *Ibid.*, pp. 125-29.

९. स्पिअरमनने दिलेली संबंधांची यादी :

"Evidence, likeness, conjunction, space, time, psychological objectivity, identity, attribution, causation and especially constitution." *Ibid.*, p. 126.

१०. C. K. Ogden and I. A. Richards: *Meaning of Meaning*, pp. 52-59.

११. "A new kind of stimulus might perhaps give rise to a new kind of sensation, a new kind of pain, say. But even so we should probably recognise it as a pain of some sort. Effects from more or less similar happenings in the past would come in to give out response its character and this as for as it went would be meaning.

A perception is never just of an *it*; perception takes whatever it perceives as a thing of a certain sort. All thinking from the lowest to the highest — whatever else it may be — is sorting."

— I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetorics*, p. 30.

"All thought must take its object *as of a sort.* Nothing for the mind is a mere *it* : each thing is a *what* : the most unqualified, unrestricted it is merely a *what* of the extermest general sort. Its *what* is *how we think of it,* and *how we think of it* is not another question, except verbally, from *in (or, as of) which sort* do we take it ?" — I. A. Richards : *Interpretation in Teaching,* p. 49.

१२. "This bit of paper here now in my hand is a concrete particular to us so far as we think of it as paperish, hereish, nowish, and in my hand, it is the more concrete as we take it as for more sorts, and the more specific as the sorts are narrower and more exclusive." — *Ibid.,* p. 31.

मॅक्‌डुगलनेही हेच मत मांडले आहे.

"... in reality we begin by congnition of the highly general and progress gradually to the cognition of particulars." — William McDougall : *An Outline of Psychology,* p. 381.

१३. मॅक्‌केलरने या प्रक्रियेचे वर्णन 'अमूर्तीकरण व स्थलांतरण' असे केले आहे. तो म्हणतो :

"We are constantly engaged in abstracting relations from one clearly perceived context and applying them to another subject matter . . . (this is) a process of abstracting and transplanting." — McKeller : *Imagination and Thinking,* p. 73.

१४. Charles Baudouin : *Psychoanalysis and Aesthetics,* pp. 18-23.

१५. "The psychoanalysts have shown us with their discussions of 'transference', — another name of metaphor — how constantly modes of regarding, of loving, of acting that have developed with one set of things or people, are shifted to another. . . ." — I. A. Richards : *Philosophy of Rhetorics,* p. 135.

१६. A. S. Diamond : *The History and Origin of Language,* p. 261.

१७. I. A. Richards : *Philosophy of Rhetorics,* pp. 34-35.

१८. *Ibid.,* p. 40.

१९. "The traditional theory (of metaphor) . . . made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between intercourse of thoughts, a transaction between context. Thought is metaphoric, and proceeds by comparison, and metaphors of language derive therefrom." *Ibid.,* p. 94.

रिचर्ड्सप्रमाणे मॅक्केलरने म्हटले आहे :

"The use of implicit analogies (metaphor) and explicit analogies (simile) is basic to almost all human communication and human thinking." — McKeller, *Imagination and Thinking*, p. 74.

२०. Benedetto Croce (Trans. by R. G. Collingwood): *The Philosophy of Giambattista Vico*, Chapter IV.

सुप्रसिद्ध भाषाशास्त्रज्ञ येस्परसननेही भाषा ही काव्यातून, गीतातून जन्मली हा सिद्धांत मांडला आहे. तो म्हणतो :

"Primitive man . . . was forced to express his thoughts in the language of poetry . . . language originated as play, and the organs of speech were first trained in this singing sport of idle hours." — Otto Jesperson: *Language*, pp. 431-33.

२१. Owen Barfield: 'The Meaning of the word Literal', *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knight and Basil Cottle), pp. 48-57.

२२. "Metaphor . . . is the primary law of speech construction and of the discovery and expression of meanings through language." — Wilbur Urban: *Language and Reality*, p. 112.

२३. "This process of endless naming is carried on in two ways: (a) by the transference of names from one thing to another, (b) by the making of new names consciously. The first we shall describe as natural speech construction, the second as artificial or conventional speech construction." *Ibid.*, p. 174.

२४. बी० रघुनाथ : 'मिटलेले आकाश' (संपा०, भगवंत देशमुख), पृ० ३९.

२५. McKeller: *Imagination and Thinking*, p. 69.

२६. गंगाधर गाडगीळ : 'खरं सांगायचं म्हणजे', पृ० ८८.

२७. "Most generally it (the context) is a name for a whole cluster of events that recur together — including the required conditions as well as whatever we may pick out as cause or effect. . . . In these contexts one item — typically a word — takes over the duties of parts which can then be omitted from the recurrence. There is thus an abridgement of the context only shown in the behaviour of living things, and most extensively and drastically shown by man. When this abridgement happens, what a sign or word — the item with these delegated powers — means is the missing parts of the context." — I. A. Richards, *Philosophy of Rhetorics*, pp. 32-34.

२८. Paul Valery (Trans., Denise Folliot): *The Art of Poetry*, pp. 70-72.

२९. McKeller : *Imagination and Thinking,* p. 60.

३०. *Ibid.,* pp. 60-62.

३१. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता' (संपा०, मंगेश पाडगावकर), पृ० १३९.

३२. विंदा करंदीकर : 'राणीची बाग', पृ० ७.

३३. "By 'Block language' I mean language that ideally consists of terms defined and employed according to the law of identity, such terms being combined in such a way as to produce propositions obeying the law of non-contradiction. This is not a complete definition of block language, but it will serve in an ordinary way to identify it. . . . Language may be fluid to various degrees. Block language is therefore, a limiting possibility of reduced fluid language; it occurs wherever the semantic fluidity is reduced to zero while the semantic function remains. This explains why 'block language' can be defined positively whereas 'fluid language' can only be defined negatively. For it is block language that conforms to rules and hence admits of exact definition. Fluid language has an indefinite numbers of posibilities in an indefinite number of respects: for instance, its terms can be plurisignative, they can undergo semantic variations according to context, the meaning can be presented in soft focus and can be suggested by indirection, there can be varieties of interplay between meaning and song, the sentence can work by irony and paradox, a sentence can hover between the roles of statement and question, or between statement and exclamation, and so on." — Philip Wheelright: 'Semantics and Ontology', *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knights and Basil Cottle), pp. 3-4.

३४. पु० शि० रेगे, 'पुष्कळा', पृ० २७.

३५. 'लक्षणा' ही रूपकच असते. यासंबंधीचे विवेचन तिसऱ्या भागात पाहा.

३६. बालकवी : 'अप्सरांचे गाणे', बालकवींची कविता (संपा०, भा० ल० पाटणकर), पृ० ११५.

३७. विंदा करंदीकर, जातक, पृ० ३९-४०.

३८. "Chinese, being a completely uninflected language, is not burdened with Cases, Genders, Moods, Tenses etc., is at once a source of strength and of weakness, for on the one hand it enables the writer to concentrate on essentials and be as concise as possible, while on the other hand it leads easily to ambiguity. In other

words, where Chinese gains in conciseness it loses in preciseness. As far as poetry is concerned, the gain is on the whole greater than loss." — James J. Y. Liu : *Art of Chinese Poetry,* p. 40.

३९. न० चिं० केळकर : 'समग्र केळकर वाङ्मय', खंड ३ रा, पृ० ७६५.

४०. गो० ग० आगरकर : आगरकर लेखसंग्रह (संपा०, ग० प्र० प्रधान), पृ० १४१.

४१. भाग पहिला, प्रकरण ३ रे, 'कविता : प्रतिमांची सेंद्रिय रचना' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

४२. इंदिरा, मेंदी, १९५५, पृ० ४७.

४३. केशवसुत : केशवसुतांची कविता (संपा०, प० चिं० दामले), पृ० १२९.

भाग तिसरा

प्रतिमेचें स्वरूप

प्रतिमेचे स्वरूप

प्रतिमेचे स्वरूप

आतापर्यंत आपण कवितेचे स्वरूप व तिच्या संघटनेत प्रतिमेचे स्थान कोणते याचा जसा विचार केला, तसेच प्रतिमा निर्माण करणे हा भाषेचा एक अंगभूत गुणधर्म कसा आहे हेही पाहिले. ज्या काव्यघटकांना 'उपमारूपकादी अलंकार' म्हणून संबोधिले जाते त्यांच्यासाठी आपण आपल्या आतापर्यंतच्या विवेचनात 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरली. परंतु समीक्षेत मात्र ती याच व एवढ्याच अर्थाने वापरली जात नाही. या अर्थाबरोबर ती इतर अनेक अर्थांनी वापरली जाते. तेव्हा प्रतिमेच्या स्वरूपाची चर्चा करण्याआधी समीक्षेत ही संज्ञा कोणकोणत्या अर्थांनी वापरली जाते हे पाहणे आणि ती केवळ उपमारूपकादी म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या काव्यघटकांसाठी वापरणे इष्ट ठरेल का हे निश्चित करणे अगत्याचे आहे.

'प्रतिमा' या संज्ञेचे विविध अर्थ

आपण जेव्हा कविता वाचतो तेव्हा तिच्यातील काही शब्दांमुळे मनश्चक्षूंसमोर काही वस्तूंची किंवा घटनांची चित्रे तरळत असल्याचा अनुभव आपल्यापैकी अनेकांना येतो. कविता वाचतानाच केवळ हे घडते असे मात्र नव्हे. दैनंदिन व्यवहारातही अनेकांस असा अनुभव येऊ शकतो. आपण एखाद्या गोष्टीचा तिच्या अपरोक्ष विचार करू लागलो की अनेकदा आपल्या मनःपटलावर अनेक वस्तूंची चित्रे उमटू लागतात. अशा चित्रांना मानसिक प्रतिमा (mental images) असे म्हणतात. मानसशास्त्रात मानसिक प्रतिमांचा भरपूर अभ्यास झाला आहे. जीवन जगत असताना वस्तू व घटना यांपासून मिळणाऱ्या इंद्रियसंवेदनांच्या स्मृती काहींच्या मनात साठवल्या जातात. त्या वस्तूंच्या अपरोक्ष जेव्हा ही माणसे विचार करतात तेव्हा या इंद्रियसंवेदनांचे स्मृतिबद्ध ठसे त्यांच्या मनात जागृत होतात. इंद्रियसंवेदनांच्या या ठशांना मानसिक प्रतिमा म्हणतात. दृक्, नाद, गंध, स्वाद व स्पर्श या इंद्रियसंवेदनांचे अनुभव आपणांस येत असल्यामुळे आपल्या मानसिक प्रतिमाही प्रामुख्याने या पाच प्रकारच्या असतात.[1] एखादा वस्तुवाचक शब्द ऐकताच किंवा वाचताच त्या वस्तूची मानसिक प्रतिमा आपल्या मनात जागृत होऊ शकते. 'गाय' म्हणताच गायीची दृक्-प्रतिमा उमटू शकेल; 'गुलाब' म्हणताच गुलाबाचा सुवास आपल्या

मनात दरवळून जाऊ शकेल. खाद्य पदार्थांची चव, वस्तूंचे स्पर्श यांच्याही प्रतिमा तद्वाचक शब्द ऐकताच आपल्या मनात जागृत होऊ शकतील. कडूजार, खारटघोट, गुळगुळीत, हंबरणे, किंचाळणे, पिवळेधम्मक अशा प्रकारचे शब्द आपल्या मनात इंद्रियसंवेदनांच्या मानसिक प्रतिमा जागृत करू शकतात. शब्दांमुळे अशा मानसिक प्रतिमा जागृत होऊ शकत असल्यामुळे कवितेच्या वाचनात आपणांस प्रतिमा-जागृतीचा या प्रकारचा अनुभव येऊ शकतो. म्हणून काही टीकाकार समीक्षेत प्रतिमा ही संज्ञा मानसशास्त्रीय अर्थाने वापरतात.

मानसशास्त्रीय सिद्धांतांच्या मदतीने कवितेचा विचार करणारे अनेक समीक्षक 'प्रतिमा' ही संज्ञा मानसशास्त्रीय अर्थाने वापरतात. एफ्० सी० प्रिस्कॉटने तर म्हटले आहे की, कवी हा स्फूर्तीच्या क्षणी फक्त मूर्त प्रतिमाच पाहत असतो, आणि म्हणूनच प्रतिमा ही विशुद्ध काव्याची भाषा आहे.[२] असे म्हणताना अर्थातच तो प्रतिमा हा शब्द 'मानसिक प्रतिमा' या अर्थाने वापरतो. ही प्रतिमा कशी घडते हे सांगताना त्याने म्हटले आहे की, एखादा संवेद्य अनुभव घेऊन झाला की त्या अनुभवातील काही भाग नाहीसा होऊन जातो आणि काही तसाच टिकवला जातो. टिकवला गेलेला हा भाग म्हणजे त्या संवेद्य अनुभवाची 'प्रतिमा' होय आणि ही प्रतिमा घडवणे हे कल्पनाशक्तीचे कार्य आहे.[३] प्रिस्कॉटप्रमाणेच मनरो सी० बियर्ड्स्ले यानेही 'प्रतिमा' ही संज्ञा रूपकांसारख्या अलंकारप्रकारांसाठी न वापरता ती रूपकात्म नसलेल्या, संवेद्य वस्तूच्या मनात उमटणाऱ्या प्रतिकृतीसाठी वापरावी असे म्हटले आहे.[४] कोलरिजनेही काही ठिकाणी 'प्रतिमा' ही संज्ञा मानसशास्त्रीय अर्थाने वापरली आहे. शेक्सपियरच्या 'व्हीनस अँड ॲडॉनिस'मधील

> *"Look! how a bright star shooteth from the sky,*
> *So glides he in the night from Venus' eye".*

या ओळींवर त्याने केलेले भाष्य पाहण्यासारखे आहे. तो म्हणतो की, कितीतरी प्रतिमा व भाव (images and feelings) येथे सहजपणे एकत्र आणले गेले आहेत! प्रतिमा व भाव एकत्र आणणाऱ्या कवीच्या शक्तीचे विवेचन करताना पुढे त्याने म्हटले आहे की, शब्दाचे प्रत्यक्ष भान विसरायला लावून हे सर्व डोळ्यांसमोर उभे करण्याची शक्ती फक्त महान कवींच्या ठिकाणीच असते.[५] आणि याच शक्तीला कोलरिजने कल्पनाशक्ती म्हटले आहे.[६] येथे कोलरिजने 'वाचकाला पाहावयास लावणे', 'वाचकांच्या डोळ्यांसमोर दृश्य उभे करणे' याला महत्त्व दिले आहे. म्हणजेच तो प्रतिमेचा मानसशास्त्रीय अर्थ गृहीत धरीत आहे. या मानसशास्त्रीय अर्थाने 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरता येते काय, हे आपण नंतर पाहणार आहोत. तूर्त आपण 'प्रतिमा' ही संज्ञा आणखी कोणत्या अर्थाने वापरली जाते हे पाहू या.

कवितेत आपणांस अनेकदा दोन वस्तूंची किंवा घटनांची साधर्म्यवैधर्म्याच्या दृष्टीने

तुलना केलेली आढळते किंवा दोन वस्तूंमध्ये किंवा घटनांमध्ये एकात्मता जाणवून दिली जाते. यांनाच सर्वसामान्यपणे उपमारूपकादी अलंकार म्हटले जाते. उपमारूपकादी अलंकार म्हणून ओळखला जाणारा जो काव्यघटक आहे त्यालाच 'प्रतिमा' या संज्ञेने संबोधणारा समीक्षकांचा वर्ग आहे. मिडल्टन मरी हा यांपैकीच एक. उपमा व रूपक हे भेद तांत्रिक असून या दोहोंतील मूलभूत एकत्व दर्शविण्यासाठी या दोहोंना आपल्यात समाविष्ट करून घेणारी 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरणे इष्ट ठरेल, असे त्याचे मत आहे.[७] प्रतिमा ही रूपकात्म असते असा आग्रह धरणारा दुसरा कवि-समीक्षक सी० डे लेविस होय. प्रतिमेचा मानसशास्त्रीय अर्थ स्वीकारून त्याने तिच्या रूपकात्मतेची अपरिहार्यता मांडली आहे. तो म्हणतो की, शब्दांत काढलेले एखादे चित्र, एखादे विशेषण, किंवा एखादे रूपक हे एखादी प्रतिमा निर्माण करू शकेल; सकृद्दर्शनी केवळ वर्णनपर वाटणारा परंतु बाह्य वास्तवाच्या अचूक वर्णनापलीकडे जाऊन आपल्या कल्पकतेला अधिक काहीतरी देणारा लेखनाचा एखादा भाग किंवा एखादा शब्दसमूहही 'प्रतिमा' असू शकतो; म्हणून प्रत्येक प्रतिमा ही कमीअधिक प्रमाणात रूपकात्म असते; केवळ इंद्रियसंवेदनांचे धर्म प्राप्त झालेले शब्दचित्र 'प्रतिमा' असू शकत नाही.[८] केवळ संवेदनांची चित्रे निर्माण करणारे शब्द लेविसला 'प्रतिमा' वाटत नाहीत. हे शब्द रूपकात्मक असलेच पाहिजेत असे त्याचे म्हणणे आहे.

कविता वाचताना आपल्या मनःपटलावर इंद्रियसंवेदनांची चित्रे उमटतात आणि कवितेत वस्तुवस्तूंचे साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंधही पाहायला मिळतात. काही समीक्षक कवितेच्या पहिल्या गुणधर्माला महत्त्व देऊन त्याला 'प्रतिमा' म्हणतात, तर दुसरे काही वस्तुवस्तूंतील साधर्म्यात्मक संबंधांना महत्त्व देऊन त्यांना 'प्रतिमा' म्हणतात. 'प्रतिमा' या संज्ञेच्या या दोन प्रमुख अर्थांचा वेगवेगळ्या परींनी मेळ घालण्याचा प्रयत्नही झालेला दिसतो. रिचर्ड्सच्या विचारांना अनुसरणाऱ्या जेम्स लिऊ या चिनी भाषिक समीक्षकाने 'प्रतिमा' या संज्ञेचे दोन्ही अर्थ सरळपणे स्वीकारून त्या आधारे प्रतिमांचे दोन प्रकार मानले आहेत. तो म्हणतो की, कुठल्याही अन्य वस्तूचा निर्देश न करता मानसिक चित्र निर्माण करणारी किंवा मनात एखादी इंद्रियसंवेदन जागृत करणारी शाब्दिक अभिव्यक्ती म्हणजे साधी प्रतिमा (simple image); दोन वस्तूंचा न्यास साधणारी किंवा त्यांच्यात तुलना करणारी, एका वस्तूऐवजी दुसऱ्या वस्तूची अभिव्यक्ती करणारी किंवा एक अनुभव दुसऱ्या अनुभवात रूपांतरित करणारी शाब्दिक अभिव्यक्ती म्हणजे 'संयुक्त प्रतिमा'(compound image).[९] लिऊने मानसिक प्रतिमांची जागृती करणाऱ्या शब्दांना 'साधी प्रतिमा' आणि उपमारूपकादिकांना 'संयुक्त प्रतिमा' म्हटले आहे हे उघड आहे. आर्चिबाल्ड मॅक्लीश या कवि-समीक्षकाने तर यापेक्षा वेगळ्या प्रकारे प्रतिमेच्या या दोन अर्थांचा मेळ घातला आहे. प्रतिमा ही मानसिक प्रतिमांची जागृती करते हे

गृहीत धरून त्याने उपमारूपकादिकांत जी दोन पदे सहभागी होत असतात, त्या दोहोंनाही 'प्रतिमा' हे नाव दिले आहे. संस्कृत अलंकारशास्त्राच्या भाषेत त्याचे म्हणणे मांडायचे असल्यास 'उपमेय' ही एक प्रतिमा तर 'उपमान' ही दुसरी प्रतिमा असे म्हणावे लागेल. एखादी उपमा किंवा रूपक हे प्रतिमायुगुल (coupled image) असते असे त्याला म्हणायचे आहे. तो म्हणतो की, प्रतिमा या भावना निर्माण करीत असल्या तरी एकच प्रतिमा भावना निर्माण करू शकत नाही; तर प्रतिमांचा न्यास भावना निर्माण करीत असतो. ज्ञानेंद्रियांना संवेद्य वाटणाऱ्या शब्दांतून साधलेल्या एका प्रतिमेशेजारी अशाच प्रकारची दुसरी एक प्रतिमा ठेवल्याने जी प्रतिमायुगुले साधली जातात ती केवळ भावनाजागृतीसाठीच नव्हे तर वैश्विक साधर्म्यासाठी (*anologie universelle*) साधली जातात. ही प्रतिमायुगुले म्हणजेच रूपके व प्रतीके.[१०]

येथे जी विविध मते नोंदवली आहेत त्यांवरून 'प्रतिमा' हा शब्द किमान दोन अर्थांनी वापरला जातो हे स्पष्ट होईल. एक, 'वाचकांच्या मनावर इंद्रियसंवेदनांची चित्रे उमटवणारे शब्द' या अर्थी; तर दुसरा, उपमारूपकादी अलंकार या अर्थाने. या दोन अर्थांमध्येही मानसशास्त्रीय अर्थाचा अधिक प्रभाव जाणवतो. उपमारूपकादिकांसाठी प्रतिमा ही संज्ञा वापरणाऱ्या सी० डे लेविस, मिडल्टन मरी, आर्चिबाल्ड मॅक्लीश यांसारख्या समीक्षकांनी प्रतिमेच्या मानसशास्त्रीय अर्थाला या ना त्या प्रकारे मान्यता दिलेली दिसते. सर्वच वाचकांच्या मनांवर संवेदनाचित्रे उमटत नसतात म्हणून आणि ही संज्ञा अनेक अर्थांनी समीक्षेत वापरली जाते म्हणून आय० ए० रिचर्ड्सला मात्र ती समीक्षेतून बाद करण्याच्या लायकीची वाटते.

रिचर्ड्सचा 'प्रतिमा'विरोध

'प्रतिमा' या संज्ञेच्या वापराला रिचर्ड्सने अतिशय कडवा विरोध केला आहे. 'वाचकांच्या मनात मानसिक प्रतिमा जागृत करणारे शब्द' या अर्थाने प्रतिमा ही संज्ञा वापरणाऱ्यांचा समाचार रिचर्ड्सने पुढील शब्दांत घेतला आहे:

काळजीपूर्वक वाचन करणाऱ्या सर्व संवेदनशील वाचकांना काव्य वाचताना सारख्याच प्रतिमांचा अनुभव येतो या, कसलाही शोध न घेता मानलेल्या गृहीतकृत्याने लॅाजायनसपासून ते लेसिंगपर्यंतची टीका कमकुवत होऊन गेली आहे. प्रतिमेसंबंधीच्या या अज्ञानाला आज तरी क्षमा नाही, परंतु हीच चूक वारंवार केली जाते. आपण अशा प्रकारची ढोबळ, उतावळी व वरवरची टीकासुद्धा मुकाट्याने खपवून घेत आहोत![११] कविता वाचताना सर्वांच्याच मनांत सारख्याच मानसिक प्रतिमा उमटतात, ह्या गृहीततत्त्वाला काहीही आधार नाही. म्हणून यावर आधारित समीक्षा अक्षम्य होय असे रिचर्ड्सला म्हणायचे आहे. एवढेच नव्हे तर 'प्रतिमा' ही संज्ञाच त्याज्य मानावी हे सांगून त्याने त्याची पुढील कारणे दिली आहेत:

(१) 'प्रतिमा हा शब्द संदिग्ध आहे. (ambiguous) एखादे दृश्य किंवा एखाद्या संवेदनेची नक्कल, किंवा एखादी कल्पना (idea), किंवा कुठल्याही गोष्टीचे प्रतिनिधित्व करणारी एखादी मानसिक घटना, किंवा कुठल्याही दोन घटकांची तुलना करणारा अलंकार (figure of speech) इतक्या विविध अर्थांनी 'प्रतिमा' हा शब्द वापरला जातो.[१२]

(२) प्रतिमा हा शब्द आपल्या मनःपटलावर उमटलेली इंद्रियसंवेदनेची प्रतिकृती म्हणून किंवा इंद्रियसंवेदनेची स्मरणोज्जीवित प्रतिकृती म्हणून वापरला जातो आणि रूपकचर्चेत त्याचा हा अर्थ अकारण घोटाळे निर्माण करतो.[१३]

(३) प्रतिमा या सर्वच व्यक्तींच्या मनात निर्माण होत नाहीत. काही जणांमध्ये तर त्या मुळीच निर्माण होत नाहीत. परंतु वाचकांच्या मनात त्या निर्माण न होता ही त्यांना कवितेचा अर्थ कळू शकतो.[१४]

(४) रूपकातील वाहक शब्द (vehicle किंवा उपमान) व लक्षित शब्द (tenor किंवा 'उपमेय') यांपैकी हा शब्द कधी वाहक शब्द व लक्षित शब्द या दोघांना मिळून वापरला जातो तर कधी तो फक्त वाहक शब्दासाठी (vehicle) वापरला जातो.[१५]

(५) जो अर्थ 'प्रतिमा' देऊ शकणार नाही तो अर्थ 'शब्द' देत असतो आणि शब्दांपासून मिळणाऱ्या अर्थास कवितेत महत्त्व असते.[१६] आपल्या काव्यविषयक निर्णयात आपण प्रतिमांच्या संवेदनांगाऐवजी तिच्या अन्य व मूलभूत अशा भाव-जागृतीच्या व विचारांना दिशा देणाऱ्या अंगांकडे अधिक लक्ष दिले पाहिजे. प्रतिमेच्या अनुभवात संवेदनांचे गुणधर्म प्रत्येकाला भिन्नभिन्न प्रकारे जाणवत असले तरी त्यांचे मनावर होणारे परिणाम समान असू शकतात. म्हणून प्रतिमा या भावजागृतीचे व विचारांना दिशा देण्याचे कार्य जोपर्यंत करतात तोपर्यंत त्यांच्या संवेदना-गुणधर्मांतील जाणवणारे अंतर महत्त्वाचे मानण्याचे काहीच कारण नाही,[१७] असे रिचर्ड्सचे म्हणणे आहे.

समीक्षेत 'प्रतिमा' हा शब्द नेमक्या व निश्चित अर्थाने वापरला जात नाही हे जसे आपण लक्षात घेतले, तसेच रिचर्ड्स 'प्रतिमा' या संज्ञेला त्याज्य का मानतो हेही आपण पाहिले. तेव्हा आपणांस 'प्रतिमा' हा शब्द जर काव्यविवेचनात वापरायचा असेल तर रिचर्ड्सच्या आक्षेपांचा निरास करायला हवा आणि हा शब्द कोणत्या अर्थाने वापरणे समर्पक ठरेल हेही निश्चित करायला हवे.

मानसिक प्रतिमा अनावश्यक : रिचर्ड्स

प्रतिमेसंबंधी रिचर्ड्सचे दोन आक्षेप आहेत. एक, मानसिक प्रतिमांसंबंधीचा आणि दुसरा, 'प्रतिमा' या संज्ञेच्या वापरासंबंधीचा. आपण प्रथम मानसिक प्रतिमां-संबंधीच्या त्याच्या आक्षेपाचा विचार करू. कविता वाचताना वाचकांस मानसिक प्रतिमांचा (वाचकांच्या मनःपटलावर उमटणाऱ्या संवेदनाचित्रांचा) अनुभव येतो,

कवितेच्या आस्वादात प्रतिमाजागृती अवश्यमेव होते, असे जे मत मांडले जाते त्यावर रिचर्ड्सने आक्षेप घेतले आहेत. त्याच्या मते कविता वाचताना सर्वांनाच सारख्या प्रतिमांचा अनुभव येत नाही, एवढेच नव्हे तर सर्वांच्या मनात मानसिक प्रतिमा जागृत होतात असेही नाही. काही माणसांच्या मनात दृक्प्रतिमा, तर काहींच्या मनात इतर इंद्रियसंवेदनांच्या प्रतिमा जागृत होत असतात. एवढेच नव्हे तर काही माणसे अशीही असतात की त्यांच्या मनात कुठल्याही प्रतिमेची जागृती होत नाही. म्हणजे काही लोक पूर्णपणे प्रतिमांध (image blind) असतात. कवितेच्या आस्वादात प्रतिमाजागृतीला महत्त्व द्यायचे म्हटले तर निदान काहींना कविता मुळीच कळत नाही असे मानावे लागेल. म्हणजे प्रतिमाजागृतीची शक्ती जेवढ्यांच्या ठिकाणी आहे तेवढ्यांनाच कविता कळू शकते असे मानावे लागेल.

रिचर्ड्सचा हा आक्षेप मानसशास्त्रीय संशोधनावर आधारित आहे. कविता प्रतिमांचा प्रत्यय देते असे मानले तर प्रतिमांध व्यक्तींना कविता कळत नाही असे मानावे लागते; परंतु कविता ही सर्वांना कळू शकते; याचे कारण सर्वांच्या ठिकाणी शब्दांच्या साह्याने भावनिक व वैचारिक अर्थ जागृत करण्याची शक्ती असते; आणि हेच अर्थ कवितेत महत्त्वाचे असतात;—असे रिचर्ड्सचे म्हणणे. म्हणून वाचकाच्या मनात कवितेमुळे प्रतिमा जागृत होतात की नाही याला काहीच महत्त्व नाही असे तो म्हणतो. परंतु काही कविता किंवा कवितेमधील काही ओळी अशा असतात की तेथे केवळ इंद्रियसंवेद्य अनुभवाचा प्रत्ययच अपेक्षित असतो. इंद्रियसंवेद्य अनुभवाच्या पलीकडे जाऊन भावनिक किंवा वैचारिक अर्थ देणे हे तिचे उद्दिष्टच नसते. मग अशा प्रकारची कविता प्रतिमांधांना कळत नाही, असे मानायचे का ? पु० शि० रेग्यांच्या

वरती
लाल निळी तेजाळ सृष्टि;
इथे ही
हिरवी पिवळी खुलास सृष्टि;
झुळझुळ ओहळ;
दूर दूर ये कुठुनि तरि गान...[१८]

या ओळींत आपले लक्ष एका दृश्यावर केंद्रित केले जाते. येथे काही भाव जरी आपल्या मनात जागृत होत असले तरी ते येथल्या इंद्रियसंवेद्य अनुभवाच्या प्रत्यया-वाचून जागृतच होऊ शकणार नाहीत. बालकवींच्या 'औदुंबर' या कवितेतील "ऐल तटावर पैल तटावर हिरवाळी घेउन/निळा-सांवळा झरा वाहतो बेटाबेटां-तुन"[१९] या ओळींचा व या कवितेतील यासारख्या इतर ओळींचा इंद्रियसंवेद्य प्रत्यय आल्याशिवाय ही कविता कळूच शकणार नाही. मग अशी कविता प्रतिमांधांना मुळीच कळत नसते, असे म्हणायचे का ? यावर रिचर्ड्सचे म्हणणे असे की प्रतिमांध वाचक

प्रतिमांची जागा भरून काढणाऱ्या घटकांच्या आधारे (image substitutes) काव्यास्वाद घेतात.[२०] रिचर्ड्सचे हे म्हणणे जर मानले तर कविता इंद्रियसंवेद्य अनुभवांचा प्रत्यय सर्वच वाचकांना देऊ शकते असे मानण्यास काहीच प्रत्यवाय उरत नाही. कविता वाचताना काही वाचक मानसिक प्रतिमा जागृत करून इंद्रियसंवेद्य अनुभवाचा प्रत्यय घेतात, तर काही मानसिक प्रतिमांची जागा भरून काढणाऱ्या घटकांच्या साह्याने हा प्रत्यय घेतात, असे फार तर म्हणावे लागेल. काव्यास्वादात वाचकाच्या मनात मानसिक प्रतिमा जागृत झाल्याच पाहिजेत असा आग्रह न धरताही इंद्रियसंवेद्य अनुभव देणाऱ्या शब्दांना—म्हणजेच प्रतिमांना—काव्यघटक मानता येऊ शकते. हे मानीत असताना, इंद्रियसंवेद्य अनुभव देणाऱ्या काव्यातल्या प्रतिमा वाचकाने कोणत्या मार्गाने अनुभवायच्या याच्याशी आपल्याला काहीही कर्तव्य नसते.

काहींना मानसिक प्रतिमा जागृत करता येत नाहीत, म्हणजेच काही प्रतिमांध असतात, हे तरी मानसशास्त्राने निःसंदिग्धपणे सिद्ध केले आहे काय ? येणाऱ्या अनुभवाच्या प्रतिमा मेंदूत साठवल्या जातात आणि मेंदूचा विशिष्ट भाग विद्युदग्राने उद्दीपित करताच साठवलेल्या या प्रतिमा जागृत होऊ शकतात यासंबंधीचे प्रयोग, तसेच माणसाच्या संवेदना खंडित केल्याने त्याच्यावर कोणते विपरीत परिणाम होतात यासंबंधीचे प्रयोग प्रभाकर पाध्यांनी 'सौंदर्यानुभव' या ग्रंथात उद्धृत केले आहेत.[२१] माणूस प्रतिमांची साठवण व पुनर्जागृती करू शकतो तसेच जगण्यासाठी माणसाला प्रतिमात्म अनुभव आवश्यक असतात, हे या प्रयोगांतून सिद्ध झाले आहे. काही माणसे प्रतिमांध असतात या मानसशास्त्रीय निष्कर्षाबद्दल प्रभाकर पाध्ये म्हणतात की, "प्रतिमांधतेचा निष्कर्ष घाईने काढू नये."[२२] तेव्हा काव्यात प्रतिमांना महत्त्व दिल्यामुळे घोटाळे होतात हे रिचर्ड्सचे म्हणणे विचारात घेण्याचे कारण नाही.

रिचर्ड्सने काव्यातील संवेदनांगापेक्षा भावनाजागृती व वस्तुविचार यांना अधिक महत्त्व दिले आहे. कारण भावनाजागृती हे प्रेरणांच्या अस्तित्वाचे चिन्ह असते. आणि काव्यात प्रेरणांच्या संघटनेला महत्त्व असते.[२३] तसेच वस्तुविचार हा प्रेरणांच्या विकासातील एक आवश्यक अशी बाह्य किंवा पायरी असते,[२४] असे त्याने म्हटले आहे. परंतु भावनाजागृती किंवा वस्तुविचार हे इंद्रियसंवेदनांशिवाय अशक्यच असतात. आपण अनुभवीत असलेल्या भाववृत्ती या कुठल्या तरी वस्तूशी किंवा घटनेशी अपरिहार्यपणे निगडित असतात. आपणांस कशामुळे तरी आनंद वा दुःख होत असते; आपण कशावर तरी प्रेम करीत असतो आणि आपणांस कशाची तरी भीती वाटत असते. याचा अर्थ असा की, आपल्या कुठल्याही अनुभवाच्या बुडाशी त्या अनुभवाची अशी एक संवेदनाकृती (sense pattern) असते. त्या विशिष्ट अनुभवात सहभागी होणाऱ्या वस्तू व घटना यांच्या ज्या विविध संवेदना असतात त्यांच्या जुळणीतून त्या अनुभवाची संवेदनाकृती तयार झालेली असते. प्रत्येक वस्तू किंवा घटना आपणांस एक संवेदनाकृती देत असते.

आपल्याला प्राप्त होणाऱ्या संवेदनाकृतीचा अर्थ लावीत असताना आपल्या काही भावना तिच्याशी निगडित होत असतात, किंवा मनात जागृत झालेल्या भावनांच्या, भाववृत्तींच्या संदर्भात आपण नव्याने येणाऱ्या संवेदनाकृतींना एक विशिष्ट अर्थ देत असतो. या प्रकारे भावना, भाव व संवेदनाकृती परस्परांशी निगडित होतात. म्हणून संवेदनाकृती व भावना या एकमेकींपासून विलग करता येत नाहीत. संवेदनाकृतीच्या प्रत्ययाशिवाय भावनेचा प्रत्यय येऊ शकत नाही. कविता भावनेचा प्रत्यय देते असे जेव्हा आपण म्हणतो, तेव्हा ती विशिष्ट संवेदनाकृतीसह भावनेचा प्रत्यय देते असेच आपणांस म्हणायचे असते. म्हणून कवितेत इंद्रियसंवेदनेच्या प्रत्ययाचा भागही महत्त्वाचा असतो; मग हा प्रत्यय मानसिक प्रतिमांच्या द्वारे येवो किंवा मानसिक प्रतिमांची जागा भरून काढणाऱ्या घटकांमुळे येवो.

भावनाजागृतीबरोबरच वस्तुविचारांचा (reference) भागही रिचर्ड्सला महत्त्वाचा वाटतो. काव्यातील वस्तुविचार हा सर्वसामान्य व अस्पष्ट असतो, तो स्थल व काल यांच्या मदतीने निश्चित झालेला नसतो, असे रिचर्ड्सने म्हटले आहे.[२५] परंतु आपले सर्व प्रकारचे विचार, मग ते कितीही सर्वसामान्य व अस्पष्ट असोत, ते प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे संवेदनाकृतींशी निगडित असतात. आपल्या गुंतागुंतीच्या, अमूर्त विचारांच्या बुडाशीसुद्धा कुठेतरी संवेदनाकृती असतात. कारण आपल्याला प्राप्त होणाऱ्या संवेदनाकृतींचे विश्लेषण करूनच आपण काही वैचारिक व तात्त्विक निष्कर्ष काढीत असतो. एखादा अमूर्त विचार समजावून घ्यायचा असेल तर त्याच्या बुडाशी असलेल्या संवेदनाकृतींचा प्रत्यय घेण्याची गरज नसते. परंतु कवितेत येणारे विचार हे अमूर्त नसतात तर ते कुठल्यातरी वस्तूशी, दृश्याशी किंवा घटनेशी संलग्न असतात आणि त्यांचा निर्देश करीत असतात. याचा अर्थ असा की, हे विचार कवितेतील संवेदनाकृतीशी संलग्न असतात. त्या संवेदनाकृतीशी व तिच्यासह आलेल्या भावनांशी हे विचार संलग्न असल्यामुळेच त्यांना अर्थपूर्णता प्राप्त झालेली असते. कवितेत प्रत्ययक्षमता असते असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा आपण तिच्यातील संवेदनाकृतीला महत्त्व देत असतो. कारण संवेदनाकृतीची जाणीव होणे म्हणजेच प्रत्यय येणे होय. म्हणून कवितेत संवेदनाघटक महत्त्वाचे ठरतात. ते असतात म्हणूनच भावघटकांना व विचारघटकांना अर्थपूर्णता लाभत असते.

कवितेत उच्चारांनी चिन्हांकित केलेल्या मानसिक संदर्भांची संघटना साधली जाते, असे आपण दुसऱ्या भागात म्हटले आहे. असे म्हणताना मानसिक संदर्भातील संवेदनाशिवाय ही संघटना साधली जाणे अशक्य असते असे आपणांस म्हणायचे असते. कारण या संघटनेतील भावनांग व विचारांग तिच्यातील संवेदनाकृतीशिवाय अस्तित्वात आलेले नसतात. रूपकात किंवा उपमेत—ज्यांना आपण प्रतिमा म्हणतो—दोन किंवा अधिक संवेदनाकृतींची आंतरप्रक्रिया घडत असते. या आंतरप्रक्रियेमुळेच कवितेला भावनिक व वैचारिक अर्थ प्राप्त होत असतात. कविता आपण अनुभवू

शकतो किंवा तिचा आपणांस प्रत्यय येतो, कारण तेथे आपण संवेदनाकृतींची संघटना अनुभवीत असतो. एखादे रूपक किंवा उपमा किंवा एकूण कविताच जर आस्वादायची असेल तर तिच्या संवेदनाकृतीला डावलून भागत नसते.[२६] म्हणून रिचर्ड्स कवितेचा विचार तिच्यातील संवेदनांगाला गौण स्थान देऊन करून पाहतो ते आपणांस योग्य वाटत नाही.

‘प्रतिमा’ या संज्ञेची अपरिहार्यता

कवितेतील संवेदनांगाची किंवा तिच्यातील संवेदनाकृतींच्या संघटनेची अपरिहार्यता व पायाभूतता लक्षात घेतली की ‘प्रतिमा’ ही संज्ञा अन्य कुठल्याही संज्ञेपेक्षा अधिक अन्वर्थक आहे हेही पटेल. कारण हा शब्द संवेदनघटकाकडे किंवा संवेदनाकृतीकडे अंगुलिनिर्देश करतो. अमुक एक गोष्ट दुसऱ्या एका गोष्टीची ‘प्रतिमा’ आहे असे जेव्हा आपण म्हणतो किंवा ‘हा मुलगा त्याच्या बापाची प्रतिमा आहे’ अशासारखे विधान जेव्हा आपण करतो तेव्हा त्या दोन गोष्टींतील संवेदनाकृतींचे एक नाते आपण व्यक्त करीत असतो. ‘प्रतिमा’ हा संस्कृत भाषेतील शब्द आहे आणि त्याचा अर्थ साम्य व्यक्त करणारी मूर्ती किंवा संवेद्य आकार, साधर्म्य, परावर्तित (reflected) साधर्म्ययुक्त वस्तू, साधर्म्ययुक्त चित्र, असा आहे.[२७] ‘प्रतिमा’ या शब्दाच्या अर्थात संवेद्य आकार, चित्र किंवा मूर्ती व त्यांच्यातील साधर्म्य असे दोन अर्थघटक दिसून येतात. म्हणूनच ‘प्रतिमा’ या संज्ञेतून कुठल्याही दोन किंवा अधिक घटकांमधील संवेदनाकृतीतील नाते व्यक्त होते. जेव्हा एक संवेद्य घटक किंवा भावनेसारखा त्याच्याशी संलग्न असलेला घटक दुसऱ्या या प्रकारच्या घटकाशी आपले नाते जोडून ते व्यक्त करतो तेव्हा तेथे ‘प्रतिमा’ घडलेली असते. अशा प्रकारे किमान दोन घटकांमध्ये प्रस्थापित होणारे नाते साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित असते.

कवितेतील प्रतीतिक्षमता ही प्रतिमांमधील संवेदनाकृतींच्या परस्परसंबंधांमुळे निर्माण होत असते. संवेदनाकृतीतील हे परस्परसंबंध कधी रूपकामधून तर कधी उपमेमधून व्यक्त होत असतात. म्हणून उपमारूपकादी अलंकारांना ‘प्रतिमा’ या सर्वसमावेशक संज्ञेने संबोधणे अधिक युक्त होईल.

रिचर्ड्सचा ‘प्रतिमा’ या संज्ञेवर जो आक्षेप आहे तो त्याने या शब्दाचा मानसशास्त्रीय अर्थ स्वीकारल्यामुळे घेतला आहे. त्याने प्रतिमेची व्याख्या “वाचकाच्या मनःपटलावर उमटणारे चित्र” (picture in the mind's eye) अशी केली आहे.[२८] आपण मात्र हा शब्द ज्या काव्यघटकांस उपमारूपकादी अलंकार म्हटले जाते त्यांच्यासाठी वापरीत आहोत. रूपक हे कवितेतील महत्त्वाचे साधन आहे हे रिचर्ड्सनेही म्हटले आहे.[२९] त्यामुळे आपण येथे ज्या अर्थाने ‘प्रतिमा’ हा शब्द वापरतो त्या अर्थाने तो वापरण्यास व त्याला काव्याचा प्रधान घटक मानण्यास रिचर्ड्सचा विरोध असण्याचे काहीही कारण नाही.

रिचर्ड्स म्हणतो की, 'प्रतिमा' जो अर्थ देऊ शकत नाही तो अर्थ शब्द देत असतो आणि हा अर्थ काव्यात महत्त्वाचा असतो. हा आक्षेपही प्रतिमा या संज्ञेचा मानसशास्त्रीय अर्थ गृहीत धरल्यामुळेच घेतला गेला आहे. काव्यात भावनांना व वस्तुविचारांना महत्त्व असते, कारण प्रेरणांची संतुलित संघटना त्यांच्या साह्याने साधली जाते, असे रिचर्ड्सला सुचवायचे आहे. उपमारूपकादिकांमध्ये केवळ संवेदनाकृतीच नव्हे, तर त्याबरोबर काव्याचे भावना व विचार हे घटकही संघटित होत असतात. त्यामुळे 'उपमारूपकादिक' या अर्थाने प्रतिमा ही संज्ञा वापरल्यामुळे भावना व विचार या घटकांना गौणत्व येण्याचा धोका उरत नाही. 'प्रतिमा' ही संज्ञा अनेकार्थी व म्हणून संदिग्ध आहे यासाठी ती वापरणे इष्ट नाही हा रिचर्ड्सचा दुसरा आक्षेपही संज्ञेचा अर्थ पक्का केल्यावर उरू शकणार नाही. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की उपमारूपकादिक म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या काव्यघटकांसाठी 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरल्यास रिचर्ड्सचा प्रतिमाविरोध शिल्लक राहणार नाही.

प्रतिमा म्हणजे केवळ संवेदनाचित्र ?

इंद्रियसंवेदनांचा निर्देश करणाऱ्या काव्यातील शब्दांमुळे वाचकांच्या मनःपटलावर प्रतिमा उमटतात की नाही, याच्याशी आपल्याला काही कर्तव्य नाही हे आपण पाहिले. शब्दद्वारा संवेदनाचित्रांचा अनुभव वाचक घेऊ शकतो एवढे गृहीत आपणांस पुरेसे आहे. तेव्हा आता प्रश्न असा की, इंद्रियसंवेदनांचा निर्देश करणाऱ्या कवितेतील शब्दांना 'प्रतिमा' म्हणणे योग्य होईल का ? किंवा वेगळ्या प्रकारे आपणांस असे विचारता येईल की ज्यांच्यात रूपकप्रक्रिया घडत नाही असे संवेदनाचित्र कविता असू शकते काय ? एखादी इंद्रियसंवेद्य घटना किंवा वर्णन देणारी कविता या दृष्टीने तपासता येईल. ना० घ० देशपांड्यांची पुढील कविता पाहा :

आठवण

लालबुंद कुंकवाची कोर तुझ्या भाळीं होती;
बारवेच्या काठावर तुझी भेट झाली होती.

कांहीं कारण नसतां आली होतीस मळ्यांत;
पोथ हिरवी दुहेरी होती गोरट्या गळ्यांत.

ऐने लावलेल्या नव्या धारवाडी चोळीवर
आवळला होतास तूं पांच पाखांचा पदर.

कांहीं असेंच तुला मीं भीतभीतच पुसलें:
तुझें वदन कोवळें कणाकणांत हसलें.

तेथल्या तेथेच तेव्हा तुझें पाऊल थांबलें;
बोलतां बोलतां तूंच शब्द ओठांत दाबले.

लगेच जातांना मात्र बोललीस मनोहर,
"नाही अजून फुटला, बाई, आंब्याला मोहर!"

—मोहरली आहे आता भोवताली आंबेराई;
भेट झाली—पण आता तुला आठवत नाही.[३०]

ना० घ० देशपांड्यांच्या या कवितेत एका तरुणीचे व तिच्याशी झालेल्या भेटीचे इंद्रियसंवेद्य वर्णन आहे. या वर्णनात येणारी लालबुंद कोर, हिरवी पोथ, गोरटा गळा, आवळलेला पदर, कोवळे वदन, कणाकणात हसणे, इत्यादी शब्द व विशेषणे आपणांस संवेदनाचित्रांचा प्रत्यय घडवतात. परंतु हे शब्द अलिप्तपणे व वस्तुनिष्ठपणे एका घटनेचे प्राकृतिक वर्णन करीत नाहीत. कारण येथे रेखाटले जाणारे चित्र एका प्रियकराच्या भूमिकेतून रेखाटले गेले आहे. त्याच्या काही भावनिक प्रतिक्रिया या चित्राशी संलग्न होत आहेत. हे शब्द एकीकडे जसे त्या तरुणीच्या रूपाचे एक प्राकृतिक चित्र उभे करीत आहेत तसेच तिच्याविषयीच्या प्रियकराच्या भावनिक प्रतिक्रियाही व्यक्त करीत आहेत. कवितेतील निसर्गवर्णनही रूपकात्मच असते; कारण निसर्ग व आस्वादक यांत कवी उभा असतो आणि त्या कवीमधून आस्वादक निसर्ग पाहत असतो, असे क्लिएन्थ ब्रुक्स आणि आर० पी० वॉरेन यांनी म्हटले आहे.[३१] त्याचीच प्रतीती आपणांस येथेही येत आहे. येथे आपण एका प्रियकराच्या 'डोळयांमधून' ही तरुणी पाहत आहोत. तिचे कुंकू 'लालबुंद' आहे, गळयात 'हिरवी' पोथ आहे आणि तिने पाच पाखांचा पदर 'आवळला' आहे. इंद्रिय-संवेदना देणाऱ्या या विशेषणांतून प्रेयसीची जशी एक वृत्ती स्पष्ट होत आहे तशीच त्या प्रियकराचीही वृत्ती स्पष्ट होत आहे. या वर्णनात आलेले 'हिरवी पोथ' हे शब्द पाहा. येथे 'हिरवी' हे विशेषण केवळ पोथीचे वर्णन करते काय? त्याबरोबरच तिचे कुंवारपण आणि तारुण्यातील 'हिरवेपणा' येथे व्यक्त होत नाही काय? ती नुकतीच वयात आलेली आहे. त्यामुळे हिरवा रंग येथे तारुण्याचे प्रतीक बनला आहे. तो पक्वतेच्या आधीची अवस्था सूचित करीत आहे. 'हिरवा' या शब्दातील हे अर्थ-संदर्भ आपण या कवितेवर लादतो काय? आपण जेव्हा या कवितेतील इतर विशेष-णांचा व शब्दांचा विचार करतो तेव्हा 'हिरवा' हा शब्द याच अर्थाने स्वीकारणे अपरिहार्य आहे हे आपल्या लक्षात येते. कवीने 'पाच पाखांचा पदर' आवळल्याचा उल्लेख केला आहे. 'पदर आवळणे' हे स्वतःच्या 'हिरवेपणाची' (कुंवारपणाची–तारुण्याच्या उंबरठ्यावरील अवस्थेची) जपणूक करणे आहे. पुन्हा हा पदर 'पाच पाखांचा'! आपले शरीरसौष्ठव झाकण्यासाठी तिने एकावर एक अशा पाच चुण्या

काढून पदर घेतला आहे. हे सारे ती करते आहे कारण 'आंब्याला' अजून 'मोहर' आला नाही. नंतरच्या कडव्यातील आंब्याच्या मोहराची प्रतिमा आधीच्या विशेषणांना अधिक अर्थपूर्ण बनवीत आहे. अर्थांच्या सर्व बारीकसारीक पदरांमुळे या तरुणीच्या शरीराचेच नव्हे तर वृत्तींचे किंवा मनाचेही दर्शन आपणांस होत आहे. त्याबरोबरच यातील प्रियकराच्या मनाचेही दर्शन घडत आहे. तिने तारुण्याच्या उंबरठ्यावर प्रवेश केलेला आहे. शृंगारात स्वतःला समर्पित करावे ही भावना तिच्या मनात अजून उत्कट बनलेली नाही. म्हणूनच तिने पदर आवळला आहे आणि तिच्या गळ्यात हिरवी पोथ आहे. आणि काही तरी बोलण्याच्या मिषाने ती "नाही, अजून फुटला बाई आंब्याला मोहर" असे बोलत नाही. (तिचे हे बोलणे प्रियकराला 'मनोहर' वाटत आहे. कारण ते शृंगारसूचक आहे.) देशपांड्यांनी हे विधान 'प्रतिमा' बनवले आहे. तिचे हे विधान केवळ आमराईबद्दल माहिती पुरवीत नाही, तर ते प्रेम करण्यायोग्य अशा मानसिक-शारीरिक अवस्थेचे, ऋतूचे, अजून आगमन झाले नाही हे सूचित करीत आहे. तिचा प्रियकरही प्रेमाचा खेळ करण्याच्या दृष्टीने नवखाच आहे; त्यालाही 'पक्वता' आलेली नाही. कारण शृंगाराची सूचना असलेले 'असेच काही' त्याने 'भीतभीतच पुसले'. या ओळीतील त्याची भीरुता त्याच्या कोवळेपणाची, अपरिपक्वतेची सूचना करीत आहे. कारण त्याच्याही 'आंब्याला अजून मोहोर फुटलेला' नाही. या प्रतिमेमुळे यातील ऋतूला, प्रेयसीला, प्रियकराला व यातील घटनेलाही एक अर्थ प्राप्त झालेला आहे. याच संदर्भात शेवटच्या दोन ओळी पाहा : आता आमराई फुलली आहे. पूर्वीच्या घटनेची प्रेयसीला आठवण करून देण्याइतका प्रियकर धीट झाला आहे. परंतु तिला मात्र ती घटना, पूर्वीची ती भेट आठवत नाही ! का ? तिला त्याचे आता आकर्षण वाटत नाही म्हणून ? की आठवत नसल्याचा बहाणा हा चतुरपणे प्रेम व्यक्त करण्याची पद्धत म्हणून ? की ती लाजते आहे म्हणून ? हे प्रश्न येथे महत्त्वाचे नाहीत. आणि कवीने त्यांची उत्तरे नाकारून या कवितेची अनेकार्थता वाढवली आहे.

या कवितेत जे शब्द आलेले आहेत ते वाचकांच्या मनावर केवळ संवेदनाचित्र उमटवीत नाहीत तर त्याबरोबरच त्यांच्यात एक रूपकप्रक्रियाही घडते आहे. ते शब्द रूपके बनत आहेत. 'हिरवी पोथ'मधील 'हिरवा' हा शब्द केवळ पोथीविषयी इंद्रियसंवेदनात्म अर्थ देत नाही, तर 'हिरवा' हा शब्द ज्या इंद्रियसंवेदनेचा बोध घडवतो ती संवेदना ज्या इतर वस्तू, घटना व भाववृत्ती यांच्याशी संलग्न झालेली आहे, त्या वस्तू, घटना व भाववृत्ती परस्परांत मिसळून एक अर्थ देऊ पाहत आहेत. उदाहरणार्थ, हिरवी पोथ कुमारिका घालतात. कच्च्या फळांचा रंग हिरवा असतो. झाडांचे हिरवेपण त्यांच्या तारुण्याचे, जिवंतपणाचे चिन्ह असते. हिरव्या रंगाशी निगडित असलेल्या या वस्तूंचे व घटनांचे मानसिक संदर्भ हे येथे परस्परांवर प्रतिक्रिया करीत आहेत. पुन्हा मोहोर येण्यापूर्वी आंब्याचे झाडही हिरवेगार असते. जेव्हा

त्याला मोहोर फुटतो तेव्हा मोहोरामुळे पाने झाकली जाऊन झाड पिवळसर रंगाचे दिसते. आंब्याचा हा संदर्भ 'हिरव्या पोथी'च्या मानसिक संदर्भाशी संलग्न होतो आहे. तरुणीच्या अंगाला 'पिवळी' हळद चढवली की तिची 'हिरवी' पोथ गळून जाते. प्रतिमांमध्ये अशा प्रकारे अनेक मानसिक संदर्भ परस्परांशी सेंद्रिय नाते जोडून काही अर्थ प्राप्त करून देतात. या प्रक्रियेलाच आपण रूपकप्रक्रिया म्हणत असतो. म्हणून नुसते वर्णनपर किंवा संवेद्य घटना वर्णिणारे लेखन 'कविता' नसते. या संवेदनाचित्रात जेव्हा एक रूपकप्रक्रिया घडून येते तेव्हाच ते संवेदनाचित्र—ते शब्द—'कविता' बनत असते.

ना० घ० देशपांड्यांची ही कविता एका घटनेचे, प्रसंगाचे संवेदनाचित्र देणारी कविता आहे. तेव्हा ती पुष्कळशी कथात्म आहे. परंतु ज्यात केवळ एखाद्या निसर्गदृश्याचे इंद्रियसंवेद्य वर्णन आहे, अशीही कविता उदाहरणादाखल घेता येईल. जिच्यात केवळ इंद्रियसंवेद्य वर्णन केलेले असते अशी कविता असू शकते, असे मत आग्रहाने मांडणारे समीक्षक आहेत. मनरो सी० बियर्डस्ले याने अशा एका कवितेचा उल्लेख केला आहे.[३२] डी० जी० जेम्सने तर अशा एका कवितेचे प्रत्यक्ष विश्लेषणच केले आहे. तो म्हणतो की रूपकांचा उपयोग न करताही केवळ वर्णनपर कविता असू शकते. अशा कवितेचे सामर्थ्य केवळ तिच्या लयबद्धतेत असते. ही लयबद्धता सूचक असल्यामुळे तिचा कल्पकतापूर्ण (imaginative) वापर होत असतो. म्हणून तिच्यात रूपके नसतानाही तिला कविता म्हणावे लागते. उदाहरण म्हणून त्याने ब्रिजेसची 'विंटर नाइटफॉल' ही कविता दिली आहे.[३३] या दोघांनी नोंदविलेल्या कविता बारकाईने तपासल्यास त्यांतील वर्णनात रूपकप्रक्रिया घडते असे आढळून येईल. म्हणून आपणांस असे म्हणावेसे वाटते की वाचकांच्या मनात केवळ इंद्रियसंवेदनांचे एक सलग चित्र जागृत करणाऱ्या शब्दसमूहास 'प्रतिमा' म्हणता येणार नाही. तसेच, अशा प्रकारची एक किंवा अनेक चित्रे ज्यात एकत्र आलेली असतात त्या लेखनासही कविता म्हणता येणार नाही. "आकाश निळे आहे. झाडे हिरवी आहेत. कावळा काव काव ओरडतो आहे" हे व असे वर्णन म्हणजे कविता नव्हे. परंतु

सांज खुले सोन्याहुनि पिवळें हें पडलें ऊन
चोहिंकडे लसलाशित बहरल्या हिरवाळी छान.[३४]

हे बालकवींचे निसर्गवर्णन, हे संवेदनाचित्र मात्र 'कविता' आहे असे म्हणावे लागेल. कारण येथे केवळ संवेदनाचित्र नाही, तर एका प्रसन्न मनोवस्थेचे दर्शन आहे. 'सोन्याहुनि पिवळें' हे शब्द उन्हाच्या रंगसंवेदनेचे नेमके, अचूक वर्णन तर करतातच; पण त्याबरोबरच येथे सोन्याशी संलग्न असलेल्या भावना व जाणिवा उन्हा-कडे संक्रमित केल्या जातात. सोन्याचे वाटणारे मूल्य, त्याचा किंमतीपणा, त्याच्या

रंगाची प्रसन्न चकाकी या सर्व जाणिवा उन्हासंबंधीही वाटू लागतात. 'खुले', 'लसलशित' हे शब्दही या प्रकारे एकाच वेळी संवेदनाचित्र घडवितात आणि एका भावावस्थेचाही प्रत्यय देतात. या प्रकारचा प्रत्यय आपणांस येतो, कारण कवितेतील संवेदनाचित्रे एक रूपकप्रक्रिया घडवीत असतात. कवितेत ती रूपके किंवा प्रतिमा म्हणून आलेली असतात. जिला आपण वर्णनपर किंवा निसर्गवर्णनपर कविता म्हणतो, ती त्या वर्णनाला 'रूपक' बनवून काही मनोवस्थांचे प्रक्षेपण (projection) करीत असते. म्हणून वर्णनपर कविता 'प्रतिमात्म' असते. बालकवींची 'श्रावणमास' ही कविता याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. सी० डे लेविसने प्रतिमेतील रूपकात्मतेकडे अंगुलिनिर्देश करताना म्हटले आहे की, प्रतिमा म्हणजे संवेदनाधर्म प्राप्त झालेले व शब्दांतून रेखाटलेले केवळ चित्र नव्हे; कारण बातमीदार किंवा जाहिरातलेखकही अशी संवेदनाचित्रे काढीत असतात.[३५]

संवेदनाचित्रांना केवळ 'संवेदनाचित्र' म्हणून कवितेत स्थान असते की नाही? या प्रश्नाचे उत्तर नकारार्थीच दिले पाहिजे. विशुद्ध भावकवितेसारख्या छोटेखानी काव्यप्रकारात संवेदनाचित्रे ही 'प्रतिमा' म्हणून कार्य कशी करतात हे आपणांस चटकन कळू शकते. दीर्घ कथात्म कवितेत किंवा महाकाव्यासारख्या प्रकारांतही वर्णने म्हणून येणारी संवेदनाचित्रे त्या त्या घटनेतील, व्यक्तिमनातील भावनांचे, मनोवस्थांचे प्रक्षेपण करीत असतात, किंवा संपूर्ण काव्याचा जो एक भावनिक सूर (emotional tone) असतो त्याचे प्रक्षेपण करीत असतात. कालिदासाचे 'मेघदूत' या दृष्टीने लक्षात घेता येईल. टी० ई० ह्यूमने वस्तूंच्या तंतोतंत किंवा यथातथ्य वर्णनाला 'कविता' म्हटले आहे. परंतु त्याला रूढार्थाने तंतोतंत वर्णन अभिप्रेत नाही. कारण हे तंतोतंत वर्णन नवनव्या रूपकांमधून साधले जाते असे तो म्हणतो.[३६] वस्तूंच्या किंवा घटनांच्या अंगोपांगांचे केवळ वर्णन करणे हे गद्याचे कार्य आहे, कवितेचे नाही. ज्या संवेदनात्म वर्णनात रूपकप्रक्रिया घडते त्यालाच फक्त कवितेत स्थान असू शकते.

प्रभाकर पाध्यांचा प्रतिमाविचार

इंद्रियसंवेद्य अनुभवांत होणारी रूपकप्रक्रिया टाळून प्रतिमेसंबंधीची एक भूमिका प्रभाकर पाध्यांनी मांडली आहे. मग एक संवेदनाचित्र या अर्थाने पाध्ये प्रतिमा ही संज्ञा वापरतात काय? 'केवळ संवेदनाचित्र' या अर्थाने आपण ही संज्ञा वापरीत नाही, असे त्यांनी म्हटले आहे. पाध्ये 'प्रतिमा' ही संज्ञा कोणत्या अर्थाने वापरतात आणि त्या अर्थाने ती कितपत वापरता येते हे पाहिले पाहिजे. त्यांची भूमिका थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येईल :

आपल्या बोधनेत तीन प्रकारचे संघात (impact) होतात. एक प्रतिमात्मक, दुसरा संकल्पनात्मक आणि तिसरा प्रतिक्रियात्मक म्हणजेच भावनात्मक.[३७] बोधनेत

होणारा पहिला संघात प्रतिमात्म असतो.[३८] बोधनेत आपल्याला संवेदनांची नव्हे तर प्रबंधरूप विश्वाची—प्रतिमांची—जाणीव होते.[३९] बोधनेत हा प्रतिमासंघात होताच तात्काळ संकल्पनांचा शिरकाव होतो; परंतु त्यामुळे प्रतिमा लुप्त मात्र होत नाही. तिचे रूप निव्वळ संवेदनात्मक उरत नाही; तिच्याबरोबर विचार, भावना येतात.[४०] मानवाला येणाऱ्या अनुभवाचा कल जरी कृतीकडे असला तरी त्याने आपल्या अनुभवाची कृतीपासून मुक्ती मिळवण्याची व्यवस्था केली आहे. प्रतिमात्मक अनुभवाची शुद्ध साधना करून त्याला ही मुक्ती मिळवता येते. त्यासाठी प्रतिमात्मक बोधना इतर बोधनांपासून अलग करता येते.[४१] बोधनेत हा जो प्रतिमात्मक अनुभव असतो त्याची साधना कलात्मक वाङ्मयात केली जाते. म्हणजे कलात्मक वाङ्मयात रंगचित्रे वा रेखाचित्रे पाहिल्याचा, नादचित्रे ऐकल्याचा अनुभव येतो; शब्दांच्या योजनेने दृक्प्रत्यय अगर नाद-गंध-स्पर्श-रुचिप्रत्यय आणून देण्याची किमया वाङ्मयात होते.[४२] प्रभाकर पाध्यांची भूमिका थोडक्यात या प्रकारची आहे.

आपल्या भूमिकेत प्रभाकर पाध्ये रूपकांना नव्हे, तर मानसिक प्रतिमांना केंद्रस्थान देतात हे स्पष्ट आहे. आपल्या बोधनेतील प्रतिमात्मक भाग अलग करून स्वरसरंजनवृत्तीने त्याची साधना केली जाऊ शकते; वाङ्मयात तशी ती केली जाते हे त्यांचे म्हणणे आहे. म्हणजेच बोधनेत मनावर उमटणाऱ्या मानसिक प्रतिमेची स्वरसरंजनवृत्तीने साधना केल्याने वाङ्मयनिर्मिती व वाङ्मयास्वाद शक्य होतो, हे त्यांना मांडायचे आहे. अशा प्रतिमेची साधना करायची म्हणजे काय करायचे याचे स्पष्ट व सविस्तर विवेचन मात्र पाध्यांनी केलेले नाही.

बोधनेतील (किंवा स्मरणोज्जीवितही) मानसिक प्रतिमेची साधना दोन प्रकारे केली जाऊ शकते. केवळ मानसिक प्रतिमेवर लक्ष केंद्रित करून, ती ज्या संकल्पना-भावना-कृतीकडे जाऊ पाहते आहे त्यांकडे दुर्लक्ष करून, तिचा आस्वाद घ्यायचा, तिचे रूप निरखायचे. म्हणजे तिचे जे घटक असतील त्यांचे परस्परसंबंध, त्यातून सिद्ध झालेली त्या प्रतिमेची रचना यांचे आकलन करायचे. अशा प्रकारे प्रतिमेची साधना करणे म्हणजे ती संवेदनांची रचना कशी आहे, ते संवेदनाचित्र म्हणून कसे आहे, याचा शोध घेणे. प्रतिमेच्या साधनेचा दुसरा प्रकार काहीसा भिन्न आहे. प्रतिमेची अंगभूत आकृती लक्षात घेताना आपल्या मनात इतर अनेक प्रतिमा, तत्संलग्न भावना, विचार स्मरणोज्जीवित होतात आणि या सर्वांची एक रचना सिद्ध होते. अशी ही रचना शोधायची, आस्वादायची. त्यातून कलाकृती घडवायची व याच मार्गाने रसिकांनी ती आस्वादायची. प्रतिमेच्या साधनेचा हा दुसरा प्रकार म्हणता येईल. पाध्यांचे नागाचे आवडते उदाहरण घेऊन हे दोन प्रकार पुढीलप्रमाणे मांडता येतील. नागाच्या बोधनेत "नागाच्या अंगकांतीने, त्याच्या फण्याच्या डौलदार आकाराने, त्याच्या ऐटबाज हालचालीने, थोडक्यात म्हणजे अनुभवाच्या रूपरंगादी कळांनी आपले चित्त" वेधून घ्यायचे[४३] हा एक मार्ग; तर दुसरा म्हणजे—

कधि लवचिक पातें खड्गाचें लवलवतें
कधि वज्र धरेवर गगनांतुन कडकडतें
कधि गर्भरेशमी पोत मधे जरतार
प्रमदेचें मादक वस्त्र जणू सळसळतें.[४४]

या प्रकारे नागाच्या सळसळण्याच्या मानसिक प्रतिमेवर लक्ष केंद्रित केल्याने स्मरणोज्जीवित होणाऱ्या खड्गाच्या वज्राच्या, जरतारी रेशमी वस्त्राच्या प्रतिमांची रूपकप्रक्रियेने होणारी रचना सिद्ध करायची व आस्वादायची, हा मार्ग होय. पहिल्या प्रकारात विवक्षित संवेदनाचित्राला महत्त्व आहे तर दुसऱ्या प्रकारात या विवक्षित संवेदनाचित्राशी रूपकप्रक्रियेने संलग्न होऊन सिद्ध होणाऱ्या रचनेला महत्त्व आहे. प्रभाकर पाध्यांना यांपैकी प्रतिमेची पहिल्या प्रकारची साधना अभिप्रेत आहे.

पाध्ये म्हणतात त्या प्रकारे प्रतिमेची साधना करायची म्हणजे कवीने एका किंवा अनेक प्रतिमांची "रंगचित्रे वा रेखाचित्रे तसेच नादचित्रे" रंगवायची आणि रसिकांनी ती आस्वादायची. म्हणजे कलावंताने वास्तवाचे फक्त प्रत्ययक्षम चित्र रेखाटायचे. चित्रकार जसा ते रंगरेखांच्या साह्याने रंगवतो तसेच लेखकाने ते शब्दांच्या साह्याने रंगवायचे. ही भूमिका स्वीकारली तर चित्रकला व वाङ्मय यांतला फरक नाहीसा होतो. पाध्ये नाद, स्पर्श इत्यादी संवेदनांतून घडणाऱ्या प्रतिमांचा जरी उल्लेख करीत असले तरी त्यांचा भर दृक्संवेदनाजन्य प्रतिमांवर अधिक आहे. प्रभाकर पाध्यांच्या भूमिकेत ललित वाङ्मयात जी शब्दजन्य वैशिष्ट्ये निर्माण होत असतात त्यांचा विचार होत नाही.

अशा प्रकारचा विचार मांडताना रूपकविचार पाध्यांना डावलता आला नाही. ते जेव्हा कवितेचे प्रत्यक्ष विश्लेषण करतात तेव्हा प्रतिमांमधील रूपकप्रक्रिया त्यांच्या विवेचनात डोकावते. 'औदुंबर' कवितेतील 'मनोरम चित्राचा' आस्वाद घेताना (म्हणजे त्यातील दृक्-संवेदनाचित्राचे विश्लेषण करताना) ते म्हणतात, "औदुंबराच्या मानुषीकरणामुळे या चित्राच्या चैतन्यात साक्षात भर पडते...[४५] मानुषीकरण हे तर कतिभेचे उघडउघड विलसित आहे आणि त्याने साऱ्या कवितेला एक मनोवेधक विश्रब्धता प्राप्त करून दिली आहे."[४६] पाध्ये जरी मानुषीकरण या रूपकप्रक्रियेतून सिद्ध होणाऱ्या प्रकाराबद्दल असे म्हणत असले तरी त्यांच्या प्रतिभाविवेचनात मात्र याचा विस्तार होत नाही. औदुंबराचे मानुषीकरण लक्षात घेताना पुढे ते "औदुंबर म्हणजे कालपुरुष" अशी (रूपकात्म) कल्पना करतात आणि "औदुंबराला कालपुरुष म्हटल्याबरोबर कवितेच्या सर्वांगातून अनुभवाचे ध्वनिप्रतिध्वनी उमटू लागतात"[४७] अशी आपली (रूपकात्म) प्रतिक्रियाही व्यक्त करतात. साहित्यातील प्रतिमाविचार हा रूपकप्रक्रियेची संकल्पना टाळून करता येत नाही याचेच हे निदर्शक आहे, असे मानावे लागते.

प्रतिमेत संवेदनांगाची अपरिहार्यता

कवितेत येणारी संवेदनाचित्रे ही रूपके म्हणून किंवा प्रतिमा म्हणूनच येतात हे आपण पाहिले. परंतु कवितेत येणाऱ्या सर्वच प्रतिमांना संवेदनांचे अंग असते काय? संवेदनांगाशिवाय प्रतिमा किंवा रूपक असू शकते काय? एखाद्या प्रतिमेत किंवा रूपकात घडणारी रूपकप्रक्रिया ही संवेदनांगाशिवाय घडू शकते काय? म्हणजे ज्या शब्दांतील संवेदनांचे संदर्भ गळून गेले आहेत आणि जे केवळ अमूर्त (abstract) बनले आहेत त्यांच्या 'प्रतिमा' बनू शकतात काय? "सौंदर्य हेच सत्य, आणि सत्य हेच सौंदर्य" हे विधान आपण उदाहरणादाखल घेऊ या. येथे 'सौंदर्य' आणि 'सत्य' या दोन अमूर्त संकल्पनांमध्ये साधर्म्य व एकता आहे, असे म्हटले आहे. हे 'रूपक' किंवा 'प्रतिमा' आहे काय? सत्य व सौंदर्य यांचे रूढ, प्रचलित अर्थ जरी घेतले तरी हे विधान तार्किकदृष्ट्या खोटे आहे हे लक्षात येते. 'राम सिंह आहे' यासारखी रूपकात्म विधानेही तर्काच्या कसोटीवर असंगत ठरत असतात. परंतु रूपकात्म विधाने तार्किक किंवा ज्ञानात्मक असंगतीच्या पलीकडे जाऊन एक नवा अर्थ देत असतात. तसे येथे घडते काय? हे विधान तार्किकदृष्ट्या खोटे आहे एवढेच आपल्या लक्षात येते. त्यापलीकडे आपणांस नव्या अर्थाची निष्पत्ती करता येत नाही. परंतु या विधानाला संवेदनाकृतीचा संदर्भ दिला तर मात्र या विधानात रूपकप्रक्रिया घडू लागते. यासाठी पुढील विधान पाहा: "युधिष्ठिराचे सत्याचरण हेच त्याचे सौंदर्य आहे." युधिष्ठिराचे शारीरिक सौंदर्य महत्त्वाचे नाही. ते आहे की नाही याला महत्त्व नाही. महत्त्व त्याच्या सत्याचरणाला आहे. त्याचे सत्याचरण पाहून कोणालाही त्याचे आकर्षण वाटावे. हे व्यक्त करण्यासाठी हे विधान येत आहे. येथे 'सौंदर्य' या अमूर्त संकल्पनेला शारीर सौंदर्याच्या संवेदनाकृतीचा संदर्भ दिला आहे. पुरुषाच्या सौंदर्याची काही प्रमाणके आपल्या मनात असतात. ही प्रमाणके संवेदनाकृतीतून आपण सांगत असतो. उदाहरणार्थ, पोलादासारखे शरीर, धारदार नाक, पाणीदार डोळे इत्यादी. पुरुषाचे सौंदर्य म्हणताच हे सर्व आपल्याला आठवते. या रूपकावर लक्ष केंद्रित केल्यावर या सर्व संवेदनाकृती त्याच्या सत्याचरणाशी संलग्न असणाऱ्या संवेदनाकृतींशी, म्हणजे त्याच्या सत्यतेने वागण्याच्या ज्या काही घटना आहेत त्यांच्या संवेदनाकृतींशी, नाते जोडतात. या दोहोंत एक साधर्म्यवैधर्म्यसंबंध जोडला जातो आणि येथे रूपक घडते. येथेही अन्य रूपकांप्रमाणे तार्किक किंवा ज्ञानात्मक असंगती आहेच. कारण माणसाचे सत्य वागणे व त्याचे सौंदर्य या दोन भिन्न गटांतील गोष्टी एक असू शकत नाहीत. परंतु येथे ज्ञानात्मक असंगतीच्या पलीकडे एक नवा अर्थ आपणांस प्राप्त होत आहे. म्हणून पूर्णपणे अमूर्त असलेल्या म्हणजे ज्याच्या बुडाशी असलेल्या संवेदनाकृती गळून गेल्या आहेत आणि ज्याच्या संवेदनाकृती पुनर्जागृत करणे कठीण आहे अशा संकल्पनांचे रूपक घडू शकत नाही. पूर्णपणे अमूर्त असलेली "'अ' हे 'ब' आहे" यासारखी विधाने रूपक असू शकत नाहीत.

अशी विधाने खरी किंवा खोटी असतात. ज्ञानात्मक संगतीच्या कसोटीवर खोटी ठरूनही रूपकांना जी अर्थपूर्णता लाभत असते ती अशा अमूर्त विधानांना लाभू शकत नाही.

रूपकप्रक्रिया ही बोधनेची (perception) एका विशिष्ट प्रकारे मांडणी करणारी, त्यांच्यात काही संबंध प्रस्थापित करणारी प्रक्रिया आहे. ही प्रक्रिया बोधनेतील संवेदनाकृतीमध्ये किंवा त्यातील काही संवेदनांमध्ये साधर्म्य–वैधर्म्याच्या आधारे एक व्यवस्था निर्माण करते. वस्तूचे आकलन करताना त्या वस्तूची एक संवेदनाकृती आपणांस प्राप्त होते. तिच्याशी काही भाववृत्ती व विचारही निगडित झालेले असतात. या संवेदनाकृतीची पूर्वानुभवित संवेदनाकृतींबरोबर व्यवस्था लावली जाताना या व्यवस्थेत सहभागी होणाऱ्या संवेदनाकृतींशी निगडित असलेल्या भाववृत्ती व विचार यांचीही एक व्यवस्था आपण लावीत असतो. पांढऱ्या ढगांचे पुंजके आकाशात दिसले की, "जसे काही पिंजलेल्या कापसाचे पुंजके विखुरले आहेत" असे आपण म्हणतो. असे आपण म्हणतो कारण पांढऱ्या ढगांची संवेदनाकृती व पिंजलेल्या कापसाची संवेदनाकृती यांची साधर्म्यवैधर्म्याधारे एक व्यवस्था आपण लावीत असतो. "शिवाजीच्या फौजेने मोगलांची लांडगेतोड केली," असे विधान जेव्हा आपण करतो, तेव्हा भक्ष्याच्या मागे धावून त्याचे लचके तोडणाऱ्या लांडग्याच्या वर्तनातील संवेदनाकृती आणि मोगलांच्या मागे धावणाऱ्या व त्यांची फौज कापून काढणाऱ्या शिवाजीच्या फौजेच्या वर्तनातील संवेदनाकृती यांचे आपण साधर्म्यवैधर्म्याधारे एक व्यवस्थापन केलेले असते. येथे हे व्यवस्थापन मोगलांशी व शिवाजीशी निगडित असणाऱ्या आपल्या भावनांमुळे झाले आहे. मोगलांचे पळणे आपणांस भ्याडपणाचे वाटले आहे. मोगल हे कोकरांसारखे दयनीय बनले आहेत, असे आपणांस वाटले आहे. त्या मानाने शिवाजीची फौज आपणांस शूर वाटली आहे; शत्रूसंबंधी ती आवश्यक तितकी निर्घृण आहे असेही वाटले आहे. अशा प्रकारे या दोन संवेदनाकृतींशी निगडित असणाऱ्या भावनांमध्येही एक साधर्म्यवैधर्म्यात्मक नाते प्रस्थापित होत आहे. शिवाजी व मोगल यांच्याविषयीच्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करताना आपण लांडग्याने कोकराची केलेली शिकार व शिवाजीने मोगलांचा केलेला पाटलाग या दोन घटनांच्या संवेदनाकृतींमधील साधर्म्यही व्यक्त केले. म्हणून दोन वस्तूंमधील साम्य व्यक्त करणारे असो की भावनांमधील साम्य व्यक्त करणारे असो, प्रत्येक ठिकाणी घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेत किमान दोन संवेदनाकृती साधर्म्यवैधर्म्याच्या आधारे अपरिहार्यपणे जोडल्या जात असतात, असे आपणांस म्हणता येईल.

भिन्न प्रकारच्या दोन किंवा अनेक संवेदनाकृतींतील रूपकप्रक्रियेने घडवलेली ही व्यवस्था एका परीने असंगत असते आणि दुसऱ्या परीने सुसंगत असते. याचे कारण कुठल्याही दोन संवेदनाकृती या तंतोतंतपणे समान असत नाहीत. दोन किंवा अधिक संवेदनाकृती एकत्र आल्या की त्यांतील समान असलेल्या घटकांमध्ये एक संगती प्रस्थापित होते आणि उरलेल्या घटकांमध्ये असंगती कायम राहते. म्हणूनच प्रतिमा

किंवा रूपक हे एकाच वेळी साधर्म्याची व वैधर्म्याची प्रतीती घडवीत असते. पूर्वी उल्लेखिलेली 'लांडगेतोड' ही प्रतिमा घेऊ. शिवाजीची व मोगलांची फौज ही 'माणसांची' फौज आहे. ती काही 'लांडगा' किंवा 'शेळ्या-मेंढ्या' नव्हे. यांच्यात शस्त्रांच्या साह्याने युद्ध होत आहे. शस्त्रांनी केलेले युद्ध म्हणजे लांडग्याने केलेली शिकार नव्हे. म्हणून 'युद्ध' व 'लांडगेतोड' या दोन घटनांमध्ये असंगती आहे. पण त्याबरोबरच भीतीने पुढे पळणारे मोगल व भीतीने पळणाऱ्या शेळयामेंढ्या आणि पाठलाग करीत हल्ले चढविणारी शिवाजीची फौज व पाठलाग करीत चावे घेणारा लांडगा यांच्या कृतींत साम्यही आहे. म्हणूनच हे व्यवस्थापन एकाच वेळी साधर्म्याची व वैधर्म्याची प्रतीती घडवीत आहे. यांतील वैधर्म्याचा विचार करू लागताच आपणांस ज्ञानात्मक विसंगती जाणवायला लागते आणि यांतील साधर्म्यावर लक्ष केंद्रित करताच आपणांस नव्या अर्थांची प्रतीती होऊ लागते.

आता आपण रूपकासारख्या वाटणाऱ्या अमूर्त संकल्पनांच्या विधानाकडे येऊ. "सौंदर्य हेच सत्य आणि सत्य हेच सौंदर्य." या विधानात रूपकप्रक्रिया का घडत नाही हे आता स्पष्ट होऊ शकेल. 'सत्य' आणि 'सौंदर्य' या अमूर्त संकल्पना आहेत. रूपकासाठी ज्या संवेदनाकृतींतील घटकांमध्ये असे साधर्म्यवैधर्म्यात्मक नाते प्रस्थापित होणे आवश्यक असते त्या संवेदनाकृतींशी या अमूर्त संकल्पनांचे नातेच उरलेले नाही. म्हणून ही विधाने रूपकांसारखी वाटत असली तरी त्यांना रूपकांची सार्थता प्राप्त होऊ शकत नाही.

प्रतिमेमध्ये सहभागी होणारे शब्द हे अपरिहार्यपणे संवेदनाकृतींची एक व्यवस्था निर्माण करीत असतात. याचा अर्थ प्रतिमेमध्ये केवळ संवेदनाकृतींचेच व्यवस्थापन होत असते, असे नव्हे. प्रतिमेतील व्यवस्थापन हे दोन मानसिक संदर्भांतील व्यवस्थापन असते आणि त्यांत संवेदनाकृतींतील परस्परसंबंध अत्यावश्यक व अटळ असतात. या संवेदनाकृतींबरोबरच मानसिक संदर्भातील भावनिक व वैचारिक घटक यांचेही एक व्यवस्थापन होत असते. प्रतिमेमध्ये दोन किंवा अधिक मानसिक संदर्भ, त्यांच्या अनेक अंगोपांगांसह जोडले जात असतात आणि या जोडणीत संवेदनाकृती जोडल्या जाणे अपरिहार्य असते. जोडल्या गेलेल्या या संवेदनाकृतींमुळेच मानसिक संदर्भांतील विविध अर्थ जोडले जाऊन नव्या भावनिक व वैचारिक अर्थांचे ज्ञान किंवा प्रतीती होत असते. जोडल्या जाणाऱ्या संवेदनाकृती या प्रतिमेच्या अर्थपूर्णतेच्या दृष्टीनेच केवळ आवश्यक आहेत असे नव्हे, तर त्यामुळे प्रतिमेला एक वस्तुरूपही प्राप्त होते आणि ती प्रतीतिक्षमही बनते.

प्रतिमेतील अमूर्त शब्द

'प्रतिमा' ही संज्ञा रूपकांसारख्या अलंकारांसाठी का वापरू नये हे सांगताना मनरो सी० बियर्डस्ले म्हणतो की, त्यामुळे काही प्रतिमा अमूर्त (abstract) असतात

असे मानावे लागेल.[४८] त्याच्या दृष्टीने काही अलंकार किंवा काही रूपके अमूर्त असतात असे दिसते. अमूर्त शब्दांच्या परस्परसंबंधात रूपकप्रक्रिया घडणे असंभव असते म्हणून तेथे 'प्रतिमा' बनत नाही, त्यामुळे रूपके ही कधीच अमूर्त असत नाहीत, हे आपण पाहिले आहेच. म्हणून बियर्डस्लेचे म्हणणे आपणांस स्वीकारता येत नाही. परंतु अनेकदा प्रतिमेच्या घडणीत अमूर्त शब्द सहभागी होत असलेले आपणांस दिसतात आणि त्या ठिकाणी एक रूपकप्रक्रियाही घडताना आपणांस आढळून येते. तेव्हा प्रतिमेत अमूर्त शब्द जेव्हा सहभागी होतात तेव्हा ते कशा प्रकारे कार्य करतात, तेथे कोणत्या संवेदनाकृतींमध्ये साधर्म्यवैधर्म्य प्रस्थापित होते ते पाहिले पाहिजे. यासाठी बा० सी० मर्ढेकरांच्या पुढील ओळी पाहा :

उगीचता वेंधळी कोंबते
काळाच्या पिशवींत झावळ्या.[४९]

या ओळींत 'उगीचता' व 'काळ' हे दोन अमूर्त शब्द आहेत. हे शब्द ऐकताच आपल्याला जो अर्थ कळतो तो फक्त अमूर्त कल्पनांचा; त्या वेळी आपणांस संवेदनाकृती मात्र जाणवत नाहीत. परंतु आपण 'उगीचता' या शब्दासमवेत जेव्हा 'वेंधळी' हा शब्द लक्षात घेतो तेव्हा या शब्दाकडून आपणांस जशी एक संवेदनाकृती प्राप्त होते तसेच 'उगीचता' या शब्दातील अमूर्त कल्पनाही अर्थपूर्ण वाटू लागते. म्हणजे 'उगीचता' या गुणधर्माला 'वेंधळी' म्हटले हे अर्थपूर्ण आहे असे वाटू लागते, असे आपणांस का वाटते ? अमूर्त कल्पनांच्या पाठीमागे मुळात काही संवेदनाकृती असतात. अमूर्त कल्पनांचे या संवेदनाकृतीशी असलेले नाते क्षीण झालेले असते, विसरले गेलेले असते. परंतु त्यांच्या मुळाशी असलेल्या अशा संवेदनाकृतींपर्यंत आपणांस जाता येते. 'उगीचता' हा निरुद्देशपणे, निष्कारणपणे, म्हणजे उगीचच, वागण्याबोलण्याचा गुणधर्म आहे. 'उगीचता' ह्या शब्दाबरोबर आपण अनुभवलेले वागण्याबोलण्याचे अनेक घटनाप्रसंग आपणांस आठवू लागतील. अशा घटनाप्रसंगांच्या संवेदनाकृती व 'वेंधळी' या शब्दापासून मिळणारी संवेदनाकृती यांच्यात साधर्म्य-वैधर्म्याधिष्ठित नाते प्रस्थापित होईल. कारण आपल्याला आठवलेल्या घटनाप्रसंगांतील काही संवेदना किंवा संवेदनाकृती 'वेंधळी' या शब्दापासून मिळणाऱ्या संवेदनाकृतीशी जोडण्याचा आपण प्रयत्न करू. हा प्रयत्न यशस्वी होताच 'उगीचता' या शब्दाची एक वेगळी, नवी अर्थपूर्णता आपणांस जाणवेल. 'वेंधळी' म्हणताच विशिष्ट प्रकारे काम करणारी स्त्री आपणांस आठवते. तिला कुठलेही काम नीटपणे जमत नाही, कारण तिला कुठल्याही कामावर आपले लक्ष एकाग्र करता येत नाही. ती वस्तू काळजीपूर्वक पाहत नाही; त्यांचे नीट मोल लक्षात घेणे तिला जमत नाही. त्या वस्तू तिला नीट हाताळता येत नाहीत. एखादी गोष्ट जेव्हा निरुद्देशपणे, उगीचच आपण करतो तेव्हा आपली कृती नेमकी वेंधळ्यासारखी घडते. कारण कृतीच्या मागे

असलेला उद्देश ती कृती अचूकपणे, सावधपणे व योग्य दिशेने घडवीत असतो. जेथे उद्देश नाही तेथे कृतीवर कसलेही नियंत्रण नाही; त्यामुळे अचूकपणा व योग्य दिशाही नाही. उगीचपणे होणारी कृती व वेंधळेपणाने होणारी कृती यांत अशा प्रकारे संवेदनाकृतींचे साम्य प्रस्थापित होताच 'उगीचते'ला दिलेले वेंधळ्या स्त्रीचे रूपही अर्थपूर्ण बनते. झावळ्या वेचून कशीबशी त्या पिशवीत कोंबणारी एक स्त्री आपणांस जाणवू लागते. तिच्या कृतीची निरर्थकता, तरीही तिला असे काम करावे लागावे यातील अपरिहार्यता, या गोष्टी जाणवताच अर्थांचे अनेक पदर स्पष्ट होऊ लागतात. दोन संवेदनाकृतींत येथे जसे साधर्म्य प्रस्थापित झाले आहे तसेच त्यांत एक वैधर्म्यही टिकून राहिले आहे. 'उगीचता' ही काही 'स्त्री' नाही, उगीचपणे केलेले काम व वेंधळेपणे केलेले काम पूर्णपणे सारखे नाही, ही वैधर्म्याची जाणीव आपण या प्रतिमेवर लक्ष केंद्रित करताच आपणांस होऊ लागते. याच प्रकारे 'पिशवी' या शब्दातून मिळणाऱ्या संवेदनाकृतीमुळे 'काळ' या अमूर्त कल्पनेला एक नवी अर्थपूर्णता प्राप्त होते. आपण पिशवीत हव्या असलेल्या, उपयुक्त किंवा संग्राह्य वस्तू भरतो. मानवाला हव्या असलेल्या मूल्यवान, उपयुक्त व संग्राह्य गोष्टी काळ जतन करतो. म्हणून 'काळ' हा 'पिशवी'सारखा आहे हे जाणवते. या दोहोंत जसे हे साधर्म्य आहे, तसेच या दोन गोष्टी मुळात भिन्न असल्याने त्यांच्यात वैधर्म्यही आहेच.

म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की अमूर्त शब्दांमध्ये प्रकट व स्पष्ट अशी संवेदनाकृती जाणवत नसली तरी प्रतिमेत त्या शब्दाबरोबर जी अन्य संवेदनाकृती येते ती अमूर्त शब्दांमागील झाकलेल्या, विसरलेल्या संवेदनाकृती जागृत करते. अशा प्रकारे जागृत झालेल्या संवेदनाकृतीशी ती नाते जोडते; आणि तिचे नियमन व नियंत्रणही करते. परंतु हे घडण्यासाठी अमूर्त शब्दांतील संवेदनाकृती पूर्णपणे तुटून गेलेल्या नसल्या पाहिजेत. ही रूपकप्रक्रिया घडण्यासाठी किमान एका संवेदनाकृतीचे प्रत्यक्ष अस्तित्व आवश्यक असते. म्हणून "सत्य हेच सौंदर्य" किंवा "'अ' हे 'ब' आहे" यांसारखी विधाने रूपक किंवा प्रतिमा होऊ शकत नाहीत. याचा अर्थ असा की कुठल्याही प्रकारची रूपके असोत, ती मूर्तस्वरूपच असतात. म्हणून प्रतिमा ही संज्ञा रूपकांसारख्या अलंकारांसाठी वापरल्यास काही प्रतिमा अमूर्त असतात असे मानावे लागेल, हा बियर्डस्लेचा आक्षेप आपणांस स्वीकारता येत नाही.

संवेदनाकृतींची खंडित रचना

काही प्रतिमा अशा असतात की त्यांच्यात स्पष्ट व सलग अशा संवेदनाकृती जाणवत नाहीत. काही सलग संवेदनाकृती मोडून त्यांचे तुकडे एकत्र केले गेले आहेत, काही संवेदनाकृती विरूप केल्या गेल्या आहेत, असा प्रत्यय या प्रतिमांबाबत आपणांस येतो. अशा वेळी विविध संवेदनाकृतींची जी विरूप आकृती बनते

ती इतकी गुंतागुंतीची व अपरिचित असते की ती प्रतिमा व ती कविता आपणांस दुर्बोध वाटू लागते. अशा प्रतिमेत अनेकदा अमूर्त शब्द येतात. तसेच जे शब्द एकाच वेळीं अनेक संवेदनाकृतींचे सूचन करीत असतात तेही प्रतिमेत येतात. त्यामुळे अमूर्त शब्दांमागील अस्पष्ट संवेदनाकृती, काही शब्दांमागील अनेकविध संवेदनाकृती व शब्दांच्या विशिष्ट रचनेमुळे किंवा विशिष्ट अनुक्रमामुळे विरूप, खंडित बनलेल्या संवेदनाकृती, यांची एक गुंतागुंतीची रचना बनत जाते. गुंतागुंतीच्या या रचनेबरोबर अनेकपदरी अर्थांची संघटनाही घडत जाते. दिलीप चित्र्यांच्या कवितेतील पुढील प्रतिमा पाहा :

शून्यातिरेकात विस्तारलेले स्मृतिरूप आयुष्य
म्हणजे माझ्या लोभी डोळ्यांचे अवास्तव डोहाळे
भिकेचे.[५०]

'शून्यातिरेकात विस्तारलेले स्मृतिरूप आयुष्य' व 'माझ्या लोभी डोळ्यांचे अवास्तव डोहाळे भिकेचे' या दोन घटकांत एकात्मता प्रस्थापित करून रूपक सिद्ध केले आहे. 'डोळे' हा एकमेव वस्तुवाचक शब्द या प्रतिमेत आलेला आहे. बाकीचे शब्द अमूर्त तरी आहेत किंवा त्यांच्या मागे अनेक घटनांच्या व कृतींच्या संवेदनाकृती तरी आहेत. या सर्वांमधून एक गुंतागुंतीची संवेदनाकृती घडवली जात आहे. 'शून्य' या शब्दामुळे एक अनादि-अनंत, निराकार पोकळी आपणांस ज्ञात होते. वाजवीपेक्षा अधिक प्रमाणात केल्या जाणाऱ्या कृतींसाठी 'अतिरेक' हा शब्द वापरला जातो. त्यामुळे अशा कृतींच्या संवेदनाकृती 'अतिरेक' या शब्दाशी निगडित झालेल्या आहेत. या दोन शब्दांमुळे निराकार, अनादि-अनंत पोकळीचाही अतिरेक जाणवतो आहे. अशा या दिशाहीन, निस्सीम पोकळीत अगणित योजने 'स्मृतिरूप आयुष्य' विस्तारले गेले आहे. हे आयुष्य 'शून्यात' विस्तारले गेले असल्यामुळे त्याला शून्याचा एक आकार मिळतो आहे. 'विस्तारले' या शब्दाशी निगडित असलेल्या संवेदनाकृतीमुळे या आयुष्याला लांबरुंद पसरलेल्या वस्तूचे रूप मिळते. पण हा विस्तार शून्यातिरेकात असल्याने त्याला कसलेच रूप नाही, किंबहुना ते 'शून्य' आहे म्हणून त्याला अस्तित्वच नाही, याची एक विरोधी जाणीव व्यक्त केली जाते. असे परस्परविरुद्ध अर्थघटक एकत्र आल्याने या सर्वांनाच एक गुंतागुंतीचे रूप मिळते आहे.

या प्रतिमेतील दुसरा घटक जेव्हा आपण लक्षात घ्यावयास लागतो तेव्हा हे दोन्ही घटक परस्परांना अतिशय गुंतागुंतीचे रूप देत असल्याचे जाणवते. येथे डोळ्यांना 'लोभी' म्हटले आहे. ते कशाचा तरी लोभ धरीत आहेत, काहीतरी मिळवू पाहत आहेत. गर्भवतीला जसे डोहाळे लागावे तसे त्यांनाही डोहाळे लागले आहेत. पण हे डोहाळे 'अवास्तव' आहेत. ते 'वाजवीपेक्षा काही तरी अधिक'

मागत आहेत आणि त्यांचे मागणे वास्तवाच्या पलीकडचे आहे; ते डोहाळे वास्तवाच्या कोटीतील नाहीतच; असे दोन अर्थ 'अवास्तव' या शब्दाला प्राप्त होत आहेत. यांपैकी पहिला अर्थ शून्यातिरेकाशी नाते जोडतो आहे. दुसरा अर्थ 'शून्यात विस्तारलेले स्मृतिरूप आयुष्य' व 'भिकेचे डोहाळे' हे सारेच वास्तवाच्या पलीकडच्या अवास्तवाच्या कोटीतील असल्याचे सुचवीत आहे. भिकेचे असे 'अवास्तव' डोहाळे लोभी डोळ्यांना लागले आहेत. 'डोहाळे' या शब्दामागे असलेली गर्भवती स्त्रीची संवेदनाकृती येथे आपल्याला जाणवू लागते. लोभ्याला काही तरी हवे असते. 'डोहाळे' लागलेल्या स्त्रीलाही काही तरी हवे असते. पुन्हा गर्भवती स्त्री मुलाला जन्म देऊन निर्मिती करणार असते. 'लोभी', 'डोहाळे' या शब्दांशी निगडित असलेल्या संवेदनाकृती येथे कार्यान्वित झाल्या आहेत. परंतु या सर्वांना 'भिकेचे' या शब्दामागील संवेदनाकृती व संलग्न अर्थ छेद देत आहेत. भीक मागण्यासारखी परिस्थिती व अवस्था तसेच प्रत्यक्ष भिकारी यांच्या संवेदनाकृती येथे जाणवू लागतात. भिकेचे डोहाळे लागले म्हणजे असेल नसेल ते सारे गमावले जाते. 'लोभी' व 'डोहाळे' या शब्दांमागील संवेदनाकृती काही तरी मिळवण्याचा व 'भिकेचे' या शब्दामागील संवेदनाकृती सर्व काही गमावण्याचा अर्थ देत आहेत. (भीक मागणाराही काहीतरी मिळवीत असतोच हे लक्षात येताच मिळवण्याच्या जाणिवेला एक नवे परिमाण मिळते.) येथे गमावण्याची इच्छाच अपेक्षिली जात आहे, मिळवली जात आहे. त्यामुळे शेवटी सर्वच 'शून्य' उरणार आहे. गमावण्याच्या इच्छेची धारणा असे एक वांझ आयुष्य घडवते आहे की ते सारे केवळ स्मृतिरूप बनते आहे. कारण हे आयुष्य प्रत्यक्षात काहीच निर्माण करीत नाही. हे स्मृतिरूप आयुष्य शून्यातिरेकात विस्तारलेले, अनादि-अनंत, निराकार, निस्सीम 'शून्य' बनलेले असल्यामुळे ते जीवनात कसलीच अर्थपूर्णता निर्माण करू शकत नाही. अशा प्रकारे प्रतिमांचे हे दोन घटक जुळताना दिसतात.

तेव्हा येथे 'अतिरेक', 'विस्तारलेले', 'लोभी डोळे', 'अवास्तव', 'डोहाळे', 'भिकेचे' हे परस्परांशी कसल्या प्रकारचे सलग नाते नसणारे, ज्यातील संवेदनाकृतींमध्ये कसल्याही प्रकारचा संबंध नसल्यामुळे भिन्न पातळ्यांवर असलेले हे शब्द येथे एकत्र येतात. एकमेकांच्या संवेदनाकृती खंडित करतात, खंडित संवेदनाकृतींचे परस्परांशी संबंध जोडतात. या संवेदनाकृतींचे भावनिक व वैचारिक अर्थ एकत्र येताना अर्थांची एक अतिशय गुंतागुंतीची संघटना प्रतीत होत जाते. या प्रक्रियेत शब्दाशब्दांत पुन्हा काही उपरूपकेही निर्माण झालेली असतात. ही सर्व रचना एखाद्या अमूर्त चित्रासारखी (abstract painting) होत आहे हे येथे जाणवते. अमूर्त चित्रात ज्याप्रमाणे संवेदना न नाकारता त्यांची एक वेगळीच रचना केली जाते त्याप्रमाणे येथेही घडते. येथे शब्दांमधील संवेदनाकृती नाकारल्या जात नाहीत, तर त्यांची एक वेगळ्या प्रकारची रचना मात्र केली जाते.

[प्रतिमा, मग ती कोणत्याही प्रकारची असो, संवेदनाकृतींचे साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध प्रस्थापित झाल्याशिवाय निर्माण होऊ शकत नाही. संवेदनाकृती हा प्रतिमेचा अवश्यमेव घटक आहे. कवितेला जे प्रत्ययात्मक, इंद्रियगोचर, वस्तुरूप प्राप्त होत असते, ते प्रतिमांच्या निर्मितीत सहभागी होणाऱ्या या संवेदनाकृतींमुळेच प्राप्त होत असते.]

प्रतिमा : मानसिक संदर्भांची व्यवस्था

प्रतिमांच्या घडणीत संवेदनाकृती आवश्यक असतात. याचा अर्थ प्रतिमेत फक्त संवेदनाकृतींचेच नाते प्रस्थापित होत असते असे नव्हे. प्रतिमा ही विशिष्ट प्रकारे केलेली शब्दांची रचना आहे. म्हणजे विशिष्ट उच्चारचिन्हांनी निर्देशित होणाऱ्या मानसिक संदर्भांची ती रचना आहे. या मानसिक संदर्भाला किंवा त्यांच्या वेगवेगळ्या घटकांना आपण 'अर्थ' म्हणतो. म्हणून प्रतिमा ही काही उच्चारचिन्हांनी निर्देशित होणाऱ्या अर्थांची रचना होय. परंतु उपमेचे व रूपकांचे स्वरूप स्पष्ट करताना उपमेत दोन वस्तूंमधील साम्य व रूपकात दोन वस्तूंतील एकात्मता व्यक्त होते, असे म्हटले जाते.[११] परंतु येथे केवळ वस्तुवस्तूतील साम्याला किंवा एकात्मतेला महत्त्व नसते, तर शब्दांशी (म्हणजे उच्चारचिन्हांशी) निगडित असलेल्या मानसिक संदर्भांच्या किंवा त्यांतील काही घटकांच्या साम्याला किंवा एकात्मतेला महत्त्व असते. केवळ वस्तूतील (म्हणजे त्यांच्या संवेदनाकृतीतील) साम्याला वर्णनपर गद्यात जरी स्थान असले तरी काव्यात मात्र या साम्याबरोबर किंवा या साम्याहून अन्य अशा भावनिक-वैचारिक घटकांतील साम्याला महत्त्व असते. अर्थात हे साम्य संवेदनाकृतींमध्ये साधर्म्यवैधर्म्याचे नाते प्रस्थापित झाल्यावाचून संभवत नाही.[वस्तुवस्तूंतील साम्य किंवा एकात्मता व्यक्त करणे हा प्रतिमेचा एक भाग झाला. असे केवळ वस्तुवस्तूंतील साम्य व्यक्त करणे एवढेच जर प्रतिमेचे कार्य असते तर ती फक्त वस्तुनामांचीच बनली असती. 'राम सिंह आहे,' यासारख्या विधानांसच फक्त प्रतिमा किंवा रूपक मानावे लागले असते आणि यापूर्वी उल्लेखिलेल्या 'शून्यातिरेकात विस्तारलेले स्मृतिरूप आयुष्य—' यासारख्या रचनेस प्रतिमा म्हणता आले नसते. म्हणूनच प्रतिमा ही वस्तूच्या साम्यातून नव्हे तर अर्थांच्या साम्यातून बनलेली असते. म्हणजे उच्चारचिन्हे व त्यांचे मानसिक संदर्भ यांची बनलेली असते. शब्दांचे उच्चार म्हणजे त्यांचे नादघटकही रूपकप्रक्रियेत कसे सहभागी होतात ते आपण दुसऱ्या भागात पाहिले आहेच.[१२] म्हणून प्रतिमा ही शब्दांची संघटना आहे असे म्हणावे लागेल.]

विशिष्ट उच्चारचिन्ह अनेक घटनाप्रसंगी व अनेक वस्तूंसाठी वापरले जात असल्यामुळे त्या शब्दाच्या पोटात—म्हणजे मानसिक संदर्भात—अनेक रूपके समाविष्ट झालेली असतात. असे हे उच्चारचिन्ह कवितेत जेव्हा नव्याने प्रतिमा घडवू लागते

तेव्हा ही दडलेली अनेक रूपके कार्यान्वित होऊन अनेकविध, अनेकपदरी अर्थांची प्रतीती घडवू लागतात. तसेच, या प्रतिमेत आलेले इतर शब्द परस्परांच्या मानसिक संदर्भांचे नियमन करीत त्या प्रतिमेच्या अर्थांच्या सीमाही आखीत असतात. उदाहरणादाखल 'लाल' हा शब्द घेऊ. विशिष्ट रंगसंवेदना देणाऱ्या अनेक वस्तूंशी हा शब्द निगडित आहे. लाल रक्त, लाल गुलाब, लाल मिरची, लाल ज्वाला, लाल डोळे, लाल चोच, लाल गाल, लाल बावटा इत्यादी अनेक वस्तूंचा निर्देश करणाऱ्या शब्दांबरोबर 'लाल' हा शब्द वापरला जातो. त्यामुळे या व अशा अनेक वस्तूंच्या संवेदनाकृती, त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या भावना व विचार 'लाल' या शब्दाच्या मानसिक संदर्भात प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे समाविष्ट झाले आहेत. आता 'लाल' हा शब्द आपण जेव्हा क्रांतीसाठी वापरतो तेव्हा या शब्दाच्या मानसिक संदर्भात समाविष्ट झालेल्या अनेक संवेदना, भावना व विचार या वापरात सहभागी होऊ लागतात. परंतु त्यांचे 'क्रांती' या शब्दातील मानसिक संदर्भाकडून नियंत्रण होऊन रक्त, ज्वाला, संताप या गोष्टींचे मानसिक संदर्भ निवडले जातात. अशा वेळी रक्तपात, जाळपोळ, विनाश, संतप्त मनोवस्था या सर्व गोष्टींना महत्त्व मिळते, म्हणून ही क्रांती 'लाल' आहे, असे आपण म्हणतो. 'लाल' या शब्दाचा मानसिक संदर्भ प्रतिमेत कशा प्रकारे सहभागी होतो हे पु० शि० रेग्यांच्या पुढील ओळींवरून स्पष्ट होईल :

झाड माझें लाल ज्याला
आग्रहाचीं लाख पानें
आणि माझी बंडखोरी
घोषतों मी गात गाणें[५३]

येथे झाडाचा रंग लाल आहे. त्याला लाल रंगाची लाखो पाने आली आहेत. (कारण दुसऱ्या कडव्यात 'लाल ज्याला फक्त पाने' अशी ओळ आली आहे.) ही पाने आग्रहाची आहेत. यातील निवेदक गाणे गात बंडखोरी घोषितो आहे. 'बंडखोरी', 'आग्रह' या शब्दांचा मानसिक संदर्भ 'लाल' या शब्दाच्या मानसिक संदर्भाला नियमित करतो आहे. येथे हा शब्द केवळ झाडाचे, पानांचे वर्णन करीत नाही तर तो 'आग्रहाचा', 'बंडखोरी'चा रंग व्यक्त करीत आहे. हा रंग डोळ्यांना खुपणारा, सहन न होणारा रंग आहे. आग्रहीपणा व बंडखोरी ही अशीच असह्य वाटणारी, खुपणारी गोष्ट आहे. त्याबरोबरच 'आग्रह' व 'बंडखोरी' या शब्दांमुळे ज्वालेची, रक्ताची, संतप्त माणसाची एक संवेदनाकृती या झाडाला अर्थपूर्ण बनवीत आहे. येथील आग्रह हा रक्ताची, विनाशाची मागणी करतो आहे. तो 'बंडखोरी' निर्माण करणारा आग्रह आहे. या कवितेतील 'लाल' हा शब्द या प्रकारे आपल्या मानसिक संदर्भातील काही संवेदनाकृती व त्यांच्याशी निगडित असणाऱ्या भावना, मनोवस्था या कवितेतील रूपकप्रक्रियेत सहभागी करून घेतो.

शब्दांच्या जाती आणि प्रतिमानिर्मिती

रूपकप्रक्रिया ही संवेदनाकृतींचा स्पष्टास्पष्टपणे किंवा प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे निर्देश करणाऱ्या शब्दांमधील मानसिक संदर्भांमध्ये किंवा अर्थांमध्ये साम्य व एकात्मता प्रस्थापित करणारी प्रक्रिया आहे. म्हणून वस्तूंचा व क्रियांचा बोध घडविणारे शब्दच केवळ नव्हे तर वेगवेगळया मनोवस्थांचा बोध करणारे, वस्तूंच्या अवस्थांचा बोध करणारे, वस्तूंविषयीच्या आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त करणारे असे अनेक शब्द प्रतिमा घडवीत असलेले दिसतात. व्याकरणाच्या भाषेत बोलायचे तर नामे व क्रियापदे यांमध्ये तर रूपकप्रक्रिया घडत असतेच. परंतु जे शब्द नामांबरोबर व क्रियापदांबरोबर त्यांच्या गुणविशेषांचा, त्यांच्याविषयीच्या भावनांचा बोध घडविण्यासाठी येत असतात—ज्यांना आपण विशेषणे व क्रियाविशेषणे म्हणून संबोधित असतो—त्यांच्यामध्येही एक रूपकप्रक्रिया घडत असते. खरे म्हणजे, रूपके घडताना नामे व क्रियापदे हीसुद्धा अनुक्रमे विशेषणासारखी व क्रियाविशेषणासारखी वापरली जातात. 'राम सिंह आहे', 'हा माणूस पैसे खातो' (म्हणजे तो जी क्रिया करतो ती खाण्याच्या क्रियेसारखी आहे. येथे 'खाणे' हे क्रियापद, त्या माणसाच्या पैसे घेण्याच्या विशिष्ट क्रियेचे वर्णन करण्यासाठी—क्रियाविशेषणासारखे—वापरले आहे.) अशी उदाहरणे आपणांस दाखवता येतील. परंतु जे शब्द भाषेत सातत्याने विशेषणे व क्रियाविशेषणे म्हणून वापरले जातात त्यांच्यातून घडलेल्या प्रतिमा या अनेकार्थी, अनेकपदरी व अधिकार्थसमावेशक बनतात. कारण विशेषणे व क्रियाविशेषणे ही अनेक नामांबरोबर व क्रियापदांबरोबर वापरली जात असल्यामुळे नामाचे (नामाने निर्देशित वस्तूंचे) व क्रियापदांचे (क्रियापदाने निर्देशित क्रियेचे) मानसिक संदर्भ त्यांच्या अर्थात सहभागी झालेले असतात. त्यामुळेच त्यांच्यात रूपकप्रक्रिया घडताना अनेक वस्तूंचे व क्रियांचे मानसिक संदर्भ सहभागी होऊन निर्माण होणारी प्रतिमा अनेकार्थी, अधिकार्थसमावेशक बनते.[५४] बा० सी० मर्ढेकरांनी कवितेतील शब्दांचा विचार करताना विशेषणांना व क्रियाविशेषणांना जे महत्त्वाचे स्थान दिले आहे ते उचितच आहे.[५५]

या प्रकारचे शब्द कशी गुंतागुंतीची रूपकप्रक्रिया घडवितात ते पुढील उदाहरणांवरून स्पष्ट होईल. आपण प्रथम विशेषणांचे उदाहरण घेऊ. आरती प्रभूंच्या पुढील ओळी पाहा:

फांदी फांदी झाली कृश नि विव्हळ
क्लांत नि उजाड जाहला कोयळ.[५६]

या ओळींतील 'उजाड' हा शब्द उदाहरणादाखल घेऊ या. हा 'लाल' शब्दापेक्षा अधिक गुंतागुंतीचा शब्द आहे. 'उजाड' हा शब्द प्रकाशाशी संलग्न आहे. प्रकाशासाठी उजेड हा शब्द वापरला जातो. त्यापासूनच हा शब्द साधलेला आहे. 'सूर्य

उगवताच उजाडते.’ असे आपण म्हणतो. हे विशेषण उजाड माळरान, उजाड गाव, उजाड प्रदेश, उजाड घर, इत्यादी वस्तूंच्या वर्णनासाठी वापरले जाते. त्यामुळे भकभकीत सूर्यप्रकाश, ओसाडी, निर्जन रखरखीत प्रदेश, जिथे सावली व आश्रय मिळणार नाही असा प्रदेश, निराधार, अवकळा आलेल्या वस्तू यांचे मानसिक संदर्भ या शब्दाशी संलग्न झालेले आहेत. त्यामुळे हा शब्द अशा अनेक वस्तूंच्या संवेदनाकृती, त्यांच्याशी निगडित असलेल्या भावना व विचार जागृत करून कोयळ या पक्ष्याला रूप देत आहे. कोयळ हा सतत पानांआड दडलेला, वसंत ऋतूत निसर्ग फुलला म्हणजे गाणारा पक्षी आहे. त्यामुळे कोयळ हा शब्द पानाफुलांनी भरलेला निसर्ग व त्याच्याशी संलग्न असलेली प्रसन्न, सुखद मनोवस्था यांचे सूचन करतो. परंतु आता ‘कोयळ’ही उजाड झाला आहे. हे उजाडपण कोयळपुरते मर्यादित न राहता ते कोयळच्या सभोवतालच्या परिसराला व त्याबरोबरच एका मनोवस्थेला साकार करीत आहे. हे होताना पहिल्या ओळीतील ‘कृश’ हे विशेषण या प्रक्रियेत सहभागी होऊन ही प्रक्रिया नियमित करीत आहे. फांद्यांच्या कृश होण्यातून एकीकडे वृक्षाच्या निष्पर्णतेची, वाळलेपणाची सूचना मिळते तर दुसरीकडे कृशतेशी संलग्न असलेली मानसिक दुःखाची, शारीरिक वेदनेची सूचना मिळते. झाडे निष्पर्ण, कृश झाली की कोयळ उजाड होतो, निराधार बनतो. त्याचप्रमाणे, कोयळचे उजाड बनणे हे वेदना, दुःख, असहायता, निराधारता या मनोवस्था व्यक्त करते. येथे ‘विव्हळ’, ‘क्लांत’ हे शब्दही या अर्थाचे नियमन करीत आहेत.

आता या संदर्भात आपण एका क्रियाविशेषणाचा विचार करू. पु० शि० रेग्यांच्या पुढील ओळी पाहा :

चवड्यावर टेकुन
घेऊन भांडे सावध दोन्ही मांड्यांत
ही धार काढिते
पोर सांजची हिसळत घुसळत तंद्रीत.[५७]

यातील ‘हिसळत, घुसळत’ हे शब्द पाहा. आपल्या दोन्ही मांड्यांत ‘सावधपणे’ भांडे घेऊन एक पोर सायंकाळी गायीची धार काढीत आहे, अशी एक घटना येथे सांगितली जाते आहे. परंतु ‘हिसळत घुसळत’ या शब्दांमुळे ही घटना प्रतिमा बनते आहे. धार काढताना भांड्यातले दूध हिसळत आहे. धार वेगाने पडत असल्यामुळे ते घुसळले जात आहे. परंतु हे केवळ दुधाचे हिसळणे, घुसळणे नव्हे. काही भावनांचे हिसळणे, घुसळणे तिच्या मनात सुरू आहे. त्याचीच तिला तंद्री लागली आहे. सांजची वेळ आहे. तिने ‘सावध’पणे भांडे दोन्ही मांड्यांत धरले आहे. हे उल्लेख शृंगारक्रीडेची सूचना करणारे आहेत. हे त्या पोरीलाही जाणवत असल्यामुळे तिच्या मनात शृंगाराच्या इच्छेचे, वासनेचे हिसळणे, घुसळणे सुरू झाले आहे.

एवढेच नव्हे तर हे शब्द हिसळत्या, घुसळत्या, उतू जाणाऱ्या तारुण्याचेही सूचन करीत आहेत. भांड्यातले दुधाचे हिसळणे, घुसळणे, मनात वासनांचे हिसळणे, घुसळणे व तारुण्यातील हिसळत्या, घुसळत्या हालचालींमुळे जाणवणारे हिसळते, घुसळते तारुण्य हे सर्व अर्थघटक या प्रतिमेत एकत्र आले आहेत.[५८]

म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की प्रतिमेमध्ये होणारी रूपकप्रक्रिया ही केवळ संवेदनाकृतींपुरतीच मर्यादित राहिलेली नसते. संवेदनाकृतींत संबंध प्रस्थापित होणे आवश्यक असले तरी त्याबरोबरच हे संबंध भावना, विचार यांसारख्या घटकांमध्ये प्रस्थापित होत असतात. कवितेत, अशा प्रकारे, मानसिक संदर्भांच्या अनेक घटकांमध्ये म्हणजे अनेक अर्थांमध्ये साधर्म्यवैधर्म्याचे संबंध प्रस्थापित होणे महत्त्वाचे असते.

प्रतिमा म्हणजे उपमान की उपमेय?

प्रतिमेत जी एक रूपकप्रक्रिया घडते तिच्यात किमान दोन घटक अंतर्भूत असतात. काही प्रतिमांमध्ये दोन किंवा अधिक संवेदनाकृतींचा निर्देश करणारे शब्द उपस्थित असतात. आणि या दोन संवेदनाकृतींमध्ये साधर्म्यवैधर्म्याचे नाते प्रस्थापित झालेले असते. उदाहरणार्थ,

दूर निशा-पंखावर
डोळ्यांचीं मोरपिसें.[५९]

पु० शि० रेग्यांच्या या प्रतिमेमध्ये निशा व पंख, डोळे व मोरपिसे यांच्यात साधर्म्य-संबंध प्रस्थापित झाला आहे. अशा प्रकारे ज्या संवेदनाकृतींमध्ये संबंध प्रस्थापित होतो त्यांना संस्कृत साहित्यशास्त्रात उपमेय व उपमान म्हटले जाते. ज्याचे वर्णन करायचे असते ते ‘उपमेय’ व ज्याच्या आधारे वर्णन केले जाते ते ‘उपमान’ होय. तेव्हा आता प्रश्न असा की, या दोन घटकांपैकी कोणत्या घटकाला ‘प्रतिमा’ म्हणायचे? सर्वसामान्यपणे उपमानांचा उल्लेख ‘प्रतिमा’ म्हणून केला जातो आणि त्यासाठी ‘प्रतिमा’ या संज्ञेशी संलग्न असलेली ‘प्रतिमान’ अशी संज्ञाही वापरली जाते. परंतु अनेकदा आपणांस अशाही प्रतिमा दिसतात की ज्यात ‘उपमान’ म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या वस्तू किंवा घटना स्पष्ट झालेल्या नसतात. उदाहरणार्थ, यापूर्वी उल्लेखिलेली आरती प्रभूंची प्रतिमा देता येईल.

फांदी फांदी झाली कृश नि विव्हळ

ही ओळ जर ‘फांदी माणसासारखी कृश नि विव्हळ झाली आहे’ या अर्थाने घेतली तर येथे ‘फांदी’ हे उपमेय बनेल. परंतु कृश किंवा विव्हळ यांना उपमान मात्र म्हणता येणार नाही. कृश व विव्हळ हे शब्द हे माणसाच्या शारीरिक व मानसिक अवस्थांसाठी वापरले जातात. म्हणून येथे ‘कृश’ व ‘विव्हळ’ माणूस

हे उपमान आहे असे म्हणता येईल. परंतु येथे माणसाचा स्पष्ट व प्रत्यक्ष उल्लेख झालेला नाही. येथे फांदीची विशिष्ट अवस्था आणि माणसाची कृश व विव्हळ अवस्था यांच्यात साधर्म्य प्रस्थापित झालेले असले तरी येथे 'माणूस' ही प्रतिमा आहे असे म्हणता येणार नाही. कारण 'कृश', 'विव्हळ' यांसारखी जी विशेषणे असतात ती अनेक वस्तूंशी किंवा घटनांशी निगडित असू शकतात. या प्रतिमेत 'माणूस' जरी सूचित होत असला तरी काही प्रतिमांमध्ये येणारी विशेषणे नेमकी कुठल्या एका वस्तूची वा घटनेची आहेत हे नेमकेपणाने सांगता येत नाही. उदाहरणार्थ, 'इवल्या ओठीं अजून ओली आग' या प्रतिमेत 'ओली' हे विशेषण मुळात अमुक एका वस्तूचे किंवा घटनेचे वर्णन करणारे आहे हे सांगता येणार नाही. तेव्हा येथे 'उपमान' नेमके सांगता येणार नाही. किंवा 'हा माणूस फार टणक आहे' येथे कोणती टणक वस्तू 'उपमान' म्हणून वापरली आहे ? टणकपणा हा अनेक वस्तूंचा गुणधर्म आहे आणि येथे अनेक वस्तूंच्या संवेदनाकृती कार्यान्वित झालेल्या असू शकतात. म्हणून सर्वच प्रतिमांमध्ये उपमान स्पष्टपणे, प्रत्यक्षपणे उपस्थित झालेले असते असे म्हणता येणार नाही. म्हणून उपमाननिदर्शक शब्दास प्रतिमा म्हणणे सर्वत्रच शक्य होणार नाही.

मग उपमेयाला प्रतिमा म्हणता येईल काय ? परंतु उपमानाला प्रतिमा म्हणण्यात ज्या अडचणी येतात, त्याच अडचणी येथेही येतात. कारण अनेकदा उपमानाप्रमाणेच उपमेयही प्रत्यक्षपणे नमूद केले जात नाही. उदाहरणार्थ—

ती येते आणि जाते
येतांना कधि कळ्या आणिते
जातांना पण फुलें मागते.[६०]

आरती प्रभूंच्या या प्रतिमेत कळ्या, फुले ही उपमाने आहेत, पण ती कोणत्य उपमेयासाठी आली आहेत ते प्रत्यक्षपणे स्पष्ट केलेले नाही. येथे येताना 'कळ्या आणणाऱ्या व जाताना 'फुले' मागणाऱ्या स्त्रीचा उल्लेख आहे. परंतु ही उपमाने स्त्रीचे वर्णन करण्यासाठी नव्हे तर प्रियकराच्या भेटीला येतानाच्या तिच्या शृंगारविषयक भावनेचे व त्याला भेटून जातानाच्या तिच्या शृंगारविषयक भावनेचे वर्णन करण्यासाठी आली आहेत. ही शृंगारविषयक भावना या प्रतिमेत प्रत्यक्षात निर्देशिली जात नाही. येथे निदान ही भावना धारण करणाऱ्या स्त्रीचा तरी उल्लेख आहे. अनेक प्रतिमांत एवढाही उल्लेख नसतो.

केळीचे सुकले बाग
असुनिया पाणी
कोमेजलिं कवळीं पानं
असून निगराणी.[६१]

या ओळींमध्ये फक्त उपमानेच आली आहेत, उपमेयाचा उल्लेखच नाही. म्हणून 'उपमेय' किंवा 'उपमान' यांपैकी कुठल्याही घटकासाठी 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरता येणार नाही.

अनेकदा एखाद्या प्रतिमेची जडणघडण अनेक उपप्रतिमांमधून व त्यांच्या संयोगीकरणातून होत असते. तिच्यात अनेक प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्ष उपमाने एकाच वेळी कार्यान्वित झालेली असतात. ज्याला 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरावी असा एकच एक उपमानवाचक शब्द तेथे नसतो. उदाहरणार्थ,

> *स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे*
> *चित्रगंध स्वप्नाची नादमुग्ध पालवी.* [६२]

येथे दिशा→झाड, गाणे→झाड→दिशा, चित्र→स्वप्न, गंध→स्वप्न, चित्र→गंध, नाद→पालवी, नाद→मुग्ध, मुग्ध→पालवी एवढ्या घटकांमध्ये साधर्म्य-वैधर्म्याचे नाते प्रस्थापित होत आहे. येथे ज्या शब्दाला प्रतिमा म्हणावे असा नेमका एकच एक शब्द सांगता येणार नाही. म्हणून आपण अशा प्रतिमांना मिश्र प्रतिमा किंवा संयुक्त प्रतिमा म्हणतो. तेव्हा उपमेय व उपमान यांपैकी कुठल्याही एका घटकाला प्रतिमा या संज्ञेने संबोधणे योग्य व सोयीचे ठरणार नाही. म्हणून प्रतिमेमधील उपमानवाचक किंवा उपमेयवाचक शब्द निवडून त्याला प्रतिमा म्हणून संबोधण्याऐवजी प्रतिमेमध्ये एक रूपकप्रक्रिया घडविण्यासाठी जेवढे शब्द आलेले असतात तेवढ्या शब्दांचे एक एकक (unit) करून त्या एककास प्रतिमा म्हणणे सोयीचे आहे. या प्रतिमेत एक किंवा अनेक संवेदनाकृती कार्यान्वित झालेल्या असतील, रूढार्थाने ज्याला उपमेय व उपमान म्हणतात त्यांपैकी एक किंवा दोन्ही घटक उपस्थित असतील; त्याला महत्त्व न देता रूपकप्रक्रिया घडविणाऱ्या शब्दसमूहास प्रतिमा म्हणणे इष्ट ठरेल.

प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र

रूपकप्रक्रिया घडविणाऱ्या शब्दसमूहास आपण प्रतिमा म्हणायचे ठरवले असले तरी ही रूपकप्रक्रिया दोन मानसिक संदर्भांमध्ये किंवा दोन अर्थघटकांमध्ये होत असते. तेव्हा रूपकप्रक्रिया घडवून आणणाऱ्या दोन घटकांसाठी संज्ञा निश्चित केल्या पाहिजेत. यांच्यासाठी संस्कृत साहित्यशास्त्रातील 'उपमेय' व 'उपमान' या संज्ञा आपणांस वापरता येतील काय? 'उपमेय' व 'उपमान' या संज्ञा प्रतिमेचा बोध करून देण्यासाठी जरी वापरता आल्या नाहीत तरी प्रतिमेतील घटकांसाठी त्या वापरण्यास काय हरकत आहे? संस्कृत अलंकारशास्त्रातील या संज्ञा ज्या दोन वस्तूंमध्ये साधर्म्यसंबंध प्रस्थापित होतो किंवा तुलना केली जाते, त्या दोन वस्तूंसाठी वापरल्या जातात. मापणारी वस्तू म्हणजे उपमान व मापली जाणारी वस्तू म्हणजे उपमेय [६३] किंवा वर्णिली जाणारी

वस्तू म्हणजे उपमेय व वर्णन करणारी वस्तू म्हणजे उपमान, अशी त्यांची व्याख्या केली जाते. प्रतिमेमध्ये अशा प्रकारच्या 'वस्तूं'चा प्रत्यक्ष उल्लेख असेलच असे नाही; त्याऐवजी एखाद्या किंवा अनेक वस्तूंशी निगडित असणाऱ्या गुणधर्मांचाही उल्लेख असेल. म्हणून 'वस्तू'चा बोध करून देणाऱ्या या संज्ञा टाळलेल्या बऱ्या. 'उपमान' हे वर्णन करण्याचे कार्य करते आणि 'उपमेय' या कार्यात प्रत्यक्षपणे सहभागी न होता, तटस्थ राहून उपमानाकडून वर्णन करून घेते, असा भाव या संज्ञांच्या वापरातून प्रगट होतो. वस्तुतः रूपकप्रक्रियेत सहभागी होणाऱ्या दोन घटकांमध्ये अर्थांची देवाण-घेवाण होत असते; त्यांच्या अर्थांमध्ये एक आंतरप्रक्रिया घडत असते. परंतु 'उपमेय' व 'उपमान' या संज्ञांमधून या आंतरप्रक्रियेचा बोध होत नाही.

रिचर्ड्‌सने रूपकात (यालाच आपण प्रतिमा म्हणत आहोत) होणाऱ्या आंतरप्रक्रियेला महत्त्व दिले आहे आणि तिचे स्वरूप स्पष्ट करण्यासाठी वेगळ्या संज्ञा वापरल्या आहेत. रूपकप्रक्रियेत एका शब्दाचे काही अर्थ दुसऱ्या शब्दाकडे स्थलांतरित होतात. ज्या शब्दाचे अर्थ स्थलांतरित होतात तो 'वाहक शब्द' (vehicle) आणि ज्या शब्दाकडे अर्थाचे स्थलांतर होते तो लक्षित शब्द (tenor होय, असे रिचर्ड्स म्हणतो.[६४] उदाहरणार्थ, 'लेखकाची लेखणी हे शस्त्र आहे' या रूपकात 'शस्त्र' हा शब्द काही अर्थ 'लेखकाची लेखणी' या शब्दांकडे वाहून नेतो. म्हणून 'शस्त्र' हा वाहक शब्द व 'लेखकाची लेखणी' हे शब्द या वाहक शब्दाचे लक्ष्य असल्यामुळे ते लक्षित शब्द होत. या दोन शब्दांमध्ये, म्हणजे त्यांच्या अर्थांमध्ये, साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया घडते. रिचर्ड्‌सने वापरलेल्या या संज्ञा अधिक अर्थपूर्ण आहेत, हे खरे. परंतु जो शब्द रूपकप्रक्रियेत महत्त्वाचा असतो, म्हणजे जो रूपकप्रक्रियेत पुढाकार घेतो, रूपकप्रक्रियेचे जो नेतृत्व करतो, त्याला रिचर्ड्‌सने 'वाहक' म्हटले आहे! वाहन किंवा वाहक हा अलिप्त असतो. जे वाहून नेले जाते त्या गोष्टीशी वाहन किंवा वाहक याचा संबंध असतोच असे नाही. परंतु रिचर्ड्स ज्याला 'वाहक' म्हणतो तो रूपकप्रक्रिया घडवून आणणारा, तिच्यात सक्रियपणे सहभागी होणारा शब्द आहे. रूपकप्रक्रियेतील त्याचे हे कार्य 'वाहक' या संज्ञेतून स्पष्ट होत नाही. म्हणून ही संज्ञा आपणांस स्वीकारता येत नाही. म्हणून रूपकप्रक्रियेचा यथार्थ बोध घडविणाऱ्या अधिक समर्पक संज्ञा वापरल्या पाहिजेत.

मॅक्स ब्लॅकने वापरलेल्या संज्ञा या दृष्टीने विचारात घेता येतील. रूपकप्रक्रिया घडवून आणणारा जो शब्द किंवा शब्दसमूह असतो त्याला मॅक्स ब्लॅकने केंद्र (focus) म्हणून संबोधिले आहे. तो म्हणतो की, 'अध्यक्षांनी चर्चा नांगरून काढली' (The Chairman ploughed through the discussion) या विधानात 'नांगरून काढली' हा शब्द रूपकासारखा वापरला म्हणून त्याला या रूपकाचे केंद्र म्हणू या आणि या विधानातील उरलेल्या शब्दांस या केंद्राची चौकट (frame) म्हणू या.[६५] मॅक्स ब्लॅकच्या या संज्ञा आपण प्रतिमाविचारात वापरू

शकू. त्याने ज्या शब्दास किंवा शब्दसमूहास 'केंद्र' (focus) म्हटले आहे त्याला आपण 'रूपककेंद्र' किंवा 'प्रतिमाकेंद्र' म्हणू. प्रतिमेतील उरलेल्या शब्दांसाठी त्याने वापरलेला 'चौकट' (frame) हा शब्द आपणांस फारसा योग्य वाटत नाही. चौकट या शब्दात जो एक उपरेपणाचा अर्थ आहे तो प्रतिमेतील शब्दांच्या बाबतीत खरा नाही. प्रतिमाकेंद्राबरोबर येणारे इतर शब्द उपरे नसतात, कारण ते प्रतिमेच्या जडणघडणीत सहभागी होत असतात. म्हणून या शब्दांना 'प्रतिमा-क्षेत्र' किंवा 'रूपकक्षेत्र' ही संज्ञा अधिक योग्य ठरेल. परंतु ज्यांना 'प्रतिमाक्षेत्र' म्हणायचे आहे ते सारेच शब्द रूपकप्रक्रियेत सारख्याच प्रमाणात सहभागी होत नाहीत. ज्याला रिचर्ड्स लक्षित शब्द म्हणतो तोच रूपकप्रक्रियेत अधिक प्रभावीपणे सहभागी झालेला असतो. मॅक्स ब्लॅकच्या 'चौकट' किंवा 'क्षेत्र' या संज्ञेत लक्षित शब्दाचे हे महत्त्व दुर्लक्षिले गेले आहे. म्हणून रूपकात्म विधानातील सर्वच शब्द रूपकप्रक्रियेत सहभागी होत असतात, हे गृहीत धरू आणि 'प्रतिमाक्षेत्र' ही संज्ञा फक्त लक्षित शब्दासाठी वापरू. प्रतिमेतील सर्वच शब्दांची मदत घेऊन प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यात रूपकप्रक्रिया घडत असते. लक्षित शब्दासाठी प्रतिमाक्षेत्र म्हणण्याचे कारण असे की, या शब्दातील अर्थ प्रतिमाकेंद्राकडून नियंत्रित व नियमित होतात; प्रतिमाकेंद्र त्यांतील काही अर्थांची निवड करून ते आपल्यात संश्लेषित करून घेते. या प्रक्रियेच्या संदर्भात लक्षित शब्दास प्रतिमाक्षेत्र म्हणणे अर्थपूर्ण होईल. म्हणून 'प्रतिमा' ही प्रतिमाकेंद्र, प्रतिमाक्षेत्र व त्यांच्यातील आंतरप्रक्रियेला मदत करणारे इतर शब्द या सर्वांची मिळून बनलेली असते. अर्थाच्या दृष्टीने या सर्वांचे मिळून एक एकक (unit) होते. या प्रतिमेला काही प्रमाणात स्वतंत्र अस्तित्व असते आणि काही प्रमाणात ती इतर प्रतिमांना बांधलेली असते. तिचा अर्थ इतर प्रतिमांवरही अवलंबून असतो. ती काही प्रमाणात स्वतंत्र असूनही 'कविता' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या एका संघटनेचा घटक असते.

प्रतिमेची गतिमान सापेक्ष वस्तुनिष्ठता

संवेदनाकृती व त्यांच्याशी संलग्न असणारे मानसिक संदर्भ प्रतिमेमध्ये रूपकप्रक्रिया कशी घडवतात हे आपण पाहिले. बाह्य वस्तूंच्या किंवा घटनांच्या म्हणजेच त्यांच्या संवेदनाकृतींच्या आकलनात आपल्या काही भावना व विचार सहभागी होत असतात. या भावना व विचार काही प्रमाणात वैयक्तिक, खाजगी स्वरूपाच्या असतात. तसेच, त्या विशिष्ट प्रकारचे सांस्कृतिक जीवन जगणाऱ्या मानवसमूहात पुष्कळ प्रमाणात समान असतात. वस्तूबद्दलच्या आपल्या भावनिक-वैचारिक प्रतिक्रियांना म्हणूनच दोन स्तर लाभत असतात. त्यांपैकी एक स्तर माणूस ज्या सांस्कृतिक वातावरणात वाढलेला असतो त्याने नियमित होत असतो. हे सांस्कृतिक वातावरण, त्या संस्कृती-तील मूल्यसरणी, जीवन जगण्याची पद्धती, संवेदनप्रकृती (sensibility) यांतून

घडलेले असते. वस्तूंबद्दलच्या भावनिक-वैचारिक प्रतिक्रियांचा दुसरा स्तर हा वैयक्तिक स्वरूपाचा असतो. त्याच्या खाजगी जीवनातून या प्रतिक्रिया उमटलेल्या असतात. या सर्वांचा मिळून एखाद्या वस्तूविषयीचा आपला मानसिक संदर्भ घडलेला असतो. यातील एक भाग विशिष्ट सांस्कृतिक जीवन जगणाऱ्या समाजास समान असतो. कारण सर्वांना समान असलेल्या सांस्कृतिक वातावरणातून तो घडलेला असतो. म्हणूनच हा भाग सार्वत्रिक व म्हणून वस्तुनिष्ठ असतो. मानसिक संदर्भांच्या अशा या सार्वत्रिक व वस्तुनिष्ठ घटकांची संघटना कवितेत साधलेली असते. आपल्या सांस्कृतिक वातावरणात जशी जशी परिवर्तने होत जातात तशी तशी या मानसिक संदर्भाच्या घटकांतही परिवर्तने होत जातात. परंतु या सर्व प्रक्रियेत एक घटक मात्र स्थिर असतो. तो घटक म्हणजे वस्तू व घटना यांच्या संवेदनाकृती. प्रतिमेमध्ये दोन किंवा अधिक संवेदनाकृतींमध्ये संबंध प्रस्थापित होत असल्याने प्रतिमेतील हा घटकही स्थिर असतो. माणसाचे सांस्कृतिक जीवन बदलले तरी ही संवेदनाकृती बदलत नाही. मात्र ती प्रत्येक काळात नवे नवे अर्थ देत असते. कारण या संवेदनाकृतीबद्दलच्या आपल्या मानसिक प्रतिक्रिया बदललेल्या असतात; आपले मानसिक संदर्भ बदललेले असतात. कविता ही प्रतिमांची संघटना आहे. या प्रतिमांमध्ये काळाप्रमाणे नवे नवे अर्थ देणाऱ्या संवेदनाकृतींची एक मूलभूत रचना असते. या संवेदनाकृती नवे नवे अर्थ देत असल्या-मुळे कविता ही गतिशील असते. परंतु प्रत्येक काळातील तिच्यापासून प्राप्त होणारे नवे अर्थ हे सर्व वाचकांना समान असल्यामुळे ती गतिशील असूनही वस्तुनिष्ठ असते.

संवेदनाकृतींना जे वैयक्तिक किंवा खाजगी अर्थ लाभत असतात ते प्रतिमेच्या व कवितेच्या आकलनात सहभागी होतात काय? असे खाजगी अर्थ आकलनात जागृत होतात, हे खरे आहे. परंतु प्रतिमांत व कवितेत सामूहिक, सार्वत्रिक अर्थांची आंतरप्रक्रिया घडत असते. ती अशा खाजगी व वैयक्तिक अर्थांना उपरी बनवीत असते. अर्थात एखादे वेळी एखादा खाजगी अर्थ एखाद्या कवितेच्या संदर्भात सुसंगत ठरू शकेल. अशा वेळी हा अर्थ सुसंगत कसा आहे हे जर रसिकाने स्पष्ट केले तर तो सर्वांच्या आकलनात येऊ शकेल. मग तो खाजगी न उरता सार्वत्रिक बनेल. मनरो सी० बियर्डस्ले याने अशा खाजगी अर्थांना वाच-काची ती एक 'लहर' होय असे म्हटले आहे. असे अर्थ शब्दांच्या भावनिक अर्थांचा भाग बनू शकत नाहीत, शब्दांचे भावनिक अर्थ हे स्थिरावलेले असतात आणि समूहामध्ये ते विशिष्ट भावना निर्माण करीत असतात, असे तो म्हणतो.[६६] एकूण खाजगी अर्थ कवितेच्या संघटनेचा भाग बनत नाहीत आणि जेव्हा ते या संघटनेचा भाग बनतात तेव्हा ते खाजगी राहत नाहीत.

प्रतिमेची व्याख्या

प्रतिमा म्हणजे एखाद्या संवेदनाकृतीचा निर्देश करणारा शब्द नव्हे, तर प्रतिमा

शकू. त्याने ज्या शब्दास किंवा शब्दसमूहास ‘केंद्र’ (focus) म्हटले आहे त्याला आपण ‘रूपककेंद्र’ किंवा ‘प्रतिमाकेंद्र’ म्हणू. प्रतिमेतील उरलेल्या शब्दांसाठी त्याने वापरलेला ‘चौकट’ (frame) हा शब्द आपणांस फारसा योग्य वाटत नाही. चौकट या शब्दात जो एक उपरेपणाचा अर्थ आहे तो प्रतिमेतील शब्दांच्या बाबतीत खरा नाही. प्रतिमाकेंद्राबरोबर येणारे इतर शब्द उपरे नसतात, कारण ते प्रतिमेच्या जडणघडणीत सहभागी होत असतात. म्हणून या शब्दांना ‘प्रतिमा-क्षेत्र’ किंवा ‘रूपकक्षेत्र’ ही संज्ञा अधिक योग्य ठरेल. परंतु ज्यांना ‘प्रतिमाक्षेत्र’ म्हणायचे आहे ते सारेच शब्द रूपकप्रक्रियेत सारख्याच प्रमाणात सहभागी होत नाहीत. ज्याला रिचर्ड्स लक्षित शब्द म्हणतो तोच रूपकप्रक्रियेत अधिक प्रभावीपणे सहभागी झालेला असतो. मॅक्स ब्लॅकच्या ‘चौकट’ किंवा ‘क्षेत्र’ या संज्ञेत लक्षित शब्दाचे हे महत्त्व दुर्लक्षिले गेले आहे. म्हणून रूपकात्म विधानातील सर्वच शब्द रूपकप्रक्रियेत सहभागी होत असतात, हे गृहीत धरू आणि ‘प्रतिमाक्षेत्र’ ही संज्ञा फक्त लक्षित शब्दासाठी वापरू. प्रतिमेतील सर्वच शब्दांची मदत घेऊन प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यात रूपकप्रक्रिया घडत असते. लक्षित शब्दासाठी प्रतिमाक्षेत्र म्हणण्याचे कारण असे की, या शब्दातील अर्थ प्रतिमाकेंद्राकडून नियंत्रित व नियमित होतात; प्रतिमाकेंद्र त्यांतील काही अर्थांची निवड करून ते आपल्यात संश्लेषित करून घेते. या प्रक्रियेच्या संदर्भात लक्षित शब्दास प्रतिमाक्षेत्र म्हणणे अर्थपूर्ण होईल. म्हणून ‘प्रतिमा’ ही प्रतिमाकेंद्र, प्रतिमाक्षेत्र व त्यांच्यातील आंतरप्रक्रियेला मदत करणारे इतर शब्द या सर्वांची मिळून बनलेली असते. अर्थाच्या दृष्टीने या सर्वांचे मिळून एक एकक (unit) होते. या प्रतिमेला काही प्रमाणात स्वतंत्र अस्तित्व असते आणि काही प्रमाणात ती इतर प्रतिमांना बांधलेली असते. तिचा अर्थ इतर प्रतिमांवरही अवलंबून असतो. ती काही प्रमाणात स्वतंत्र असूनही ‘कविता’ म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या एका संघटनेचा घटक असते.

प्रतिमेची गतिमान सापेक्ष वस्तुनिष्ठता

संवेदनाकृती व त्यांच्याशी संलग्न असणारे मानसिक संदर्भ प्रतिमेमध्ये रूपकप्रक्रिया कशी घडवतात हे आपण पाहिले. बाह्य वस्तूंच्या किंवा घटनांच्या म्हणजेच त्यांच्या संवेदनाकृतींच्या आकलनात आपल्या काही भावना व विचार सहभागी होत असतात. या भावना व विचार काही प्रमाणात वैयक्तिक, खाजगी स्वरूपाच्या असतात. तसेच, त्या विशिष्ट प्रकारचे सांस्कृतिक जीवन जगणाऱ्या मानवसमूहात पुष्कळ प्रमाणात समान असतात. वस्तूबद्दलच्या आपल्या भावनिक-वैचारिक प्रतिक्रियांना म्हणूनच दोन स्तर लाभत असतात. त्यांपैकी एक स्तर माणूस ज्या सांस्कृतिक वातावरणात वाढलेला असतो त्याने नियमित होत असतो. हे सांस्कृतिक वातावरण, त्या संस्कृती-तील मूल्यसरणी, जीवन जगण्याची पद्धती, संवेदनप्रकृती (sensibility) यांतून

घडलेले असते. वस्तूंबद्दलच्या भावनिक-वैचारिक प्रतिक्रियांचा दुसरा स्तर हा वैयक्तिक स्वरूपाचा असतो. त्याच्या खाजगी जीवनातून या प्रतिक्रिया उमटलेल्या असतात. या सर्वांचा मिळून एखाद्या वस्तूविषयीचा आपला मानसिक संदर्भ घडलेला असतो. यातील एक भाग विशिष्ट सांस्कृतिक जीवन जगणाऱ्या समाजास समान असतो. कारण सर्वांना समान असलेल्या सांस्कृतिक वातावरणातून तो घडलेला असतो. म्हणूनच हा भाग सार्वत्रिक व म्हणून वस्तुनिष्ठ असतो. मानसिक संदर्भांच्या अशा या सार्वत्रिक व वस्तुनिष्ठ घटकांची संघटना कवितेत साधलेली असते. आपल्या सांस्कृतिक वातावरणात जशी जशी परिवर्तने होत जातात तशी तशी या मानसिक संदर्भांच्या घटकांतही परिवर्तने होत जातात. परंतु या सर्व प्रक्रियेत एक घटक मात्र स्थिर असतो. तो घटक म्हणजे वस्तू व घटना यांच्या संवेदनाकृती. प्रतिमेमध्ये दोन किंवा अधिक संवेदनाकृतींमध्ये संबंध प्रस्थापित होत असल्याने प्रतिमेतील हा घटकही स्थिर असतो. माणसाचे सांस्कृतिक जीवन बदलले तरी ही संवेदनाकृती बदलत नाही. मात्र ती प्रत्येक काळात नवे नवे अर्थ देत असते. कारण या संवेदनाकृतीबद्दलच्या आपल्या मानसिक प्रतिक्रिया बदललेल्या असतात; आपले मानसिक संदर्भ बदललेले असतात. कविता ही प्रतिमांची संघटना आहे. या प्रतिमांमध्ये काळाप्रमाणे नवे नवे अर्थ देणाऱ्या संवेदनाकृतींची एक मूलभूत रचना असते. या संवेदनाकृती नवे नवे अर्थ देत असल्यामुळे कविता ही गतिशील असते. परंतु प्रत्येक काळातील तिच्यापासून प्राप्त होणारे नवे अर्थ हे सर्व वाचकांना समान असल्यामुळे ती गतिशील असूनही वस्तुनिष्ठ असते.

संवेदनाकृतींना जे वैयक्तिक किंवा खाजगी अर्थ लाभत असतात ते प्रतिमेच्या व कवितेच्या आकलनात सहभागी होतात काय? असे खाजगी अर्थ आकलनात जागृत होतात, हे खरे आहे. परंतु प्रतिमांत व कवितेत सामूहिक, सार्वत्रिक अर्थांची आंतरप्रक्रिया घडत असते. ती अशा खाजगी व वैयक्तिक अर्थांना उपरी बनवीत असते. अर्थात एखादे वेळी एखादा खाजगी अर्थ एखाद्या कवितेच्या संदर्भात सुसंगत ठरू शकेल. अशा वेळी हा अर्थ सुसंगत कसा आहे हे जर रसिकाने स्पष्ट केले तर तो सर्वांच्या आकलनात येऊ शकेल. मग तो खाजगी न उरता सार्वत्रिक बनेल. मनरो सी० बियर्डस्ले याने अशा खाजगी अर्थांना वाचकाची ती एक 'लहर' होय असे म्हटले आहे. असे अर्थ शब्दांच्या भावनिक अर्थांचा भाग बनू शकत नाहीत, शब्दांचे भावनिक अर्थ हे स्थिरावलेले असतात आणि समूहामध्ये ते विशिष्ट भावना निर्माण करीत असतात, असे तो म्हणतो.[६६] एकूण खाजगी अर्थ कवितेच्या संघटनेचा भाग बनत नाहीत आणि जेव्हा ते या संघटनेचा भाग बनतात तेव्हा ते खाजगी राहत नाहीत.

प्रतिमेची व्याख्या

प्रतिमा म्हणजे एखाद्या संवेदनाकृतीचा निर्देश करणारा शब्द नव्हे, तर प्रतिमा

म्हणजे रूपकप्रक्रिया घडविणारा एक शब्दसमूह, हे आपण पाहिले. ही रूपकप्रक्रिया एका विशिष्ट शब्दाच्या केंद्रस्थानी घडते आणि तिला इतर शब्द मदत करीत असतात, हेही आपण पाहिले. प्रतिमेसंबंधीच्या एवढ्या विवेचनानंतर आपण प्रतिमेची एक स्थूल अशी व्याख्या करू शकू. प्रतिमा म्हणजे उच्चारांनी चिन्हांकित होणाऱ्या दोन किंवा अधिक मानसिक संदर्भांमध्ये—म्हणजेच त्यांतील संवेदनाकृती व तत्संलग्न भावनिक, वैचारिक घटक यांमध्ये—घडणाऱ्या साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रियेतून निर्माण होणारी मूर्त, गतिशील, अनेकार्थी व सेंद्रिय संघटना. प्रतिमेमधील संवेदनाकृती, तत्संलग्न भावना व विचार आणि यांत होणाऱ्या रूपकप्रक्रिया यांचा निर्देश या व्याख्येत केला आहे. या व्याख्येत नोंदविलेली ‘ साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया ’ म्हणजेच रूपकप्रक्रिया होय. या व्याख्येत ‘प्रतिमाकेंद्रा ’चा स्वतंत्र उल्लेख आलेला नसला तरी रूपकप्रक्रिया ही प्रतिमाकेंद्रामुळेच घडत असल्याने रूपकप्रक्रियेतच त्याचा समावेश होतो. मूर्तत्व, गतिमान वस्तुरूपत्व, अनेकार्थता व सेंद्रियता हे विशेषही या व्याख्येत नोंदविले गेले आहेत. कवितेच्या विवेचनात कोणत्याही व्याख्या या अंतिम असत नाहीत, एवढेच नव्हे तर विज्ञानात असते तशी व्याख्या करणे अशक्य व निरर्थक असते, हे लक्षात घेऊनच येथे ही व्याख्या देण्याचा प्रयत्न केला आहे. आपण प्रतिमा ही संज्ञा नेमकी कशासाठी वापरतो, तिचे आवश्यक घटक कोणते, हे नेमकेपणाने सांगण्याचा येथे प्रयत्न केला आहे आणि असे सांगणाऱ्या वर्णनात्मक विधानास व्याख्या म्हटले आहे एवढेच. प्रतिमेच्या या व्याख्येत नोंदविलेल्या रूपकप्रक्रियेच्या स्वरूपाचा, त्याविषयीच्या भिन्न भिन्न मतांचा आता शोध घ्यायचा आहे. आतापर्यंत रूपकप्रक्रियेचे बरेचसे विवेचन प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे केले गेले आहेच. आता ही रूपकप्रक्रिया कशी घडते, त्यासंबंधी कोणकोणत्या भूमिका घेतल्या जातात, याबद्दलचा सांगोपांग विचार करून प्रतिमेच्या आंतररचनेचा अधिक शोध घ्यायचा आहे.

संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रूपकप्रक्रिया

संस्कृत साहित्यशास्त्रातील ध्वनिसिद्धान्त व पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील रूपकासंबंधीचा (metaphor) विचार यांत रूपकप्रक्रियेचा प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे शोध घेतलेला दिसून येतो. आपण प्रथम संस्कृत साहित्यशास्त्रातील विचारांचा परामर्श घेणार आहोत. संस्कृत साहित्यशास्त्रात जे ध्वनिमत मांडले गेले आहे त्यात रूपकप्रक्रियेचा अप्रत्यक्षपणे विचार झाला आहे. विशेषतः त्यातील लक्षणेसंबंधीचा विचार हा जवळपास रूपकाचाच (metaphor) विचार आहे. मुख्यार्थाचा बाध करून कवी लक्ष्यार्थाचा किंवा अमुख्यवृत्तीचा आश्रय करतो ते सहज म्हणून नव्हे; त्यामागे कवीचे प्रयोजन असते. हे प्रयोजन त्या शब्दार्थातून अभिव्यक्त होते; म्हणून ते व्यंग्य होय. शब्दार्थाच्या द्वारे कवी आपले हे प्रयोजन किंवा व्यंग्य रसिकहृदयात संक्रमित

करीत असतो, असे आनंदवर्धनाचे (इ० स० ८४० ते ८७०) मत होते.[६७] मुख्यार्थबाध होऊन लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थ जाणवणे ही प्रक्रिया पाश्चात्यांनी रूपक-विचारातही मांडली आहे. पुढील विवेचनात हे अधिक स्पष्ट होईलच. भारतीय साहित्यशास्त्रावर आनंदवर्धनाने मांडलेल्या ध्वनिमताचा एवढा प्रभाव पडला की ते जवळपास अविरोधपणे स्वीकारले गेले. तेव्हा भारतीय साहित्यशास्त्रातील ध्वनि-विचाराचे स्वरूप समजावून घेऊन यात प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे रूपकप्रक्रियेचे मांडले गेलेले विशेष व त्यांची ग्राह्याग्राह्यता लक्षात घेऊ.[६८]

संस्कृत साहित्यशास्त्रातील शब्दव्यापार

संस्कृत साहित्यशास्त्रात शब्दव्यापाराचे अभिधा, लक्षणा व व्यंजना असे तीन प्रकार मानले आहेत. कुठलाही शब्द उच्चारताच आपणांस ज्या अर्थाचा बोध होतो तो त्या शब्दाचा मुख्य किंवा वाच्य अर्थ होय. हा अर्थ ज्या व्यापारामुळे किंवा वृत्तीमुळे आपणांस ज्ञात होतो तो अभिधाव्यापार किंवा अभिधावृत्ती होय. अमुक एका शब्दाचा अमुक एक वाच्यार्थ आहे असा एक संकेत ठरलेला असतो. म्हणून वाच्यार्थ हा 'संकेतितार्थ' असतो. परंतु अनेकदा शब्दांचा जो वाच्यार्थ आहे तो डावलला जाऊन वेगळाच एक अर्थ आपल्या लक्षात येत असतो. वाच्यार्थ डावलून एक वेगळाच अर्थ ज्या व्यापारामुळे आपणांस प्राप्त होतो तो व्यापार म्हणजे 'लक्षणा' होय आणि या व्यापारामुळे लक्षित होणारा अर्थ हा 'लक्ष्यार्थ' होय. अनेकदा काव्यातील शब्दव्यापार अभिधेजवळ किंवा लक्षणेजवळ न थांबता आणखी पुढे जाऊन आपणांस काही नवे अर्थ ज्ञात करून देतो. या वेळी घडणारा व्यापार ही व्यंजना होय आणि या व्यापाराने कळणारा अर्थ ध्वन्यर्थ किंवा व्यंग्यार्थ होय. काव्यात हा ध्वन्यर्थ किंवा व्यंग्यार्थ महत्त्वाचा असतो. जिला आपण रूपकप्रक्रिया म्हणतो तिचा विचार संस्कृत साहित्यशास्त्रात प्रामुख्याने लक्षणाविचारात केला आहे. म्हणून संस्कृत साहित्यशास्त्रातील लक्षणाविचाराचे स्वरूप प्रथम लक्षात घेतले पाहिजे.

लक्षणाव्यापारात वाच्यार्थाहून वेगळा अर्थ लक्षित होण्यासाठी तीन निमित्ते घडावी लागतात : (१) मुख्यार्थबाध किंवा वाच्यार्थबाध (२) मुख्यार्थयोग, वाच्यार्थ-योग किंवा तद्योग आणि (३) प्रयोजन. ही तीन निमित्ते स्पष्ट करण्यासाठी संस्कृत साहित्यशास्त्रातील आवडते विधान आपण घेऊ या. "गंगायां घोषः" (गंगेवर गौळीवाडा आहे.) येथे मुख्यार्थबाध होत आहे. कारण गौळीवाडा हा प्रत्यक्ष गंगा-नदीच्या प्रवाहावर असणार नाही; तो गंगेच्या तीरानजीक असू शकेल. येथे शब्दांचे जे मुख्यार्थ किंवा वाच्यार्थ आहेत ते स्वीकारताच हे विधान विसंगत, निरर्थक बनते. या विधानाचा सुसंगत अर्थ लावण्यासाठी आपण 'गंगा' या शब्दाचा 'गंगातीर' असा अर्थ घेतो आणि गंगातीरावर गौळीवाडा आहे हे लक्षात घेऊन मुख्यार्थबाध काढून टाकतो.

या विधानातील मुख्यार्थबाध नाहीसा करण्यासाठी आपण जो वेगळाच अर्थ घेतो तो कशाच्या आधाराने घेतो ? येथे बाधित होणारा मुख्यार्थ व आपण स्वीकारलेला नवा अर्थ—लक्ष्यार्थ—यांचे संबंध कोणते ? आपण हा जो नवा अर्थ घेत असतो तो वाटेल तसा घेत नाही, तर तो मुख्यार्थाशी कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे संबंधित असावा लागतो. या संबंधाला मुख्यार्थयोग, वाच्यार्थयोग किंवा तद्योग असे म्हटले आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रात मुख्यार्थयोगाचे पाच प्रकार दिले आहेत :

(१) 'गंगायां घोषः' या विधानात गंगा व गंगातीर या दोन अर्थांत सामीप्यसंबंध आहे.

(२) 'सिंहो बटुः' (बटू सिंह आहे.) येथे बटू आणि सिंह यांत साधर्म्यसंबंध आहे.

(३) 'कुन्ताः प्रविशन्ति' (भाल्यांनी प्रवेश केला.) येथे समवाय किंवा साहचर्य-संबंध आहे.

(४) 'मित्रा, फार उपकार केलेस' यात विपरीतसंबंध आहे.

(५) 'युद्धकाली तू शत्रुघ्न आहेस.' येथे राजाने शत्रुहननाची क्रिया केल्याने त्याला 'शत्रुघ्न' म्हटले आहे; म्हणून येथे क्रियायोग आहे.

मुख्यार्थ किंवा वाच्यार्थ डावलून लक्ष्यार्थ स्वीकारण्यासाठी एकतर तो लक्ष्यार्थ भाषेत रूढ असला पाहिजे किंवा तो स्वीकारण्यामागे काही तरी प्रयोजन असले पाहिजे. एखाद्या शब्दाचा लक्ष्यार्थ भाषेत रूढ बनून गेला असेल तर हा रूढ झालेला अर्थ त्या शब्दाचा वाच्यार्थच बनून जातो. अर्थात भाषेत लक्ष्यार्थ रूढ होण्यापूर्वी केव्हातरी त्यामागे प्रयोजन हे असतेच. म्हणून लक्ष्यार्थाच्या स्वीकारामागे प्रयोजन हे आवश्यक आहे. "गंगेवर गौळीवाडा आहे" ह्या विधानामागे गौळीवाड्यातील वातावरण पवित्र आहे, तो थंड आहे, हे प्रतीतीला आणून देण्याचे प्रयोजन आहे. हे प्रयोजन साधण्यासाठी येथे लक्ष्यार्थ आला आहे.

थोडक्यात, लक्षणाव्यापारात मुख्यार्थबाध घडावा लागतो, मुख्यार्थ व लक्ष्यार्थ यात कोणता ना कोणता संबंध असावा लागतो आणि लक्ष्यार्थाच्या मागे काही तरी प्रयोजन असावे लागते. या तीन अटी जेथे पूर्ण होतात तेथे लक्षणाव्यापार घडत असतो.

लक्षणाव्यापाराच्या बुडाशी जे प्रयोजन आहे ते मात्र लक्षणाव्यापाराने कळत नाही. ते कळण्यासाठी एक स्वतंत्र व्यापार मानावा लागतो. तो व्यापार म्हणजे व्यंजनाव्यापार होय. हा व्यापार स्वतंत्र मानावा लागतो, कारण 'गंगायां घोषः' या विधानातून प्रत्ययाला येणारे शीतलत्व, पावित्र्य हे अर्थ 'गंगा' या शब्दाचे मुख्यार्थ नाहीत. त्यामुळे येथे अभिधाव्यापार घडत नाही. तसेच हे अर्थ स्वीकारण्यास मुख्यार्थबाध, मुख्यार्थयोग किंवा प्रयोजन ही निमित्ते आधाराला घ्यावी लागत नाहीत, म्हणून येथे लक्षणाव्यापारही नाही. त्यामुळे येथे स्वतंत्र व्यापार कल्पावा लागतो आणि हा प्रयोजनबोधक व्यापार म्हणजेच व्यंजना होय.

व्यंजनाव्यापार स्वतंत्र मानावा याचे आणखी एक कारण दिले जाते. अनेकदा विधानांमध्ये लक्षणाव्यापार नसतो. परंतु आपणांस त्या विधानातील मुख्यार्थाच्या पलीकडे जाऊन काही नवे अर्थ कळतात. हे नवे अर्थ मुख्यार्थही नसतात किंवा लक्ष्यार्थही नसतात. म्हणून ह्या अर्थांची प्रतीती घडविणारा अभिधा व लक्षणा यांपेक्षा एक वेगळा व्यापार मानावा लागतो. हा व्यापार व्यंजनेचा होय. "गतोऽस्तमर्कः" (सूर्य अस्तास गेला.) या विधानाला मुख्यार्थ आहे. परंतु हे विधान कोण बोलतो आणि कोणाला उद्देशून बोलतो यावरून त्यामागील मुख्यार्थ नसलेले प्रयोजन आपणांस कळते. उदाहरणार्थ, हे विधान चोरांमध्ये बोलले गेले की चौर्यकर्माच्या तयारीला लागा, ही सूचना मिळते. गणिकेने हे विधान केल्यास शृंगाराच्या तयारीची सूचना मिळते. येथे हे अर्थ आपणांस व्यंजनाव्यापारामुळे कळतात म्हणून हा स्वतंत्र व्यापार कल्पावा लागतो.[६९]

विधानांमध्ये लक्षणाव्यापार घडत असो की अभिधाव्यापार, या विधानांमागील अन्य प्रयोजने आपणांस व्यंजनाव्यापाराने प्रतीत होत असतात. काव्यात हा व्यंजनाव्यापार महत्त्वाचा असतो. म्हणजे त्यामुळे प्रतीत होणारा ध्वन्यर्थ किंवा व्यंग्यार्थ महत्त्वाचा असतो. लक्षणा ही रूपकादी अलंकारांना जन्म देणारी असते व ती व्यंग्यही असते. त्यामुळे अलंकार काव्यात येत असतात. परंतु केवळ मुख्यार्थ-प्रतीती घडविणारी विधानेही व्यंग्य असतात. आणि म्हणून तीही काव्यात्म असतात. त्यामुळे काव्याला रूपकादी अलंकारांचीच केवळ आवश्यकता असते असे नाही. व्यंग्यार्थ प्रत्ययाला आणून देणारे अलंकार आणि असाच व्यंग्यार्थ देणारी वाच्यार्थी विधाने ही दोन्ही काव्यात्म असू शकतात. म्हणजेच ज्यांना आपण 'प्रतिमा' म्हणतो तो काव्यघटक काव्यात अपरिहार्य आहे असे मानता येणार नाही. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील ही भूमिका आपणांस स्वीकारता येते काय, हे आता पाहायचे आहे.

व्यंजना हा स्वतंत्र व्यापार मानावा काय?

संस्कृत साहित्यशास्त्रात कल्पिलेल्या तीन व्यापारांपैकी अभिधाव्यापार मानावा लागतो हे उघड आहे. शब्दांचे काही अर्थ स्थिरावलेले असतात आणि या अर्थाने भाषेत ते शब्द सामान्यपणे वापरले जात असतात. त्यामुळे शब्दांना वाच्यार्थ असतो ह्याबद्दल वाद असण्याचे काही कारण नाही. परंतु एकूण भाषिक व्यवहारात व काव्यात लक्षणा व व्यंजना असे दोन व्यापार मानणे आवश्यक आहे काय?

व्यंजनाव्यापार नाकारून व्यंजनेचा समावेश लक्षणेत करणारे काही विचारवंत संस्कृत साहित्यशास्त्रात होऊन गेले. परंतु आज त्यांचे ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. लक्षणेचे प्रयोजन व्यंजनाव्यापाराने कळते असे मानण्याऐवजी ते द्वितीय लक्षणेने—पुन्हा एकवार लक्षणा होऊन—कळते अशी भूमिका मांडणारे द्वितीय लक्षणावादी व लक्षणेने फक्त लक्ष्यच कळते असे नव्हे तर प्रयोजनासह लक्ष्य कळते असे मत मांडून

या विधानातील मुख्यार्थबाध नाहीसा करण्यासाठी आपण जो वेगळाच अर्थ घेतो तो कशाच्या आधाराने घेतो ? येथे बाधित होणारा मुख्यार्थ व आपण स्वीकारलेला नवा अर्थ—लक्ष्यार्थ—यांचे संबंध कोणते ? आपण हा जो नवा अर्थ घेत असतो तो वाटेल तसा घेत नाही, तर तो मुख्यार्थाशी कोणत्या ना कोणत्या प्रकारे संबंधित असावा लागतो. या संबंधाला मुख्यार्थयोग, वाच्यार्थयोग किंवा तद्योग असे म्हटले आहे. संस्कृत साहित्यशास्त्रात मुख्यार्थयोगाचे पाच प्रकार दिले आहेत :

(१) 'गंगायां घोषः' या विधानात गंगा व गंगातीर या दोन अर्थांत सामीप्यसंबंध आहे.

(२) 'सिंहो बटुः' (बटू सिंह आहे.) येथे बटू आणि सिंह यांत साधर्म्यसंबंध आहे.

(३) 'कुन्ताः प्रविशन्ति' (भाल्यांनी प्रवेश केला.) येथे समवाय किंवा साहचर्य-संबंध आहे.

(४) 'मित्रा, फार उपकार केलेस' यात विपरीतसंबंध आहे.

(५) 'युद्धकाली तू शत्रुघ्न आहेस.' येथे राजाने शत्रुहननाची क्रिया केल्याने त्याला 'शत्रुघ्न' म्हटले आहे; म्हणून येथे क्रियायोग आहे.

मुख्यार्थ किंवा वाच्यार्थ डावलून लक्ष्यार्थ स्वीकारण्यासाठी एकतर तो लक्ष्यार्थ भाषेत रूढ असला पाहिजे किंवा तो स्वीकारण्यामागे काही तरी प्रयोजन असले पाहिजे. एखाद्या शब्दाचा लक्ष्यार्थ भाषेत रूढ बनून गेला असेल तर हा रूढ झालेला अर्थ त्या शब्दाचा वाच्यार्थच बनून जातो. अर्थात भाषेत लक्ष्यार्थ रूढ होण्यापूर्वी केव्हातरी त्यामागे प्रयोजन हे असतेच. म्हणून लक्ष्यार्थाच्या स्वीकारामागे प्रयोजन हे आवश्यक आहे. "गंगेवर गौळीवाडा आहे" ह्या विधानामागे गौळीवाड्यातील वातावरण पवित्र आहे, तो थंड आहे, हे प्रतीतीला आणून देण्याचे प्रयोजन आहे. हे प्रयोजन साधण्यासाठी येथे लक्ष्यार्थ आला आहे.

थोडक्यात, लक्षणाव्यापारात मुख्यार्थबाध घडावा लागतो, मुख्यार्थ व लक्ष्यार्थ यात कोणता ना कोणता संबंध असावा लागतो आणि लक्ष्यार्थाच्या मागे काही तरी प्रयोजन असावे लागते. या तीन अटी जेथे पूर्ण होतात तेथे लक्षणाव्यापार घडत असतो.

लक्षणाव्यापाराच्या बुडाशी जे प्रयोजन आहे ते मात्र लक्षणाव्यापाराने कळत नाही. ते कळण्यासाठी एक स्वतंत्र व्यापार मानावा लागतो. तो व्यापार म्हणजे व्यंजनाव्यापार होय. हा व्यापार स्वतंत्र मानावा लागतो, कारण 'गंगायां घोषः' या विधानातून प्रत्ययाला येणारे शीतलत्व, पावित्र्य हे अर्थ 'गंगा' या शब्दाचे मुख्यार्थ नाहीत. त्यामुळे येथे अभिधाव्यापार घडत नाही. तसेच हे अर्थ स्वीकारण्यास मुख्यार्थबाध, मुख्यार्थयोग किंवा प्रयोजन ही निमित्ते आधाराला घ्यावी लागत नाहीत, म्हणून येथे लक्षणाव्यापारही नाही. त्यामुळे येथे स्वतंत्र व्यापार कल्पावा लागतो आणि हा प्रयोजनबोधक व्यापार म्हणजेच व्यंजना होय.

व्यंजनाव्यापार स्वतंत्र मानावा याचे आणखी एक कारण दिले जाते. अनेकदा विधानांमध्ये लक्षणाव्यापार नसतो. परंतु आपणांस त्या विधानातील मुख्यार्थाच्या पलीकडे जाऊन काही नवे अर्थ कळतात. हे नवे अर्थ मुख्यार्थही नसतात किंवा लक्ष्यार्थही नसतात. म्हणून ह्या अर्थांची प्रतीती घडविणारा अभिधा व लक्षणा यांपेक्षा एक वेगळा व्यापार मानावा लागतो. हा व्यापार व्यंजनेचा होय. "गतोऽस्तमर्कः" (सूर्य अस्तास गेला.) या विधानाला मुख्यार्थ आहे. परंतु हे विधान कोण बोलतो आणि कोणाला उद्देशून बोलतो यावरून त्यामागील मुख्यार्थ नसलेले प्रयोजन आपणांस कळते. उदाहरणार्थ, हे विधान चोरांमध्ये बोलले गेले की चौर्यकर्माच्या तयारीला लागा, ही सूचना मिळते. गणिकेने हे विधान केल्यास शृंगाराच्या तयारीची सूचना मिळते. येथे हे अर्थ आपणांस व्यंजनाव्यापारामुळे कळतात म्हणून हा स्वतंत्र व्यापार कल्पावा लागतो.[६९]

विधानांमध्ये लक्षणाव्यापार घडत असो की अभिधाव्यापार, या विधानांमागील अन्य प्रयोजने आपणांस व्यंजनाव्यापाराने प्रतीत होत असतात. काव्यात हा व्यंजनाव्यापार महत्त्वाचा असतो. म्हणजे त्यामुळे प्रतीत होणारा ध्वन्यर्थ किंवा व्यंग्यार्थ महत्त्वाचा असतो. लक्षणा ही रूपकादी अलंकारांना जन्म देणारी असते व ती व्यंग्यही असते. त्यामुळे अलंकार काव्यात येत असतात. परंतु केवळ मुख्यार्थ-प्रतीती घडविणारी विधानेही व्यंग्य असतात. आणि म्हणून तीही काव्यात्म असतात. त्यामुळे काव्याला रूपकादी अलंकारांचीच केवळ आवश्यकता असते असे नाही. व्यंग्यार्थ प्रत्ययाला आणून देणारे अलंकार आणि असाच व्यंग्यार्थ देणारी वाच्यार्थी विधाने ही दोन्ही काव्यात्म असू शकतात. म्हणजेच ज्यांना आपण 'प्रतिमा' म्हणतो तो काव्यघटक काव्यात अपरिहार्य आहे असे मानता येणार नाही. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील ही भूमिका आपणांस स्वीकारता येते काय, हे आता पाहायचे आहे.

व्यंजना हा स्वतंत्र व्यापार मानावा काय ?

संस्कृत साहित्यशास्त्रात कल्पिलेल्या तीन व्यापारांपैकी अभिधाव्यापार मानावा लागतो हे उघड आहे. शब्दांचे काही अर्थ स्थिरावलेले असतात आणि या अर्थाने भाषेत ते शब्द सामान्यपणे वापरले जात असतात. त्यामुळे शब्दांना वाच्यार्थ असतो ह्याबद्दल वाद असण्याचे काही कारण नाही. परंतु एकूण भाषिक व्यवहारात व काव्यात लक्षणा व व्यंजना असे दोन व्यापार मानणे आवश्यक आहे काय ?

व्यंजनाव्यापार नाकारून व्यंजनेचा समावेश लक्षणेत करणारे काही विचारवंत संस्कृत साहित्यशास्त्रात होऊन गेले. परंतु आज त्यांचे ग्रंथ उपलब्ध नाहीत. लक्षणेचे प्रयोजन व्यंजनाव्यापाराने कळते असे मानण्याऐवजी ते द्वितीय लक्षणेने—पुन्हा एकवार लक्षणा होऊन—कळते अशी भूमिका मांडणारे द्वितीय लक्षणावादी व लक्षणेने फक्त लक्ष्यच कळते असे नव्हे तर प्रयोजनासह लक्ष्य कळते असे मत मांडून

प्रयोजनाचा लक्षणेतच अंतर्भाव करणारे विशिष्ट लक्षणावादी, असे दोन मतप्रवाह मम्मटाचार्यांनी नोंदविले आहेत.[७०] व्यंजनाव्यापार नाकारणाऱ्या या मतांचे खंडन करताना मम्मटाचार्यांनी पुढील मुद्दे मांडले आहेत. लक्षणेचे प्रयोजन व्यंजनाव्यापाराने कळते. त्यालाच आपण व्यंग्यार्थ म्हणतो. (अ) हा व्यंग्यार्थ अभिधेचा विषय नाही म्हणून तो अभिधेने कळत नाही; कारण व्यंग्यार्थ हा शब्दाशी संकेताने बांधला गेलेला नाही. (आ) तो लक्षणेचाही विषय नाही; कारण लक्षणेसाठी आवश्यक असणाऱ्या मुख्यार्थबाध, तद्योग व प्रयोजन या तीन अटी लक्षणेचे प्रयोजन कळण्यासाठी पूर्ण होत नाहीत. (इ) व्यंजना म्हणजे लक्षणा नव्हे; कारण ती जशी लक्षणेमागून प्रवृत्त होते तशीच ती अभिधेच्या आश्रयानेही प्रवृत्त होते.[७१]

व्यंग्यार्थ हा अभिधेचा विषय नाही याबद्दल दुमत होण्याचे कारण नाही. उच्चारचिन्हांनी काही स्थिरावलेले अर्थ बोधित होतात. हे अर्थ समाजमान्य असतात. समाजमान्य, स्थिरावलेले अर्थ समजावून घेणे आणि समाजाला परंपरेने ज्ञात नसलेले व कवीने निर्माण केलेले अर्थ समजावून घेणे या दोन भिन्न गोष्टी आहेत. तेव्हा रूढ, वाच्यार्थ समजावून घेण्याची एक व त्यापलीकडचे अर्थ समजावून घेण्याची दुसरी, अशा दोन प्रक्रिया किमान मानायला हव्यात. प्रश्न निर्माण होतो तो वाच्यार्थाच्या पलीकडचे अर्थ जाणून घेण्यासाठी पुन्हा लक्षणा व व्यंजना हे दोन व्यापार मानण्याविषयी. हे दोन स्वतंत्र व्यापार आहेत हे मम्मटाचार्यांचे मत असून यासंबंधी त्यांनी वर नोंदविलेली तीन कारणे दिली आहेत. त्यांपैकी पहिल्या कारणाचा प्रश्न उरत नाही. उरलेल्या दोन कारणांपैकी आपण शेवटच्या कारणाचा प्रथम विचार करू. कारण त्यामुळे दुसऱ्या कारणाची ग्राह्याग्राह्यता आगोआप स्पष्ट होणार आहे.

अभिधामूल व्यंजना मानावी काय ?

ध्वनिवादी दोन प्रकारच्या व्यंजना मानतात. एक शाब्दी व दुसरी आर्थी. पहिली विशिष्ट शब्दावरच अवलंबून असते आणि हे विशिष्ट शब्द बदलले तर व्यंजनाच नष्ट होते. दुसरी, म्हणजे आर्थी, कुठल्याही विशिष्ट शब्दावर अवलंबून नसते, तर त्या शब्दाचे जे काही अर्थ आपणांस ज्ञात होतात त्यावर ती अवलंबून असते. हे ज्ञात अर्थ वाच्यार्थ तरी असतील, लक्ष्यार्थ तरी असतील किंवा व्यंग्यार्थ तरी असतील. हे अर्थ व्यंजनाव्यापार घडवून आणखी काही नवे अर्थ सूचित करतात. तेव्हा या दोन प्रकारांपासून आपणांस एकूण पाच प्रकार प्राप्त होतात. शाब्दी व्यंजनेचे अभिधामूल व लक्षणामूल व्यंजना व आर्थीचे वाच्यार्थमूल, लक्ष्यार्थमूल व्यंग्यार्थमूल व्यंजना. व्यंजनाव्यापार स्वतंत्र मानावा असे मम्मटाचार्य म्हणतात याचे कारण तो जर लक्षणेचा भाग असता तर अभिधामूल व वाच्यार्थमूल व्यंजना हे प्रकार संभवलेच नसते. कारण या दोन्ही प्रकारांत लक्षणेशिवाय व्यंजना घडताना दिसते. तेव्हा हे दोन प्रकार खरोखरीच संभवतात काय हे तपासून पाहू.

प्रथम आपण अभिधामूल व्यंजनेचे स्वरूप लक्षात घेऊन ती संभवते काय, याचा विचार करू. काही शब्दांना एकापेक्षा अधिक मुख्यार्थ असतात. असे शब्द जेव्हा वापरले जातात तेव्हा या अनेक मुख्यार्थांपैकी एक विशिष्ट अर्थ अभिधेने आपणांस कळतो. परंतु त्याबरोबर इतर मुख्यार्थांचीही जाणीव आपणांस होते. जाणवणारा किंवा कळणारा हा दुसरा अर्थ वाच्यार्थ जरी असला तरी तो बोलणाऱ्याला अभिप्रेत नसल्यामुळे अभिधाशक्तीने कळला असे म्हणता येत नाही. म्हणून तो व्यंजनेने कळला असे मानावे लागते. आपल्या म्हणण्याच्या स्पष्टीकरणार्थ मम्मटाचार्यांनी पुढील उदाहरण दिले आहे :

भद्रात्मनो दुरधिरोहतनोर्विशाल—
वंशोन्नतेः कृतशिलीमुखसंग्रहस्य ।
यस्यानुपप्लुतगतेः परवारणस्य
दानांबुसेकसुभगः सततं करोऽभूत ॥

या श्लोकातील पुढील शब्दांना दोन अर्थ आहेत. भद्र = कल्याण, हत्तीची एक जात; वंश = कुल, वेळू; शिलीमुख = बाण, भ्रमर; संग्रह = दृढाभ्यास, थवा; गति = ज्ञान, चाल; पर = शत्रू, श्रेष्ठ; वारण = निवारण करणारा, हत्ती; दान = द्रव्य देणे, मद; कर = हात, सोंड. या दोन अर्थांमुळे या श्लोकाचेही दोन भिन्न अर्थ होतात :

(१) ज्या राजाचे अंतःकरण कल्याणकारक विचारांनी भरलेले आहे; धिप्पाड शरीरामुळे जो अजिंक्य आहे, आपल्या विशाल कुळाची ज्याने उन्नती केली आहे, धनुर्विद्येचा ज्याने गाढ व्यासंग केला आहे, ज्याचे ज्ञान अनिरुद्ध आहे, ज्याने शत्रूचे निवारण केले आहे, अशा राजाचा हात दानजलामुळे शोभतो.

(२) जो भद्रकुलात जन्मलेला आहे; ज्यावर आरोहण करणे कठीण आहे; जो प्रचंड वेळूप्रमाणे उंच आहे; ज्याच्याभोवती भ्रमरांचा समूह आहे; ज्याची चाल थोपविता येत नाही; अशा श्रेष्ठ हत्तीची सोंड मदस्रावाने शोभत आहे.[७२]

राजाचे वर्णन करताना हा श्लोक म्हटलेला आहे. त्यामुळे राजाला लागू होणारा अर्थ येथे अभिप्रेत आहे. म्हणून तो अभिधेने कळतो; परंतु हत्तीसंबंधीचा अर्थ मात्र अभिप्रेत नसल्याने तो अभिधेने न कळता व्यंजनेने कळतो. हा अर्थही वाच्यच आहे. परंतु तो व्यंजनेने कळला म्हणून येथे अभिधामूल व्यंजना आहे असे मम्मटाचार्यांचे म्हणणे आहे.[७३]

या श्लोकातल्याप्रमाणे अनेकदा आपणांस दोन अर्थ सुसंगतपणे कळत असतात. परंतु कळणाऱ्या या दोन अर्थांपैकी एक अभिधेने व दुसरा व्यंजनेने कळतो असे मानण्याची गरज आहे का? या श्लोकाच्या बाबतीत काय घडते? हा श्लोक राजाला उद्देशून म्हटला आहे, हा संदर्भ लक्षात घेतला की त्यातील द्व्यर्थी शब्दांचे अर्थ आपण या संदर्भाशी सुसंगत असे लावतो. परंतु जर आपण राजाचा संदर्भ वगळला

तर या पहिल्या अर्थाबरोबर आपणांस दुसराही अर्थ कळतो. संदर्भ घेऊन अर्थ लावताना आपण संकेतितार्थच (लोकव्यवहारात संकेताने ठरलेले अर्थ म्हणजेच वाच्यार्थ) स्वीकारतो. संदर्भ वगळून टाकला की आपणांस पहिल्याबरोबर दुसराही अर्थ कळतो. परंतु तेव्हाही आपण संकेतितार्थच स्वीकारलेला असतो. स्थिरावलेल्या, संकेताने बांधलेल्या, अर्थांच्या पलीकडचे अर्थ व्यंजनाव्यापाराने प्रतीत होत असतात. येथे प्रतीत होणारे दोन्ही अर्थ स्थिरावलेले वाच्यार्थच असल्याने त्यांची प्रतीती घडविणारा एकच व्यापार मानला पाहिजे. म्हणूनच येथे व्यंजनाव्यापार मानता येत नाही. त्यामुळे 'अभिधामूल व्यंजना' हा प्रकार मानता येणार नाही.

जेव्हा जेव्हा आपणांस दोन अर्थ कळतात तेव्हा तेव्हा आपण फक्त संदर्भसुसंगत अर्थाचीच निवड करतो. वैचारिक गद्यात जेव्हा असे द्व्यर्थी विधान येते तेव्हा आपण संदर्भाच्या दृष्टीने एकाच अर्थाची निवड करतो. कारण संदर्भाच्या दृष्टीने यांपैकी फक्त एकच अर्थ खरा असू शकतो. काव्यात मात्र आपण अनेकदा एकापेक्षा अधिक अर्थ स्वीकारतो. मात्र तेथे दोन्ही अर्थ एकमेकांना समृद्ध बनवीत असतात. त्यांच्यात जो संबंध प्रस्थापित होतो तो नव्या नव्या अर्थांची प्रतीती घडवीत असतो. याच श्लोकावर भाष्य करताना डॉ० ग० त्र्यं० देशपांडे मार्मिकपणे म्हणतात की, "ही दोन्ही वर्णने (राजवर्णन व गजवर्णन) आपल्या डोळ्यांसमोर उभी राहिली म्हणजे आपल्यासमोर सहज प्रश्न येतो की या दोन अर्थांचा परस्परसंबंध कसा असावा? मग लागलीच आपल्याला सुचते की राजा व गज यांच्यामध्ये उपमानोपमेय भाग आहे. हा...सुद्धा येथे सूचितच झाला आहे, येथे ध्वनित होणारी उपमासुद्धा व्यंजन-व्यापाराचेच कार्य आहे."[७४]

ग० त्र्यं० देशपांडे येथे जो उपमानोपमेयभाव असल्याचे सांगतात तो योग्यच आहे. येथे उपमानोपमेयभाव आहे म्हणजे राजा हा हत्तीसारखा (किंवा हत्ती हा राजासारखा) आहे हा भाव आहे किंवा वनात जसा हत्ती तसा नगरात राजा आहे, असा भाव आहे. हा भाव गृहीत धरताच येथे लक्षणा होते. राजा हा हत्तीसारखा नसतो. दोघांत कितीही साम्य असले तरी राजा हा राजा आणि हत्ती हा हत्ती असतो. म्हणजे येथे मुख्यार्थबाध होतो असे मानावे लागते. परंतु दोघांत काही गुणांचे साम्यही आहे; म्हणून येथे तद्योग आहे. राजाला हत्तीसारखे कल्पून राजाबद्दलचा आदरभाव व्यक्त करणे हे प्रयोजन सांगता येईल. तेव्हा येथे लक्षणा होते. गुणांवर आधारलेली उपमा ही लक्षणाच असते. उदाहरणार्थ, "आळिंबे छत्रीसारखी दिसतात." या विधानात आळिंबे व छत्री यांच्या वस्तुगत आकृतींमध्ये साम्य प्रस्थापित होत असल्याने मुख्यार्थबाध नाही. म्हणून येथे लक्षणाही नाही. परंतु जेथे दोन वस्तूंमधील वस्तुनिष्ठ गुणधर्मांबरोबर किंवा त्यांशिवाय या वस्तूंबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रियांचेही साम्य व्यक्त होते तेथे लक्षणाच होते. उदाहरणार्थ, "ही सकाळ नुकत्याच न्हालेल्या सुंदरीसारखी दिसते." येथे सकाळ व सुंदरी यांच्या-

बद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रियांचे साम्य आहे. न्हालेली सुंदरी जशी टवटवीत, ताजी व प्रसन्न वाटते, तशीच ही सकाळही वाटते. परंतु मुळात सकाळ ही सुंदरीसारखी दिसत नसते. हा मुख्यार्थबाध होय. ताजेपणा, टवटवीतपणा हा तद्योग होय आणि सकाळच्या सौंदर्याने सुखद भाव निर्माण होणे हे प्रयोजन होय. लक्षणेच्या अटी लावून ही लक्षणा आहे असे म्हणता येते. हत्ती व राजा यांच्यातील उपमानोपमेयभाव हा या उपमेसारखाच आहे. म्हणून हा उपमानोपमेयभाव सूचित होताच हे वर्णन 'लक्षणा' बनते.

परंतु हा श्लोक राजवर्णनाच्या हेतूने म्हटला आहे. हे हत्तीचे वर्णन आहे हे आपणांस अभिधेने कळते असेही मानता येईल. परंतु येथे उपमानोपमेयभाव आहे याची सूचना कोणत्या व्यापाराने मिळते? ही सूचना देणारा व्यापार काही लक्षणा नव्हे. हे व्यंजनाव्यापाराने कळते असे म्हणता येणार नाही काय? व्यंजनाव्यापार हा विशिष्ट शब्दाचा किंवा विधानाचा अर्थ समृद्ध करणारा व्यापार आहे. म्हणून येथे उपमानोपमेयभाव आहे हे कळणे हा व्यंजनाव्यापार नव्हे. हे कळल्यानंतर हत्तीच्या संदर्भामुळे समृद्ध झालेल्या राजासंबंधीच्या अर्थाची प्रतीती आणून देणे हे व्यंजनेचे कार्य आहे. शेजारी किंवा निकट असलेल्या दोन गोष्टींमधील संबंधांचा शोध घेण्याची प्रवृत्ती आपल्या ठिकाणी असते. राजवर्णन हे हत्तीवर्णनही आहे, हे कळताच आपण या दोन वर्णनांचे नाते शोधू लागतो आणि तेथे आपणांस उपमानोपमेयभाव असल्याचे लक्षात येते. हे लक्षात येतानाच येथे लक्षणा घडते आणि राजासंबंधी नवी अर्थपूर्णता प्रत्ययास येते. ही अर्थपूर्णता जाणवणे म्हणजे व्यंग्यार्थ कळणे. आणि हा लक्षणेतून आपणांस कळतो.

याचा अर्थ असा की, अभिधामूल व्यंजना हा प्रकारच संभवत नाही, असेच आपणांस म्हणावे लागेल. कारण अभिधामूल व्यंजनेत वाच्यार्थाशिवाय अन्य प्रकारचे अर्थ प्रतीत होत नाहीत. जेथे अनेकार्थी शब्दांची योजना असते तेथे सर्व वाच्यार्थ अभिधेनेच कळतात. जेव्हा अशी विधाने आपण स्वीकारतो तेव्हा आपण संदर्भाच्या दृष्टिकोणातून विचार करून केवळ एकच अर्थ स्वीकारतो व इतर अर्थ नाकारतो. परंतु जेव्हा आपणांस अनेकार्थी शब्दांचे दोन किंवा अधिक अर्थ स्वीकारावेसे वाटतात तेव्हा आपण या अर्थांत साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध प्रस्थापित करूनच ते स्वीकारतो. अशा अर्थस्वीकारात लक्षणाव्यापार घडत असतो.

वाच्यार्थमूल व्यंजना मानावी काय?

आता वाच्यार्थमूल (म्हणजे आर्थी) व्यंजनेचा प्रकार संभवू शकतो काय हे पाहिले पाहिजे. आर्थी व्यंजनेत व्यंग्यार्थ हा एखाद्या विशिष्ट शब्दावर अवलंबून नसतो तर तो संपूर्ण अर्थावर अवलंबून असतो, म्हणून तिला शाब्दी न म्हणता आर्थी व्यंजना म्हणतात. वाच्यार्थमूल व्यंजनेत विधानाचा प्रथम वाच्यार्थ कळतो आणि हा

वाच्यार्थच व्यंजक बनून वेगवेगळे अर्थ सूचित करू लागतो. म्हणून या व्यंजनेस वाच्यार्थमूल व्यंजना असे म्हटले जाते. वाच्यार्थ व्यंजक कसा बनतो हे स्पष्ट करताना मम्मटाचार्यांनी पुढील उदाहरण दिले आहे :

माए घरोवअरणं अज्ज हु नत्थि त्ति साहिअं तुमए।
ता भण किं करणिज्जं एमेअ न वासरो ठाइ ॥

"आई, घरात आज सामानसुमान नाही, असे तू म्हटलेस, मग सांग काय करायचं? दिवस काही असाच राहणार नाही." हा वाच्यार्थ आपणांस कळतो, पण त्याबरोबरच ही स्त्री स्वैरिणी आहे व ती बाजारातून सामानसुमान आणण्याचे निमित्त करून प्रियकराला भेटू इच्छिते, हा अधिकचा अर्थही कळतो. अधिकचा हा अर्थ व्यंग्यार्थ होय आणि तो वाच्यार्थाच्या आधाराने कळतो म्हणून ही वाच्यार्थमूल व्यंजना आहे असे मम्मटाचार्यांचे म्हणणे आहे.[७५] बोलणारी स्त्री स्वैरिणी आहे हा संदर्भ लक्षात घेतला नाही तर येथे नुसताच वाच्यार्थ राहतो. त्यात व्यंग्यार्थ नसल्यामुळे ते 'काव्य'ही बनू शकत नाही. परंतु स्वैरिणीचा संदर्भ लक्षात घेताच येथे व्यंग्यार्थ प्रतीत होतो. परंतु तो वाच्यार्थाधिष्ठित आहे काय? येथे व्यंग्यार्थ कळताना लक्षणाव्यापार घडत नाही काय? ती स्त्री स्वैरिणी आहे हे गृहीत धरताच 'सामानसुमान आणण्यास जाणे आवश्यक आहे' असे जरी ती म्हणत असली तरी तिला यासाठी बाहेर पडायचे नाही हे लक्षात येते. हे लक्षात येणे म्हणजेच मुख्यार्थबाध होणे. आईला ती जेव्हा सामानसुमानाचे निमित्त सांगते तेव्हा तिच्या मनात 'सामानसुमान आणण्यासाठी बाहेर पडणे म्हणजे प्रियकराची भेट घेण्यासाठी जाणे' असे साम्य प्रस्थापित झालेले असते; हा तद्योग होय.[७६] म्हणजेच 'सामानसुमान आणणे' ही क्रिया अर्थाच्या दृष्टीने प्रतीकात्म बनली आहे. प्रेमातील चोरटेपणा, लबाडी, प्रेम झाकण्याची वृत्ती इत्यादी अर्थ तिच्या या बोलण्यामागील प्रयोजन होय. म्हणून येथेही लक्षणाच आहे, असे म्हटले पाहिजे. लक्षणेत प्रत्यक्षात एक अर्थ व्यक्त होत असतानाच तो नाकारला जाऊन दुसरा अर्थ 'लक्षित' केला जातो किंवा दुसरा अर्थ 'लक्ष्य' असतो.[७७] लक्षणेची अशी व्याख्या मम्मटांनी केली आहे. येथेही 'बाजारात जाणे' हा व्यक्त होणारा वाच्यार्थ 'प्रियकराला भेटणे' हा दुसरा अर्थ लक्षित होताना नाकारला जातो. म्हणून येथे लक्षणाव्यापार आहे असे मानले पाहिजे.

येथे वाच्यार्थ बाधित होत नाही, कारण ही स्त्री प्रियकराला भेटणार असली तरी ती परतताना बाजारहाट करणारच आहे, कारण तिने हे निमित्त पुढे केले आहे, असे यावर म्हटले जाऊ शकेल. येथे वाच्यार्थ कायम असल्यामुळे आपणांस ही वाच्यार्थमूल व्यंजना मानता येईल काय? यासाठी आपणांस मुख्यार्थबाधाचे स्वरूप तपासायला हवे.

मुख्यार्थबाधाची व्याख्या 'अन्वयानुपपत्ती' अशी केली जाते. अन्वयानुपपत्ती म्हणजे वाक्यातील शब्दांच्या अर्थांचा एकमेकांशी मेळ न बसणे.[७८] परंतु ही व्याख्या पुरेशी ठरत नाही. अनेकदा वाक्यातील शब्दांच्या अर्थांचा एकमेकांशी मेळ बसतो. परंतु ते वाक्य ज्या संदर्भात आलेले असते त्याच्याशी मात्र मेळ बसू शकत नाही. अशा वेळी संदर्भ गृहीत धरला की आपणांस मुख्यार्थबाध जाणवू लागतो. उदाहरणादाखल पुढील गाथा घेऊ :

अइपिहुलं जलकुंभं घेत्तूण समागदम्हि साहि तुरिअं ।
समसेअसालिलणीसासणीसहा वीसमामि खणं ॥[७९]

(हे सखी, पाण्याचा फार मोठा घडा घेऊन मी लवकर लवकर आले आहे, म्हणून श्रम, घाम व श्वास यांनी मी गळून गेले आहे, तेव्हा क्षणभर विश्रांती घेते.) येथे संदर्भाशिवाय जर अर्थ लक्षात घेतला तर केवळ वाच्यार्थ जाणवेल आणि 'ती स्वैरिणी आहे' हा संदर्भ लक्षात घेताच व्यंग्यार्थ जाणवेल. ती चोरट्या रतिक्रीडेने थकली आहे. मोठा घडा घेऊन झटपट चालण्याचे निमित्त करून ती ही रतिक्रीडा झाकू पाहते आहे. संदर्भ लक्षात घेताच आपणांस मुख्यार्थबाध जाणवतो. कारण 'हे गळून जाणे' पाण्याच्या घड्यामुळे नाही, तर रतिक्रीडेमुळे आहे. रतिक्रीडेचा परिणाम व मोठा घडा घेऊन झपझप चालण्याचा परिणाम यात साधर्म्य आहे. श्रम, घाम व श्वास या शब्दांनी ते निर्देशिले गेले आहे. म्हणून येथेही लक्षणा आहेच. म्हणून मुख्यार्थबाध म्हणजे केवळ शब्दांच्या अर्थांचाच नव्हे तर संदर्भ व शब्दांचे अर्थ यांचाही मेळ न बसणे, असा जर अर्थ आपण घेतला तर वाच्यार्थमूलक अभिधा हा प्रकारच संभवत नाही.

अनुमान व व्यंजना यांची सरमिसळ

हे जर मान्य केले तर 'गतोऽस्तमर्कः' (सूर्य अस्तास गेला) यासारख्या उदाहरणांचे काय ? वेश्या, चोर, ब्राह्मण इ० व्यवसाय करणाऱ्या व्यक्तींना या विधानाने भिन्न भिन्न अर्थ कळतात; पण हे कळत असताना संदर्भ लक्षात घेऊनही मुख्यार्थबाध होताना दिसत नाही. हे व अशा प्रकारची विधाने वाच्यार्थमूल व्यंजनेची उदाहरणे म्हणून स्वीकारता येतील काय ? खरे म्हणजे येथे कळणारा अर्थ व्यंग्यार्थ नसून आच्छादित अर्थ आहे. म्हणजे येथे एकूण अर्थाचा छोटासाच भाग प्रत्यक्षात निवेदिला जाऊन उरलेला भाग सुचवला गेला आहे. सुचवला गेलेला हा अर्थ आपण अनुमानाने, तर्काने जाणवून घेतो. अशा प्रकारची विधाने आपण व्यवहारात कितीतरी वेळा करतो. आपण जेव्हा एखाद्याला सांगतो की, "दार लावून घे" तेव्हा "जर दार लावले नाही तर घरात कोणीतरी शिरेल," असे आपल्याला सांगायचे असते. आपण हे सर्व न बोलता एकूण अर्थाचा थोडा-

साच भाग स्पष्ट करतो आणि उरलेले सुचवतो. हे सुचवलेले, ऐकणाऱ्याला तर्काच्या, अनुमानाच्या साह्याने कळते. येथे प्रत्यक्षात सांगितलेले व सुचवलेले यात कार्यकारण-भाव आहे. 'जेवायला चल.' असे कोणी म्हणताच दुसरा उत्तर देतो की 'मला ताप आला आहे.' या विधानात 'मला जेवायचे नाही.' ही सूचना आहे. या दोन उदाहरणांत अनुक्रमे "'क्ष' कारण 'य'" व "'क्ष' म्हणून 'य'" असा तर्कभाव आहे. एक चोर जेव्हा दुसऱ्याला 'गतोऽस्तमर्कः' (सूर्य अस्तास गेला) म्हणतो तेव्हा त्याला '—म्हणून चोरीची सिद्धता केली पाहिजे' हे सुचवायचे असते. येथे मिळणारी सूचना अनुमानप्रक्रियेने किंवा तर्काने मिळते. म्हणून येथे व्यंजना-व्यापार घडत नाही असा निष्कर्ष आपणांस काढावा लागतो.

या सर्व विवेचनावरून आपणांस असे दिसून येईल की ध्वनिवाद्यांच्या विवेचनात व्यंजनेच्या नावाखाली दोन भिन्न अर्थप्रक्रियांची सरमिसळ झाली आहे. या दोन भिन्न अर्थप्रक्रियांची व्यवस्था लावण्यासाठी ध्वनिवाद्यांना व्यंजना हा स्वतंत्र व्यापार मानावा लागला आहे. या दोन अर्थप्रक्रियांपैकी एका प्रक्रियेत आपण केवळ तर्काचे साह्य घेतो आणि दुसरी प्रक्रिया ही लक्षणाव्यापारच आहे. पहिल्या प्रक्रियेत एखाद्या घटनेचा, एखाद्या अनुभवाचा किंवा एखाद्या तर्कशृंखलेचा एखादाच भाग व्यक्त केला जातो. या व्यक्त झालेल्या भागाच्या आधारे आपण अव्यक्त भागापर्यंत तर्काच्या किंवा अनुमानाच्या आधारे जाऊन पोचतो. ललित वाङ्मयातील कथात्मक किंवा वर्णनपर लेखनात आपणांस हा प्रकार विशेषत्वाने आढळतो. एखाद्या हावभावाचे किंवा कृतीचे प्रत्यक्ष कथन करून त्यामागील मनोभावांची सूचना करण्याची जी पद्धती आपणांस कथात्मक वाङ्मयात आढळते, तिच्यामागे याच प्रकारची 'व्यंजना' असते. या प्रकारच्या व्यंजनेचे काव्यातले एक उदाहरण घेता येईल :

तल्पगतापि च सुतनुः श्वासासंगं न या सेहे ।
संप्रति सा हृदयंगत प्रियपाणिं मन्दमाक्षिपति ॥

(शय्येवर निजली असता प्रियकराच्या श्वासानेसुद्धा जी आपले अंग चोरीत असे त्याच नववधूने आजही आपल्या वक्षःस्थलावर पडलेला त्याचा हात दूर लोटला, पण अगदी हळूच.)

यात प्रियकराचा हात हळूच दूर लोटण्याच्या कृतीने रतिभाव सूचित होतो. पण ही सूचना आपणांस अनुमानाने मिळते. नववधूच्या मनात रतिभाव निर्माण होणे आणि तो विशिष्ट कृतीतून व्यक्त करणे, ही एक शारीर-मानसिक घटना आहे. यातील शारीरिक कृतीचा भाग व्यक्त केला गेला आहे आणि त्या आधारे आपण मानसिक भाग जाणून घेतला आहे. व्यवहारात आपण या पद्धतीनेच व्यक्ताच्या आधारे अव्यक्त किंवा ज्ञाताच्या आधारे अज्ञात जाणून घेतो. उदाहरणार्थ, जमीन सर्वत्र भिजलेली दिसली की आपण नुकताच पाऊस पडून गेल्याचे अनुमान काढतो. या

प्रकारच्या व्यंजनेत हीच प्रक्रिया घडत असते. या प्रकारच्या प्रक्रियेत आपण ज्ञाताशी अज्ञात, व्यक्ताशी अव्यक्त जोडून पूर्ण अर्थ जाणून घेत असतो. येथे ज्ञात व अज्ञात यांची जुळणी किंवा बेरीज केली जाते. याला आपण 'अर्थपूर्ती' म्हणू. व्यंजनेचे, विशेषतः काव्यातील व्यंजनेचे, स्वरूप यापेक्षा वेगळे असते.

लक्ष्यार्थमूल व्यंजना मानणे अनावश्यक

जिला लक्षणामूल व लक्ष्यार्थमूल व्यंजना म्हणून संबोधिले जाते तिच्यात केवळ अर्थपूर्ती होत नाही, तर अर्थ अधिकाधिक समृद्ध होतो. या प्रक्रियेत शब्दांचे जे अर्थ आपणस प्राप्त होतात ते परस्परांवर प्रक्रिया करून अर्थसमृद्धी घडवतात. यापूर्वी उल्लेखिलेल्या 'माए घरोवअरणं—' व 'अहपिहुलं जलकुंभ—' ही उदाहरणे याच प्रकारची आहेत. अनिलांची 'वासरू' ही कविता या दृष्टीने उदाहरणादाखल घेता येईल :

ओढाळ वासरू रानीं आलें फिरूं
कळपाचा घेरू सोडूनिया
कानामध्ये वारे भरूनिया न्यारे
फेर धरी फिरे रानोमाळ...
...पडता अंधारू लागलें हंबरू
माय ! तूं लेकरू शोधूं येईं. ८०

वाच्यार्थाच्या दृष्टीने येथे 'अन्वयानुपपत्ती' नाही. सर्व शब्दांच्या अर्थांचा एकमेकांशी मेळ आहे. परंतु तरीही आपण ही कविता वाच्यार्थाने स्वीकारीत नाही. वाच्यार्थाऐवजी अन्य अर्थ स्वीकारायला लावणारा संदर्भ मात्र या ओळींच्या बाहेर नसून तो या ओळींमधूनच प्राप्त होतो. कविता वाचीत असताना वाच्यार्थ सुसंगतपणे जाणवत असूनही तो आपणांस स्वीकारावासा वाटत नाही. कारण कळप सोडून वासराचे हुंदडणे कवीने मुद्दाम सांगावे असे त्यात काहीच वैशिष्ट्य नाही. वाच्यार्थाचे सामान्यपण आपणांस इतक्या स्पष्टपणे जाणवत असते की आपण कवितेकडून त्याची अपेक्षाच करीत नाही. त्यामुळेच आपण हा वाच्यार्थ नाकारून त्यापलीकडे जाण्याचा प्रयत्न करू लागतो. वासरू, त्याच्या कानांत शिरलेले वारे, त्याचे रानोमाळ फिरणे इत्यादी गोष्टी साधर्म्य-वैधर्म्याच्या दृष्टीने इतर कोणत्या गोष्टींशी नाते जोडतात याचा शोध घेऊन आपण शब्दांच्या अर्थांची संगती जोडू पाहतो. ही वासराची कहाणी म्हणजे रूळलेल्या मार्गाने न जाता एकाकीपणे, पण बेहोषीने धडपडणाऱ्या माणसाची दुःखपूर्ण जीवितकथा आहे हे आपणांस जाणवू लागते. वासराचे, त्याच्या आईचे, कळपाचे कितीतरी अर्थ माणसाच्या एकूण जीवनार्थाला समृद्ध करू लागतात. या प्रक्रियेत अनुमानाची किंवा तर्कसंगतीची कास आपण धरीत नाही. 'क्ष' कारण 'य'

किंवा 'क्ष' म्हणून 'य' या पद्धतीने आपण अर्थ समजावून घेत नाही. या कवितेत जाणवणारा व्यंग्यार्थ व 'गतोऽस्तमर्कः' यात जाणवणारा व्यंग्यार्थ एकाच प्रकारचा नाही. एवढेच नव्हे, तर या दोन्ही ठिकाणी अर्थग्रहण करण्याची आपली प्रक्रियाही भिन्न प्रकारची आहे. या कवितेत जो व्यंग्यार्थ आहे तो लक्षणाव्यापाराशिवाय शक्यच नाही. म्हणूनच काव्यात जेथे जेथे व्यंजना असते तेथे तेथे लक्षणा असतेच. किंबहुना लक्षणेशिवाय व्यंजना अशक्यच आहे. म्हणून हे दोन स्वतंत्र व्यापार न मानता तो एकच व्यापार मानला पाहिजे.

थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की विधाने दोन प्रकारच्या सूचना देत असतात. एक प्रकारची सूचना ही कार्यकारणभावाशी किंवा विधानातून निघणाऱ्या निष्कर्षाशी संबंधित असते. या प्रकारात मूळ विधानांचा वाच्यार्थ डावलावा किंवा नाकारावा लागत नाही. येथे मिळणारी सूचना ही अर्थपूर्ती साधीत असते. ही सूचकता गद्यलेखनात महत्त्वाची असते. कथात्मक, वर्णनात्मक वाङ्मयात व काही प्रमाणात कवितेतही ती महत्त्वाचे कार्य करते. या सूचकतेने लेखनात अल्पाक्षरत्व येते. या प्रकारात थोड्याशा शब्दांच्या साह्याने खूपसा अनुल्लेखित अर्थ व्यक्त होऊ शकतो. खरे म्हणजे ही व्यंजना नव्हेच. येथे तर्काच्या साह्याने अप्रकट, सुप्त किंवा दडवलेला अर्थ स्पष्ट केला जातो. काव्याचा आत्मा म्हणून ओळखला जाणारा ध्वनी किंवा व्यंग्यार्थ हा नव्हे. मम्मटाचार्यांनी व्यंग्यार्थाचा किंवा ध्वन्यर्थाचा आस्वाद घेणारा प्रतिभासंपन्न (प्रतिभाजुष) हवा, असे म्हटले आहे.[८१] मम्मटाचार्यांचे म्हणणे या प्रकारास लागू होऊ शकत नाही. कारण या प्रकारात निर्मिती नसते. म्हणून या प्रकारचा अर्थ जाणवून घेण्यास प्रतिभेची नव्हे, तर अनुमानशक्तीची गरज असते.

दुसऱ्या प्रकारच्या सूचनेमुळे विधाने आपला वाच्यार्थ सोडून वेगळाच अर्थ स्वीकारतात. तो अर्थ विधानातील शब्दांच्या अर्थांत घडणाऱ्या साधर्म्य-वैधर्म्यात्मक आंतरप्रक्रियेतून प्राप्त होत असतो. या दुसऱ्या प्रकारात मात्र 'निर्मिती' असते. येथे आस्वादकास प्रतिभेची गरज आहे असे म्हणता येईल. येथे लक्षणाव्यापार अटळ असतो. एकूण ध्वनिवादी मांडत असलेले 'अभिधामूल व्यंजना' व 'वाच्यार्थमूल व्यंजना' हे प्रकारच संभवत नाहीत. फक्त एकच प्रकार संभवू शकतो तो लक्षणाधिष्ठित (लक्षणामूल व लक्ष्यार्थमूल) व्यंजनेचा.[८२] व्यंजना ही अपरिहार्यपणे लक्षणाधिष्ठित असल्यामुळे हे दोन स्वतंत्र व्यापार मानण्याची गरज नाही.

ध्वनिमतात वाच्यार्थाला अतिरिक्त महत्त्व

ध्वनिवाद्यांना व्यंजना व लक्षणा असे दोन व्यापार कल्पावे लागले याचे आणखी एक कारण असे की, त्यांनी एकूण अर्थप्रक्रियेत वाच्यार्थाला अतिरिक्त व अटळ स्थान दिले. व्यंग्यार्थाच्या मुक्कामावर पोचायचे असेल तर वाच्यार्थाचे स्टेशन

लागलेच पाहिजे असा आग्रह ध्वनिवाद्यांनी धरलेला दिसतो. अभिधामूल व वाच्यार्थमूल व्यंजना ही वाच्यार्थाधिष्ठित असतेच. परंतु लक्षणामूल व लक्ष्यार्थमूल व्यंजनेतही वाच्यार्थाची पायरी अटळ आहे असे ध्वनिवाद्यांना वाटते. म्हणजे व्यंग्यार्थ प्रतीत होताना आपण प्रथम लक्ष्यार्थाचे वाच्यार्थात रूपांतर करून घेतो असे त्यांना म्हणायचे आहे. "गंगायां घोषः" या विधानात मुख्यार्थबाध झाल्यानंतर आपण "गंगा" म्हणजे "गंगातट" असा अर्थ घेऊन त्यातील मुख्यार्थबाध काढून टाकतो. सामीप्यसंबंधाच्या आधारे "गंगायास्तटे घोषः" असे वाच्यार्थी विधान आपण करतो. "गंगायास्तटे घोषः" असे न म्हणता वक्त्याने "गंगायां घोषः" असे का म्हटले, असा प्रश्न उपस्थित करून आपण व्यंग्यार्थ जाणून घेऊ लागतो. याचा अर्थ असा की, लक्षणाव्यापार हा तद्योगाच्या आधारे मुख्यार्थबाध काढून विधानाला सुसंगत, वाच्यार्थी विधान बनवणारा व्यापार आहे. म्हणूनच ध्वनिवादी लक्षणेला 'अभिधापुच्छभूता' (अभिधेचे परिशिष्ट) म्हणतात. कारण वाच्यार्थ तात्पर्यदृष्टीने अनुपपन्न आहे असे दिसताच लक्ष्यार्थ हा वाच्यार्थाची जागा घेतो.[८३] परंतु व्यंग्यार्थ कळण्यास लक्ष्यार्थाने वाच्यार्थाची जागा घेणे आवश्यक आहे काय? 'गंगायां घोषः'चे रूपांतर 'गंगायास्तटे घोषः' असे केल्यामुळे आपणांस घोषाचे शीतलत्व, पावित्र्य इ० अर्थ कळतात काय? शीतलत्व, पावित्र्य इत्यादी गुणधर्म गंगातटाचे नव्हे तर प्रत्यक्ष गंगेचे आहेत. "गंगायां घोषः" या विधानात 'गंगा' व 'घोष' यात अभेद कल्पिल्यामुळे गंगेशी संलग्न असलेले गुणधर्म 'घोषा'कडे स्थलांतरित झाले आहेत. घोषाचे शीतलत्व, पावित्र्य हे अर्थ कळण्यासाठी "गंगायां घोषः"चे "गंगायास्तटे घोषः" असे रूपांतर करणे आवश्यक नाही. हे अर्थ कळायचे असतील तर "गंगायां घोषः" हे मूळ विधान स्वीकारल्यावाचून गत्यंतर नाही. असे रूपांतर स्वीकारायचे ठरवले तर गंगायां घोषः → गंगायास्तटे घोषः → गंगायां घोषः → व्यंग्यार्थ, अशी प्रक्रिया मानावी लागेल. म्हणजे पुढील स्टेशनावर जाण्यासाठी गाडीने प्रथम मागील स्टेशनावर माघारी आले पाहिजे, असे होईल. लक्षणामूल व्यंजनेत ही प्रक्रिया मानणे म्हणजे लक्ष्यार्थ हा या प्रक्रियेत उपरा बनवणे होय. कारण घोषाचे शीतलत्व, पावित्र्य कळण्यासाठी 'गंगायास्तटे' हा लक्ष्यार्थ स्वीकारणे अप्रस्तुत व अनावश्यक आहे.

ध्वनिवादी ज्याला लक्ष्यार्थ म्हणतात तो व्यंग्यार्थाच्या आकलनासाठी स्वीकारणे अनावश्यक कसे आहे हे पुढील उदाहरणाने स्पष्ट होऊ शकेल. मम्मटाचार्यांनी उद्धृत केलेल्या *"मुखं विकसितस्मितं वशितवक्रिमं प्रक्षितं"* (मुखावर स्मित विकसित झाले आहे, दृष्टीला वक्रतेने वश केले आहे.) या श्लोकातील लक्षणेच्या व व्यंजनेच्या स्वरूपावर ग० त्र्यं० देशपांडे आणि अर्जुनवाडकर-मंगरूळकर यांनी केलेले भाष्य पाहण्यासारखे आहे.[८४] त्यांनी प्रथम लाक्षणिक शब्दांचा लक्ष्यार्थ नक्की केला; नंतर त्या शब्दांच्या जागी लक्ष्यार्थ घालून विधाने सुसंगत करून

घेतली आणि नंतर व्यंग्यार्थाचा शोध घेतला. ते म्हणतात की, 'विकसित' हा पुष्पधर्म असल्याने स्मिताच्या ठिकाणी बाध (मुख्यार्थबाध); म्हणून त्याचा अर्थ 'प्रसृत' घ्यावा लागतो (लक्ष्यार्थ). येथे कार्यकारणभाव, विकास हे प्रसरणाचे कारण. याचे व्यंग्य प्रयोजन सौरभ, सुगंध. हास्यामुळे सुगंध दरवळतो. त्यांनी या प्रकारे या श्लोकातील अनेक शब्दांचे लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थ स्पष्ट केले आहेत. त्या सर्वांचा येथे उल्लेख करण्याचे कारण नाही. या एका उदाहरणावरून त्यांचे म्हणणे स्पष्ट होऊ शकते. 'विकसित' या लाक्षणिक शब्दाचा 'प्रसृत' हा लक्ष्यार्थ घेतल्यामुळे 'हास्यामुळे सुगंध दरवळतो' हा व्यंग्यार्थ कळतो काय? 'प्रसृत' या शब्दाचा सुगंधाशी काही संबंध आहे काय? जर संबंध नसेल तर 'सुगंध दरवळतो' हा व्यंग्यार्थ कळण्यासाठी तो अर्थ स्वीकारण्याची गरज आहे काय? सुगंधाचा संबंध 'विकसित' या शब्दाशी असल्यामुळे आपणांस 'प्रसृत 'कडून पुन्हा 'विकसित' या शब्दाकडेच यावे लागते. म्हणून 'प्रसृत' या लक्ष्यार्थाकडे जाण्याची गरज उरत नाही. फूल 'विकसित' झाल्यावर त्यातून सुगंध दरवळतो. 'स्मित विकसित झाले' असे म्हटले की फुलाचे सुगंधादिक गुणधर्म स्मिताकडे स्थलांतरित होतात. स्मित करताना चेहऱ्यावर होणारे बदल व फुलताना फुलात होणारे बदल यांतील साम्याच्या आधारे आपणांस व्यंग्यार्थ कळला आहे. व्यंग्यार्थ जाणवून घेताना येथे पुढील प्रक्रिया घडली असे म्हणता येईल. प्रथम मुख्यार्थबाध आपल्या लक्षात आला. स्मित नव्हे तर फूल विकसित होत असते हे आपण लक्षात घेतले. तरीही कवी 'स्मित विकसित झाले' असे का म्हणतो, असा प्रश्न आपल्या मनात निर्माण झाला. आणि तो होताच साधर्म्याधारे फुलाचे गुणधर्म हास्याकडे स्थलांतरित झाले आणि हास्याला एक नवा समृद्ध अर्थ प्राप्त झाला. या संपूर्ण प्रक्रियेत 'प्रसृत' या लक्ष्यार्थाचा काहीही संबंध येत नाही. ज्या प्रकारचा लक्षणाव्यापार ध्वनिवाद्यांना अभिप्रेत आहे त्या प्रकारचा व्यापार येथे घडतच नाही. त्यामुळे विशिष्ट प्रयोजन साधण्यासाठी प्रयोजनवती लक्षणा केली जाते आणि हे प्रयोजन व्यंजनेने कळते या म्हणण्याला काहीही अर्थ राहत नाही. कारण या प्रक्रियेत लक्षणा व व्यंजना, लक्ष्यार्थ व व्यंग्यार्थ यांच्यात काहीही संबंध प्रस्थापित होत नाही. म्हणून लक्षणेच्या नावाखाली जो व्यापार ध्वनिवादी मांडतात तो स्वीकारता येत नाही.

दोन व्यापार मानण्यात विसंगती

लक्षणा व व्यंजना हे दोन स्वतंत्र व्यापार कल्पिल्यामुळे काही तार्किक विसंगतींना तोंड द्यावे लागते. लक्षणेसाठी आवश्यक असणाऱ्या तीन अटींपैकी प्रयोजन हे व्यंजनाव्यापाराने ज्ञात होते. याचा अर्थ असा की मुख्यार्थबाध व तद्योग लक्षात घेतल्यानंतर प्रयोजन जाणून घेण्यासाठी व्यंजनाव्यापार घडवायचा व त्यामुळे प्रयोजन कळले की तेथे लक्षणाव्यापार आहे असे मानायचे. म्हणजे लक्ष्यार्थ कळण्यासाठी

आधी व्यंग्यार्थ कळावा लागतो, आणि काव्यात जो अंतिम अर्थ आहे तो कळल्यानंतर मग तेथे लक्षणा आहे असा निष्कर्ष आपण काढतो. परंतु काव्याचा जो अर्थ रसिकाला कळावा असे कवीला वाटते तो कळल्यानंतर तेथे लक्षणा आहे की नाही हे ठरविण्याचे काहीच कारण उरत नाही. व्यंग्यार्थ कळावा म्हणून लक्षणा केली जाते असे ध्वनिवादी मानतात आणि त्याबरोबरच लक्षणा झाली आहे की नाही हे व्यंजनेवरून ठरवू पाहतात. म्हणजे व्यंग्यार्थ कळावा म्हणून लक्ष्यार्थ व लक्ष्यार्थ कळावा म्हणून व्यंग्यार्थ; व्यंजनेसाठी लक्षणा व लक्षणेसाठी व्यंजना! दोन स्वतंत्र व्यापार कल्पिल्यामुळे अशा चक्रापत्तीत आपण सापडतो. म्हणून हे दोन स्वतंत्र व्यापार न मानता दोहोंचा मिळून एकच व्यापार मानायला हवा.

थोडक्यात, आपणांस असे म्हणता येईल की संस्कृत साहित्यशास्त्रातील लक्षणा-व्यापार हा विधानातील विसंगती दूर करण्यासाठी पर्यायी शब्दांची निवड करणारा व्यापार आहे. विधानातील विसंगती दूर करणाऱ्या पर्यायी अर्थाला ध्वनिवादी लक्ष्यार्थ म्हणतात. वैचारिक गद्यात जेथे लक्षणेचा वापर झालेला असतो तेथे आपण असाच पर्यायी अर्थ योजून विधाने सुसंगत करून घेतो. परंतु काव्यास्वादात या मार्गाने न जाता आपण लक्षणेमुळे निर्माण होणाऱ्या अन्य अर्थच्छटांकडे जातो. या अर्थ-च्छटांनाच ध्वनिवादी व्यंग्यार्थ म्हणतात. लक्षणाव्यापार म्हणजे काव्याचे 'गद्यीकरण' करणारा व्यापार, असे स्वरूप लक्षणाविचाराला आलेले असल्यामुळे गद्यापेक्षा काव्यात होणाऱ्या वेगळ्या प्रकारच्या अर्थप्रक्रियेची नीट व्यवस्था ध्वनिवाद्यांना लावता आली नाही. परंतु काव्यात गद्यापेक्षा वेगळ्या प्रकारची अर्थप्रक्रिया होते हे ध्वनिवाद्यांनाही जाणवत होते; म्हणूनच त्यांना व्यंजना नावाचा स्वतंत्र व्यापार कल्पावा लागला.

लक्षणा व व्यंजना यांचे एकीकरण

लक्षणाव्यापार हा विसंगतिपूर्ण भासणाऱ्या विधानांना सुसंगत बनविणारा व्यापार आहे ही भूमिका जर सोडून दिली तर लक्षणा व व्यंजना हे एकच व्यापार आहेत हे स्पष्ट होते. अर्थात त्यासाठी तद्योग व लक्ष्यार्थ यासंबंधीच्या संकल्पना बदलवून घ्याव्या लागतील. ध्वनिवादी ज्याला लक्ष्यार्थ म्हणतात, तो काव्यात होणाऱ्या अर्थप्रक्रियेत अप्रस्तुत असल्यामुळे नाकारावा लागेल, आणि त्याची जागा व्यंग्यार्थास द्यावी लागेल. आपण लक्ष्यार्थ नाकारल्यामुळे अर्थात तद्योगाची 'वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांच्यात प्रस्थापित होणारा संबंध' ही व्याख्याही नाकारावी लागेल. त्याऐवजी विधानातील दोन भिन्न अर्थांमध्ये प्रस्थापित होणारा व नव्या नव्या अर्थच्छटा जन्माला घालणारा संबंध म्हणजे तद्योग असे मानावे लागेल.

दैनंदिन व्यवहाराकडे बघण्याचा आपला दृष्टिकोण हा बहुतांशी तार्किक स्वरूपाचा असतो. त्यामुळे भाषिक व्यवहारातही आपण तार्किक संगतीची अपेक्षा करतो. काही

वेळा वेगळ्या प्रकारचे अर्थ व्यक्त करताना तार्किक विसंगती असलेली विधाने केली जातात. ही विधाने समजावून घेताना प्रथम आपणांस या तार्किक विसंगतीची तीव्रतेने जाणीव होते आणि आपण ही विसंगती दूर करून विधान सुसंगत बनवू पाहतो. दैनंदिन व्यवहारात व वैचारिक गद्यात हे पुरेसे असते. परंतु काव्यात मात्र आपण अशा विसंगत वाटणाऱ्या विधानांतून निर्माण होणाऱ्या मुख्यार्थाहून अधिक असलेल्या अर्थांकडे जाऊ लागतो. "गंगायां घोषः" यासारख्या विधानाबाबत ही प्रक्रिया कशी होते हे पाहता येईल. येथे, गंगेच्या प्रवाहावर गौळीवाडा नसतो हे आपल्याला चटकन लक्षात येते आणि आपण गंगेच्या प्रवाहानजिक, म्हणजे अगदी काठावर, गौळीवाडा आहे असा अर्थ घेऊन मूळ विधान सुसंगत करून घेतो. वस्तुतः 'गंगेच्या काठावर गौळीवाडा आहे' या गृहीतकृत्याच्या आधारेच वक्त्याने 'गंगायां घोषः' हे विधान केलेले असते आणि व्यवहारात व वैचारिक लेखनात असल्या विधानाचे मूळ लक्षात येणे पुरेसे असते. परंतु बोलणारा असे विसंगतिपूर्ण विधान एवढेच सांगण्यासाठी करीत नाही. हे त्याचे उद्दिष्टच नसते. कारण त्याला जर हेच सांगायचे असते तर त्याने "गंगायास्तटे घोषः" असे सरळच म्हटले असते. म्हणून 'गंगा' या शब्दाचा 'गंगातट' हा अर्थ अप्रस्तुत आहे, असे म्हणावे लागते. 'गंगातट' या अर्थाऐवजी त्याला जे दुसरे अर्थ व्यक्त करायचे आहेत ते कसे प्रकट होतात?

या विधानात 'गंगा' व 'घोष' यांच्यात बोलणाऱ्याने अभेदता, एकात्मता निर्माग केली आहे. गौळीवाडा हा जणू गंगेच्या प्रवाहाचा एक भागच आहे असे त्याला अभिप्रेत आहे. बोलणाऱ्याला जर ही अभेदता अभिप्रेत नसेल तर गंगेचे पावित्र्य, शीतलत्व आदी गुणधर्म गौळीवाड्याचे बनणारच नाहीत. गंगा व गौळीवाडा यांच्यात ही अभेदता प्रस्थापित होताच गंगेचे गुणधर्म गौळीवाड्याकडे स्थलांतरित होतात आणि गौळीवाड्याचा अर्थ समृद्ध होतो. म्हणजे येथे प्रथम मुख्यार्थबाध जाणवतो. नंतर त्या विधानातील दोन अर्थघटकांत अभेदता प्रस्थापित होऊन एका अर्थघटकातील काही अर्थ दुसऱ्या अर्थघटकास प्राप्त होतात. म्हणून 'तद्योग' याचा अर्थ दोन अर्थघटकांत अभेदता प्रस्थापित होणे असा करायला हवा.[८५] ही प्रक्रिया थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येईल : मुख्यार्थबाधाची जाणीव → दोन अर्थ-घटकांतील संबंधाची जाणीव → नव्या अर्थांचा प्रत्यय. या नव्या अर्थांच्या प्रत्ययाला ध्वनिवादी व्यंजना म्हणतात. या प्रक्रियेत आपण ध्वनिवाद्यांच्या लक्षणाविचारातील मुख्यार्थबाध व तद्योग या दोन पायऱ्या व व्यंजनाविचारातील व्यंग्यार्थ एकत्र केले आहेत. परंतु असे एकीकरण करताना आपण तद्योगाची ध्वनिवाद्यांची संकल्पना मात्र नाकारली आहे.

तद्योग म्हणजे, ध्वनिवादी मानतात तसा, मुख्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांच्यातील संबंध नव्हे. कारण काव्यास्वादात ध्वनिवाद्यांना अभिप्रेत असलेला लक्ष्यार्थ सहभागीच

होत नाही. तेव्हा तद्योग म्हणजे विधानातील दोन अर्थघटकांमधील नवे नवे अर्थ निर्माण करू शकणारा संबंध. हा संबंध अभेदत्वाचा असतो. आणि या अभेदाच्या मुळाशी दोन अर्थघटकांत प्रतीत होणारे साधर्म्य असते. कारण कुठल्या तरी प्रकारचे साधर्म्य किंवा साम्य असल्याशिवाय अभेदाची जाणीवच निर्माण होऊ शकत नाही. म्हणून नवे नवे अर्थ निर्माण करण्याचे सामर्थ्य या साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंधामुळे प्राप्त होत असते. दोन किंवा अधिक अर्थघटकांमध्ये काही वेळा संवेदना-साधर्म्य असेल तर काही वेळा अन्य प्रकारच्या गुणधर्मांचे साधर्म्य असेल. अनेकदा तर केवळ भावनिक प्रतिक्रियांचे साधर्म्य असू शकेल.

तद्योगात फक्त सादृश्यसंबंधच

ध्वनिवादी गौणी लक्षणेत फक्त सादृश्यसंबंध मानतात आणि इतर प्रकारचे संबंध असल्यास ती लक्षणा ‘शुद्धा’ आहे असे मानतात. खरे म्हणजे शुद्धा व गौणी या दोन्ही गटांतील लक्षणांमध्ये साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध असतो. फरक एवढाच की शुद्धा लक्षणेच्या प्रकारांत साधर्म्यवैधर्म्याबरोबरच अन्य प्रकारचे संबंधही (म्हणजे समवाय, सामीप्य इ० संबंध) असतात. किंबहुना या अन्य प्रकारच्या संबंधांच्या आधारावरच साधर्म्य कल्पिलेले असते. ध्वनिवाद्यांनी शुद्धा लक्षणेची जी उदाहरणे घेतली आहेत तिच्यातही गौणी लक्षणेप्रमाणेच साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध कसे आहेत हे पाहू या.

‘गंगायां घोषः’ या लक्षणलक्षणेमध्ये गंगेचे विशिष्ट गुणधर्म (शीतलत्व, पावित्र्य इ०) व गौळीवाड्याविषयी नव्याने जाणवलेले गुणधर्म (शीतलत्व, पावित्र्य इ०) यात साधर्म्य प्रस्थापित झाले आहे. म्हणजे वक्त्याला गंगा जशी शीतल, पवित्र वाटते आहे तसाच गौळीवाडाही शीतल, पवित्र वाटत आहे, “कुन्ताः प्रविशन्ति” (भाले प्रवेश करतात) हे उपादानलक्षणेचे विधान मात्र अधिक गुंतागुंतीचे आहे. कारण लक्षणेत ज्या दोन अर्थघटकांमध्ये संबंध प्रस्थापित व्हावे लागतात त्यांपैकी ‘भाला’ या एकाच अर्थघटकाचा निर्देश केला गेला आहे. भाला वापरणारा सैनिक प्रत्यक्षपणे उल्लेखिलाच नाही. परंतु ‘प्रविशन्ति’ (प्रवेश करतात) या शब्दातून भालाधारी सैनिकांचा अप्रत्यक्ष निर्देश आहे. शत्रूला मारण्यासाठी सैनिक भाला घेऊन प्रवेश करतात. भाला हे मारण्याचे साधन आहे. म्हणून शत्रूच्या मृत्यूची इच्छा करणारे सैनिक व प्रत्यक्ष मृत्यू घडवून आणणारे भाले या दोन्ही गोष्टी मृत्यूशी संलग्न आहेत. हे विधान करताना ‘मृत्यू’ या समान धर्माच्या आधारे शत्रूला मृत्यू देण्याची इच्छा व मृत्यू घडविण्याची क्रिया या दोन्ही गोष्टी ‘भाला’ या एका शब्दात एकवटल्या गेल्या आहेत. म्हणूनच भाल्यांचा प्रवेश म्हणजे मृत्यूचाच प्रवेश अशी जाणीव या विधानातून प्रकट केली जाते.

“कुन्ताः प्रविशन्ति”, “गंगायां घोषः”, ‘‘तूप म्हणजे रूप” यांसारख्या विधानां-

तील अर्थघटकांत दोन प्रकारचे संबंध असतात. एक संबंध समीपतेचा, साहचर्याचा किंवा कार्यकारणभावाचा असतो आणि या संबंधाच्या आधारे त्यांच्यात साधर्म्य प्रस्थापित केले जाते. दोन वस्तू निकट आहेत, त्यांच्यात साहचर्य आहे किंवा त्यांच्यात कार्यकारणभाव आहे, म्हणून "पहिली वस्तू हीच दुसरी वस्तू" अशी कल्पना करून एका वस्तूचे गुणधर्म दुसऱ्या वस्तूकडे स्थलांतरित केले जातात. त्यांच्यात साधर्म्य प्रस्थापित केले जाते. ही किंवा अन्य प्रकारची जी लाक्षणिक विधाने असतात त्यांचे मूलरूप "'क्ष' म्हणजेच 'य'" किंवा "'क्ष' हा 'य' आहे" या प्रकारचे असते. आणि 'क्ष' हा 'य' आहे, असे म्हणणे म्हणजेच 'क्ष' आणि 'य' मध्ये साधर्म्य प्रस्थापित करणे होय. दोन अर्थघटकांत प्रस्थापित होणारे साधर्म्य प्रत्येक वेळी त्या अर्थघटकांच्या समान अंगभूत गुणधर्मांतूनच प्रस्थापित झालेले असेल, असे नाही. अनेकदा एका अर्थघटकाचे धर्म हे दुसऱ्या व वेगळ्याच गुणधर्मांच्या अर्थघटकाकडे स्थलांतरित करून त्या दोन वैधर्म्ययुक्त अर्थघटकांत समानता, साधर्म्य प्रस्थापित केले जाते. "तूप म्हणजे रूपच" हे याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. तूप व रूप या भिन्न, वैधर्म्ययुक्त गोष्टी असूनही त्यांच्यात साधर्म्य प्रस्थापित केले गेले आहे.

उपरोधिक, उपहासपर व वक्रोक्तिपूर्ण विधानांच्या बाबतीत हे विशेषत्वाने खरे आहे. उदाहरणार्थ, "आपण फार शहाणे आहात!" हे विधान घेऊ. बोलणाऱ्याच्या मनात दुसऱ्याच्या मूर्खपणाबद्दल राग, घृणा व निषेधाची भावना आहे. तसेच दुसऱ्याने कसे वागायला हवे याबद्दल काही अपेक्षाही आहेत. म्हणून त्याने दुसऱ्याच्या मूर्खपणास नाइलाजाने शहाणपणा म्हटले आहे आणि आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया व्यक्त केल्या आहेत. दुसऱ्याच्या मूर्खपणाला शहाणपणा म्हणता येणे कदापीही शक्य नाही. पण नाइलाजाने हा मूर्खपणा म्हणजेच शहाणपणा असे मानावे लागते, असा भाव बोलणारा सूचित करीत आहे. उपहासपर वक्रोक्तिपूर्ण विधानांत परस्परविरुद्ध अर्थघटकांत साधर्म्य असल्याचा भास निर्माण करून त्यातील वैधर्म्य तीव्रतेने प्रत्ययाला आणून दिले जाते.

म्हणून आपणांस असे म्हणावे लागेल की लक्षणेत दोन अर्थघटक परस्परांशी साधर्म्यवैधर्म्ययुक्त नात्यांनी बांधले जातात आणि या नात्यामुळे या दोन अर्थघटकांत एकाच वेळी अभेदतेची व वेगळेपणाची जाणीव निर्माण केली जाते. ही जाणीव नव्या नव्या अर्थांना जन्म देते. विधानातील काही अर्थघटकांना समृद्ध बनवते. ध्वनिवाद्यांनी एकाच अर्थप्रक्रियेचे लक्षणा व व्यंजना असे दोन तुकडे पाडले. परंतु ही अर्थप्रक्रिया सलग असून मुख्यार्थबाधाची जाणीव, दोन अर्थघटकांतील साधर्म्यप्रेरित अभेदतेची जाणीव व अर्थसमृद्धतेचा प्रत्यय या क्रमाने ती घडताना दिसते. लक्षणा व व्यंजना मिळून जी एकच अर्थप्रक्रिया मानायची आहे तिला लक्षणा म्हणायचे की व्यंजना, या वादात न पडता आपण तिला रूपकप्रक्रिया म्हणू या. संस्कृत साहित्यशास्त्रात मांडल्या

गेलेल्या रूपकप्रक्रियेचे स्वरूप व तिची ग्राह्याग्राह्यता लक्षात घेतल्यानंतर आपण आजच्या काही पाश्चात्य विचारवंतांच्या विचाराधारे रूपकप्रक्रियेचे स्वरूप स्पष्ट करू.

रूपकप्रक्रियेत ज्ञानात्मक विसंगतीची जाणीव

संस्कृत साहित्यशास्त्रात ध्वनिवाद्यांनी लक्षणा व व्यंजना या दोन व्यापारांमधून रूपकप्रक्रियेचे विवेचन कसे केले आहे हे आपण समजावून घेतले. ध्वनिवाद्यांनी मांडलेल्या रूपकप्रक्रियेत 'मुख्यार्थबाध' व 'तद्योग' या दोन प्रक्रियांना जसे महत्त्व मिळालेले आहे तसेच ते पाश्चात्यांनी मांडलेल्या रूपकप्रक्रियेतही मिळालेले आहे. ध्वनिवाद्यांच्या मुख्यार्थबाधासारख्या संकल्पना पाश्चात्यांनीही कशा मांडल्या आहेत हे काही उदाहरणांवरून लक्षात येऊ शकेल. मनरो सी० बियर्डस्लेने म्हटले आहे की रूपकात्म विधाने ही अर्थपूर्ण आत्मव्याघाती (significant self contradictory) विधाने असतात, आणि त्यांच्यात एक तार्किक अनर्थता (logical absurdity) असते.[८६] बियर्डस्लेचा आधार घेत डग्लस बर्ग्रेनने म्हटले आहे की रूपकात्म विधाने जर वाच्यार्थाने स्वीकारली तर त्यात एक तार्किक किंवा अनुभवजन्य ज्ञानात्मक अनर्थता (logical or empirical absurdity) जाणवते.[८७] रूपके ही अनेकदा चुकीचा अर्थ देतात असे पॉल हेन्ले याने म्हटले आहे.[८८] मेरी मॅक्क्लॉस्की हिने म्हटले आहे की, रूपकात्म विधानांना सत्याची कसोटी (truth test) लावता येत नाही.[८९] तेव्हा रूपकप्रक्रियेत मुख्यार्थबाधासारखी किंवा तार्किक, अनुभवजन्य ज्ञानात्मक विसंगतीसारखी एक प्रक्रिया होते हे ध्वनिवाद्यांप्रमाणेच पाश्चात्यांना मान्य आहे असे दिसते. या मुख्यार्थबाधाचे किंवा ज्ञानात्मक विसंगतीचे रूपकप्रक्रियेत कोणत्या प्रकारचे कार्य आहे हे आपणांस पाहायचे आहे.

'राम सिंह आहे' या विधानाचा 'राम हा चार पायांचा, आयाळ असलेला हिंस्र, वन्य पशू आहे' असा अर्थ आपण घेत नाही. कारण सिंहासंबंधीच्या आपल्या अनुभवजन्य ज्ञानाच्या कसोटीवर रामाचे 'सिंह' असणे हे उतरत नाही. एखादे विधान जर अनुभवजन्य ज्ञानाच्या कसोटीवर उतरले नाही तर त्या विधानात ज्ञानात्मक विसंगती आहे असे आपण म्हणू. प्रत्येक रूपकात किंवा रूपकात्म विधानात ज्ञानात्मक विसंगती असते हे जरी खरे असले तरी ज्ञानात्मक विसंगती असलेली सर्वच विधाने ही रूपकात्म नसतात.[९०] वेड्या माणसाची अनेक विधाने ही ज्ञानात्मक संगतीच्या कसोटीवर उतरणार नाहीत; आणि तरीही ती रूपकात्म आहेत असे म्हणता येणार नाही. 'हा माणूस निळा आहे', 'त्याला तीन डोळे आहेत' या विधानांत ज्ञानात्मक विसंगती असूनही ती रूपकात्मक नाहीत. या उलट, 'हा माणूस हिरवा आहे', 'माणसाने कधी कधी तिसरा डोळा उघडावा' अशी विधाने मात्र रूपकात्म आहेत, असे म्हणता येईल. नुसती ज्ञानात्मक विसंगती असलेली विधाने रूपकात्म नसतात तर ही विसंगती अर्थपूर्ण बनली की ती रूपकात्म बनतात.[९१]

रूपकात्म विधानांवर विचार करताना ही ज्ञानात्मक विसंगती जाणवते याचे कारण एकमेकांशी कसलाही संबंध नसलेल्या, भिन्न गटांतील वस्तूंमध्ये म्हणजेच त्यांच्या संवेदनाकृतींमध्ये एक साधर्म्याचा, एकात्मतेचा किंवा अभेदतेचा संबंध प्रस्थापित झालेला असतो; आणि या संवेदनाकृती मुळात भिन्न असल्यामुळे अनुभवजन्य ज्ञानाच्या कसोटीवर त्यांचे साधर्म्य किंवा एकात्मता उतरत नाही. रूपकासंबंधी जाणवणारी ज्ञानात्मक विसंगती ही त्याच्यातील वैधर्म्यसंबंधाकडे अंगुलिनिर्देश करीत असते. म्हणून ज्ञानात्मक विसंगती जाणवणे म्हणजे रूपकातील संवेदनाकृतींमध्ये वैधर्म्य जाणवणे, असे आपणांस म्हणता येईल.

ही ज्ञानात्मक विसंगती रूपकप्रक्रियेत सहभागी कशी होते हे मेरी मॅक्क्लॉस्कीने पुढीलप्रमाणे स्पष्ट केले आहे. शब्द व विधाने वाच्यार्थाने घ्यायची आपणांस इतकी सवय झालेली असते की रूपकेही आपण वाच्यार्थाने स्वीकारू पाहतो; रूपकातूनही आपण निष्कर्ष काढू पाहतो; परंतु रूपकाच्या आकलनात या क्रियेवर बंधने पडतात म्हणून तेथे एक ताण (tension) निर्माण होतो; हा ताण आपणांस रूपकाच्या वेगळ्या प्रकारच्या आकलनास भाग पाडीत असतो.[१२] रूपकातील ज्ञानात्मक विसंगतीची किंवा वैधर्म्याची जाणीव ही त्याच्या वेगळ्या प्रकारच्या आकलनास भाग पाडीत असते काय? 'राम सिंह आहे' हे विधान ऐकताच 'राम सिंह असू शकत नाही' याची प्रथम जाणीव होऊन नंतर मग 'राम सिंहासारखा शूर आहे' इत्यादी साधर्म्याकडे आपण जातो काय? वस्तुतः हे विधान ऐकताच आपणांस राम व सिंह यांच्यातील साधर्म्यच झटकन जाणवते. आपण या विधानावर जेव्हा अधिक विचार करू लागतो तेव्हा मात्र आपणांस वैधर्म्याची जाणीव होऊ लागते. म्हणून प्रथम वैधर्म्य व नंतर साधर्म्य अशा टप्प्यांनी रूपकाचा अर्थ आपणांस कळत नाही. आपल्या रोजच्या बोलण्यात इतकी रूपके आपण वापरीत असतो की ज्ञानात्मक विसंगतीची जाणीव न होताच रूपक स्वीकारण्याचा सराव आपणांस झालेला असतो. ज्ञानात्मक विसंगतीची स्पष्ट जाणीव न होता सर्वच रूपके आपण स्वीकारतो, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. काही रूपके अशी असतात की त्यांच्या आकलनात साधर्म्य व वैधर्म्य यांची जाणीव तितक्याच प्रभावीपणे होते. मर्ढेकर जेव्हा

आग अंधाराची जीवा । कोण्या देवाने लावली ।[१३]

असे म्हणतात तेव्हा 'आग' व अंधार' यांच्यातील विरोध व त्याबरोबरच 'आग अंधाराची' यातील साधर्म्यजन्य अर्थपूर्णता आपणांस एकाच वेळी व तितक्याच प्रभावीपणे जाणवते. रूपकात सहभागी होणारे मानसिक संदर्भ व वस्तूंच्या संवेदनाकृती परस्परविरोधी असतात तेव्हा त्यांच्यातील वैधर्म्याची जाणीव अतिशय तीव्र असते. मर्ढेकरांच्या "डोळयांच्याच भिंती। झाल्या ऐशा।"[१४] या ओळीतील 'डोळयांच्याच भिंती' हे रूपक असेच आहे. अनेकदा दोन वस्तूंच्या संवेदनाकृती

इतक्या अनपेक्षितपणे एकत्र येतात की त्यांच्यातील वैधर्म्य वाचकाच्या झटकन नजरेत भरते. अशा रूपकातील संवेदनाकृती या परस्परविरोधी नसतात, तर त्या फक्त भिन्न गटांतील असतात. परंतु त्यांच्या एकत्र येण्यात जी अनपेक्षितता असते तिच्यामुळेच त्यांच्यातील वैधर्म्याकडे वाचकाचे अपरिहार्यपणे लक्ष जाते. "ह्या दुःखाच्या कढईची गा / अशीच देवा घडण असू दे."[९५] यातील 'दुःख' व 'कढई' किंवा 'प्रेषितांच्या डोळयांत असतो प्रकाशाचा स्क्रू—घट्ट बसवून टाकलेला'[९६] यातील 'प्रकाश' व 'स्क्रू' हे मानसिक संदर्भ किंवा संवेदनाकृती अनपेक्षितपणे एकत्र आल्या आहेत. रूपक घडविणारे मानसिक संदर्भ किंवा संवेदनाकृती या जितक्या भिन्न गटांतील किंवा भिन्न स्तरांवरच्या असतील, किंवा काव्यपरंपरेच्या दृष्टीने जितक्या नव्या असतील, तितकी रूपकातील वैधर्म्याची जाणीव तीव्र असते. तसेच परस्परविरोधी संवेदनाकृती किंवा मानसिक संदर्भ जेव्हा रूपकात एकत्र येतात तेव्हाही वैधर्म्याची जाणीव तीव्र असते.

रूपकाच्या आकलनात साधर्म्यवैधर्म्यसंबंधाची जाणीव प्रथम साधर्म्य व नंतर वैधर्म्य या अनुक्रमाने होवो किंवा ती एकदम व तितक्याच प्रभावीपणे होवो, रूपकात हे दोन्ही संबंध अस्तित्वात असतात आणि त्यांच्याशिवाय रूपक घडूच शकत नाही. जेथे साधर्म्यवैधर्म्यसंबंधाची सारख्याच तीव्रतेने जाणीव होते तेथे हे दोन्ही संबंध आवश्यक व अपरिहार्यपणे तर असतातच, पण त्याबरोबरच ते प्रकटपणे रूपकप्रक्रियेत सहभागी होत असतात. परंतु ज्या रूपकात वैधर्म्यसंबंधाची सहजपणे प्रतीती होत नाही तेथे तो रूपकप्रक्रियेत सहभागी होत नाही, असे म्हणता येईल का? दोन संवेदनाकृती किंवा मानसिक संदर्भ हे भिन्न कोटींतील किंवा भिन्न स्तरांवरचे नसतील तर त्यांच्यात साधर्म्यसंबंध प्रस्तापित होणारच नाहीत. "राम सिंह आहे" येथे 'राम' व 'सिंह' या दोन गोष्टी भिन्न कोटींतील आहेत, म्हणूनच त्यांच्यात अर्थपूर्ण साधर्म्यसंबंध प्रस्थापित झाले आहेत. "राम माणूस आहे" या विधानातील 'राम' व 'माणूस' हे मानसिक संदर्भ असे भिन्न कोटींतील किंवा भिन्न स्तरांवरचे नसल्यामुळे त्यांच्यात प्रस्थापित झालेली एकात्मता ही रूपकप्रक्रियेचे फलित नाही. रूपक जेव्हा घडते तेव्हा वैधर्म्यात साधर्म्य प्रस्थापित झालेले असते. कल्पनाशक्ती कसे कार्य करते हे सांगताना कोलरिज जेव्हा ती वैधर्म्यात साधर्म्य प्रस्थापित करते असे म्हणतो, तेव्हा तो रूपकाच्या किंवा प्रतिमेच्या घडणीचेच स्वरूप स्पष्ट करीत असतो.[९७] रूपकातील साधर्म्यसंबंधाची प्रतीती व अर्थपूर्णता ही वैधर्म्याच्या स्वरूपावरच सर्वस्वी अवलंबून असते. दोन संवेदनाकृतींतील किंवा मानसिक संदर्भांतील विभिन्नता किंवा अंतर जितके जास्त तितके त्यांच्यात प्रस्थापित होणाऱ्या साधर्म्याची प्रतीती तीव्र व उत्कट. रूपकातील वैधर्म्यसंबंध हे कधी प्रत्यक्षपणे रूपकप्रक्रियेत सहभागी होतात तर कधी ते साधर्म्यसंबंध घडविण्याचे, त्यांना अर्थपूर्णता मिळवून देण्याचे कार्य करतात. म्हणून रूपकातील वैधर्म्यसंबंध हे रूपकप्रक्रियेचा एक भागच असतात असे म्हटले पाहिजे.[९८]

रूपकप्रक्रियेत तुलना असते काय?

प्रतिमेची व्याख्या करताना आपण दोन मानसिक संदर्भांत साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया होत असते, असे विधान केले होते आणि त्याबरोबरच 'साधर्म्य-वैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया' म्हणजेच रूपकप्रक्रिया असेही म्हटले होते.[९९] प्रतिमेत घडणाऱ्या या रूपकप्रक्रियेतील वैधर्म्यसंबंधाचा आपण आतापर्यंत विचार केला. आता आपणांस या आंतरप्रक्रियेतील साधर्म्यसंबंधाचा विचार करायचा आहे. किंवा ध्वनिवाद्यांच्या भाषेत बोलायचे झाल्यास 'तद्योगा'चा विचार करायचा आहे.

रूपकात प्रस्थापित होणाऱ्या साधर्म्यसंबंधामध्ये तुलनेला महत्त्वाचे स्थान देणारा एक मतप्रवाह आढळून येतो. हे मत मांडणाऱ्यांना रूपकात एक आंतरप्रक्रिया घडते हे मान्य होऊ शकणार नाही. उपमेत तुलनेला महत्त्वाचे स्थान असते, तसेच ते रूपकातही असते असे त्यांना वाटते. किंबहुना, रूपक हा उपमेचाच एक प्रकार आहे असे त्यांचे मत आहे. स्टीफेन ब्राऊन म्हणतो की जेथे उघडपणे (explicitly) तुलना केली जाते तेथे उपमा होते आणि जेथे अप्रत्यक्षपणे (implicitly) तुलना केली जाते तेथे रूपक होते.[१००] मिडल्टन मरीनेही अशीच भूमिका घेतली आहे. तो म्हणतो की उपमा व रूपक यांत निर्मिती करणारी बोधना एकाच प्रकारची आहे; त्यामुळे हे दोन प्रकार मूलतः भिन्न आहेत, असे मानणे अशक्य वाटते; खरे म्हणजे रूपक ही संक्षिप्त (compressed) उपमाच असते.[१०१] रूपकात सहभागी होणाऱ्या दोन मानसिक संदर्भांत प्रस्थापित होणारे साधर्म्यसंबंध म्हणजे साम्याधारे केलेली तुलना असे मानणे म्हणजे रूपक व उपमा यांत केवळ शैलीचाच फरक आहे असे मानणे होय. 'राम हा सिंहासारखा शूर आहे' असे सरळपणे तुलना करणारे लांबलचक विधान न करता 'राम सिंह आहे' असे अप्रत्यक्ष तुलना करणारे विधान करणे हे सोयीचे असते, म्हणून आपण रूपक करतो, असे मानणे होय. अर्थात आपली इच्छा असेल तेव्हा रूपकाची उपमा बनविता येते असे यात गृहीत धरले जाते! परंतु हे सर्वच रूपकांबद्दल खरे नाही. विशेषतः कवितेतील रूपकांचा उपमेमध्ये विस्तार करता येत नाही.

आणि गजरे हुरहुरींचे मनगटीं मी घालितें[१०२]

या ओळीतील 'हुरहुरीचे गजरे' या रूपकाचा उपमेत विस्तार करणे अशक्य आहे. म्हणून 'रूपक ही संक्षिप्त उपमा असते' ही भूमिका घेता येणार नाही.[१०३]

रूपकात तुलनेचा भाग मुळीच नसतो असा याचा अर्थ नाही. जेव्हा दोन संवेदनाकृतींत किंवा मानसिक संदर्भांत साधर्म्यसंबंध प्रस्थापित होतात तेव्हा तेथे कळत न कळत तुलना झालेली असतेच. रूपकाची निर्मिती मात्र तुलना करण्यासाठी झालेली नसते. दोन मानसिक संदर्भांतील जाणवलेली एकात्मता प्रत्ययाला आणून देण्यासाठी रूपक घडत असते. ही एकात्मता तुलनेने नव्हे तर दोन मानसिक

संदर्भांतील अनेक घटक साधर्म्यवैधर्म्याच्या नात्याने एकजीव झाल्याने प्रत्ययाला येते. रूपकाचा विचार करताना रिचर्ड्सने ही आंतरप्रक्रियेची उपपत्ती मांडली आहे.

रूपकातील आंतरप्रक्रिया

आपली आंतरप्रक्रियेची उपपत्ती मांडताना रिचर्ड्सने रूपकाविषयीच्या पारंपरिक भूमिका नाकारल्या आहेत. तो म्हणतो की, या पारंपरिक उपपत्तींमध्ये रूपकांच्या काही तऱ्हाच फक्त विचारात घेतल्या गेल्या व 'रूपक' ही संज्ञा त्यांपैकी काही तऱ्हांसाठीच वापरली गेली. त्यामुळे रूपक ही इकडचा शब्द तिकडे करणारी केवळ शाब्दिक गोष्ट बनली. खरे म्हणजे रूपक ही मूलतः विचारांमध्ये होणारी प्रक्रिया किंवा संदर्भांमध्ये होणारा व्यवहार आहे. दोन विचारांमध्ये किंवा मानसिक संदर्भांमध्ये रूपकप्रक्रिया कशी घडते हे स्पष्ट करताना रिचर्ड्स म्हणतो की, आपला एकूण विचार हाच मुळी रूपकात्म असतो; वस्तूवस्तूची तुलना करीत तो चालतो; यामधूनच भाषेत रूपके येत असतात; आपण जेव्हा रूपके वापरतो तेव्हा एखाद्या शब्दामध्ये किंवा वाक्प्रयोगामध्ये भिन्न वस्तूंसंबंधीचे दोन विचार एकाच वेळीं कार्यान्वित झालेले असतात आणि त्या शब्दाचा किंवा वाक्प्रयोगाचा अर्थ हा त्या विचारांच्या आंतर-प्रक्रियेचा परिपाक असतो.[१०४]

रूपकात वाहक शब्द (vehicle) व लक्षित शब्द (tenor) यांच्या अर्थांमध्ये एक आंतरप्रक्रिया घडते असे रिचर्ड्सने म्हटले आहे. त्याचे म्हणणे 'राम सिंह आहे' या उदाहरणाच्या आधारे समजावून घेऊ. या रूपकात 'राम' हा लक्षित शब्द असून 'सिंह' हा वाहक शब्द आहे. 'सिंह' हा शब्द आपल्या काही अर्थांचे वहन 'राम' या लक्षित शब्दाकडे करतो आणि 'राम' या शब्दाचे काही अर्थ व 'सिंह' या शब्दाने वाहून आणलेले अर्थ यांच्यात परस्परसमावेशन (intercourse) होऊन रूपकाचा अर्थ निष्पन्न होतो. दोन अर्थांमध्ये होणारी ही देवाणघेवाण, समावेशन हे केवळ साधर्म्यावर (resemblance) नव्हे तर वैधर्म्या-वरही (disparity) अवलंबून असते. तसेच ती देवाणघेवाण नेहमी दोन वस्तूंमधील संवेदनाच्या किंवा साधर्म्यवैधर्म्यावर अवलंबून असते असे नाही. दोन वस्तूंबद्दलच्या वृत्तींच्या साधर्म्यवैधर्म्यावर (resemblance or disparity in altitudes) ती अवलंबून असू शकते.

रिचर्ड्सने वापरलेल्या 'वाहक शब्द' व 'लक्षित शब्द' या संज्ञा योग्य वाटत नाहीत, हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. रिचर्ड्सने आपली आंतरप्रक्रियेची उपपत्ती स्पष्ट व विस्तारपूर्वक मांडलली नसली तरी त्याची ही उपपत्ती फार महत्त्वाची आहे. रूपकात होणारी ही आंतरप्रक्रिया आपण स्वीकारलेल्या संज्ञाच्या आधारे मांडू शकू. त्यासाठी 'राम सिंह आहे' हे उपर्युक्त व सोपे उदाहरण घेऊ या. कवितेतील रूपकां-मधील आंतरप्रक्रियेची उदाहरणे यथावकाश येणार आहेतच. येथे 'सिंह' हा शब्द

प्रतिमाकेंद्र व 'राम' हा शब्द प्रतिमाक्षेत्र आहे. या रूपकातील आंतरप्रक्रिया ही प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्या मानसिक संदर्भात देवाणघेवाण होऊन घडते आहे. 'राम' व 'सिंह' हे एकच आहेत असा एकात्मतेचा भाव येथे व्यक्त केला आहे. या एकात्मतेवर लक्ष केंद्रित करून तिची तपासणी करू लागताच प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यातील वैधर्म्याची जाणीव आपणांस होऊ लागते. अर्थात पूर्वी सांगितल्याप्रमाणे बहुतेक रूपकांत ती सुप्तच असते आणि मुद्दाम लक्ष दिल्याशिवाय ती जाणवत नाही. परंतु तरीही वैधर्म्याची जाणीव हा रूपक प्रक्रियेचा पाया असतो. राम हा सिंहासारखा चार पायांचा आयाळ असलेला पशू नाही. त्यामुळे राम व सिंह यांच्या संवेदनाकृतींमध्ये वैधर्म्य प्रस्थापित झालेले आहे. 'सिंह' या शब्दाशी संलग्न असलेले शूरपणा, सत्ताधारित्व यांसारखे अर्थ 'राम' या शब्दाच्या संदर्भात सुसंगत व अर्थपूर्ण बनतात, आणि रामाचा व सिंहाचा शूरपणा एकच आहे याचा प्रत्यय येऊ लागतो. याबरोबरच बोलणाऱ्याची सिंहासंबंधीची जी भीतियुक्त आदराची भावना आहे ती 'राम'बद्दलही अर्थपूर्ण बनू लागते. 'राम' व 'सिंह' यांचा वेगळेपणा गृहीत धरूनही शूरपणा, भीतियुक्त आदर इत्यादी गोष्टींमधील साधर्म्या-धारे 'राम' व 'सिंह' एकात्म बनून या रूपकातील आंतरप्रक्रिया पूर्ण होते. येथे मांडल्याप्रमाणे ही आंतरप्रक्रिया इतकी सरळ व एकेरी नाही. ती यापेक्षा खूपच गुंतागुंतीची आहे. कवितेतील रूपकांमध्ये होणारी आंतरप्रक्रिया तर यापेक्षा अधिकच गुंतागुंतीची असते.

रूपकात साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया घडत असताना प्रतिमाकेंद्राचे व प्रतिमाक्षेत्राचे अर्थ परस्परांचे नियंत्रण, नियमन करतात आणि त्यांच्यात एक व्यवस्था घडवतात. कोणत्या अर्थांना परस्परांत सामावून घेण्यासाठी निवडायचे आणि कोणते अर्थ विलग ठेवायचे हे 'राम' व 'सिंह' यांच्या मानसिक संदर्भाच्या स्वरूपावर अवलंबून असते. 'राम सिंह आहे' या विधानात राम व सिंह एकच आहेत असे सांगितले असले तरी 'राम' हा रामच व 'सिंह' हा सिंहच असल्या-मुळे ते पूर्णपणे एकजीव होऊ शकत नाहीत. त्यांच्यातील काही अर्थ एकजीव होण्याचे नाकारून आपला वेगळेपणा टिकवून ठेवतात आणि काही अर्थ सहजपणे एकमेकांत विलीन होऊन एकात्म बनून जातात. त्यांचे संश्लेषण होते. रूपकाचे स्वरूप एकमेकांना जोडलेल्या सयामी जुळयासारखे असते. या जुळयांची शरीरे जशी वेगळी असूनही एक होती, तसेच रूपकाचेही असते. रूपकात घडणाऱ्या आंतरप्रक्रियेचे स्वरूप सूत्ररूपाने पुढीलप्रमाणे सांगता येईल :

रूपकातील प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्या अर्थांमध्ये साधर्म्यवैधर्म्याच्या आधारे परस्परांचे नियंत्रण, नियमन व परस्परसमावेशन (intercourse) घडवून आणणारी प्रक्रिया म्हणजे रूपकातील आंतरप्रक्रिया : हिला आपण रूपकप्रक्रिया म्हणत आहोत.

रूपकातील दोन प्रक्रिया

रिचर्ड्सप्रमाणेच फिलिप व्हीलराइट यानेही आंतरप्रक्रियेच्या भूमिकेतून रूपकाचा विचार केला आहे. व्हीलराइटने आपल्या भूमिकेत रूपकांसंबंधीचा तुलनेवर आधारलेला पारंपरिक दृष्टिकोणही व्यवस्थितपणे सामावून घेतला आहे. त्यामुळे त्याच्या भूमिकेत वेगवेगळ्या प्रकारांच्या रूपकांची नीट व्यवस्था लागलेली दिसते.

फिलिप व्हीलराइटने रूपकात दोन प्रकारच्या प्रक्रिया कल्पिल्या आहेत आणि त्या आधारे रूपकांचे दोन प्रकार मांडले आहेत. यांपैकी पहिल्या प्रकारच्या रूपकाची मीमांसा ॲरिस्टॉटलपासून होत आली आहे. परंपरेने चालत आलेला रूपकाविषयीचा दृष्टिकोण प्रथम ॲरिस्टॉटलने मांडला. ॲरिस्टॉटलच्या व्याख्येच्या आधारे पहिल्या प्रकारच्या रूपकाचे स्वरूप व्हीलराइटने स्पष्ट केले आहे. ॲरिस्टॉटल म्हणतो की, रूपकामध्ये विशिष्ट वस्तूसाठी वापरल्या जाणाऱ्या नामाचे दुसऱ्या वस्तूचा निर्देश करण्यासाठी साधर्म्याधारे स्थलांतर होते.[१०५] यावर भाष्य करताना व्हीलराइट म्हणतो की ॲरिस्टॉटलपासून चालत आलेल्या या पारंपरिक भूमिकेत तीन गोष्टी गृहीत धरलेल्या असतात : (१) रूपक म्हणून वापरल्या जाणाऱ्या शब्दास एक सर्वज्ञात अर्थ असतो. (२) हा शब्द कमी रूढ, कमी ज्ञात व कमी परिचित अर्थ सांगण्यासाठी सिद्ध होतो. (३) रूढ अर्थ व रूपकात्म अर्थ यांत एक साधर्म्य असते. म्हणून रूपक म्हणजे कमी ज्ञात हे सर्वज्ञाताशी जोडण्याचा मार्ग होय.

हर्बर्ट रीडच्या व्याख्येच्या आधारे दुसऱ्या प्रक्रियेमुळे घडणाऱ्या रूपकाचे स्वरूप व्हीलराइटने स्पष्ट केले आहे. रूपकाची व्याख्या करताना हर्बर्ट रीड म्हणतो की अनेक अवलोकनघटकांचे एका समर्थ प्रतिमेत होणारे संश्लेषण म्हणजे रूपक. रूपक ही एका व्यामिश्र कल्पनेची अभिव्यक्ती असते. ही कल्पना विश्लेषणातून नव्हे किंवा अमूर्त विधानातून नव्हे तर झटकन जाणवणाऱ्या वस्तुनिष्ठ संबंधांतून अभिव्यक्त होते.[१०६] यावर व्हीलराइट म्हणतो की, रूपकाच्या ॲरिस्टॉटलप्रणीत पारंपरिक कल्पनेमध्ये परिचित वस्तू व अपरिचित वस्तू यांतील साधर्म्याला महत्त्व होते. तर नव्या कल्पनेत, जाणवलेल्या संगतीच्या म्हणजेच वस्तू-वस्तूंमध्ये आपल्याला जी संगती जाणवत असते त्या संगतीच्या, संदर्भात अशा अनेक विधर्मीय वस्तूंचा एक गट करणे, याला महत्त्व आले.[१०७]

रूपकाच्या या दोन संकल्पना दोन प्रकारच्या रूपकांचेच स्वरूप स्पष्ट करतात असे व्हीलराइटला वाटते. त्याने या दोन प्रकारच्या रूपकांना 'एपिफर' (epihor) व 'डायफर' (diaphor) अशी नावे दिली आहेत. तो म्हणतो की 'एपिफर' हा शब्द ॲरिस्टॉटलने वापरलेल्या 'epiphora' या शब्दापासून बनवला आहे. 'एपिफोरा' म्हणजे स्थलांतर (transference) आणि रूपकाचे स्वरूप स्पष्ट करताना ॲरिस्टॉटलने तो याच अर्थाने वापरला आहे. 'डायफर' हा शब्द मात्र रीडने स्पष्ट केलेल्या रूपकासाठी व्हीलराइट नव्याने वापरतो. एपिफरमध्ये एकीकडून दुसरीकडे

अर्थ सरकणे ह्याची सूचना मिळते; तर 'डायफर' या शब्दात अनेक वैशिष्ट्यांचा एक गट करून, त्यांना एकात्म बनवून किंवा त्यांचे संश्लेषण साधून त्याला अर्थ देणे, हे सुचवले जाते. शेवटी व्हीलराइट म्हणतो की, चांगल्या रूपकात या दोन्ही प्रक्रियांचा एक मेळ साधलेला असतो. चांगले रूपक काही प्रमाणात 'एपिफरिक' व काही प्रमाणात 'डायफरिक' असते.[१०८]

व्हीलराइटने रूपकांचे 'एपिफरिक' व 'डायफरिक' असे जे दोन प्रकार मानले आहेत, त्यांसाठी आपण 'अर्थांतरित रूपक' व 'संश्लेषित रूपक' अशा दोन संज्ञा वापरू. 'एपिफरिक'मध्ये अर्थाच्या स्थलांतराची प्रक्रिया घडते म्हणून ते अर्थांतरित रूपक; तर 'डायफरिक'मध्ये अनेक विधर्मी गोष्टींमध्ये एकात्मता निर्माण केली जाते, त्यांचे संश्लेषण साधले जाते म्हणून ते संश्लेषित रूपक होय.

अर्थांतरित रूपकातील प्रक्रिया

अर्थांतरित व संश्लेषित रूपकांमध्ये रूपकप्रक्रिया कशी होते हे आपण आता पाहणार आहोत. पहिल्यांदा आपण अर्थांतरित रूपकाचा विचार करू. व्यवहारात बोलताना जेव्हा आपण "'क्ष' माकडतोंड्या आहे" असे विधान करतो, तेव्हा आपण अर्थांतरित रूपकच वापरलेले असते. म्हणजे आपण माकडाच्या तोंडाचे काही विशेष 'क्ष' या व्यक्तीच्या तोंडाकडे स्थलांतरित केलेले असतात. 'क्ष'चे तोंड व माकडाचे तोंड यांच्यात एक अभेदता प्रस्थापित केल्यामुळेच हे स्थलांतर शक्य झाले आहे. ही दोन्ही तोंडे एकच आहेत, असे म्हटल्यामुळे माकडाच्या तोंडाचे विशेष हे 'क्ष'च्या तोंडाचेही विशेष झाले आहेत. हे आपण स्थलांतर घडवून व्यक्त केले आहे. या स्थलांतरातून "'क्ष'चे तोंड हे अमूक अमूक प्रकारे माकडाच्या तोंडासारखे आहे" हेच प्रामुख्याने आपणांस म्हणायचे असते. म्हणजे या दोन तोंडांची आपणांस तुलना करायची असते. अर्थांतरित रूपक हे मुख्यत्वेकरून संक्षिप्त उपमाच (compressed or condensed simile) असते. अर्थांतरित रूपकाचे रूपांतर एक किंवा अनेक उपमांमध्ये यशस्वीपणे करता येऊ शकते. परंतु अशा रूपकामध्येही एक क्षीण स्वरूपाची संश्लेषणप्रक्रिया घडत असते. "'क्ष' माकडतोंड्या आहे" या रूपकात 'क्ष' व्यक्तीच्या चेहऱ्याविषयीची भावनिक प्रतिक्रिया व माकडाच्या तोंडाविषयीची भावनिक प्रतिक्रिया यांचे 'माकडतोंड्या' या प्रतिमाकेंद्रात संश्लेषण झाले आहे. या संश्लिष्ट, भावनिक अर्थाचे उपमेमध्ये रूपांतर मात्र करता येत नाही. हा भावनिक अर्थ व्यक्त करायचा असेल तर "'क्ष' माकडतोंड्या आहे" असेच म्हणावे लागेल.[१०९] बोलण्यात आपण जी रूपके वापरतो त्यांच्यात संश्लेषणाचा भाग असतो; परंतु वैचारिक, शास्त्रीय गद्यातील रूपकात हा संश्लेषणाचा भाग जवळपास नसतो. ती रूपके 'संक्षिप्त उपमा' म्हणूनच स्वीकारली जातात. 'माणसाचा मेंदू हा एक टेलिफोन एक्सचेंज आहे,' 'रेल्वे सिग्नलचा हात'

यांसारख्या रूपकांत केवळ अर्थांतरप्रक्रिया होते. अशी रूपके या केवळ संक्षित उपमाच असतात. कारण या विधानांचा अर्थ घेताना आपण फक्त तुलनाच स्वीकारतो. केवळ अर्थांतरप्रक्रिया असलेली किंवा संक्षित उपमेचे कार्य करणारी ही विधाने रूपकांच्या स्वरूपात येतात, याचे कारण रूपकात शब्दांची काटकसर करता येते, बराचसा अर्थ संक्षेपाने थोड्याशा शब्दांत मांडता येतो. रेल्वे सिग्नलच्या पट्टीला 'हात' म्हटल्यामुळे ज्याप्रमाणे माणसाचे हात खालीवर होणारे, हालचालीतून काही तरी सुचविणारे असतात त्याप्रमाणे या पट्ट्या खालीवर होणाऱ्या व त्यातून काही तरी अर्थ सुचविणाऱ्या आहेत, एवढा अर्थ सांगितला जातो. या प्रकारे प्रदीर्घ तौलनिक विधाने थोडक्यात करता येतात. वैचारिक गद्यात या प्रकारच्या अल्पाक्षरत्वाला महत्त्व असते म्हणून तेथे उपमांऐवजी अर्थांतरित रूपके वापरली जातात. आता कवितेतील अर्थांतरित रूपकात होणाऱ्या प्रक्रियेचे स्वरूप तपासू या.

अवघें अंबर झालें झुंबर...[११०]

वसंत बापटांच्या या ओळीतील 'झुंबर' हा शब्द प्रतिमाकेंद्र आहे आणि 'अवघें अंबर' हे प्रतिमाक्षेत्र. येथेही प्रतिमाकेंद्राचे अर्थ प्रतिमाक्षेत्राकडे स्थलांतरित होताना दिसतात. श्रीमंतांच्या दिवाणखान्यात छताला लोलकांची झुंबरे टांगलेली असतात। त्यांत मेणबत्त्या—क्वचित अत्तराचे दिवे—पेटवतात. मेणबत्त्यांच्या प्रकाशात त्याला लगडलेले अनेक लोलक चमचम चमकत असतात. या लोलकांतून झिरपणाऱ्या प्रकाशकिरणांचे विश्लेषण होऊन सतरंगी इंद्रधनुष्ये भिंतींवर पडतात. झुंबराची एकूण संवेदनाकृती, तिच्याशी संलग्न असणारी प्रकाशविषयक दृक्संवेदनांची वैशिष्ट्ये, हा 'झुंबर' या शब्दाचा अर्थ आहे. झुंबराचा हा अर्थ 'अंबर' या शब्दाकडे स्थलांतरित होतो व रात्रीच्या वेळी आकाश हे पेटलेल्या झुंबरासारखे चमचमते, हे आपणांस जाणवते. येथे साधर्म्याधारे होणाऱ्या तुलनेला महत्त्व आहे. म्हणून हे रूपक 'संक्षित उपमा' आहे असे आपणांस म्हणता येईल.

परंतु या रूपकात एवढीच प्रक्रिया मात्र घडत नाही. झुंबराचे अर्थ अंबराकडे स्थलांतरित होत असतानाच आपणांस अंबराकडे पाहण्याच्या कवीच्या वृत्तीचाही प्रत्यय येतो. झुंबराच्या व झुंबरातून बाहेर पडणाऱ्या प्रकाशाच्या सौंदर्यामुळे प्रसन्नतेचे, सुखदतेचे, स्तिमिततेचे भाव निर्माण होतात; झुंबर उंच असूनही आपल्या आवाक्यात असते म्हणून त्याबद्दल परकेपणाची, दूरत्वाची भावना वाटत नाही; झुंबराबद्दलच्या या ज्या भावना आहेत किंवा जाणिवा (feelings) आहेत त्या अंबराबद्दलच्याही झाल्या आहेत. झुंबराबद्दल जे जे व जसे जसे वाटते, ते ते व तसे तसे अंबराबद्दलही वाटत आहे. 'झुंबर' व 'अंबर' यांच्याबद्दल एकच भाव जाणवत आहे. म्हणजेच 'झुंबर' व 'अंबर' यांचे संश्लेषण होत आहे. येथेही 'झुंबरा'संबंधीच्या भावनिक प्रतिक्रिया 'अंबरा'कडे स्थलांतरित होत आहेत असे

म्हणता येईल काय ? स्थलांतरणक्रियेत 'एक स्थळ सोडून देऊन दुसऱ्या स्थळी जाणे' घडत असते. दुसऱ्या स्थळी पोचल्यावर पहिल्या स्थळाचा संबंध उरत नसतो. "राम सिंह आहे" या विधानात सिंहाचा शूरपणा, त्याचे सामर्थ्य, त्याची निरंकुश सत्ता इ० गुणधर्म 'राम'कडे स्थलांतरित झाले की 'सिंह' या प्रतिमाकेंद्राचे काम संपते. मग आपले लक्ष रामच्या ठिकाणी असलेल्या या गुण-धर्मांवर केंद्रित होते. 'माणसाचा मेंदू हा टेलिफोन एक्सचेंज आहे' या विधानात टेलिफोन एक्सचेंजची गुंतागुंत व कार्यपद्धती मेंदूकडे स्थलांतरित होताच टेलिफोन एक्सचेंजचा संदर्भ अनावश्यक बनतो. किंवा 'सिग्नलचा हात' असे जरी आपण म्हणत असलो तरी आपल्या आकलनात 'हाताचा' संबंध उरलेला नसतो. म्हणूनच झुंबराशी संलग्न असलेल्या भावनिक अर्थांचे 'अंबरा'कडे स्थलांतर होते असे आपणांस म्हणता येणार नाही. त्याऐवजी 'अंबर' या शब्दाच्या संदर्भात हे भावनिक अर्थ 'झुंबर' या शब्दातच संश्लेषित होतात असे म्हणावे लागेल. कारण 'झुंबर' हा शब्द वगळून टाकून व त्याचे भावनिक अर्थ अंबराशी संलग्न करून जर आपण विधाने करू लागलो तर ती आपणांस करताच येणार नाहीत. त्यासाठी प्रत्येक वेळी आपणांस 'झुंबर' या शब्दाकडेच यावे लागेल. कारण या भावनिक प्रतिक्रियांना 'झुंबरा'शिवाय स्वतंत्र अस्तित्वच नाही; त्या केवळ झुंबराच्याच आहेत. झुंबराविषयीचे हे 'वाटणे' कवीला अंबराविषयीही वाटत असले, तरी ते मुळात झुंबराविषयीचेच आहे. म्हणून 'अंबरा'विषयीचे हे वाटणे 'झुंबर' या शब्दा-तूनच व्यक्त होऊ शकेल. एका वस्तूबद्दलचे वाटणे जर इतर वस्तूंबद्दलही जसेच्या तसे वाटत असते तर आपल्या बोधनेत रूपकप्रक्रियाच घडली नसती. एका वस्तू-विषयीची जाणीव जर दुसऱ्या व इतर अनेक वस्तूंबद्दल जशीच्या तशी झाली असती तर त्या जाणिवेला एक वस्तुनिरपेक्ष, स्वतंत्र रूप मिळाले असते. 'चौकोनीपणा' हा अनेक वस्तूंमध्ये असलेला समान गुणधर्म आहे. म्हणून चौकोनीपणाला वस्तुनिरपेक्ष, स्वतंत्र अस्तित्व आहे. त्यामुळे 'ही पेटी त्या टेबलासारखी चौकोनी आहे' या विधानात कसलीही रूपकप्रक्रिया होत नाही; येथे केवळ तुलना होते. वस्तूंबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रियांना असे वस्तुनिरपेक्ष, स्वतंत्र रूप प्राप्त होऊ शकत नाही, म्हणूनच त्यांच्या संदर्भात रूपकप्रक्रिया होऊ शकते. "'क्ष' हे 'य' आहे" असे विधान जेव्हा आपण करतो तेव्हा 'य' या प्रतिमाकेंद्राचे काही गुणधर्म 'य'चे राहूनही 'क्ष'चे बनतात. तसेच 'क्ष' हे प्रतिमाक्षेत्र 'क्ष' असूनही काही विशिष्ट गुण-धर्मांच्या बाबतीत 'य' बनते. म्हणून येथे सरळपणे स्थलांतर होत नाही, तर प्रतिमाकेंद्रामध्ये प्रतिमाकेंद्राचे काही गुणधर्म व प्रतिमाक्षेत्राचे काही गुणधर्म एकात्म होतात. यालाच आपण प्रतिमाकेंद्रात होणारे संश्लेषण असे म्हणतो. 'अवघे अंबर झाले झुंबर' या रूपकाबद्दलही असेच घडताना दिसते. झुंबराबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रिया या झुंबराबद्दल राहूनही अंबरच्या बनतात. अंबर व झुंबर यांतील संवे-

दनासाधर्म्याच्या आधारे 'अंबर' हे 'झुंबर' बनते आणि झुंबराबद्दलचे 'वाटणे' हे अंबराबद्दलचे बनते.

या विवेचनावरून अर्थांतरप्रक्रिया व संश्लेषणप्रक्रिया यांसंबंधी पुढील निष्कर्ष आपण काढू शकू. वस्तूशी संलग्न असलेले परंतु त्या वस्तूपासून विलग केले जाऊ शकणारे किंवा ज्यांना स्वतंत्र, वस्तुनिरपेक्ष अस्तित्व असते असे गुणधर्म किंवा अर्थ रूपकप्रक्रियेत स्थलांतरित होत असतात. हे गुणधर्म किंवा अर्थ उपमांमधूनही मांडले जाऊ शकतात. परंतु केवळ त्याच वस्तूशी संलग्न असलेले किंवा त्या वस्तूशिवाय ज्यांना स्वतंत्र अस्तित्व लाभू शकत नाही असे गुणधर्म किंवा अर्थ हे स्थलांतरित न होता दुसऱ्या वस्तूच्या काही गुणधर्मांना किंवा अर्थांना आपल्यात संश्लिष्ट करून घेतात. हे गुणधर्म किंवा अर्थ म्हणजे त्या वस्तूविषयीच्या भावनिक प्रतिक्रिया किंवा जाणिवा (feelings) होत. कवितेत भावनिक अर्थ महत्त्वाचे असतात म्हणूनच तिच्यात संश्लेषणप्रक्रियेला महत्त्व असते. तिच्यातील रूपके ही कमीअधिक प्रमाणात संश्लेषित रूपके असतात. अशा रूपकांतील संश्लेषित भागाचे उपमांमध्ये रूपांतर करता येत नाही.

हे जर खरे असेल तर मग 'अवघें अंबर झालें झुंबर' हे संश्लेषित रूपक आहे, असे म्हणायला काय हरकत आहे, असा प्रश्न उपस्थित होईल. याचे उत्तर असे देता येईल की कवितेतील रूपके ही अपरिहार्यपणे संश्लेषित रूपके असली तरीही काही रूपकांत अर्थांतरप्रक्रियेला महत्त्वाचे, किमान बरोबरीचे स्थान असते. कवितेतील अर्थांतरित रूपकाचे वैशिष्ट्य असे की ते लक्षात घेताना प्रथमदर्शनी दोन अर्थघटकांतील तुलनाच आपल्यासमोर येते. ना० घ० देशपांड्यांच्या कवितेतील पुढील रूपकही असेच आहे :

मधुर वदन पण दो भुवयांचें अदय तुझें धनु ।[१११]

येथे भुवयांचा आकार व धनुष्याचा आकार यांच्यातील तुलनाच प्रथम जाणवते आणि नंतर प्रियकराच्या विद्ध होण्यासंबंधीच्या भावनिक प्रतिक्रिया जाणवतात. या भावनिक प्रतिक्रिया 'धनु' या प्रतिमाकेंद्रात संश्लेषित झाल्या आहेत. म्हणून येथे संश्लेषणप्रक्रियेइतकीच अर्थपूर्ण अशी अर्थांतरप्रक्रियाही घडली आहे. म्हणून हे अर्थांतरित रूपक आहे. कवितेतील सर्वच रूपकांत ही अर्थांतरप्रक्रिया महत्त्वाची व अर्थपूर्ण बनताना दिसत नाही. जेथे अर्थांतरप्रक्रिया क्षीण आणि संश्लेषणप्रक्रिया प्रभावी व अर्थपूर्ण असते तेथे संश्लेषित रूपक आहे असे म्हणायला हवे.

संश्लेषित रूपकातील प्रक्रिया

आता आपणांस संश्लेषित रूपकाचा विचार करायचा आहे. त्यासाठी विंदा करंदीकरांच्या पुढील ओळींतील एक रूपक विचारात घेऊ :

शोधणे, तुलनीय वस्तू शोधणे हे आपल्या विचारप्रक्रियेचे विचार घडविणारे आद्य तत्त्व आहे.[११४] जेव्हा एखादी वस्तू किंवा घटना आपल्या विचारकक्षेत येते तेव्हा आपण तिच्यासारख्या अन्य वस्तूंशी तिची तुलना करून किंवा तिच्यासारख्या वस्तूंशी ती एकजीव बनवून ती समजावून घेत असतो. म्हणूनच तौलनीकरण व संश्लेषण या आपल्या बोधनेच्या प्राथमिक क्रिया मानल्या पाहिजेत.[११५] तसेच या दोन प्रक्रियांच्या कमीअधिक सहभागाने जन्मणारी उपमा व रूपक ही केवळ शाब्दिक क्रीडा नाही, किंवा आशय सजविणारे ते अलंकारही नाहीत, तर ती आपल्या विचारांची मूलरूपे (basic patterns) आहेत.

बियर्डस्लेने केलेले उपमेचे दोन प्रकार

मनरो सी० बियर्डस्ले याने उपमेतही रूपकांची सूचना कशी मिळते हे स्पष्ट करताना उपमेचे दोन प्रकार कल्पिले आहेत. तो म्हणतो की, खुली उपमा व बंदिस्त उपमा (open simile and closed simile) असे उपमेचे दोन प्रकार मानले पाहिजेत : खुली उपमा ही फक्त 'क्ष' हे 'य'सारखे आहे, असे सांगते व बंदिस्त उपमा ही 'क्ष' हे अमूक अमूक प्रकारे 'य'सारखे आहे, असे सांगते. रूपक व बंदिस्त उपमा यांचे कार्य सारखेच असल्यामुळे बंदिस्त उपमा या रूपकामध्ये सहजपणे रूपांतरित करता येतात; परंतु सर्वच रूपके बंदिस्त उपमेमध्ये समाधानकारकपणे रूपांतरित करता येत नाहीत, असे तो म्हणतो. उदाहरण घेऊन तो एके ठिकाणी म्हणतो की, 'वारा हा सुरीप्रमाणे धारदार आहे' या बंदिस्त उपमेतून 'वारा धारदार आहे' ही रूपकाची सूचना मिळते; आणि येथे रूपके ही बंदिस्त उपमेत रूपांतरित का करता येत नाहीत याचे कारणही समजते. याचे कारण तो असे सांगतो की, रूपकाचे बंदिस्त उपमेत किंवा बंदिस्त उपमेचे रूपकात केले जाणारे रूपांतर हे चक्रात्मक (circular) होते. खुली उपमा व बंदिस्त उपमा यांतील फरक सांगताना तो म्हणतो की बंदिस्त उपमा ही रूप-कांची सूचना करीत असल्यामुळेच तिला चित्रांकनाची शक्ती (figurative power) प्राप्त होते; उदाहरणार्थ, "जेन ही गायीसारखी आशावादी आहे." व "जेन ही जोनसारखी आशावादी आहे" या दोन उपमांमध्ये त्यामुळेच फरक पडला आहे. पहिली उपमा रूपकाची सूचना देत आहे तर दुसरी केवळ तुलना करीत आहे.[११६] बियर्डस्लेने 'खुली उपमा' व 'बंदिस्त उपमा' अशा ज्या दोन संज्ञा वापरल्या आहेत त्या उपमेच्या मांडणीवर (structure) आधारित आहेत. खुल्या उपमेत सामान्य धर्माचा निर्देश नसतो, संदर्भाप्रमाणे तो ठरविण्याची मोकळीक असते. सामान्य धर्माचा स्वीकार करण्यास ती खुली असते म्हणून तिला 'खुली उपमा' म्हटले आहे. हिचे स्वरूप अलंकारशास्त्रातील लुप्तोपमेसारखे आहे. बंदिस्त उपमेत सामान्य धर्माचा स्पष्ट उल्लेख केलेला असतो. तो संदर्भावर अवलंबून नसतो. या उपमेत सर्व घटक उल्लेखिलेले असल्यामुळे ती परिपूर्ण उपमा असते. बियर्डस्लेने तिला

म्हणूनच 'बंदिस्त उपमा' म्हटले आहे. अलंकारशास्त्रात हिलाच पूर्णोपमा म्हणतात.

व्हीलराइटने रूपकांचे जसे दोन प्रकार मानले तसेच बियर्डस्ले उपमेचे दोन प्रकार मानीत आहे. आपण रूपकांचे जसे दोन प्रकार समजावून घेतले तसेच उपमेचेही दोन प्रकार समजावून घेतले पाहिजेत. म्हणजे रूपकप्रक्रियेच्या एकूण स्वरूपाचा एक आराखडा आपल्यासमोर येईल आणि कवितेत कोणत्या प्रकारच्या उपमा व रूपके आढळतात हेही अधिक चांगल्या प्रकारे स्पष्ट करून घेता येईल.

स्पष्ट उपमा व संश्लेषित उपमा

बियर्डस्लेने उपमेचे जे दोन प्रकार सांगितले आहेत ते केवळ मांडणीवर (structure) आधारलेले आहेत. "'क्ष' हे 'य'सारखे आहे" या खुल्या उपमेत रूपकाची सूचना मिळत नाही आणि "'क्ष' हे अमूक अमूक प्रकारे 'य'-सारखे आहे" या बंदिस्त उपमेत मात्र रूपकाची सूचना मिळते, हे त्याचे मत वादग्रस्त ठरू शकते. काही खुल्या उपमा अशा असतात की त्यांच्यात रूपकाची सूचना मिळत नाही आणि काही अशाही असतात की त्यांच्यात मात्र रूपकाची सूचना मिळते. उदाहरणादाखल काही खुल्या उपमा घेता येतील. "हिम हे पिठासारखे आहे", "साप दोरीसारखा आहे", "विमान पक्ष्यासारखे आहे" या खुल्या उपमांमध्ये रूपकाची सूचना नाही असे दिसून येते. परंतु "मुले ही फुलां-सारखी असतात", "हरिणीसारख्या डोळ्यांची मुलगी" यांसारख्या खुल्या उपमां-मध्ये मात्र रूपकाची सूचना मिळते. या उपमांमधील काही घटकांत तुलना केली गेली आहे तर काही घटकांत मात्र संश्लेषण साधले आहे. फुलांबद्दल किंवा हरिणीच्या डोळ्यांबद्दल जो भाव जाणवतो त्या भावातून मुलांकडे किंवा मुलीच्या डोळ्यांकडे पाहिले गेले आहे. म्हणजे एका विशिष्ट भावात काही घटकांचे संश्लेषण झाले आहे. या संश्लेषणाचे स्पष्टीकरण किंवा विश्लेषण करता येणार नाही. म्हणूनच काही खुल्या उपमा अशाही असतात की ज्यांत रूपकाप्रमाणेच एक संश्लेषण घडून आलेले असते.

मेरी मॅक्क्लॉस्कीने म्हटले आहे की "मेघ हा कापूस आहे" या रूपकाला सत्याची कसोटी (truth test) लावता येत नसली, तरी "मेघ हा कापसासारखा आहे" या उपमेला मात्र ती लावता येते.[११७] याचा अर्थ असा की उपमेतील ज्या गुणधर्मांमध्ये केवळ तुलना केलेली असते त्या तुलनेला सत्याची कसोटी लावता येते. परंतु उपमेतील जे गुणधम संश्लेषित होतात त्यांना मात्र सत्याची कसोटी लावता येत नाही. जसे नाजुकपणा या गुणधर्माच्या संदर्भात मुले व फुले यांच्या तुलनेला सत्याची कसोटी लावता येते. तशी ती फुलांबद्दल वाटणारे प्रेम, त्यांची सुखदता, चित्ताकर्षकत्व हे जे गुणधर्म मुलांतही पाहिले गेले आहेत त्यांना मात्र लावता येणार नाही. म्हणजे काही खुल्या उपमा अशाही असतात की त्यांच्यात काही घटकांचे संश्लेषण

डोळ्यांतल्या डोहामध्ये
खोल खोल नको जाऊं
मनांतल्या सावल्यांना
नको नको सखे पाहूं.[११२]

यातील पहिल्या दोन ओळींतील रूपक विचारात घेता येईल. या रूपकातही एक अर्थांतरप्रक्रिया घडत आहे. डोहाचे पाणी जसे काळसर व अर्धपारदर्शक असते आणि त्यामुळे जसा त्याचा तळ कळत नाही, तशाच डोळ्यांतल्या बाहुल्याही काळसर व अर्धपारदर्शक असतात. त्यांचाही तळ कळत नाही. तळ कळला नाही तरी डोह जसा खोल खोल वाटतो तसेच डोळेही खोल खोल वाटतात. अशा प्रकारचे तुलनात्मक साधर्म्य आपल्या लक्षात येते आणि आपण ठरविल्यास त्यांचे उपमांमध्ये रूपांतरही करू शकतो. येथे तुलना असली तरी ती आपणांस झटकन व प्रथमदर्शनी जाणवत नाही. हे रूपक आपल्यासमोर येताच आपल्याला 'डोह' या प्रतिमाकेंद्रात संश्लिष्ट झालेले अनेक भावनिक अर्थ जाणवायला लागतात. या भावनिक अर्थांशी संलग्न असणारा तपशील आपणांस आठवायला लागून तो 'डोळयां'संबंधी नव्याने अर्थपूर्ण बनू लागतो. डोहाशी भीतीची व गूढतेची भावन संलग्न आहे. आणि या भावनांशी अनेक प्रकारच्या समजुती, श्रद्धा व अनुभव जोडले गेले आहेत. डोहात अज्ञात कपारी असल्याने त्यात पोहणे व त्याचा तळ गाठणे धोक्याचे असते, डोहात अप्सरा असतात आणि त्या पोहणाऱ्याला धरून अज्ञात ठिकाणी नेतात. तिन्हीसांजेच्या वेळीं निर्जन डोहाकडे गेल्यास माणूस झपाटला जातो. असे आपले समज वा श्रद्धा तसेच अनेक भीतिदायक गूढ अनुभव येथे जागृत होतात. प्रतिमाक्षेत्रातील 'खोल खोल नको जाऊ' हा भाग डोहातील गूढतेच्या, भीतीच्या भावनिक अर्थांचे नियंत्रण व नियमन करू लागतो. काही डोळे आपणांस गूढ व भीतिदायक वाटत असल्यामुळे डोळ्यांशी व डोहाशी संलग्न असलेल्या या भावनांचे परस्परसमावेशन होऊ लागते. 'डोळे' व 'डोह' हे कितीही वेगळे असले तरी भीतिदायकता, गूढता, झपाटलेपण इत्यादी भावनिक अर्थांच्या व त्यांच्याशी संलग्न असलेल्या अनुभवांच्या संदर्भात 'डोळे' हे 'डोह'च बनून गेलेले असतात. या भावनिक अर्थांच्या संदर्भात त्यांचे एकात्मीकरण, संश्लेषण झालेले असते. कवितेमध्ये भावनिक अर्थांची संघटना बांधली जात असल्याने कवितेत संश्लेषित रूपकांना फार महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते. अर्थांतरित रूपके जरी कवितेत येत असली तरी त्यांच्यात घडणाऱ्या संश्लेषणप्रक्रियेला कवितेत महत्त्व असते. ज्यांच्यात ही संश्लेषणप्रक्रिया अतिशय क्षीण असते अशी रूपके कवितेत मूल्यवान ठरू शकत नाहीत.

रूपकप्रक्रियेची चिकित्सा केल्यानंतर पुढील निष्कर्ष आपल्या हाती येतात :

(१) रूपकप्रक्रियेत अर्थांतराची व संश्लेषणाची अशा दोन प्रक्रिया होतात.

(२) ज्या रूपकात अर्थांतरप्रक्रिया घडते ते प्रामुख्याने 'संक्षिप्त उपमा'च असते आणि त्याचे उपमांमध्ये रूपांतर करता येते.

(३) ज्या रूपकांत संश्लेषणप्रक्रिया होते तीच रूपके काव्यात महत्त्वाची व मूल्यवान असतात; त्यांचे उपमेमध्ये रूपांतर करता येत नाही.

या निष्कर्षांचा अर्थ उपमेला काव्यात काही स्थान नसते असा करायचा काय? जर उपमेला काव्यात स्थान असेल तर काव्यातील उपमेचे स्वरूप कसे असते? या प्रश्नांचा विचार आपणांस करावा लागणार आहे.

उपमेत तुलना आणि रूपकात संश्लेषण

"राम सिंहासारखा शूर आहे" ही उपमा आहे आणि "राम सिंह आहे" हे रूपक आहे, असे आपण म्हणतो. उपमेत 'शूर' या गुणधर्माच्या संदर्भात 'राम' व 'सिंह' यांची तुलना केली आहे; रूपकात 'राम' व 'सिंह' एकच आहेत असे म्हटले आहे. या दोन्हीचे अर्थ वेगळे असल्यामुळे या उपमेतील काही शब्द वगळून त्याचे, उपमेतीलच अर्थ व्यक्त करणारे, परिपूर्ण रूपक बनविता येणार नाही आणि या रूपकात काही शब्द घालून त्याची, रूपकाचाच अर्थ व्यक्त करणारी, परिपूर्ण उपमा तयार करता येणार नाही. उपमेचे रूपक बनविले तर आपणांस जे सांगायचे होते त्यापेक्षा वेगळेच व्यक्त होऊ लागेल आणि रूपकाची उपमा बनवल्यास काहीतरी सांगायचे राहून जाईल. परंतु याचा अर्थ उपमा व रूपक हे एकमेकांपासून पूर्णपणे विलग असलेले प्रकार आहेत, असा मात्र नाही. काही रूपकांत कमीअधिक प्रमाणात तुलना असते आणि या तुलनेचे उपमेमध्ये रूपांतरही करता येते, हे आपण पाहिले आहेच. काही उपमांविषयीही असेच म्हणता येईल. काही उपमांमध्ये कमीअधिक प्रमाणात संश्लेषण असते व या संश्लेषित अर्थाचे रूपक करता येते. उदाहरणार्थ, 'हा माणूस कारल्यासारखा कडू आहे', 'खलनायकाने नायकावर नागासारखा डूख धरला' आणि 'हे फूल बालकासारखे निरागस आहे.' या उपमांमध्ये "माणूस कडू आहे", "खलनायकाने डूख धरला" व "हे फूल निरागस आहे' ही रूपके समाविष्ट आहेत. मात्र सर्वच उपमा व रूपके यांच्यात आपणांस काटेकोर सीमा आखता येणार नाही. काही रूपकांत 'उपमापण' असते, तर काही उपमांत 'रूपकपण' असते, असे आपणांस म्हणता येईल. म्हणजेच या दोन्ही प्रकारांमध्ये तुलनेची व संश्लेषणाची प्रक्रिया कमीअधिक प्रमाणात घडत असते. म्हणूनच उपमा व रूपक यांपेक्षा त्यांना जन्म देणाऱ्या तौलनीकरण व संश्लेषण या प्रक्रिया अधिक मूलभूत आहेत. कारण तुलना व संश्लेषण हे आपल्या बोधनेचेच किंवा एकूण विचारप्रक्रियेचेच घटक आहेत. आपला विचार रूपकात्म असतो असे रिचर्ड्सने म्हटल्याचे आपण पाहिले आहेच.[११३] एखाद्या वस्तूचा विचार करणे किंवा ती समजावून घेणे म्हणजे ती इतर कोणत्या वस्तूसारखी आहे हे शोधणे होय. समांतरत्व

झाल्यामुळे त्यांना सत्याची कसोटी पूर्णपणे लावता येत नाही. म्हणून, काही खुल्या उपमा या केवळ तुलना करीत असल्यामुळे रूपकाची सूचना करीत नाहीत, तर काही खुल्या उपमा मात्र तुलनेबरोबरच संश्लेषण साधीत असल्याने रूपकाची सूचना देत असतात, असे मानावे लागते.

ज्या उपमांना बियर्डस्ले बंदिस्त उपमा म्हणतो त्या तरी निखालसपणे रूपकाची सूचना करतात काय हेही पाहिले पाहिजे. "हा माणूस ताडासारखा उंच वाढला आहे", "पृथ्वी ही नारिंगासारखी वाटोळी आहे", "तिचे गाल सफरचंदासारखे लाल आहेत" या सर्व उपमांची मांडणी "'क्ष' हे अमूक अमूक प्रकारे 'य'-सारखे आहे" या प्रकारची आहे. परंतु या उपमा रूपकाची सूचना करीत नाहीत. या सर्व उपमांना सत्याची कसोटी पूर्णपणे लावता येते. कारण त्यांच्यात संश्लेषण घडून आलेले नाही. अर्थात घडणीच्या दृष्टीने बंदिस्त असलेल्या काही उपमांमध्ये, बियर्डस्ले म्हणतो त्याप्रमाणे, रूपकाची सूचना मिळते. उदाहरणार्थ, पाडगावकरांच्या

क्षण पिसापरि हें शरीर हलकें झालें
अन् लहरत तरळत वाऱ्यावर मुरभुरले. [११८]

या ओळींतील उपमेत मात्र असा एक भाग आहे की त्याला सत्याची कसोटी लावता येत नाही. पीस जसे हलके असते तसे शरीर हलके झाले, याला मर्यादित प्रमाणात सत्याची कसोटी लावता येईल. परंतु शरीर हे पिसासारखे लहरत तरळत वाऱ्यावर भुरभुरले याला मात्र सत्याची कसोटी लावता येणार नाही. याचा अर्थ असा की काही बंदिस्त उपमा रूपकाची सूचना देत नाहीत तर काही मात्र रूपकाची सूचना देतात. म्हणून केवळ मांडणीच्या किंवा रचनेच्या आधारे खुली व बंदिस्त उपमा असे दोन प्रकार न कल्पिता रूपकांची सूचना देणाऱ्या उपमांचा एक प्रकार व रूपकाची सूचना न देता केवळ तुलना करणाऱ्या उपमांचा दुसरा प्रकार मानला पाहिजे. म्हणून केवळ मांडणीवर आधारलेल्या 'खुली उपमा' व 'बंदिस्त उपमा' या संज्ञा टाळून व उपमेत घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेला किंवा संश्लेषणप्रक्रियेला महत्त्व देऊन त्या आधारे 'स्पष्ट उपमा' व 'संश्लेषित उपमा' असा भेद केला पाहिजे. जिच्यात स्पष्टपणे तुलना जाणवते, जिचा अर्थ अतिशय स्पष्ट आहे ती 'स्पष्ट उपमा' आणि जिच्यात संश्लेषणप्रक्रिया घडते व जी रूपकासारखे कार्य करते ती 'संश्लेषित उपमा', असा भेद अधिक अर्थपूर्ण होईल.

बंदिस्त उपमेचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य बियर्डस्ले याने सांगितले आहे. बंदिस्त उपमेचे जर रूपकात किंवा रूपकाचे जर बंदिस्त उपमेत रूपांतर केले तर ते चक्रात्मक बनते. ही चक्रात्मकता येण्याचे कारण यांमध्ये जे घटक संश्लेषित झालेले असतात ते विलग करता येत नाहीत हेच होय, असे आपणांस म्हणता येईल. पु० शि० रेग्यांच्या कवितेतील एक रूपक चर्चेसाठी घेऊ या.

आकाश निळें तो हरि
अन् एक चांदणी राधा—[११९]

या रूपकाचे आपण उपमांमध्ये रूपांतर करू लागताच दोन गोष्टी आपल्या लक्षात येतात. एक तर हे रूपांतर अनेक उपमांमध्ये करूनही रूपकातील सर्वच भाग या उपमांमध्ये आणता येत नाही. दुसरी गोष्ट अशी की, ज्या उपमांमध्ये आपण हे रूपांतर करतो त्या उपमांपैकी अनेकांत संश्लेषित भाग तसाच कायम राहतो. प्रत्येक रूपकात एक तुलना अनुस्यूत असल्यामुळे येथेही "निळे आकाश हे हरीसारखे आहे आणि चांदणी ही राधेसारखी आहे" ही उपमा जाणवते. रूपकाचे संश्लेषित घटक या उपमेत आलेले नाहीत. परंतु या संश्लेषित घटकांचे रूपांतर उपमेत करू लागताच तयार होणाऱ्या बहुसंख्य उपमाही बंदिस्त किंवा संश्लेषित बनू लागतात. उदाहरणार्थ, आकाश हरीसारखे नितळ आहे, ते हरीसारखे मोहक आहे, ते हरीसारखे चतुर आहे, ते हरीसारखे सर्वव्यापक आहे, त्याने हरीसारखी संपूर्ण विश्वावर मायेची पाखर घातली आहे, ते हरीसारखे प्रियकर आहे, ते हरीसारखे परमेश्वर आहे, ते हरीसारखे मुक्तिदायी आहे, इत्यादी. अशा अनेक उपमा घडवूनही 'आकाश निळें तो हरि' या रूपकाचे संपूर्ण रूपांतर होतच नाही. पुन्हा या रूपांतरात 'अन् एक चांदणी राधा' या दुसऱ्या रूपकाने पहिल्याचे केलेले नियंत्रण-नियमनही फार मोठ्या प्रमाणात वगळले जाते. या दोन्ही रूपकांचे असे रूपांतर केले गेले तर या दोन्ही रूपांतरांमध्ये मूळचे नाते शिल्लकच राहत नाही. आकाश–चांदणी, हरि–राधा यांची नाती रूपांतरात आणायची असे ठरवले तर आणखी कित्येक उपमा तयार कराव्या लागतील.

समजा, या रूपकांचे असे रूपांतर करून त्यांचे पुन्हा वाच्यार्थात रूपांतर करण्याचा प्रयत्न यशस्वी होईल का? आपण जर तसा प्रयत्न केला तर यांपैकी प्रत्येक उपमेवर आपणांस किमान एकेक परिच्छेद लिहावा लागेल. एवढे करूनही ही रूपके किंवा या उपमा जे सांगू पाहतात ते या परिच्छेदात येणारच नाही. याचे कारण रूपकांच्या बनविलेल्या या उपमा आपणांस पुन्हा रूपकांकडेच खेचत असतात. त्यांची रूपक-प्रकृती या उपमांना रूपकांकडे ओढीत असते. "आकाश निळें तो हरि" यापासून बनविलेल्या उपमा पुढील रूपकांची सूचना देताना दिसतील : आकाश नितळ आहे, ते मोहक आहे, ते चतुर आहे, ते सर्वव्यापक आहे, इत्यादी. या सर्व रूपकांच्या जर पुन्हा उपमा केल्या, तर त्या पूर्वीच्याच होणार. म्हणून संश्लेषित रूपकाप्रमाणेच संश्लेषित उपमेचे (जिला बियर्डस्ले बंदिस्त उपमा म्हणतो) विश्लेषण वा विघटन करता येत नाही; वाच्यार्थात तिचे भाषांतर करता येत नाही. कवितेचे आपण गद्यात रूपांतर का करू शकत नाही, याचे कारण तिच्या संश्लेषित रूपकांच्या व उपमांच्या —म्हणजेच प्रतिमांच्या—संघटनेत दडलेले आहे. म्हणूनच संश्लेषित रूपके व संश्लेषित उपमा या सेंद्रिय असतात. दोन मानसिक संदर्भांतील घटक परस्परांशी

अशा प्रकारे संबंध प्रस्थापित करतात की, ते आपणांस तोडताच येत नाहीत. त्या रूपकात किंवा उपमेत त्या मानसिक संदर्भांना परस्परांच्या अस्तित्वातच अर्थपूर्णता मिळते. हे संबंध लक्षात घेणे म्हणजेच ते रूपक किंवा उपमा लक्षात घेणे. रूपके व उपमा यांमधून व्यक्त होणाऱ्या संबंधांना या दोहोंशिवाय अन्य पर्याय असूच शकत नाही.

संश्लेषित उपमेमधील प्रक्रिया

कवितेत येणाऱ्या संश्लेषित उपमेमध्ये रूपकप्रक्रिया कशी घडते ते आता पाहिले पाहिजे. त्यासाठी विंदा करंदीकरांच्या 'मथूआत्ते' या कवितेतील पुढील उपमा विचारात घेऊ या :

कण्हेरीच्या फुलासारखे तिचे डोळे, कबरीवरील.[१२०]

विधवा, विकेशा अशा मथुआत्तेचे डोळे व कबरीवरील कण्हेरीची फुले यांच्यात एक संश्लेषण घडवले जात आहे. कण्हेरीची फुले लाल रंगाची असतात. (कण्हेर पांढरीही असते. येथे पांढरी कण्हेर गृहीत धरल्यास रूपकप्रक्रियेतून वेगळ्या प्रकारचे अर्थ निष्पन्न होतील.) आतेचे डोळेही असेच लाल कण्हेरीच्या फुलासारखे आहेत. अर्थात एवढेच सांगण्यासाठी ही उपमा आलेली नाही. कण्हेरीची लाल फुले विपुल प्रमाणात मिळू शकत असल्याने ती स्वस्त असतात. म्हणून देवपूजेला, अंत्ययात्रेला किंवा कबरीवर वाहण्यासाठी ती सहजपणे वापरली जातात. लाल रंगाची फुले ही शाळिग्रामाला व गणपतीला वाहण्याचा प्रघात आहे. (या कवितेत शाळिग्रामाचा आणि गणपतीच्या संकष्टी चतुर्थीचा उल्लेख येतो.) मथूआत्तेचे डोळेही असेच देवाला वाहिलेले आहेत. ती बालपणी विधवा झाल्यामुळे तिचे सारे जीवन संन्यस्त बनले आहे. ते सारे देवालाच वाहिलेले जीवन आहे. मथूआत्तेच्या इच्छा–अनिच्छेचा विचार न करता हे संन्यस्त जीवन वैधव्यामुळे तिच्यावर लादले गेले आहे. आयुष्यभराचे दुःखाचे, संतापाचे कढ तिच्या डोळ्यांतील लालपणात उतरले आहेत. अशा डोळ्यांची तुलना कण्हेरीच्या फुलांशी होत असल्यामुळे या फुलाशी संलग्न असलेल्या समर्पितपणाच्या, मूल्यविहीन अस्तित्वाच्या (कारण कण्हेरीचे फूल हे एक सुगंध व सौंदर्य नसलेले 'सस्ते' फूल!) अर्थच्छटा डोळ्यांच्या बाबतीतही अर्थपूर्ण झालेल्या आहेत. येथे या अथसंघटनेत 'कबरी'चा संदर्भ समाविष्ट होऊ लागतो. कबरीवरील कण्हेरीचे फूल हे कबरीवर वाहिलेले फूल आहे. ही जणू एक कबर आहे आणि तिचे डोळे कबरीवर वाहिलेल्या (दोन) फुलांसारखे आहेत. आत्तेचे संपूर्ण जीवन हा मृतावस्थेचाच एक प्रकार! (कबरीतील शरीरे अंतिम निकालदिनापर्यंत वाट पाहत असतात. स्वर्ग किंवा नरक यांपैकी काय मिळणर हे या दिवशीच कळणार. आत्तेचे इहलोकातील जीवन हे कबरीतील शरीराप्रमाणे मोक्षासाठी

निकालदिनाची—मृत्यूची—वाट पाहणारे.) तिचे डोळे पाहणारे, अनुभवणारे, भोगणारे नव्हेत, तर ते एका कब्रीला शोभा आणणारे! अशी एक रूपकप्रक्रिया घडू लागेल. सकृद्दर्शनी या प्रतिमेचे रूप उपमेचे असले तरी त्यात एक समर्थ अशी रूपकप्रक्रिया घडते; म्हणून एका अर्थाने ही उपमा 'रूपक'च आहे!

अशा प्रकारे उपमांमध्ये जर इतकी समर्थ रूपकप्रक्रिया घडते तर कवी त्यांची सरळपणे रूपके का घडवीत नाही? "तिचे डोळे म्हणजे कण्हेरीची फुलेच कब्रीवरील" असे सरळ रूपक करून या रूपकप्रक्रियेला कवी अधिक महत्त्व का देत नाही? कवीने काय करावे हे सांगण्याचा अधिकार जरी आपल्याला नसला तरी आपण काही प्रमाणात याचे उत्तर देऊ शकतो. उपमेचा पाया हा दोन वस्तूंची किंवा दोन घटनांची तुलना हाच असतो. याउलट, रूपक हे तुलनेच्या मार्गाने न जाता संश्लेषण घडवू पाहते. रूपकातही एक तुलना अंतर्भूत असते, परंतु ती अतिशय क्षीण असते. तसेच उपमेतही एक संश्लेषणप्रक्रिया असते, परंतु तीही अतिशय क्षीण असते. अर्थात तुलना व संश्लेषण या दोन्ही प्रक्रियांचे प्रमाण कवीच्या जाणिवांप्रमाणे बदलू शकते. सामान्यपणे कवितेत उपमा येते ती तुलनेच्या मार्गाने कवीच्या जाणिवांत रूपकप्रक्रिया घडत असते तेव्हा. दोन भिन्न संवेदनाकृतींचे वेगळेपण व समांतरत्व कवीला जाणवत असते आणि दोहोंत एकात्मताही जाणवत असते तेव्हा अपरिहार्यपणे उपमेच्या रूपात प्रतिमा अवतरत असते. अशा उपमेत दोन्ही केंद्रे महत्त्वाची असतात. रूपकात प्रतिमाकेंद्रावरच आपले लक्ष अधिक प्रमाणात केंद्रीभूत होते, तर उपमेत आपले लक्ष दोन्ही केंद्रांमध्ये विभागले जाते. या दोन्ही केंद्रांवर लक्ष केंद्रित करूनच आपणांस ही रूपकप्रक्रिया ज्ञात करून घेता येते.

उपमा-रूपके : गद्यातील व काव्यातील

आता आपणांस कवितेतील व गद्यातील उपमारूपकाचे स्वरूप भिन्न कसे असते हे स्पष्ट करता येईल. कवितेतील रूपक हे संश्लेषित रूपक असते हे आपण पाहिले आहेच. कवितेतील उपमा हीसुद्धा अधिक प्रमाणात 'रूपक' असते आणि गद्यातील रूपक हे अधिक प्रमाणात 'उपमा' असते. उपमा व रूपक यांचे त्यांच्यात होणाऱ्या रूपकप्रक्रियेच्या आधारे आपणांस चार प्रकार कल्पिता येतील : (१) स्पष्ट उपमा, (२) अर्थांतरित रूपक, (३) संश्लेषित उपमा, व (४) संश्लेषित रूपक. स्पष्ट उपमेत तुलनाच महत्त्वाची असते. अर्थांतरित रूपकामध्ये तुलनेला प्राधान्य असूनही एक क्षीण संश्लेषणप्रक्रिया होते आणि ही अर्थाच्या दृष्टीने गौण असते. संश्लेषित उपमेत तुलना प्रधान असते आणि संश्लेषण तुलनेच्या वाटेने साधले जाते. संश्लेषित रूपकात तुलना क्षीण व नगण्य असते आणि संश्लेषण हे अतिशय प्रबल असते. अर्थात हे चार प्रकार काटेकोर व कप्पेबंद नाहीत. तुलना व संश्लेषण यांच्या प्रमाणाच्या कमी-

अधिकपणावरून स्थूल मानाने ते कल्पिले आहेत. गद्यात विश्लेषण महत्त्वाचे असते. दोन वस्तू किंवा त्यांच्या संवेदनाकृती अलग व स्वतंत्र ठेवून आणि त्यांची तुलना करून त्या वस्तूचे किंवा संवेदनाकृतीचे स्वरूप समजावून घेणे गद्यात आवश्यक असते. म्हणून स्पष्ट उपमा व अर्थांतरित रूपक गद्यात उपयोगी पडतात. अर्थात हे प्रकार कवितेत येतच नाहीत, असा याचा अर्थ नाही. कवितेतील वर्णनपर, वैचारिक भागात हे प्रकार येऊ शकतात. कवितेत संश्लेषण घडत असल्यामुळे तिच्यातील उपमा-रूपकांमध्ये संश्लेषणप्रक्रिया प्रभावी असते, म्हणून तिच्यात संश्लेषित उपमा व संश्लेषित रूपक आढळून येते. स्पष्ट उपमा व अर्थांतरित रूपके जर काव्यात आली तर काव्याला गद्याचे रूप प्राप्त होऊ लागते. संश्लेषित उपमा व रूपके गद्यात आली तर त्याची तार्किकता बाधित होऊ लागते.

कवितेत उपमा आली आहे की रूपक आले आहे हे महत्त्वाचे नसून त्या संपूर्ण कवितेच्या अस्तित्वासाठी आवश्यक त्या संवेदनांगासहित आवश्यक ती रूपकप्रक्रिया त्यात घडते आहे की नाही हे पाहणे महत्त्वाचे असते. कवितेत उपमा येत असूनही कवितेची चर्चा करताना फक्त रूपकांचा विचार केला जातो. कारण कवितेतील उपमां-मध्येही रूपकप्रक्रियाच घडत असते आणि त्यांचे कवितेतील कार्य हे रूपकांसारखेच असते. म्हणूनच कवितेत रूपक आहे की उपमा आहे याची चर्चा अनावश्यक ठरते. ही नावे टाळून आपण त्यासाठीच या सर्वांचा समावेश करणारी 'प्रतिमा' ही संज्ञा वापरीत आहोत. कवितेतील उपमा व रूपक या दोन्ही प्रकारांना आवश्यक असणारे संवेदनाकृती व रूपकप्रक्रिया हे दोन्ही घटक आपण प्रतिमेच्या संकल्पनेत अंतर्भूत केलेले आहेत. प्रतिमा ही संज्ञा वापरताना आपणांस उपमा व रूपक हे दोन्ही प्रकार अभिप्रेत असले तरी त्यांच्या रचनेचे तांत्रिक विशेष अभिप्रेत नसतात. त्याऐवजी संवेदनाकृतींचे व रूपकप्रक्रियेचे विशेष अभिप्रेत असतात. त्यामुळे उपमेय व उपमान यांचे उल्लेख आहेत काय, त्यांतील सामान्यधर्म उल्लेखिला गेला आहे काय, सादृश्य-वाचक शब्द उल्लेखिला आहे की नाही, या तांत्रिक गोष्टी कवितेच्या विश्लेषणात व मूल्यमापनात महत्त्वाच्या नसतात. त्यांच्या आधारे केले जाणारे प्रकारोपप्रकारही महत्त्वाचे नसतात. महत्त्वाची असते ती या सर्व प्रकारांत घडणारी एक मूलभूत प्रक्रिया. म्हणून अलंकारशास्त्रातील या तांत्रिक गोष्टींना ज्यांत महत्त्व मिळते अशा 'उपमा' व 'रूपक' या संज्ञा टाळून पण या दोन्ही मूलभूत रचनाकृतींचा समावेश जिच्यात होऊ शकेल अशी 'प्रतिमा' ही संज्ञा स्वीकारणे अधिक इष्ट होईल.

प्रतीकाचे भिन्न भिन्न अर्थ

उपमा, रूपक आणि प्रतिमा यांच्याप्रमाणेच 'प्रतीक' (symbol) ही संज्ञाही अनेकदा कवितेच्या मीमांसेत वापरली जाते. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस पाश्चात्त्य कवितेत प्रतीकवाद (symbolism) नावाची एक चळवळ होऊन गेली.

तिच्या अनुयायांनी प्रतीके ही काव्याची भाषा असते अशी भूमिका घेतली.[१२१] अनिलांनीही "प्रतीतिधर्मीय" (mystic) कवीची भाषा प्रतीकात्म (symbolic) असते असे म्हटले आहे.[१२२] तेव्हा रूपकाप्रमाणे प्रतीकाचाही समावेश 'प्रतिमा' या संज्ञेत करता येतो काय, हे पाहिले पाहिजे. तसेच, प्रतीक हीसुद्धा जर कवितेची भाषा असेल तर त्यात रूपकप्रक्रिया घडत असली पाहिजे; तेव्हा त्यातील रूपक-प्रक्रियेचे स्वरूपही तपासले पाहिजे.

प्रतीक ही संज्ञा तर्कशास्त्र, गणितशास्त्र येथपासून ते थेट काव्यशास्त्रापर्यंत अनेक शास्त्रांत वापरली जाताना दिसते, असे रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरन यांनी म्हटले आहे.[१२३] त्यामुळे 'प्रतीक' ही संज्ञा प्रत्येक शास्त्राच्या गरजेप्रमाणे भिन्न भिन्न अर्थांनी वापरली जाते.

व्हीलराइटने प्रतीकांच्या दोन परस्परविरोधी अर्थ असलेल्या संकल्पना नोंदविल्या आहेत. त्यांपैकी पहिल्या संकल्पनेचे विवेचन तो अरबानच्या आधारे करतो. अरबान याने प्रतीक व रूपक यांची तुलना करताना म्हटले आहे की, रूपक हे काही प्रमाणात विश्लेषिता येते तर प्रतीक हे अविश्लेषणीय असते. तेव्हा अविश्लेषणीयता हा प्रतीकाच्या संकल्पनेचा एक अर्थ होय. व्हीलराइटने प्रतीकाचा दुसरा अर्थ फॉसच्या विवेचनाच्या आधारे नोंदविला आहे. फॉसचे म्हणणे असे की, प्रतीक हे विशिष्ट अर्थाचा निर्देश करणारे असते आणि ते सहजपणे विश्लेषिता येते. याउलट, रूपक मात्र अविश्लेषणीय असते. म्हणजे प्रतीक हे विश्लेषणीय असते, हा प्रतीकाच्या संकल्पनेचा दुसरा अर्थ होय.[१२४] तेव्हा प्रतीक ही संज्ञा भिन्न भिन्न अर्थांनी वापरली गेली आहे. म्हणूनच कवितेच्या संदर्भात आपण 'प्रतीक' ही संज्ञा कोणत्या अर्थाने वापरतो, कवितेतील प्रतीकाचे स्वरूप कसे असते, हे पाहिले पाहिजे.

जीवनव्यवहारातील प्रतीके

कवितेतील प्रतीकांकडे वळण्यापूर्वी दैनंदिन जीवनात, नेहमीच्या भाषेत व धार्मिक आचारविचारांत आढळणाऱ्या प्रतीकांचे स्वरूप विचारात घेतले पाहिजे. कारण या प्रतीकांचे एक संस्कारित रूप काव्यात पाहायला मिळते. तसेच, ज्या प्रक्रियेमुळे या क्षेत्रातील प्रतीके घडतात, त्याच प्रक्रियेचे एक विशेष रूप कवितेतील प्रतीकांची जडणघडण करीत असते. प्रतीकांच्या स्वरूपाचे व त्यातील प्रक्रियेचे सर्व-सामान्य विवेचन विल्बर अरबान याने केले आहे, ते आपण प्रथम विचारात घेऊ. तो म्हणतो की प्रतीक हे विशेष प्रकारचे चिन्ह (sign) होय; परंतु ते केवळ चिन्हही नाही तर त्यापेक्षा त्यात काही तरी अधिक असते. सर्व प्रतीके चिन्हे असतात; परंतु सर्व चिन्हे प्रतीके नसतात.[१२५] कुठल्या तरी वस्तूचे किंवा संकल्पनेचे प्रतिनिधित्व करणाऱ्या वस्तूला किंवा आकृतीला अरबान चिन्ह असे म्हणताना दिसतो. त्याने चिन्हांचे तीन प्रकार सांगितले आहेत : (१) निर्देशनात्मक चिन्हे

(designatory signs) दुसऱ्या अन्य गोष्टींकडे आपले लक्ष वेधतात; त्या चिन्हांवर लक्ष केंद्रित न करता त्यांनी निर्देशिलेल्या गोष्टींकडे आपण लक्ष देतो. शब्दांचे उच्चार यांचे उदाहरण होय. (२) आविष्कारात्मक चिन्हे (expressive signs) ही आपल्या मनात एखादी कल्पना जागृत करतात. आपण जरी अशा कल्पनेचा या चिन्हाशिवाय विचार करू शकत असलो तरी ती कल्पना त्या चिन्हाकडे लक्ष पुरविल्यावाचून प्राप्त होऊ शकत नाही. उदाहरणार्थ, 'क्रॉस' हे चिन्ह. क्रॉसमध्ये येशूच्या समर्पणाची जी कल्पना समाविष्ट केली आहे ती स्वतंत्रपणे विचारात घेता येत असली तरी या कल्पनेकडे जाण्याचा मार्ग म्हणजे 'क्रॉस' हे चिन्ह विचारात घेणे हा होय, असे अरबानला म्हणायचे आहे. (३) पर्यायी चिन्हे (substitute signs) ही कुठल्या तरी गोष्टीची किंवा कल्पनेची तिच्याऐवजी जागा घेतात व त्या कल्पनेचे किंवा गोष्टीचे प्रतिनिधित्व करतात. गणितात किंवा तर्कशास्त्रात ही चिन्हे पाहायला मिळतात, असे अरबान म्हणतो.[१२६]

चिन्हांचे स्वरूप स्पष्ट केल्यानंतर अरबान 'प्रतीक' या विशेष प्रकारच्या चिन्हाकडे वळला आहे. हेगेल या तत्त्वज्ञाने प्रतीकाची केलेली व्याख्या अरबानला परिपूर्ण व्याख्या वाटते. तो हेगेलच्या व्याख्येच्या आधारे प्रतीकांची चर्चा करतो. हेगेलने म्हटले आहे की, प्रतीक म्हणून येणाऱ्या, कमीअधिक प्रमाणात संवेद्य असलेल्या, वस्तूचे गुणधर्म आणि ती वस्तू ज्या गोष्टीचे प्रतिनिधित्व करते त्या गोष्टीचे गुणधर्म हे एकरूप झालेले असतात आणि हे एकरूपकत्व (identity) नेणिवेतून जन्मलेले असते; याउलट, चिन्हामध्ये आशयाचे नैसर्गिक गुणधर्म व त्याला चिन्हांकित करणाऱ्या वस्तूचे गुणधर्म यांचे काहीही नाते नसते.[१२७] हेगेलच्या या व्याख्येचे स्वरूप रूपकाच्या व्याख्येसारखेच आहे. अरबाननेही म्हटले आहे की, ज्या भाषेत रूपकघटक अस्तित्वात नसतात तेथे प्रतीकघटक अस्तित्वात असूच शकत नाहीत. हेगेलला अभिप्रेत असलेल्या प्रतीकाचे स्वरूप आपण ज्याला संश्लेषित रूपक म्हणतो तसेच आहे. हेगेलच्या व्याख्येवर भाष्य करताना अरबान म्हणतो की प्रतीकातील प्रतिनिधित्व करणारी वस्तू आणि ती जिचे प्रतिनिधित्व करते ती वस्तू यांचे नाते बिंब-प्रतिबिंबासारखे नसते तर या दोहोंकडे एकाच समान भूमिकेतून पाहिल्यामुळे ते निर्माण झालेले असते.[१२८] कवितेतील प्रतीके ही मूलतः रूपकेच असतात आणि ती रूपकांतूनच जन्मतात. ज्या रूपकांत आत्मिक (ideal) आशय समाविष्ट झालेला असतो ती रूपके प्रतीक बनतात, असेही अरबानने म्हटले आहे.[१२९]

कला, शास्त्र व धर्म या क्षेत्रांतील प्रतीकांचा विचार करताना अरबानने तीन प्रकारची प्रतीके मानली आहेत. पहिले, बाह्य प्रतीक (extrinsic symbol). हे केवळ संलग्नतेच्या नियमामधून घडते किंवा आंतरप्रतीके मृत झाल्यामुळे ती बाह्य प्रतीके बनतात. (उदाहरणार्थ, 'राजदंड' या प्रतीकात केवळ संलग्नतेचे तत्त्व आहे.

किंवा 'स्वतिक' याला पावित्र्याचे, शुभत्वाचे प्रतीक का मानावे हे आज लुप्त झाले आहे. यांना बाह्य प्रतीके म्हणता येईल.) अरबान म्हणतो की, ही प्रतीके कला व शास्त्रे यांत आढळतात. दुसरे, आंतर-प्रतीक (intrinsic symbol). दोन वस्तूंकडे एकाच भूमिकेतून पाहिल्यामुळे आंतर-प्रतीके जन्मतात. कला व धर्म या क्षेत्रांत ही आढळतात. (भरलेला कुंभ हे संपन्नतेचे व 'अग्नी' हे क्षोभाचे व विनाशाचे प्रतीक अशी उदाहरणे आंतरप्रतीकाची म्हणून देता येतील.) तिसरे, मर्मदर्शी प्रतीक (insight symbol) ही मुळात आंतर-प्रतीकेच असतात; परंतु ही मानवी जीवनात अधिक खोल गेलेली असतात; मानवी जीवनाबद्दल, विश्वाबद्दल ती एक दृष्टी देतात; अतिशय मर्यादित व सर्वपरिचित क्षेत्रातून प्रतीकवस्तू निवडून आणि त्यांना वैश्विक अर्थ देऊन ही प्रतीके घडविली जातात. (उदाहरणार्थ, 'प्रकाश' हे ज्ञानाचे, 'काळोख' हे अज्ञानाचे प्रतीक.)

काव्यातील प्रतीकांची चर्चा करताना अरबान म्हणतो की, काव्यातील प्रतीके ही आत्मिक (ideal) आशय घातलेली रूपकेच असतात. काव्यातील प्रतीके ही मर्मदर्शी प्रतीके (insight symbol) असतात. ती भावजागृतीबरोबरच प्रातिभ ज्ञानात्मक अर्थही (intuitive meaning) व्यक्त करतात.[१३०]

रूपक व प्रतीक यांतील भेद

विलबर अरबान याने चिन्हे व प्रतीके यांच्या स्वरूपाची, रूपकाचे प्रतीकाशी असलेल्या नात्याची, प्रतीकांच्या प्रकारांची केलेली चर्चा सर्वमान्य होण्यासारखी आहे. अरबानच्या विवेचनाची चौकट गृहीत धरून आपण प्रतीकामध्ये घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेचा शोध घेऊ या. हा शोध घेण्यापूर्वी आपणांस रूपक व प्रतीक यांतील फरक समजावून घेतला पाहिजे. प्रतीक हे चिन्ह असते आणि हे चिन्ह म्हणजे प्रतिनिधित्व करणारी एखादी इंद्रियसंवेद्य वस्तू किंवा घटना. रूपक हे असे चिन्ह नसते. चिन्ह—म्हणजेच इंद्रियसंवेद्य वस्तू किंवा घटना—अव्यक्त अर्थाचे प्रतिनिधित्व करीत असते. त्यामुळे प्रतीकात्म विधानात प्रतीकाव्यतिरिक्त अव्यक्त अर्थाचा प्रत्यक्ष निर्देश करणारे शब्द नसतात. रूपकात प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र असे दोन घटक असावेच लागतात. या दोन घटकांत आंतरप्रक्रिया होऊन रूपकार्थ सिद्ध होतो. प्रतीकात फक्त प्रतिमाकेंद्रच असते. रूपकात स्वतंत्र अस्तित्व असलेले प्रतिमाक्षेत्र प्रतीकात प्रतिमाकेंद्रातच सामावून गेलेले असते. रूपकात जसे प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांत साधर्म्यसंबंध असतात तसेच ते प्रतीकातही असतात. प्रतिमाक्षेत्राचे प्रतिमाकेंद्रात होणारे समावेशन हे अर्थातच साधर्म्याधारेच झालेले असते. रूपकाप्रमाणेच प्रतीकातसुद्धा ज्ञानात्मक विसंगतीचा प्रत्यय येतो. प्रतिमाकेंद्राचे अर्थघटक व प्रतिमाक्षेत्राचे अर्थघटक हे साधर्म्याच्या आधारे प्रतीकातील प्रतिमाकेंद्रात इतके एकजीव झालेले असतात की या घटकातील वैधर्म्य चटकन जाणवत नाही. रूपकात,

संश्लेषित रूपकातही, प्रतिमाकेंद्राचे व प्रतिमाक्षेत्राचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष उल्लेख असल्यामुळे त्यांचे वेगळेपण प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे टिकून राहते. त्यामुळे रूपकात सुप्तपणे तुलना असतेच. प्रतीकात प्रतिमाक्षेत्र प्रतिमाकेंद्रात विलीन झालेले असल्यामुळे ही तुलना शिल्लक राहिलेली नसते. अर्थात प्रतीकाचे विश्लेषण करताना आपण तुलनेच्या भाषेत बोलत असलो तरी ही तुलना प्रतीकाच्या अर्थांचे पर्यायी अर्थ होऊ शकत नाहीत. रूपकाचे आपण जेव्हा तुलनेत रूपांतर करतो तेव्हा रूपकाचे काही अर्थ तुलनेतही यशस्वीपणे रूपांतरित झालेले असतात.

प्रतीकातील रूपकप्रक्रिया

प्रतीकामध्ये रूपकप्रक्रिया कशी होते हे लक्षात घेण्यासाठी दिलीप चित्र्यांच्या पुढील ओळी विचारात घेऊ :

मला आस होती नभें धुंडण्याची
तमांतून दूरांत, अंधावणाऱ्या[१३१]

येथे रूपक नाही हे उघड आहे. कारण यात प्रतिमाक्षेत्राचा स्वतंत्र निर्देश नाही. परंतु रूपकाप्रमाणेच येथेही ज्ञानात्मक विसंगती आहे. 'नभें' या प्रतीकातील विलीन झालेले प्रतिमाक्षेत्र जर आपण विलग केले आणि 'नभें' या शब्दाच्या वाच्यार्थाशी त्याची प्रस्थापित झालेली एकात्मता अनुभवजन्य ज्ञानाच्या कसोटीवर जर तपासू लागलो तर आपणांस ही विसंगती जाणवू लागते. 'नभ' या शब्दातील मानसिक संदर्भात काही इंद्रियसंवेदना समाविष्ट झाल्या आहेत. या इंद्रियसंवेदनांच्या आकृतीशी निगडित असलेल्या भावना, जाणिवा व विचार या गोष्टीही त्या आकृतीत समाविष्ट झाल्या आहेत. त्याबरोबरच या मानसिक संदर्भातील घटकांसारखेच घटक असलेल्या अन्य स्तरावरील अनेक वस्तू 'नभ' या शब्दात विलीन झाल्या आहेत आणि हा शब्द प्रतीक बनलेला आहे. उदाहरणार्थ, 'नभ' हे उंच, भव्य, अथांग, विराट, अप्राप्य आहे; नभात सूर्यचंद्र व तारका संचार करीत असल्यामुळे ते प्रकाशदायी आहे; नभातूनच मेघ पृथ्वीवर पाऊस पाडीत असल्यामुळे ते जीवनदायी आहे; आकाशाच्या छत्राखाली आपण सुरक्षितपणे जगत असल्यामुळे ते संरक्षक आहे; ते परमेश्वराचे निवासस्थान असल्यामुळे ते अंतिम, पवित्र मूल्यांचे उगमस्थान आहे अशी आपली श्रद्धा आहे; स्वर्ग हा नभात असल्यामुळे ते मानवाचे अंतिम चिरंतन निवासस्थान आहे; इत्यादी. हे व अशासारखे अर्थघटक ज्या ज्या वस्तूंच्या मानसिक संदर्भात समाविष्ट झाले आहेत त्या त्या वस्तू या प्रतीकात विलीन झाल्या आहेत. 'नभ' हा शब्द या सर्व वस्तूंचे, त्यांच्या या अर्थघटकांसह प्रतिनिधित्व करीत आहे. याचा अर्थ असा की, प्रतीकात अनेक रूपकांचे संश्लेषण झालेले असते. प्रतीकात वस्तूवस्तूच्या इंद्रियसंवेदनांचे नव्हे तर वस्तूवस्तूविषयीच्या भावनिक प्रतिक्रियांचे,

जाणिवांचे व विचारांचे एकात्मीकरण झालेले असते. त्यामुळे जेथे चिंतनाला, वैचारिकतेला महत्त्व येते तेथे प्रतीकांची भाषा अपरिहार्य होऊ लागते.

समाजात, संस्कृतीत स्थिरावलेली ही प्रतीके जेव्हा कवितेत येतात तेव्हा त्या कवितेतील इतर शब्दांच्या अर्थांमुळे त्यांचे नियंत्रण-नियमन होऊ लागते. त्यामुळे त्यांतील काही विशिष्ट प्रतीकार्थ हे अर्थपूर्ण व समृद्ध होऊ लागतात. चित्र्यांच्या ओळींमधील 'नभें' या प्रतीकातील प्रकाशसंबंधित, मूल्यसंबंधित अर्थ 'तमांतून दूरांत अंधावणाऱ्या' या शब्दांनी नियंत्रित-नियमित झाले आहेत. आपल्याभोवती 'तम' आहे, आपल्यापासून दूर असलेली नभे तमामुळे व दूरत्वामुळे 'अंधावलेली' आहेत. येथे 'तम' हेही प्रतीकच आहे. 'तम' हे प्रतीक 'नभें' या प्रतीकातील विरोधी अर्थांची जागृती घडवते. सभोवताली 'तम' असल्यामुळे प्रकाशदायी 'नभें' धुंडण्याची 'आस' आहे. 'दूरांत', 'अंधावणाऱ्या' या शब्दांमुळे 'नभें' धुंडण्यात येणाऱ्या अपयशाची शोकपूर्ण जाणीव 'नभें' या प्रतीकाशी संलग्न होते आणि हा भावनिक अर्थ नभांची अप्राप्यता तीव्रतेने प्रत्ययास आणून देतो. 'नभें' हा शब्द अनेकवचनी आहे, हे अर्थपूर्ण आहे. जीवनाची अनेकविध सार्थकता धुंडण्याची आस या अनेकवचनामुळे जाणवू लागते. तसेच 'नभें' या शब्दासह आलेला 'धुंडण्याची' हा शब्दही एक रूपकप्रक्रिया घडवीत आहे. जीवनाला सार्थकता देणाऱ्या गोष्टी धुंडायच्या आहेत; त्या स्पष्टपणे दिसत नाहीत. वस्तुतः नभ ही दृष्टीच्या टप्प्यातील व स्पष्टपणे जाणवणारी गोष्ट आहे; परंतु 'तमा'मुळे 'अंधावल्या'-मुळे तीही धुंडावी लागत आहे. या रूपकप्रक्रियेमुळे वैफल्याची शोकपूर्ण जाणीव तीव्र झाली आहे.

प्रतीकांचा वापर जर रूपकांसारखा झाला नाही तर सकृद्दर्शनी त्यांच्या वापरात आपणांस ज्ञानात्मक विसंगती जाणवत नाही. तरीही आपण प्रतीकांचा स्वीकार वाच्यार्थाने न करता सरळ प्रतीकार्थाने करतो. चित्र्यांच्या वरील उदाहरणात रूपक-प्रक्रिया स्पष्टपणे घडते. परंतु मर्ढेकरांच्या—

केलें जन्मापासूनि रान । आपुल्या जिवाचें जाणुन ।
वाटलें कीं काळोखांतून । येशील तं ॥[१३२]

यांतील दुसरी ओळ वाचताना आपणांस ज्ञानात्मक विसंगती जाणवत नाही. येथे सकृद्दर्शनी रूपकप्रक्रिया घडताना दिसत नाही. तरीही आपण 'काळोख' हा शब्द 'प्रतीक' म्हणून का स्वीकारतो? हे प्रतीक आहे हे आपल्याला कसे कळते? हे कळते याचे कारण असे की, समाजजीवनातील, धर्मातील, सर्वपरिचित प्रतीके काव्यात येत असतात. ही प्रतीके विशिष्ट भाषिक संस्कृतीत परंपरेने चालत आलेली असतात. त्या प्रतीकांच्या वाच्यार्थाबरोबरच प्रतीकार्थही त्या भाषिक संस्कृतीत सर्वपरिचित व सर्वमान्य झालेला असतो. फिलिप व्हीलराइटने म्हटले आहे की,

प्रतीक हे स्थिरावलेले रूपक होय. रूपक हे दोन प्रकारे स्थिरावले जाते. त्यांपैकी एकात संश्लेषणप्रक्रिया नष्ट होऊन गेलेली असते आणि त्याबरोबरच अर्थांतर-प्रक्रियाही नष्ट झालेली असते. म्हणून ते स्थिरावलेले असते. व्हीलराईट पुढे म्हणतो की, दुसऱ्या प्रकारात संश्लेषणप्रक्रिया स्थिरावते आणि ती त्या रूपकाच्या प्रत्येक वापराबरोबर समृद्ध होत जाते; म्हणून पहिल्या प्रकारचे प्रतीक हे मृत प्रतीक (block symbol) आणि दुसऱ्या प्रकारचे ताण प्रतीक (tensive symbol) होय. पहिल्या प्रकारचे प्रतीक हे गणितशास्त्र व तर्कशास्त्र यांत तर दुसऱ्या प्रकारची प्रतीके ही कवितेत आढळतात, असे त्याचे मत आहे.[१३३] प्रतीकाचा वाच्यार्थ हा जसा सर्वपरिचित असतो तसा प्रतीकार्थही सर्वपरिचित असतो. म्हणूनच तो आपणांस विनासायास कळतो. प्रतीकाच्या भोवतालच्या शब्दांचे संदर्भ लक्षात घेऊन प्रतीकार्थ घ्यायचा की वाच्यार्थ घ्यायचा हे आपण ठरवतो. समाजाने मान्य केलेली ही प्रतीके जीवनव्यवहारात व काव्यात इतक्या प्रमाणात वापरली जातात तरीही ती मृत होत नाहीत. त्यांचे स्थिरावलेले प्रतीकार्थ नव्या नव्या संदर्भात सतत वापरले जात असल्यामुळे जिवंत राहतात, समृद्ध होतात. ही प्रतीके अनेकदा रूपके म्हणूनही वापरली जातात ('नभ' या प्रतीकाचा "विझव नभाच्या अळवावरचे स्थळकाळाचे हळवे जंतू!"[१३४] हा विंदा करंदीकरांनी केलेला रूपकासारखा वापर उदाहरण म्हणून घेता येईल) आणि अशा वापरामुळे ती अधिकच संपन्न होत जातात. ती जिवंत राहण्याचे महत्त्वाचे कारण असे की, या प्रतीकात प्रतीक म्हणून वापरल्या जाणाऱ्या वस्तूला एक प्रभावी संवेदनांग असते आणि ते प्रतीकार्थापासून आपले वेगळेपण टिकवू शकते. या प्रतीकाचा अर्थ हा संवेदनांच्या विरोधी प्रकृतीचा असतो. तो भावनिक-वैचारिक, अमूर्त, संकल्पनात्मक स्वरूपाचा असतो. त्यामुळे प्रतीका-तील संवेदनाकृतीमधील मूर्तता व अर्थातील अमूर्तता यांमधील ताण प्रत्येक वेळी कायम राहतो.

ही प्रतीके मृत होत नाहीत याचे आणखी एक कारण असे की, ज्या भावनिक-वैचारिक अर्थाची अभिव्यक्ती ती करतात तो त्या विशिष्ट भाषिक संस्कृतीला मूल्यवान वाटत असतो. त्या अर्थाची जाणीव त्या संस्कृतीत फार तीव्र स्वरूपाची असते. त्या संस्कृतीत आमूलाग्र परिवर्तन झाल्याशिवाय प्रतीकातील हा अर्थ नाहीसा होण्याचा संभव नसतो. नभ, काळोख, प्रकाश, आग, दीप, बीज इ० प्रतीके ही काव्यापुरती सीमित नसतातच, तर त्यांचा वापर भाषेत सतत होत असतो. काव्यामध्ये ती विशेष समृद्धपणे वापरली जातात. प्रतीक म्हणून असलेली त्याची संपूर्ण क्षमता जशी काव्यात वापरली जाते तसेच या वापरात त्यांची ही क्षमता वाढवली जाते. मर्ढेकरांच्या कवितेतील 'काळोख' व कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील 'प्रकाश', 'अग्नी' ही प्रतीके या दृष्टीने पाहता येतील. या प्रकारच्या विशिष्ट भाषिक संस्कृतीतच अर्थपूर्ण बनलेल्या आणि त्या भाषिक संस्कृतीबाहेर प्रतीक म्हणून स्थान नसलेल्या प्रतीकांना आपण

सांस्कृतिक प्रतीके म्हणू. सांस्कृतिक प्रतीकांप्रमाणे आणखी एका प्रकारची प्रतीके आपल्या परिचयाची असल्यामुळे आपण सहजपणे समजावून घेऊ शकतो. या प्रतीकांना विशिष्ट भाषिक संस्कृतीच्या मर्यादा पडलेल्या नसतात. ती सर्व संस्कृतींत, सर्व काळांत अस्तित्वात असतात. मानव जेव्हा अस्तित्वात आला तेव्हाच्या काळात वास्तवातील ज्या ज्या गोष्टींशी त्याचे भावनिक नाते प्रस्थापित झाले त्या त्या गोष्टींची ही प्रतीके असतात. प्रकाश, अंधार, सूर्य, पाणी इत्यादी प्रतीके उदाहरणादाखल देता येतील. युंगने अशा प्रतीकांना आर्ष (Primordial) प्रतिमा म्हटले आहे.[१३५] तेव्हा काव्यात येणाऱ्या प्रतीकांपैकी काही प्रतीकांना त्या काव्याबाहेरही प्रतीक म्हणून अस्तित्व असते. ही प्रतीके सर्वपरिचित असल्यामुळे आपण प्रतीक म्हणून सहजपणे त्यांचा स्वीकार करतो. ही प्रतीके स्वीकारताना रूपकप्रक्रियेची प्रकट अशी जाणीव आपणांस होत नाही; कारण त्यांतील रूपकप्रक्रिया स्थिरावलेली असते आणि ती ज्या विशिष्ट संदर्भात वापरली जातात त्या संदर्भामुळे कळत नकळत अशी एक रूपकप्रक्रिया आपल्या मनात घडते.

कविनिर्मित प्रतीके

परंतु कवीही स्वतः प्रतीकांची निर्मिती करीत असतात. अशी प्रतीके एका विशिष्ट कवितेपुरती किंवा कवीच्या संपूर्ण काव्यसंभारापुरती अर्थपूर्ण असतात. त्याच्या काव्याबाहेर त्या प्रतीकांना प्रतीक म्हणून अस्तित्व नसते. विशिष्ट कवितेपुरती कवीने निर्माण केलेल्या प्रतीकाचे स्वरूप लक्षात घेण्यासाठी विंदा करंदीकरांची 'खडक फोडतो अपुले डोळे' या कवितेतील 'खडक' व 'लाटा' अशी दोन प्रतीके आपण विचारात घेऊ. समुद्राच्या "सरसरत्या, सळसळत्या, वेडावत, वेलावत, वळवळत्या" लाटा समुद्राच्या काठावरच्या, पण 'वाळू'त पसरलेल्या खडकावर "गाल फुगवुनी चूळ" थुंकतात. या "भुळभुळणाऱ्या, झुलफुलणाऱ्या, लपणाऱ्या, लवणाऱ्या," लाटा खडकावर चढतात आणि चढल्यावर रडतात. परंतु—

आकाशाचा नेट घेउनी
खडक वाजवी नकारघंटा,
पुंगवलेला, वृषणहीन पण;
दास स्थितीचा.
पुन्हां फोडतो अपुले डोळे;
आणि ओळखुन शाप पुरातन
पुन्हां चघळतो मुठभर रेती.[१३६]

करंदीकरांच्या या कवितेत आलेले खडकाचे प्रतीक हे जीवनाला सामोरे न जाणाऱ्या, जीवनातील पार्थिवतेला ('पृथ्वी'ला) दडपू पाहणाऱ्या, अस्थिर व केव्हाही निसटणाऱ्या

तत्त्वांवर ('वाळू'वर) पसरणाऱ्या, पुंगवलेल्या पण नपुंसक अशा प्रवृत्तीचे प्रतीक आहे. त्याच्याभोवती चैतन्याने, जिवंतपणाने रसरसलेल्या, भोगाचे आव्हान देणाऱ्या लाटांचे नर्तन चालू आहे. या लाटा जिवंततेचे, पार्थिवातील चैतन्याचे, भोगाचे प्रतीक आहेत. या दोन प्रतीकांच्या न्यासातून करंदीकर निवृत्तिकल्पनेने पछाडलेल्या भारतीय संस्कृतीने घडवलेल्या मनाचे, भारतीयांच्या जीवनातील नाट्याचे दर्शन घडवतात. 'खडक' व 'लाटा' या दोन गोष्टींना या कवितेबाहेर प्रतीक म्हणून स्थान नाही. ज्या अर्थाने ही प्रतीके वापरली गेली आहेत, त्या अर्थांनी त्यांचा इतरत्र वापर होत नसल्याने हे अर्थ आपल्या परिचयाचे नाहीत. तरीही आपण हे शब्द 'प्रतीक' म्हणून घेतो. कारण कवितेची एकूण रचना, मांडणी (structure) आपणांस हे शब्द 'प्रतीक' म्हणून स्वीकारण्यास भाग पाडीत असते. या कवितेत 'खडक' व 'लाटा' या दोन गोष्टी प्रतीक म्हणून वापरल्या जात असताना त्यांचे वर्णन करणारे शब्द आपल्याला त्यांचा प्रतीक म्हणून स्वीकार करण्यास भाग पाडीत असल्याचे दिसते. पुंगवलेला, वृषणहीन, व्यर्थामधला अर्थ पाहणारा, पुरातन शाप भोगणारा, (हे वर्णन मूळ कवितेतील पण येथे उद्धृत न केलेल्या कडव्यातील आहे) स्थितीचा दास असलेला असा हा खडक आहे! ही सर्व विशेषणे एक रूपकप्रक्रिया घडवून खडकाला केवळ 'खडक' राहू देत नाहीत, तर त्याला प्रतीक बनवतात. लाटांचे वर्णन करणारी विशेषणे यापूर्वीच नोंदविली आहेत. त्यांचा संदर्भ लक्षात घेताच लाटाही एक 'प्रतीक' बनते. ही सर्व विशेषणे जी एक रूपकप्रक्रिया घडवून आणतात त्यामुळेच 'खडक' व 'लाटा' यांना प्रतीकरूप मिळाले आहे. या विशेषणांतून खडकाला पुरुषाचे व लाटांना स्त्रियांचे रूप मिळाले आहे. रूपकप्रक्रियेतून निर्जीवाला सजीवाचे रूप दिले जाते. करंदीकरांनी वापरलेल्या अन्य सांस्कृतिक प्रतीकांमुळेही खडक-लाटांना प्रतीकरूप मिळण्यास मदत झाली आहे. 'आकाश', 'पृथ्वी', 'डोळे' ही सांस्कृतिक प्रतीके 'खडक', 'लाटा' यांना प्रतीके म्हणून स्वीकारण्यास भाग पाडतात. याचा अर्थ असा की, कवी जेव्हा प्रतीकांची निर्मिती करतो तेव्हा ती प्रतीके त्याच्या भोवतालच्या शब्दांच्या संदर्भामुळे, या संदर्भामुळे घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेमुळे प्रतीके बनलेली असतात. प्रतीकांभोवतीचा अन्य संदर्भ काढून घेतला तर त्यांचे प्रतीकपणच नाहीसे होते. संदर्भामुळे होणाऱ्या रूपकप्रक्रियेतून विशिष्ट शब्दांना प्रतीकत्व कसे मिळते हे अनिलांच्या 'झळ'[१३७] ('केळीचे सुकले बाग...'), मर्ढेकरांच्या 'पिपांत मेले ओल्या उंदिर'[१३८] व 'फलाटदादा'[१३९] या कवितांच्या बाबतीतही पाहता येईल. कविनिर्मित प्रतीकांचा विचार करताना विचारात घेतलेली प्रतीके कविताभर विस्तारलेली होती. परंतु कधी कधी संपूर्ण कवितेत एखादुसरे कविनिर्मित प्रतीक येते. तेथेही संदर्भ आपणांस विशिष्ट शब्दांना प्रतीक म्हणून स्वीकारण्यास भाग पाडतो. आरती प्रभूंच्या 'उदासी' या कवितेतील पुढील ओळी या दृष्टीने विचारात घेता येतील.

ती येते आणिक जाते,
येतांना कधि कळ्या आणिते,
जातांना पण फुलें मागते.[१४०]

या ओळींतील 'कळ्या' व 'फुले' हे शब्द आपण प्रतीक म्हणून कसे घेतो ? प्रेयसी प्रियकराकडे येताना कधी कधी 'कळ्या' आणते. येथपर्यंत सरळपणे अर्थ कळतो. शेवटच्या ओळीत ती 'फुले मागते' याचा उल्लेख येतो. येताना स्वतः 'कळ्या' घेऊन येणे आणि जाताना मात्र प्रियकराला 'फुले' मागणे यांतील विसंगती आपणांस वाच्यार्थाकडून प्रतीकाकडे ढकलते. ही क्रिया नीट व नेमकी व्हावी म्हणून जणू कवी या ओळींत 'पण' या शब्दाची योजना करीत आहे. 'पण' या शब्दातून तिच्या या मागणीतील वेगळेपण सूचित केले जाते. त्यामुळे 'फुले मागणे' याला प्रियकराच्या सहवासात प्रियकराकडून स्वतःला 'फुलवून' घेणे असा अर्थ प्राप्त होतो आणि त्यामुळे 'कळ्या' या शब्दास 'फुलण्यापूर्वीची मुग्धावस्था' असा प्रतीकार्थ प्राप्त होतो. म्हणून कविनिर्मित प्रतीके वाचकाला 'प्रतीके' म्हणून पूर्वपरिचित नसूनही केवळ संदर्भाच्या वैशिष्ट्यांमुळे त्याला ती 'प्रतीके' म्हणून जाणवतात. रूपकाप्रमाणे प्रतीकात उघडपणे जाणवणारी व रूपकार्थाकडे खेचणारी ज्ञानात्मक विसंगती नसते. तरीही प्रतीकांभोवती अन्य शब्दांच्या संदर्भामुळे आज त्यांच्यात होणाऱ्या प्रकट-अप्रकट रूपकप्रक्रियेमुळे काही शब्द 'प्रतीक' म्हणून अर्थपूर्ण असल्याचे जाणवते आणि आपण त्याचा स्वीकार 'प्रतीके' म्हणून करतो.

एखाद्या कवीच्या संपूर्ण काव्यात काही प्रतिमा वारंवार येतात. या प्रतिमा रूपके नसतात तर त्या प्रतीके असतात. सुरुवातीला क्वचित ती रूपके म्हणून येत असली तरी हळूहळू त्यांचा रूपकार्थ त्या कवितांमध्ये स्थिरावू लागतो आणि त्यांना प्रतीकांचे स्वरूप येऊ लागते. प्रतीके म्हणून येणाऱ्या या शब्दांना एक प्रभावी अशी संवेदना-कृती असते आणि ती एक भावनिक-वैचारिक अर्थ व्यक्त करू लागते. या संवेदना-कृतीतील हा भावनिक-वैचारिक अर्थ फक्त त्या कवीच्या कवितांपुरता स्थिरावलेला असतो. अशा प्रकारे प्रतीकांचे रूप आलेले शब्द कधी प्रतीक म्हणून तर कधी रूपक म्हणून त्या कवीच्या कवितेत वापरले जातात. आरती प्रभूंच्या 'दिवेलागण'[१४१] या संग्रहात 'सांजवेळ', 'सांज', 'संध्याकाळ' हे शब्द अशा प्रकारची प्रतीके म्हणून आली आहेत. सायंकाळी प्रकाश हळूहळू विरून जातो, काळोख हळूहळू दाटतो. मन कातर, भयग्रस्त बनते, जीवन विरणार आहे, आपले अस्तित्व काळो-खात बुडून जाणार आहे अशी मृत्यूची भावना सायंकाळशी निगडित होते. मृत्यूच्या जाणिवेचे प्रतीक म्हणून 'सांजवेळे'ला एक अर्थ येतो. 'सांजवेळी अश्रू असे डोळ्यांस इमानी', 'गंजागजात विरळशी सांजउन्हे—तसेच त्याच्या जीवाचेही रेंगाळणे', किंवा 'तिनीसांजची रानात हंबर जशी—ऐलपैल या मनात उदासी तशी' किंवा 'दूर तेथे—दूर तेव्हा सांज झाली'[१४२] अशा ओळींतून 'सांज' हा शब्द प्रतीक म्हणून

किंवा रूपक म्हणून येताना दिसतो. तो जेव्हा रूपक म्हणून येतो तेव्हा कवीने त्यातला स्थिरावलेला प्रतीकार्थ रूपकातून अधिक समृद्ध केलेला असतो. केशवसुतांच्या कवितेत ' स्वर्ग ', ' धरा ' ही प्रतीके अशाच प्रकारे येतात. ही प्रतीके कवीच्या निर्मितिक्षम व्यक्तिमत्त्वातून जन्मलेली असतात. ती त्याच्या जाणिवांच्या प्रधान प्रवाहांची किंवा सूत्रांची अभिव्यक्ती करीत असतात. म्हणून त्यांना ' सूत्रप्रतिमा ' किंवा ' सूत्रप्रतीके ' म्हणता येईल. कवीच्या वाङ्मयीन व्यक्तिमत्त्वाचा किंवा जाणिवांचा अभ्यास करण्यासाठी ही प्रतीके उपयुक्त ठरत असतात.

प्रतीकांमध्ये एक प्रभावी संश्लेषणप्रक्रिया घडत असते, त्यामुळे प्रतीकात एकात्म बनलेल्या अर्थघटकांचे विश्लेषण करता येत नाही, हे आपण पाहिले. परंतु हे सर्वच प्रतीकांबद्दल म्हणता येणार नाही. विल्बर अरबान याने चिन्हांचा विचार करताना आविष्कारात्मक चिन्हे (expressive sign) असा एक प्रकार कल्पिला आहे. अनेकदा काव्यात ही आविष्कारात्मक चिन्हेही येत असतात. आणि आपण त्यांना प्रतीके म्हणून ओळखत असतो. परंतु प्रतीकांमध्ये जसे अर्थांचे संश्लेषण होते तसे या चिन्हांमध्ये झालेले नसते. विशिष्ट भावनिक-वैचारिक अर्थ हवा असेल तर ते ' प्रतीक ' आपणांस स्वीकारावेच लागते, त्या प्रतीकाला अन्य पर्याय नसतो. आविष्कारात्मक चिन्हे ही अशी अपरिहार्य नसतात. या चिन्हांच्या आधारे आपण विशिष्ट अर्थापर्यंत जाऊन पोचलो की या चिन्हांचे काम संपते. ही चिन्हे वाहनाचे कार्य करतात. त्या अर्थापर्यंत जायचे असेल तर हेच वाहन आपणांस स्वीकारावे लागते, एवढेच त्यांचे महत्त्व. अशी एक मक्तेदारी या चिन्हांना मिळते. मराठीमध्ये एके काळी लोकप्रिय झालेल्या रूपककथांमध्ये आलेली रूपके वस्तुतः या प्रकारची चिन्हेच होती. त्या रूपककथा म्हणून जरी ओळखल्या जात असल्या तरी त्यांमध्ये रूपके किंवा प्रतीके नसतात. म्हणून या कथांना ' चिन्हकथा ' म्हटले पाहिजे.[१४३] एकनाथांनी लिहिलेल्या रूपकांचे, भारूडांचे स्वरूपही चिन्हकवितेसारखे आहे. " भूत जबर मोठें ग बाई। झाली झडपड करूं गत काई "[१४४] या रूपकात ' भूत ' म्हणजे विठ्ठलाचा वेध लागणे हा अर्थ कळला की ' भूत ' या चिन्हाचे कार्य संपते. वस्तुतः ' भूत ' या शब्दात एक संश्लेषणप्रक्रिया घडलेली आहे. परंतु तिचा विकास नाथांनी होऊच दिलेला नाही. कुसुमाग्रजांच्या ' आगगाडी व जमीन '[१४५] या कवितेचे स्वरूपही असेच आहे. ' आगगाडी ' म्हणजे कोणती प्रवृत्ती व ' जमीन ' म्हणजे कोणती प्रवृत्ती हे कळले की आगगाडी व जमीन या शब्दांचे काम भागते. म्हणून अशा प्रकारच्या प्रतीकांना चिन्हे व अशा रूपक-कवितांना ' चिन्ह-कविता ' म्हणायला हवे.

उपमा, रूपक व प्रतीक ही प्रतिमारूपे

प्रतिमेमध्ये घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेचा शोध घेताना आपण साधर्म्यवैधर्म्याधारे घडणाऱ्या दोन मूलभूत प्रक्रियांचा विचार केला. त्यांपैकी एक प्रक्रिया साधर्म्याधारे

केल्या जाणाऱ्या तुलनेची होय. हिलाच आपण तौलनीकरण म्हणतो. उपमेमध्ये ही प्रक्रिया प्राधान्याने घडते. दोन मानसिक संदर्भांची तुलना करून ती काही अर्थ निष्पन्न करते. अर्थांतरित रूपकात या तौलनीकरणाबरोबर कमीअधिक प्रमाणात संश्लेषणप्रक्रियाही अस्तित्वात असते. प्राधान्याने तौलनीकरण व गौणत्वाने संश्लेषण घडून अर्थांतरित रूपक काही नवे अर्थ देते. संश्लेषित उपमाही अर्थांतरित रूपका-सारखेच कार्य करते. अर्थांतरित रूपकात एकात्मीकरणाच्या मार्गाने तुलना व्यक्त होते तर संश्लेषित उपमेत तुलनेच्या मार्गाने एकात्मता व्यक्त होते. प्रतीकात मात्र तुलनेची प्रक्रिया जवळपास नसतेच. तेथे पूर्ण संश्लेषणाचा प्रत्यय दिला जातो. संश्लेषणप्रक्रियेच्या प्रमाणानुसार व प्राधान्यानुसार आपणांस प्रतीक, संश्लेषित रूपक, संश्लेषित उपमा, अर्थांतरित रूपक व स्पष्ट उपमा असा क्रम लावावा लागेल.

उच्चारांनी चिन्हांकित होणाऱ्या दोन किंवा अधिक मानसिक संदर्भांमध्ये घडणाऱ्या साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रियेतून निर्माण होणारी मूर्त, गतिशील, अनेकार्थी व सेंद्रिय संघटना म्हणजे प्रतिमा, अशी आपण प्रतिमेची व्याख्या केली होती. प्रतीके, रूपके व उपमा यांत ही साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया (म्हणजेच रूपकप्रक्रिया) कशी घडते हे आपण विस्ताराने पाहिले. ही सर्व प्रतिमेची रूपे आहेत आणि या सर्वांना आपण 'प्रतिमा' या संज्ञेने संबोधायला हवे. अर्थात कवितेत येणारी प्रतिमा ही 'प्रतीक' आहे की संश्लेषित 'रूपक' आहे असे प्रश्न महत्त्वाचे नसतात. महत्त्वाची असते ती काव्याला काव्यात्मकता मिळवून देणारी रूपकप्रक्रिया, काव्याला सेंद्रियत्व मिळवून देणारी संश्लेषणप्रक्रिया. म्हणून प्रतीक, रूपक, उपमा या संज्ञांना फार महत्त्व देण्याचे कारण नाही.

कवितांमधून सर्वसामान्यपणे संश्लेषित रूपके व संश्लेषित उपमा अधिक प्रमाणात आढळतात. प्रतीकात संश्लेषणप्रक्रिया सर्वाधिक असूनही कवितेत मात्र ते कमी प्रमाणात दिसते, कारण प्रतीकात अनेक वस्तूंचे मानसिक संदर्भ एकवटलेले असतात; त्यांच्यात झालेल्या आंतरप्रक्रियेतून अमूर्त, गूढ, धूसर असे अर्थ निष्पन्न झालेले असतात. सर्वसामान्य कविता ही जीवनाच्या प्राकृतिक (physical) अंगातून निर्माण होते. प्राकृतिक वास्तवात बहुसंख्य कवींना रस असतो. त्यामुळे अमूर्तापेक्षा समूर्ताला, संकल्पनेपेक्षा संवेद्यतेला महत्त्व मिळते. समूर्तता, संवेद्यता, प्रत्ययक्षमता इत्यादी गुणधर्म रूपके व उपमा यांत अधिक असतात. कारण येथे दोन किंवा अधिक संवेदनाकृतींमध्ये नाते प्रस्थापित झालेले असते. या नात्यात प्राकृतिक गुणधर्मांना अधिक महत्त्व असते. प्रतीकात एकाच संवेद्य वस्तूत अमूर्त, गूढ, धूसर व संकल्पनात्मक अर्थ अंतर्भूत झालेला असतो. म्हणूनच आध्यात्मिक, चिंतनपर कवितेत प्रतीके विशेषत्वाने येताना दिसतात. कवितेत प्रतीके, रूपके किंवा उपमा यांपैकी काहीही येवो, कविता ही या सर्वांचा आपल्यात अंतर्भाव करणाऱ्या प्रतिमेची संघटना असते.

प्रतिमांचे मूल्यमापन : प्राथमिक गृहीते

आपण आतापर्यंत प्रतिमेच्या आंतररचनेचे स्वरूप विस्ताराने पाहिले. आता आपणांस प्रतिमांच्या मूल्यमापनाची समस्या विचारात घ्यायची आहे. प्रतिमांच्या मूल्यमापनाचा विचार करताना प्रथम एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. ती ही की प्रतिमांचे मूल्यमापन व संपूर्ण कवितेचे मूल्यमापन या दोन पूर्णपणे स्वतंत्र गोष्टी नाहीत. प्रतिमांच्या मूल्यमापनाचे निकष वेगळे आणि कवितेच्या मूल्यमापनाचे निकष वेगळे, असे आपणांस मानता येणार नाही. एखाद्या कवितेबद्दल विधान करताना आपणांस 'ही कविता चांगली नसली तरी त्यातील अमूक अमूक प्रतिमा मात्र चांगल्या आहेत,' किंवा 'कवितेतील या प्रतिमा वाईट असल्या तरी एकूण कविता मात्र चांगली आहे,' अशी विधाने करता येणार नाहीत. प्रतिमेबद्दल जेव्हा आपण अशा प्रकारची विधाने करतो तेव्हा प्रतिमेचे मूल्यमापन करण्याऐवजी आपण आपली आवडनावड व्यक्त करीत असतो. कविता ही सेंद्रिय वस्तू आहे असे जर आपण मानत असू तर कवितेच्या एखाद्या घटकाचे चांगलेवाईटपण हे अंतिमतः त्या संपूर्ण कवितेचे चांगलेवाईटपण असते.

प्रतिमेचे मूल्यमापन करताना आणखी एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. कविता ही प्रतिमांची संघटना असली तरी प्रतिमेचे वेगळेपण जाणवू शकेल असे एक स्वतंत्र रूप व अस्तित्व प्रतिमेला आहे. कवितेतील अमूक एक शब्दसमूह 'प्रतिमा' आहे असे आपण सांगू शकतो. तसेच केवळ या प्रतिमेच्या आंतररचनेची वैशिष्ट्ये आपण नोंदवू शकतो. प्रतिमेला स्वतःचे एक रूप व अस्तित्व आहे आणि त्याबरोबरच ती कवितेचा एक घटकही आहे. त्यामुळे प्रतिमेचे मूल्यमापन करताना आपणांस दोन गोष्टींचा विचार करावा लागतो : (१) प्रतिमेच्या आंतररचनेचे स्वरूप लक्षात घेऊन त्याद्वारा प्रतिमेचे मूल्यमापन करणे; (२) एका प्रतिमेचे अन्य प्रतिमांशी होणाऱ्या संघटनेचा विचार करून त्या आधारे प्रतिमेचे मूल्यमापन करणे. केवळ प्रतिमेचेच केलेले मूल्यमापन हे अर्थातच तात्पुरते असणार. ती प्रतिमा एकूण कवितेच्या संदर्भात कशी आहे हे पाहणे हे तिचे अंतिम मूल्यमापन होईल. एखादी प्रतिमा कवितेपासून सुटी करून विचारात घेतली तर ती चांगली वाटेल, परंतु संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात ती वाईट ठरू शकेल. अशा वेळी तिचे अंतिम मूल्यमापन ती 'वाईट' आहे असेच करावे लागेल. प्रतिमेचे मूल्यमापन करताना आपणांस असा दुहेरी विचार करावा लागतो :

आपण या प्रकरणात प्रतिमेच्या आंतररचनेचे स्वरूप तपासून तिचे जे विशेष लक्षात घेतले ते प्रतिमेचे मूल्यमापन करतानाही विचारात घ्यावे लागतील. हे विशेष पुढीलप्रमाणे नोंदविता येतील :

(१) प्रतिमेला एक संवेदनांग असते. प्रतिमा ही संवेदनांची रचना असते.

(२) उच्चारचिन्हांनी निर्देशित होणाऱ्या दोन किंवा अधिक मानसिक संदर्भांमध्ये

साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रिया होऊन प्रतिमा घडते. हे साधर्म्यवैधर्म्य दोन किंवा अधिक संवेदनांमधील असेल किंवा मानसिक संदर्भातील दोन किंवा अधिक भावनांमधील असेल.

(३) प्रतिमा ही मूर्त, गतिशील, अनेकार्थी व सेंद्रिय संघटना असून ती कवितेचा एक अपरिहार्य प्राथमिक घटक असते.

संवेदनांगाची मूल्ये

प्रतिमा ही मूलतः संवेदनांची रचना असल्याने आपणांस संवेदनांचा एक प्रत्यय येत असतो. कधी हा प्रत्यय झटकन, त्वरित येतो तर कधी तो कष्टसाध्य असतो. कधी हा प्रत्यय प्रभावीपणे व संपन्नतेने येतो, तर कधी आपले लक्ष संवेदनांवर रेंगाळू न देता ते अन्य घटकांवर केंद्रित केले जाते. प्रतिमाकेंद्र म्हणून आलेल्या संवेदनाकृतीतील संवेदना जर प्रखर असतील, या संवेदनांचे तपशीलवार वर्णन केले गेले असेल, किंवा या संवेदनाकृती काव्यपरंपरेत प्रथमच म्हणजे नव्याने आलेल्या असतील किंवा त्या आपल्या परिचयाच्या असून त्यांच्या संवेदना वेधक असतील तर त्या संवेदनाकृतींचा आपल्या मनावर तीव्रतेने ठसा उमटतो. त्या संवेदनाकृतींचा आपणांस झटकन प्रत्यय येतो. प्रतिमांमधील हा विशेष वाचकांना त्या प्रतिमेचे आकलन करण्यास उद्युक्त करणारा असतो; एवढेच त्याचे मूल्य असते. म्हणून झटितप्रत्ययक्षमता, ठसठशीतपणा, संवेद्यता हे प्रतिमेच्या मूल्यमापनातील महत्त्वाचे निकष नसतात. कवीच्या संवेदनप्रकृती (sensibility) विषयी प्रतिमेच्या या विशेषांमुळे आपणांस काही निष्कर्ष काढता येऊ शकतील. ज्यांचा प्रत्यय कष्टसाध्य आहे, ज्यांचे संवेदनांग क्षीण व फिके आहे अशा प्रतिमाही मूल्यवान असू शकतात. संवेदनांग हा प्रतिमेचा एक आवश्यक घटक आहे. म्हणून प्रतिमा ही कमीअधिक प्रमाणात संवेदनांचा प्रत्यय घडवीत असतेच.

प्रतिमेची प्रत्ययक्षमता ही संवेदनाकृतींच्या गुणधर्मांवर पूर्णपणे अवलंबून नसते. प्रतिमाकेंद्र किंवा प्रतिमाक्षेत्र म्हणून येणाऱ्या संवेदनाकृती कितीही प्रभावीपणे आपल्या नजरेत शिरल्या तरी जोपर्यंत त्यांच्यातील नाते आपणांस कळत नाही तोपर्यंत त्यांच्या सुस्त्या प्रत्ययक्षमतेला काहीही अर्थ राहत नाही. म्हणून प्रतिमेची प्रत्ययक्षमता ही संवेदनाकृतींची संवेद्यता, ठसठशीतपणा यांबरोबरच रूपकप्रक्रियेच्या स्पष्टपणा, नेमकेपणा या गुणधर्मांवरही अवलंबून असते. संवेदनाकृती हा प्रतिमेचा आवश्यक व अपरिहार्य घटक असल्यामुळे संवेदनांचा प्रत्यय कमीअधिक तीव्रतेने, स्पष्टपणे येत असतोच. हे गृहीत धरून आपण प्रतिमेतील रूपकप्रक्रियेच्या प्रत्ययक्षमतेचा विचार करू. त्यासाठी चंद्रशेखरांच्या पुढील ओळी विचारात घेऊ :

गोधूम-वर्ण तीचा, हरिणाच्या पाडसापरी डोळे,
स्नेहाळ वदन नामी, प्रसन्न विधुबिंब जेविं वाटोळें[१४६]

या ओळींत आलेली गोधूम-वर्ण, हरिणाच्या पाडसाचे डोळे, विधुबिंब ही प्रतिमाकेंद्रे पारंपरिक व सांकेतिक तर आहेतच, परंतु येथे घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेतही नेमकेपणा, स्पष्टपणा, रेखीवपणा आहे. त्यामुळे ही प्रतिमा प्रत्ययकारी बनली आहे. मात्र असे असूनही आपण या प्रतिमा चांगल्या किंवा काव्यात्म आहेत, असे म्हणत नाही. प्रतिमेत प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र म्हणून आलेल्या संवेदनाकृती संवेद्य व प्रभावी असतील आणि त्यांच्यात प्रस्थापित होणारे संबंध नेमके, स्पष्ट व रेखीव असतील तर ती प्रतिमा प्रत्ययक्षम असते. परंतु त्यामुळे ती काव्यात्म असेलच असे नाही. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांतील सर्व नाती जर स्पष्ट व नेमकी बनली तर प्रतिमेतील अनेकार्थतेसारखी महत्त्वाची वैशिष्ट्ये लोप पावतात. आणि ती प्रतिमा काव्यात्म राहत नाही. विंदा करंदीकरांच्या पुढील ओळींमध्ये हेच घडत आहे :

याच ज्ञानातून
होतात निर्माण
दुर्दम्य आशा,
ज्या करतात
मानवाला प्रवृत्त
देहाच्या धनुष्यावर
इच्छेची दोरी ताणून
स्वप्नांच्या बाणांचा
करण्या वर्षाव
भुसभुशीत भविष्यावर।[१४७]

येथे धनुष्य, दोरी, बाण, लक्ष्य हे कोणकोणते आहेत ते सर्व काही स्वच्छपणे व स्पष्टपणे कवीनेच सांगून टाकले आहे. त्यामुळे या प्रतिमांची अर्थनिश्चिती होऊन त्या अनेकार्थी, अधिकार्थसमावेशनक्षम राहत नाहीत. चिनी भाषेत अर्थनिश्चिती करणारे घटक नसल्यामुळे जेम्स लिऊला चिनी भाषा काव्यनिर्मितीला अधिक पोषक वाटते. अर्थनिश्चिती करणारे घटक काव्यात्मकता नष्ट करणारे असतात हा त्याचा निष्कर्ष योग्यच आहे.[१४८]

रूपकप्रक्रियेची मूल्ये

प्रतिमेतील रूपकप्रक्रियेमुळे प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यात प्रस्थापित होणारी नाती ही कितपत स्पष्ट व नेमकी असावीत ? प्रतिमेची अनेकार्थता व अधिकार्थ-समावेशनक्षमता नष्ट होणार नाही इतकी ती स्पष्ट व नेमकी असली पाहिजेत. प्रतिमेत काही नाती स्पष्ट व नेमकी असतातच किंवा ती वाचकास प्रयत्नपूर्वक स्पष्ट व नेमकी करून घेता येतात. नेमक्या व स्पष्ट धाग्याला धरूनच वाचक तिच्यातील अनेकार्थते-

पर्यंत पोचू शकतो. कवीने निश्चित केलेली नाती वाचकाला अनेकार्थतेपर्यंत पोचवतात आणि वाचक स्वतःच या विविध अर्थांचा शोध घेऊ लागतो. परंतु प्रतिमेतील सर्वच अर्थ वाचकास शोधता येत नाहीत. त्यामुळे प्रतिमेत एक संदिग्धता जाणवत असते. ही संदिग्धताही तिचे बळ असते. प्रतिमेतील एखादादुसरा संबंध स्पष्ट करून पूर्ण प्रतिमा कोणत्या दिशेने स्वीकारायची हे अनेकदा प्रतिमेत सूचित केलेले असते. या प्रकारची प्रतिमा म्हणून इंदिरा संतांची पुढील प्रतिमा नमूद करता करता येईल :

कसें केव्हा कलंडतें
माझ्या मनाचें आभाळ
आणि चंद्रचांदण्यांचा
दूर पोचतो ओघळ...[१४९]

येथे 'मन' व 'आभाळ' यांत स्पष्ट रूपकप्रक्रिया घडवली आहे. त्यामुळे या प्रतिमेच्या स्वीकाराची दिशा कळते. या दिशेने जाऊनच वाचकाने उरलेली प्रतिमा व तिच्यात लपलेले अनेक अर्थ समजावून घ्यायचे असतात. मिश्र किंवा संयुक्त प्रतिमा व खंडित प्रतिमा वाचकाच्या हाती असे तयार सूत्र देत नाही. तिच्यात घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेतील कोणतीच नाती नेमकी, निश्चित व स्पष्ट नसतात. त्यामुळे या प्रतिमा दुर्बोध वाटतात. अर्थात वाचकाने प्रयत्न केल्यास या प्रतिमेतील लपलेली सुप्त नाती गवसू शकतात आणि संपूर्ण प्रतिमा समजून घेता येते. प्रतिमेतील नाती स्पष्ट असोत किंवा नसोत, संवेदनाकृतीतील नात्यांच्या प्रस्थापनेशिवाय प्रतिमा असूच शकणार नाही. मनोहर ओकांची पुढील प्रतिमा या नात्याने सूत्र वाचकांच्या हाती देत नाही :

हे प्रियतम अंधार माझे गांधार
माल्हवीत माल्हवीत गगन वल्हवीत येतो मी
मऊसुत हात त्यांचे नीरवगोंजार
पालवीत त्यांच्या भरतो काशिदा होतो मी.[१५०]

या प्रतिमेचे सूत्र वाचकासच शोधावे लागते. अनेकदा ते सापडेलच असे नाही. अनेकदा तर या जातीच्या दुर्बोधतेच्या बुरख्याखाली खोटी कविता अस्सलामध्ये मिसळली जाते. अशी प्रतिमा जर अस्सल असेल तर वाचक ही नाती शोधून प्रतिमा यशस्वीपणे उलगडू शकतो. या प्रतिमा दुर्बोध असतात आणि कवीच्या जाणिवांमधील गुंतागुंतीमुळे अशी दुर्बोधता निर्माण होऊ शकते. अशा दुर्बोध प्रतिमा उलगडल्यावर अर्थांचे अनेक पदर स्पष्ट होतात. या प्रतिमाही एका मर्यादेपर्यंतच स्पष्ट होऊ शकतात. स्पष्टतेच्या सीमेपलीकडे याही प्रतिमांमध्ये एक संदिग्धतेचा प्रांत असतो.

प्रतिमेतील दुर्बोधता व संदिग्धता मात्र एक नव्हेत. दुर्बोधता ही प्रयत्नपूर्वक

उकलता येते. संदिग्धता ही उकलता येत नाही आणि ती उकलण्याची गरजही नसते. एखादी प्रतिमा चटकन प्रत्ययाला येऊनही ती काहीशी संदिग्ध असल्याचे जाणवत असते. सदानंद रेग्यांची पुढील प्रतिमा सुबोध असूनही एका मर्यादेनंतर संदिग्ध वाटते :

सगळेंच अगदीं
आज कसें ओथंबलें आहे !
वर्गात नवी मुलगी यावी
तसें...तसें वाटत आहे ![१५१]

या प्रतिमेत तसे दुर्बोध, अनाकलनीय असे काहीच नाही. पण 'श्रावणातले ओथंबलेले वातावरण वर्गात नवी मुलगी यावी तसें वाटत आहे' म्हणजे नेमके कसे वाटत आहे याचा शोध घेऊ लागताच आपण फारसे काही स्पष्ट करू शकत नाही. ही प्रतिमा कळली नाही म्हणून आपणांस ती स्पष्ट करता येत नाही असेंही नाही. ती एकाच वेळी कळलेली आहे आणि कळलेली नाही असा प्रत्यय देते. प्रतिमा सुबोध असो की दुर्बोध असो, ती साधीसरळ असो की खंडित, संयुक्त असो, तिच्यात ही संदिग्धता कमीअधिक प्रमाणात असतेच. प्रतिमेत येणारी ही संदिग्धता संश्लेषणप्रक्रियेमुळे निर्माण झालेली असते. हे संश्लेषण असे असते की ते उकलताच येत नाही. प्रतिमेचे पदर न् पदर विलग करूनही त्या पदरांना एकजीव करणारा काही भाग हाती लागत नाही. म्हणूनच स्पष्टता, प्रत्ययक्षमता, आकलनसुलभता यांपेक्षाही संदिग्धता निर्माण करणारी ही संश्लिष्टता प्रतिमेला मूल्य प्राप्त करून देते. प्रतिमेतील संवेदनाकृती व त्यांच्याशी संलग्न असणारे मानसिक संदर्भ किती भिन्न भिन्न पातळ्यांवर संश्लेषित होत असतात आणि या मानसिक संदर्भातील किती पदर साधर्म्यवैधर्म्याच्या आधारे एकात्म होऊन व विलग राहून अर्थपूर्ण बनतात यावर त्या प्रतिमेचे मूल्य अवलंबून असते. अर्थात हे अंतिमतः कवीची संवेदनप्रकृती मूलभूत, लवचिक व परिवर्तनक्षम आहे की नाही यावर अवलंबून असते. अशी संवेदनप्रकृती प्रतिमेत काव्यात्मकतेचा प्राण भरत असते.

प्रतिमेचे नावीन्य

प्रतिमेचे नावीन्य, ठळकपणा, ताजेपणा, नेमकेपणा, उत्कटता, स्पष्टपणा व मूलभूतता हे सर्व विशेष गौण व सापेक्ष असतात. महत्त्वाची असते ती प्रतिमेतील संश्लिष्टता, साधर्म्याधारे जोडले जाऊन व वैधर्म्यामुळे विलग राहून प्रतिमेतील घटकांचे अर्थपूर्ण बनणे. प्रतिमेतील केंद्रस्थानी येणारी संवेदनाकृती नवी, ताजी, मूलभूत नसेल परंतु कवीची संवेदनप्रकृती तिच्यात हा नवतेचा प्राण भरू शकेल. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांच्या एका कवितेतील—

आला आषाढ-श्रावण,
आल्या पावसाच्या सरी;
किती चातकचोचीनें
प्यावा वर्षाऋतू तरी![१५२]

या ओळींत येणारी चातकचोचीची प्रतिमा सांकेतिक आहे. तिच्यात नावीन्य, ताजेपणा, उत्कटता व मूलभूतता नाही असे म्हणता येईल. परंतु कवीच्या संवेदनप्रकृतीमुळे तिला एक नवी अर्थपूर्णता येते. या प्रतिमेला—

ओशाळला येथें यम,
वीज ओशाळली थोडी;
धावणाऱ्या क्षणालाही
आली ओलसर गोडी.

हा नवा संदर्भ मिळताच चातकचोचीची प्रतिमा सांकेतिक राहत नाही. मृत्यू व जीवन यांच्या अर्थपूर्णतेचा शोध हे मर्ढेकरांच्या संवेदनप्रकृतीचे खास वैशिष्ट्य आहे. आषाढ-श्रावणाच्या सरीत मृत्यूचा एक पराभव जाणवतो. कोरड्या रुक्ष क्षणांना एक आर्द्र गोडी आल्याचे जाणवते. त्यामुळे मृत्यूला ओशाळायला लावणारे जीवनच चातकचोचीने प्यायले जात आहे, असा नवा संदर्भ या प्रतिमेला लाभतो. म्हणून प्रतिमेचे नवेपण हे केवळ प्रतिमाकेंद्राच्या नवेपणावर अवलंबून नसते असे म्हणायला हवे.

कवीची संवेदनप्रकृती ही खरे म्हणजे नवी प्रतिमाक्षेत्रे निर्माण करते. ही नवी प्रतिमाक्षेत्रे सांकेतिक बनलेल्या संवेदनाकृतींना प्रतिमाकेंद्र म्हणून स्वीकारताना पुन्हा एकदा नव्या अर्थाने सजीव बनवतात. ज्ञानेश्वरांच्या प्रतिमासृष्टीतील अनेक प्रतिमाकेंद्रे सांकेतिक व पारंपरिक आहेत. परंतु नव्या आध्यात्मिक जाणिवांच्या संदर्भात त्यांना नवी अर्थपूर्णता मिळाली आहे. म्हणून प्रतिमेची वैशिष्ट्ये लक्षात घेताना प्रतिमाकेंद्र बाजूला काढून तपासता येत नाही. प्रतिमाक्षेत्र व प्रतिमाकेंद्र यांच्यातील रूपकप्रक्रियेच्या संदर्भातच प्रतिमेची वैशिष्ट्ये लक्षात घ्यावी लागतात. कवितेत पूर्वी कधीही आल्या नव्हत्या अशा संवेदनाकृती प्रतिमाकेंद्र म्हणून आल्या म्हणजे नवी प्रतिमासृष्टी घडली, असे नव्हे. नवी संवेदनप्रकृती नव्या संवेदनाकृतीचा प्रतिमाकेंद्र म्हणून स्वीकार करते हे खरे; पण त्याबरोबरच पारंपरिक, रूढ झालेल्या, सांकेतिक बनलेल्या संवेदनाकृतींमध्येही नवतेचा प्राण भरते. 'चंद्र' ही प्रतिमाकेंद्र म्हणून येणारी सांकेतिक संवेदनाकृती आहे. कवीच्या वैशिष्ट्यपूर्ण संवेदनप्रकृतीतून घडलेली प्रतिमाक्षेत्रे 'चंद्र' या सांकेतिक संवेदनाकृतीला कशी अर्थपूर्णता मिळवून देतात हे पुढील उदाहरणांवरून स्पष्ट होऊ शकेल :

(१) मुखचंद्रमा तव दाउनि या कविचकोरा पोसुनी
वात्सल्यप्रेमें सेव ही तत्पादसेवा गायनीं.[१५३]

(२) भाग हा मानेचा खुला हा गे बिजेचा चंद्रमा...
पाठमोरी तू बिजेची रात्र, लावण्यें रमा
हासुनी पाहीं वळोनी, होउं दे ना पौर्णिमा.[१५४]
(३) हा जो वर दिसतो आहे,
तो आहे
मिटतां मिटतां माझ्या
डोळ्यांतून ओघळलेला
चंद्राचा थेंब;[१५५]
(४) निळ्या महालीं नाचत माया
चंद्राचा डफ फडफडला![१५६]

या प्रतिमांपैकी पहिली प्रतिमा ही पूर्णपणे सांकेतिक आहे. प्रेयसीच्या मुखाला चंद्रमा म्हणणे आणि प्रियकराला चकोर म्हणणे यांत कोणतीही नवी अर्थपूर्णता निर्माण होत नाही. येथे घडणारी रूपकप्रक्रिया त्यामुळे अतिशय क्षीण आहे. दुसऱ्या प्रतिमेत रूपकप्रक्रिया अधिक प्रभावीपणे घडत आहे. पाठमोऱ्या स्त्रीच्या काळ्या केसांखाली मानेचा जो गौरवर्णीय भाग दिसतो तो कवीला बिजेच्या रात्रीचा चंद्र वाटतो आहे. पाठमोऱ्या स्त्रीच्या मानेच्या खुल्या भागाचे नवे प्रतिमाक्षेत्र 'चंद्र' या सांकेतिक प्रतिमाकेंद्रास लाभले आहे. परंतु नंतर पुन्हा प्रेयसीचे मुख व पूर्णचंद्र यांचे सांकेतिक नाते प्रस्थापित झाले आहे. तिसऱ्या प्रतिमेत मात्र 'चंद्र' या सांकेतिक प्रतिमाकेंद्रास आसवाच्या थेंबाचे नवे प्रतिमाक्षेत्र प्राप्त होत आहे. आसवाची गोलाई, शुभ्रपणा हा चंद्राच्या संवेदनाकृतीशी साधर्म्यसंबंध प्रस्थापित करीत आहे. परंतु चंद्राशी संलग्न असलेल्या सुखाच्या, शांततेच्या, प्रसन्नतेच्या भावना या आसवांच्या मागे असलेल्या दुःखाच्या भावनेशी विरोधसंबंध प्रस्थापित करीत आहेत. वेदनेतून जन्मलेल्या अश्रूला 'चंद्र' म्हणणे हे नवे आहे. त्यामुळे येथे प्रभावी अनेकार्थी रूपकप्रक्रिया घडली असून ही प्रतिमा नवी, ताजी व मूलभूत बनली आहे.

चौथ्या प्रतिमेत चंद्राला प्रतिमाक्षेत्र बनवून त्याला 'डफ' या नव्या प्रतिमाकेंद्राशी जोडले आहे. येथे चंद्र हे सांकेतिक प्रतिमाक्षेत्र आहे. परंतु त्याला डफ या नव्या प्रतिमाकेंद्राचा संदर्भ देऊनही काही नवे अर्थ निर्माण होत आहेत, असे वाटत नाही. डफाचा आवाज, त्याचे फडफडणे, त्याचा एकूण जोष हे चंद्राच्या संथ गतीशी, मंद प्रकाशाशी नाते जोडू शकत नाही. पौर्णिमेच्या रात्री आपणांस जो एक शांत, संथ, आल्हाददायक असा अनुभव येतो तो आणि डफाच्या तालावर होणाऱ्या जोषपूर्ण नृत्याचा अनुभव या दोन गोष्टींमध्ये कसलेही भावनिक नाते प्रस्थापित होऊ शकत नाही. चंद्र व डफ यांच्यात एक संवेदनासाधर्म्य असले तरीही या दोन शब्दांशी निगडित असणाऱ्या इतर घटकांमध्ये प्रस्थापित होणारे संबंध अर्थपूर्ण बनू शकले नाही. कोलरिजने जिचा उल्लेख चमत्कृतिशक्ती (fancy) म्हणून केला आहे

त्या प्रक्रियेतून ही प्रतिमा घडली आहे. चमत्कृतिशक्ती ही निश्चिताबरोबर, निर्जीवाबरोबर क्रीडा करते; ती केवळ वस्तूंच्या संवेदनांगांमध्ये एक संबंध प्रस्थापित करते असे कोलरिजने म्हटले आहे.[१५७] येथेही डफ व चंद्र यांच्या काही संवेदनाघटकांमध्येच केवळ संबंध प्रस्थापित होत आहेत. म्हणून प्रतिमाकेंद्र किंवा प्रतिमेतील एखादी संवेदनाकृती नवी असो की पारंपरिक असो, तिला रूपकप्रक्रियेतून अर्थपूर्णता कितपत मिळते, ती अनेकार्थी संबंध प्रस्थापित करू शकते का, तिच्यात संश्लेषण किती प्रमाणात होते किंवा ती संश्लेषण किती प्रमाणात घडवते यावर प्रतिमेचे 'प्रतिमा' म्हणून मूल्य अवलंबून असते. म्हणून रूपकप्रक्रियेमुळे प्रतिमेला प्राप्त होणाऱ्या संश्लिष्टता (किंवा अविश्लेष्यता), अनेकार्थता, अधिकार्थसमावेशनक्षमता या प्रतिमेच्या मूल्यमापनाच्या खऱ्या कसोट्या होत. प्रतिमेच्या मूल्यमापनाच्या या कसोट्या वैयक्तिक, खाजगी स्वरूपाच्या नाहीत. कारण प्रतिमेचे विश्लेषण करून आपण तिची संश्लिष्टता, अनेकार्थता व अधिकार्थसमावेशनक्षमता ठरवू शकतो.

प्रतिमेचे मूल्य संपूर्ण कवितेच्या संदर्भातच

प्रतिमा हा कवितेचा घटक असल्यामुळे प्रतिमेचा चांगलेवाईटपणा हा संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात आपणांस ठरवावा लागतो. प्रतिमेचे मूल्यमापन करताना आपण ज्याप्रमाणे प्रतिमांच्या घटकांतील रूपकप्रक्रियेची गुणवत्ता लक्षात घेतली त्याप्रमाणेच संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात प्रतिमांचा चांगलेवाईटपणा ठरविण्यासाठी त्या संपूर्ण कवितेतील प्रतिमांमध्ये घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेची गुणवत्ता आपणांस लक्षात घ्यावी लागते. कवितेतील प्रत्येक प्रतिमा ही अन्य प्रतिमांशी जोडली जाताना एक संश्लेषणप्रक्रिया घडत असते. प्रत्येक प्रतिमेचे घटक, अर्थांचे पदर हे इतर प्रतिमांच्या घटकांशी, अर्थांच्या पदरांशी संश्लिष्ट होतात. या सर्वांमधून एक सेंद्रिय अनेकार्थी व अधिकार्थसमावेशक पूर्ण घडते. प्रत्येक प्रतिमा या प्रक्रियेत किती प्रमाणात सहभागी होते यावर तिचे मूल्य अवलंबून असते.

सी० डे० लेविसने प्रतिमेची काव्यसूत्राशी (theme) सुसंगतता (congruity) हा एकमेव निकष मानला आहे. तो म्हणतो की ठळकपणा (boldness) किंवा उत्कटता (intensity) ही प्रतिमेस आवश्यक नसते; प्रतिमेस आवश्यक असते ती सुसंगतता. प्रतिमा ही कवितेतील भावनिक युक्तिवादाशी व कवितेच्या रूपाशी सुसंगत असावी लागते. पुढे तो म्हणतो की, कवी हा आपल्या कवितेत काय करू पाहतो हा प्रश्न आपण स्वतःशी विचारला पाहिजे आणि नंतर प्रतिमा या त्या हेतूच्या दृष्टीने कितपत योग्य बनवल्या गेल्या आहेत हे लक्षात घेतले पाहिजे; त्या जर या दृष्टीने योग्य असतील तर त्या प्रयोजक (functional) प्रतिमा आहेत असे मानले पाहिजे; मग त्या कितीही सूचकताविहीन, उथळ व उपऱ्या, म्हणून 'अलंकरणात्मक' वाटत असल्या तरी हरकत नाही.[१५८] लेविस म्हणतो त्याप्रमाणे आपण कवितेचे सूत्र नक्की ठरवून ते

बाजूला काढू शकतो काय ? प्रतिमेचे प्रयोजकत्व ठरविण्यासाठी आपण कवी आपल्या कवितेत काय करू पाहतो हे ठरवू शकतो काय ? कवितेचे सूत्र, किंवा कवी आपल्या कवितेत काय करू पाहतो हे, प्रतिमांच्या परस्परसंबंधाचा आपण जसजसा शोध घेऊ लागतो, तसतसे उलगडू लागते. म्हणून संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात विचार करता, कवितेतील प्रतिमांची परस्परांच्या संदर्भातील अर्थपूर्णता हा त्या प्रतिमांचा निकष ठरतो.

कवितेतील एखाद्या प्रतिमेची अंतःसंघटना (म्हणजे प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यातील नाते) ही जर सेंद्रिय, अनेकार्थी व अधिकार्थसमावेशनक्षम असेल तर त्या प्रतिमेचे अन्य प्रतिमांशी होणारे संघटनही सेंद्रिय, अनेकार्थी व अधिकार्थसमावेशनक्षम बनण्याची शक्यता असते. कारण अशी प्रतिमा ही मूलतः अनेकपदरी असते आणि तिचे हे पदर अन्य प्रतिमांच्या पदरांशी जोडले जाऊन एक व्यामिश्र, अनेकार्थी संघटना निर्माण होते. प्रतिमेच्या अर्थाचा प्रत्येक पदर इतर प्रतिमांच्या अर्थाच्या प्रत्येक पदराशी जोडला जाऊन अर्थपूर्ण होतो काय, हे कवितेच्या संदर्भात प्रतिमेचे मूल्यमापन करताना आपण पाहत असतो. या निकषाबरोबरच प्रत्येक काव्यप्रकारात, त्या त्या काव्यप्रकाराच्या प्रकृतीनुसार, प्रतिमेचे निकष काही प्रमाणात भिन्नही असू शकतात.

आलंकारिक व वक्तृत्वपूर्ण प्रतिमा

कवितेत एक सेंद्रिय संघटना साधण्याच्या कार्याबरोबरच प्रतिमा इतर प्रकारांचे कार्यही करताना आढळते. अनेकदा ती अलंकरणाचे कार्य करताना दिसते. प्रतिमेला अलंकार मानणाऱ्या भूमिकेत प्रतिमेचे हेच कार्य लक्षात घेतले जाते. अलंकारांपासून कवितेचा आशय वेगळा करता येतो हे या भूमिकेत मानले जाते. काही कवितांत आशय व प्रतिमा एकमेकांपासून बाजूला काढता येत नसल्या तरी 'कविता' म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या अनेक लेखनकृतींमध्ये प्रतिमा व आशय एकमेकांपासून बाजूला काढता येतो, असा अनुभव आपणांस येतो. आशयापासून बाजूला काढता येणारी प्रत्येक प्रतिमा आलंकारिक असतेच असे नाही. काही वेळा ती केवळ उपरी व अनावश्यक असू शकेल. आलंकारिक प्रतिमा ही आशयाला सजवण्याचे, नटवण्याचे कार्य करते. त्यासाठी आशय प्रतिमेहून वेगळा असायला हवा. आलंकारिक प्रतिमा ही विशिष्ट काव्यपरंपरेत व विशिष्ट भाषिक समाजात काव्यात्म, सुंदर म्हणून मान्य असणाऱ्या सामग्रीतून घडते. वाचकास जे सुंदर वाटते त्याचाच वापर अशा प्रतिमेत होत असल्यामुळे त्या वाचकाच्या सुखद भावना चाळवू शकतात; त्या वाचकाचे रंजन करू शकतात. त्यात निर्मितीपेक्षा क्रीडेला महत्त्व असते. ज्या गोष्टींना या प्रतिमा अलंकृत करू पाहतात त्या गोष्टीही स्थूल, रूढ व समाजमान्य असतात. कवीच्या स्वतःच्या संवेदनप्रकृतीचा अशा रचनेशी कमी संबंध असतो. अर्थात

आलंकारिक प्रतिमा रंजन करू शकत असल्या तरी नेहमीच त्या रंजनाच्या गरजेतून निर्माण होतात असे नाही. आशय अलंकृत करणे हे सोपे असल्याने पुष्कळसे काव्य या प्रकारे निर्माण होत असते. अनेकदा अशी निर्मिती करून कवी स्वतःच्या रंजनाच्या गरजा भागवीत असतो. आशयाला अलंकृत करीत वाचकाचे रंजन करणाऱ्या प्रतिमांचे स्वरूप पाहण्यासाठी आपण वसंत बापटांची 'सेतु'[१५९] ही कविता विचारात घेऊ या. या कवितेत शरदृऋतूतील पहाट तरण्याताठ्या स्त्रीच्या रूपात पाहिली जाते. तिचे राजविलासी स्नान नुकतेच झाले आहे. आठ दासींनी तिला न्हाऊ घातले आहे. कुणाची तरी चाहूल लागताच ती थबकून उठते आणि सोनेरी वस्त्र ती ओढून घेते. हे वर्णन आल्यानंतर तिने कोणते वस्त्रप्रसाधन केले याचेही वर्णन येते. शेवटी कवी म्हणतो की—

ही शरदांतिल पहाट...कीं...ती तेव्हांची तूं ?
तुझियामाझ्यामध्यें पहाटच झाली सेतू ?

शेवटच्या या दोन ओळींतून येणाऱ्या तपशिलामुळे कवितेत आलेले सर्व अलंकरण रंजनाच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण बनवले जाते. कारण आतापर्यंत या पहाटेला कुठल्यातरी अनामिक तरुणीचे रूप लाभले होते. कवितेच्या शेवटी मात्र या पहाटेला कवितेतील निवेदकाची प्रेयसी असलेल्या विवक्षित स्त्रीचे रूप लाभले आहे. केव्हा तरी विशिष्ट क्षणी ही प्रेयसी शरदातील पहाटेसारखी तरणीताठी वाटली होती. तिची कांती आरस्पानी वाटली होती आणि तिच्या वृत्ती मुग्ध, लाजाळू व अल्लड वाटल्या होत्या. अशा प्रेयसीमध्ये साहजिकच वाचकांची दिवास्वप्ने चाळवण्याचे सामर्थ्य असते. अशा प्रेयसीचा संदर्भ आणणे कवीला महत्त्वाचे वाटते. परंतु प्रतिमांमध्ये एक सामर्थ्यवान रूपकप्रक्रिया घडवणे तेवढे महत्त्वाचे वाटत नाही. पहाटेचा तपशील आणि प्रेयसीच्या स्नानाच्या व प्रसाधनाच्या घटना यांत्रिकपणे जुळवणे त्याला पुरेसे वाटते. हे जुळवणे प्रत्येक वेळी सुंदर व सुखद कसे होईल याची काळजीही कवीने घेतली आहे. सकाळीं जो पिवळा प्रकाश पडलेला असतो तो 'सोनेरी वस्त्र' आहे हे म्हणून झालेले असते. त्यानंतर पुन्हा पुढील ओळी येतात.

झेंडू गेंदेबाज गळ्याशीं बिलगुन बसले
शेवंतीचें स्वप्न सुनहरी आजच हसलें
निर्गंधाचे रंग पाहुनी गहिरे असले
गुलाब रुसले, ईर्ष्येनें फिरुनी मुसमुसले.

पिवळा सूर्यप्रकाश पहाटेबरोबरच पृथ्वीवर आला हा पहिल्या ओळीचा इत्यर्थ. झेंडूची प्रतिमा साधर्म्याचा आधार घेऊन या पिवळ्या प्रकाशाला नटवण्याचे काम करणारी. यानंतर शेवंतीच्या सुनहरी स्वप्नाची प्रतिमा येते. शेवंतीचे स्वप्न 'सुनहरी'

का ? (ती पिवळी असते म्हणून ?) तिला स्वप्न का पडावे ? आणि ते हसावे तरी का ? हे प्रश्न विचारण्याचे कारण नसते. कारण सुनहरी स्वप्नाची प्रतिमा पहाटेला सुंदर बनवण्यासाठी आली आहे. पहाटेच्या गळ्यात झेंडू-शेवंतीच्या माळा असल्या तरी ती गुलाबीही असते. कारण उषःकाल होताना पूर्वेला तांबडा गुलाबी रंग पसरत असतो. म्हणूनच गुलाबांचे मानुषीकरण करून त्यांना रुसायला, मुसमुसायला लावले आहे. प्रतिमा जेव्हा आलंकारिक बनतात तेव्हा त्यांना एक स्थूल, गुळगुळीत व तथा-कथित सुंदर रूप प्राप्त होत असते. या प्रतिमा काव्यात्मकतेच्या, सौंदर्याच्या प्रचलित समजुतींच्या मर्यादा कधीच ओलांडत नाहीत. हे या कवितेतील प्रतिमांमुळे स्पष्ट होते.

प्रतिमा या अलंकार म्हणून जशा वापरल्या जातात तशा त्या विचार स्पष्ट करण्या-साठी किंवा तो समजावून देण्यासाठी वापरल्या जातात. वैचारिक गद्यात उपमा व रूपके या हेतूने योजिली जातात. कवितेत काही वेळा त्या स्पष्टीकरणाचे कार्य करीत असल्या तरी बहुतांशी कवीचे म्हणणे किंवा भावना प्रभावीपणे मांडण्यासाठी त्या वापरल्या जातात. अनेकदा कवितेत या प्रतिमा वक्तृत्वाचे साधन म्हणून आलेल्या असतात. समाजात जे चांगले, शिव व श्रेयस्कर म्हणून मान्यता पावलेले असते, ज्या गोष्टींवर समाजाच्या श्रद्धा असतात किंवा ज्यांच्याबद्दल समाजात आदरभाव दिसून येतो अशा गोष्टींचा वापर प्रतिमा म्हणून केला जातो. वक्त्याला जो विचार किंवा भावना पटवायची असेल तिच्याकडे या प्रतिमेशी संलग्न असलेली शिवत्वाची, आदराची भावना स्थलांतरित केली जाते. आणि या स्थलांतरणातून ही भावना किंवा विचार श्रोत्यांच्या श्रद्धेचा, आदराचा विषय बनवला जातो. हे करताना आपला विचार व समाजाच्या श्रद्धावस्तू यांच्यातील साम्य दाखवले जाते किंवा अशिव वाटणाऱ्या, समाजाने नाकारलेल्या, समाजाचा श्रद्धाविषय बनू न शकलेल्या अशा गोष्टी आणि समाजाला ज्यांविषयी श्रद्धा वाटते, आदर वाटतो अशा गोष्टी यांमध्ये विरोधी नाते प्रस्थापित केले जाते. जो विचार किंवा भावना श्रोत्यांना पटवायची आहे त्याकडे हे नाते अंगुलिनिर्देश करू लागते. विंदा करंदीकरांच्या पुढील ओळी या दृष्टीने विचारात घेता येतील :

कुजतात कुजतात रसरसतीं बीजें
आणि वाढतात अळंब्ये, शेवाळे,
संस्कृतीच्या गटारांत, फेसाळ शैलीवर
उठतात बुडबुडे पद्मिनी शब्दांचे
आणि मिरवतात साबणाचे व्यापारी
सरस्वतीच्या दरबारांत. मुक्यानेच मरतात
मातींतील महाकवि.
नाहीं उजाडत.[१६०]

या ओळींत श्रद्धेय, श्रेयस्कर गोष्टी व घृणास्पद गोष्टी यांच्यात विरोध प्रस्थापित करून श्रद्धेय, श्रेयस्कर टिकविणारा उषःकाल होणे कसे आवश्यक आहे हे पटवले आहे. येथेही आशय वेगळा व प्रतिमा वेगळ्या राहिल्या आहेत. या प्रतिमा प्रयोजक आहेत. वाचकांना काहीतरी पटवणे हे त्यांचे प्रयोजन आहे. प्रचारकी काव्यात प्रतिमेला असे प्रयोजक रूप येते.

असंघटित प्रतिमा

आलंकारिक व वक्तृत्वपूर्ण प्रतिमा या विशिष्ट हेतूंसाठी निर्माण केल्या जात असल्यामुळे प्रयोजक असतात. चांगल्या कवितेतील प्रतिमा या अर्थाने 'प्रयोजक' नसते. एका सेंद्रिय पूर्णाचा एक अपरिहार्य भाग म्हणून तिला कवितेत स्थान असते. एका सेंद्रिय पूर्णाचा भाग बनून राहणे एवढेच तिचे प्रयोजन असते. परंतु काही वेळा कवितेतील प्रतिमा आलंकारिक नसतात किंवा वक्तृत्वपूर्णही नसतात, तशाच त्या सेंद्रिय पूर्णाचा घटकही नसतात. कवितेत एकत्र येऊनही त्या सुट्या सुट्या राहतात. त्या एकत्र येऊनही त्यांच्यात सेंद्रिय नाते प्रस्थापित होत नाही. काही कवींना जसा शब्दांचा मोह असतो तसा काहींना प्रतिमांचाही मोह असतो. आकर्षक वाटणाऱ्या प्रतिमांचा मोह जर कवीला पडला तर कविता ही प्रतिमांची माळ बनते. कवीला आकर्षक वाटणारी एखादी प्रतिमा कवितेत घुसडली जाऊन कवितेचे सेंद्रियत्व बाधित करते. काही वेळा एखाद्या प्रतिमेत अनावश्यक तपशील येतो आणि तिचा विस्तार होऊन कवितेचा तोल बिघडतो. काही प्रतिमा एकत्र येऊनही त्यांची सेंद्रिय संघटना कशी बांधली जात नाही याचे उदाहरण म्हणून सदानंद रेग्यांची पुढील कविता विचारात घेता येईल.

ही विषण्ण चंद्रसांज
पाहते आहे करूं
माझ्या सांवलीवर तुझी भुताटकी

स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे
चित्रगंध स्वप्नाची नादमुग्ध पालवी

आकारकफनावर विणते निःशब्दाची नक्षी
बावरल्या चांदण्याची आनंदभैरवी

आकाशमनीं शहारणारी एकाकी सतार
सांगते जलवर्तुळांना पक्ष्यांचीं दुखरीं गुपितें

मालवत्या गोरजाच्या देव्हाऱ्यांत
विरतात काळोखाचीं विळविळीत भाकितें

ही विवस्त्र चंद्रसांज
पाहते आहे करूं
तुझ्या सांवलीवर माझी भुताटकी.[१६१]

या कवितेला गोरज काळाचा—संध्याकाळचा संदर्भ आहे. चंद्र उगवणार आहे. संध्याकाळ मालवू लागली आहे. नंतर चंद्र उगवला आहे. (चंद्रसांज 'विवस्त्र' झाली आहे.) असा कालानुक्रमाचा संदर्भ या कवितेत येतो. यात एक 'मी' आहे. त्याला आपण निवेदक म्हणू. आणि एक 'तू' आहे. या 'तू'ला उद्देशून या कवितेतील निवेदन केले जात आहे. हा 'तू' प्रेयसी असेल किंवा परमेश्वर असेल. त्याची नेमकी सूचना येथे मिळत नाही. निवेदक व 'तू' हे दोघेही एकमेकांच्या सावलीवर 'भुताटकी' करीत आहेत. भुताटकी दोघांच्या मूळ शरीरावर होत नाही. कदाचित दोघांचे अस्तित्व हे हाडामासाचे नसलेले केवळ सावलीसारखे परोपजीवी व अल्प काळात नाहीसे होणारे आहे असे कवीला सुचवायचे असावे. कवितेतील संदिग्धता वेगवेगळ्या अर्थांच्या शक्यता निर्माण करीत असते. परंतु अशा वेळी कवितेत एक संगतीही जाणवत असते. या कवितेत संगतीसह संदिग्धता जाणवत नाही तर केवळ प्रतिमांचा एकमेकींशी मेळ घालता न आल्याने दुर्बोधता जाणवते.

या प्रतिमांना एक सलग भावनिक सूर लाभलेला नाही. कवितेतील संगतीच्या प्रत्ययात सलग भावनिक सूर जाणवणे आवश्यक असते. प्रतिमा कितीही संयुक्त किंवा मिश्र असोत, किंवा त्यांना कितीही खंडित रूप प्राप्त झालेले असो, कवितेतील प्रतिमांच्या भावनिक सुराची सलगता किंवा अर्थपूर्ण रचना जाणवतच असते. सुरुवातीला येणाऱ्या 'विषण्ण', 'सावली' व 'भुताटकी' या शब्दांशी संलग्न असलेल्या भाववृत्तीशी नंतरच्या प्रतिमांशी संलग्न असलेल्या भाववृत्तीचे सलग नाते नाही. दुसऱ्या कडव्यातील गुंतागुंतीची संयुक्त प्रतिमा एक अबोध पण प्रसन्न व सुखद भाववृत्तीची सूचना करते. तिसऱ्या व चौथ्या कडव्यांतून प्रतीत होणाऱ्या भाववृत्ती भीतीच्या, व्यथेच्या, अबोल एकाकीपणाच्या, मृत्यूशी संलग्न असलेल्या एका अर्धस्फुट जाणिवेच्या आहेत. परंतु त्यांच्यात 'विषण्ण' या शब्दातील भाववृत्तीची तीव्रता नाही. त्यांच्यात मन 'विषण्ण' करून टाकण्याची ताकद नाही. 'विषण्ण'ता हे बधीर करून टाकणारे, सर्वत्र कोंडी झाल्याची जाणीव करून देणारे दुःख आहे. बावरलेपणा, शहारणे, दुखरी गुपिते यांत ती तीव्रता नाही. त्यांची भावनिक पातळी एक नाही. या स्थूलपणे एका गटातील भाववृत्ती आहेत असे म्हणता येईल. विषण्णतेकडून दुखरेपणाकडे, बावरलेपणाकडे भाववृत्तीचा प्रवास कवीला अभिप्रेत असल्याचेही दिसत नाही. या सर्व प्रतिमा विषण्णतेची भाववृत्ती कविताभर कायम ठेवीत नाहीत किंवा भाववृत्तीतील परिवर्तने अर्थपूर्ण बनवीत नाहीत. शेवटच्या कडव्यातील 'विवस्त्र' हा शब्द चंद्रोदयानंतरच्या प्रकाशाचा संवेद्य प्रत्यय जरी देत असला तरी त्याचे विषण्णतेशी किंवा इतर प्रतिमांतील भाववृत्तीशी नाते

नाही. 'भुताटकी'मध्ये भयाबरोबर एक झपाटलेपण असते. भयाची, झपाटलेपणाची वृत्ती विषण्णतेशी नाते जोडीत असली तरी नंतरच्या कडव्यातील पालवी फुटण्याच्या, आकारकफनावर विणल्या जाणाऱ्या, पक्ष्यांची दुखरी गुपिते सांगण्याच्या, भाकिताच्या विरण्याच्या प्रतिमांशी, त्यातील कृतींशी नातेच जोडू शकली नाही. म्हणून भय, झपाटलेपणा, विषण्णता या भाववृत्तींचा विकास किंवा त्यांतील आंदोलने, परिवर्तने या कवितेत जाणवत नाहीत. अतिशय स्थूल व अतिव्याप्त गटातील या सर्व भाववृत्ती आहेत एवढेच म्हणता येईल. रेग्यांना मिश्र व संयुक्त प्रतिमानिर्मितीचे आकर्षण असल्याचे दिसते. संयुक्त प्रतिमेची गुंतागुंत किंवा व्यामिश्रता जर तिच्यातील भावनिक अर्थांवर मात करीत असेल, त्यामुळे ती भाववृत्तीचा प्रत्यय घडविण्याची क्षमताच गमावून बसत असेल, तर ती दोषरूपच मानावी लागेल. भावकवितेत जर अशी प्रतिमा आली तर ती उकलण्यात वाचकाचे लक्ष इतके विकेंद्रित होते की तिच्या भाववृत्तीचा प्रत्ययच गमावला जातो. चिंतनगर्भ कवितेत उत्कट भाववृत्तीपेक्षा अर्थांची व्यामिश्रता महत्त्वाची असते. तेथे अतिव्यामिश्र प्रतिमा योग्य कार्य करू शकतात. 'स्वरगर्भ दिशांना फुटते आहे चित्रगंध स्वप्नाची नादमुग्ध पालवी' या प्रतिमेत दृक्, श्रुती, गंध या संवेदनांची संक्रमणे घडवून ही व्यामिश्र प्रतिमा घडवली आहे. तिच्यामुळे काहीतरी सुखद व प्रसन्न असे व्यक्त होते एवढाच अंदाज येतो; भाववृत्तीचा ठसा मात्र मनावर उमटत नाही. चौथ्या कडव्यातील प्रतिमेत तर इतक्या विसंगती जाणवतात की ती ढोबळमानाने दुःखाविषयी काहीतरी बोलते आहे एवढेच जाणवते. 'सतार' जर पक्ष्याची दुखरी गुपिते जाणू शकते आणि ती जलवर्तुळांना सांगू पाहते तर ती 'एकाकी' कशी ? तिचा पक्ष्यांशी, जलवर्तुळाशी संबंध असल्याशिवाय हे घडू शकेल का ? ही सतार पक्ष्याचीच दुखरी गुपिते का सांगते ? ती जलवर्तुळांनाच का सांगते ? आकाशमनी 'सतार'च का शहारावी ? इतर वाद्ये का नकोत ? पुढच्या कडव्यातील प्रतिमेबद्दलही असेच प्रश्न निर्माण होतील. तेव्हा प्रतिमा जर संघटनाच घडवीत नसतील, त्या जर एकमेकींशी अपरिहार्य, अतूट व सेंद्रिय नातेच जोडीत नसतील, तर त्या विलगपणे कितीही आकर्षक वाटल्या तरी त्यांना मूल्य लाभू शकत नाही.

कवितेतील प्रतिमांचे मूल्यमापन करताना आपण त्यांचे कवितेतील कार्य काय हे तपाशीत असतो. प्रतिमेप्रतिमेचे नाते आणि संपूर्ण कवितेच्या संदर्भात तिची अर्थपूर्णता आपण शोधतो. जेव्हा प्रतिमाप्रतिमांमध्ये एक सेंद्रिय नाते प्रस्थापित होत असल्याचे आणि त्या प्रतिमा एका सेंद्रिय पूर्णाला घडवीत असल्याचे आपणांस जाणवते तेव्हा ती प्रतिमा 'काव्यात्म' आहे असे आपण म्हणतो. प्रतिमा जशी काव्यनिर्मितीचे कार्य करते, तसेच ती एखादी गोष्ट अलंकृत करण्याचे, भावना व विचार पटवून देण्याचे, विचार स्पष्ट करण्याचेही कार्य करते. तिची ही इतर कार्ये रंजनपर व प्रचारकी काव्यात व वैचारिक (गद्य किंवा पद्य) लेखनात महत्त्वाची

असतात. कधी कधी प्रतिमा या कुठल्याही नात्याने कवितेचा घटक बनत नाहीत आणि त्या विलग व स्वतंत्रच राहतात. कवितेचे मूल्यमापन करताना प्रतिमा यांपैकी कोणत्या प्रकारच्या आहेत आणि कोणते कार्य करतात हे आपण पाहत असतो.

या भागात आपण मुख्यत्वेकरून प्रतिमेच्या आंतररचनेचे स्वरूप तपासले. प्रतिमेमध्ये नवे नवे अर्थ निर्माण करणारी आंतरप्रक्रिया कशी घडते हे पाहिले. उपमा, रूपक व प्रतीक यांत ही प्रक्रिया कोणकोणत्या स्वरूपात घडते, याचा शोध घेतला. प्रतिमेच्या मूल्यमापनाचे निकष कोणते व ती कोणकोणते कार्य करते हेही आपण पाहिले. पुढील भागात आपणांस वेगवेगळ्या कविताप्रकारांमध्ये प्रतिमा संघटना कशी बांधते, ही संघटना बांधण्यात ती सहभागी कशी होते याचा विचार करायचा आहे.

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
2900
दा. क्र. 23543
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)

प्रतिमेचे स्वरूप

टिपा

१. Peter McKeller : *Imagination and Thinking,* Chapter II, 'Mental Imagery.'

२. F. C. Prescott : *The Poetic Mind,* pp. 43-45.

३. *Ibid.,* pp. 145-46.

४. मनरो सी॰ बियर्डस्ले याने हे मत जोसेफाइन माइल्स हिच्या *Sewanee Review* LVIII (1950) मध्ये प्रकाशित झालेल्या 'The Problem of Imagery' या लेखाच्या आधारे मांडले आहे. – Monroe C. Beardsley : *Aesthetics,* p. 162.

५. "How many images and feelings are here brought together without effort and without discord... And lastly which belongs only to a great poet, the power of so carrying on the eye of the reader as to make him almost lose consciousness of words – to make him see everything – and this without any anatomy of description... but with the sweetness and easy movement of nature". – S. T. Coleridge : *Shakespearian Criticism* (Ed. by Thomas Raysor), p. 189.

६. *Ibid.,* p. 191.

७. "For metaphor and simile belong to formal classification. The word 'image' precisely, because it is used to cover both metaphor and simile, can be used to point towards their fundamental identity..." – J. Middleton Murry : *Selected Criticism,* p. 67.

८. सी॰ डे॰ लेविस म्हणतो की, "Every poetic image ... is to some degree metaphorical." – C. Day Lewis : *Poetic Image,* pp. 18-19.

९. James Liu : *The Art of Chinese Poetry,* p. 102.

१०. Archibald MacLeish : *Poetry and Experience,* p. 70.

११. I. A. Richards : *Principles of Literary Criticism,* p. 122.

१२. I. A. Richards: *Coleridge on Imagination*, pp. 32-33.

१३. I. A. Richards: *Philosophy of Rhetoric*, p. 98.

१४. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*, p. 120.

१५. I. A. Richards: *Philosophy of Rhetoric*, p. 98.

१६. *Ibid.*, p. 98 and 131.

१७. *Principles of Literary Criticism*, pp. 122-23.

१८. पु० शि० रेगे : 'गंधरेखा', पृ० १३.

१९. बालकवी : 'बालकवींची कविता', (संपादक भा० ल० पाटणकर), पृ० २०३.

२०. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*, p. 123.

२१. प्रभाकर पाध्ये : 'सौंदर्यानुभव' पृ० ४३–४४ व ६४–६९.

२२. कित्ता, पृ० २९४.

२३. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*, p. 132.

२४. *Ibid.*, p. 267.

२५. *Ibid.*, p. 128.

२६. पाहा : दुसऱ्या भागातील 'संवेदनात्मक व भावात्मक अंगाची अपरिहार्यता' या शीर्षकाखालील मजकूर.

२७. पाहा : 'प्रतिमा', 'प्रतिमानम्' या दोन शब्दांचे अर्थ, *V. S. Apte's Sanskrit–English Dictionary*, Part II (Ed. by P. K. Gode and C. G. Karve), pp. 1077, 1078.

२८. I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism*, p. 121.

२९. रिचर्ड्स रूपकाबद्दल म्हणतो की, "It is the supreme agent by which disparate and hitherto unconnected things are brought together in poetry for the sake of the effects upon attitude and impulse which spring from their collocation and from the combinations which the mind then establishes between them." — *Ibid*, p. 240.

३०. ना० घ० देशपांडे : 'अभिसार', पृ० १२.

३१. Cleanth Brooks and Robert Penn Warren: *Understanding Poetry*, p. 78.

३२. Monroe C. Beardsley: *Aesthetics*, p. 127.

३३. D. G. James: *Scepticism and Poetry*, pp. 87-91.

ब्रिजेसची मूळ कविता अशी :

WINTER NIGHTFALL

The day begins to droop
Its course is done:
But nothing tells the place
of the setting sun.
The hazy darkness deepens
And up the lane
You may hear, but cannot see
The homing wain.
An engine pants and hums,
In the farm hard by:
Its lowering smoke is lost,
In the lowering sky.
The soaking branches drip,
And all night through
The dropping will not cease
In the avenue.

—*Ibid.*, pp. 87-88.

या कवितेतील 'कार्य संपल्यामुळे कललेला दिवस', 'मावळता सूर्य', 'दाटणारा अंधार', 'उसासणारे, सुस्कारणारे, पण न दिसणारे आगगाडीचे इंजिन' या वस्तू व घटना रूपकप्रक्रिया घडवून हरवलेपण, दिशाहीनता, गारठलेपण, मृत्यूची व्याकुळता, भीती या सर्वांतून प्रत्ययाला येणारी शोकगर्भता यांचा अनुभव देतात.

३४. बालकवी : ''बालकवींची कविता', (संपा० भा० ल० पाटणकर), पृ० १०२.

३५. C. Day Lewis: *The Poetic Image*, p. 19.

३६. T. E. Hulme: *Speculations* (Ed. by Herbert Read). pp. 132 and 135.

३७. प्रभाकर पाध्ये : 'सौंदर्यानुभव', पृ० ४३.

३८. कित्ता, पृ० ४१.

३९. कित्ता, पृ० ३७७.

४०. कित्ता, पृ० २९३.

४१. कित्ता, पृ० ४३.

४२. कित्ता, पृ० १०३.

४३. कित्ता, पृ० ४३.

४४. कुसुमाग्रज : ‘विशाखा’. ‘अहिनकुल’ ही कविता पाहा.

४५. प्रभाकर पाध्ये : *‘सौंदर्यानुभव’*, पृ० २५६.

४६. कित्ता, पृ० २५७.

४७. कित्ता, पृ० २६१.

४८. Monroe C. Beardsley: *Aesthetics*, p. 162.

४९. बा० सी० मर्ढेकर : ‘मर्ढेकरांची कविता’, पृ० ८४.

५०. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे : ‘कविता’, पृ० ७५.

५१. अरबान म्हणतो की, "in the case of simile we say one thing is *like* another, in the case of metaphor, *is* another . . . ". —Wilbur Marshall Urban: *Language and Reality*, p. 471.

रिचर्ड्स व रीड दोघेही अन्यत्र अर्थांच्या साम्याला महत्त्व देत असले तरी अनवधानाने वस्तूच्या साम्याला महत्त्व देताना दिसतात. रिचर्ड्स म्हणतो, "It is the supreme agent by which disparate and hitherto unconnected things are brought together in poetry . . . ." —*Principles of Literary Criticism*, p. 240.

रीड म्हणतो, "The simile in which a comparison is made directly between two objects." —Herbert Read: *English Prose Style*, p. 25.

गो० वि० करंदीकर रूपक व प्रतिमा यांत भेद करताना म्हणतात की, "रूपकात्म भाषेमध्ये वस्तूवस्तूतील संबंधाला प्राधान्य असते. प्रतिमेच्या विचारात वस्तू आणि जाणीव यांच्यामधील अपरिहार्य संबंधावर कटाक्ष असतो."—गो० वि० करंदीकर : ‘परंपरा आणि नवता’, पृ० ११०-११. वस्तुसाम्याला महत्त्व देणाऱ्या भूमिकेचे मूळ ॲरिस्टॉटलमध्ये आहे. तो म्हणतो : "रूपक म्हणजे भिन्न अभिधानांची (वस्तुनामांची) केलेली योजना; वर्गाचा जातीवर, जातीचा वर्गावर, वा जातीचा जातीवर आरोप करून किंवा सादृश्यनिष्ठ अनुमानाला म्हणजेच प्रमाणमानाला अनुसरून अशी योजना करता येते."—गो० वि० करंदीकर : ‘ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र’, पृ० ९०.

५२. दुसऱ्या भागातील ‘शब्दांच्या नादरचनेतील रूपकप्रक्रिया’ या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

५३. पु० शि० रेगे : ‘गंधरेखा’, पृ० १.

५४. या मुद्द्याचे विस्ताराने विवेचन दुसऱ्या भागातील ‘गद्य व कविता यांतील शब्दरचनावैशिष्ट्ये’ या शीर्षकाखाली केले आहे, ते पाहावे.

५५. बा० सी० मर्ढेकर : ‘सौंदर्य आणि साहित्य’, पृ० ९९ ते १०५.

५६. आरती प्रभू : ‘जोगवा’, पृ० ४२.

५७. पु० शि० रेगे : 'गंधरेखा', पृ० ३७.

५८. क्रियाविशेषणांमधील रूपकप्रक्रियेसंबंधीचे विवेचन दुसऱ्या भागातील 'गद्य व कविता यांतील शब्दरचनावैशिष्ट्ये' या शीर्षकाखाली केले आहे, ते पाहावे.

५९. पु० शि० रेगे : 'पुष्कळा', पृ० ४३.

६०. आरती प्रभू : 'नक्षत्रांचें देणें', पृ० ३२.

६१. अनिल : 'पेर्ते व्हा', पृ० ६.

६२. सदानंद रेगे : 'गंधर्व', पृ० १९.

६३. कृष्ण श्रीनिवास अर्जुनवाडकर–अरविंद मंगरूळकर (संपा०) : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', "विवेचन", पृ० ३६२-३६३.

६४. "Oxford movement may be a spent wave . . ." या रूपकावर चर्चा करताना रिचर्ड्स म्हणतो : "It is curiously difficult to suggest accepted terms, to stand respectively for what is transferred and for what is transferred to – for the spent wave here and for the Oxford Movement. . . . I shall here use *vehicle* for the spent wave . . . and *tenor* for the Oxford Movement. . . ." – I. A. Richards : *Interpretation In Teaching,* p. 121.

६५. Max Black : *Models and Metaphors,* p. 28.

६६. Monroe C. Beardsley : *Aesthetics,* p. 121.

६७. आनंदवर्धनाची उपपत्ती थोडक्यात मांडत असताना डॉ० ग० त्र्यं० देशपांडे यांनी हे विधान आनंदवर्धनाचे म्हणून दिले आहे.––'भारतीय साहित्य-शास्त्र', पृ० ९९.

६८. अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या व्यापारांसंबंधीचे येथील विवेचन प्रामुख्याने मम्मटाचार्यांच्या आधारे केले आहे. मम्मटाचार्यांनी आपल्या 'काव्यप्रकाश' या ग्रंथातील दोन, तीन व पाच या उल्लासांतून ध्वनिसिद्धांत तर्कशुद्धपणे मांडला आहे. ध्वनिसिद्धांताबद्दलच्या त्यांच्या अधिकाराविषयी ग० त्र्यं० देशपांडे म्हणतात की, "मम्मटाच्या काव्यप्रकाशाने शब्दार्थसाहित्याच्या विवेचनाला पूर्णता आली. ती इतकी की पुढील ग्रंथकारांनी त्याच्याच पद्धतीचे आवलंबन केले." (कित्ता, पृ० ११२.) ('शब्दार्थसाहित्याचे विवेचन' म्हणजे रसध्वनीला महत्त्व देणारे विवेचन.) ध्वनिमताची मम्मटाचार्यांची तर्कशुद्ध मांडणी व त्यांचा अधिकार लक्षात घेऊन येथील ध्वनिमताचे विवेचन मम्मटाचार्यांच्या आधारे केले आहे.

६९. अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या तीन व्यापारांचे सविस्तर स्वरूप कळण्यासाठी पुढील ग्रंथ पाहावेत :

अ) संपा० कृ० श्री० अर्जुनवाडकर व अरविंद मंगरूळकर : 'मम्मट-भट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', संपादकांनी लिहिलेला उपन्यास, मम्मट-विरचित मूळ संहिता, उल्लास दोन व तीन आणि त्यावरील संपादकांचे विवेचन.
आ) ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', प्रकरणे १० ते १३.
इ) र० पं० कंगले : 'प्राचीन काव्यशास्त्र', प्रकरण २ रे व ६ वे.

७०. (संपा०) अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट–विरचित काव्यप्रकाश', कारिका ९ ते १३, द्वितीय उल्लास, तसेच ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १६४ ते १६९.

७१. पहिले दोन मुद्दे काव्यप्रकाशाच्या द्वितीयोल्लासात व तिसरा मुद्दा पंचमोल्लासात चर्चिला आहे. तिसऱ्या मुद्द्यासाठी अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर–संपादित 'काव्यप्रकाशा'तील 'उपन्यास समालोचन' हे प्रकरण पाहावे. पृ० १९८.

७२. अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर (संपा०) 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', संहिता, उल्लास दुसरा, त्यावरील भाष्य, विवेचन पृ० ३४०-४१.
या श्लोकावरील भाष्यासाठी पाहा, ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १७०-७१.

७३. अभिधामूल व्यंजनेचे स्वरूप श्लेषालंकारासारखे वाटते. परंतु ध्वनिवादी त्यात पुढीलप्रमाणे फरक करतात. अभिधामूल व्यंजनेत अभिधा संदर्भाने मर्यादित किंवा निश्चित केली जाते. श्लेषालंकारात एकच विशिष्ट अर्थ बोलणाऱ्याला अभिप्रेत नसतो; म्हणून अभिधा अशी मर्यादित होत नाही. पाहा—ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १७२. (संपा०) अर्जुन-वाडकर–मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', "विवेचन", पृ० ३३२.

७४. ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १७१.

७५. (संपा०) अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्य-प्रकाश', द्वितीय उल्लास.

७६. येथे समवायसंबंध किंवा साहचर्यसंबंध आहे, असेही म्हणता येऊ शकेल. कारण बाजारात जाणे व प्रियकराला भेटणे या दोन गोष्टींत साहचर्य आहे. लक्षणेत सामीप्य, साहचर्यसंबंध प्रस्थापित केला जातो; यासाठी याच भागातील 'लक्षणा व व्यंजना यांचे एकीकरण' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

७७. 'अन्योऽर्थो लक्ष्यते।'—मम्मट, द्वितीय उल्लास, कारिका क्र० ४.

७८. अन्वयानुपपत्तीच्या स्पष्टीकरणासाठी पाहा : (संपा०) अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', "विवेचन", पृ० २५९.

७९. कित्ता, तृतीय उल्लास.

८०. अनिल : 'पेर्ते व्हा', पृ० ३७.

८१. 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', तृतीय उल्लास.

८२. ध्वनिवादी व्यंग्यार्थमूल व्यंजनाही मानतात. व्यंग्यार्थमूल व्यंजनेचे उदाहरण म्हणून मम्मटांनी पुढील गाथा दिली आहे :

उअ निश्चलणिप्फंदा भिसिणीपत्तम्मि रेहइ बलाआ।
निम्मलमरगअ भाअण परिट्ठिआ संखसुत्ति व्व ॥

(पाहा, कमळवेलीच्या पानावर असलेली ही निश्चल आणि स्तब्ध बगळी झळझळीत पाचूच्या तबकात ठेवलेल्या शंखाकार शिंपेप्रमाणे शोभिवंत दिसत आहे.)

कमलसरोवराच्या काठी प्रेयसी प्रियकराला म्हणत आहे : बगळी स्तब्ध बसली आहे. (वाच्यार्थ). म्हणून ती निर्धास्त असली पाहिजे. (पहिला व्यंग्यार्थ). येथे वर्दळ नाही म्हणून ती निर्धास्त आहे. यावरून पुष्करिणीचे तीर निर्जन आहे. (दुसरा व्यंग्यार्थ). म्हणून हे स्थळ संकेतस्थान म्हणून योग्य आहे. (तिसरा व्यंग्यार्थ). याप्रमाणे एका व्यंग्यार्थावरून व्यंजनेने दुसरा, दुसऱ्यावरून तिसरा व्यंग्यार्थ कळतो; म्हणून येथे व्यंग्यार्थमूल व्यंजना आहे असे मानले जाते.

(संपा०) अर्जुनवाडकर – मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्य-प्रकाश', द्वितीय उल्लास व 'विवेचन', पृ० २२०.

या उदाहरणातही आपण अनुमानाने हे सर्व अर्थ जाणून घेतो; म्हणून येथे व्यंजनाच नाही. परंतु काव्यात रूपकप्रक्रियेमुळे अनेक अर्थच्छटा प्रतीत होतात, त्याच प्रक्रियेने दुसरी व इतर अनेक अर्थच्छटा प्रतीत होत असतात. या सर्व अर्थच्छटांना व्यंग्यार्थ व ही प्रतीती घडविणाऱ्या प्रक्रियेला व्यंजना म्हटले पाहिजे. व्यंजनेची पुन्हा व्यंजना म्हटल्याने काहीही साधत नाही. (या ओळींत महत्त्व उपमेला आहे. ही उपमा गृहीत धरल्यास मम्मट म्हणतात तसा व्यंग्यार्थ प्रतीत होणार नाही.)

८३. ग० त्र्यं० देशपांडे : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १७३. आणि (संपा०) अर्जुनवाडकर – मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्र-काश', 'उपन्यास', पृ० १९८.

८४. 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० १६२-६३. 'मम्मटभट्ट–विरचित काव्यप्रकाश', "विवेचन", पृ० ३०४-३०५.

८५. खरे म्हणजे तद्योगाचा 'अभेदता' हा अर्थ मम्मटांनाही जाणवला होता. उपादानलक्षणा व लक्षणलक्षणा यांचे स्वरूप स्पष्ट करताना त्यांनी "अनयो-र्भेदयोर्लक्ष्यस्य लक्षकस्य च न भेदरूपं ताटस्थ्यम्।" (उपादानलक्षणा व लक्षणलक्षणा या दोन प्रकारांमध्ये लक्ष्य व लक्ष्यक या दोन गोष्टी वेगळ्या आहेत अशा स्वरूपाचा अलगपणा नाही).

(संपा०) अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर : 'मम्मटभट्ट-विरचित काव्यप्रकाश', द्वितीय उल्लास व 'विवेचन', पृ० २८४-२८६.

८६. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics,* pp. 140-141.

८७. Douglas Berggren: "The Use and Abuse of Metaphor", *The Review of Metaphysics,* Vol. XVI, No. 2, December 1962, p. 239.

८८. Paul Henle: "Metaphor", *Language, Thought and Culture* (Ed. by Paul Henle), p. 182.

८९. Mary A. McCloskey: "Metaphors", *Mind,* Vol. LXXIII No. 290, April 1964, p. 218.

९०. "... it does not follow that every logically or empirically absurd statement is potentially metaphorical." — Douglas Berggren: "The Use and Abuse of Metaphor", *The Review of Metaphysics,* Vol. XVI, No. 2, December 1962, p. 239.

९१. म्हणूनच बिअर्डस्ले रूपकात्म विधानांचे वैशिष्ट्य सांगताना ती अर्थपूर्ण आत्मव्याघाती (significant self contradictory) असतात असे म्हणतो. — *Aesthetics,* pp. 140-141.

९२. Mary M. McCloskey: "Metaphors", *Mind,* Vol. LXXIII, No. 290, April 1964, p. 221.

९३. 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ३४.

९४. कित्ता, पृ० १४७.

९५. कित्ता, पृ० १३०.

९६. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे : 'कविता', पृ० ९८.

९७. भाग पहिला, प्रकरण दुसरे यातील 'संश्लेषण करणारी शक्ती' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

९८. रिचर्ड्स म्हणतो, "... there are few metaphors in which disparities .... are not as much operative as the similarities. Some similarity will commonly be the ostensive ground of the shift but the peculiar modification .... is even more the work of ... unlikeness than likeness. ..." — *The Philosophy of Rhetoric,* p. 127.

९९. याच भागातील 'प्रतिमेची व्याख्या' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

१००. Stephen J. Brown: *The World of Imagery,* p. 2.

१०१. "... the active of creative perception remains the same. And it seems impossible to regard metaphors and similies as different in any essential property: mataphor is compressed simile." — J. Middleton Murry: *Selected Criticism,* p. 66.

१०२. आरती प्रभू : ‘नक्षत्रांचें देणें’, पृ० ८४.

१०३. ‘रूपक ही संक्षिप्त उपमा आहे’ या भूमिकेत दोन वस्तूंच्या किंवा अर्थांच्या तुलनेला महत्त्व मिळते. तुलनात्मक भूमिकेतील त्रुटींची चर्चा मॅक्स ब्लॅकने केली आहे. त्यासाठी पाहा : Max Black : *Models and Metaphors*, pp. 29-37.

१०४. "In the simplest formulation when we use a metaphor we have two thoughts of different things active together and supported by a single word or phrase, whose meaning is a resultant of their interaction.

The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor, and limited its application of the term *metaphor* to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is borrowing between intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts. Thought is metaphoric, and proceeds by comparison, and the metaphors of language derive therefrom." – I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, pp. 93-94.

रूपकातील साधर्म्यवैधर्म्यसंबंधांबद्दल रिचर्ड्स म्हणतो :
"We must not, with the 18th century, suppose that the interactions of tenor and vehicle are to be confined to their resemblances. There is disparity action too . . ." – *Ibid.*, p. 127.

रूपकातील वृत्तिसाधर्म्याबद्दल तो म्हणतो :

"We do not call someone duck to imply that she has a bill and paddles or is good to eat . . . . An extremely simplified account of the ground here would make it something like this: that some feeling of 'tender and amused regard' say, that it is possible to have towards ducks is being felt towards a person.

"A very broad division can thus be made between metaphors which works through some direct resemblance between the two things, the tenor and vehicle, and those which work through some common attitude which we may (often through accidental and extraneous reasons) take up towards them both." – *Ibid.*, pp. 117-18.

१०५. ॲरिस्टॉटलच्या रूपकाच्या व्याख्येसाठी याच भागातील टीप क्र० ५१ पाहावी.

१०६. ". . . it is the synthesis of several units of observation into one commanding image, it is the expression of a complex idea, not

by analysis, nor by abstract statement, but by a sudden perception of an objective relation. The complex idea is translated into a simple concrete equivalent." – Herbert Read : *English Prose Style,* p. 23.

१०७. व्हीलराइटने केलेल्या या विवेचनासाठी पाहा— Philip Wheelwright: "Semantics and Ontology", *Metaphor and Symbol* (Ed. by L. C. Knights and Basil Cottle), pp. 4-5.

१०८. "In order to distinguish more conveniently the two kinds of metaphor, I shall employ the word 'epiphor' and 'diaphor'. The word 'epiphor' is a transliteration of Artistotle's own word 'epiphora' by which he describes metaphor and which is usually translated 'transferance'. The word 'diaphor' although not quite a new word . . . is newly suggested for the present purpose . . . 'epiphor' connotes a semantic movement (Phora) from something to (epi –) something else, the word 'diaphor' connotes a semantic movement through (dia –) a grouping of several particulars . . . in any good metaphor there is some combination, in whatever degree of epiphoric and diaphoric ingredients." – *Ibid.,* p. 5.

१०९. दुसऱ्या भागातील 'भावनिक अर्थ हेच शब्दांचे खरे व्यक्तिमत्त्व' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

११०. 'अकरात्री दिशा', पृ० ७५.

१११. 'अभिसार', पृ० १२१.

११२. 'मृद्गंध', पृ० ४७.

११३. "Thinking is radically metaphoric. Linkage by analogy is its constituent law or principle." – I. A. Richards: *Interpretation in Teaching,* p. 48

११४. दुसऱ्या भागातील 'रिचर्ड्सचा संदर्भसिद्धांत' या शीर्षकाखालील मजकूर व त्यावरील टिपा पाहाव्या.

११५. तौलनीकरण व संश्लेषण या बोधनेच्या प्राथमिक क्रिया मानल्या तर यापूर्वी चर्चिलेल्या अर्थांतरप्रक्रियेचे स्थान कोणते, असा प्रश्न निर्माण होईल. अर्थांतरप्रक्रिया ही तौलनीकरणाचाच एक प्रकार आहे. कारण अर्थांतर-प्रक्रियेत प्रतिमाकेंद्राकडून प्रतिमाक्षेत्राकडे जे गुणधर्म स्थलांतरित होतात ते 'प्रतिमाकेंद्र' व 'प्रतिमाक्षेत्र' यांच्यात तुलना प्रस्थापित करतात. "राम सिंह आहे" या रूपकात शूरपणा, सत्ताधारित्व, प्रबलत्व इ० गुणधर्म 'राम'कडे स्थलांतरित होताना "राम सिंहासारखा शूर आहे" या प्रकारच्या उपमा तयार होतात. अर्थांतरित रूपकात अनेक उपमा एका रूपकात संक्षेपिल्या जातात.

११६. बिअर्डस्ले 'रूपक ही संक्षिप्त उपमा आहे' या भूमिकेवर टीका करताना म्हणतो :

"First note that there are two kinds of similes: (1) An *open simile* simply states that X is like Y – the minutes are like the waves. (2) *A closed simile* states that X is like Y in such and such respect . . . closed similes work like metaphors; and can be restated fairly satisfactorily as metaphors . . . but not all metaphors, I think can be satisfactorily as closed similes." – *Aesthetics*, p. 138.

बंदिस्त उपमा रूपकांत कशा रूपांतरित करता येतात हे सांगताना तो म्हणतो :

"'The wind is as sharp as a knife' suggests that the wind is sharp, which is a metaphor. . . . This is another reason why metaphors cannot be reduced to close similies, the reduction would be circular, for what gives the closed simile its figurative power – 'Jane is as optimistic as a cow' vs. 'Jane is as optimistic as Joan' which is a plain comparison – is that it suggests a metaphor." *Ibid.*, p. 162.

११७. Mary A. McCloskey: "Metaphors", *Mind*, Vol. LXXIII No. 290, April 1964, p. 218.

११८. मंगेश पाडगावकर : 'जिप्सी', पृ० ८८.

११९. पु० शि० रेगे : 'गंधरेखा', पृ० ५४.

१२०. विंदा करंदीकर : 'जातक', पृ० २७.

१२१. एडमंड विल्सन प्रतीकवाद्यांची भूमिका मांडताना म्हणतो :

" . . . it is the poet's task to find, to invent, the special language which will alone be capable of expressing his personality and feelings. Such a language must make use of symbols . . . " *Axel's Castle*, p. 24.

१२२. अनिल : 'फुलवात', "प्रस्तावना", पृ० १९.

१२३. Rene Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature*, p. 193.

१२४. Philip Wheelwright: "Semantics and Ontology", *Metaphor and Symbol*, p. 6.

१२५. "A symbol is always a sign but it is much more than a sign." p. 404. "All symbols are in a sense signs, not all signs are symbol," p. 405. " . . . that symbol may be best defined as a special kind of sign . . . " p. 407. – Willbur Marshall Urban: *Language and Reality*.

१२६. "A designatory sign is one by means of which we merely pay or draw attention to the thing to which it refers. In the case of such signs we normally do not pay attention to the sign itself. . . . An expressive sign or significant sign . . . calls to mind a certain idea, and the idea is attended to independently of the sign . . . . It cannot express or signify except as attention is given to the sign itself . . . . there are substitute signs, e.g. those used in logic and mathematics. Such a sign . . . *merely* 'stands for'." — *Ibid.*, p. 407.

१२७. अरबानने हेगेलची प्रतीकाची व्याख्या पुढीलप्रमाणे दिली आहे : "The sign is different from the symbol . . . for in the symbol the original characters (in essence and conception) of the more or less visible object are identical with the import which it bears as symbol; whereas in the sign, strictly so called, the natural attributes of the intuition and the connotation of which it is a sign, have nothing to do with each other . . . ." — *Ibid.*, p. 408.

१२८. "The 'sense' of the symbol is not 'the common form of representation' as it is in the case of the sense of the picture, but a similarity in the way of reflecting on the two things; a common rule of operation." — *Ibid.*, p. 409.

१२९. "All poetic symbols are . . . metaphors and arise out of metaphor. But a symbol is more than a metaphor. *The metaphor becomes a symbol when by means of it we embody an ideal content not otherwise expressible.*" — *Ibid.*, p. 471.

१३०. अरबानने प्रतीकाचे कल्पिलेले तीन प्रकार मुळात एच्० फ्लॅंडर्स डनबार यांच्या *Symbolism in Medieval Thought* या ग्रंथातून घेतले आहेत. डनबारचा उल्लेख करून त्याने हे तीन प्रकार पुढीलप्रमाणे मांडले आहेत :

"Symbols may be conveniently divided into three classes. (a) extrinsic or arbitrary symbols; (b) intrinsic or descriptive symbols; (c) insight symbols. . . . The first class . . . includes many of the symbols of both arts and science. The origins of such symbols are varied and have nothing to do with their function. They may arise by processes of mere association by contiguity or they may be depotientialized intrinsic symbols.

"The . . . intrinsic symbol is not a mere tag, but is in some way 'internal to the thing symolized'. The symbols of art and religion are chiefly of this type. . . . Such a symbol represents

not by virtue of a common form of representation in the sense of delineation, but by virtue of common 'rule of reflection' as Kant phrased it.

". . . the insight symbol . . . is something else again. Such symbols are always intrinsic . . . but the insight symbol . . . goes deeper. The peculiar character of such symbols lies in the fact that they do not point to or lead to, but they lead *into* . . . . It is characteristic of both intrinsic and insight symbols that images or ideas are taken from narrower and more intuitible relations and used as expressions for more universal and ideal relations . . . the . . . intrinsic symbol only represents, the insight symbol makes us see." — *Ibid.*, pp. 414-415.

हे मत मांडताना अरबान Tufts चा आधार घेतो. तो म्हणतो :

"A symbol in aesthetic according to Tufts, 'is an object which, apart from its own immediate significance, suggests also another, especially a more ideal content, which it cannot perfectly embody'. The aesthetic symbol is, therefore, essentially an insight symbol." — *Ibid.*, p. 466.

"The language of poetry evokes feeling and emotion, but it also evokes intuitive meaning". — *Ibid.*, p. 470.

१३१. दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे : 'कविता', पृ० १.

१३२. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ४३.

१३३. " . . . . a symbol may be regarded as a metaphor stabilized, and then would further suggest that the stabilization may occur in either of two ways. The original diaphoric diversity may become neutralized and forgotten, so that the original point of epiphor is lost also : in which case the result is steno-symbol, a block symbol. On the other hand the original diaphoric diversity and quality may be retained and enriched on subsequent occasions when the metaphor is contemplated : in which case the result is a tensive symbol". — Philip Wheelwright : "Semantics and Ontology", *Metaphor and Symbol,* p. 7.

१३४. विंदा करंदीकर : 'जातक', पृ० ९.

१३५. भाग पहिला, प्रकरण दुसरे यामधील 'काव्याचे कार्य : मानवी जीवनाची परिपूर्ती' या शीर्षकाखाली आलेले आर्ष प्रतिमेसंबंधीचे विवेचन पाहावे.

१३६. विंदा करंदीकर : 'ध्रुपद', पृ० ४०-४१.

१३७. अनिल : 'पेर्ते व्हा', पृ० ६.

१३८. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ५१.

१३९. कित्ता, पृ० ६२.

१४०. आरती प्रभू : 'नक्षत्रांचें देणें', पृ० ३२.

१४१. आरती प्रभू : 'दिवेलागण'.

१४२. येथे उद्धृत केलेल्या ओळींसाठी 'दिवेलागण' (आरती प्रभू) या संग्रहातील पृ० ५०, ६४, ५१ व १३ ह्या अनुक्रमाने कविता पाहाव्या.

१४३. इंग्रजीत ज्याला allegory म्हणतात ती खरे म्हणजे 'चिन्हकथा'च असते.

१४४. नानामहाराज साखरेकृत (का० अ० जोशी संपादित) 'सकलसंतगाथा', पृ० ४३८.

१४५. कुसुमाग्रज : 'विशाखा', पृ० २३.

१४६. चंद्रशेखर : 'चंद्रिका', पृ० १५८.

१४७. विंदा करंदीकर : 'मृद्गंध', पृ० ३१.

१४८. जेम्स लिऊच्या भूमिकेची चर्चा दुसऱ्या भागातील पृ० १८४ वर केली आहे.

१४९. इंदिरा : 'मेंदी', पृ० ४६.

१५०. मनोहर ओक : 'आयत्या कविता', पृ० १३.

१५१. सदानंद रेगे : 'गंधर्व', पृ० ३९.

१५२. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० १५८.

१५३. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता', (संपा० मंगेश पाडगावकर), पृ० २३.

१५४. कित्ता, पृ० १५७-१५८.

१५५. इंदिरा : 'मृगजळ', पृ० ४२.

१५६. विंदा करंदीकर : 'मृद्गंध', पृ० ६३.

१५७. पहिला भाग, प्रकरण दुसरे यामधील 'चमत्कृतिशक्तीचे स्वरूप' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

१५८. "If there is any essential in imagery, it is not boldness, or intensity, but congruity—that the image should be congruous with the passionate argument with the form of the poem." —C. Day Lewis, *Poetic Image,* p. 46.

"We must ask ourselves first what the poet is trying to do in a poem, and then whether his images are well adapted to this purpose or not. If they are so adapted, they are in fact 'functional', however 'decorative' in the sense of unsuggestive, shallow, even superficial they may appear." —*Ibid.,* p. 55.

१५९. वसंत बापट : 'सेतु', पृ० १.

१६०. विंदा करंदीकर : 'मृद्गंध', पृ० ७५.

१६१. सदानंद रेगे : 'गंधर्व', पृ० १९.

भाग चवथा

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा

१ : भावकविता

प्रस्तुत ग्रंथाच्या या भागात आपणांस विविध कविताप्रकार व प्रतिमा यांच्या संबंधाचा विचार करायचा आहे. कविता ही प्रतिमांची संघटना आहे असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा या संघटनेचे कोणते स्वरूप आपणांस अभिप्रेत असते? कवितेमध्ये प्रतिमा या एकमेकींशी कोणत्या प्रकारची नाती जोडतात? ही नाती जोडली जाताना घडणाऱ्या प्रक्रियेचे स्वरूप कसे असते? भावात्मक, कथात्मक, चिंतनात्मक, नाट्यात्मक असे कवितेचे प्रकार आपण कल्पितो, तेव्हा हे प्रकार प्रतिमांमधून कशा प्रकारे घडवले जातात? या प्रकारांतील प्रतिमांची वैशिष्ट्ये कोणती असतात? या प्रश्नांचा विचार आपणांस या भागात करायचा आहे. त्यासाठी आपण प्रथम भावकविता विचारात घेणार आहोत. कारण भावकविता हा काव्याचा 'मूलभूत प्रकार' मानला पाहिजे. भावकविता ही वाचकाच्या मनावर केवळ भावावस्थेचा संस्कार करते. इतर कुठल्याही काव्यप्रकाराकडून किंवा वाङ्मयप्रकाराकडून हे कार्य साधले जाऊ शकत नाही. कथेचे, वर्णनाचे, नाट्याचे व मूल्यभावाचे घटक इतर सर्व काव्यप्रकारांत व वाङ्मयप्रकारांत अटळपणे सहभागी झालेले असतात. या सर्व प्रकारांत भावकवितेचा अंश व वैशिष्ट्ये कमीअधिक प्रमाणात असतातच. पण भावकवितेत मात्र इतर प्रकारांचे अंश व वैशिष्ट्ये असतीलच असे नाही. इतर प्रकारांची वैशिष्ट्ये व अंश काढून टाकून भावकवितेला विशुद्ध (pure) रूप दिले जाऊ शकते. परंतु इतर प्रकारांमधून जर भावकवितेचे घटक किंवा वैशिष्ट्ये काढून टाकण्याचा प्रयत्न केला तर ते प्रकार 'काव्य' या संज्ञेला पात्रच ठरणार नाहीत. थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की 'काव्यात्मता' ही संकल्पना भावकवितेवरून, तिच्या विशुद्ध रूपावरून तयार झालेली आहे. भावकवितेच्या रूपाचा, तिच्यातील प्रतिमांच्या संघटनेचा विचार केला की तो इतर काव्यप्रकारांनाही कमीअधिक प्रमाणात लागू होतो. म्हणूनच आपण प्रथम भावकवितेचा विचार करणार आहोत.

आजची भावकविता ही प्राचीन गीतकाव्यातून हळूहळू उत्क्रांत झाली. प्राचीन गीतकाव्याला संगीताचा आधार होता. कारण ते तंतुवाद्यांसह गायले जात असे. म्हणजेच गीत (song) व भावकविता या दोन्ही गोष्टी एकत्रच होत्या. हळूहळू संगीताशी भावकवितेचा संबंध तुटत गेला. शेवटी गीत व भावकविता हे दोन प्रकार

वेगळे झाले.[१] आजच्या भावकवितेत संगीताचे घटक नसले तरी शब्दांच्या उच्चारां-मुळे घडणाऱ्या लयपूर्णतेला मात्र फार महत्त्व आहे. ही लयपूर्णता भावकवितेचा घटक असते आणि ती तिच्यातील भावावस्थेला समृद्ध व अर्थपूर्ण बनवते. बाह्य वास्तवाकडून प्राप्त होणाऱ्या संवेदनांमुळे आपल्या मनात ज्या भावनिक प्रतिक्रिया उमटतात किंवा आपणांस जो भावनिक अनुभव येतो तो या कवितेची सामग्री होय. एका विशिष्ट भावावस्थेच्या दाबामुळे, त्या भावावस्थेला स्पष्ट करणारी, तिचे संघटन करणारी अशी शब्दरचना व प्रतिमारचना भावकवितेत घडत असते. तिच्यातील शब्दानुक्रम व प्रतिमानुक्रम, तिच्या शब्दोच्चारांतून घडणारे लयीचे स्वरूप, या सर्वच गोष्टी याच विशिष्ट भावावस्थेच्या दाबातून, नियंत्रणातून ठरत जातात आणि त्या या भावावस्थेलाच संघटित करीत जातात. वस्तूंमुळे किंवा त्यांच्यापासून प्राप्त होणाऱ्या संवेदनांमुळे निर्माण होणाऱ्या भावनिक प्रतिक्रियांमध्ये साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध प्रस्थापित करून तिची प्रतिमासृष्टी घडलेली असते. दर्शनात्मकतेला (perception) तिच्यात महत्त्व असते. कसलेही वैचारिक भाष्य न करता किंवा वास्तवाचे जे मूल्य आपणांस जाणवत असते त्याची अभिव्यक्ती न करता भावनिक मनोवस्थांचे केवळ दर्शन घडविण्याचे कार्य ती करते. अशी भावकविता हा काव्याचा एक मूलभूत प्रकार आहे.

भावकवितेची संघटना

आपण प्रथम भावकविता या प्रकाराचा विचार करून या प्रकारच्या कवितेची संघटना प्रतिमा कशी बांधतात हे पाहणार आहोत. यासाठी मंगेश पाडगावकरांची पुढील कविता चर्चेसाठी घेऊ या.

जाग

कां असें वाटलें होतें
तूं असशिल वादळवारा !
उधळशील साऱ्या वृत्ती
श्वासांनी सैरावैरा !

वाटलें स्पर्श होतांच
थरथरेल हें आकाश
ढाळतील पानें झाडें
होउनियां मूक...हताश !

मीं मिटुनि घेतले डोळे
पण शांत निगूढच सारे

तंद्रींत कांपऱ्या हळव्या
अन् होते वाहत वारे !

काजवा एक अंधारीं
शोधीत भिरभिरें कांहीं
ती उघडमीट चमचमती
अन् दुसरें कांहीं नाहीं.

मुरमुरे दूर कोठेंसा
बांसरिचा उत्कट सूर
वेलीपरि लवली होती
नदितीरावर हुरहूर !

सर्वस्व लपेटित माझें
तो सूर थरथरे भंवतीं
ही अशी क्षणीं जागृतिच्या
कधि शुद्ध हरपली नव्हती !

...मज जाग पहांटे आली
झिळमिळत्या तरल प्रकाशीं
तृप्तीनें लवलें होतें
आकाश संथ क्षितिजाशीं.[२]

या कवितेचे निवेदन प्रथम पुरुषात झाले आहे. प्रथम पुरुषी निवेदन असले की हा कवी स्वतःच निवेदक आहे, कवितेतील भावभावना कवीच्या आहेत आणि ती कविता 'आत्मपर' आहे असे आपण मानतो. परंतु असे मानण्यास काहीही आधार नसतो. कवितेतील 'मी' म्हणजे काही स्वतः कवी नव्हे. कवितेतील 'मी'च्या भावभावना म्हणजे कवीच्या स्वतःच्या भावभावना नव्हेत. कवितेतील 'मी' हा कवीपासून वेगळा आणि त्या कवितेपुरतेच अस्तित्व असलेला 'नायक' होय. ती कवीने निर्माण केलेली 'मी'ची भूमिका होय.[३] कवीच्या खाजगी भावभावनांचे कवितेतील 'मी'च्या भावभावनांशी प्रत्यक्ष नाते असले तरी कवीच्या संवेदनप्रकृती-तूनच, जाणिवांमधूनच या 'मी'ची व त्याच्या भावभावनांची निर्मिती झालेली असते. म्हणून या कवितेतील 'मी'चा उल्लेख आपण कवी असा न करता 'निवेदक' असा करू.

ही कविता वाचताना आपल्याला यातील निवेदकाच्या जीवनात घडलेल्या काही घटना जाणवतात. त्याच्या जीवनात काहीतरी असे घडले आहे की या विश्वाचा

सूत्रचालक, परमेश्वर आपल्या साऱ्या वृत्ती वादळवारा होऊन उधळून टाकणार आहे असे त्याला वाटले आहे. परमेश्वर ही विनाशक शक्ती आहे असे वाटण्यासारखे त्याच्या जीवनात काय घडले ते कवीने सांगायला हवे अशी अपेक्षा आपण बाळगत नाही. कारण ही 'कविता' आहे, 'कथा' नव्हे. परमेश्वराबद्दलचे एक भय वाटणे या मानसिक घटनेपासून कविता सुरू होते. त्यामुळे निवेदक डोळे मिटून घेतो. जागृतिनिद्रेच्या सीमेवर त्याला परमेश्वररूपाचा वेगळाच प्रत्यय येतो. सकाळी तो उठतो. सभोवतालच्या निसर्गात त्याला तृतीचे दर्शन होते. या घटनांचा उल्लेख कवितेत आला आहे. परंतु कविता वाचताना आपले लक्ष या घटनांवर व त्यांच्या बांधणीवर केंद्रित होत नाही. भावकवितेत अशा घटना व त्यांची बांधणी ही पाठीमागे हजर असते. आणि त्यांच्यातून जन्मलेल्या भावना व जाणिवा (feelings) या वाचकांसमोर असतात. वाचकांचे लक्ष त्यांच्यावर केंद्रित होत असते.

पाठीमागे असणाऱ्या या घटनांचे व त्यांच्या बांधणीचे भावकवितेत स्थान कोणते? आपल्या भावना व जाणिवा बाह्य वास्तवातील वस्तूंशी व घडामोडींशी निगडित असतात. भावनांची व जाणिवांची अभिव्यक्ती करायची म्हटले की वस्तूंचे व घडामोडींचे निर्देश अपरिहार्यपणे येतात. वस्तू व घडामोडी स्थलकालनिबद्ध असल्यामुळे वस्तूंबरोबरच हे घटकही निर्देशिले जाऊ लागतात. एखाद्या वस्तूचे स्थलकालासह 'असणे' ही घटनेची प्राथमिक व मूलभूत अवस्था होय. वस्तूच्या या 'असण्याचा' अनुभव घेताना तिच्याशी संलग्न होणारी भावना किंवा जाणीव हे मानसिक घटनेचे प्राथमिक व मूलभूत रूप होय. अशी प्राथमिक व मूलभूत मानसिक घटना हा काव्यात उपस्थित होणारा किमान घटक आहे. तो उपस्थित झाल्याशिवाय काव्य किंवा साहित्य निर्माणच होऊ शकणार नाही. अशा घटनेच्या आगेमागे इतर घटना घडलेल्या असतात, घडणार असतात. एखादी भावना मनात निर्माण होण्याआधी कुठली तरी भावना किंवा जाणीव अस्तित्वात असते. तिच्यानंतरही नव्या भावना किंवा जाणिवा निर्माण होणार असतात. अशा बाह्य वास्तवातील व मनातील घटना कालानुक्रमाने बांधलेल्या असतात. परंतु त्यांची बांधणी भावनिक कार्यकारणभावाने होऊ लागली की त्यांची कथा बनते. कथेमध्ये एका भाववृत्तीच्या परिणामातून एक विशिष्ट घटना घडते आणि घडलेल्या घटनेचा परिणाम म्हणून मनात भाववृत्ती, भावना व जाणिवा निर्माण होत असतात. विशिष्ट मन व बाह्य वास्तवातील घडामोडी यांचे नाते कथेत व्यक्त केले जाते. 'जाग' या कवितेतही असेच घडले आहे. परमेश्वराबद्दल एक भयाची भावना प्रथम निर्माण होते. त्याचा परिणाम म्हणून निवेदक डोळे मिटून घेतो. डोळे मिटून घेतल्यानंतर त्याला काही गोष्टी जाणवतात. जाणवणाऱ्या या गोष्टी भयाच्या भावनेला विरोधी असल्या तरी त्या भयाच्या भावनेमुळेच त्याला जाणवलेल्या असतात. एका शांत मनःस्थितीत तो सकाळी उठतो. झिळमिळणाऱ्या तरल प्रकाशाचा, तृतीचा एक प्रत्यय त्याला येतो. तोही डोळे

मिटल्यानंतर झालेल्या जाणिवांचाच परिपाक असतो. अशा प्रकारे येथे ‘कथा’ घडते. परंतु ही कविता वाचताना ही कथा आपल्यासमोर येत नाही. तिच्यातील घटनांच्या परस्परसंबंधांची अर्थपूर्णता कवी आपल्यासमोर उलगडीत असल्याचे आपणांस जाणवत नाही. परंतु या कथेत किंचितही विसंगती असती तर तिने आपले लक्ष खेचून घेतले असते; त्यामुळे आपल्या आस्वादात व्यत्यय आला असता. तेव्हा भावकवितेत हे घटक कमीत कमी प्रमाणात अस्तित्वात असू शकतात. कथारूप बनलेल्या घटनांच्या बांधणीऐवजी एका विवक्षित प्राथमिक घटनेच्या साह्याने कवी भावकविता निर्माण करू शकेल. अशी घटना हा कथेचाच प्राथमिक घटक असल्याने कवीला भावकवितेत कथात्मकता पूर्णपणे नष्ट करता येत नाही.

भावकवितेत अनेकदा एखाद्या दृश्याचे चित्रण होत असलेले दिसते. बालकवींच्या ‘श्रावणमास’, ‘औदुंबर’ यांसारख्या कविता याचे उदाहरण म्हणून देता येतील. दृश्यामध्ये वस्तूंची एक अवकाशात्मक, स्थलानुक्रमात रचना असते. या रचनेतील एका वस्तूकडून दुसऱ्या वस्तूकडे कवी आपणांस नेतो. त्यामुळे आपल्या मनात भावनिक परिवर्तने व आंदोलने होत जातात. या परिवर्तनांची रचनाही कथात्मकच असते. अर्थात अशा दृश्यात्मक भावकवितेतील दृश्याची सलगता नष्ट करून तिच्यातील कथात्मकता कमीत कमी करता येते.

भावकवितेच्या पाठीमागे एक कमीअधिक आकारमानाची जशी ‘कथा’ असते, तसेच ‘नाट्य’ही असते. वस्तूच्या किंवा मनाच्या अवस्थांचे जेव्हा अर्थपूर्ण स्थित्यंतर होते तेव्हा तेथे नाट्य निर्माण झालेले असते. ज्या भावकवितेत भाव-परिवर्तनाचे किंवा जाणीवपरिवर्तनाचे चित्रण येते तेथे ‘नाट्य’ हे अपरिहार्यपणे निर्माण झालेले असते. हे नाट्य अभिव्यक्त करणे हा भावकवितेचा हेतू नसतो. कथा-घटकांप्रमाणेच हे नाट्यघटकही भावकवितेत पार्श्वभागी असतात. नाट्यात कालानु-क्रमाने येणाऱ्या दोन जाणिवांत, दोन भावनांत किंवा बाह्य वास्तवाच्या दोन आकलनांत एक अर्थपूर्ण विरोध असतो. निवेदकाला परमेश्वर हा ‘वादळवारा’ होऊन येईल असे वाटले होते. पण वारा मात्र ‘कापऱ्या हळव्या तंद्रीतच’ वाहत असल्याचे त्याला दिसून आले. यातील विरोध हा नाट्यात्म आहे. कवितेची सुरुवात भयाच्या भावनेपासून होते आणि तिचा शेवट शांत, तृप्त भावनेमध्ये होतो. यातील विरोधही नाट्यात्म आहे. ‘नाट्य’ हे कमीअधिक प्रमाणात कथेबरोबर येतच असते. भावकवितेत कथाघटक आहेत म्हणूनच नाट्यघटकही आहेत. भावकवितेत कथा-घटकांचा प्रभाव क्षीण करीत नेला की नाट्यघटकांचा प्रभावही आपोआप क्षीण होतो.

कथात्मक व नाट्यात्मक घटकांप्रमाणे एक वैचारिकतेचा अंशही या प्रकारच्या कवितेत अंधुकपणे जाणवतो. कुठलाही भावनिक अनुभव येत असताना आपण तो अनुभव देणाऱ्या वस्तूचे किंवा घटनेचे मूल्य निश्चित करीत असतो. ती वस्तू किंवा घटना आपल्या अस्तित्वाला पोषक आहे की मारक आहे यावर आपली भावनिक

प्रतिक्रिया अवलंबून असते. भावना व वस्तूंचा मूल्यभाव या दोन गोष्टी आपल्या अनुभवात एकजीव झालेल्या असतात. भावकवितेत भावनांच्या अंगाने अनुभवांचे संघटन होत असल्यामुळे तिच्यात या भावनेशी अतूटपणे संलग्न असलेला मूल्यभाव अंधुकपणे, अस्पष्टपणे, गौणत्वाने येतो. पाडगावकरांच्या 'जाग' या कवितेतील पहिल्या दोन कडव्यांमधून हा मूल्यभाव प्रकट झालेला आहे. उरलेल्या कडव्यांमधून त्याचा धागा अस्पष्टपणे जाणवतो.[४] थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की भावकवितेत एखाद्या घटनेमुळे किंवा घटनांच्या मालिकेमुळे निर्माण होणाऱ्या भावनांची व जाणिवांची संघटना बाधलेली असते. या संघटनेचा आलोकतारतम्याच्या (perspective) दृष्टीने विचार केल्यास भावनांची व जाणिवांची संघटना तिच्या अंगोपांगांसह प्रभावीपणे वाचकांसमोर येते. या संघटनेतील कथाघटक, नाट्यघटक व मूल्यसंबद्ध विचारघटक हे पाठीमागे किंवा तळाला राहतात. त्यांची प्रभावी जाणीव वाचकांना होत नाही. परंतु याचा अर्थ हे घटक या संघटनेत सहभागी झालेले नसतात असा नव्हे. ते संघटित झाल्याशिवाय भावनांच्या व जाणिवांच्या संघटनेला अर्थपूर्णता येत नाही. विसंगतिपूर्ण व असंघटित कथा व नाट्य सुसंगतिपूर्ण भावनांचा व जाणिवांचा प्रत्यय घडवू शकत नाहीत.

अनेकदा आपल्या भावनांकडे व जाणिवांकडे एका वृत्तीतून (attitude) निवेदक पाहत असतो. ही वृत्ती त्याच्या भावकवितेत अर्थपूर्ण बनलेली असते. ती त्या संघटनेचाच एक भाग असते. ही वृत्ती त्या संघटनेतील भावनांमधून व जाणिवांमधून निर्माण होते आणि त्या संघटनेची अर्थपूर्णता वाढवते. 'जाग' या कवितेतही आपल्या अनुभवांकडे पाहण्याची एक वृत्ती सलगपणे सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत व्यक्त झालेली दिसते. परमेश्वराबद्दल अपेक्षेपेक्षा वेगळाच अनुभव आल्याने यातील निवेदकास त्याच्याबद्दल एक जिव्हाळा, एक विश्वास वाटतो आहे आणि या वृत्तीतून तो या संपूर्ण अनुभवाकडे पाहतो आहे. परमेश्वर वादळवारा असेल, असे आपणांस वाटलेच कसे, याचे त्याला आश्चर्य वाटत आहे. परमेश्वराचे शांत, मधुर, झपाटून, व्यापून टाकणारे एक आश्वासक रूप जाणवत असतानाच आपली शुद्ध हरपली गेली याची खंत त्याला वाटत आहे. ही वृत्ती परमेश्वराच्या येणाऱ्या प्रतीतीतून जन्माला आली असून ती परमेश्वराबद्दलच्या परस्परविरोधी अशा जाणिवांना अर्थपूर्ण बनवीत आहे. या वृत्तीमुळेच यातील सुरुवातीच्या प्रतिमांना आश्चर्याचा व नंतरच्या प्रतिमांना स्तिमिततेचा भावनिक सूर (emotive tone) लाभला आहे.

'जाग' या कवितेतील प्रतिमांची संघटना

आता आपण यातील प्रतिमांच्या संघटनेचा विचार करू. या कवितेत प्रतिमांच्या संघटनेची दोन अंगे आहेत. पहिले अंग सुरुवातीच्या दोन कडव्यांचे व दुसरे

उरलेल्या कडव्यांचे. या दोन अंगांमध्ये विरोधी नाते प्रस्थापित केले गेले आहे आणि ही विरोधी अंगे एकमेकांना अर्थपूर्ण बनवीत आहेत. सुरुवातीच्या दोन कडव्यांना आश्चर्याचा जो सूर लाभला आहे तो तिसऱ्या कडव्यापासून अधिकाधिक अर्थपूर्ण बनत जातो. तसेच पहिल्या दोन कडव्यांतील आश्चर्याच्या सुरामुळे, त्यांत आलेल्या विनाशाच्या व भयाच्या प्रतिमांमुळे नंतरच्या कडव्यांतील अर्धबोध, काहीशी गूढ, अनामिक पण मनाला शांत, समधात बनविणारी जाणीव अर्थपूर्ण व उत्कट बनत जाते. कारण नंतरच्या कडव्यांचा आपण स्वीकार करीत असताना "तो 'वादळवारा' असेल असे जरी वाटले असले तरी तो तसा नाही" ही जाणीव होत राहते; आणि तो जसा असायला हवा असे आपणांस वाटत असते तसाच तो आहे याचे आनंद-दायक आश्वासन मिळत राहते. त्यामुळे या कडव्यांतील जाणिवा उत्कट व अर्थपूर्ण बनतात. त्या जशा जशा उत्कट बनतात तशी तशी सुरुवातीला व्यक्त झालेली आश्चर्याची जाणीव अधिकच अर्थपूर्ण वाटू लागते. आणि भयाची जाणीव कशी खोटी होती हे जाणवून जीवनाचे व जगण्याचे आश्वासन देणारी समाधानाची, आनंदाची, तृप्तीची जाणीव ही अधिकच उत्कट होत जाते. या दोन अंगांमध्ये परस्परांना अर्थ-पूर्ण बनवणारे एक सेंद्रिय नाते प्रस्थापित होते.

संपूर्ण कवितेत आपणांस प्रतिमांच्या दोन धारा दिसून येतात. एका धारेतील प्रतिमा 'तू'चे—परमेश्वराचे—व्यक्तिमत्त्व चित्रित करतात तर दुसऱ्या धारेतील प्रतिमा 'मी'चे व्यक्तिमत्त्व साकार करतात. तसा हा परमेश्वर निराकार आहे; त्याला स्वतःचे 'शरीर' नाही; पण तो निसर्गातील वस्तूंच्या, घटनांच्या रूपातून व्यक्त होत आहे. निसर्गाची एक विवक्षित अवस्था म्हणजे त्याचेच रूप, त्याचेच व्यक्तिमत्त्व. कवीने निसर्गातील वस्तू, घटना व अवस्था यांच्या प्रतिमा घडवून त्याचे व्यक्तिमत्त्व साकार केले आहे. एखाद्याच्या वृत्ती श्वासाने सैरावैरा उधळून टाकणारा 'वादळवारा' तोच असतो. कापऱ्या हळव्या तंद्रीत वाहणारे वारे, अंधार आणि दूरवरून येणारा बासरीचा सूर म्हणजेही तोच. सकाळच्या वेळी झिळमिळता प्रकाशही त्याचेच रूप. एक व्यक्ती म्हणून एक 'मी' या कवितेत सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत अस्ति-त्वात आहेच. पण त्याबरोबरच त्याच्या वृत्ती, भावना, जाणिवा किंवा एकूण मनोवस्था काही प्रतिमांमधून साकार झाल्या आहेत. 'आकाश', 'झाड', 'काजवा', वेलीसारखी लवलेली हुरहूर, या प्रतिमा निवेदकाला, त्याच्या मनोवस्थांना साकार करीत आहेत.

या दोन धारांपैकी प्रत्येक धारेतील प्रत्येक प्रतिमा आपल्या धारेतील इतर प्रतिमांना जशी अर्थपूर्ण बनवते तशीच ती दुसऱ्या धारेतील सर्व प्रतिमांना अर्थपूर्ण बनवीत जाते. ही प्रक्रिया प्रत्येक प्रतिमेबद्दल घडत असल्यामुळे त्यांतून एक अतिशय गुंतागुंतीची संघटना उभी राहते. ही प्रक्रिया कशी घडते हे पुढील विवेचनावरून स्पष्ट होईल. पहिल्या दोन कडव्यांत 'वादळवारा' व 'झाडे' या दोन प्रतिमा आल्या

आहेत. येथे परमेश्वर हा वादळवाऱ्याचे रूप धारण करताच निवेदकाला झाडांचे रूप मिळते आणि या दोघांत एक भावनिक नाते प्रस्थापित होते. झाडांची मुळे जमिनीत खोलवर रुजलेली असल्यामुळे झाडांना वादळवाऱ्यापासून बचाव करण्यासाठी आपली जागा सोडता येत नाही. वादळवारा आला की त्यांना त्याला तोंड द्यावेच लागते. त्यामुळे ती जणू हताश आहेत, मूकपणे पाने ढाळणे एवढेच त्यांच्या हातात आहे. वादळवाऱ्यात झाडांची पाने गळतात, पण जणू झाडे वादळाच्या भीतीने हताशपणे ती पाने आपणहून 'ढाळीत' आहेत, असा अर्थ या घटनेला कवी देत आहे. 'मी'च्या—निवेदकाच्या—भीतीला, हताशपणाला व असहायतेला असे वादळ-वाऱ्यातील झाडांचे रूप मिळत असतानाच झाडांची व वादळवाऱ्याची प्रतिमा 'आकाश' या प्रतिमेकडून समृद्ध बनत आहे. आकाश हे झाडांप्रमाणे असहाय, सामान्य व दुर्बल नाही. ते व्यापक, उदात्त, विराट आहे. तेही या शक्तीपुढे थरथरणार असेल तर गरीब बिचाऱ्या झाडांचा त्यापुढे काय पाड, अशी जाणीव आपणांस होते. त्यामुळे वादळवाऱ्याच्या शक्तीचे परिमाण किती तरी वाढलेले जाणवते आणि आकाशाच्या तुलनेत या भीषण शक्तीपुढे 'झाडे' टिकू शकणार नाहीत हे लक्षात येऊन त्यांचा मूकपणा व हताशपणा अधिकच उत्कट व प्रत्ययकारी होतो. आपण 'झाडे' असलो काय किंवा 'आकाश' असलो काय, त्यामुळे या शक्तीपुढे काहीच फरक पडणार नाही. कारण या दोन्ही गोष्टी त्याच्या हातांतील बाहुलीच आहेत. 'आकाश' व 'झाडे' या दोन गोष्टींतील विरोध वादळवाऱ्याच्या शक्तीचे प्रमाण जसे वाढवतो, तसेच या दोन्ही गोष्टी परमेश्वराच्या हातांतील बाहुलीच आहेत ही साधर्म्याची जाणीव 'झाडे'प्रमाणे 'आकाश'लाही निवेदकाच्या भीतीची प्रतिमा बनवते.

वस्तुतः अनुक्रमाच्या दृष्टीने पाहिले तर 'आकाश' ही प्रतिमा प्रथम व 'झाडे' ही नंतर येते. परंतु कविता वाचताना 'झाडे' या प्रतिमेला आपण केंद्रस्थान देतो. कारण पहिल्या कडव्यात परमेश्वराबद्दल वाटलेल्या भीतीकडे आश्चर्याच्या भावनेने पाहिले आहे. या भीतीशी झाडांची असहाय, मूक, हताश अशी वृत्ती संवादी आहे. कारण झाडांसारख्या व्यक्तिमत्त्वालाच अशी भीती व असे आश्चर्य वाटणे शक्य आहे. 'आकाश' हे या झाडांच्या संदर्भात विराट, अधिक शक्तिमान आहे. असे आकाशही थरथरेल ही भीती झाडांसारख्या व्यक्तिमत्त्वालाच वाटू शकते. म्हणून आपण झाडांच्या संदर्भातच आकाशाची प्रतिमा स्वीकारतो. याचा अर्थ या कवितेत प्रतिमांचा अनुक्रम चुकला आहे, असा नव्हे!

तिसऱ्या कडव्यापासून या दोन्ही धारांतील प्रतिमांना वेगळाच भावनिक सूर लाभला आहे. 'वारे' कापऱ्या, हळव्या, तंद्रीत वाहत आहे. वादळवाऱ्यापेक्षा त्याचे हे रूप किती भिन्न आहे! या दोन प्रतिमा विरोधनात्याने बांधल्या गेल्या आहेत. सभोवताली 'अंधार' आहे. पण तो भीतिदायक नाही. कारण उबडमीट करीत

चमचमणारा 'काजवा' त्याच्याशी लगट करतो आहे. या अंधारात काही तरी शोधीत तो भिरभिरतो आहे आणि याच अंधारातून हुरहुरवून टाकणारे बासरीचे उत्कट सूर येताहेत. त्यामुळे हा अंधार हुरहुरवून टाकणारा असला तरी तो भीतिदायक वाटत नाही. या सर्वांमधून परमेश्वरच वेगळ्या रूपात प्रकट होत आहे. एकीकडे यांतून एक सलग निसर्गदृश्य साकार होत आहे, तर दुसरीकडे या दृश्यातील काही घटक परमेश्वराच्या व काही निवेदकाच्या प्रतिमा बनत आहेत. कुठल्यातरी तंद्रीत वाहत असलेला कापरा, हळवा वारा हा परमेश्वराच्या आश्वासक रूपाची प्रतिमा आहे. असे काहीतरी घडले आहे की परमेश्वर वादळवारा होऊन सर्व काही उद्ध्वस्त करून टाकील! परंतु असे काहीही न करता हा वारा आपल्या तंद्रीतच वाहतो आहे. निवेदकाकडून जे काही घडले आहे त्याची जणू परमेश्वराने दखलच घेतली नाही. वाऱ्याचे कापरेपण व हळवेपण परमेश्वराच्या करुणेचा निर्देश करीत आहे. हा कापरा हळवा वारा, अंधार व दूरवरून येणारे बासरीचे सूर या प्रतिमा एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवीत आहेत. या सर्वांमध्ये मन खेचून घेणारी, मनाला हुरहुरवून टाकणारी एक गूढता आहे. आपल्या तंद्रीत वाहणारा कापरा व हळवा वारा आणि दूर कोठेतरी भुरभुरणारा बासरीचा सूर असे दोन संदर्भ अंधाराला लाभताच हा अंधार गूढ व संमोहित करणारा बनतो. तशात काहीतरी शोधीत भिरभिरणाऱ्या काजव्याशी तो संलग्न होताच ही संमोहित करणारी गूढता अधिकच निश्चित व नेमकी बनते. अंधाराच्या संदर्भामुळे वाहणारा वारा अधिकच कापरा व हळवा वाटतो. त्याचे कापरेपण व हळवेपण अधिकच अर्थपूर्ण बनते. तसेच बासरीच्या सुरांना अधिकच गूढता व अनाकलनीयता प्राप्त होते. या तिन्ही प्रतिमा एकमेकींचा अर्थ समृद्ध करीत परमेश्वराचे एक गूढ, ओढ लावणारे भावनिक रूप साकार करतात. परमेश्वराचे हे रूप पहिल्या दोन कडव्यांशी विरोध-संबंध प्रस्थापित करून त्या कडव्यांतील आश्चर्याचा भावनिक सूर अधिक समृद्ध बनवते आणि हे आश्चर्य या कडव्यांमधील स्तिमिततेला समृद्ध बनवते.

परमेश्वर-रूपाचा नवा प्रत्यय येताच निवेदकाचे रूपही बदलून जाते. आता तो 'मूक, हताश' झाड राहिलेला नाही. तो चमचमणारा 'काजवा' बनला आहे; नदीतीरावर लवलेली 'हुरहूर' बनला आहे. गूढ अनामिक अशा बासरीच्या सुरांनी लपेटलेली एक 'व्यक्ती' बनला आहे. निवेदकाची ही रूपेही एकमेकांना अशीच अर्थपूर्ण बनवीत आहेत. या सर्वांना कशाची तरी ओढ आहे. भिरभिरत, उघडमीट करीत अंधारात काही तरी शोधणारा काजवा, नदीतीरावर (का कोणास ठाऊक) वेलीसारखी लवणारी हुरहूर, दुरून कुठून तरी येणाऱ्या सुराने आपले सर्वस्व लपेटले गेले आहे असे वाटणारा निवेदक, या सर्व प्रतिमांमधून ही 'ओढ' व्यक्त होत आहे. काही तरी हवे आहे पण ते पूर्णपणे कळत नाही, सापडत नाही, या जाणिवेने भारावलेल्या मनोवस्थेच्या या प्रतिमा आहेत. ओढणारे, पण कोण, कुठे ओढते आहे हे अज्ञात

ठेवून ते ओढल्या जाणाऱ्याला शोधायला लावणारे असे काही तरी (वारे, अंधार, बासरीचा सूर) आणि त्यामुळे या अज्ञाताकडे खेचले जाणारे, कोण, कोठे खेचतो आहे हे न कळल्याने हुरहुरणारे (काजवा, नदीतीरावर वेलीपरी लवलेली हुरहूर, व सुरांनी लपटलेली व्यक्ती), या दोन गोष्टी एकमेकींशी संबंध प्रस्थापित करून एक-मेकींना अर्थपूर्ण बनवीत आहेत. या प्रतिमांमध्ये होणारी ही आंतरप्रक्रिया त्यांतील राधाकृष्णाच्या सुप्त प्रतिमेने समृद्ध बनली आहे. या प्रतिमेला सुप्त म्हणण्याचे कारण असे की अशा प्रतिमेचा कवितेत प्रत्यक्ष उल्लेख नसतो. परंतु प्रत्यक्षात येणाऱ्या इतर प्रतिमा मात्र अशा प्रतिमेकडे अंगुलिनिर्देश करीत असतात. ही प्रतिमा अनुल्लेखित व सुप्त राहूनही कवितेला अर्थसमृद्धी मिळवून देत असते. दुरून कुठून तरी भुरभुरत येणारा बासरीचा सूर यमुनातटावरील कृष्णाकडे अंगुलिनिर्देश करतो. नदीतीराची व त्यावर वेलीसारख्या लवलेल्या हुरहुरीची प्रतिमा राधाकृष्णाच्या प्रतिमेला अधिकच निश्चित बनवते. रात्रीच्या वेळी यमुनेच्या तीरावर कृष्णाने वाजवलेल्या बासरीच्या सुरांनी राधेला व इतर गोपींना आकर्षित करून घेतले होते. घरसंसार सोडून गोपी यमुनेच्या तीराकडे खेचल्या गेल्या होत्या. ब्रह्मानंदाचा प्रत्यय देणारी रासक्रीडा तेथेच रंगली होती. राधाकृष्णाच्या या पौराणिक कथेचा संदर्भ प्राप्त होताच निवेदकाला राधेचे रूप प्राप्त होते. बासरीच्या सुरांनी एक नवी आध्यात्मिक जागृती राधेने अनुभवली होती; तसाच जागृतीचा क्षण आपल्याही जीवनात आल्याचे निवेदकाला जाणवते आणि या क्षणी नेमकी शुद्ध हरपल्याची घटना त्याला श्रेय गमावल्याची हुरहूर लावून जाते.

शेवटच्या कडव्यात 'झिळमिळत्या तरल प्रकाशा'ची प्रतिमा परमेश्वराचे आणखी एक रूप साकार करते. 'वृत्ती सैरावैरा उधळणाऱ्या' वादळवाऱ्यापेक्षा झिळमिळत्या प्रकाशाचे रूप केवळ भिन्नच नव्हे तर विरोधी आहे. हा विरोध 'सैरावैरा' व 'झिळमिळत्या तरल' या शब्दांतून व्यक्त झाला आहे. तसेच हे प्रकाशरूप व ते अंधाररूप यांतही विरोध असला तरी या दोहोंत एक साधर्म्यही आहे. या दोन्ही गोष्टी जीवनाचे एक आश्वासन देत आहेत. हा प्रकाश जसा तरल, झिळमिळता व तृप्ती देणारा आहे तसाच तो अंधारही ओढ लावणारा, अबोध, गूढ असा आध्यात्मिक अनुभव देऊ पाहणारा आहे. किंबहुना या अनुभवाने तृप्त बनलेल्या मनाचे प्रतीक म्हणजेच जणू हा तरल झिळमिळता प्रकाश! हा प्रकाश जसा परमेश्वराचे एक रूप आहे तसाच तो निवेदकाच्या तृप्तीचेही प्रतीक आहे. येथे पुन्हा एकवार आकाशाची प्रतिमा आली आहे. परमेश्वराच्या नियंत्रणाखाली असलेली ही सर्वात उदात्त, विराट व समर्थ अशी गोष्ट! एका विशिष्ट क्षणी असे हे आकाशसुद्धा त्याच्या स्पर्शाने थरथरून जाईल असे वाटले होते. पण आता मात्र ते तृप्तीने क्षितिजाशी संथ लवले आहे. अशा तृप्त आकाशाच्या छत्राखालीच निवेदक जगणार आहे. त्याच्याही जीवनात अशी तृप्ती आहे आणि ती यापुढेही येत राहणार आहे. म्हणून हे आकाश निवेदकाच्या या तृप्तीची प्रतिमा बनले आहे.

या कवितेत काही नादानुकारी व तत्समान शब्द यांची नादवैशिष्ट्ये या कवितेला अर्थसमृद्धी मिळवून देतात. सैरावैरा, थरथरेल, भिरभिरे, चमचमती, भुरभुरे, हुरहूर, थरथरे, झिळमिळत्या या शब्दांतून वेगवेगळ्या गतींचा, कंपनांचा व म्हणून एका चैतन्याचा प्रत्यय येतो. ही गती व कंपने काजवा व बासरीचा सूर यांना तर अर्थपूर्ण बनवतातच, पण त्याबरोबरच 'सैरावैरा'मधील वेगाचा झपाटा, नंतरच्या शब्दांतून जाणवणारा वेगाचा किंवा कंपनाचा संथपणा यांतील विरोध या कवितेत क्रमाने आलेल्या परमेश्वराच्या दोन रूपांतील विरोधालाच अर्थपूर्ण बनवतो.

अशा प्रकारे येथे प्रतिमा एकमेकींना अर्थ देत, एकमेकींच्या अर्थांचे नियंत्रण-नियमन करीत एक संघटना घडवीत असलेल्या दिसतात. या संघटनेतील प्रत्येक प्रतिमेला काही प्रमाणात स्वतंत्र अस्तित्व असते. परंतु तिची एकूण अर्थपूर्णता व तिचे सर्वांगीण अस्तित्व हे इतर प्रतिमांच्या अर्थपूर्णतेवर व अस्तित्वावरच अवलंबून असते. अशा प्रकारच्या संघटनेला आपण सेंद्रिय संघटना म्हणतो.

प्रतिमाप्रतिमांमधील आंतरप्रक्रिया

प्रतिमा ही स्वतःच एक सेंद्रिय संघटना असते. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यातील साधर्म्यवैधर्म्यात्मक आंतरप्रक्रियेमुळे हे सेंद्रियत्व निर्माण होते. कविता हीसुद्धा एक सेंद्रिय संघटना असते. कवितेतील प्रतिमांमध्ये एक आंतरप्रक्रिया घडून ही सेंद्रिय संघटना बनते. कवितेतील प्रतिमांमध्ये होणारी ही आंतरप्रक्रिया स्थूलमानाने प्रतिमेतील प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यातील साधर्म्यवैधर्म्यात्मक आंतरप्रक्रियेसारखी असते. पण त्याबरोबरच प्रतिमेची संघटना व कवितेतील प्रतिमांची संघटना यांत फरकही असतो. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्या संवेदनांगांत किंवा भावनांगांत जसे साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध असतात, तसेच ते कवितेतील प्रतिमा-प्रतिमांमध्येही असतात. भावकवितेत हे संबंध प्रामुख्याने भावनांगांमध्ये प्रस्थापित होत असतात. पाडगावकरांच्या उपर्युक्त कवितेत हळवा, कापरा वारा, अंधार व बासरीचा सूर यांच्यात एक भावनिक साम्य आहे. परंतु प्रतिमेत ज्याप्रमाणे "'क्ष' हे 'य' आहे" अशी एकात्मतेची जाणीव प्रकट होते किंवा "'क्ष' हे 'य'सारखे आहे" अशी साधर्म्यवैधर्म्यात्मक तुलना केली जाते तसे कवितेतील प्रतिमा-प्रतिमासंबंधात घडत नाही. कवितेतील प्रतिमांमध्ये घडणाऱ्या आंतरप्रक्रियेचे स्वरूप पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येईल. कविता वाचताना जेव्हा पहिली प्रतिमा आपल्यासमोर येते तेव्हा तिच्यातील रूपकप्रक्रियेची जाणीव होऊन अर्थांचे अनेक पदर उलगडले जातात. त्यांच्यासह आपण जेव्हा दुसऱ्या प्रतिमेकडे जातो तेव्हा हे पदर दुसऱ्या प्रतिमेतील रूपकप्रक्रियेला चालना देतात. या रूपकप्रक्रियेचे नियंत्रण-नियमन करतात. या प्रक्रियेत दुसऱ्या प्रतिमेतून उलगडल्या जाणाऱ्या अर्थांच्या पदरांशी पहिल्या प्रतिमेत उलगडले गेलेले अर्थांचे पदर संबंध प्रस्थापित

करतात. हे संबंध प्रस्थापित होताना पहिल्या प्रतिमेच्या अर्थांचे नियंत्रण व नियमन दुसऱ्या प्रतिमेकडून होत असते. म्हणजे पहिली प्रतिमा दुसरीचे नियंत्रण-नियमन करीत असताना दुसऱ्या प्रतिमेकडून आपले स्वतःचेही नियंत्रण-नियमन करून घेते. आपण जसेजसे नंतरच्या प्रतिमांकडे जाऊ लागतो तसेतसे आधीच्या प्रतिमा नंतरच्या प्रतिमांचे व नंतरच्या प्रतिमा आधीच्या प्रतिमांचे नियंत्रण-नियमन करीत जातात. उदाहरणार्थ, एका कवितेत क्ष–य–ज्ञ या तीन प्रतिमांची संघटना आहे असे आपण समजू या. कविता वाचायला सुरुवात करताच 'क्ष' या प्रतिमेचा अर्थ आपणांस कळतो. त्यानंतर 'य' या प्रतिमेचा अर्थ आपण 'क्ष'च्या संदर्भातच घेतो. परंतु 'क्ष'च्या संदर्भाशिवायही काही अर्थ 'य' या प्रतिमेपासून आपणांस ज्ञात होतात. ते 'क्ष' या प्रतिमेतील काही ज्ञात न झालेल्या अर्थांना जागृत करतात. किंवा 'य' या प्रतिमेतील काही अर्थ 'क्ष' या प्रतिमेतील काही अर्थांशी संबंध प्रस्थापित करण्याचे नाकारून ते अर्थ बाद करवितात. ही प्रक्रिया 'ज्ञ' या प्रतिमेकडे जाताना अधिक गुंतागुंतीची बनते. 'क्ष' व 'य' या दोन्ही प्रतिमा 'ज्ञ'च्या अर्थांचे आणि 'ज्ञ' ही प्रतिमा 'क्ष' व 'य' यांच्या अर्थांचे नियंत्रण-नियमन करते. या प्रक्रियेत अर्थांचे पदर संघटित होत जातात, एकात्म बनत जातात. प्रतिमांची ही रचना कॅलिडोस्कोप-मधील आकृतीसारखी नसते. तेथे प्रत्येक रंगाचा खडा वेगळा व स्वतंत्र असतो; तो इतरांचे नियंत्रण-नियमन करीत नसतो. ऑझबर्नने सेंद्रियत्वाची मीमांसा करताना रंगाच्या तुकड्यांची जी रचना सांगितली आहे तिच्यासारखी प्रतिमांची ही रचना असते. ऑझबर्न म्हणतो की, नारिंगी रंगाच्या तुकड्याशेजारी एका बाजूला तांबडा व दुसऱ्या बाजूला पिवळा तुकडा ठेवला तर नारिंगी तुकड्याचा तांबड्या तुकड्याच्या बाजूचा रंग अधिक तांबडा आणि पिवळ्या तुकड्याच्या बाजूचा रंग अधिक पिवळा वाटतो.[३] कवितेतील प्रतिमाही आपले रंग इतर प्रतिमांना देऊन त्यांचे रंग बदलवते असे आपणांस म्हणता येईल. प्रतिमांची अशा प्रकारची संघटना केवळ भावकवितेत असते असे नव्हे. ती सर्व प्रकारच्या कवितांत असते. भाव-कवितेत ती ठळकपणे प्रत्ययाला येते असे म्हणता येईल.

प्रतिमांची कार्यकारणभावपर रचना

अनेकदा आपणांस कवितेतील प्रतिमांमध्ये अशा प्रकारची आंतरप्रक्रिया घडत नसल्याचे दिसून येते. काही कवितांमध्ये प्रतिमा एकमेकींशी कार्यकारणभावपर किंवा तार्किक संबंध प्रस्थापित करतात. अशा वेळी कवितेतील एखादी प्रतिमा ही निष्कर्षाचे रूप धारण करते आणि उरलेल्या प्रतिमा या निष्कर्षवजा प्रतिमेला सिद्ध करण्यासाठी पुरावे देऊ लागतात. या प्रतिमा दृष्टांतासारख्या असतात. ध्रुवपदाच्या घाटाची कविता या प्रकारे लिहिण्याचा मोह कवीला विशेषत्वाने होतो. कारण ध्रुवपद वारंवार पुनरुक्त होत असते. त्यामुळे त्यात एखादे विचारसूत्र गोवायचे किंवा

निष्कर्षवजा प्रतिमा बसवायची आणि कडव्यांत पुरावेवजा प्रतिमांची माळ ओवून किंवा साम्यविरोधात्मक युक्तिवाद मांडून वारंवार ध्रुवपदावर येत राहायचे. त्यामुळे ध्रुवपदातील हे विचारसूत्र किंवा निष्कर्षवजा प्रतिमा वाचकांना प्रभावीपणे जाणवते. हा प्रकार वक्तृत्वपूर्ण लेखनातच गणायला हवा. या प्रकारची रचना चिंतनपर कवितेत विशेषत्वाने दिसून येत असली तरी ती भावकवितेतही आढळून येते. भा० रा० तांब्यांच्या अनेक भावगीतात्म व नाट्यगीतात्म कविता या घाटात लिहिल्या गेल्या आहेत. त्यांची 'जन पळभर म्हणतील हाय, हाय!'[६] ही सुप्रसिद्ध कविता या प्रकारच्या घाटाचे एक नमुनेदार उदाहरण आहे. या प्रकारच्या रचनेत प्रतिमाप्रतिमां-मधील संबंधांतून एक सलग अशी संघटना बांधली जात नाही. त्याऐवजी ध्रुवपद वाचकाला अधिकाधिक पटायला हवे या दृष्टीने प्रतिमा ध्रुवपदाशी बांधल्या जातात. ध्रुवपद व प्रतिमा यांच्यात कार्यकारणभावपर व युक्तिवादात्मक नाते असते. उदाहरणा-दाखल तांब्यांची 'गे शपथ तुझी' ही कविता घेता येईल.

गे शपथ तुझी, मी वदें खरें,
मी स्पर्शीं तुझिया मज विसरें. ध्रु०

सुखदुःखाची मादक वारुणि
गोड जहाली तुझ्या कारणीं,
उन्मादीं कळ कळे न रमणी,
कडुपणांत गोडी प्रिये, भरे. १.

गृहकर्मी कीं राजकारणीं,
सुखशयनीं, बाजारीं, भ्रमणीं,
हरिभजनीं कीं भयानक रणीं,
गे गुप्त तुझी मूर्ती विचरे. २.

गार गारगोटींत ज्यापरी
गुप्त आग्नि वावरे सुंदरी,
दुनियेच्या हाटांत खरोखरि
गे गुप्त उजेड तुझाच पडे. ३.

सागरावरी ओहटि-भरती,
शांत लहरि वर किरण नाचती,
तुफान हा तारवेंहि फुटती,
या विविधरूपिं जळ एक भरे. ४.

त्यापरि माझ्या विविध तरंगीं
विविध रंगिं तूं रक्तिमरंगी;
विविधरूपिं तूं अविविधसंगी,
माझेपण तुझिया उरीं मुरे.[७] ५.

येथे ध्रुवपदात एक विधान केले गेले आहे. त्या विधानाची स्पष्टीकरणे व कारणे कडव्यांमधून दिली गेली आहेत. प्रत्येक कडव्यातील शेवटची ओळ ही निष्कर्षात्मक असून त्या कडव्यातील इतर ओळींतून हा निष्कर्ष सहजपणे निघतो. या निष्कर्षात्मक ओळीचे व ध्रुवपदाचे नाते तार्किक स्वरूपाचे आहे. 'कडुपणांत गोडी प्रिये, भरे' म्हणून 'मी स्पर्शें तुझिया मज विसरें' असे ते नाते आहे. हे नाते 'क्ष म्हणून य' या प्रकारचे आहे. येथे प्रत्येक कडव्याच्या अखेरीस नवा नवा 'क्ष' येत गेला आहे. त्यामुळे 'य' अधिकाधिक पटवला गेला आहे. यातील 'क्ष' तपशिलातून किंवा एखाद्या प्रतिमेतून निष्कर्षिला जात असल्याने 'य' वाचकाला चटकन पटतो. विविध 'क्ष'चे एकाच 'य'शी नाते प्रस्थापित होत असल्यामुळे ही क्रीडा आनंद-दायकही वाटते.

या कवितेतील गारगोटीची व सागराची प्रतिमा ध्रुवपदाशी अशा प्रकारे नाते प्रस्थापित करते की त्या प्रतिमांत अनेक अर्थ देण्याची क्षमता उरत नाही. या कवितेतील ध्रुवपदातील विधान, जीवनाचा आलेला तपशील, प्रतिमा या सर्वच गोष्टी तार्किक नात्याने बांधल्या गेल्या असल्यामुळे ही संपूर्ण रचनाच निश्चितार्थी बनून गेलेली आहे. हे घटक एकमेकांना अर्थपूर्णता देत, एकमेकांचे नियमन-नियंत्रण करीत एक परिपूर्ण संघटना बांधीत आहेत असे दिसत नाही. त्यामुळे तिच्या ठिकाणी वाचकाच्या अनुभवांना आकार देण्याचे, त्यांची संघटना बांधण्याचे सामर्थ्य येत नाही. ही रचना तिच्यातील सर्व गोष्टी या पूर्वनिश्चित असल्याने येथे त्यांचे केवळ निवेदन घडते. हे निवेदन अधिकाधिक समर्पक व चतुर युक्तिवादांमधून परिणामकारक बनविण्याकडे कवीचा कल असतो. व विरोध (paradox) चमकदार, अनपेक्षित साम्य व विरोध (epigram) यांवर अशा कवितेत भर दिला जातो. त्यामुळे एका चतुर निवेदकाची प्रतिमा कवितेतून सतत जाणवत राहते आणि तुलनेने जाणिवा व भावना क्षीणपणे, फिकटपणे व्यक्त होतात.

कधी कधी पहिल्या कडव्यात प्रतिमांची किंवा विधानांची साम्यविरोधात्मक रचना करून एखादी जाणीव किंवा विचार व्यक्त केला जातो. नंतरच्या कडव्यांत प्रतिमा बदलल्या जातात, तपशील बदलला जातो. परंतु त्यांची पहिल्या कडव्यात प्रस्थापित झालेली साम्यविरोधात्मक नाती कायम राहतात. पहिल्या कडव्यात व्यक्त होणारी जाणीव किंवा विचार उरलेल्या कडव्यांतून सारखा पुनरुक्त होत जातो. गिरीशांच्या पुढील ओळी पाहा :

खेळ चाले भोवताली आनंदाला येई पूर
पोटीं माझ्याच हुर्हूर
वारा वाहे झुळूझुळू दाटे फुलांतला वास
नाही परी तुझा श्वास
तेज फांके नयनांचें दीप उजळिती सृष्टी
कुठें परी तुझी दृष्टी'

पहिल्या कडव्यात 'आनंद' व 'हुरहूर' यांत विरोध प्रस्थापित झाला आहे. हा विरोध पुढील कडव्यांत पुनरुक्त होत आहे. तसेच पहिल्या कडव्यातील 'पोटीं माझ्याच हुर्हूर' याची कारणे व स्पष्टीकरणे नंतरच्या कडव्यांतून दिली गेली आहेत. अशी अनेक कडवी या कवितेत आली आहेत. येथे भिन्नभिन्न प्रतिमांमधून वारंवार तेच ते सांगितले गेले आहे. यातील प्रतिमा एकमेकींचे नियमन-नियंत्रण करीत, परस्परांना अर्थपूर्ण बनवीत एक पूर्ण घडवीत आहेत असे जाणवत नाही. उलट प्रतिमांची बेरीज केली जात आहे, असे जाणवत राहते. कार्यकारणभावाच्या नात्याने सिद्ध होणाऱ्या रचनेत किंवा प्रतिमांमध्ये साम्यविरोधात्मक नात्याची एक आकृती घडवून ती पुनरुक्त करण्यातून तयार होणाऱ्या रचनेत एक सलग भावनिक सूर जाणवत असतो. एकाच भावनिक सुराच्या प्रतिमा कार्यकारणभावाने किंवा यांत्रिक पुनरुक्तीने जोडलेल्या असतात. हा भावनिक सूर असे लेखन कविता असल्याचे भासवीत असतो. अशा रचना भावकवितेबरोबरच इतर प्रकारच्या कवितेतही आढळतात.

केवळ कार्यकारणभावपर रचना किंवा एखादी यांत्रिक रचना ही सेंद्रिय असू शकत नाही. कवितेत कार्यकारणभाव प्रभावी बनू लागताच सेंद्रियत्व क्षीण होऊ लागते. कारण कार्यकारणभावामुळे अर्थ निश्चित होतो. सेंद्रियत्व हे शब्दांचे, प्रतिमांचे अनेकार्थी स्वरूप टिकवून व वाढवून संघटना साधते. कार्यकारणभावपर रचनेत शब्दांचे अनेक अर्थ छाटून विवक्षित अर्थांमध्ये एक तार्किक नाते प्रस्थापित केले जाते. सेंद्रिय रचनेत शब्दांच्या अनेक अर्थच्छटा परस्परांशी नाते जोडून परस्परांची अर्थसमृद्धी वाढवतात. म्हणून कवितेतील कार्यकारणभाव किती क्षीण बनतो व सेंद्रियत्व किती प्रभावी बनते यावर कवितेचे यश अवलंबून असते.

कथात्मक व वर्णनपर घटक आणि प्रतिमासंघटना

अनेकदा कथात्मकता व वर्णनपरता प्रतिमांच्या सेंद्रिय संघटनेला बाधक ठरू शकते. केवळ छंदोबद्ध कथानिवेदन किंवा दृश्याचे वर्णन ही केवळ भावकविताच नव्हे तर 'कविता'ही ठरणार नाही. भावकवितेला एक किमान घटना किंवा दृश्य आवश्यक असते, हे आपण यापूर्वीच पाहिले आहे. घटनेचा किंवा दृश्याचा हा

संदर्भ पार्श्वभागी ठेवून, त्यावर वाचकाचे लक्ष केंद्रित होणार नाही परंतु त्याचे अस्तित्व मात्र अंधुकपणे जाणवेल इतक्या प्रमाणात तो मागे ठेवून, प्रतिमांची संघटना साधली जाताना दिसते. कधीकधी कथेचे किंवा सलग दृश्यात्मकतेचे कवीने स्वीकारलेले बंधन या प्रतिमांच्या संघटनेत अडथळा आणते. कथेचे किंवा दृश्याचे घटक आणि प्रतिमा व त्यातून संघटित होणारी भाववृत्ती या सर्वांमध्ये जरी संगती प्रस्थापित झाली तरी या संघटनेला व भाववृत्तीला एक स्थूल रूप प्राप्त होते. प्रतिमांची व्यामिश्र संघटना व कथेच्या किंवा दृश्याच्या सलगतेची बंधने या गोष्टी नेहमीच परस्परांशी संगती राखतील असे नव्हे. कथा व सलग दृश्य हे भावकवितेच्या संघटनेत अडथळा कसा निर्माण करते हे बा० भ० बोरकर यांच्या पुढील कवितेत दिसून येईल :

माझी आगबोट चालली दरियांत ग, दरियांत ग
मन धावत तरि तव हृदयांत ग

हळुहळु पाण्यामधीं जुनें जग बुडे
निळ्याकाळ्या दर्यांवर दैव स्वैर उडे
तुझ्या चिंतनानें दिल तरी धडधडे
वरखालीं लाटेवरी हेलकावे खात ग

पाचूवाणी जळावरी मोत्यावाणी फेस
खेळतांना मोदें मातें म्हणे "बाळा हास."
पिशावाणी उदास मी, एक तुझा ध्यास
पाचूवाणी नेत्रीं तुझ्या मोतीं ठाव घेत ग

नारळीचे वृक्ष स्तब्ध प्रेमस्तंभ उभे
पर्णाआड पक्षी जणूं भाव हृदीं दबे
घरितात अश्रू हृदीं केळियेचे गबे
हेमंताचे दीस तरी हृदीं उष्ण वात ग

आशेनें मीं आकाशांत पाहियलें जधीं
तुझीं प्रेमपुष्पें शुभ्र आलीं वाटे तधीं
परी हाय! पक्षी ते ग स्वैर वाऱ्यामधीं
सान बाळासम मज कुणी फसवीत ग[९]

येथे एक कथा आहे. प्रेयसीला सोडून प्रियकर आगबोटीने दूर जात आहे. परंतु त्याचे मन मात्र तिच्याकडे ओढ घेत आहे. परंतु ही कथा कवीने पाठीमागे ठेवली

आहे. या घटनेतून जन्माला येणारी भावावस्था येथे कवी चित्रित करू पाहत आहे. त्यासाठी त्याने किनाऱ्यापासून दूर जाणाऱ्या आगबोटीभोवतीच्या समुद्राचे एक सलग दृश्य चित्रित करण्याची जबाबदारी स्वीकारली आहे. ही स्वीकारताना त्याने या दृश्यातील घटकांतून प्रतिमा घडविल्या आहेत. त्यामुळे दृश्याचा एक भाग म्हणून आणि त्याबरोबर एक भावावस्था संघटित करणाऱ्या प्रतिमा म्हणून त्या कार्य करतात. ही दोन्ही कार्यें या घटकांना तितक्याच समर्थपणे व सुसंगतपणे करणे जमेलच असे नाही. अनेकदा कवीला निसर्गदृश्यातील किंवा कथेतील प्रत्येक घटकाला प्रतिमा-रूप देण्याचा मोह होतो. त्यामुळे स्थूल व कृत्रिम असे सांगरूपक तयार होते. हे रूपक एका स्थूल अशा भावावस्थेचे सूचन करू लागते. बोरकरांच्या कवितेत हेच घडले आहे. आगबोट दूर जाताना किनारा हळूहळू दिसेनासा होतो. ही घटना एक यशस्वी प्रतिमा बनलेली दिसते. त्याचे प्रेमाचे जग जणू बुडते आहे, ही जाणीव या घटनेतून व्यक्त होताच एक शोकपूर्ण सूर प्रत्ययाला येतो. मग या घटनेतील व दृश्यातील प्रत्येक घटकाला प्रतिमारूप देण्याचा मोह कवीला होतो. त्यामुळे

निळ्याकाळ्या दर्यावर दैव स्वैर उडे

अशी ओळ येते. भावी जीवनाबद्दलची अनिश्चितता स्वैर उडण्याच्या उल्लेखातून व्यक्त होते आणि 'दर्यावर दैव स्वैर उडे' ही 'प्रतिमा' बनते. दर्याला एका अथांग, असीम व आधार नाकारणाऱ्या वस्तूचे रूप मिळते. असहायता, निराधारत्व या भाववृत्ती प्रत्ययाला येऊ लागतात. परंतु 'निळ्याकाळ्या' या शब्दाला मात्र या प्रतिमेच्या संदर्भात नवी अर्थपूर्णता येत नाही. हा शब्द समुद्राचे वर्णन करणारे केवळ विशेषणच राहतो. येथे वर्णनपरता व प्रतिमारूपता यांमध्ये ओढताण होत असल्याचे जाणवते. दोन्ही कार्यें एकाच वेळी साधू पाहण्याच्या प्रयत्नातून ही ओढाताण झाली आहे. कवीला समुद्राचे जाणवलेले रूप हे प्रसन्न करणारे, प्रेमळ वृत्तीचे आहे. ते अक्राळ-विक्राळ दुःखदायक किंवा शोकगर्भ अशा नियतीचे नाही. नाही तर—

पाचूवाणी जळावरी मोत्यावाणी फेस
खेळतांना मोदें मातें म्हणे "बाळ हास."

अशा ओळी आल्याच नसत्या. या ओळींतून प्रकटणारा समुद्र व 'निळ्याकाळ्या दर्यावर दैव स्वैर उडे' यातून जाणवणारा समुद्र परस्परविरुद्ध भाववृत्ती सुचवतो. त्यातही कवीने समुद्राचे हे वर्णन कृत्रिमतेने प्रेयसीच्या पाचूवाणी नेत्रांशी व त्यांतील मोत्यावाणी अश्रूंशी जोडले आहे. समुद्राचे वर्णन प्रसन्नतेचा व अश्रुपूर्ण डोळ्यांचा संदर्भ कारुण्याचा प्रत्यय देतो. या भावावस्था सलगपणे जोडल्या जात नाहीत. समुद्राचे वर्णन करण्याची व या वर्णनाला प्रतिमा बनविण्याची जबाबदारी एकाच वेळी स्वीकारल्यामुळेच ही कृत्रिमता कवीच्या पदरात पडली आहे. तिसऱ्या कडव्या-

पासून सांगरूपक सुरू होते. पर्णाआडच्या पक्ष्यांचे व हृदयात दबणाऱ्या भावाचे साम्य, तसेच आकाशात उडणारे पक्षी व प्रेयसीची प्रेमपुष्पे यांचे साम्य न पटणारे आहे. ते ओढूनताणून प्रस्थापित केल्यासारखे वाटते. कारण किनाऱ्यावरच्या व समुद्रावरच्या दृश्याचे वर्णन करण्याची जबाबदारी कवीने स्वीकारली आहे आणि त्याच वेळी या सर्वांना एका भावावस्थेची संघटना घडविणाऱ्या प्रतिमांचे स्वरूप देण्याची तो धडपड करतो आहे. म्हणूनच हे सर्व स्थूल, कृत्रिम व न पटणारे बनले आहे.

म्हणून सलगपणे एखादी कथा सांगण्याच्या किंवा एखाद्या दृश्याचे सलग वर्णन करण्याच्या जबाबदारीमुळे भावावस्थेची सूक्ष्म, अनेकार्थी संघटना साधली जाण्याची शक्यता दुरावण्याचा संभव असतो. या भावावस्थेची संघटना ज्या प्रतिमांमधून तो साधू पाहतो त्या प्रतिमा कथेच्या किंवा दृश्याच्या घटकांच्या सामग्रीमधून घडविण्याची एक मर्यादा त्याच्यावर पडते. ही मर्यादा अनेकदा जाचक ठरू शकते. अर्थात हे केवळ भावकवितेतच घडते असे नव्हे, तर चिंतनगर्भ कवितेतही घडते. रूपकात्मक (allegorical) कवितेत एखाद्या कथेच्या किंवा दृश्याच्या घटकांना प्रतिमारूपत्व देऊन त्यातून एखादा विचार सुचविला जातो. अशी रचना अर्थातच सांगरूपकात्मक असते. मराठीतील रूपकात्मक अभंग व एकनाथांची भारुडे याचे उत्तम उदाहरण होय. ती अतिशय यांत्रिक बनलेली दिसून येते.

प्रतिमांची अमूर्त संघटना

अनेकदा कवी कथात्मकता व सलग दृश्यात्मकता नाकारून केवळ प्रतिमांची संघटना साधू पाहतात. भिन्न भिन्न संदर्भ एकत्र आणणाऱ्या भिन्न भिन्न स्तरांवरच्या वस्तूंपासून व घटनांपासून बनलेल्या प्रतिमा संघटित करून एक व्यामिश्र, सखोल व सूक्ष्म अशा भावावस्थेचा प्रत्यय घडविण्याचा प्रयत्न अनेकदा भावकवितेत केला जातो. दिलीप चित्रे यांची पुढील कविता या दृष्टीने उल्लेखिता येईल :

कवितेहून कोवळें तिचें अंग

कवितेहून कोवळें कृश तिचें अंग, रात्रींनीं चुंबावें हुळहुळत्या ओठांनीं
श्रावणगारव्याच्या. तिच्या झुकलेल्या आच्छादित डहाळ्या
पाखरांनी लवाव्या. आकाशपाकळ्या
गळून पडाव्या. मातींत समुद्रांत संध्याकाळ व्हावी.
एकाकी कलणाऱ्या निर्यमक वेगांत झुकत जाणारा
माझा एक दिवस असाच संपावा. तिच्यासाठीं. एका
एकटेपणाची याचना करतांना.[१०]

या कवितेतील प्रतिमांमध्ये कसल्याही प्रकारचा सुसंगत व सलग असा कालानुक्रम किंवा स्थलानुक्रम नाही. त्यामुळे यातून सलग अशी कथा किंवा दृश्य प्रकट होत

नाही; पण याचा अर्थ या कवितेत कथात्मक किंवा सलग दृश्यात्मक घटक नाहीत असा होत नाही. यात एक ‘ती’ आहे आणि एक ‘मी’ आहे. या दोघांमध्ये एक संबंध प्रस्थापित होत आहे. तसेच यातील ‘मी’च्या म्हणजे निवेदकाच्या भावनांमध्ये एक परिवर्तन नोंदविले आहे. तिच्या सहवासाकडून एकटेपणाकडे असे एक भावनिक परिवर्तन येथे व्यक्त झाले आहे. प्रेयसीशी मीलन व्हावे हे अपेक्षिणारी आणि नंतर एकटेपणाची याचना करणारी अशी एक मानसिक घटना येथे आहे, असे म्हणता येईल. आच्छादित डहाळ्या, पाखरे, समुद्र, संध्याकाळ या उल्लेखांतून एका निसर्गदृश्याचेही सूचन झाले आहे. परंतु ही ‘कथा’ किंवा हे निसर्गदृश्य मुद्दाम लक्ष दिल्याशिवाय ध्यानात येत नाही. कथेच्या किंवा निसर्गदृश्यांच्या घटकांना प्रतिमारूप देण्याचे बंधनही कवीने स्वीकारलेले नाही. या कवितेत दोन गटांतून प्रतिमा आलेल्या आहेत. ‘कविता’, ‘निर्यमक वेग’ या कवितेच्या प्रतिमा आणि उरलेल्या निसर्गातील प्रतिमा असे दोन गट आपणांस दिसतात. निसर्गातील वस्तूंच्या प्रतिमा घडविताना संगतवार स्थलचित्र किंवा दृश्य उभे करण्याची जबाबदारी अर्थातच स्वीकारलेली नाही. रात्र, श्रावणगारवा, आच्छादित डहाळ्या, पाखरे, आकाशपाकळ्या, माती, समुद्र, संध्याकाळ यांतून सलग निसर्गचित्र उभे राहत नाही. कथेचे किंवा सलग निसर्गदृश्याचे प्रतिमांवरील नियंत्रण संपुष्टात आल्यामुळे या प्रतिमांमध्ये एक अतिशय प्रभावी व अनेक पातळ्यांवरील रूपकप्रक्रिया कवीला घडविता आली आहे.

या कवितेत प्रियकर प्रेयसीबरोबर एक विशिष्ट प्रकारचे मीलन अपेक्षीत आहे. या अपेक्षित मीलनक्षणातील मनोवस्थेचे संघटन प्रतिमांमध्ये साधले जात आहे. त्याला तिच्याबद्दल वाटणारे आकर्षण शारीरिक पातळीवरचे जरी असले तरी या शारीरिक पातळीवरून तो तिच्या अज्ञात, गूढ अशा व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेऊ पाहत आहे. म्हणूनच यात ‘कवितेहून कोवळें कृश’ व ‘आच्छादित डहाळ्या’ या दोन प्रतिमा आल्या आहेत. कविता ही एका परीने कृश व कोवळी असते. कवितेचे शरीर हे मोजक्या व नेमक्या शब्दांचेच असते. परंतु या मोजकेपणातून अगणित व असंख्य अर्थवलये उमटत असतात. हे मोजकेपण म्हणजे जणू कवितेची कृशता. ही कृशता दुसऱ्या दृष्टीने एक गूढ अशी समृद्धीही आहे. निवेदकाला प्रेयसीची कृशता ही अशीच गूढ आणि स्वतःची समृद्धी झाकून टाकणारी वाटत आहे. कवितेतील नेमक्या व मोजक्या शब्दांचा आस्वाद घेतला की जसा एक अथांग पण समृद्ध अनुभव मिळतो, तसेच, किंबहुना त्याहून अधिक प्रमाणात, तिचे अंगही एका समृद्धतेचा प्रत्यय देईल असे निवेदकाला वाटत आहे. कवितेचा कोवळेपणा हा तिचा ताजेपणा, अर्थाच्या दृष्टीने लवचिकपणा सूचित करतो. खरे म्हणजे ‘कोवळे’, ‘कृश’ ही विशेषणे (स्त्रीच्या) अंगासाठीच वापरली जातात. पण येथे ती कवितेसाठी वापरून तिच्या शरीराबाबत त्यांचे आधिक्य असल्याचे विधान केले आहे! त्यामुळे रूपकप्रक्रिया

अधिक गुंतागुंतीची झाली आहे. थोडक्यात, कवितेची ही प्रतिमा तिच्या कोवळेपणापलीकडे, कृशतेपलीकडे अधिक काहीतरी असल्याचे सुचविते. हे गूढ स्वरूपाचे 'अधिक काही तरी' जाणून घेण्याची, भोगण्याची उत्कट इच्छा नंतरच्या प्रतिमेतून व्यक्त झाली आहे. असे अंग 'रात्रींनी', 'श्रावणगारव्याच्या', 'हुळहुळत्या ओठांनी' चुंबायचे आहे. येथे 'श्रावणगारवा' हा शब्द एकाच वेळी रात्रीशी व ओठांशी जोडला गेला आहे. त्यामुळे या प्रतिमेत दुहेरी रूपकप्रक्रिया घडत आहे. श्रावणाचा काळ हा मीलनाचा काळ मानला जातो. श्रावणातील गारवा हा उबेची इच्छा जागृत करणारा. मीलनाच्या व प्रेयसीच्या अंगाच्या ऊबदारपणाच्या इच्छेची ही प्रतिमा अर्थातच 'रात्रीं'ना व 'ओटां'ना अर्थपूर्ण बनवीत आहे. हे ओठ 'हुळहुळते' आहेत. 'हुळहुळते' हा शब्द उत्कट शारीरिक संवेदना सूचित करतो आणि त्याबरोबरच त्यातून चुंबनातील अतृप्ती, अधाशीपणा व्यक्त होतो. चुंबने घेऊन घेऊन ओठ हुळहुळलेले असले तरी अशा ओठांनी पुनःपुन्हा चुंबने घ्यायची उत्कट इच्छा येथे व्यक्त झाली आहे. त्याबरोबरच हे शरीर (श्रावणगारव्याच्या) 'रात्रींनी' आपल्या 'हुळहुळत्या ओठांनी' चुंबायचे आहे. येथे 'रात्र' या शब्दाचे अनेकवचन वापरले आहे तेही अर्थपूर्ण आहे. 'रात्र' हा मीलनाचा काळ. अशा अनेक रात्री, त्याही पुन्हा श्रावणगारव्याच्या. प्रियकरानेच जणू एक नव्हे अनेक रात्रींचे रूप घेतले आहे! आपण श्रावणगारव्याच्या अनेक 'रात्री' व्हावे आणि हुळहुळत्या ओठांनी तिला चुंबावे अशी इच्छा तो व्यक्त करतो आहे. ढगाळलेल्या आकाशामुळे श्रावणातील रात्री या काळोख्या व गूढ असतात. या रात्रींशी पर्युत्सुकता संलग्न झालेली असते. अशा रात्रीचे अनेकवचनी रूप उत्कट मीलनाचा प्रत्यय घडवीत आहे.

यानंतर कवीने तिच्या अंगाला झुकलेल्या व आच्छादिलेल्या डहाळ्यांचे रूप दिले आहे. डहाळ्या (फांद्या नव्हे!) 'कृश व कोवळ्या' असतात. पानाफुलांनी आच्छादिलेल्या असतात. पानाफुलांना जीवनरस पुरविणाऱ्या या दांड्या बाहेरून दिसत नाहीत. कवितेतील झाकलेल्या गूढ अर्थासारख्याच जणू डहाळ्या. पाखरे जेव्हा डहाळ्यांवर बसतात, तेव्हा त्यांनी नेमक्या या अज्ञात दांड्या पकडलेल्या असतात. जणू त्यांनी डहाळ्यांच्या मूळ रूपाचा अंदाज घेतलेला असतो. 'कविता' या प्रतिमेतून ज्याप्रमाणे कृशतेच्या पलीकडच्या अर्थाचे सूचन होते, त्याप्रमाणेच 'आच्छादिलेल्या डहाळ्या' या प्रतिमेतून पानाफुलांपलीकडच्या तिच्या मूळ रूपाचे सूचन होते. अशा प्रकारे डहाळ्यांची प्रतिमा 'कविता' या प्रतिमेशी नाते जोडते. तिला जसे डहाळ्यांचे रूप मिळते तसेच त्यालाही येथे पाखरांचे रूप मिळाले आहे. येथेही रात्रीप्रमाणेच पाखराचे अनेकवचनी रूप वापरले आहे. हे अनेकवचन पुन्हा मीलनाची उत्कटता व्यक्त करते; त्याबरोबरच तिच्या व्यक्तिमत्त्वाचा शोध घेण्याची उत्कट इच्छाही व्यक्त करते. आपण अनेक पाखरे व्हावे आणि तिच्या आच्छादिलेल्या यक्तिमत्त्वाची नस न् नस पकडावी अशी इच्छा येथे व्यक्त होते आहे. तिच्या

आच्छादित व्यक्तिमत्त्वाचा हा शोध मीलनातूनच घ्यायचा आहे. या डहाळ्या आधीच झुकलेल्या आहेत. ज्या दिशेने त्या झुकलेल्या आहेत त्याच दिशेकडे पाखरे बसल्यावर त्या लवणार आहेत. हे झुकलेपण त्यांच्या पर्युत्सुकतेचे चिन्ह आहे. 'हुळहुळणे' या शब्दाशी या झुकलेपणाचे नाते आहे. तिने चुंबने घेऊ दिली म्हणूनच त्याचे ओठ हुळहुळले आहेत. 'हुळहुळत्या' या शब्दातून तिचीही पर्युत्सुकता सूचित होते तर 'झुकलेल्या' या शब्दातून ती अधिकच स्पष्ट होते. पाखरांचे बसणे व डहाळयांचे लवणे हे यशस्वी मीलनाचे सूचन करीत आहे. डहाळ्यांचे लवणे हे पाखरांच्या वेगाने बसल्यामुळे घडत असते आणि पाखरांच्या 'बसण्याच्या' कृतीला डहाळयांनी दिलेला तो प्रतिसादही असतो. त्यामुळे ही प्रतिमा उत्कट, यशस्वी मीलनाची प्रतिमा बनली आहे.

अशा या मीलनामुळेच 'आकाशपाकळया' गळून जात असतात; बीजधारणा होताच फुलाच्या पाकळया गळून जातात तशाच. ही एक प्रकारची 'संध्याकाळच' असते. 'दिवस संपणे' असते. पाकळ्यांचे गळून जाणे, संध्याकाळ होणे, दिवस संपणे हे कुठले तरी कार्य पूर्ण झाल्याची सूचना देत आहे. आकाशपाकळया, संध्याकाळ व दिवस संपणे या गोष्टी आकाशाशीच संलग्न आहेत. पाकळ्यांचे गळणे व संध्याकाळ होणे या दोन्ही गोष्टी मातीशी जोडल्या आहेत. त्यामुळे येथेही 'आकाश-माती' असे मीलनाचे प्रतीक सूचित होत आहे. या प्रतीकाचे नाते 'श्रावणाशी'—आकाशातून मातीत कोसळणाऱ्या सृजनशील पावसाशी—जोडले गेले आहे. माती व आकाश यांच्या उल्लेखामुळे अनेकपदरी रूपकप्रक्रिया घडत आहे. 'मातीत' हा शब्द एकाच वेळी साफल्याची व निरर्थकतेची सूचना देत आहे. पाकळ्यांचे मातीत जाणे व सूर्य क्षितिजाआड म्हणजेच मातीत जाऊन संध्याकाळ होणे हे पाकळयांच्या व सूर्याच्या जीवनाचे निरर्थकत्वच आहे. बीजधारणा झाल्यावर 'नराच्या' जीवनाला अर्थच उरत नाही, अशी जाणीव येथे व्यक्त होत आहे. तिच्या म्हणजे 'मादी'च्या जीवनाला मात्र अर्थ आहे. कारण तिचे नाते 'कवितेशी' आहे. कविता 'सयमक', बांधेसूद, घाटदार, प्रमाणबद्ध, लयबद्ध व समतोल असते. तिच्या प्रत्येक घटकाला कार्य असते, अर्थ असतो. आकाशपाकळ्या गळून जाण्याआधी नराच्या संदर्भात जसा तिच्या जीवनाला अर्थ आहे, तसाच 'आकाशपाकळ्या गळून' गेल्यावरही बीजाच्या संदर्भात तिच्या जीवनाला अर्थ आहे. त्यामुळेच ती 'सयमक' आहे. आपल्या जीवनाच्या टप्प्याटप्प्यावर काय घडणार हे तिला ज्ञात आहे. (यमकातील बांधणीत यमक हे कुठल्या व्यंजनाचे व स्वराचे येणार हे आपण काही प्रमाणात आधीच नक्की करू शकतो.) याउलट त्याचे जीवन आहे. यशस्वी मीलन घडवून आणणे एवढाच त्याच्या जीवनाचा अर्थ. हे कार्य संपल्यावर त्याची संध्याकाळ 'मातीत' होते. आकाशपाकळ्याही 'मातीत' गळतात. ('माती'-तच बीजधारणा होत असल्याने येथे ही प्रतिमा स्त्रीत्व-सूचकही आहे.) म्हणून 'माती'

ही एकाच वेळी त्याच्या जीवनसाफल्याची आणि त्यानंतरच्या निरर्थकतेची प्रतिमा आहे. ही संध्याकाळ 'समुद्रा'तही होत आहे. त्यामुळे त्याच्या मीलनोत्तर जीवनातील निरर्थकतेला अज्ञात गूढ भवितव्यतेचे रूप मिळाले आहे. समुद्रात—म्हणजे नेमके कोठे, किती खोल, कोणास ठाऊक—सूर्य डुबतो आणि संध्याकाळ होते. एक गूढ, अनाकलनीय व निरर्थक असे हे नराचे 'संपणे' आहे. म्हणून आपला 'एकाकी कलणाऱ्या निर्यमक वेगात झुकत जाणारा एक दिवस असाच संपावा' असे म्हटले आहे. हा दिवस (कार्य संपल्यानंतरचा म्हणून) 'कलणारा' आहे. दिवसाचे हे कलत बुडणे 'निर्यमक वेगात' घडते आहे. हे निर्यमकत्व तिच्या यमकरूपाला, 'कविता-पणाला' सूचित करीत आहे. त्याच्या या संपण्याला 'सयमकता', नियमितपणा, समतोलपणा, प्रमाणबद्धता असे काहीच नाही. कारण आता त्याच्या जीवनाला कसलाही अर्थ, कसलाही हेतू नाही. मीलनाच्या क्षणानंतर तिच्या जीवनाला बीजाची साथ आहे. त्याला मात्र तिची वा कोणाचीच साथ नाही. त्याच्या दिवसाचे संपणे म्हणजे केवळ एकाकीपणाने अस्तित्वात राहणे. हे एकाकीपण त्याची, म्हणजेच नराची नियती आहे. म्हणूनच 'तिच्यासाठी' असा एक दिवस लाभून तो संपावा अशी अपेक्षा तो करतो आहे. ही अटळ नियती समजावून घेऊन तो एका क्षणाच्या साफल्याची आणि त्यानंतरच्या एकाकीपणाची, एकटेपणाची याचना करतो आहे.

दिलीप चित्र्यांच्या या कवितेत प्रतिमांवर तिच्या बुडाशी असणाऱ्या कथाघटकांचे, दृश्यघटकांचे किंवा तिच्यातील कार्यकारणभावाचे कसलेही दडपण नाही. त्या एक-मेकींशी कालानुक्रमाने किंवा कार्यकारणभावाने बांधल्या जात नाहीत. त्यामुळे एखाद्या कथेतील किंवा दृश्यातील घटकांना प्रतिमारूप देण्याचे बंधन येथे पडले नाही. कथा किंवा दृश्य साकार करतानाच भाववृत्तीची संघटना साधण्याची दुहेरी जबाबदारी प्रतिमांवर पडली नाही. भिन्न भिन्न स्तरांवरच्या किंवा वेगवेगळया गटांतील वस्तू व घटना यांना येथे प्रतिमारूप दिल्यामुळे ही संघटना व्यामिश्र व गुंतागुंतीची बनली आहे. भिन्न भिन्न वस्तू व घटना आपल्याबरोबर अर्थांच्या विविध छटा घेऊन येतात. त्यामुळेच ही संघटना व्यामिश्र बनते. त्याबरोबरच या प्रतिमा एकमेकींशी नाते जोडताना एकमेकींच्या अर्थाचे नियमन-नियंत्रण करतात, एकमेकींचे नवे नवे अर्थ प्रकाशित करतात. त्यामुळे ही संघटना सेंद्रियही बनली आहे. कथात्मकता, सलग दृश्यात्मकता किंवा कार्यकारणभावात्मकता या गोष्टी टाळल्या गेल्यामुळे या कवितेत एक दुर्बोधता आली आहे. परंतु तिच्यातील प्रत्येक प्रतिमेमध्ये मात्र एक सलग दृश्यात्मकता (perceptual coherence) आहे. त्यामुळे प्रत्येक सुटी सुटी प्रतिमा कळते. परंतु प्रतिमांमधील नाती ही कोणत्याही परिचित संगतींनी प्रस्थापित झालेली नसल्यामुळे आणि ही नाती अनेकपदरी, गुंतागुंतीची असल्यामुळे ही कविता अमूर्त बनली आहे.

विशुद्ध कवितेची शक्याशक्यता

केवळ भावावस्थेची नव्हे तर चिंतनगर्भ अनुभवाची व्यामिश्र व सेंद्रिय संघटना घडविण्यामध्ये कथात्मक, सलग दृश्यात्मक व कार्यकारणभावात्मक घाटामुळे अडथळा निर्माण होऊ शकतो. म्हणून हे घाट नाकारण्याचे प्रयत्न झाले. त्याबरोबरच हे घटक नाकारून कवितेला एक विशुद्ध, केवलरूप देण्याचेही प्रयत्न झालेले दिसतात. विचार-प्रतिपादन करणे, कथा सांगणे व वर्णन करणे हे गद्याचे कार्य आहे; कवितेचे कार्य यापेक्षा वेगळे असते आणि ते यशस्वीपणे साधण्यासाठी हे सर्व घटक कवितेतून नाहीसे केले पाहिजेत अशी भूमिका घेतली गेली. विचारप्रतिपादन करणे, कथा सांगणे, वर्णन करणे हे कार्य शब्दांना अर्थ असल्यामुळेच साधले जाते. तेव्हा कवितेतील शब्दांच्या अर्थाची जर हकालपट्टी केली तरच कविता तिचे खरेखुरे कार्य करू शकेल. या भूमिकेतून कवितेला अर्थापासून तोडून ‘विशुद्ध’ रूप देण्याचे प्रयत्न झाले. विचारांपासून पूर्णपणे तोडलेल्या संवेदनात्मक, भावात्मक प्रतिमांना संघटित करून ही ‘विशुद्ध कविता’ घडवली गेली. अशी विशुद्ध कविता ही प्राकृतिक (physical) कविता असते आणि ती वाचकांचे लक्ष संकल्पनांवर (ideas) नव्हे तर प्रतिमांवर केंद्रित करते असे रॅन्समने म्हटले आहे.[११] हर्बर्ट रीडला विशुद्ध कविता ही केवळ काल्पनिक गोष्ट, एक संकल्पना वाटते. आपल्या चर्मचक्षूंना, प्राकृतिक ज्ञानेंद्रियांना न जाणवणारी ती एक स्फटिकाची मूर्ती आहे; आपण तिच्यात उपमा-रूपके व कल्पना घालून तिला थोडेसे गढूळ करतो आणि ती आपणांस जाणवेल अशी करून घेतो, असे हर्बर्ट रीड म्हणतो.[१२] शब्दांचे अर्थ नाकारून कवितेला संगीताच्या पातळीवर नेऊन ठेवण्याचे प्रयत्न फ्रेंच कवी मालार्मी याने केले. विशुद्ध कवितेच्या स्वरूपाबद्दल तो म्हणतो की, कविता ही संकल्पनांची नव्हे तर ती शब्दांची बनलेली असते; कवितेतील अर्थ हे मृगजळा-सारखे असतात; कवितेत शब्द हे केवळ संवेदनात्मक घटक म्हणून आलेले असतात; याचा अर्थ असा की शब्दांचा जो संवेद्य घटक—नाद किंवा ध्वनी—त्याचीच ती रचना असते.[१३] अर्थाचे घटक वगळून शब्दांच्या केवळ नादांची रचना केली जाऊ शकते काय? अशी रचना कविता असते काय? असे प्रश्न मालार्मीच्या भूमिके-बद्दल उपस्थित केले गेले. या भूमिकेवर आर्चिबाल्ड मॅक्लीश या कवीने असा आक्षेप घेतला आहे की शब्दाचे नाद किंवा ध्वनी हा शतकानुशतके विशिष्ट अर्थ देत आला आहे; त्यामुळे शब्दातील अर्थ वगळून केवळ ध्वनींचीच संघटना साधणे अशक्य आहे; शब्दाचा ध्वनी हा कवितेत कार्य करीत असला तरी ध्वनींची रचना म्हणजे काही कविता नव्हे.[१४]

मालार्मीसारख्यांच्या टोकाच्या भूमिकांमुळे कवितेच्या घाटात बरेच फेरफार झाले हे नाकारता येत नाही. शब्दांचे अर्थ कवितेतून पूर्णपणे नष्ट जरी करता आले नाहीत तरी या अर्थांतून अंकुरणारे कार्यकारणभावात्मक नाते पुष्कळ प्रमाणात दूर ठेवता

आले, कथात्मकतेची या दृश्यात्मकतेची मोडतोड करता आली. केवळ दिलीप चित्र्यांची उपर्युक्त कविता नव्हे तर पाडगावकरांचीही उपर्युक्त कविता याचे उदाहरण म्हणून दाखवता येईल. अर्थात चित्र्यांच्या कवितेत हा प्रयत्न जोरकसपणे झालेला आहे. आपणांस असे म्हणता येईल की, शब्दाशब्दांची, प्रतिमाप्रतिमांची रचना अशा प्रकारे करता येऊ शकते की हे वैचारिक, कथात्म अर्थ अकार्यक्षम, गौण बनविता येतात. शब्दात असलेल्या संवेदनात्मक, भावनात्मक व वैचारिक अर्थघटकांचे परस्पर-संबंध इतके लवचिक असतात की कवितेत त्यांपैकी काही क्षीण व अकार्यक्षम (impotent) बनवून काही अर्थघटकांचीच रचना साधता येऊ शकते. त्यामुळे भावकवितेत भावनिक अर्थघटकांची संघटना साधताना वैचारिक अर्थघटकांना क्षीण व अकार्यक्षम अवस्थेत ठेवता येऊ शकते. तसेच चिंतनगर्भ कवितेत भावनिक व वैचारिक अर्थ-घटकांना एकाच वेळी कार्यक्षम बनवता येऊ शकते. इंदिरा संतांच्या पुढील ओळींवरून भावकवितेच्या बाबत हे कसे घडते ते चांगल्या प्रकारे स्पष्ट होऊ शकेल :

ह्या डोळ्यांतिल गंगा
येतां तूं...झळझळते,
ह्या डोळ्यांतिल यमुना
निघतां तूं...झाकळते,...[१५]

गंगा नदीचे पाणी हे नितळ व पांढरेशुभ्र असते. यमुनेचे पाणी मात्र काळसर, अपारदर्शक असते. दोन्ही नद्यांच्या पाण्यांचे हे संवेद्य गुणधर्म रूपकप्रक्रियेने डोळ्यांशी संघटित झाले आहेत. सूर्याच्या प्रकाशात गंगेचे पाणी जसे झळझळावे आणि ते पाहताच जसे उल्हसित व प्रसन्न वाटावे तसे 'तो' येताच तिच्याबाबत घडते आहे; हे भाव तिच्या डोळ्यांत चमकत आहेत. सूर्यास्त होताना आधीच काळे, अपारदर्शक असलेले यमुनेचे पाणी अधिक 'झाकळून' जावे आणि उदास, व्यथित अशी भावना निर्माण व्हावी, तशी भावना तो जाताना तिच्या डोळ्यांतून व्यक्त होत आहे. येथे गंगा व यमुना यांच्या पाण्याच्या संवेदनाकृतींशी संलग्न असलेल्या भावना संघटित होत आहेत. या दोन नद्यांना सांस्कृतिक व धार्मिक बाबतीत पापमोचकत्व, पुण्यदायित्व व पावित्र्य इत्यादी मूल्यात्मक, वैचारिक अर्थांचे संदर्भ लाभले आहेत. परंतु या संघटनेमध्ये ते तटस्थ, अकार्यक्षम राहिले आहेत. जास्तीत जास्त तिच्या प्रेमाचे पावित्र्य, विशुद्धत्व क्षीणपणे सूचित होते असे म्हणता येईल. म्हणून भावकवितेत हे अर्थ पूरक बनविता येतात, असे आपण म्हणू शकू.

कुठलीही कविता असो, ती कुठल्याही प्रकारची असो, तिच्यात संवेदनाघटक हे मात्र अपरिहार्यच असतात. कारण आपल्या भावना व विचार हे संवेद्य अनुभवांशी अपरिहार्यपणे संलग्न असतात. विचार हे या संवेद्य अनुभवांपासून तोडून त्यांना अमूर्त रूप देता येत असले तरी भावना व जाणिवा (feelings) मात्र संवेद्य अनु-

भवाशीच निगडित असतात. जेव्हा बाह्य संवेदनांचा अनुभव संपुष्टात येतो तेव्हा त्या शरीरांतर्गत संवेदनांच्या रूपात जाणवत राहतात. या शरीरांतर्गत संवेदनांचे आकलन आपण बाह्य संवेदनांच्या भाषेतच करून घेत असतो. म्हणून भावावस्थांची म्हणजे भावना व जाणिवा यांची संघटना ही संवेदनाघटकांच्या संघटनेबरोबरच अस्तित्वात येते. या संवेदनाघटकांची सलगता नष्ट करून, त्यांची मोडतोड करून, त्यांची अपरिचित पद्धतीने पुनर्रचना करून प्रतिमा व कविता अमूर्त बनवली जात असली तरी संवेदनाघटक अजिबात नाहीसे करून टाकता येत नाहीत. चिंतनगर्भ कवितेत हे संवेदनाघटक काही प्रमाणात क्षीण बनविले जात असले तरी भावकवितेत मात्र या संवेदनाघटकांना फार महत्त्वाचे स्थान असते.

भावकविता : संवेद्य प्रतिमांची संघटना

भावकविता ही संवेद्य प्रतिमांची संघटना असते. तिच्या प्रतिमेमधील प्रतिमाकेंद्र ही प्रभावी व वेधक अशी संवेदनाकृती असते. या प्रतिमाकेंद्रात अनेक भावघटक साधर्म्यवैधर्म्याधारे संघटित झालेले असतात. कधी कधी प्रतिमाक्षेत्रालाही प्रभावी, वेधक अशी संवेदनाकृती लाभलेली असते. ही कविता वाचताना आपण सतत संवेदनांच्या सहवासात असतो. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र म्हणून आलेल्या संवेदनाकृती या केवळ भावनिक नात्याने जोडल्या जातात. त्यामुळे या प्रतिमा भाववृत्तींचे, भावावस्थांचे एकसारखे प्रक्षेपण करीत असतात. संवेद्यता हे या कवितेचे अटळ अंग असल्यामुळे साहजिकच ती कथात्म व सलग दृश्यात्मक रूप घेऊ पाहते. कारण कथा किंवा दृश्य हे अनेक संवेद्य घटकांची कालात्म व स्थलात्म रचना असते; बहुसंख्य भावकविता ही म्हणूनच कथात्मक व दृश्यात्मक असते. अशा कवितांत प्रतिमा या एकाच वेळी सलग कथा किंवा दृश्य व भावावस्थेची सेंद्रिय रचना घडविण्याचे दुहेरी कार्य करताना दिसतात. भावकवितेतून जेव्हा कथात्मकता व दृश्यात्मकता नष्ट करण्याचा प्रयत्न होतो, तेव्हाही भावकविता ही संवेद्य प्रतिमांचीच संघटना असते. परंतु अशा कवितेतील प्रतिमांमधील व त्यांच्या संघटनेमधील दर्शनात्मक सुसंगती (perceptual coherence) तेवढी नष्ट केली जाते.

भावकवितेतील प्रतिमासृष्टी ही प्राधान्याने निसर्गवस्तूंमधून किंवा निसर्गातील घटनांमधून घडताना दिसते. निसर्गाचा अनुभव घेताना आपणांस संवेदनांचा, विशेषतः दृक्-संवेदनांचा, विशेषत्वाने प्रत्यय येतो. मानवनिर्मित वस्तू या उपयुक्ततेच्या दृष्टीने निर्माण झालेल्या असल्यामुळे त्यांचे आकलन करताना हा उपयुक्ततेचा दृष्टिकोण प्रभावी असतो. त्यांच्या संवेदनांकडे संवेदना म्हणून पाहण्याचे आपण टाळतो. त्यामुळे त्यांच्या संवेदनांशी आपले भावसंबंध प्रस्थापित होत नाहीत. निसर्गाला, त्याच्यातील अनेक घटकांना तात्कालिक उपयुक्तता नसते. (विशेषतः सुसंस्कृत, नागरी मानवाबद्दल अशी तात्कालिक उपयुक्तता नसते. नागरी कवितेत

निसर्गप्रतिमा विशेषत्वाने येतात याचे हेही कारण असावे.) म्हणून आपण निसर्गाकडे केवळ 'निसर्ग' म्हणून पाहू शकतो. त्याच्या संवेदनांगावर आपले लक्ष केंद्रित करू शकतो. त्यांच्याशी आपले भावसंबंध जोडू शकतो. व्यावहारिक पातळीवरील भावना नव्हेतर उपयुक्ततानिरपेक्ष अशा अनेक तरल, सूक्ष्म भावना व जाणिवा त्यांच्याशी संलग्न झालेल्या असतात. म्हणून तरल, सूक्ष्म, व्यामिश्र अशा भाववृत्तींची संघटना साधताना या निसर्गप्रतिमा अपरिहार्यपणे कवितेत येताना दिसतात.

आतापर्यंत आपण भावकवितेच्या स्वरूपाचा, तिच्यातील प्रतिमांच्या संघटनेच्या वैशिष्ट्यांचा विचार केला. भावकविता हा एकूण काव्यातील मूलभूत प्रकार आहे. त्यामुळे ही कविता कोणकोणत्या प्रमुख घाटांमध्ये घडविली जाते, हे आपण पाहिले. भावकवितेतील हे प्रमुख घाट इतरही कविताप्रकारांमध्ये—विशेषतः चिंतनगर्भ कवितेत—आढळून येतात. भावकवितेच्या संदर्भात आपण या घाटांचे सामर्थ्य व मर्यादाही पाहिल्या. आता आपण याच प्रकारे चिंतनगर्भ कवितेचा विचार करणार आहोत.

विविध कविताप्रकार आणि प्रतिमा : १. भावकविता

टिपा

१. "The divorce of lyric poetry from music was perhaps the greatest revolution that has ever occured in English poetry." — C. Day Lewis: *The Poetic Image,* p. 49.

२. मंगेश पाडगावकर : 'छोरी', पृ० ७-८.

३. "Even in the subjective lyric, the 'I' of the poet is fictional, dramatic 'I'." — Rene Wellek and Austin Warren: *Theory of Literature,* p. 15.

४. काव्यातील चिंतनगर्भतेसंबंधीचा विचार चवथ्या भागातील 'चिंतनगर्भ कविता' या प्रकरणात केला आहे.

५. भाग पहिला, प्रकरण तिसरे यातील 'एच्० ऑझ्बर्न यांची सेंद्रियत्व-मीमांसा' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.

६. भा० रा० तांबे : 'तांबे यांची समग्र कविता', पृ० १७०.

७. कित्ता, पृ० १६०.

८. गिरीश : 'कांचनगंगा', पृ० ८१.

९. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता', पृ० ४८.

१०. दिलीप चित्रे : 'कविता', पृ० ७१.

११. "... 'pure poetry' is a kind of 'physical poetry'. Its visible content is a thing-content ... it is effective in this character if it can exhibit its material in such a way that an image or set of images and not an idea must occupy the foreground of the readers attention. ..." — John Crowe Ransom: 'A Note in Ontology,' *Critiques and Essays in Criticism,* Ed. by R. W. Stallman, p. 34.

१२. "... pure poetry is ideal or obsolute poetry ... that poetry is an essence which we have to dilute with grosser elements to make it visible or practicable. A poem that is pure imagery

would be a statue of crystal — something too cold and transparent for our animal sense. We therefore cloud the poem." — Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism,* p. 70.

१३. मॅलार्मीची ही भूमिका मॅक्लीशने नोंदवलेल्या मलार्मीच्या विधानांवरून घेतली आहे. त्याने मलार्मीची पुढील विधाने नोंदवली आहेत :
"Poetry is made not with ideas but with words . . . Poetry is 'word themselves', words as sensuous events — in brief, words as the sounds that convey them . . . the sense (in poetry) is evoked by an internal mirage of words themselves." — Archibald MacLeish : *Poetry and Experiences,* pp. 14-29.

१४. मलार्मीच्या भूमिकेवर मॅक्लीश म्हणतो :
". . . the sounds of words are obviously not the plastic material of the poetry as the stones is the plastic material of the art of sculpture . . . any sound which makes a word has meant the meaning of that word for centuries past and can't be used in a poem without so meaning. To lose the meaning you must lose the word." — *Ibid.,* p. 18.

१५. इंदिरा संत : 'रंगबावरी', पृ० ७.

२ : चिंतनगर्भ कविता

भावकवितेतील प्रतिमांची संघटना व तिच्या प्रतिमासृष्टीची वैशिष्ट्ये याबद्दलचा विचार आपण केला. आता आपणांस असाच विचार चिंतनगर्भ कवितेबद्दल करायचा आहे. ज्या कवितेतून एकूण वास्तवासंबंधी किंवा वास्तवाच्या निमित्ताने विचार अगर चिंतन प्रकट झालेले असते अशा कवितेला आपण, सर्वसामान्यपणे, चिंतनगर्भ कविता म्हणतो. काही वेळा कवितेत एखादे वैचारिक विधान केलेले असते. काही वेळा आपण एखादी कविता वाचून तिच्यात कोणता विचार मांडला आहे हे निश्चित करतो. हा विचार निश्चित केल्याशिवाय ती कविता कळली आहे असे आपणांस वाटत नाही. उदाहरणार्थ, 'नवा शिपाई' या कवितेत केशवसुतांनी समतेचा विचार मांडला आहे, असे आपण म्हणतो. एवढेच नव्हे तर एखाद्या कवीचे संपूर्ण काव्य समजावून घेताना तो काय काय सांगतो, वास्तवाकडे, जीवनाकडे तो कोणत्या भूमिकेतून पाहतो, त्याची जीवनदृष्टी किंवा जीवनाचे तत्त्वज्ञान कोणते आहे हेही आपण ठरवतो. ज्या कवितांमधून प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे विचार प्रकट झालेले असतात त्या कवितांमधून आपण ही जीवनदृष्टी किंवा जीवनाचे तत्त्वज्ञान शोधून काढू पाहतो. अमूक एक कवी 'मानवतावादी' आहे, तर अमूक एक 'अस्तित्ववादी' आहे; अमूक एक 'आशावादी' आहे, तर अमूक एक 'निराशावादी' आहे, अशी विधाने आपण करीत असतो. एखाद्या कवितेबद्दल किंवा एखाद्या कवीच्या संपूर्ण काव्याबद्दल जेव्हा आपण अशी विधाने करतो तेव्हा आपण कवीला अभिप्रेत असलेले विचारच स्पष्ट करीत असतो. हे विचार तो अप्रत्यक्षपणे, सूचकतेने सांगत आहे असे आपण गृहीत धरलेले असते. कवितांतून मांडलेल्या या विचारांचे, चिंतनाचे स्वरूप कसे असते? कवितेत ही विधाने कोणत्या प्रकारे अर्थपूर्ण असतात? ती कवितेत कोणत्या प्रकारचे कार्य करतात? या प्रश्नांचा आपणांस विचार करायला हवा.

विचारांची जडणघडण

आपल्या मनात विचार कसे तयार होतात हे स्थूलपणे पुढीलप्रमाणे सांगता येईल. बाह्य वास्तवाचा आपण जेव्हा अनुभव घेतो, तेव्हा आपणांस काही इंद्रियसंवेदनांची

प्राप्ती होते. या इंद्रियसंवेदनांपासून मिळणाऱ्या अनुभवांची आपण तुलना करतो; विश्लेषण-संश्लेषण करतो; त्यांचे वर्गीकरण करतो. या मार्गाने बाह्य वास्तवातील विविध वस्तू, घटना यांसंबंधीच्या सार्वत्रिक, सर्वसामान्य व अमूर्त संकल्पना बांधतो. या संकल्पना केवळ विशिष्ट वस्तूचा किंवा घटनेचा बोध घडवीत नाहीत किंवा त्या एखाद्या विशिष्ट वस्तूशी किंवा घटनेशी संलग्नही असत नाहीत, म्हणून त्या अमूर्त असतात. या संकल्पना विशिष्ट वर्गातील किंवा प्रकारातील वस्तूंचे किंवा घटनांचे स्पष्टीकरण करतात, त्यांचे ज्ञान देतात, म्हणून त्या सार्वत्रिक व सर्वसामान्य असतात. अशा अमूर्त, सार्वत्रिक संकल्पनांचा वापर करून आपण ज्ञान देणारी विधाने करतो. ‘हे झाड आहे’ असे एखादे वर्णनपर विधान आपण एखाद्या विवक्षित वस्तूबद्दल करतो तेव्हा झाडपणाची संकल्पना आपण वापरलेली असते. एक विशिष्ट वर्गाचे स्वरूप स्पष्ट करणारी ही संकल्पना वापरून आपण ही विशिष्ट वस्तू त्या प्रकारची आहे किंवा त्या वर्गातील आहे असे सांगत असतो. विशिष्ट वस्तूचे किंवा घटनेचे वर्णन करणारी ही विधाने याच प्रकारची असतात. ‘हे झाड हिरवे आहे. कारण त्याच्या पानांत अमूक प्रकारची द्रव्ये आहेत.’ अशी शास्त्रीय कारणे सांगणारी, प्रयोगशाळेत किंवा गणिताच्या साह्याने तपासता येण्याजोगी विधानेही आपणांस प्राप्त होत असतात. ज्या बाह्य वास्तवाचे आपणांस ज्ञान होत असते ते आपणांस आवडते काय, ते आपल्या, समाजाच्या किंवा मानवाच्या दृष्टीने किती मूल्यवान आहे याचा निर्णय आपण घेत असतो. “हे हिरवे झाड छान दिसते”, “त्याच्यापासून आपणांस मधुर फळे मिळतात म्हणून ते चांगले आहे” अशा प्रकारची विधाने आपण निष्कर्षीत असतो. या प्रकारच्या विधानांना आपण मूल्यात्मक विधाने म्हणतो. अमूक एक योग्य आहे किंवा योग्य नाही, अमूक एक सुंदर आहे किंवा सुंदर नाही, यांच्यासारख्या मूल्यात्मक विधानांनाही आपण ‘विचार’ असेच म्हणतो. या प्रकारच्या विधानांतही आपण अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यसंकल्पना वापरलेल्या असतात. चांगले, सुंदर, वाईट, कुरूप अशा मूल्यसंकल्पनांचा वापर आपण करीत असतो. ही मूल्ये किंवा मूल्यसंकल्पना अंतिम, चिरंतन असतात की नाही या प्रश्नाशी आपणांस येथे कर्तव्य नाही. सर्वसामान्य माणूस जी मूल्ये किंवा मूल्यसंकल्पना वापरतो त्याच्यासंबंधी आपण विचार करीत आहोत. अर्थात याच मूल्यसंकल्पनांतून तत्त्वज्ञानातील मूल्यसंकल्पना तयार होत असतात. बाह्य वास्तवाचा अनुभव घेताना आपणांस वर्णनपर विधाने, म्हणजे वस्तूंच्या अस्तित्वाचे ज्ञान देणारी विधाने, या अस्तित्वाची कारणे सांगणारी विधाने आणि बाह्य वास्तवाचे मूल्य सांगणारी विधाने प्राप्त होत असतात. या सर्वांमध्ये अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य संकल्पना वापरलेल्या असतात.

वर्णन करणाऱ्या, कार्यकारणभाव स्पष्ट करणाऱ्या विधानांना आपण खरेखोटे-पणाची कसोटी लावतो. वास्तवाबद्दल आपण जेव्हा एखादे विधान करतो तेव्हा

त्या विधानात वापरल्या गेलेल्या—संकल्पनांच्या संदर्भात—म्हणजे त्या संकल्पनांच्या सार्वत्रिक, सर्वसामान्य अर्थाच्या संदर्भात—समोरचे वास्तव सुसंगत ठरले तर ते विधान खरे आहे असे आपण म्हणतो. 'झाड' या संकल्पनेच्या संदर्भात समोरची वस्तू जर सुसंगत ठरली तर "हे झाड आहे" हे विधान खरे आहे असे आपण म्हणतो. "हे झाड हिरवे आहे कारण त्याच्या पानांत अमूक अमूक द्रव्ये आहेत," या विधानाची सत्यता आपण प्रयोगशाळेत तपासून पाहू शकू. कारण पानातील द्रव्यासंबंधीच्या संकल्पना प्रयोगशाळेतील प्रयोगांमधून निश्चित झालेल्या असतात. अशी जी एक संगती आपण तपाशीत असतो तिला आपण तर्कसंगती म्हणू. तेव्हा वास्तवाचे ज्ञान देणारी, त्याचे कार्यकारणभाव सांगणारी विधाने तर्कसंगत असतात, असे म्हटले पाहिजे. आपल्या किंवा आपण ज्या समाजात राहतो त्या समाजाला मान्य असलेल्या मूल्यसंकल्पनांच्या कसोटीवर जेव्हा एखादे वास्तव उतरते किंवा या मूल्यसंकल्पनांशी ते सुसंगत असते, तेव्हा त्या वास्तवाचे मूल्य सांगणारी विधाने सुसंगत असतात, असे आपण म्हणतो. वास्तव व विधानांतील संकल्पना यांत तर्कसंगतीची अपेक्षा आपण या प्रकारच्या विधानांबाबत करीत असतो.

बाह्य वास्तवाचे वर्णन करणाऱ्या व त्याची कारणे सांगणाऱ्या विधानांमध्ये आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया अंतर्भूत झालेल्या नसतात. ही विधाने बाह्य वास्तवाचे व्यक्ति-निरपेक्ष, वस्तुनिष्ठ वर्णन करतात किंवा कार्यकारणभाव स्पष्ट करतात. मूल्यात्मक विधानांत मात्र आपल्या भावनिक प्रतिक्रिया अंतर्भूत झालेल्या असतात. या विधानांत स्वीकाराची किंवा नकाराची, अनुकूलतेची किंवा प्रतिकूलतेची भावना ग्रथित झालेली असते. अमूक एक गोष्ट व्यक्तीने, समाजाने किंवा एकूण मानवजातीने स्वीकारणे इष्ट आहे अशी भावना मूल्यात्मक विधानांच्या पाठीशी असते. एखादी वस्तू जर आपल्या मनात अनुकूल, सुखदायक भावना निर्माण करीत असेल तर ती आपल्याला मूल्यवान वाटते. ती जरी अशी भावना निर्माण करणारी नसली तरी ती आपल्या जीवनाला उपयुक्त आहे हे पटल्यामुळे ती आपणांस मूल्यवान वाटेल. ती या दृष्टीने मूल्यवान आहे हे पटताच आपल्या मनात सुखदायक भावना निर्माण करील. ज्या गोष्टी दुःखदायक भावना निर्माण करतात आणि ज्या आपल्या जीवनाला अनुपयुक्त किंवा मारक आहेत असे आपणांस वाटते, त्यांना आपल्या दृष्टीने नकारात्मक मूल्य असते.

आपल्या गरजा भागवण्याच्या दृष्टीने किंवा आपल्या हेतुपूर्तीसाठीही आपण सभोवतालच्या वास्तवाचे मूल्य निश्चित करीत असतो. अशा वेळी केली जाणारी विधाने ही व्यक्तिगत पातळीवरची मूल्यात्मक विधाने असतात. त्यांतून व्यक्तीच्या व्यक्तिगत भावना, भावनिक कल, सुखदुःखात्मक प्रतिक्रिया जोरकसपणे व्यक्त होत असतात. वास्तवाचे मूल्यमापन हे वैयक्तिक हेतूंच्या, आशाआकांक्षांच्या संदर्भात होत असल्यामुळे मूल्यमापन व भावना या दोन गोष्टी एकमेकींशी संलग्न झालेल्या असतात. भावनिक प्रतिक्रिया या इच्छा-आकांक्षा, हेतू यांच्या पूर्तीशी किंवा अपूर्तीशी

संबंधित असल्यामुळे त्या व्यक्त होत असताना आपले वास्तवाचे मूल्यमापन सूचित होत असते. तसेच, वास्तवाचे मूल्यमापन करताना आपल्या भावनिक प्रतिक्रियाही सूचित होत असतात. "'क्ष'चे वागणे पाहून मला फार दुःख झाले" या विधानात त्याचे वर्तन चांगले नाही हे सूचित झाले आहे. तसेच "'क्ष'चे हे वर्तन इष्ट नाही" या विधानातून बोलणाऱ्याची प्रतिकूलतेची, दुःखाची भावना व्यक्त झालेली असते. ही मूल्यात्मक विधाने विशिष्ट व्यक्तीच्या विशिष्ट हेतूंशी संबंधित असल्यामुळे ती सार्वत्रिक, सर्वसामान्य असू शकत नाहीत. म्हणून त्यांना विशिष्ट मूल्यात्मक विधाने म्हटले पाहिजे. त्यांना त्या व्यक्तीपुरतीच सत्यता असते, असेही म्हणता येईल.

कुठल्याही काळातील, कुठल्याही परिस्थितीतील मानवजातीच्या हिताच्या संदर्भात आपण जेव्हा वास्तवाचे मूल्यमापन करीत असतो तेव्हा त्या विधानात आपली वैयक्तिक भावनिक प्रतिक्रिया प्रत्यक्षपणे व्यक्त झालेली नसते. अशा विधानांतून मूल्यवान गोष्ट ही अंतिमतः हिताची म्हणून सुखाची, आनंदाची, सुरक्षिततेची आहे, त्या गोष्टीमुळे माणसाच्या ठिकाणी अंतिमतः अनुकूल भावना निर्माण होणार आहे, अशी श्रद्धा आपण व्यक्त करीत असतो. ही विधाने जर अनुभवजन्य ज्ञानाच्या कसोटीवर किंवा तर्काने सिद्ध झाली तर ती 'खरी' आहेत, असे आपण म्हणतो. त्यांचे हे खरेपण कुठल्याही विवक्षित व्यक्तीवर किंवा व्यक्तीपुरते, विवक्षित काळावर किंवा काळापुरते नसते. म्हणून अशा विधानांना आपण सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यात्मक विधाने म्हणतो. तेव्हा विशिष्टाशी संलग्न असलेली व्यक्तिगत पातळीवरची मूल्यात्मक विधाने ही भावनांचे प्रत्यक्षपणे सूचन करतात. व्यक्तिकालनिरपेक्ष, सर्व-सामान्य मूल्यात्मक विधाने प्रत्यक्षपणे भावनांचे सूचन करीत नाहीत. परंतु त्यांचा भावनांशी दूरान्वयाने, अप्रत्यक्षपणे संबंध असतोच. पहिल्या प्रकारची मूल्यात्मक विधाने व्यक्तीपुरती तर दुसऱ्या प्रकारची सार्वत्रिकपणे खरी असतात.

कवितेतील मूल्यात्मक विधाने

वस्तूंच्या अस्तित्वाचे ज्ञान देणारी, त्यांच्या अस्तित्वाची कारणे सांगणारी विधाने जशी आपण करीत असतो तशीच वस्तूंचे मूल्य सांगणारी विवक्षित खाजगी व सार्वत्रिक, सर्वसामान्य अशी दोन्ही प्रकारची विधाने आपण करीत असतो. कविते-मधून जो विचार किंवा जे चिंतन प्रकट होत असते ते यांपैकी कुठल्या स्वरूपाचे असते? कवितेतून भावना व्यक्त होत असतात आणि वैयक्तिक मूल्यात्मक विधानां-मधून आपणांस बोलणाऱ्यांच्या भावना कळतात, म्हणून कवितेतील विधाने विवक्षित, वैयक्तिक मूल्यात्मक विधाने असतात, असे म्हणता येईल का?

वास्तवाचे वर्णन करणे, त्याच्या अस्तित्वाची व स्वरूपाची कारणे शोधून काढणे हे कार्य शास्त्राचे आहे. त्यामुळेच शास्त्रीय लेखनात वर्णनपर, कार्यकारणभावपर विधाने

येत असतात. मग कवितेत या प्रकारची विधाने येतच नाहीत असे म्हणता येईल का? आपणांस असे दिसून येते की वास्तवाचे वर्णन करणारी विधाने कवितेत भरपूर प्रमाणात येत असतात. परंतु ती वास्तवाचे ज्ञान देण्यासाठी मात्र आलेली नसतात. कवितेत ही विधाने कल्पित वास्तवाचे वर्णन करीत असतात. म्हणून ती प्रत्यक्ष वास्तवाच्या संदर्भात तपासून पाहता येत नाहीत. निसर्गदृश्याचे किंवा कथासंबद्ध वास्तवाचे वर्णन करण्यासाठी आलेली ही विधाने कवितेतील प्रतिमांच्या संघटनेच्या अस्तित्वाला आवश्यक म्हणून आलेली असतात. अनेकदा ती सकृद्दर्शनी केवळ वर्णनपर वाटली तरी ती प्रतीकात्म, रूपकात्म असतात. उदाहरण म्हणून आपणांस बा० भ० बोरकरांच्या पुढील ओळी घेता येतील :

सूर्य गेला देशांतरा आणि दिशा अंधुकली
पंखदमल्या पक्ष्यांचीं भिरीं घरां परतलीं[1]

या विधानांतून आपणांस कुठल्याही प्रत्यक्ष वास्तवाचे ज्ञान होत नाही. तसेच हे केवळ कल्पित वास्तवाचे वर्णन आहे असेही नव्हे. कारण हे वर्णन करीत असतानाच या ओळी एक रूपकप्रक्रियाही घडवून आणतात. येथे सूर्य, दिशा, पक्षी ही प्रतिमा-केंद्रे जी एक रूपकप्रक्रिया घडवून आणतात त्यामुळे थकलेपणाची, उदासीनतेची व व्याकुळतेची जाणीव किंवा भावस्थिती आपल्या प्रत्ययाला येते. सकृद्दर्शनी वर्णनपर वाटणारी अशी विधाने रूपकप्रक्रिया घडवून भावस्थितीचाच केवळ प्रत्यय घडवितात असे नव्हे, तर त्याबरोबरच ती मूल्याची एक अंधुक जाणीव सूचित करतात. जीवनात कधी तरी वाट्याला येणारी थकलेपणाची, उदासीनतेची जाणीव ही दुःखदायक गोष्ट आहे. अशी दुःखदायक जाणीव निर्माण करणाऱ्या वास्तवास—म्हणजे वृद्धत्व, दुर्बलत्व या वास्तवास—आपल्या दृष्टीने एक नकारात्मक मूल्य प्राप्त होते. म्हणूनच कुठल्याही भावनेबरोबरच कमीअधिक प्रमाणात एक मूल्यभाव आपणांस जाणवत असतो असे म्हटले पाहिजे. मूल्यात्मक विधाने ही प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे भावनांशी संलग्न असतात हे आपण पाहिले आहेच. वास्तवाच्या मूल्यात्मकतेसंबंधीची ही जाणीव किंवा हा भाव खरे म्हणजे आपल्या बोधनेचाच एक भाग असतो. अगदी विशुद्ध भावकविता जरी घेतली तरी तिच्यामागे असा एक अंधुक मूल्यभाव असतो. भाव-कवितेची संघटना घडवून आणण्यात मूल्यभाव हा प्रत्यक्षात कार्यरत झालेला नसतो एवढेच. तेथे भाववृत्ती ही संघटना घडवून आणीत असते. भाववृत्तींच्या संदर्भात निर्माण झालेल्या प्रतिमांच्या संघटनेस आपण जसे भावकविता म्हणतो तसेच मूल्य-भावाच्या संदर्भात प्रतिमांची संघटना निर्माण झाली की तिला आपण चिंतनगर्भ कविता म्हणतो. या कवितेतून अर्थातच हा मूल्यभाव प्रखरपणे प्रकट होत असतो. आणि त्याच्याच आधारे आपण कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण निश्चित करीत असतो.

म्हणूनच आपल्याला असे म्हणावे लागते की वस्तूंच्या अस्तित्वाचे केवळ ज्ञान

देणारी विधाने कवितेत दिसत नाहीत. सकृद्दर्शनी ही विधाने केवळ वर्णनपर वाटत असली तरी ती सुप्तासुप्तपणे रूपकात्मक असतात आणि चिंतनगर्भ कवितेत ती सरळपणे मूल्यभाव सूचित करीत असतात. वस्तूंचे ज्ञान देणाऱ्या, त्यांचे वर्णन करणाऱ्या विधानांना ज्ञानात्मक किंवा वर्णनपर विधाने म्हणून जर कवितेत स्थान नसेल तर या वस्तूंच्या अस्तित्वाची, त्यांच्या घटनेची कारणे सांगणाऱ्या विधानांनाही कवितेत स्थान असणार नाही हे उघड आहे. एखादा मूल्यभाव स्वीकारणे आवश्यक का आहे किंवा तो मूल्यभाव योग्य का आहे याची कारणे सांगणारी विधाने मात्र कवितेत येतात. उदाहरणार्थ,

जुन्या नभीं या ताजे तारक,
जुन्या भूमिवर नवी टवटवी,
जुना समुद्रहि नव रत्नें वी;
जुन्यांतून जी निष्पत्ति नवी—
काय नव्हे ती श्रेयस्कारक?
जुनें जाउं द्या मरणालागुनी,...[२]

जुने जाळून-पुरून टाकणे हे केशवसुतांना मूल्यात्मक वाटते. हा विनाश योग्यच, 'श्रेयस्कारक' आहे, असे त्यांना वाटते. कारण 'जुन्यांतून निष्पत्ति नवी' हे निसर्गातही दिसून येते असे कारण त्यांना द्यावेसे वाटते. अशा प्रकारची कारणे देणारी विधाने कवितेत जरी येत असली तरी ती एखाद्या मूल्याच्या इष्टतेची, स्वीकारार्हतेची कारणे देत असतात. वस्तूच्या अस्तित्वाची, घटनेची किंवा स्वरूपाची कारणे देणाऱ्या विधानांपेक्षा ती वेगळी असतात. ती मूलतः मूल्यात्मक विधानेच असतात. म्हणून चिंतनगर्भ किंवा वैचारिक कवितेत येणारी विधाने ही मूल्यात्मक असतात असेच आपणांस म्हणावे लागेल.

ही विधाने सार्वत्रिक की वैयक्तिक?

तेव्हा प्रश्न असा पडतो की, चिंतनगर्भ कवितेतील मूल्यात्मक विधाने किंवा या कवितेतून जाणवणारा मूल्यभाव हा वैयक्तिक, खाजगी व विवक्षिततेच्या पातळीवरचा असतो, की तो सार्वत्रिक, सर्वसामान्य पातळीवरचा असतो? कविता ही बहुतांशी 'मी'च्या भाषेत बोलत असते. या 'मी'च्या किंवा कुठल्या तरी व्यक्तीच्या संदर्भात एक वास्तव कवितेत आलेले असते. काल्पनिक असले तरी एक विवक्षित वास्तव तिच्यातून प्रकट होत असते. व्यक्ती व वास्तव यांसंबंधी कवितेतून एक मूल्यभाव प्रकट होत असतो. विशिष्ट व्यक्ती व वास्तव यांच्याशी संलग्न असलेला हा मूल्यभाव विशिष्टतेच्या, विवक्षिततेच्या पातळीवरचा असतो असे म्हणता येईल का?

एखादा माणूस आपल्या जीवनातील काही घटनाप्रसंग सांगून जर म्हणू लागला

की, "म्हणून मला जीवन निरर्थक वाटते" किंवा "म्हणून जीवन हे निरर्थक आहे", तर आपण त्याच्या या मूल्यात्मक विधानांना खाजगी म्हणू. त्याला एकूण मानवी जीवन नव्हे, तर स्वतःचे जीवन निरर्थक वाटले आहे आणि सर्व मानवी जीवनाबद्दल विधान करून तो आपली कटुता व्यक्त करतो आहे, असे आपण म्हणू. एखाद्या व्यक्तीने केलेल्या अशा विधानांचे स्वरूप जरी सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधानां-सारखे असले तरी ती विवक्षित, खाजगी स्वरूपाची असतात. परंतु आरती प्रभू जेव्हा

देवें दिलेल्या जमिनींत आम्ही
सरणार्थ आलों, शरिरेंहि त्याचीं...[3]

असे म्हणतात तेव्हा या विधानात 'आम्ही'चा उल्लेख येऊनही हे विधान खाजगी, वैयक्तिक आहे असे आपण म्हणत नाही. या ओळींतून सूचित होणारी जीवन-विषयक निरर्थकता ही केवळ कवीची नव्हे तर ती सर्वांचीच आहे; ती केवळ याच काळात व याच परिस्थितीत नव्हे तर कुठल्याही काळात व परिस्थितीत जाणवू शकेल असे कवीने आणि वाचकाने गृहीत धरलेले असते. असे जर जाणवले नाही तर आपण कवितेत किंवा वाचकात काही तरी दोष आहे असे म्हणतो. कवीचे हे म्हणणे केवळ खाजगी असते तर वाचकांनी कविता वाचण्याचा खटाटोपच केला नसता. आणि "विशिष्ट परिस्थितीत हे कवीला वाटले असेल, मला मात्र असे वाटत नाही; इतरांनाही कदाचित तसे वाटणार नाही," अशी आपली प्रतिक्रिया झाली असती. वस्तुतः कविता वाचताना आपणांस याच्या उलट अनुभव येतात. प्रत्यक्ष व्यवहारात जे विचार आपणांस पटले नसते ते कवितेच्या संदर्भात मात्र आपणांस पटत असतात. कवितेच्या संदर्भात आपण त्यांच्यावर विश्वास ठेवतो. ज्या विचारांना व्यवहारात आपण कडाडून विरोध केला असता ते विचार कवितेच्या संदर्भात आपण बिनतक्रार स्वीकारतो. "कवी किती खरं सांगतो आहे!" असे उद्गारही अनेकदा आपण काढीत असतो. याचा अर्थ असा की कवीने केलेली विधाने नाकारण्याचे स्वातंत्र्य आपण बजावीत नसतो. परंतु ही विधाने सार्वत्रिक, सर्वसामान्य स्वरूपाची असतात असे नव्हे. विशिष्ट व्यक्ती, घटना, परिस्थिती यांच्या संदर्भात ती खरी असतात. तिच्याशी संलग्न असलेली ही विशिष्टता तोडून जर आपण त्यांना सार्वत्रिक, सर्वसामान्य स्वरूप दिले तर ती बहुतांशी खोटी किंवा वादग्रस्त ठरतील. "देवाने दिलेल्या जमिनीत माणूस सरणार्थ येत असतो," असे सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधान जर आपण आरती प्रभूंच्या ओळींपासून सिद्ध केले तर सार्वत्रिकतेच्या व खरेपणाच्या कसोटीवर ते उतरणार नाही. कवितेतील अशी विधाने स्वीकारताना ती सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधानांसारखी जरी आपण स्वीकारीत असलो तरी ती तत्त्वज्ञानातील किंवा शास्त्रातील विधानांसारखी सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधाने नसतात. सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधाने एकाच प्रकारच्या सर्व गोष्टींना लागू पडत

असतात. म्हणूनच त्या प्रकारातील कुठल्याही एका विशिष्ट गोष्टीचा संदर्भ त्यांना नसतो. त्यांच्यात सार्वत्रिक, सर्वसामान्य व अमूर्त संकल्पना असतात. कवितेतील विधाने आपण जेव्हा सार्वत्रिक, सर्वसामान्य म्हणून स्वीकारतो तेव्हा विशिष्टतेच्या पलीकडे जाऊन, विशिष्टतेचा संदर्भ टाळून ती स्वीकारीत नाही, तर आपण ती त्यांच्याशी संलग्न असणाऱ्या विशिष्टतेसह स्वीकारतो. जेथे विशिष्टता टाळून केवळ सार्वत्रिक, सर्वसामान्य अशी विधाने केलेली असतात, त्या लेखनाला म्हणूनच आपण काव्य म्हणत नाही किंवा जेथे विशिष्टतेचे विश्लेषण करून काही अमूर्त संकल्पना किंवा विचार मांडणे हे उद्दिष्ट असते, त्यालाही आपण काव्य म्हणत नाही. उदाहरणार्थ, बी कवींच्या पुढील ओळींना आपण काव्य म्हणणार नाही.

कां 'अब्राह्मणवाद' नित्य अमुच्या मार्गी पडे आडवा
याचा सारविचारबोध अजुनी आम्हां नको का हवा ?
नाना धर्मविमोह निर्मुनि जनां केलें निसर्गच्युत,
ती कालोपहता समाजघटना कामा न ये सांप्रत.[४]

विशिष्ट काळात निर्माण झालेल्या ब्राह्मणब्राह्मणेतरवादाचा विशिष्ट संदर्भ या ओळींना लाभलेला आहे. या विशिष्ट परिस्थितीचे विश्लेषण करून तिच्यामागील कार्यकारणभाव निश्चित करण्याचा प्रयत्न कवी करीत आहे. आपल्यात कोणते दोष आहेत हे कवी काही अमूर्त मूल्यसंकल्पनांच्या आधारे सांगत आहे. 'सारविचारबोध', 'धर्म-विमोह', 'कालोपहता', 'समाजघटना' यांसारख्या अमूर्त संकल्पनांचा वापर कवीने केलेला आहे. यांतून, सामाजिक दोष नाहीसे करण्यासाठी समाजात सारविचारबोध असला पाहिजे, धर्मविमोह निर्माण होताच मानव निसर्गच्युत होतो, अशी सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधाने कवीने सुचविली आहेत. एखाद्या विशिष्ट परिस्थितीचे विश्लेषण करून तिचे स्वरूप स्पष्ट करणाऱ्या संकल्पना निश्चित करणे किंवा अशा संकल्पना घडवणे ही प्रक्रिया येथे घडत आहे. या प्रक्रियेतून सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विचार आपणांस प्राप्त होत असतो. एखादी विशिष्ट गोष्ट किंवा घटना ही अशा अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विचाराशी जर तर्कसंगत असेल तर ती गोष्ट या विचाराचे एक उदाहरण ठरत असते. उदाहरणार्थ, 'नाना धर्मविमोह निर्माण झाले की मानव निसर्गच्युत होतो' या अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विचाराचे 'अब्राह्मणवाद' हे एक उदाहरण आहे. 'क्ष'ने चोरी केली या घटनेचे विश्लेषण करून आपण "चोरी करणे वाईट आहे" असे अमूर्त संकल्पनांचा वापर करणारे मूल्यात्मक विधान करतो. हे विधान करताना आपणांस 'क्ष' सारखे वर्तन कोणीही, केव्हाही केले तरी ते वाईटच असते, असे म्हणायचे असते. जेव्हा 'य' चोरी करील तेव्हा ही विशिष्ट घटना या मूल्यात्मक विधानाचे किंवा 'वाईटपणा' या मूल्यात्मक अमूर्त संकल्पनेचे दुसरे उदाहरण ठरेल.

कवितेत मात्र वेगळे घडते. कवितेमधील विशिष्टता ही एखाद्या सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधानाचे किंवा एखाद्या संकल्पनेचे उदाहरण नसते. कवितेतील विधाने सार्वत्रिक, सर्वसामान्य असूनही अमूर्त संकल्पना सिद्ध करण्याच्या हेतूने ती केली जात नाहीत किंवा कोणत्याही संकल्पनेचा तेथे तर्कसंगत वापर होत नाही. म्हणजेच एखादी संकल्पना वापरून एखाद्या गोष्टीचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचे किंवा एखाद्या गोष्टीचे मूल्य निश्चित करण्याचे कार्य तेथे होत नाही. याचे कारण ही विधाने रूपकात्मक असतात. ती रूपकप्रक्रिया घडवून आणतात. ही रूपकप्रक्रिया होताना तिच्यात सहभागी होणाऱ्या घटकांमध्ये आपली विशिष्टता न सोडता सार्वत्रिक बनण्याचा एक गुण निर्माण झालेला असतो. ॲरिस्टॉटलला काव्य हे इतिहासापेक्षा अधिक तत्त्वज्ञानात्मक वाटले आणि सार्वत्रिकतेचा आविष्कार करण्याची काव्याची प्रवृत्ती आहे असे मत त्याने मांडले.[५] त्याची भूमिका वरील अर्थाने स्वीकारता येऊ शकेल. 'क्ष'ने चोरी केली हे वाईट आहे तसेच 'य'ने चोरी केली हेही वाईट आहे, याप्रकारे विचार तयार होण्याऐवजी 'क्ष' व 'य' यांच्या चोरीच्या घटना संघटित होऊन "'क्ष' हा 'य' आहे" अशी रूपकप्रक्रिया जर घडली तर या विधानात जी सार्वत्रिकता निर्माण होईल ती काव्याची सार्वत्रिकता होय.

रूपकप्रक्रियेमुळे प्राप्त होणारी सार्वत्रिकता

रूपकप्रक्रियेमुळे कवितेतील चिंतनाला जशी एक सार्वत्रिकता, सर्वमान्यता प्राप्त होते, तसेच चिंतनाशी संलग्न असलेल्या भावनांनाही एक प्रत्ययक्षम, वस्तुनिष्ठ रूप मिळते. मूल्यात्मक विधानाशी भावना प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे संलग्न असतात, हे आपण पाहिलेच आहे. "चोरी करणे वाईट आहे," या विधानाशी भावना दूरान्वयाने निगडित झालेली आहे, "तू चोरी केलीस हे बरे नाही केलेस" या विधानाशी दुःखाची, निषेधाची भावना प्रत्यक्षपणे निगडित आहे. परंतु या दोन्ही प्रकारच्या विधानांत आपणांस वक्त्याच्या भावनांचा बोध होतो, ज्ञान होते; त्या भावनांचा प्रत्यय येत नाही. परंतु कवितेत घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेमुळे मूल्यभावाशी संलग्न असणाऱ्या भावना या मूर्तस्वरूप व प्रत्ययक्षम बनतात.

आम्ही द्रव्यदास । मनाचे मवाळ
देतसे गोपाळ । दूधलोणी[६]

या करंदीकरांच्या ओळींतील 'द्रव्यदास' या शब्दात घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेमुळे उपरोधाची, उपहासाची, घृणेची, फटकळपणाची भावना प्रत्ययाला येते. 'दास' हा देवाचा असतो. येथे 'द्रव्य' हेच 'देव' बनले आहे. देवाशी व द्रव्याशी संलग्न असलेल्या भावना (व मूल्यभावही) यांच्यात एक आंतरप्रक्रिया घडून हा प्रत्यय आपणांस येतो. पुन्हा 'द्रव्यदास' हा शब्द तुकारामाच्या अभंगातील 'विष्णुदास'

या शब्दाशी विरोधी नाते जोडून या भावना (व मूल्यभाव) अधिक समृद्धपणे प्रत्ययक्षम बनवतो. आपल्या भावना या विवक्षित वस्तूशी, घटनांशी संलग्न असतात. म्हणजे विवक्षिततेचा त्या भागच असतात. चिंतनगर्भ कवितेत दोन किंवा अधिक विवक्षित विशिष्ट वस्तू किंवा घटना रूपकप्रक्रियेद्वारा जोडल्या जातात, तेव्हा एका वस्तूशी किंवा घटनेशी संलग्न असलेली भावना दुसऱ्या वस्तूशी किंवा घटनेशी संलग्न असलेल्या भावनेशी साधर्म्यवैधर्म्याधारे जोडली जाऊन मूर्त व वस्तुरूप बनते. वैचारिक लेखनातील व तत्त्वज्ञानातील मूल्यात्मक विधानांशी संलग्न असलेल्या भावनांपेक्षा किंवा व्यक्तिगत, विवक्षित मूल्यात्मक विधानातील भावनांपेक्षा चिंतनगर्भ कवितेतील भावनांचे स्वरूप वेगळे असते.

कवितेतील मूल्यभाव हा विशिष्टता टिकवून सार्वत्रिक, सर्वसामान्य कसा बनतो, तसेच या मूल्यभावाशी संलग्न असलेल्या भावनांचे स्वरूप कसे असते आणि हा मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना रूपकप्रक्रिया कशी घडवून आणतात, हे मर्ढेकरांच्या पुढील ओळींच्या आधारे स्पष्ट करता येईल :

मी एक मुंगी, हा एक मुंगी
तो एक मुंगी, तू एक मुंगी,...

—आला आला स्वस्त दरावर आला हो आला
हा मुंग्यांचा लोंढा आला! खोला फाटक खोला!—

दहा दहाची लोकल गाडी
सोडित आली पोकळ श्वास :
घड्याळातल्या काट्याचा अन्
सौदा पटला दीन उदास.
ह्या नच मुंग्या : हींच माणसें
असेच होते गांधीजीही
येशु क्रिस्त अन् कृष्ण कदाचित्
कालिदास अन् टैकोबाही.[७]

येथे मुंबई शहरातील एक विशिष्ट वास्तव उल्लेखिले गेले आहे. दहा दहाची लोकल, तिच्यातून स्टेशनवर उतरणारी हजारो माणसे, त्यांची धावपळ इत्यादी घटनांचे एक विशिष्ट वास्तव मर्ढेकरांच्या मनावर विशिष्ट ठसा उमटवीत आहे. हे वास्तव मर्ढेकरांना आवडलेले नाही; ते वाईट आहे असेही त्यांना जाणवलेले आहे. या वास्तवासंबंधीच्या भावनिक प्रतिक्रिया व कवीला जाणवलेला मूल्यभाव हा सार्वत्रिक, सर्वसामान्य कसा बनतो हे शोधू लागताच आपण यातील रूपकप्रक्रियेकडे येतो. मुंबईच्या माणसांबद्दल मर्ढेकरांना जे काही वाटते ते मर्ढेकरांचे खाजगी, वैयक्तिक वाटणे होय.

परंतु मर्ढेकरांना मुंबईच्या माणसांबद्दल जे काही वाटते ते 'मुंगी'बद्दलच्या वाटण्यामधून शोधले जाते. मर्ढेकरांचे हे वाटणे 'मुंगी'शी संलग्न होताच ते केवळ मर्ढेकरांचे खाजगी 'वाटणे' उरत नाही. ते मर्ढेकरांचे वाटणे राहूनही आपले व इतर कोणाचेही बनून जाते. मुंगीबद्दलच्या भावनिक प्रतिक्रिया व मूल्यभाव विशिष्ट भाषा बोलणाऱ्या समाजाने मान्य केलेला आहे. मुंगी हा एक क्षुद्र, नगण्य कीटक आहे हे आपणा सर्वांनाच जाणवलेले आहे. म्हणून मुंगीबद्दलचा हा मूल्यभाव सार्वत्रिक, सर्वसामान्य पातळीवरचा आहे. तसेच 'मुंगी'बद्दल आपल्या सर्वांच्या समान भावनिक प्रतिक्रियाही आहेत. माणसाबद्दलही आपला एक सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यभाव आहे. तो श्रेष्ठ, मूल्यवान प्राणी आहे हे आपणा सर्वांनाच जाणवलेले आहे. (आपण सर्वजण माणसे असल्यामुळे) माणसाबद्दल आपणा सर्वांना प्रेम, ममत्व वाटत आलेले आहे. माणसाबद्दलच्या या सार्वत्रिक प्रतिक्रियेपेक्षा मर्ढेकरांची प्रतिक्रिया वेगळी आहे. ती फक्त मर्ढेकरांना जाणवलेली प्रतिक्रिया आहे. माणसाच्या प्रस्थापित सार्वत्रिक मूल्यापेक्षा एक वेगळे, मूल्यविहीन रूप माणसाला प्राप्त व्हावे याचे एक दुःख, एक संताप किंवा यांसारख्या भावना त्यांच्या मनात जागृत होतात. मर्ढेकरांची मुंबईच्या माणसांबद्दलची ही विशिष्ट प्रतिक्रिया मुंगीबद्दलच्या सार्वत्रिक, सर्वसामान्य प्रतिक्रियेचे रूप घेताच सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनून जाते. "मुंबईची माणसे क्षुद्र बनली आहेत," असे 'क्षुद्र' या मूल्यात्मक संकल्पनेचा वापर करणारे विधान मर्ढेकरांनी केले असते तर ते केवळ मर्ढेकरांचे वैयक्तिक मत आहे, असे आपण म्हणालो असतो. "माणसांनी क्षुद्र असू नये" असे विधान त्यांनी केले असते तर ते केवळ सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यात्मक विधान आहे असे आपण म्हटले असते. परंतु मर्ढेकर जेव्हा "हा मुंग्यांचा लोंढा आला" असे म्हणतात, तेव्हा आपण ते मर्ढेकरांचे केवळ वैयक्तिक मत आहे असे मानत नाही. तसेच ते एक संकल्पनाधिष्ठित सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विधान आहे असेही म्हणत नाही. त्याऐवजी एक विशिष्ट आपली विशिष्टता टिकवून, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनले आहे, असे आपणांस जाणवते. ते आपल्यालाच नव्हे तर कोणालाही पटले पाहिजे असेही आपणांस वाटते.

कवितेतील रूपकप्रक्रिया तिच्यातील चिंतनाला हे स्वरूप कसे मिळवून देते हे मर्ढेकरांच्या या ओळींतील रूपकप्रक्रिया तपासल्यास कळू शकेल. या कवितेत मुंग्यांचे जीवन व वर्तन आणि मुंबईतील माणसांचे जीवन व वर्तन यांच्यात आंतरप्रक्रिया घडून साधर्म्यवैधर्म्यात्मक संबंध प्रस्थापित होत आहेत. सामूहिक जीवन जगणे, वैयक्तिक जीवनाचा अभाव, अन्नाशिवाय जीवनाला दुसरे उद्दिष्टच नसणे, त्यासाठी दिवसभर राबत राहणे, ही दोहोंमधील समान वैशिष्ट्ये परस्परांत संबंध प्रस्थापित करून एक रूपक घडवितात. अर्थात येथे माणसे व मुंग्या यांच्या केवळ वर्तनात संबंध प्रस्थापित झाले आहेत असे नाही; त्याबरोबरच, मुंग्यांबद्दलची एक भावनिक

प्रतिक्रिया व तिच्याशी संबद्ध मूल्यभाव, मुंबईतील माणसांबद्दलची कवीची भावनिक प्रतिक्रिया व तत्संबद्ध मूल्यभाव यांत एक आंतरप्रक्रिया होत आहे. ही भावनिक प्रतिक्रिया व मूल्यभाव केवळ मुंग्यांचीच प्रतिमा घडवते, असे नव्हे. या कवितेतील सर्वच प्रतिमा व त्यांचे परस्परसंबंध यांतूनच निर्माण झाले आहेत. मुंग्यांसारखी ही माणसे क्षुद्र, मूल्यविहीन बनली आहेत; जणू त्यांची किंमत कमी झाली आहे. म्हणूनच हा लोंढा 'स्वस्त दरावर' आला आहे. येथे 'स्वस्त दर' हा मुंगीपणाशी संबंधित आहे. धापा टाकीत, श्वास सोडीत लोकल या मुंग्यांना घेऊन आली आहे. स्वस्त दराच्या या क्षुद्र मुंग्यांना वाहून आणण्याच्या कष्टालाही काही मूल्य नाही. म्हणून तिने सोडलेले श्वास 'पोकळ' आहेत. घड्याळाने दर्शविलेला क्षण न् क्षण मूल्यवान बनू शकतो परंतु मुंग्यांसारख्या क्षुद्र माणसांच्या जीवनात या क्षणांनाही किंमत उरली नाही. तरीही त्यांचे जीवन घड्याळाच्या काट्याशी बांधलेले आहे. घड्याळाशी झालेला हा 'सौदा' 'दीन उदास' आहे. मुंबईच्या माणसांशेजारी गांधी, येशू, कृष्ण, कालिदास, टैकोव्राही ठेवले जातात. ही सर्वच माणसे महान होती. त्यांचे हे मूल्य सर्वमान्य, सार्वत्रिक आहे. मुंग्यांचे जीवन जगणारी मुंबईतील माणसे आणि ही महान माणसे यांच्यात एक रूपकप्रक्रिया घडते आणि मुंबईच्या माणसांचे मूल्य व या महान माणसांचे मूल्य यांत एक संबंध प्रस्थापित होतो. या प्रक्रियेत उपरोधाचे, संतापाचे, चिडीचे, हताशतेचे रंग भरले जातात. येथे येणाऱ्या 'स्वस्त दर', 'पोकळ श्वास', 'सौदा दीन उदास' व गांधी, येशू इत्यादी प्रतिमा मुंगीपणाशी संलग्न झाल्या आहेत. मुंगीपणाकडून त्यांचे नियंत्रण-नियमन झालेले आहे. हा मुंगीपणा म्हणजे मुंग्यांचा मूल्यभाव आणि तत्संलग्न भावनिक प्रतिक्रिया. चिंतनगर्भ कवितेत प्रतिमांची निर्मिती व संघटना केवळ भाववृत्तीतून होत नाही. येथे ती भाववृत्तीबरोबरच भाववृत्तीशी संलग्न असणाऱ्या मूल्यभावातून होते. भावकवितेत घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेत भावनेचा, भाववृत्तीचा पुढाकार असतो. भावनेशी संलग्न असणाऱ्या मूल्यभावाचे अस्तित्व तेथे अतिशय क्षीणपणे जाणवते. चिंतनगर्भ कवितेतील रूपकप्रक्रियेत पुढाकार मूल्यभावाचा असतो. परंतु येथे मूल्यभावसंलग्न भावना तटस्थ किंवा क्षीण मात्र नसते. ती भावनाही संघटनेत तितक्याच जोरकसपणे सहभागी झालेली असते. 'स्वस्त दर', 'पोकळ श्वास', 'सौदा दीन...उदास' या प्रतिमा पाहिल्यास मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना ही दोन्ही अंगे त्यांना घडविण्यात तितक्याच जोरकसपणे सहभागी झाल्या आहेत हे जाणवते. कवितेत भावना व मूल्यभाव वेगळे काढताच येत नाहीत. या दोन्ही गोष्टी एकमेकींना अस्तित्वात आणीत एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवीत असतात. मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना ही संघटना घडवीत असतानाच त्यांना सार्वत्रिक, सर्वसामान्य रूप प्राप्त होत जाते. विवक्षित, वैयक्तिक मूल्यभाव आणि तत्संलग्न भावना असलेली एक वस्तू किंवा घटना, सर्वसामान्य सार्वत्रिक मूल्यभाव व भावना असलेल्या अन्य विवक्षित वस्तूशी

किंवा घटनेशी संलग्न होते आणि स्वतःला सर्वसामान्य, सार्वत्रिक रूप प्राप्त करून घेते. विशिष्ट मूल्यभाव व भावना असलेल्या दोन गोष्टी एकत्र येऊन एक रूपकप्रक्रिया घडवितात आणि आपली विशिष्टता टिकवून सार्वत्रिक बनतात. हे घडत असताना कुठलीही गोष्ट आपली विशिष्टता, विवक्षितता गमावीत नाही. किंबहुना एकीकडे या विशिष्टतेला सार्वत्रिक, सर्वसामान्य रूप मिळत असतानाच दुसरीकडे तिची विशिष्टता अधिकाधिक अर्थपूर्ण, नेमकी व समृद्ध बनत जाते. त्यामुळे कवितेतील भावना, जाणिवा अधिकाधिक उत्कटपणे प्रत्ययक्षम व मूर्त बनत जातात. "माणूस क्षुद्र आहे" या विधानापेक्षा "माणूस मुंगी आहे" हे विधान अधिक विवक्षित आहे. यात 'मुंगी' या प्रतिमाकेंद्रामुळे त्याच्या क्षुद्रत्वाची जात व प्रकार निश्चित झाला आहे. त्याबरोबरच भावनाही अधिक नेमकी व प्रत्ययकारी बनली आहे. परंतु त्यामुळे कवितेचा अर्थ नेमका व मर्यादित झाला आहे, असे नाही. रूपकप्रक्रियेमुळे प्राप्त झालेल्या विवक्षिततेत अधिकाधिक अर्थ सामावून घेऊन समृद्ध बनण्याची क्षमता असते. शरीराची व चेहऱ्यामोहऱ्याची वैशिष्ट्ये टिकवून मूल जसे मोटेमोठे बनत जाते तसेच कवितेतील रूपकप्रक्रियेतही घडत जाते. आजच्या वाचकाला जाणवणारे मुंगीच्या जातीचे क्षुद्रत्व या कवितेशी संघटित होईल; तर उद्याच्या वाचकाला भिन्न कारणांमुळे जन्माला आलेले अशाच प्रकारचे क्षुद्रत्व या कवितेशी संघटित झाल्याचे जाणवेल. ही प्रतीकात्मता रूपकप्रक्रियेनेच सिद्ध झालेली असते.

अनेक समान अनुभवांतून तार्किक पद्धतीने निष्पन्न केल्या जाणाऱ्या तात्त्विक मूल्यात्मक विधानांपेक्षा कवितेतील मूल्यभाव म्हणूनच वेगळ्या प्रकारचा आहे. या मूल्यभावाचे वेगळेपण थोडक्यात पुढीलप्रमाणे सांगता येईल. विशिष्ट अनुभवांचे विश्लेषण-संश्लेषण करून एक अमूर्त संकल्पनाधिष्ठित, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यात्मक विधान सिद्ध केले जाते. समोरच्या वास्तवाचे मूल्य सांगण्याचे कार्य ते विधान करते. समोरचे वास्तव व विधानातील मूल्यसंकल्पना यांत जर संगती असली तर ते विधान उचित, योग्य किंवा खरे आहे असे आपण म्हणतो. कवितेत मात्र भावनिक पातळीवर जाणवणाऱ्या मूल्यभावाच्या संदर्भात अनेक विशिष्ट अनुभव रूपकप्रक्रियेद्वारा संघटित होत जातात. या रूपकप्रक्रियेमुळे कवितेतील मूल्यभाव सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनत असतानाच आपली विशिष्टता सोडीत नाही. तात्त्विक विचारात विशिष्टतेकडून अमूर्त सार्वत्रिकतेकडे प्रवास झालेला असतो. कवितेतील मूल्यभाव अनेक विशिष्टांना जोडून मूर्त व सार्वत्रिक बनतो. तात्त्विक विचारात अमूर्त सार्वत्रिक संकल्पना महत्त्वाची असते, तर कवितेत मूल्यभावाच्या आधारे सिद्ध झालेली संघटना महत्त्वाची असते. अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यात्मक विधानांचा भावनांशी अप्रत्यक्ष संबंध असतो आणि मूल्यात्मक विधानांच्या घडणीत या भावना सहभागी झालेल्या नसतात. याउलट, कवितेतील मूल्यभाव भावनांशी प्रत्यक्षपणे संलग्न झालेला असतो आणि कवितेची संघटना घडविण्यात हा मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना एकत्रपणे

सहभागी झालेल्या असतात. तेव्हा कवितेतून प्रकट होणारा विचार हा रूपकात्म किंवा प्रतिमात्म विचार होय. तो वास्तवासंबंधीच्या मूल्यभावाची व तत्संलग्न विचारांची संघटना साधून घडलेला असतो. आणि तो एकाच वेळी विशिष्ट व सार्वत्रिक असतो.

कवितेतून विचार बाजूला काढणे

कवितेतील मूल्यभाव हा प्रतिमात्म किंवा रूपकात्म असतो; तो एकाच वेळी विशिष्ट आणि सार्वत्रिक, सर्वसामान्य असतो; अनेक विशिष्टे रूपकप्रक्रियेने जोडली गेल्यामुळे किंवा संघटित झाल्यामुळे तो एकाच वेळी विशिष्ट व सार्वत्रिक बनतो; हे आपण पाहिले. परंतु प्रत्यक्षात आपण जेव्हा चिंतनगर्भ कवितेचा विचार करतो, तेव्हा मात्र आपण तिच्यातील विशिष्टता बाजूला सारून, या विशिष्टतेचे विश्लेषण करून, तिच्यातून सार्वत्रिक, सर्वसामान्य अमूर्त, मूल्यात्मक विचार बाजूला काढतो. चिंतनगर्भ कवितेच्या विवेचनाच्या सुरुवातीलाच म्हटल्याप्रमाणे, 'नवा शिपाई' या कवितेत केशवसुतांनी समतेचा विचार मांडला आहे किंवा अमूक एक कवी मानवतावादी आहे अशा प्रकारची विधाने आपण करीत असतो. कविता जर एकाच वेळी विशिष्ट व सर्वसामान्य असेल तर आपणांस अशी विधाने करता येतात काय ? या विधानांमधून आपण कवितेच्या विशिष्टतेकडे दुर्लक्ष करून केवळ सार्वत्रिकतेवर भर देत नाही काय ? याहीपुढे जाऊन कवितेपासून निष्कर्षिलेल्या या विचारांची सत्यता आपण जोखू लागतो. आणि एखाद्या कवितेतील विचार किंवा कवीच्या संपूर्ण काव्यातून निष्कर्षिलेले विचार आपणांस जर 'सत्य' वाटले किंवा इष्ट वाटले तर त्या कवितेला किंवा त्या कवीला आपण मोठेही ठरवतो. एखाद्या कवितेचे वैचारिक सार काढता आले की ती कविता समजली, तिचा 'अर्थ' कळला असे आपणांस वाटते. कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण निश्चित करता आला की तो कवी समजल्याचे समाधान आपणांस वाटते. अशा प्रकारे कवितेतील विचार बाजूला काढणे इष्ट आहे काय ? आणि बाजूला काढलेला हा विचार म्हणजे कवितेचा अर्थ आहे काय ? असा विचार बाजूला काढून त्याची तपासणी करणे किंवा तोच कवितेचा 'अर्थ' मानणे कवितेला अन्यायकारक असते; या मार्गाने कवितेचे आकलन करणे म्हणजे कवितेची अनेक अंगे दुर्लक्षिणे होय; कवितेचे स्वतंत्र अस्तित्व नाकारणे होय; कविता ही तिच्या अंगोपांगांसह, तिच्या एकूण संघटनेसह स्वीकारणे म्हणजेच ती खऱ्या अर्थाने कळणे; हेही आपण यापूर्वीच पाहिले आहे.[८] परंतु कवितेचा, विशेषतः चिंतनगर्भ कवितेचा, या दिशेने विचार करण्याची प्रथा अतिशय जुनी आहे. कवी खोटे बोलतात असा आरोप ठेवून त्यांची आदर्श राज्यातून प्लेटोने जी हकालपट्टी केली ती या प्रकारे कवितेतून विचार वेगळा काढून तो सत्याच्या कसोटीवर तपासल्यामुळेच. त्याला कवितेतला विचार सत्यही वाटला नाही आणि समाजोपयोगीही वाटला नाही.[९] सत्य सांगणे ही काव्याचीही जबाबदारी आहे हे

गृहीत धरून आणि ती काव्य पेलू शकत नाही असे वाटल्यावरून प्लेटोने काव्यावर राग व्यक्त केला आहे. सत्य सांगू पाहणाऱ्या वैचारिक लेखनाहून कवितेचे वेगळेपण व स्वतंत्र स्थान मानणाऱ्यांनी मात्र प्लेटोच्या विरोधी भूमिका घेतलेली दिसते. टी० एस० एलियटने म्हटले आहे की काव्य ही तत्त्वज्ञान, अध्यात्मज्ञान किंवा धर्म यांची जागा घेऊ शकणारी गोष्ट नव्हे. काव्याला स्वतःचे असे कार्य आहे.[१०] त्याबरोबरच, कवितेतून विचार बाजूला काढून त्यांची व त्याआधारे कवितेची तपासणी करण्याच्या प्रवृत्तीलाही त्याने आव्हान दिले आहे. एक 'विचारवंत कवी' म्हणून शेक्सपियरला मोठे ठरवू पाहणाऱ्या विंडहॅम लेविसच्या भूमिकेचे खंडन करताना एलिएट म्हणतो की शेक्सपियर, डांटे किंवा ल्युक्रिशियस हे 'विचार' करणारे कवी आहेत असे जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा हे कवी वेगळ्या जातीचा किंवा गुणवत्तेचा विचार मांडीत असतात असा त्याचा अर्थ नसतो, तर ते वेगळ्या जातीची किंवा गुणवत्तेची भावना व्यक्त करीत असतात, असा त्याचा अर्थ असतो; कवी विचार नव्हे तर विचारांचा भावनिक समानभार (emotional equivalent of thought) व्यक्त करीत असतात, कारण कवींना विचारांत केवळ 'विचार' म्हणून केव्हाही रस नसतो. विचार हा काटेकोर, निःसंदिग्ध असतो, तर भावना या अंधुक, संदिग्ध असतात असे आपण मानीत असतो. परंतु वास्तवात भावना या कधी काटेकोर, निःसंदिग्ध असतात तर कधी त्या अंधुक, संदिग्ध असतात. नेमका निःसंदिग्ध विचार प्रकट करण्यासाठी जशी व जितकी बौद्धिक क्षमता लागते तशीच ती नेमकी, निःसंदिग्ध भावना व्यक्त करण्यासाठीही लागते.[११] काव्यातील 'अर्था'विषयी व कवीच्या जीवनविषयक दृष्टिकोणाविषयी तो पुढे म्हणतो की शेक्सपियरच्या एकाही नाटकात 'अर्थ' नाही; परंतु याचा अर्थ शेक्सपियरची नाटके निरर्थक आहेत असा मात्र नाही; सर्वच महान काव्ये ही जीवनविषयक दृष्टिकोणाचा आभास निर्माण करीत असतात; आपण जेव्हा एखाद्या कवीच्या विश्वात प्रवेश करतो तेव्हा बौद्धिक पातळीवरून जे व्यक्त करता येऊ शकेल असे काही तरी आपणांस गवसते आहे, यावर विश्वास ठेवावासा आपणांस वाटू लागतो; कारण प्रत्येक नेमक्या, काटेकोर भावनेचा कल बौद्धिक विचार घडविण्याकडे असतो.[१२] शास्त्रीय किंवा तात्त्विक विचारांमध्ये जसे खरेपण असते तशा खरेपणाची अपेक्षा प्लेटोप्रमाणे आपण कवितेतील विचारांकडून करावी काय? की कवी विचार नव्हे, तर विचारांचा भावनिक समानभार व्यक्त करीत असतो असे टी० एस० एलियटप्रमाणे मानून कवितेतील विचारांची 'विचार' म्हणून तपासणी करणे नाकारावे.

मूल्यभावसंलग्न भावनिक अनुभव

शास्त्रीय किंवा तात्त्विक विचारांपेक्षा वेगळ्या प्रकारचा विचार कवितेतून आपणांस प्राप्त होतो, हे आपण पाहिले. तेव्हा ज्या कसोट्या शास्त्रीय किंवा तात्त्विक विचारांना

लावल्या पाहिजेत, त्या कवितेतील विचारांना लावणे योग्य ठरणार नाही, हे उघड आहे. टी० एस० एलियट मात्र विचारांचे असे प्रकार कल्पिण्यास विरोध करताना दिसतो. त्यांऐवजी तो भावनांचे 'अंधुक' व 'नेमक्या' असे दोन प्रकार कल्पून चिंतनगर्भ कवितांसारख्या कवितांमध्ये नेमकी, निःसंदिग्ध भावना व्यक्त होते असे मानतो. अर्थात अशा भावनेचा कल बौद्धिक विचार घडविण्याकडे असतो असे त्याला वाटते. म्हणून अशा भावनांना तो विचारांचा भावनिक समानभार असे संबोधितो. तेव्हा टी० एस० एलियट म्हणतो त्याप्रमाणे, कवी विचार नव्हे तर विचारांचा भावनिक समानभार व्यक्त करीत असतात, असे मानता येईल काय? कवी विचार व्यक्त करण्यासाठी कविता लिहीत नसतो हे एलियटचे म्हणणे आपण मान्य करायला हवे. निःसंदिग्ध भावनांचा कल बौद्धिक विचार घडविण्याकडे असतो हे त्याचे मत मात्र या स्वरूपात स्वीकारता येत नाही. आपल्या भावनांचा नेमकेपणा, प्रखरपणा, उत्कटता या गोष्टी वास्तवाच्या आपल्या आकलनावर व मूल्यमापनावर अवलंबून असतात. आपल्या भावनांचे अतूट नाते वास्तवाच्या आपल्या मूल्यमापनाशी असते. माणसाला अशा प्रकारचे जे अनुभव येत असतात त्यांच्यातून तो सार्वत्रिक, सर्वसामान्य विचार घडवितो. आपल्या तात्त्विक मूल्यात्मक विचारांच्या बुडाशी असे मूल्यसंलग्न भावनिक अनुभव असतातच. या अनुभवांचे विश्लेषण-संश्लेषण, वर्गीकरण इत्यादी करून आपण तात्त्विक विचार घडवतो. आणि नंतर या तात्त्विक विचारांचा स्वतंत्र संसार सुरू होतो. तात्त्विक विचारांची जी मूळ सामग्री आहे तीच चिंतनगर्भ कवितेची मूळ सामग्री आहे. या सामग्रीतून भावना वगळून टाकल्या जातात आणि तार्किक मार्गाने, म्हणजे विश्लेषण-संश्लेषण-वर्गीकरण या मार्गाने, तात्त्विक विचार घडविले जातात. याच सामग्रीमध्ये रूपकप्रक्रिया घडवून, म्हणजे अशा अनुभवांची साधर्म्यवैधर्म्ययुक्त संघटना बांधून, चिंतनगर्भ कविता घडविली जाते. अशा कवितेचे म्हणजेच तिच्या सामग्रीचे विश्लेषण-संश्लेषण-वर्गीकरण करून आपण कवितेतील 'विचार' बाजूला करू शकतो. म्हणूनच "यंत्रयुगातील माणूस मुंगीसारखा क्षुद्र झाला आहे असे मर्ढेकरांना म्हणायचे आहे" किंवा "अनिल हे 'मानवतावादी' कवी आहेत," अशा प्रकारची विधाने आपण करीत असतो. मूल्यात्मक तात्त्विक विचारांची व चिंतनगर्भ कवितेची मूळ सामग्री एक विशिष्ट प्रकारचा मूल्यभावसंलग्न भावनिक अनुभव असल्यामुळेच हे घडू शकते. एवढेच नव्हे तर एखाद्या तात्त्विक संकल्पनेवर किंवा विचारावर चांगली चिंतनगर्भ कविता लिहिली जाताना दिसते. चिंतनगर्भ कवितेत बऱ्याच प्रमाणात संकल्पनाबोधक शब्दही येतात. मर्ढेकरांच्या 'मी एक मुंगी...' या कवितेत 'पार्थिवता', 'अपार्थिवता' हे शब्द आले आहेत.[१३] तात्त्विक विचारांचे किंवा एखाद्या संकल्पनेचे रूपांतरण एका विशिष्ट प्रकारच्या चिंतनगर्भ म्हणजेच मूल्यभावसंलग्न भावनिक अनुभवामध्ये कवी करीत असतो. 'ज्ञानेश्वरी' याचे उत्तम उदाहरण आहे. अमूर्त, सार्वत्रिक मूल्यात्मक

विचार व संकल्पना आणि कवितेतील मूल्यभाव हे सहोदर आहेत असे म्हणता येईल. कविता वाचताना या मूल्यभावाकडून आपण जसे सहजपणे अमूर्त, मूल्यात्मक विचारांकडे जातो, तसेच अनेकदा कवी काव्यलेखनात अमूर्त, मूल्यात्मक विचारांकडून विशिष्टता व सार्वत्रिकता लाभलेल्या मूल्यभावाकडे जाताना दिसतात. टी० एस० एलियटला मात्र या मूल्यभावाचे कवितेतील अस्तित्व व संघटना घडविण्यातील त्याचा वाटा मान्य नसावा असे दिसते. तो केवळ भावनांना महत्त्व देतो. नेमकी, काटेकोर भावना कवितेतून व्यक्त झाली की त्या कवितेत विचार आहेत असे आपणांस वाटत असते असे त्याला म्हणायचे आहे. म्हणून त्याने कवितेत विचार नव्हे तर विचारांचा भावनिक समानभार व्यक्त होत असतो असे म्हटले आहे. नंतर तो निःसंदिग्ध भावनांचा कल बौद्धिक विचार घडविण्याकडे असतो असे म्हणतो. वस्तुतः चिंतनगर्भ कवितेत भावना व मूल्यात्मक विचार एकात्म अवस्थेत प्रकट होत असतात. या दोन्ही गोष्टी कविता घडवितात. म्हणून विचारांचा भावनिक समानभार नव्हे तर मूल्यभावसंलग्न भावना मूल्यभावासह कवितेतून व्यक्त होत असते असे म्हटले पाहिजे. त्यामुळेच कवी विचार प्रकट करीत आहे असे आपणांस वाटत असते. कवी विचार प्रकट करीत नसतात, तर कवितेतून विचार प्रकट होत असतात, असे म्हणणे योग्य होईल. कवितेच्या संघटनेत वैचारिकतेचा काही भाग नसतो असा जो सूर एलियटच्या विवेचनात उमटलेला दिसतो तो मान्य करता येत नाही. थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की, मूल्यभावसंलग्न भावनिक अनुभव ही कवितेची सामग्री असते आणि ही संघटित होताना भावनांबरोबर मूल्यात्मक विचारांची, मूल्यभावाची संघटनाही बांधली जाते; भावना व मूल्यभाव एकत्रपणे ही संघटना घडवून आणतात.

विचार बाजूला काढणे हे आकलनास पूरक

चिंतनगर्भ कवितेत संघटित झालेला विचार आपण विघटित करून बाजूला काढतो, त्याला कवितेचा 'अर्थ' म्हणतो, याच पद्धतीने आपण कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण निश्चित करतो. एवढेच नव्हे, तर या विचाराच्या सत्यतेच्या व गुणवत्तेच्या आधारे आपण कवितेचे मूल्य व दर्जाही ठरवतो. चिंतनगर्भ कवितेचे या प्रकारे आकलन करणे इष्ट आहे काय, हे आता आपण पाहू या. चिंतनगर्भ कवितेची सामग्री म्हणजे मूल्यभावसंलग्न अनुभव असल्यामुळे आपण विचार बाजूला काढू शकतो. परंतु कवितेतून विचार बाजूला काढण्याचा मोह आपणांस होतो, कारण ज्ञानग्रहणाची प्रक्रिया ही माणसाच्या अस्तित्वाला व जीवशास्त्रीय उद्दिष्टांना आवश्यक असल्यामुळे आपण समोर येणाऱ्या प्रत्येक गोष्टीचे विश्लेषण, वर्गीकरण करू पाहतो; त्यांच्यातून संकल्पनांची, विचारांची बांधणी करू लागतो. आपल्याला याची इतकी पक्की सवय असते की कवितेचाही आपण याच प्रकारे विचार करायला लागतो. चिंतनगर्भ

कवितेचा असा विचार करणे सहज शक्य असते. म्हणून चिंतनगर्भ कवितेतून असा वैचारिक अर्थ चटकन काढून आपण मोकळे होतो. चिंतनगर्भ कवितेतून असा वैचारिक अर्थ काढणे सर्वस्वी चुकीचे असते, असेही मानण्याचे कारण नाही. कारण असा अर्थ काढणे हे चिंतनगर्भ कवितेच्या आकलनाला मदत करीत असते. त्यामुळे कवितेची संघटना उकलणे सुलभ होते. "यंत्रयुगातील माणसाचे क्षुद्रत्व व मूल्यविहीन जीवन मर्ढेकरांनी 'मी एक मुंगी...' या कवितेत चित्रित केले आहे" असा काढलेला वैचारिक निष्कर्ष या संघटनेचे स्वरूप स्पष्ट करण्यास मदत करतो. कवितेतील मूल्यभावसंलग्न अशा भावनांचे आकलन आपण या वैचारिक निष्कर्षांच्या आधारे करू शकतो. उदाहरणार्थ,

जुन्या पुराण्या उत्साहाचें
खलास झालें कालच तेल;
अवसानाचा उसन्या क्लच का
किती दाबला तरि पावेल;[१४]

'मी एक मुंगी...' या कवितेतील या व अशा ओळींतील शोकाची, उपरोधाची भावना आणि तिची एकूण कवितेतील अपरिहार्यता व संगती आपण या कवितेतून निष्कर्षिलेल्या 'माणसाचे क्षुद्रत्व व मूल्यविहीनता' या संकल्पनांच्या आधारे जाणून घेतो. वस्तुतः कवितेतून निष्कर्षिलेले हे विचार किंवा संकल्पना व कवितेची संघटना घडविणारा, तिच्यात संघटित झालेला मूल्यभाव एकच नव्हे. या कवितेतून मर्ढेकरांना माणसाच्या 'क्षुद्रत्वाचे' चित्रण करायचे नाही तर माणसाच्या 'मुंगीपणाचे' चित्रण करायचे आहे; "माणूस क्षुद्र आहे" असे सांगायचे नाही तर "माणूस मुंगी आहे" असे म्हणायचे आहे. 'क्षुद्रत्व' ही संकल्पना आणि 'मुंगी' ही प्रतिमा एक नाही; 'मुंगी' या प्रतिमेची जागा 'क्षुद्रत्व' ही संकल्पना घेऊ शकणार नाही. असे असले तरी या दोहोंत एक सूक्ष्म नातेही आहे. 'मुंगी' या प्रतिमेचे विश्लेषण केल्यानंतर तिच्यात 'क्षुद्रत्व' या संकल्पनेचा एक धागा मिळू शकतो. 'क्षुद्रत्व' ही संकल्पना 'मुंगी'च्या प्रतिमेपासून निष्कर्षिलेली आणि 'मुंगी' या प्रतिमेत संघटित झालेल्या मूल्यभावाकडे अंगुलिनिर्देश करणारी, मूल्यभावाची सूचना करणारी, एक स्थूल संकल्पना आहे. प्रतिमारूप असलेल्या मूल्यभावाचे शरीर व आत्माही प्रतिमारूपच होय. या प्रतिमारूपाची जागा घेऊ शकेल असा पर्याय अस्तित्वातच असू शकत नाही. म्हणून आपण या प्रतिमांचे विश्लेषण करून प्रतिमारूप बनलेल्या मूल्यभावाची जाणीव करून देणारी, मूल्यभावाची सूचना करणारी एक संकल्पना किंवा विचार निष्कर्षितो आणि त्या आधारे ही संघटना उकलतो, तिचे स्वरूप जाणून घेतो. कवितेत अदृश्य, इंद्रियातीत, अनामिक स्वरूपात असलेला मूल्यभाव आपण या बुद्धिगम्य, इंद्रियगम्य संकल्पनेच्या आधारे जाणून घेत असतो. या अनामिक मूल्य-

भावाला आपण आपल्या सोयीसाठी नाव देतो. मर्ढेकर यांच्या या कवितेत जो एक अनामिक मूल्यभाव आहे त्याला आपण 'क्षुद्रत्व', 'मूल्यविहीनत्व' या नावांनी संबोधितो. म्हणूनच चिंतनगर्भ कवितेच्या आकलनात अशा संकल्पनांचा व विचारांचा आधार घेणे अपरिहार्य होते. कवितेची संघटना उकलण्याचा अन्य मार्गच आपणांस उपलब्ध नसतो.

कवितेतील प्रतिमांचे विश्लेषण करून विचार बाजूला काढले की कवितेचे आकलन पूर्ण झाले, कवितेचा 'अर्थ' कळला, कवितेत जाणून घेण्याजोगे आता काहीही राहिले नाही, असे मात्र नव्हे. कवितेपासून प्राप्त होणारे विचार किंवा संकल्पना हा कवितेचा 'अर्थ' नसतो. चिंतनगर्भ कवितेच्या आकलनातील तो एक टप्पा आहे. या विचाराच्या, संकल्पनेचा आधारे कवितेतील मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना जाणून घेणे, विचाराच्या, संकल्पनेच्या आधारे ही संपूर्ण संघटना, तिची अंतःसंगती जाणून घेणे, हे कार्य झाल्याशिवाय कवितेचे आकलन पूर्ण होत नाही. कवितेच्या विश्लेषणातून विचारांकडे आणि या विचारांकडून संश्लेषणाकडे, संघटनेकडे आपला प्रवास होत असतो. कवीच्या एकूण निर्मितीच्या आधारे आपण कवीचा जो जीवनविषयक दृष्टिकोण शोधून काढतो, तोही त्या कवीच्या एकूण निर्मितीचे आकलन करण्यास मदत करतो म्हणूनच. मात्र कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण शोधणे हे त्या कवीच्या अभ्यासाचे अंतिम उद्दिष्ट असू शकत नाही. या जीवनविषयक दृष्टिकोणाच्या आधारे त्याच्या कलाकृतींच्या संघटनेचे स्वरूप समजावून घेणे, या संघटनेची वैशिष्ट्ये जाणून घेणे हे कवीच्या अभ्यासाचे अंतिम साध्य असते. कवीचा जीवनविषयक दृष्टिकोण निश्चित करणे ही कवीच्या एकूण आकलनातील एक अपरिहार्य पायरी आहे.

विचारमूल्यांच्या आधारे कवितेचे मूल्यमापन

परंतु असे तात्त्विक विचार बाजूला काढल्यानंतर त्या आधारे कवितेची संघटना उकलण्याऐवजी आपण त्या तात्त्विक विचारांची परीक्षा करू लागतो. त्यांची सत्यता आणि गुणवत्ता तपासू लागतो. एवढेच नव्हे, तर त्यांची समाजोपयोगिताही लक्षात घेतो. तेव्हा या पद्धतीने कवितेतील विचारांची परीक्षा करणे इष्ट ठरेल काय हे पाहिले पाहिजे. यासाठीही आपण मर्ढेकरांची उपर्युक्त कविता 'मी एक मुंगी...' उदाहरणादाखल घेऊ या. या कवितेतील प्रतिमांचे विश्लेषण केल्यानंतर जे विचार प्राप्त होतात, ते थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडता येतील. लक्षावधी संख्येने मुंबईत राहणाऱ्या माणसांचे जीवन मुंग्यांसारखे क्षुद्र, मूल्यविहीन बनले आहे. केवळ पार्थिवतेच्या पातळीवर जगणाऱ्या या माणसांना अपार्थिवतेच्या पातळीवर नेणारा यांच्यात कोण आहे? ही माणसे मिनिटामिनिटांच्या हिशेबावर यांत्रिकपणे जगतात. सभोवतालच्या वातावरणात भेकड वृत्तीने वावरतात. पार्थिव वासनेतून या अनामिक माणसांचा जन्म होतो. आपत्ती भोगत असताना ती स्वप्ने पाहतात. यांचे दुःख

घृणास्पद; यांच्या इच्छाआकांक्षा दुबळ्या; यांच्या आशा फुटकळ; यांच्या गतकालीन आठवणींमध्ये जिवंतपणाचा अभाव; यांची जगलोलुपता सडलेली-कुजलेली; यांच्या जगण्यात उत्साहाचा अभाव;—असे या माणसांचे जगणे आहे. यांची जगण्याची दिशाच चुकलेली आहे. हा मर्ढेकरांच्या कवितेचा 'अर्थ' आहे, हे गृहीत धरून तो सत्याच्या कसोटीवर कसा व कितपत उतरतो ते पाहू या. मर्ढेकरांनी ही कविता जेव्हा लिहिली तेव्हाच्या काळात मुंबईची माणसे जीवन कसे जगत होती त्याचा तपशील मिळवून तो या कवितेतील तपशिलाशी जुळवता येऊ शकेल आणि त्या आधारे त्याचे खरेपण ठरवता येऊ शकेल. या तपशिलाचे मर्ढेकरांनी निश्चित केलेले मूल्य तपासताना ते या तपशिलाशी सुसंगत आहे काय, याचा विचार करावा लागेल आणि तो करताना अनेक मतभेद निर्माण होऊ शकतील. उदाहरणार्थ, हे जीवन मुंग्यांसारखे क्षुद्र नसून बड्याळाच्या काट्याप्रमाणे चालणारे शिस्तबद्ध आहे; यंत्रयुगाने जी पार्थिव समृद्धी निर्माण केली आहे आणि यंत्रयुगाचा पूर्ण विकास झाल्यावर जी समृद्धी निर्माण होणार आहे त्यामुळे अपार्थिव जीवन समृद्ध करण्याची मुबलक संधी माणसाला मिळणार आहे. तेव्हा मुंबईच्या आधुनिक यंत्रसंस्कृतीचे स्वागत करायला हवे; सर्वसामान्य माणूस हा येशू, गांधी यांसारखा असाधारण नसतो; अशी असाधारण माणसे क्वचित निर्माण होतात; यंत्रयुगात ती निर्माणच होणार नाहीत असे नव्हे; तेव्हा मुंबईच्या जीवनावरून 'जगण्याचाही चुकला पाढा' असे म्हणता येणार नाही; मर्ढेकरांचा हा दृष्टिकोण अतिशयोक्त आहे; तो यथार्थ नाही.—मर्ढेकरांच्या या कवितेबद्दल अशी भूमिका मांडली जाऊ शकेल आणि ती तशी मांडली गेली की 'कविता' बाजूला राहून मर्ढेकरांचे हे विचार योग्य की अयोग्य, यावर वाद व्हायला लागेल. अशी एखादी भूमिका जर स्वीकारली गेली तर मर्ढेकरांच्या या कवितेतील भावनांचीही अशीच चिकित्सा केली जाऊ लागेल. सर्वसामान्य माणसे ही अशीच असतात, त्यांचे जीवनही चाकोरीबद्ध, रूटीन असते; तेव्हा ती 'मोठी' बनत नाहीत म्हणून दुःख करण्याचे, त्यांचा उपहास करण्याचे काय कारण आहे? त्यांच्या कवितेतील या भावना माणसाच्या चुकीच्या आकलनामुळे निर्माण झाल्या आहेत. वास्तवाचे योग्य आकलन केले गेलेले नसल्यामुळे त्याचे चुकीचे मूल्य मांडले जाऊन अतिरंजित, अवास्तव भावना या कवितेत चित्रित झाल्या आहेत; या कवितेतील उपहास हा सामान्य माणसाला तुच्छ लेखणारा, त्याचा तेजोभंग करणारा आहे; म्हणून तो समाजाला घातक आहे; म्हणून मर्ढेकरांची ही कविता सामान्य दर्जाची व कलाविहीन आहे. या कवितेसंबंधी असा एक निष्कर्ष, या मार्गाने गेल्यास, काढता येऊ शकेल. त्यामुळे वाचक कोणती मूल्ये मानतो, जीवनाच्या कोणत्या प्रकारच्या दृष्टिकोणावर त्याचा विश्वास आहे, यावर त्याचे मूल्यमापन अवलंबून राहील. या मार्गाने कवितेचे केले जाणारे मूल्यमापन कवितेचे नव्हे तर कवितेतून निष्कर्षिल्या जाणाऱ्या तत्त्वज्ञानाचे होते. वैचारिक लेखनाचा जसा व ज्या प्रकारे

विचार केला जातो तसाच व त्या प्रकारे कवितेचाही विचार केला जातो. ही भूमिका कवितेचे स्वतंत्र अस्तित्व नाकारणारी बनते. या मार्गाने कवितेचे आकलन करणारे वाचक-समीक्षक कवितेतून बाजूला काढलेल्या विचारांच्या जोडीलाच कवीच्या तांत्रिक नैपुण्याचीही परीक्षा करतात; आणि अशा प्रकारे आपण वैचारिक गद्यापेक्षा कवितेचा वेगळ्या प्रकारे विचार करतो आहोत असे भासवितात.

ज्ञानेंद्रियांच्या किंवा अनुभवाच्या कसोटीवर उतरणारा कवितेतील वास्तवाचा तपशील तेवढा सत्याच्या कसोटीवर निखालसपणे उतरू शकतो. वास्तवाचा केवळ तपशील पुरवणे हे काव्याचे उद्दिष्ट होऊ शकत नाही. काव्यात संघटित होणाऱ्या या तपशिलासंबंधीच्या कवीच्या मूल्यात्मक व भावनिक प्रतिक्रिया कवितेत महत्त्वाच्या असतात. आणि या प्रतिक्रियांना जर आपण सत्याची कसोटी लावली तर एक सार्वत्रिक सर्वसामान्य सत्य म्हणून त्या निखालसपणे मान्य होणार नाहीत. त्यामुळे कवितेतील विचार सत्याच्या कसोटीवर उतरत नाहीत. म्हणून कुठलीही कविता सामान्य दर्जाची कशी आहे, हे सहजपणे दाखवून देता येईल. म्हणून चिंतनगर्भ कवितेतून असे तात्त्विक विचार बाजूला काढून त्यांच्या आधारे आपण परत कवितेच्या संघटनेकडे वळलो नाही आणि या विचारांची केवळ विचार या नात्याने परीक्षा करीत बसलो तर आपण कविता ही 'कविता' म्हणून स्वीकारायचे नाकारतो.

चिंतनगर्भ कवितेतही संघटनामूल्ये महत्त्वाची

मग कवितेतील विचार अगर चिंतन कुठल्या प्रकारे स्वीकारायला हवे? चिंतनगर्भ कवितेचे आकलन कुठल्या प्रकारे करायला हवे? चिंतनगर्भ कवितेतून मूल्यात्मक विचार जरी आपण बाजूला काढू शकत असलो आणि त्यांचा अमूर्त मूल्यात्मक विचार या नात्याने विचार करू शकत असलो तरी कविता ही 'कविता' म्हणून स्वीकारायची असल्यास हा मार्ग कटाक्षाने टाळायला हवा. चिंतनगर्भ कवितेतून अमूर्त मूल्यात्मक विचार नव्हे, तर भावनासंलग्न मूल्यभाव व्यक्त होत असतो. कवितेतून निष्पन्न केलेल्या अमूर्त मूल्यात्मक विचाराच्या आधाराने मूल्यभावाचे स्वरूप जाणून घ्यायचे असते. हा मूल्यभावही एका विशिष्ट भावनेशी अपरिहार्यपणे व अतूटपणे संलग्न असतो आणि परस्परसंलग्नावस्थेतील या दोन गोष्टी रूपकप्रक्रिये-द्वारा एक संघटना घडवीत असतात. तेव्हा या कवितेचा विचार करताना हा मूल्यभाव भावनासंलग्न आहे काय, हे दोन घटक परस्परसुसंगत, परस्परांना अस्तित्व मिळवून देणारे, परस्परांना अर्थपूर्ण बनविणारे आहेत काय, की हा मूल्यभाव भावना-संलग्न मूल्यभावाच्या पातळीवर न राहता फुटून अमूर्त, संकल्पनात्मक विचारांचे रूप घेतो आहे, हे प्रश्न विचारात घ्यायचे असतात. हा भावनासंलग्न मूल्यभाव कविताभर आपल्या या रूपात टिकून राहतानाच तो प्रतिमाप्रतिमांची संघटना साधतो काय? या संघटनेचे घटकतत्त्व—संघटना घडविणारे तत्त्व—म्हणून कवितेत तो कार्य करतो

काय? या सर्व प्रश्नांना अनुकूल अशी उत्तरे चिंतनगर्भ कवितेकडून मिळाली पाहिजेत. या प्रकारे चिंतनगर्भ कवितेचा विचार करणे म्हणजे इतर कुठल्याही प्रकारच्या कवितेसारखाच हिचाही विचार करणे होय. कारण येथेही आपण प्रतिमांची संघटनाच तपाशीत असतो. ही संघटना एक सेंद्रिय पूर्ण म्हणून विचारात घेत असतो. ही संघटना रूपकप्रक्रियेमुळे निर्माण झालेली असते आणि रूपकप्रक्रियेत अनेक वस्तू व घटना आपले विशिष्टत्व टिकवून संघटित होतात, आपल्या वैशिष्ट्यांची देवाणघेवाण करतात आणि या मार्गाने सार्वत्रिक व सर्वसामान्य बनतात. त्यामुळेच तिच्यात अनेकसंदर्भसूचकत्व येते आणि ती अधिकार्थसमावेशनक्षम बनते. हे दोन गुणधर्म तिच्यातील मूल्यभावाच्या व भावनांच्या सार्वत्रिकतेचे, सर्वसामान्यतेचे चिन्ह असते. म्हणून कविता ही प्रतिमारूप असतानाच जर अनेकसंदर्भसूचक व अधिकार्थसमावेशनक्षम असेल तर ती विशिष्टता टिकवून सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनत असते. कारण वाचकाचे अनेक अनुभव ती आपल्यात सामावून घेते; आपल्या संघटनेत ते विरघळवून टाकते. त्यामुळे वाचकाला कविता ही आपल्या व्यक्तिगत अनुभवांच्या संदर्भात अर्थपूर्ण वाटते. हे घडले की "कवी किती खरं सांगतो आहे!" असे उद्गार वाचकाच्या तोंडून निघतात. या गुणधर्मांमुळेच ती काळाप्रमाणे, सांस्कृतिक, सामाजिक परिवर्तनाबरोबरच, नवे नवे अर्थ धारण करते. या दोन गुणधर्मांचा आढळ झाल्यास आपण त्या कवितेला प्रतीकात्म म्हणतो. अनेकसंदर्भसूचकत्व, अधिकार्थसमावेशनक्षमता, प्रतीकात्मता हे गुणधर्म हा मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनत असल्याचे सुचवितात. चिंतनगर्भ कवितेचे आणखी एक वैशिष्ट्य म्हणजे तिचे विघटन-विश्लेषण केल्यानंतर एक अमूर्त विचार आपणांस प्राप्त होतो. तो कवितेच्या बाहेर असलेल्या वास्तवाच्या संदर्भात तपासल्यास खरा, खोटा किंवा शंकास्पद ठरू शकतो. परंतु तो कवितेची संघटना जाणून घेण्यास मदत करीत असतो. या मुद्द्याचा आपण विस्ताराने विचार केला आहेच.

कविता काव्यात्म सत्य व्यक्त करते?

चिंतनगर्भ कवितेतील विचार हे अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यविचारांपेक्षा वेगळे आहेत हे आपण पाहिले. तसेच कवितेतील विचार अनेक विशिष्टांची संघटना बांधून व्यक्त होत असल्यामुळे तो विशिष्टता टिकवून सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनलेला असतो, म्हणून त्याची सत्यता ही वैचारिक लेखनातील सत्यतेसारखी तपासता येत नाही, हेही आपण पाहिले. मग काव्यातून प्रकट होणाऱ्या सत्याचा एक विशेष प्रकार कल्पिला पाहिजे असा याचा अर्थ होतो काय? 'काव्यात्म सत्य' असा काही सत्याचा विशेष प्रकार कवितेतून व्यक्त होतो काय? कवितेतून एक विशेष प्रकारचे सत्य—'काव्यात्म सत्य'—प्रकट होत असते हे मत सी० डे० लेविसने मोठ्या हिरिरीने

मांडले आहे. "काव्यात्म सत्याच्या मुद्द्यावर मी एक इंचही माघार घ्यावयास तयार नाही,"[१५] असे तो म्हणतो. संपूर्ण विश्वातील एकूण वस्तुमात्र व मानव हे परस्परांशी संबंधित आहेत; मानव धरून सर्व वस्तुमात्रांचा एक रचनाबंध (pattern) विश्वामध्ये अस्तित्वात असतो; रूपक हे वास्तवातील या रचनाबंधाचा बोध घडविणारे माध्यम आहे; कवितेतील प्रतिमांची—रूपकांची—संघटना आपणांस अर्थपूर्ण वाटते, कारण वास्तवातील या रचनाबंधाची ती सूचना करते; असा एक रचनाबंध वास्तवात आहे असे ती सांगते;—अशी भूमिका सी० डे० लेविसने मांडली आहे.[१६] तो पुढे म्हणतो की, वास्तवात अनुस्यूत असलेल्या परस्परसंबंधाचा, एकात्मतेचा बोध घडणे म्हणजे काव्यात्म सत्य कळणे होय. वास्तवातील हा रचनाबंध सतत बदलणारा, गतिमान असल्यामुळे कुठल्याही प्रतिमेला अंतिम सत्य गवसू शकत नाही. म्हणून कल्पनाशक्तीच्या, रूपकनिर्मितिप्रक्रियेच्या साह्याने वास्तवातील या रचनाबंधातील नवे नवे संबंध सतत शोधून काढणे, जुन्या संबंधांचे पुनःशोधन व नूतनीकरण करणे हे काव्याचे कार्य असते.[१७] या म्हणण्याला पुरावा काय, असा प्रश्न तो स्वतःच उपस्थित करतो. काव्यात्म सत्य हे तपासता येण्याजोगे नसते हे त्यालाही मान्य आहे. मग कविता वास्तवातील एकात्मतेचा, संबंधतेचा बोध घडविते—काव्यात्म सत्य सांगते—याला पुरावा काय? तो म्हणतो की याला काहीच पुरावा नाही. हे सत्य आपणांस जाणवते एवढाच पुरावा. आपण लाथ मारतो आणि पाय झिणझिणतो. मग आपण म्हणतो की तेथे दगड आहे. तसेच काव्यात्म सत्याचेही ज्ञान होते.[१८]

वास्तवातील वस्तुवस्तूंमध्ये एक नाते असते आणि या नात्यामुळे मानवासकट सर्व वस्तूंचा एक एकात्म रचनाबंध निर्माण झालेला असतो. तो बदलणारा, गतिमान स्वरूपाचा असतो, या लेविसच्या म्हणण्याला, त्यानेच म्हटल्याप्रमाणे, कसलाही पुरावा नाही. परंतु वास्तवात असा आकृतिबंध असतो असे जर मानले आणि तो सतत शोधणे हे काव्याचे कार्य आहे असे जर म्हटले तर प्रतिमा किंवा कविता घडविणे ही निर्मिती न ठरता तो केवळ 'शोध' ठरू लागतो. वास्तवात जे मुळातच आहे आणि ज्याच्या अस्तित्वाला कवी जबाबदार नाही, त्याचे प्रतिमांमधून, काव्यामधून दर्शन घडवायचे, त्याचे फक्त वर्णन करायचे, एवढेच कवीचे कार्य ठरते. वास्तवात जे काही पूर्वीच अस्तित्वात आहे आणि जे सतत अस्तित्वात येत असते अशांची एक अनुकृती किंवा एक प्रतिकृती म्हणजे कविता. कवितेतील संघटना कवी घडवीत नाही तर अस्तित्वात असलेली संघटना फक्त वाचकापर्यंत पोचवितो असे मानावे लागते. जे काही अस्तित्वात असते ते वाचकापर्यंत पोचविण्याचे कार्य कवी करीत असल्यामुळे तो फक्त निमित्तमात्र ठरतो. त्याचे व्यक्तिमत्त्व, त्याची संवेदनप्रकृती व त्याच्या भावना यांना, ही भूमिका घेताच, महत्त्व उरत नाही.

वस्तुवस्तूंमध्ये कोणत्या प्रकारचे संबंध आहेत हे लक्षात घेणे हे शास्त्राचे व तत्त्वज्ञानाचे कार्य आहे. कवितेच्या बाहेर वास्तवात कोणकोणत्या प्रकारचे संबंध आहेत हे

जर आपण कवितेच्या आधारे समजावून घेऊ लागलो तर कविता हे विश्वासंबंधी ज्ञान देणारे एक साधन बनते. हे मान्य केले की ज्ञानाच्या यथार्थतेचे जे निकष आहेत ते कवितेलाही लागू करावे लागतात. ज्ञानाचे यथार्थत्व आपण तर्काच्या आधारे, अनुभवाच्या कसोटीवर घासून तपासतो. परंतु कवितेतील प्रतिमा किंवा रूपके ही या कसोटीवर उतरत नाहीत. "तुझ्या डोळ्यांतली वीज, नाचे माझ्या गगनांत"[१९] या ओळीला सत्याच्या, ज्ञानाच्या कसोट्या लावता येणार नाहीत. हे लेविसलाही मान्य आहे. शास्त्रीय सत्याप्रमाणे कवितेतील सत्याचे खरेखोटेपण तपासता येत नाही; आणि कवितेत सर्वच गोष्टी खऱ्या असतात, परस्परविरोधी गोष्टीसुद्धा, असे त्यानेही म्हटले आहेच.[२०] सत्याचे, ज्ञानाचे निकष कवितेला लागू पडत नाहीत हे त्यालाही मान्य आहे. त्यामुळे सत्याचे दोन प्रकार आपणांस मानावे लागतील : एक शास्त्रीय सत्य व दुसरे काव्यात्म सत्य. दोन्ही सत्यांचे स्वरूप व कसोट्या वेगळ्या. ज्या दोन सत्यांत काहीही साम्य नाही त्या दोन्ही गोष्टींना 'सत्य' ही एकच संज्ञा वापरण्याचा आग्रह का? या प्रकारच्या भूमिकेवर रिचर्ड्सने हा आक्षेप घेतला आहे. तो म्हणतो की, काव्यातून ज्ञान मिळते हे मानणारे असे म्हणतात की काव्यातील ज्ञान बौद्धिक पातळीवरचे नसते, ते तर्कसंगत नसते; ही जर परिस्थिती असेल तर त्याला 'ज्ञान' म्हणण्याचा अट्टाहास तरी कशासाठी?[२१] रिचर्ड्सच्या या आक्षेपात तथ्य आहे. हे सारे जरी मान्य करावे लागत असले तरी जिच्यातून ज्ञानप्राप्ती होत असल्याचे जाणवते अशा एका कवितेचे अस्तित्व आपणांस नाकारता येत नाही. केशवसुत, मर्ढेकर, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध इत्यादी कवींनी अशी कविता लिहिल्याचे आढळून येते. ज्ञानप्राप्ती झाल्यासारखे वाटावे असे कोणते वैशिष्ट्य या कवितेत आहे, असा प्रश्न म्हणूनच निर्माण होतो.

काव्य हे सत्यसमांतर

एखाद्या वस्तूचा जेव्हा आपण अनुभव घेतो तेव्हा त्या वस्तूचे वस्तुगत गुणधर्म आपणांस जाणवतात; या गुणधर्मांचा बोध होताना आपण त्या वस्तूची मूल्यनिश्चिती करतो आणि त्याच क्षणी त्या वस्तूसंबंधीच्या काही भावनाही आपण अनुभवतो. वस्तूचा जर प्रथम, नव्याने अनुभव आपण घेत असलो तर या तिन्ही गोष्टींचे अस्तित्व आपणांस ठळकपणे जाणवते. आपल्या प्राथमिक अनुभवाचे स्वरूप असे असल्यामुळेच आपण केवळ ज्ञानप्राप्तीच्या किंवा केवळ मूल्यनिश्चितीच्या हेतूने अनुभव घेऊ शकतो. तसेच एखाद्या अनुभवाने निर्माण झालेल्या भावनेच्या संदर्भात आपण अन्य वस्तूचा भावनिक अनुभव घेऊ शकतो. अनुभव घेताना त्याचे विशिष्ट हेतूने नियंत्रण-नियमन करू शकतो. प्रयोगशाळेतील अनुभव ज्ञानप्राप्तीच्या हेतूने नियंत्रित झालेले असल्यामुळे तेथे वैयक्तिकतेच्या संदर्भात मूल्यमापन होणार नाही आणि त्यामुळे भावनांचा अनुभवही येणार नाही. परंतु प्रयोग करताना आपल्याला

धोका होत असल्याचे जाणवले की मूल्यमापन होऊन भावना जाणवतील. वैयक्तिकतेच्या संदर्भात वस्तूंचे मूल्य न ठरविता एकूण मानवाच्या संदर्भात जर ते आपणा ठरवू लागलो तर प्रखर स्वरूपात प्रत्यक्षात भावना जाणवणार नाहीत. एखाद्या भावनेच्या जागृतीनंतर जर एखादी वस्तू आपल्या अनुभवकक्षेत आली तर त्या भावनेच्या संदर्भात त्या वस्तूचे मूल्य आपण ठरवू किंवा ती वस्तू आपली भावना बदलवूनही टाकू शकेल. तेव्हा आपल्या अनुभवात ज्ञानदायी घटक, मूल्यांची व भावनांची जाणीव एकत्र असू शकते. तसेच, यांपैकी एका घटकाला प्राधान्य देऊन किंवा प्राधान्य मिळून अनुभव घेतले जाऊ शकतात. या अनुभवात मूल्यभाव व भावना मात्र नेहमी एकत्रच असतात. तेव्हा आपल्या अनुभवात असलेल्या वस्तुगत गुणधर्मांचे स्वरूप लक्षात घेऊन, त्यांचे विश्लेषण, संश्लेषण, वर्गीकरण करून बाह्य वास्तवाचे ज्ञान आपण मिळवतो. आपल्या अनुभवातील मूल्यभाव तत्संलग्न भावनेपासून, तसेच आपल्या व्यक्तिगत इच्छा व गरजा यांच्यापासून तोडून त्यांची व्यक्ति-काल-निरपेक्ष व तर्कसंगत व्यवस्था आपण लावतो आणि आपणांस मूल्यात्मक, तात्त्विक विचार मिळतात. आपल्या अनुभवातून अशा ज्ञानाची व तात्त्विक विचारांची आपणांस प्राप्ती झाल्यानंतर तर्काच्या साह्याने त्यांचा अमूर्त प्रपंच सुरू होतो. या प्रपंचात या विचाराच्या मागे असलेल्या मूळ अनुभवाकडे जाण्याची गरज राहत नाही. प्राप्त झालेल्या ज्ञानाच्या संदर्भात किंवा मूल्यांच्या संदर्भात आपण इतर अनुभव घेऊ लागतो, आपल्याला येणाऱ्या अनुभवांचे व इतरांनाही आलेल्या अनुभवांचे विश्लेषण त्यांच्या संदर्भात करू लागतो. या मार्गाने आपण सत्याच्या जवळ जाऊ लागतो. आपले ज्ञान व मूल्ये निर्दोष, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनवू लागतो. या प्रकारच्या मूल्यांच्या बुडाशी असलेला अनुभवच आपल्या कवितांच्या—विशेषतः चिंतनगर्भ कवितांच्या—बुडाशी असतो. मूल्यविचारांची व चिंतनगर्भ कवितेची अनुभवसामग्री एकच असते, हे आपण पाहिले आहेच. या अनुभवसामग्रीवर विश्लेषण, संश्लेषण, वर्गीकरण, अमूर्तीकरण यांची प्रक्रिया केली की आपणास अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यविचार मिळतो. याच अनुभव-सामग्रीमध्ये रूपकप्रक्रिया घडवून आणली, हे अनुभव मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना यांच्यातील साधर्म्य-वैधर्म्याच्या आधारे जोडले, एकात्म केले की आपणांस चिंतनगर्भ कविता प्राप्त होते. म्हणून चिंतनगर्भ कविता, एवढेच नव्हे तर एकूण काव्य (कारण कुठल्याही प्रकारच्या काव्यात सुप्त, प्रकट, प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष मूल्यभाव असतोच) हे तात्त्विक मूल्यात्मक विचारांचे सहोदर असते. मूल्यविचार व काव्य या दोन गोष्टी समांतर असतात. काव्य 'सत्य' देत नाही तर सत्याशी समांतर अशी एक वस्तू देते. काव्यात्म सत्य असा सत्याचा स्वतंत्र प्रकार कल्पिण्याची गरज नाही. कवितेत जे काही असते ते सत्य किंवा ज्ञान नव्हे, तर ते असे काही तरी असते की ज्याला ज्ञानसमांतर, सत्यसमांतर म्हणता येऊ शकेल.

जर आपण कवितेच्या आधारे समजावून घेऊ लागलो तर कविता हे विश्वासंबंधी ज्ञान देणारे एक साधन बनते. हे मान्य केले की ज्ञानाच्या यथार्थतेचे जे निकष आहेत ते कवितेलाही लागू करावे लागतात. ज्ञानाचे यथार्थत्व आपण तर्काच्या आधारे, अनुभवाच्या कसोटीवर घासून तपासतो. परंतु कवितेतील प्रतिमा किंवा रूपके ही या कसोटीवर उतरत नाहीत. "तुझ्या डोळयांतली वीज, नाचे माझ्या गगनांत"[१९] या ओळीला सत्याच्या, ज्ञानाच्या कसोट्या लावता येणार नाहीत. हे लेविसलाही मान्य आहे. शास्त्रीय सत्याप्रमाणे कवितेतील सत्याचे खरेखोटेपण तपासता येत नाही; आणि कवितेत सर्वंच गोष्टी खऱ्या असतात, परस्परविरोधी गोष्टीसुद्धा, असे त्यानेही म्हटले आहेच.[२०] सत्याचे, ज्ञानाचे निकष कवितेला लागू पडत नाहीत हे त्यालाही मान्य आहे. त्यामुळे सत्याचे दोन प्रकार आपणांस मानावे लागतील : एक शास्त्रीय सत्य व दुसरे काव्यात्म सत्य. दोन्ही सत्यांचे स्वरूप व कसोट्या वेगळया. ज्या दोन सत्यांत काहीही साम्य नाही त्या दोन्ही गोष्टींना 'सत्य' ही एकच संज्ञा वापरण्याचा आग्रह का? या प्रकारच्या भूमिकेवर रिचर्ड्सने हा आक्षेप घेतला आहे. तो म्हणतो की, काव्यातून ज्ञान मिळते हे मानणारे असे म्हणतात की काव्यातील ज्ञान बौद्धिक पातळीवरचे नसते, ते तर्कसंगत नसते; ही जर परिस्थिती असेल तर त्याला 'ज्ञान' म्हणण्याचा अट्टाहास तरी कशासाठी?[२१] रिचर्ड्सच्या या आक्षेपात तथ्य आहे. हे सारे जरी मान्य करावे लागत असले तरी जिच्यातून ज्ञानप्राप्ती होत असल्याचे जाणवते अशा एका कवितेचे अस्तित्व आपणांस नाकारता येत नाही. केशवसुत, मर्ढेकर, विंदा करंदीकर, शरच्चंद्र मुक्तिबोध इत्यादी कवींनी अशी कविता लिहिल्याचे आढळून येते. ज्ञानप्राप्ती झाल्यासारखे वाटावे असे कोणते वैशिष्टय या कवितेत आहे, असा प्रश्न म्हणूनच निर्माण होतो.

काव्य हे सत्यसमांतर

एखाद्या वस्तूचा जेव्हा आपण अनुभव घेतो तेव्हा त्या वस्तूचे वस्तुगत गुणधर्म आपणांस जाणवतात; या गुणधर्मांचा बोध होताना आपण त्या वस्तूची मूल्यनिश्चिती करतो आणि त्याच क्षणी त्या वस्तूसंबंधीच्या काही भावनाही आपण अनुभवतो. वस्तूचा जर प्रथम, नव्याने अनुभव आपण घेत असलो तर या तिन्ही गोष्टींचे अस्तित्व आपणांस ठळकपणे जाणवते. आपल्या प्राथमिक अनुभवाचे स्वरूप असे असल्यामुळेच आपण केवळ ज्ञानप्राप्तीच्या किंवा केवळ मूल्यनिश्चितीच्या हेतूने अनुभव घेऊ शकतो. तसेच एखाद्या अनुभवाने निर्माण झालेल्या भावनेच्या संदर्भात आपण अन्य वस्तूचा भावनिक अनुभव घेऊ शकतो. अनुभव घेताना त्याचे विशिष्ट हेतूने नियंत्रण-नियमन करू शकतो. प्रयोगशाळेतील अनुभव ज्ञानप्राप्तीच्या हेतूने नियंत्रित झालेले असल्यामुळे तेथे वैयक्तिकतेच्या संदर्भात मूल्यमापन होणार नाही आणि त्यामुळे भावनांचा अनुभवही येणार नाही. परंतु प्रयोग करताना आपल्याला

धोका होत असल्याचे जाणवले की मूल्यमापन होऊन भावना जाणवतील. वैयक्तिकतेच्या संदर्भात वस्तूंचे मूल्य न ठरविता एकूण मानवाच्या संदर्भात जर ते आपणा ठरवू लागलो तर प्रखर स्वरूपात प्रत्यक्षात भावना जाणवणार नाहीत. एखाद्य भावनेच्या जागृतीनंतर जर एखादी वस्तू आपल्या अनुभवकक्षेत आली तर त्या भावनेच्या संदर्भात त्या वस्तूचे मूल्य आपण ठरवू किंवा ती वस्तू आपली भावना बदलवूनही टाकू शकेल. तेव्हा आपल्या अनुभवात ज्ञानदायी घटक, मूल्यांची व भावनांची जाणीव एकत्र असू शकते. तसेच, यांपैकी एका घटकाला प्राधान्य देऊन किंवा प्राधान्य मिळून अनुभव घेतले जाऊ शकतात. या अनुभवात मूल्यभाव व भावना मात्र नेहमी एकत्रच असतात. तेव्हा आपल्या अनुभवात असलेल्या वस्तुगत गुणधर्मांचे स्वरूप लक्षात घेऊन, त्यांचे विश्लेषण, संश्लेषण, वर्गीकरण करून बाह्य वास्तवाचे ज्ञान आपण मिळवतो. आपल्या अनुभवातील मूल्यभाव तत्संलग्न भावनेपासून, तसेच आपल्या व्यक्तिगत इच्छा व गरजा यांच्यापासून तोडून त्यांची व्यक्ति-काल-निरपेक्ष व तर्कसंगत व्यवस्था आपण लावतो आणि आपणांस मूल्यात्मक, तात्त्विक विचार मिळतात. आपल्या अनुभवातून अशा ज्ञानाची व तात्त्विक विचारांची आपणांस प्राप्ती झाल्यानंतर तर्काच्या साह्याने त्यांचा अमूर्त प्रपंच सुरू होतो. या प्रपंचात या विचाराच्या मागे असलेल्या मूळ अनुभवाकडे जाण्याची गरज राहत नाही. प्राप्त झालेल्या ज्ञानाच्या संदर्भात किंवा मूल्यांच्या संदर्भात आपण इतर अनुभव घेऊ लागतो, आपल्याला येणाऱ्या अनुभवांचे व इतरांनाही आलेल्या अनुभवांचे विश्लेषण त्यांच्या संदर्भात करू लागतो. या मार्गाने आपण सत्याच्या जवळ जाऊ लागतो. आपले ज्ञान व मूल्ये निर्दोष, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य बनवू लागतो. या प्रकारच्या मूल्यांच्या बुडाशी असलेला अनुभवच आपल्या कवितांच्या—विशेषतः चिंतनगर्भ कवितांच्या—बुडाशी असतो. मूल्यविचारांची व चिंतनगर्भ कवितेची अनुभवसामग्री एकच असते, हे आपण पाहिले आहेच. या अनुभवसामग्रीवर विश्लेषण, संश्लेषण, वर्गीकरण, अमूर्तीकरण यांची प्रक्रिया केली की आपणास अमूर्त, सार्वत्रिक, सर्वसामान्य मूल्यविचार मिळतो. याच अनुभव-सामग्रीमध्ये रूपकप्रक्रिया घडवून आणली, हे अनुभव मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना यांच्यातील साधर्म्य-वैधर्म्याच्या आधारे जोडले, एकात्म केले की आपणांस चिंतनगर्भ कविता प्राप्त होते. म्हणून चिंतनगर्भ कविता, एवढेच नव्हे तर एकूण काव्य (कारण कुठल्याही प्रकारच्या काव्यात सुप्त, प्रकट, प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष मूल्यभाव असतोच) हे तात्त्विक मूल्यात्मक विचारांचे सहोदर असते. मूल्यविचार व काव्य या दोन गोष्टी समांतर असतात. काव्य 'सत्य' देत नाही तर सत्याशी समांतर अशी एक वस्तू देते. काव्यात्म सत्य असा सत्याचा स्वतंत्र प्रकार कल्पिण्याची गरज नाही. कवितेत जे काही असते ते सत्य किंवा ज्ञान नव्हे, तर ते असे काही तरी असते की ज्याला ज्ञानसमांतर, सत्यसमांतर म्हणता येऊ शकेल.

काव्यात असलेल्या ज्ञानसमांतर, सत्यसमांतर गोष्टींमुळेच आपणांस कविता सत्य सांगत असल्याचा, ज्ञान देत असल्याचा भास होतो. कवितेच्या याच वैशिष्ट्यामुळे ॲरिस्टॉटलला काव्य ही गोष्ट इतिहासापेक्षा अधिक 'तत्त्वज्ञानात्मक' वाटली.

ज्ञान व काव्य ही अनुभवांची समांतर व्यवस्थापने

कवितेत आपल्या मूल्यभावगर्भ किंवा भावनिक अनुभवांचे सेंद्रिय स्वरूपाचे व्यवस्थापन होत असते. वाचकाचे अनेक अनुभव कवितेतील प्रतिमेच्या संघटनेत विरघळून जातात आणि कवितेतील प्रतिमेच्या संघटनेचा आकार धारण करतात. त्यामुळे एरव्ही विस्कळीत, सुटे सुटे वाटणारे आपले अनुभव व्यवस्थित, संघटित असल्याचा, त्यांच्यात एक संगती असल्याचा प्रत्यय आपणांस येतो. विशिष्ट कवितेच्या सहवासात आपण जोपर्यंत असतो तोपर्यंतच आपण आपल्या अनुभवांचे व्यवस्थापन अनुभवीत असतो. या व्यवस्थापनाचा अनुभव, प्रत्यय आनंददायक असतो. या कवितेचा सहवास संपला की हे व्यवस्थापन संपुष्टात येते. त्यामुळे कविता व आपल्या अनुभवांचे व्यवस्थापन या दोन गोष्टींत साध्यसाधनभाव असत नाही. आपल्या अनुभवाचे एक सेंद्रिय व परिपूर्ण व्यवस्थापन आपण लावतो. कारण रसिक या नात्याने ती आपली नैसर्गिक आवश्यकता असते. आपण ज्या कारणांसाठी ज्ञानप्राप्ती करून घेतो त्याच कारणांसाठी आपण कलास्वादही घेतो. ज्ञानामध्ये किंवा मूल्यविचारांमध्ये आपल्या भोवतालच्या वास्तवाचे एक व्यवस्थापन लावलेले असते. काव्यास्वाद घेताना आपल्या अनुभवांमध्ये एक व्यवस्थापन निर्माण केले जाते. ज्ञानप्राप्तीच्या बुडाशी मानवी जीविताच्या सुरक्षिततेची प्रेरणा असते. आपण ज्या परिसरात राहतो त्याचे ज्ञान आपल्या सुरक्षिततेसाठी आवश्यक असते. विश्वाचे ज्ञान मिळवणे यामागे संस्कारयुक्त, उन्नत स्वरूपातील हीच प्राथमिक प्रेरणा असते. जीवन जगत असताना आपण रूपके घडवतो. अशा रूपकांमधून आपण लौकिक, व्यावहारिक पातळीवर आपल्या अनुभवांचे व्यवस्थापन लावीत असतो. आपल्या भोवतालच्या परिसराचे ज्ञान मिळवणे व रूपके घडवून आपल्या अनुभवांचे व्यवस्थापन लावणे हे मानवाच्या अस्तित्वाला, सुरक्षिततेला आवश्यक असते. हीच प्रेरणा उन्नत, संस्कारयुक्त बनून विश्वाचे ज्ञान मिळविण्यासाठी व काव्यनिर्मितीसाठी माणसाला प्रवृत्त करते. चंद्रावर प्राणवायू आहे की नाही याच्याशी सामान्य माणसाला काही कर्तव्य नसते. तसेच काव्यातील संघटनेशीही प्रत्येकाला कर्तव्य असेलच असे नाही. कारण या प्रकारचे ज्ञान व या प्रकारची प्रतिमांची संघटना प्रत्येकाच्या सुरक्षिततेच्या प्रेरणेला आवश्यक नसते. प्रत्यक्ष व्यवहारात अशा ज्ञानाचा व काव्याचा काहीही उपयोग नसतो. समाजातील थोड्या लोकांना व्यावहारिक नव्हे तर मानसिक पातळीवर ज्ञानाची, काव्याची आवश्यकता वाटते. ज्ञान म्हणून ओळखले जाणारे व्यवस्थापन आणि काव्य म्हणून ओळखले जाणारे अनुभवांचे व्यवस्थापन ही मूलभूत व परस्परसमांतर

व्यवस्थापने होत. आर्चिबाल्ड मॅक्लीशने काव्य हे सत्यासारखे असते असे म्हटले आहे. त्याचे हे म्हणणे गृहीत धरून कविता—एकूण वाङ्मय—हे एक ज्ञानसमांतर, सत्यसमांतर असे काही तरी देते असे म्हटले पाहिजे.[२२] हे जे काही आहे त्याची नेमकी व्याख्या मात्र करता येत नाही.

सेंद्रिय घाट व तार्किक घाट यांचे समतोलत्व

आता आपणांस चिंतनगर्भ कवितेतील प्रतिमांच्या संघटनेचे स्वरूप लक्षात घ्यायचे आहे. चिंतनगर्भ कवितेची सामग्री असलेल्या अनुभवांचे विश्लेषण केल्यास आपणांस अमूर्त संकल्पना किंवा विचार प्राप्त होऊ शकतात, हे आपण पाहिले. चिंतनगर्भ कविता व विचार यांची मूळ सामग्री एकच आहे. त्यामुळे तार्किक विश्लेषण, संश्लेषण, वर्गीकरण या मार्गांचा अवलंब चिंतनगर्भ कवितेत होताना दिसतो. विचारांची तार्किक मांडणी या कवितेत सहजपणे आढळते. प्रतिमा-प्रतिमांमध्ये तार्किक नाती प्रस्थापित झालेली दिसतात. प्रतिमांचीही आंतररचना, प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांचेही संबंध तार्किक स्वरूपाचे असतात. ज्या कवितेत प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यामध्ये तसेच प्रतिमा-प्रतिमांमध्ये तार्किक नाते प्रस्थापित झालेले असते अशा कवितेच्या घाटास आपण तार्किक घाट म्हणतो किंवा या कवितेतील संघटनेस तार्किक संघटना म्हणतो. एकूण चिंतनगर्भ कविता प्रामुख्याने याच घाटात लिहिली जात असल्याचे दिसते. परंतु या तार्किक घाटाबरोबरच एक अतार्किक, सेंद्रिय असा घाटही या कवितेत आढळून येतो. म्हणजे या कवितेतील प्रतिमांची आंतररचना व प्रतिमांमधील संबंध एकाच वेळी दोन प्रकारचे असतात. एकाच वेळी ते तार्किक, विश्लेषणात्मक व वैचारिक निष्कर्ष निष्पन्न करणारे व प्रतिमांचे संश्लेषण करणारे, सेंद्रियत्व प्रत्ययाला आणणारे आणि मूल्यभावसंलग्न भावनेचा प्रत्यय घडविणारे असतात. या दोन्ही प्रकारच्या रचना किंवा संघटना एकाच वेळी अस्तित्वात येतात. त्या अशा प्रकारे येतात की त्या एकमेकींना विरोधी असणार नाहीत. उलट तार्किक संघटना ही सेंद्रिय संघटनेच्या आकलनास मदतच करते. चिंतनगर्भ कवितेचे आकलन करताना आपण तिच्यातून तर्काच्या मदतीने वैचारिक निष्कर्ष काढून ती समजावून घेण्याचा प्रयत्न करतोच. तार्किक घाटातील कवितेत कवीनेच हे कार्य केलेले असते. म्हणजे त्याला जाणवलेला मूल्यभाव त्याने तर्काच्या मदतीने स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केलेला असतो. त्याने स्वतःच या मूल्यभावातून विचार निष्कर्षिलेले असतात. कवी स्वतःच मूल्यभावाकडून विचारांकडे व विचारांकडून मूल्यभावाकडे गेलेला असतो. एका परीने सेंद्रिय संघटनेच्या आकलनास मदत करील असे तयार, तार्किक विश्लेषण कवीनेच पुरविलेले असते. अनेकदा कवी एखाद्या तर्कजन्य विचाराने प्रभावित झालेला असतो. हा विचार मांडताना आपोआपच तार्किक घाटाबरोबर एक अतार्किक घाट सिद्ध होतो. वाचकही हा तार्किक घाट समजावून

घेताना अतार्किक घाटाचा आस्वाद घेतो. बी कवींच्या पुढील कवितेच्या आधारे आपणांस या दोन घाटांचे किंवा संघटनांचे सह-अस्तित्व समजावून घेता येऊ शकेल.

दीपज्योतीस

सोन्याची तनु जाळितेस अपुली पाषाणमूर्तीपुढें,
मुग्धे ! तें वद कोण पुण्य तुझिया हातास तेणें चढे ?
सारें विश्व बुडे तमांत तिकडे भांबावुनी बापुडें,
गे ! निष्कंप, तुला परंतु इकडे, ही ध्यानमुद्रा जडे.

ध्याया कोंडुनि मंदिरांत जगदुद्यानीं न तूं जन्मली,
वायां नासुनि जावया नुगवली बागेंत चांफेकळी !
व्हाव्या वाधिंत वस्तु ज्यांत वसतें सौंदर्य अत्युत्कट,
इच्छा केवळ कीं ! न वस्तुसह तें पावो जगीं शेवट.

प्रत्यंगीं अवघ्या प्रकर्षभर ये ज्यांच्या पुरा मोडुन
त्यांच्या पूर्णपणास सुस्थिरपणा येथें न अर्धेक्षण,
पूर्णोत्थापनकाल तोच पतनप्रारंभही होतसे,
ऐसा निष्ठुर कायदा सकल या सृष्टींत शासीतसे !

येथें नूतनजीर्ण, रूप अथवा विद्रूप, नीचोत्तम;
न्यायान्याय, अनीतिनीति, विषयीं संभोग का संयम,
जातीं हीं भरडोनि एक घरटीं एकत्र आक्रंदत,
आशा भीतिवशा म्हणूनिच मृषा स्वर्ग स्रजी शाश्वत.

हें वैषम्य असह्य 'होतसमयीं' स्थापावया साम्यता !
तेजोवंत यदा यदा त्यजुनि ती प्रेतोपमा स्तब्धता;
अन्यायप्रतिकारकार्य करिती नाना प्रकारान्तरें,
दारीं बंड ! घरांत बंड ! अवघें ब्रह्मांड बंडें भरे !

हें लोकोत्तर रूप तेज तुजला आहे निसर्गें दिलें,
कीं तूं अन्य तशींच निर्मुनि जगा द्यावींस कांहीं फलें,
दानें दे न कुणा निसर्ग ! धन तो व्याजें तुम्हां देतसे,
तें त्याचें ऋण टाक फेडुनि गडे ! राजीखुशीनें कसें !

होतां वेल रसप्रसन्न फुटुनी येतो फुलोरा तिला,
ती आत्मप्रतिमांस निर्मुनि हसे संहारकालानला;
'वाढा आणि जगा' निसर्ग म्हणतो सृष्टीस भूतात्मिका,
डोळ्यांनीं उघडया पहात असतां होशी गुन्हेगार का ?[२३]

ही कविता एक उद्देशिका आहे. एका तरुण, सुंदर व संन्यस्त विधवेस उद्देशून कवी बोलत आहे. येथे होणारे चिंतन हे केवळ विधवापुनर्विवाहापुरते मर्यादित नाही; निसर्ग, त्याचे कार्य, सृष्टीचा विनाशक नियम, बंडखोरी या विषयांवरही कवीने चिंतन केले आहे. या चिंतनात एक तर्कशुद्ध मांडणी दिसून येते. तसेच ही मांडणी युक्तिवादात्मक असल्याचेही दिसते. या कवितेतील चिंतनाचे सार काढल्यावर या मांडणीची तार्किकता स्पष्ट होऊ शकेल. या सृष्टीत विनाशाच्या एका निष्ठुर कायद्याचे राज्य आहे. येथे चांगले, वाईट सारेच नष्ट होत असते. विनाशाच्या या सत्तेवर मात करण्यासाठी निसर्गाने मानवाला, सर्वच सजीवसृष्टीला निर्मितीची एक शक्ती दिली आहे. निसर्गतः निसर्गाकडून आपणांस जी वैशिष्ट्ये प्राप्त झालेली असतात ती या निर्मितिशक्तीच्या आधारेच, वंशसातत्याच्या द्वारा, टिकवायची असतात. सध्याच्या धार्मिक, सामाजिक रूढी निसर्गाला पूरक-पोषक नाहीत. किंबहुना त्या निसर्गाविरुद्ध संहारशक्तीला मदतच करीत आहेत. म्हणून या रूढींच्या मार्गाने न जाता निसर्गाच्या मार्गाने गेले पाहिजे. येथे बी कवी हे निसर्ग, सृष्टीचा विनाशक कायदा, मानवनिर्मित रूढी या सर्व गोष्टींचे तार्किक मूल्यमापन करीत आहेत. एवढेच नव्हे तर त्यांनी निष्कर्षिलेल्या मूल्यांची ते शिफारसही करीत आहेत. चिंतनगर्भ कविता मूल्यभाव व्यक्त करीत असल्यामुळे कवीला काही मूल्यांची शिफारस करावीशी वाटते आणि यातूनच उपदेशपर, प्रचारकी कवितेचा जन्म होत असतो. या कवितेलाही काहीसे उपदेशाचे, बोधाचे रूप आले आहे.

या तार्किक मांडणीतून यातील प्रतिमा जन्माला आल्या आहेत. प्रतिमांची आंतर-रचनाही तार्किक संबंधातून घडलेली आहे. विधवा स्त्रीच्या सुंदर देहाला दीपज्योत, सोन्याची तनू व चाफेकळी म्हटले आहे. धार्मिक व सामाजिक रूढींना पाषाणमूर्ती व संहारक तत्त्वाला अग्नी म्हटले असून निसर्गाचे मानुषीकरण केले आहे. तो जणू चांगला सावकार आहे. दान न देता तो जे देतो ते सव्याज फेडून घ्यायचे ऋण असते. सौंदर्य हे मूल्यवान म्हणून सोन्याची प्रतिमा; रूढी या तटस्थ, निर्जीव व निरुप-योगी, परंतु माणसाला आदरणीय वाटणाऱ्या, म्हणून त्या पाषाणमूर्ती; काळ हा सर्वभक्षक म्हणून तो अग्नी; निसर्ग हा देणारा परंतु जास्त प्रमाणात परत घेणारा, त्याचे हे परत घेणे सौंदर्य टिकवून ठेवणारे, म्हणून तो एक चांगला सावकार. (सावकाराची प्रतिमा ही सुप्त प्रतिमा होय; कारण येथे फक्त सावकाराच्या वर्तनाचे वर्णन करून त्याचे सावकारपण सुचवले आहे.) या प्रतिमांमधून कवीने काही प्रतिमाघटना (image-situations) घडवल्या आहेत. पाषाणमूर्तीपुढे जळणारी ज्योत व बाहेरचा काळोख; भरडल्या जाताना आक्रंदणाऱ्या चांगल्या-वाईट गोष्टी; हा अन्याय असह्य होत असल्यामुळे उभे राहणारे तेजोवंतांचे बंड; फुलोरा फुलवून 'आत्मप्रतिमा' निर्मून संहारकाळाला हसणारी वेल इत्यादी महत्त्वाच्या प्रतिमाघटना सांगता येतील. या प्रतिमाघटनांचे मूल्य निश्चित करून कवी त्यांच्यावर युक्ति-

वादात्मक भाष्य करतो. उदाहरणार्थ, पाषाणमूर्तीपुढे जळणाऱ्या सोन्याच्या ज्योतीवर

...तें वद कोण पुण्य तुझिया हातास तेणें चढे?

असे भाष्य तो करतो. किंवा सव्याज धन देणाऱ्या सावकाररूपी निसर्गावर

दानें दे न कुणा निसर्ग! धन तो व्याजें तुम्हां देतसे,
तें त्याचें ऋण टाक फेडुनि गडे! राजीखुशीनें कसें?

हे भाष्य त्याने केले आहे. म्हणजे विचाराला पोषक व सुसंगत प्रतिमा निर्माण करायच्या, या प्रतिमा व त्यांच्यावर सुसंगत भाष्य यांची एक मालिका तयार करायची, अशी एक रचना कवीने केली आहे. अशा रचनेत प्रतिमांचे कार्य विचार-प्रकाशन हे असते. या कवितेतील प्रतिमा या तार्किक पातळीवर हे कार्य यशस्वीपणे करताना दिसतात.

परंतु या कवितेत एवढेच घडत नाही. येथे प्रतिमांमध्ये मूल्यसंलग्न भावनाप्रेरित रूपकप्रक्रियाही घडत आहे. यांतील पाषाणमूर्तीपुढे सोन्याची तनू जाळण्याची पहिली प्रतिमा विचारात घेऊ. विधवेचे सौंदर्य, तिच्या जीवनाचे निष्फलत्व व रूढींचे निर्दय कठोरत्व यांचा एक प्रत्यय ही प्रतिमा घडवीत आहे. विधवा स्त्री व रूढी यांच्याबद्दलचा मूल्यभाव व भावनिक प्रतिक्रिया यांमधून ही प्रतिमा घडली आहे. कवीची विधवेबद्दलची सहानुभूती व तिच्या सौंदर्याचा जाणवलेला मूल्यभाव, या सौंदर्याचे कणाकणाने नष्ट होणे, यांतून 'दीपज्योती'ची व ज्योतीसंबंधी 'सोन्याची तनू' ही प्रतिमा घडली आहे. रूढींबद्दलची कवीची विरोधाची, अनादराची भावना व रूढींच्या मूल्यविहीनतेची जाणीव यातून 'पाषाणमूर्ती' ही प्रतिमा घडली आहे. येथे निर्माण होणाऱ्या प्रतिमाघटनेला एक कारुण्यपूर्ण व निरर्थकत्वाचा, वाया जाण्याचा अर्थ दिला जातो आहे. बाहेरचा काळोख व पाषाणमूर्तीपुढील तिची 'ध्यानमुद्रा' या प्रतिमा पाहिल्यावर हे लक्षात येते. दुसऱ्या कडव्यात आलेली 'चाफेकळी' ही प्रतिमा जशी मूल्यभावसंलग्न भावनेतून घडते, तशीच ती दीपज्योतीच्या प्रतिमेशी एक सेंद्रिय नातेही जोडते. दीपशिखेचा व चाफेकळीचा आकार यांत साम्य आहे. दीपशिखा ही जशी पाषाणमूर्तीपुढे जळते तशीच चाफेकळीही पाषाणमूर्तीला वाहिली जाते. दीपशिखेचे पाषाणमूर्तीपुढे जळणे जसे निरर्थक तसेच चाफेकळीचे पाषाणमूर्तीवर निर्माल्य होणे म्हणजे ती 'नासून' जाणे होय. या साधर्म्यात एक मूल्यभाव संघटित झाला आहे. तसेच दीपशिखेचे तेज व चाफेकळीचा नाजुकपणा यासंबंधीच्या भावनिक प्रतिक्रियाही या दोन प्रतिमांना जोडण्यात सहभागी झाल्या आहेत.

दुसऱ्या कडव्यात 'प्रकर्षभर', 'पूर्णपणा' यांसारखे अमूर्त संकल्पनावाचक शब्द आले आहेत आणि ते मूल्यभावास अमूर्त संकल्पनात्मक रूप देत आहेत. परंतु 'प्रकर्षभर' या शब्दाशी 'मोडून' हा शब्द जोडला जाताच येथे रूपकप्रक्रिया घडते. 'मोडणे' ही एक संवेद्य क्रिया आहे. कडधान्यास जसे 'मोड' फुटतात म्हणजे एक

विकासोन्मुख कोंभ जसा धान्यकण मोडून, छेदून बाहेर पडतो तसे हे शरीरान्तर्गत सौंदर्य 'मोडून' बाहेर येत आहे. या प्रत्ययाबरोबरच एक दुसराही प्रत्यय हा शब्द घडवीत आहे. 'मोडून' याला नष्ट होण्याचाही एक अर्थ आहे. एक अवस्था नष्ट होऊन दुसरी अवस्था प्रकट होणे असे सृष्टीत सातत्याने घडते त्याचे सूचन हा द्व्यर्थी शब्द करतो. निर्मिती व विनाश या चक्रातून जे टिकणे घडत असते ते बी कवींना अभिप्रेत आहे आणि हा शब्द ही सूचना काटेकोरपणे करीत आहे. तेल, वात नष्ट होते आणि दीपशिखेचे सौंदर्य 'मोडून' बाहेर पडते. डहाळींची साल छेदून अंकूर फुटतो व त्याला कळी येते; तिचे सौंदर्य जणू मोडून बाहेर पडते. या कडव्यात आलेला 'सुस्थिरपणा' हा अमूर्त संकल्पनात्मक अर्थ देणारा शब्द पहिल्या कडव्यातील 'निष्कंप', 'ध्यानमुद्रा' या प्रतिमांचे नियमन करीत आहे. दीपाचे 'निष्कंप' जळणे, तिची 'ध्यानमुद्रा' या दोन्ही गोष्टी सुस्थिर आहेत आणि 'सुस्थिरपणा' तर अर्धक्षणही टिकत नसतो. कारण त्यानंतर लगोलग 'पतनप्रारंभ' सुरू होतो. पाषाणमूर्तीपुढे तिची 'ध्यानमुद्रा', 'निष्कंप जळणे' हे टिकणारे नाही. त्याच्या गर्भात विनाश आहे. ही ध्यानमुद्रा एक अनैसर्गिक गोष्ट आहे. जीवनातील नैसर्गिकता व अनैसर्गिकता यांचा वेध घेऊ पाहणारी ही कविता तिसऱ्या कडव्यातील संकल्पनांमधून पूर्वी आलेल्या प्रतिमांना नवा अर्थ देऊन हा वेध घेत असलेली दिसते. तीच बाब 'कायदा' या संकल्पनात्मक शब्दाची. कुठलीही नवनिर्मिती न करता नष्ट होणे हे दीपशिखेबद्दल, चाफेकळीबद्दल घडणार आहे. आणि हे शोकपूर्ण आहे याची जाणीव 'ऐसा निष्ठुर कायदा सकल या सृष्टीस शासीतसे' या ओळीमुळे होते. कवितेतील वैचारिक विधाने ही त्या प्रतिमेच्या अस्तित्वाला, त्या प्रतिमेच्या प्रतिमापणालाच आवश्यक असतात असे जे पहिल्या भागात म्हटले होते ते याच अर्थाने.[२४] तिसऱ्या कडव्यातील वैचारिक निष्कर्ष हा यातील प्रतिमांना अर्थपूर्णता देण्यास आपणांस मदत करीत असलेला दिसतो. चिंतनगर्भ कवितेतून आपण निष्कर्ष काढतो आणि त्याच्या साह्याने प्रतिमांची संघटना, त्यांची अर्थपूर्णता लक्षात घेतो. येथे कवीनेच हे कार्य केले आहे. यानंतर येणारे काळाचे सर्व भरडून टाकण्याचे चित्रही 'दीपज्योतीस', 'चाफेकळीस' अशीच शोकपूर्णतेची व निष्फळतेची अर्थपूर्णता मिळवून देत आहे.

यानंतरच्या कडव्यात आलेले 'होतसमयीं', 'तेजोवंत' हे शब्द आणि शेवटच्या कडव्यातील 'संहारकालानल' या शब्दातील 'अनल' (अग्नी) हा उल्लेख मोठा अर्थपूर्ण आहे. होत (यज्ञ) हा अग्नीशिवाय शक्य नाही. तेजोवंतातही सुतरूपाने अग्नी आहेच. अग्नीची ही रूपे एकीकडे व दुसरीकडे दीपज्योतीचे निष्कंप जळणे, आणि संहारकाळाचे सर्वभक्षक जाळणे ही अग्नीचीच रूपे प्रतिमा बनून मूल्यभावाला व तत्संलग्न भावनांना संघटित करीत असलेली दिसतात. यज्ञातील अग्नी आहुतींचा विनाश करून इच्छित फल देतो. हा यज्ञ तेजोवंतच करतात. विधवेचे दीपज्योतीसम

जळणे हे चांगले घडावे म्हणून होत असले तरी ते 'फल' निर्माण करू शकत नाही. तर संहारकाळाचा अग्नी हा सर्वभक्षक असल्याने त्यातून फलाची अपेक्षाच करता येत नाही. येथे यज्ञाचा संबंध हा फुलणे, बहरणे, फळणे याच्याशीही जोडला गेला आहे. त्यामुळे नवनिर्मिती घडविणारे सर्वच यज्ञरूप व अग्निरूप असल्याचे सुचविले गेले आहे.

या कवितेत, अर्थातच, 'दीपज्योत' या प्रतिमेस केंद्रस्थान प्राप्त झाले आहे. यातील संकल्पना, विचार, अन्य प्रतिमा या 'दीपज्योत' या प्रतिमेस एक अर्थपूर्णता एक अर्थसमृद्धी मिळवून देत आहेत. 'पाषाणमूर्ती'पुढचे तिचे जळणे थांबावे आणि ते विश्वाला प्रकाश देण्यात 'सफल' व्हावे. हा प्रकाशही यज्ञातील अग्नीप्रमाणे नवनिर्मिती घडविण्याच्या मार्गाने तिने द्यावा. हाच नवनिर्मिती घडविणारा अग्नी सर्वभक्षक संहारक अग्नीवर मात करू शकेल. असा एक मूल्यभाव या प्रतिमांमधून साकार होताना दिसतो.

या चिंतनगर्भ कवितेत नाट्यघटक फार प्रभावीपणे सहभागी झालेले दिसतात. नाट्य हे कथात्म घटकांशिवाय शक्य नसते. येथे नाट्य साकार करणारी कथात्मकताही आहेच. एकीकडे सर्वभक्षक, सर्वसंहारक काळ आणि दुसरीकडे निसर्गाने दिलेल्या निर्मितिशक्तीच्या आधारे या काळावर मात करणारी सजीव सृष्टी. रूढीच्या पाषाण-मूर्तीपुढे निष्फळपणे स्वतःला जाळून घेणारी विधवा आणि निवेदकाच्या बोलण्यातून तिला करून दिलेली नवी जाणीव, काळाकडून चांगल्या गोष्टींचा होणारा संहार आणि त्याविरुद्ध तेजोवंतांचे बंड, असे एक नाट्य (व त्याच्याशी निगडित कथाही) येथे प्रगट झाले आहे. ही उद्देशिका आहे. उद्देशिकेत निवेदकाच्या व्यक्तिमत्त्वालाही अर्थपूर्णता प्राप्त होत असते. या कवितेतील निवेदकालाही एक व्यक्तिमत्त्व असल्याचे जाणवते. ते त्याच्या भाष्यातून प्रकटले आहे.

चिंतनगर्भ कवितेतील चिंतन हे त्या कवितेच्या आकलनप्रसंगी विश्लेषणप्रक्रियेतून प्राप्त होत असते. कवितेतील प्रतिमा व प्रतिमांसह येणारी विधाने यांचे विश्लेषण करून आपण त्यातून काही वैचारिक निष्कर्ष काढीत जातो. परंतु वैचारिक गद्याप्रमाणे आपली ही प्रक्रिया येथेच थांबत नाही. विश्लेषणप्रक्रियेतून वैचारिक निष्कर्ष प्राप्त होताच गद्याचे कार्य संपुष्टात येते. कवितेतील प्रतिमांचे व अन्य विधानांचे विश्लेषण करून आपणांस जे विचार प्राप्त होतात ते तिच्यातील प्रतिमांच्या आकलनास मदतच करतात. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की, चिंतनगर्भ कवितेतील तार्किक बाट हा सेंद्रिय घाटाच्या अस्तित्वाला पूरक ठरतो. परंतु काही वेळा हे दोन बाट एकमेकांमध्ये मिसळलेले असतात. कवी स्वतःच तार्किकतेकडून सेंद्रिय संश्लेषणा-कडे आणि या संश्लेषणाकडून तार्किकतेकडे जात येत असतो. त्याच्या या अशा जाण्या-येण्यामुळे तार्किकता व सेंद्रिय संश्लेषण ही दोन टोके एकमेकांत मिसळून गेलेली असतात.

केवळ तार्किक घाटाची कविता

चिंतनगर्भ कवितेत तार्किक व सेंद्रिय घाटाचे हे समतोलत्व नेहमीच आढळेल असे नाही. अनेकदा तार्किकतेचे किंवा तार्किक मांडणीचे या कवितेवर आक्रमण होते. चिंतनगर्भ कविता लिहिताना विश्लेषणप्रक्रिया प्रभावी झाल्यामुळे कवी त्याला जाणवलेल्या मूल्यभावातून वैचारिक निष्कर्ष काढू लागतो. पुष्कळदा वाचकांसाठी एखादा विचार स्पष्ट करण्याचा, तो वाचकांना पटवून देण्याचा कवीला मोह होतो. त्यामुळे कवितेत विचारप्रतिपादन होऊ लागते आणि प्रतिमांना केवळ उदाहरणांचे (illustrations) स्वरूप येते. उदाहरणांच्या मालिकेतून विचार मांडणे आणि तो मांडताना उदाहरणे आकर्षक, सुखदायक बनवणे असा प्रकार तेथे व्हायला लागतो. वाचकांना विचार पटवून देण्याची, त्यांच्यावर भावनिक परिणाम करण्याची, त्यांना कृतिशील बनविण्याची प्रेरणा जर फार प्रभावी बनली तर कवितेला वक्तृत्वाचे स्वरूप प्राप्त व्हायला लागते. वक्तृत्वपूर्ण कवितेत येणाऱ्या प्रतिमांमधील संवेद्यता ही प्रत्यक्ष पुराव्याचे आणि या प्रतिमांमधील भावनिकता, तो विशिष्ट विचार पटवून देण्याचे, त्या आधारे वाचकास कृतिप्रवृत्त करायला अनुकूल मनोवस्था तयार करण्याचे कार्य करीत असते. आपण जर अशा कवितेचे विश्लेषण केले तर तिच्यात काही भाग अविश्लेष्य आहे याचा आपणांस प्रत्यय येऊ शकत नाही. म्हणून ही रचना सेंद्रिय असत नाही. कारण सेंद्रियत्वाचा स्पर्श झालेल्या चिंतनगर्भ कवितेत असा एक अविश्लेष्य भाग उरायला हवा. येथे कवीचे उद्दिष्टच मुळी कविताबाह्य गोष्टी साधण्याचे असते. बोधवादी, प्रचारकी भूमिकेतून काही विचारांचे आग्रहाने प्रतिपादन करू पाहणारी ही कविता मुळात गद्याचेच कार्य करीत असते. तिच्यातील संवेद्यता व भावनिकता या वाचकांवर गद्याचा संस्कार करण्यास मदत करीत असतात. ही कविता भावनिक गद्यच असते. आपण कविता लिहीत आहोत या जाणिवेमुळे तर्कशुद्ध व मूलगामी विचार मांडण्याची जबाबदारी कवीला स्वीकारायचे कारणच नसते. सेंद्रिय पातळीवर मूल्यभावाची संघटना साधणे आवाक्याबाहेर असते. त्यामुळे प्रचलित, समाजमान्य, स्थिरावलेले विचार घेऊन ते आकर्षक अशा प्रतिमासृष्टीने सजवणे असे काही तरी कवी करू पाहतो. या रूपाची कविता आपणांस विपुल प्रमाणात निर्माण झालेली आढळून येते. यशवंतांची पुढील कविता या दृष्टीने चर्चेस घेता येईल :

तमाशा

(गजल—वियद्‌गंगा)

जगीं या द्वेषदम्भाचा तमाशा माजला सारा
मुलामा मान्यता पावे गुणाला लाभते कारा !

इमानें कष्टतो त्याला मिळेना अन्नही पोटा
परंतु नीचतेसाठी मिठाईचा सदा चारा.

मिळाऱ्या स्वाभिमानाच्या सदा शीर्षावरी लाथा
करी जो सारखी हांजी तया तख्तापुढे थारा.

जयाच्या विक्रमें ठेम्भा स्वताचा जाळिती त्यातें—
तळीं गाडून हे शेखी स्वताचा दाविती तोरा

नगारा ज्याचिया द्वारीं बढाईचा सदा गाजे
ठरे कर्तृत्वशाली तो; तयाला घालिती हारा.

स्वकर्मीं चूर जो मौनी कुणाच्या येइना डोळां!
त्यजोनी धान्य; भूसाला दिगन्तीं नेतसे वारा![२५]

या कवितेतील पहिल्या कडव्यात कवी एक विधान करीत आहे. हे विधान प्रतिमारूप आहे. त्यात येणारा 'तमाशा' हा शब्द प्रतिमारूप आहे. 'तमाशा' म्हणजे भडक देखावा, प्रदर्शन, खेळ, जीवनाला वाईट वळण देणारी कृत्ये. या शब्दाशी निषेधाची, घृणेची भावनाही निगडित झालेली आहे. जगातील द्वेषदंभाचे मूल्य व द्वेषदंभाबद्दलची भावनिक प्रतिक्रिया या प्रतिमेतून व्यक्त झाल्या आहेत. या प्रतिमेतील हा अर्थ व त्याच्याशी निगडित झालेली घृणेची, निषेधाची भावना नंतरच्या प्रतिमांमधून, विधानांमधून स्पष्ट केली गेली आहे. नंतर येणाऱ्या प्रतिमांमधील संवेदनाकृती या पहिल्या प्रतिमेतील विचारांची उदाहरणे आहेत आणि या प्रतिमांशी निगडित असणाऱ्या भावना हा विचार पटवून देण्यासाठी वाचकांच्या मनात घृणेची व निषेधाची भावना जागृत करीत आहेत. आपल्या विचारांचे स्पष्टीकरण करताना कवीने दंभाची व प्रामाणिकपणाची परस्परविरुद्ध उदाहरणे घेतली आहेत. या उदाहरणांची तुलना करून कवी विचार स्पष्ट करतो. यांतील प्रत्येक प्रतिमा ही 'तमाशा' या प्रतिमेशी तार्किक पद्धतीने बांधली गेली आहे. म्हणजे 'तमाशा' या प्रतिमेच्या विश्लेषणातून आपणास जो अर्थ प्राप्त होतो तो अन्य प्रतिमांना स्पष्ट करीत जातो. ही संपूर्ण कविता "'क्ष' कारण 'य'" या प्रकारची तार्किक:रचना होते. जगात इमानाने कष्टणाऱ्यांची किंमत व्हायला हवी, त्याला पोटभर अन्न मिळायला हवे, परंतु तो उपाशी राहतो आणि नीचांना मात्र मिठाई मिळते. कारण "जगीं या द्वेषदंभाचा तमाशा माजला सारा" अशी ही रचना आहे. या प्रकारची कविता रूढ, प्रस्थापित, स्थिरपद विचार देताना दिसते. या कवितेत प्रकट झालेला विचार हा सर्वमान्य आहे; आपण सारेच या प्रकारच्या तक्रारी अधूनमधून करीत असतो. त्यामुळे अशा कवितेचे 'खरे'पणही चटकन पटत असते.

तार्किक, वक्तृत्वपूर्ण कविता हे भावनिक गद्य

केवळ तार्किक बांधणीतील या कवितेचे आणखी एक वैशिष्टय म्हणजे तिच्यातील भावनिकतेचे वेगळेपण. सेंद्रिय कवितेत घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेमुळे भावना ही प्रत्ययशील बनते; ती आपण अनुभवीत आहोत अशी जाणीव काव्यवाचनसमयी होते. या व अशा कवितेत मात्र निवेदकाच्या भावनिक प्रतिक्रियांचे केवळ ज्ञान होते, बोध होतो. लोकहितवादींच्या निबंधांत विचारप्रतिपादनाबरोबर त्यांच्या भावनिक प्रतिक्रियांचे आपणांस जसे 'ज्ञान' होते तसेच येथेही घडते. निवेदकाला अमूक गोष्ट पटत नाही, रुचत नाही, तिच्याबद्दल त्याला राग आलेला आहे किंवा त्याला खंत वाटते असे ज्ञान आपणांस होते. त्याच्या भावनांबद्दल आपणांस सहानुभूती वाटते, अनुकंपा वाटते. परंतु कवी ज्या भावनेतून जसा व ज्या अनुक्रमाने प्रवास करतो तसा वाचक करीत नाही. कवितेतून प्रकट झालेली भावना व वाचकाची प्रतिक्रिया एक नसते. त्यामुळे असे लेखन हे भावनिक गद्यच असते. गद्यात निदान विचारांची मूलभूतता तरी असते, येथे तीही सहसा सापडत नाही. याच प्रकारची कविता जेव्हा वक्तृत्वपूर्ण बनते तेव्हा ती भावनांचा प्रत्यय जरी घडवीत असली तरी तेथे भावना, विचार या सर्वांचा एकात्म सेंद्रिय प्रत्यय येत नाही. वक्तृत्वपूर्ण कवितेत वाचकांच्या मनात भावना जागृत करून त्यांच्या ठिकाणी कृतिप्रवणता निर्माण केली जाते. कवितेच्या क्षेत्राबाहेर प्रत्यक्ष जीवनात काही तरी करण्याची प्रेरणा देणारे साधन असे रूप या कवितेला मिळते. ही कृती करण्यास वाचकाने उद्युक्त व्हावे, या प्रकारच्या कृतीवर व त्या कृतीमागील मूल्यविचारावर त्याच्या श्रद्धा, निष्ठा बसाव्या म्हणून त्याला जास्तीत जास्त तीव्र, भडक भावनांचा डोस देण्याचा मोह कवीला होऊ लागतो. येथे भावना भडक रूपात निर्माण करून वाचकांची विशिष्ट मूल्यांवर श्रद्धा वाढवली जाते. विंदा करंदीकरांच्या पुढील ओळी या दृष्टीने लक्षात घेता येतील :

काय केलें हें ? मानवा ! मानवा !
काय केलेंस हें ? मातृभूच्या उरीं
जाहला वार हा; शांततेच्या उरीं;
मुक्ततेच्या उरीं; जाहला वार हा
मानवाच्या महा दिव्य स्वप्नावरीं;
विश्वऐक्याचिया सर्व आशांवरी.
या महात्म्याचिया भग्न हृदयांतुनी
काय हें वाहतें ? आंधळ्या ! हें पहा :
रक्तबिंदू न हे, रक्तसिंधूच ते;
प्रलय हा ! विलय हा ! विश्वसंहार हा !
वार हा जाहला राष्ट्रनौकेवरी;[२६]

राष्ट्रनौका, विश्वऐक्य, मानवाची दिव्य स्वप्ने, मुक्तता, शांतता या गोष्टींबद्दलच्या वाचकांच्या मनात श्रद्धा जागृत झाल्यावर महात्मा गांधींच्या हत्येमुळे या गोष्टींचे किती नुकसान झाले आहे, हे पटवले जाते. या प्रकारच्या कवितेचे उद्दिष्ट पूर्वनिश्चित असते आणि ते साधण्यासाठी कवितेची बांधणी केलेली असते. वक्तृत्वपूर्ण कवितेत भावनाजागृती केली जात असली तरी ते तिचे अंतिम साध्य नसते. भावनाजागृती-मधून विशिष्ट मूल्यांवरच्या श्रद्धा पक्क्या करणे हे येथे उद्दिष्ट असते. म्हणून हे मुळात भावनिक गद्यच असते. अर्थात या प्रकारच्या कवितेमध्ये रूपकप्रक्रिया अजिबात घडत नाही असे मात्र नव्हे. ती घडत असली तरी फार क्षीण स्वरूपाची असते. परंतु त्यामुळे अशा प्रकारच्या कविता या 'कविता' वाटू लागतात.

अतार्किक घाटाची विशुद्ध चिंतनगर्भ कविता

तार्किकता कायम ठेवून चिंतनगर्भ कविता लिहिण्याची परंपर फार जुनी आहे. या प्रकारात हा तार्किक घाट अनेकदा कवितेचे कवितापणच नष्ट करीत असल्याचे दिसते. तार्किक घाट हा या कवितेच्या आकलनातही अडथळे निर्माण करीत असलेला दिसतो. या घाटामुळे अशा कवितांमधून कोणता विचार मांडला आहे एवढेच लक्षात घेऊन कवितेचे आकलन संपविले जाते. म्हणून चिंतनगर्भ कवितेतून हा तार्किक घाट नष्ट करण्याचे व केवळ मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना यांच्या आधारे संघटना साधण्याचे प्रयत्न केले जातात. अशा कवितेला विशुद्ध चिंतनगर्भ कविता म्हणता येईल. बा० सी० मर्ढेकरांची पुढील कविता या दृष्टीने चर्चेसाठी घेऊ या :

देवळांतल्या ऊद हुंगतो
गाभा भरुनी काळोखाला.
मढींत काजळ धरतो कंदिल,
आणिक कुबड्या एकांताला.

खुल्या दिलाची कंबख्ताच्या
मढ्यांत काजळ धरे भावना,
शततारांचा पुंज शोधतो
एक मनोरा हवेंतिल पुन्हा.

जाइल सळई तुझ्या कृपेची
बुब्बुळलेल्या खाचांतुनि जर,
शततारांचा पुंज हवेंतुन
खेळवीन या तळहातावर ![२७]

या कवितेत मर्ढेकरांनी प्रतिमांमधील तार्किक घाट अगदीच क्षीण केला आहे. साधे, सरळ वैचारिक विधान या कवितेत आढळत नाही. प्रतिमांचा जो अनुक्रम आहे तो तार्किक नात्याची सूचना करणारा किंवा एखाद्या कथेची, सलग दृश्याची सूचना करणारा अनुक्रम नाही. येथे फक्त काही प्रतिमांची संघटना साधली जाते.

या कवितेतील पहिली प्रतिमा पाहा. देवळात जाळला गेलेला ऊद देवळातला काळोख हुंगतो आहे. देवळाची रचनाच अशी असते की देवळाच्या गाभाऱ्यात सदैव काळोख दाटलेला असतो. 'काळोख' हे अज्ञानाचे प्रतीक आहे. जीवनातील अज्ञान, अज्ञात, गूढ या कल्पना व तत्संलग्न भाववृत्ती यांचे अर्थ 'काळोख' या प्रतिमेत स्थिरावले आहेत. हा 'काळोख' देवळातला आहे. वस्तुतः देवळात 'प्रकाश' हवा. 'प्रकाश' हे केवल ज्ञानाचे प्रतीक आहे. परमेश्वर हा ज्ञानमय आहे. म्हणून तो प्रकाशमय आहे. येथे मात्र परमेश्वराभोवती केवळ काळोख आहे. देवापुढे जळणाऱ्या या उदाला हुंगायला प्रकाश न मिळता फक्त काळोख मिळतो आहे. उदाचे हुंगणे हे 'गाभा भरून' आहे. प्रकाश भरपूर हुंगावा म्हणून जणू ऊद 'गाभा भरून' टाकतो आहे. प्रकाशाचा शोध घेता घेता गाभा भरून जरी गेला असला तरी उदाच्या वाट्याला फक्त काळोखच येतो. 'प्रकाश' हुंगण्यासाठी परमेश्वरासमोर स्वतःला कणाकणाने जाळून घेणाऱ्या जीवनाला काळोखच हुंगायला मिळावा यात एक शोकपूर्णतेचा, व्यथेचा सूर आहे. देवाचे घर असलेल्या देवळात प्रकाश असावा तर तेथे काळोख आहे. ऊद स्वतःच सुगंधी आहे, पण तो दुसऱ्याच वस्तू हुंगतो आहे; यात एक अंतर्विरोध आहे. अंतर्विरोधात्मक प्रतिमांच्या (paradoxical images) जडणघडणीत दोन भिन्न, विपरीत गोष्टींत अशक्यप्राय वाटणारे साधर्म्य प्रस्थापित केले जाते. परंतु त्या प्रतिमेला लाभणाऱ्या संदर्भामुळे ही अशक्यप्रायता अर्थपूर्ण बनते. उदाहरणार्थ, स्वतः सुगंधी असलेला व सुगंधी द्रव्य शोधणारा या दोघांत असे साधर्म्य प्रस्थापित झाले आहे की स्वतः सुगंधी असलेलाच सुगंधासाठी इतर द्रव्य हुंगू पाहतो आहे. परमेश्वरासाठी किंवा तत्समान अन्य गोष्टींसाठी जळणारे जीवन हे स्वतःच सुगंधी असते. परंतु हे जीवन मात्र स्वतःचा सुगंध लक्षात न घेता अन्य गोष्टीतील सुगंध शोधू पाहते. या अंतर्विरोधातील विपरीतता जर प्रभावी असेल तर ती प्रतिमा विपरीतभावात्मक (ironical) बनते. शोक-नाट्यात घटनांची, कृतींची रचना विपरीतभावात्मक असते. थेबिस नगरीवर संकटे आणणाऱ्या गुन्हेगारास हद्दपारीची व बहिष्कृततेची शिक्षा सांगणाऱ्या इडिपसवरच ही शिक्षा भोगण्याची पाळी येते. येथे विपरीतभावात्मक रचना आहे. प्रतिमांची विपरीतभावात्मक, अंतर्विरोधात्मक रचना ही शोकाची जाणीव निर्माण करते. मर्ढेकरांच्या कवितेत आपणांस अंतर्विरोधात्मक (paradoxical) व विपरीतभावात्मक (ironical) प्रतिमा आढळून येतात. या कवितेतही अशा प्रतिमांमधून शोकपूर्ण जाणिवेचा प्रत्यय घडवला गेला आहे.

यानंतर कंदिलाची प्रतिमा येते. (पहिल्या प्रतिमेत देवळाचा उल्लेख येऊनही दीपाची प्रतिमा आलेली नाही हे लक्षणीय आहे; मर्ढेकरांच्या आधी एका प्रतिमेच्या योजनेबरोबर त्या प्रतिमेशी सलग किंवा संलग्न असलेल्या अन्य प्रतिमा योजिण्याचा मोह कवींना होत असलेला दिसतो. त्यामुळे अशा कविता अनेकदा सांग रूपकात्म बनत असत.) कंदिलाला आमच्या लौकिक, दैनंदिन जीवनात स्थान आहे. त्यामुळे ही प्रतिमा लौकिक जीवनाचा निर्देश करीत आहे. देव जरी 'अंधारात' असला तरी लौकिक जीवन हे कंदिलामुळे प्रकाशमान झाले आहे. कंदील हे वैज्ञानिक ज्ञानाचे फल आहे. या कंदिलामुळे आमच्या जीवनातील काळोख हटला आहे. असा हा कंदील आपल्या मढीत मात्र काजळ धरतो आहे. मढी म्हणजे मठी, खोली, कोठडी, संन्याशांचे निवासस्थान. कंदिलाची काच व वरचा बंद असलेला भाग यांमुळे कंदिलाची 'मढी' तयार झाली आहे. कंदिलाच्या वरच्या बंद भागात सतत 'काजळी' जमत असते. कंदिलाची काच वक्र, बाकदार असते. त्यामुळे कंदिलाला कुबड असल्याचा भास होतो. या कुबड्या काचेमुळे कंदिलाला एक बंदिस्तपणा प्राप्त झालेला असतो. या कुबडामुळे बाहेरच्या वाऱ्याचा, झडप घालणाऱ्या किड्यांचा संपर्कही ज्योतीला होत नाही. कुबड आलेला माणूस हा जसा इतरांमध्ये मिसळण्याचे टाळतो आणि त्यामुळे तो जसा एकांतप्रिय बनतो, तसेच 'कंदिला'बाबतही घडले आहे. 'कुबड्या' हा शब्द कंदिलाच्या प्रकाशालाही अर्थपूर्ण बनवतो. कंदिलाचा प्रकाश फक्त सभोवती पसरत असतो. तो ऊर्ध्व दिशेला जाऊ शकत नाही. (त्याप्रमाणेच कंदिलाच्या पायतळीही अंधारच असतो.) कुबड्याला वर पाहायला त्रास होतो. जे जे ऊर्ध्व दिशेशी संबंधित आहे, ज्याला आपण जडत्वाच्या पलिकडचे, परमेश्वराशी संबंधित, चैतन्यमय व आत्मिक म्हणतो, त्यांचा या 'कंदिलास' वेध घेता येत नाही.

'ऊद' आणि 'कंदील' या दोन प्रतिमा येथे एकमेकींच्या शेजारी ठेवल्या आहेत. त्यांच्यात कोणते नाते कवीला प्रस्थापित करायचे आहे ते कवीने स्वतः स्पष्ट केलेले नाही. कुठलाही स्पष्टीकरणात्मक असा भाग कवी येथे येऊ देत नाही. जणू या प्रतिमांमध्ये कोणते नाते प्रस्थापित करायचे हे वाचकानेच ठरवायचे आहे. परंतु वाचकालाही याचे मुक्त स्वातंत्र्य नाही. कारण या दोन प्रतिमा एकमेकींशी कोणत्या प्रकारचे नाते प्रस्थापित करणार हे त्यांच्या स्वरूपावरही अवलंबून आहे. संपूर्ण कवितेत कवी फक्त प्रतिमांशेजारी प्रतिमा ठेवीत जातो. आणि या प्रतिमा वाचकांच्या मदतीने एकमेकींशी नाते जोडतात.

या दोन प्रतिमांचे सर्व संदर्भ लक्षात घेतल्यानंतर त्या आपल्या जीवनाच्या दोन अंगांसंबंधीचा मूल्यभाव व भावना साकार करीत आहेत हे जाणवते. एक अंग आहे आपल्या पारंपरिक देवालयसंलग्न आध्यात्मिक जीवनाचे तर दुसरे आपल्या विज्ञानप्रणित लौकिक जीवनाचे. बंदिस्त, काळोखलेला गाभारा असलेले देऊळ, 'प्रकाश' हुंगण्याच्या इच्छेने जळणारा पण 'काळोख' हुंगणारा ऊद

ही आपल्या पारंपरिक आध्यात्मिक जीवनाची शोकात्मिका आहे. 'प्रकाश' मिळविण्याच्या इच्छेने धरलेली ही वाट शेवटी काळोखाकडेच जाते. आपल्या मठीत 'काजळी' साठवणाऱ्या, कुबड्या एकांतात जीवन व्यतीत करणाऱ्या कंदिलाचा प्रकाश फक्त सभोवती पसरून लौकिक जीवन उजळवून टाकतो खरा; परंतु त्याचे स्वतःचे जीवन मात्र कुबडे, विकृत, काजळीने माखलेले राहते. विज्ञानप्रणीत लौकिक जीवनाचेही हे अपयश आहे. देवळातला 'काळोख' व प्रकाशमान कंदिलाने 'काजळी' साठवणे हे जीवनाच्या दोन्ही अंगांचे अपयश व तत्संलग्न पराभूतपणाची, शोकाची भावना येथे संघटित होत आहे. हा मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना संघटित होताना 'काजळी' व 'काळोख' यांच्यातही नाते प्रस्थापित होत आहे. काजळी ही अमंगळाची, ओंगळपणाची, अज्ञानाची प्रतिमा आहे. काळोखही याच भावनेची सूचना करीत आहे. आमचे भौतिक व अभौतिक, लौकिक व आध्यात्मिक, जड व चैतन्यगर्भ जीवन हे कमीअधिक प्रमाणात 'काळोखी'ने, काजळीने भरलेले आहे, याची एक शोकपूर्ण जाणीव या दोन प्रतिमा परस्परांशी नाते जोडताच आपणांस होऊ लागते.

दुसऱ्या कडव्यात 'कंबख्ताच्या मढ्यात खुल्या दिलाची भावना काजळी धरते' अशी प्रतिमा आली आहे. ही प्रतिमा कंदिलाच्या प्रतिमेशी आपले नाते जोडीत आहे. कंदील व कंबख्त यांचे भवितव्य एकच आहे—काजळी धरण्याचे. परंतु या कंबख्ताची भावना कंदिलाच्या ज्योतीप्रमाणे मुळात बंदिस्त नाही; ती 'खुल्या दिलाची' आहे. असे असूनही तो 'कंबख्त' आहे. 'कंबख्त' या शब्दाचा मूळ अर्थ 'कमनशिबी' आहे; परंतु त्याबरोबरच 'लुच्चा, लब्बाड, समाजाची बंधने झुगारून वावरणारा' हे अर्थही या शब्दाला मराठीत प्राप्त झाले आहेत. एखादे संकट गुजरते किंवा फार मोठे नुकसान होते, त्या वेळी आपण 'कंबख्ती आली' किंवा 'कंबख्ती भरली' असे म्हणतो. या कवितेतील 'कंबख्त' असाच आहे. त्याची भावना खुल्या दिलाची असल्यामुळे त्याची कंबख्ती भरली आहे. त्याच्या भावना खुल्या आहेत हाच जणू या विशिष्ट जीवनात गुन्हा आहे. कारण या बंदिस्त जीवनाच्या 'अंधार कोंदाटणारे देऊळ' आणि 'एकांत कवटाळणारा कंदील' या सीमा आहेत. कंबख्ताची भावना कितीही 'खुल्या दिलाची' असली तरी ती या सीमांविरुद्ध बंड करू शकत नाही. म्हणून 'खुल्या दिलाची भावना' असलेला कंबख्त हा आपल्या 'मढ्यात' काजळी धरीतच जीवन जगत राहतो. त्याची खुल्या दिलाची भावना ही कंदिलाच्या ज्योतीसारखी जळणारी, म्हणून प्रकाशमान आहे. असा हा स्वयंप्रकाशी कंबख्त अशा एका कुबड्या पिंजऱ्यात असा अडकला आहे की याचे 'मढे' झाले आहे. त्याच्या भावना धुपत-धुमसत जळत आहेत. कारण त्याच्या वाट्याला जे जीवन आले त्यात त्या भावना याशिवाय दुसरे काहीच करू शकत नाहीत, म्हणून त्या आपल्या मढ्यात काजळी धरीत आहेत.

या प्रतिमेतील 'मढ्यात' आणि 'काजळ' हे दोन शब्द आधीच्या प्रतिमेतील 'मढीत' आणि 'काजळ' या दोन शब्दांशी संबंध जोडीत आहेत. 'खुल्या' दिलाच्या संदर्भात माणसाचे शरीर हे एक बंदिस्त 'मढी'च असते. चैतन्ययुक्त भावना 'खुल्या' असू शकतात. शरीराला मात्र जीवनाच्या विशिष्ट चौकटीतच वावरावे लागते. खुली भावना आणि असे विशिष्ट जीवनात बांधले गेलेले शरीर यांच्यातील तोल जेव्हा बिघडतो तेव्हा भावना धुपत राहते, काजळी धरते. शरीराला या भावनांच्या संदर्भातच अर्थ असल्यामुळे आणि भावनांच्या दृष्टीने ते निरुपयोगी झाल्यामुळे ते 'मढे' बनते. आमच्या वाट्याला जे एक लौकिक व आध्यात्मिक जीवन आले आहे त्याची परिणती भावना धुपण्यात व 'मढे' बनण्यात होत आहे, अशी शोकगर्भ जाणीव मर्ढेकर व्यक्त करीत आहेत. विज्ञानप्रणीत 'कंदील' अभौतिक, आध्यात्मिक जीवन नाकारतो, त्याचा अधिक्षेप करतो, कारण तो ऊर्ध्व भागात 'काजळी' धरतो आणि भूमिसमांतर प्रकाश देतो. ऊर्ध्व दिशेला वसणाऱ्या सत्त्वाचा शोध घेऊ पाहणारा ऊद केवळ काळोखच हुंगतो. खुल्या दिलाची भावना या जीवनात धुपत राहते, शरीराचे मढे होऊन त्यात ती काजळी धरते. जीवनातील न हटणारे अज्ञान, त्यामुळे जीवनातील दाबले, दडपले जाणे, भावनांचे धुपणे यांमुळे वाट्याला फक्त अमंगळ, ओंगळ, विरूप करणारी काजळी येते. यांपैकी कोणालाच बंधने फोडून जीवनाच्या सत्त्वापर्यंत पोचता येत नाही. या सर्वांचा प्रवास जणू शततारकांकडे आहे. परंतु यांपैकी शततारकांचा शोध घेण्याची ताकद मात्र कोणामध्येच नाही. शततारकांचा प्रकाश हा विशुद्ध, केवल प्रकाश आहे; प्रकाशताना तेथे काजळी धरली जात नाही. धूप, कंदील व भावना यांचे असे काजळीविना प्रकाशणे हे अंतिम ध्येय आहे, अंतिम स्वप्न आहे. पण त्यांना ते गाठताच येत नाही. केवल प्रकाश हे अंतिम ज्ञानाचे, अंतिम शिवाचे प्रतीक आहे. ती एक अंतिम आदर्शावस्था आहे. ती प्रत्यक्षात गाठता येत नाही. म्हणून ती स्वप्नवत बनून चुकली आहे. 'हवेतील मनोरा' दिवास्वप्नांचे सूचन करीत आहे. या मनोऱ्याला जमिनीत, पार्थिवात पायाच नाही. तो केवळ हवेतला आहे. पार्थिवातील ऊद, कंदील, कंबख्त यांना तर इच्छा असूनही शततारांचा शोध घेताच येत नाही. आणि जो मनोरा शततारांचा शोध घेत आहे त्याला पार्थिवात पायाच नाही. असा एक विपरीत पेच येथे व्यक्त केला जात आहे. या दोन कडव्यांत अनुक्रमाने येणाऱ्या चार प्रतिमांमधून मर्ढेकर मानवी जीवनातील एक मूलभूत अपयश प्रत्ययाला आणून देत आहेत. हे मूलभूत अपयश माणसाच्या मर्यादांमुळे त्याला प्राप्त झाले आहे.

शेवटच्या कडव्यात जीवनाच्या अपूर्णतेच्या जाणिवेतून मर्ढेकर जीवनातील अंतिम तत्त्वाला, परमेश्वराला आवाहन करीत आहेत. ही अपूर्णतेची जाणीव "बुब्बुळलेल्या खाचा" या प्रतिमेतून व्यक्त झाली आहे. या बुब्बुळलेल्या खाचा आहेत. कारण

जे वस्तुतः त्यांनी पाहायला हवे (शततारांचा पुंज) ते पाहण्याची शक्तीच त्यांच्यात नाही. ही बुब्बुळे जे काही पाहू शकतात ते मूल्यवान नाही आणि जे मूल्यवान आहे ते ही बुब्बुळे पाहू शकत नाहीत. अशा या खाचांमधून जर 'त्याच्या कृपेची सळई' गेली तरच या शततारांचा पुंज हातावर खेळवता येणार आहे. स्वप्नरूप (हवेतला) असलेला हा शततारकांचा पुंज प्रत्यक्षात (तळहातावर) येणार आहे. येथील 'सळई' ही प्रतिमा आधीच्या प्रतिमांमधील काजळाशी निगडित होत आहे. सळईने काजळ, सुर्मा किंवा अंजन डोळ्यांत घातले जाते. अंजन हे विशिष्ट प्रकारचे काजळच असते. अंजन माणसाला दिव्य दृष्टी मिळवून देते. या डोळ्यांना 'त्याच्या' कृपेचे अंजन हवे आहे, काजळ हवे आहे. कंदिलाच्या मढीत किंवा कंबख्ताच्या मढ्यात धरले जाणारे काजळ शततारांचा पुंज मिळविण्यासाठी उपयोगी नाही. त्याच्या कृपेच्या काजळामुळे जी दिव्य दृष्टी प्राप्त होईल त्यामुळे शततारकांचा पुंज शोधून तळहातावर खेचून आणणे शक्य होणार आहे. जे केवळ 'हवेत' आहे, प्रत्यक्ष वास्तवात असावे असे ज्याच्याविषयी स्वप्न आपण पाहतो, जे अपार्थिव आहे, ते या पार्थिव हातांवर, त्याची कृपा होताच, खेळवणे शक्य होणार आहे. मानवी जीवनातील अपयश, अपूर्णता व 'त्याचे' सामर्थ्य यासंबंधीचा मूल्यभाव भावनेसह या कवितेतून व्यक्त होत आहे.

अशा घाटाच्या कवितेतील अर्थसमृद्धी

मर्ढेकरांची ही कविता म्हणजे प्रतिमांची केवळ संघटना आहे. विशुद्ध भावकविते- प्रमाणेच केवळ प्रतिमांची संघटना येथे बांधली गेली आहे. या कवितेतील देऊळ–ऊद–काळोख–कंदील–काजळी–मढे–शततारा–हवेतील मनोरा या सर्व प्रतिमा-शब्दांशी जे मूल्यवाचक अर्थ निगडित आहेत त्यांचे विश्लेषण करून आपण मूल्यात्मक विधाने निष्कर्षितो आणि या विधानांच्या आधारे आपण ही प्रतिमांची संघटना लक्षात घेतो. 'काळोखा'शी निगडित असलेला अज्ञानाचा संकल्पनात्मक अर्थ आपण स्वीकारतो. देऊळ → परमेश्वराचे निवासस्थान → परमेश्वर हा प्रकाशमय → प्रकाश—हा शब्द ज्ञानाचा अर्थ देणारा—या मार्गाने जात आपण 'देऊळ' या प्रतिमेच्या संदर्भात प्रकाशाचा, 'ज्ञान' हा संकल्पनात्मक अर्थ स्वीकारतो. जेथे ज्ञान (प्रकाश) असायला हवे तेथे अज्ञान (काळोख) आहे असा निष्कर्ष आपण यातून काढतो. आणि या वैचारिक निष्कर्षाच्या आधारे आपण दुसरी प्रतिमा समजावून घेतो. अशा प्रकारे या कवितेचे केले जाणारे आकलन आपल्या मनात एक मूल्यभाव व अनेक तत्संलग्न भावना निर्माण करते. हे सर्व केवळ काही प्रतिमा एकमेकींशेजारी ठेवून, त्यांच्यात प्रत्यक्षात तार्किक नाते जोडायचे टाळून साधले जाते. कवितेची रचना तार्किक घाटात केली की तिच्यातील प्रतिमांची अर्थनिश्चिती होते. बी कवींच्या 'दीपज्योतीस' या कवितेत हेच घडले आहे. 'दीपज्योती', 'चाफेकळी', 'काळ',

'निसर्ग' या सर्व प्रतिमांची अर्थनिश्चिती करून टाकली गेली आहे. त्यांच्यात नेमके तार्किक नाते प्रस्थापित झाले आहे. त्यामुळे त्या कवितेची अनेकार्थता, अधिकार्थ-समावेशनक्षमता खूपच कमी झाली आहे. मर्ढेकरांच्या या कवितेत प्रतिमाप्रतिमांमधील नाती अध्याहृत ठेवली आहेत. त्याबरोबरच प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांची नाती स्पष्ट करण्याचे टाळलेले आहे. त्यामुळे प्रतिमांचा स्वीकार कसा व कोणत्या अर्थाने करायचा, त्यांच्यात कोणते नाते प्रस्थापित करायचे यावर प्रतिमांच्या अर्थाबरोबरच वाचकाचेही प्रभुत्व राहते. या प्रतिमांची संघटना कशी बांधायची हे वाचकाच्या वैयक्तिक अनुभवसंचितावर अवलंबून राहते.

प्रतिमांच्या या प्रकारच्या संघटनेमुळे प्रतिमांना एक स्वातंत्र्य मिळते. त्यामुळे प्रतिमांशी, शब्दांशी संलग्न असणाऱ्या अनेक कल्पनांचे, अर्थांचे, भावनांचे अचानक संघटन होऊन कविता अनेकार्थी बनते. उदाहरणार्थ, पहिल्या ओळीतील 'हुंगतो' हा शब्द घेता येईल. जनावरे इच्छातृप्तीचे साधन शोधताना हुंगत असतात. ही क्रिया प्राथमिक अवस्थेतील बुद्धीची निदर्शक आहे. त्यामुळे आपल्या देवळातील पारंपरिक अध्यात्मसाधनेला पशूचे, बुद्धिविहीनतेचे अर्थ प्राप्त होतात आणि माणसाच्या सामर्थ्याच्या मर्यादा अधिक समृद्धपणे जाणवतात. 'कुबड्या' हा शब्दही असाच आहे. लंगडा माणूस चालताना कुबड्या घेतो, हा कुबड्यांचा संदर्भ या कवितेला अर्थसमृद्धी मिळवून देतो. दुबळेपण, पांगळेपण हे कुबड्यांशी संलग्न आहे आणि मानवाचे दुबळेपण, पांगळेपण मर्ढेकरांना चित्रित करायचे आहे. तार्किकता व कथात्मकता यांमुळे कवितेला एक सलगपणा प्राप्त होतो. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यात सलगपणा कायम ठेवून प्रतिमा घडवणे, प्रतिमांच्या जोडणीत तर्काचा व कथेचा सलगपणा कायम ठेवणे यामुळेही अर्थसमृद्धी साधण्यावर बंधने पडतात. म्हणून प्रतिमेच्या रचनेतील व प्रतिमांच्या संघटनेतील सलगपणाच तोडून टाकला जातो. अनेक वस्तूंची व घटनांची मोडतोड करून, त्यांतील काही संवेदनात्मक, भावनात्मक घटकांचे तुकडे बाजूला काढून ते दुसऱ्या अशाच प्रकारच्या तुकड्यांशी जोडून प्रतिमा घडविली जाते. या रचनेतील हे तुकडे आपल्या मूळ वस्तूंचा निर्देश करीत असतात आणि ते एकत्र येऊन नवा अर्थही व्यक्त करीत असतात. खंडित घटकांच्या या प्रतिमेमुळे मूळ वस्तूचे अनेक अर्थ व काही नवे अर्थ एकत्र येऊन अर्थांची समृद्ध संघटना साधतात. अशा खंडित प्रतिमांमध्ये सलगतेच्या दृष्टीने विसंगती जाणवत असते. या प्रतिमांची आंतरिक संगती लक्षात न आल्यामुळे या प्रतिमा व एकूण कविता दुर्बोध, कोड्यासारखी वाटायला लागते. उदाहरणार्थ, या कवितेत देवळाबरोबर उदाचा उल्लेख आला आहे. ऊद देवळात जाळला जात नाही; तो दर्ग्यात जाळतात. त्यामुळे कवी अज्ञानी आहे की काय असे वाटते. परंतु संपूर्ण कविता विचारात घेताच दर्ग्याशी संबंधित ऊद मुद्दामच देवळाशी संलग्न केला असल्याचे जाणवते. इस्लामशी संलग्न असलेला ऊद, मनोरा (मूळ शब्द मिनार) येथे

आणल्यामुळे केवळ हिंदूच्याच नव्हे तर कुठल्याही धर्माच्या मानवाच्या अध्यात्म-साधनेत अपयश आल्याचे मर्ढेकरांना जाणवले आहे हे लक्षात येते. त्यामुळे अर्थाच्या कक्षा व्यापक बनल्या आहेत. इस्लामचा निर्देश करण्यासाठी कंबख्त, दिल हे उर्दू, फारसी शब्द आल्याचे जाणवते. हिंदू असो, मुस्लीम असो, कुठल्याही धर्माचे आध्यात्मिक जीवन निष्फल बनल्याचा प्रत्यय मर्ढेकरांना येथे घडवायचा आहे. खंडित प्रतिमेचे आणखी एक उदाहरण घेऊ या :

मढीत काजळ धरतो कंदिल
आणिक कुबड्या एकांताला.

आई आपल्या तान्ह्या मुलाच्या डोळ्यांमध्ये घालण्यास एरंडीच्या किंवा खोबऱ्याच्या तेलाच्या दिव्यावर तांब्याचे ताम्हण धरून काजळ धरते. ते तान्ह्याच्या डोळ्यांत घातल्याने डोळे तेजःपुंज होतात असा समज आहे. 'काजळ धरणे' या क्रियेच्या पाठीशी ही संपूर्ण घटना आहे. या घटनेपासून 'काजळ धरणे' हे तोडून ते कंदिलाशी जोडले जाते. ताम्हणाची जागा पत्र्याच्या मढीने घेतली आहे. त्यामुळे काजळ धरण्याची मूळ घटना आणि कंदिलाचे काजळ धरणे ही घटना यांत एक रूपकप्रक्रिया घडली आहे. ही रूपकप्रक्रिया आईच्या काजळ धरण्यातील हेतुपूर्णता आणि कंदिलाच्या काजळ धरण्यातील निरर्थकता व निष्फळता यांत एक विरोध निर्माण करते. हा विरोध नव्या विज्ञाननिष्ठ, जडवादी भूमिकेची (कंदील ही प्रतिमा) मानवाला परिपूर्ण दृष्टी देण्यातील निष्फळता, अयशस्विता स्पष्ट करतो. 'काजळ धरतो' हा तुकडा—

जाइल सळई तुझ्या कृपेची...

या प्रतिमेची अशीच अर्थसमृद्धी घडवतो. डोळ्यात कृपेच्या सळईने काजळ घालणाऱ्याला 'आईचे' रूप मिळते. या कवितेत सुप्तपणे अस्तित्वात असलेल्या आईच्या प्रतिमेचा संबंध शेवटच्या ओळीतील 'खेळवीन'शी जोडला जातो. त्यामुळे शततारांचा पुंज हे खेळणे आणि निवेदक हा या खेळण्याशी खेळणारा बालक अशी एक प्रतिमा साकार होऊ लागते. काव्यात्मकतेचे वैशिष्ट्य सांगताना विल्यम एम्पसनने म्हटले आहे की, कवितेतील विधाने अशा स्वरूपाची असतात की त्यांच्यात काही नाते असावे असे वाचकास वाटेल. या नात्याचा शोध घेण्यास वाचक उद्युक्त होईल. विशिष्ट घटनांचीच निवड कवीने आपल्या कवितेत का केली याची कारणे शोधण्याचे कार्य येथे वाचकांवर सोपविले जाते. वाचक येथे विविध कारणांचा शोध घेतो आणि या कारणांमध्ये एक व्यवस्थापन घडवतो. हेच भाषेच्या काव्यात्म उपयोगाचे सार आहे.[२८] तार्किक स्पष्टीकरणे टाळणारा, खंडित प्रतिमांची संघटना साधणारा मर्ढेकरांच्या चिंतनगर्भ कवितेचा थाट, एम्पसनने म्हटल्याप्रमाणे, त्याच्या अंतर्रचनेचा शोध घेण्यासाठी वाचकांना आवाहन करताना दिसतो. बी कवींच्या 'दीपज्योतीस' या कवितेत ही अंतर्रचना कवीनेच निश्चित करून टाकलेली आहे.

सलग, अखंड वस्तू किंवा घटना फोडून आणि त्यांचे तुकडे वेगळ्या प्रकारे जोडून तयार होणाऱ्या खंडित प्रतिमेत अर्थसमृद्धी कशी येते हे आपण पाहिले. या प्रकारच्या प्रतिमा भावकवितेऐवजी चिंतनगर्भ कवितेत विशेषत्वाने दिसतात. खंडित प्रतिमेमुळे वस्तूंचा, घटनांचा मूल्यभाव प्रभावीपणे व्यक्त होताना दिसतो. खंडित प्रतिमेतील प्रत्येक तुकडा मूळ वस्तूचा किंवा घटनेचा संदर्भ घेऊन संघटनेत सहभागी होत असल्यामुळे या मूळ वस्तूंचा मूल्यभावही या संघटनेत सहभागी होतो. त्यामुळे कवीची मूल्यात्मक जाणीव तिच्या व्यामिश्रतेसह व्यक्त होऊ लागते. 'काजळ धरे' या प्रतिमेमुळे आईचे मूल्य परमेश्वराला प्राप्त होते हे आपण पाहिले आहेच.

मूल्यभावात्मक प्रतिमा व प्राक्कथा

चिंतनगर्भ कवितेतील प्रतिमासृष्टी मूल्यभावात्मक असते हे आतापर्यंतच्या विवेचनावरून स्पष्ट होईल. प्रतिमाकेंद्र व प्रतिमाक्षेत्र यांच्यात होणाऱ्या रूपकप्रक्रियेत मूल्यभाव प्रामुख्याने सहभागी झालेला असतो. मूल्यभावगर्भ अनुभवांतून ही प्रतिमासृष्टी घडलेली असते. या प्रतिमांचे विश्लेषण केल्यानंतर गर्भित मूल्यभावापासून आपणांस अमूर्त संकल्पनात्मक मूल्यविचारांची प्राप्ती होऊ शकते. ही प्रतिमासृष्टी मूल्यभावात्मक असते याचा अर्थ या प्रतिमांना संवेदनात्मक व भावात्मक अंग नसते असा नव्हे. ही तिन्ही अंगे या प्रतिमेत उपस्थित असली तरी तिच्या घडणीत मूल्यभावाचा पुढाकार असतो.

चिंतनगर्भ कवितेत अनेकदा प्राक्कथा (myths) प्रतिमा म्हणून अवतरत असतात तसेच चिंतनगर्भ कविता ही प्राक्कथासदृश प्रतिमा घडवीत असते. प्राक्कथांना समाजाच्या भावजीवनात, संवेदनप्रकृतीत महत्त्व असते. समाजाच्या वर्तनाचे, वस्तुबोधाचे, आदर्शांचे, श्रद्धांचे, किंबहुना, या सर्वांच्या मागे असलेल्या मूल्यभावाचे नियमन प्राक्कथांकडून होत असते. प्राक्कथा या समाजाची निर्मिती असतात आणि समाजाच्या एकूण व्यक्तिमत्त्वाचे, वैशिष्ट्यांचे संस्कार प्राक्कथांवर झालेले असतात. या प्राक्कथांना प्रतीकात्म रूप प्राप्त झालेले असते. समाजातील श्रद्धा, आदर्श, मूल्ये व तत्संलग्न भावना यांची ती प्रतीके असतात. सीता पातिव्रत्याचे, शबरी भोळ्या भक्तीचे, ध्रुव निग्रहाचे प्रतीक आहे. अर्थात या व्यक्तींना म्हणजेच त्यांच्या कथांना हे प्रतीकरूप प्राप्त झालेले असते. प्राक्कथांच्या जिवंतपणाची मीमांसा करताना हर्बर्ट रीड म्हणतो की, राजकीय, आर्थिक परिस्थिती कितीही बदलली तरी प्राक्कथा जिवंतच राहतात; समाजाचे स्थलांतर होऊन किंवा भाषा बदलूनही त्या नष्ट होत नाहीत; कुठल्याही काळात त्या वारंवार सांगितल्या जातात; त्यांच्यामध्ये काळाप्रमाणे बदल होऊनही त्यांचे सत्त्व मात्र तसेच टिकून राहते.[२३] नवे नवे अर्थ सामावून घेण्याची, ते काळाप्रमाणे धारण करण्याची शक्ती प्राक्कथांमध्ये असते. म्हणूनच कवी प्राक्कथांमधून आपली प्रतिमासृष्टी घडवताना त्यांना एक नवी अर्थपूर्णता मिळवून

देतो. कवी विशिष्ट समाजात जगत असल्यामुळे, त्या समाजाच्या संस्कृतीमधून त्याचे व्यक्तिमत्त्व घडत असल्यामुळे प्राक्‍कथांतर्गत मूल्यभाव हा त्याच्या जीवनाचाच भाग असतो, म्हणून त्याच्या कवितेत या प्राक्‍कथा प्रतिमा म्हणून येत असतात.

प्रतिमा ही जशी रूपकप्रक्रियेतून घडते तशीच प्राक्‍कथा ही रूपकप्रक्रियेतून घडलेली असते. सी० डे० लेविसने प्रतिमेला 'व्यक्तीची प्राक्‍कथा' असे म्हटले आहे. तो म्हणतो, पूर्वीच्या प्राक्‍कथा नष्ट झाल्या आणि त्याची जागा प्रतिमांनी—व्यक्तीच्या प्राक्‍कथांनी घेतली.[३०] आधुनिक काळात सामाजिक स्मृती प्राक्‍कथारूप बनताना दिसत नाहीत. परंतु आधुनिक समाज कवितेतील प्रतिमांकडून प्राक्‍कथेचे कार्य करवून घेतो, असे त्याला म्हणायचे आहे. केशवसुतांनी आपल्या चिंतनगर्भ कवितेत प्राक्‍कथांना प्रतिमा म्हणून वापरले. स्वर्ग, देव-दानव या प्रतिमा प्राक्‍कथांतून घडलेल्या आहेत. त्यांनी काही कवितांनाच प्राक्‍कथासदृश रूप दिले आहे.[३१] जमदग्नी, कान्हा, चक्रपाणी, गिरिधर, द्रौपदी, शबरी, कुंती या प्राक्‍कथांतर्गत व्यक्तींना व त्यांच्या कथांना मर्ढेकरांनी प्रतिमारूप मिळवून दिले.[३२] दधीची, विज्ञानमहर्षी, गूढ महंत, ईव्ह, विज्ञानब्रह्माच्या हृदयातील ॐकार, ध्रुव या विंदा करंदीकरांच्या प्रतिमा व 'यंत्रावतार'[३३] ही कविता, तसेच त्यांनी लिहिलेली विविध सूक्ते[३४] यांमध्ये प्राक्‍कथांना नवा अर्थ देण्याचा प्रयत्न दिसतो.

युंगने काही प्रतिमांना 'आर्ष प्रतिमा' म्हणून संबोधिले आहे. या प्रतिमा वंशीय मनातून निर्माण होतात आणि त्या वाङ्‌मयात अवतीर्ण होतात असे तो म्हणतो. यासंबंधीच्या वादात न पडताही आपणांस असे म्हणता येईल की चिंतनगर्भ कवितेतील प्रतिमासृष्टीचा बराच भाग हा अशा प्रतीकांचा व प्राक्‍कथांचा असतो की ज्यांना त्या कवितेबाहेरही समाजात प्रतीक म्हणून स्थान असते.

चिंतनगर्भ कविता ही मूल्यभाव व तत्संलग्न भावना यांतून घडलेली प्रतिमांची संघटना असते. तिच्यातील प्रतिमांना भावनांबरोबरच मूल्यभावाचे एक प्रभावी अंग असते. त्यांच्या विश्लेषणातून आपणांस संकल्पना मिळू शकतात. अशा प्रकारच्या प्रतिमांना अनेकदा प्रभावी संवेदनांग असत नाही. ही कविता मूल्यभावयुक्त अनुभव देण्याचे कार्य करीत असल्यामुळे खंडित प्रतिमांची संघटना साधून ती अनेक अर्थपदरांचा मूल्यात्मक अनुभव देऊ पाहते. म्हणून चिंतनगर्भ कवितेत खंडित प्रतिमा विपुलतेने आढळून येतात. खंडित प्रतिमांमध्ये संवेदनांग गौण बनलेले असते. म्हणूनही चिंतनगर्भ कविता संवेद्य बनत नाही. चिंतनगर्भ कवितेत प्रतीकांचा आढळही अधिक प्रमाणात होतो. प्रतीके ही एका संवेदनाकृतीतून अनेक पातळ्यांवरील, अनेकपदरी मूल्यभावांचा प्रत्यय घडवीत असतात. प्रतीके श्रद्धांत, धर्मविचारात, अतिभौतिकीय विचारात मुरलेली असतात. म्हणून ती अनेकपदरी मूल्यभाव व्यक्त करीत असतात. त्यामुळे चिंतनगर्भ कवितेत प्रतीकांना महत्त्व मिळते. चिंतनगर्भ कवितेतील प्रतिमांचे व प्रतिमांच्या संघटनेचे स्वरूप थोडक्यात आपणांस या प्रकारे सांगता येते.

■○
○■

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा : २. चिंतनगर्भ कविता

■○
○■

टिपा

१. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता', पृ० ८५.
२. केशवसुत : 'केशवसुतांची कविता', पृ० ९२-९३.
३. आरती प्रभु : 'नक्षत्रांचें देणें', पृ० ३.
४. बी : 'फुलांची ओंजळ', पृ० ४२.
५. ॲरिस्टॉटलचे विधान असे—"काव्य ही गोष्ट इतिहासापेक्षा अधिक तत्त्वज्ञानात्मक व अधिक उच्च आहे; कारण काव्याची प्रवृत्ती विश्वात्मकतेचा आविष्कार करण्याकडे तर इतिहासाची प्रवृत्ती विवक्षिताचा आविष्कार करण्याकडे असते."—गो० वि० करंदीकर : 'ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र', पृ० ६८.
६. विंदा करंदीकर : 'धृपद', पृ० १११.
७. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० १२२.
८. भाग १ ला, प्रकरण ३ रे यामधील 'कवितेचे गद्यात रूपांतर म्हणजे कवितेचे विघटन' या शीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.
९. कवीच्या खोटेपणाबद्दल प्लेटो म्हणतो : "A fault is most serious, I said, the fault of telling a lie, and, what is more a bad lie . . . it is most important that the tales which the young first hear should be models of virtuous thoughts." The Dialogues of Plato, Trans. by B. Jowett: *Republic Book II,* pp. 641-42.

   काव्यातला खोटेपणा घातूक असतो असे त्याला वाटते :

   ". . . all poetical imitations are ruinous to the understanding of the hearers, and that the knowledge of their true nature is the only antidote to them."

   वस्तूंची तीन प्रकारे निर्मिती होत असते. एक : परमेश्वराने निर्मिलेली वस्तू; दुसरी : तिच्यावरून माणसाने निर्माण केलेली वस्तू; व तिसरी : माणसाच्या निर्मितीवरून कलावंताने निर्माण केलेली वस्तू; हे सांगून कलावंताच्या निर्मितीबद्दल तो म्हणतो :

"And the tragic poet is an imitator, and therefore, like all other imitators he is thrice removed from the kind and from the truth? . . . Then the imitotor . . . is long way off the truth . . . and he is . . . being concerned with an inferior part of the soul; and therefore, we shall be right in refusing to admit him into a well-ordered State." — *Ibid.,* pp. 852-863.

१०. "Poetry is not a substitute for philosophy or theology or religion . . . it has its own function." — *Selected Essays,* 'Stoicism of Seneca', pp. 137-38.

११. "We say, in a vague way, that Shakespeare, or Dante or Lucritius, is a poet who thinks. . . . But what we really mean is not a difference in quality of thoughts, but a difference in quality of emotion. The poet who 'thinks' is merely a poet who can express the emotional equivalent of thought. But he is not necessarily interested in the thought itself. We talk as if thought was precise and emotion was vague. In reality there is precise emotion and there is vague emotion. To express precise emotion requires as great intellectual power as to express precise thought." — *Ibid.,* p. 135.

१२. "I would suggest that none of the plays of Shakespeare has a 'meaning,' although it would be equally false to say that a play of Shakespeare is meaningless. All great poetey gives the illusion of a view of life. When we enter into the world of Homer . . . or Shakespeare, we incline to believe that we are apprehending something that can be expressed intellectually; for every precise emotion tends intellectual formulation." — *Ibid.,* p. 135.

१३. मर्ढेकरांच्या ओळी पुढीलप्रमाणे :

"पार्थिवतेच्या पराकोटिचें
अपार्थिवाला नेइल कोण ?"

'मर्ढेकरांची कविता', पृ० १२३.

१४. कित्ता, पृ० १२५.

१५. "On this matter of truth I am not prepared to yield an inch." C. Day Lewis: *Poetic Image,* p. 26.

१६. ". . . (Poetic world) has meaning for us in so far as any given poem, by virtue of its image-pattern, has correspondences with the pattern of what we call the real world. Metaphor is the medium through which these correspondences are made known

to the reader. But it does more than that: the poetic image . . . tells us that in the 'real world' too, there is pattern." — *Ibid.,* p. 28.

१७. ". . . Poetry's truth comes from the perception of unity underlying and relating all phenomena, and that poetry's task is the perpetual discovery, through its imaging, metaphor-making faculty of new relationships within this pattern and the rediscovery and renovation of old ones. Because the pattern is constantly changing, no poetic image ever achieves absolute truth, because it is infinitely extended, the poet has always the sense of something evermore about to be." — *Ibid.,* p. 34.

१८. "What proof have we that the passionate recreations of poetry bear any correspondence to the nature of reality? We have, of course, no proof at all: we just feel it is so, we kick the stone and our foot tingles, and we believe it was a real stone there." — *Ibid.,* p. 34.

१९. वसंत बापट : 'अकरावी दिशा', पृ० ३५.

२०. "In poetry . . . there can be no contradictions other than those which come from artistic inconsistency, from incongruity of image with theme. For the poet 'of everything that is true, the converse also is true'." — C. Day Lewis: *Poetic Image,* p. 28.

२१. काव्यातून ज्ञानप्राप्ती होत असते, या भूमिकेवर रिचर्ड्स म्हणतो की, वाङ्मयात असे काही ज्ञान असते हे दाखविता येईल. परंतु संगीत, स्थापत्यकला इ० मध्ये हे दाखविता येणार नाही. ही अडचण दूर करण्यासाठी हे ज्ञान बौद्धिक नसते असे मत मांडले जाते. या मताचा उल्लेख करताना रिचर्ड्सने पुढील उद्गार काढले आहेत :

"This difficulty has usually been met by asserting that the alleged knowledge given in the revelation is non-intellectual. It refuses to be rationalised, it is said. Well and good, but if so, why call it knowledge?" — I. A. Richards: *Principles of Literary Criticism,* p. 285.

२२. काव्य आणि सत्य यांचे संबंध स्पष्ट करताना रेने वेलेक व ऑस्टिन वॉरेन हे मॅक्लिशच्या *Ars Poetica* मधील विधानांचा आधार घेत म्हणतात : "In his 'Ars Poetica' MacLeish attempts to adjust the claims of literary beauty and philosophy by the formula, a poem is 'equal to: not true': poetry is as serious and important as philosophy (Science, Knowledge, Wisdom) and possesses the equivalence of

truth, is truth like." — Rene Wellek and Austin Warren : *Theory of Literature*, pp. 25-26.

परंतु काव्यातून सत्याला समान असलेले, सत्यासारखे असलेले काही तरी व्यक्त होते असे म्हणण्याऐवजी 'सत्याला समांतर' असे काही तरी व्यक्त होते हे म्हणणे अधिक योग्य ठरेल. एकाच मूलानुभवातून दोन समांतर धारा निर्माण होतात : एक सत्याची तर दुसरी (चिंतनगर्भ) काव्याची.

२३. बी : 'फुलांची ओंजळ', पृ० २२–२३.

२४. भाग पहिला, प्रकरण तिसरे यातील 'आहे बुद्धीशी इमान' या कवितेवरचे विवेचन पाहावे.

२५. यशवंत : 'यशोगंध', पृ० २२.

२६. विंदा करंदीकर : 'स्वेदगंगा', पृ० २७.

२७. 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ६९.

२८. "... two statements are made as if they were connected, and the reader is forced to consider their relations for himself. The reason why these facts should have been selected for a poem is left for him to invent; he will invent variety of reasons and order them in his own mind. This, I think, is the essential fact about the poetical use of language." — William Empson : *Seven Types of Ambiguity*, p. 25.

२९. प्राक्कथा व प्राक्कथांचा वापर केलेल्या काव्य यांबद्दल हर्बर्ट रीड म्हणतो : "But those works of art which are irrational and dreamlike — legendary, myths and folktales and the poems which embody them — these survive all economic and political changes, the transmigration of peoples and metamorphosis of language. They are told and retold in every age and in every climate, and though modified in detail, are always essentially the same." — Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism*, p. 104.

३०. "So the poetic myths are dead, and the poetic image, which is the myth of the individual, reigns in their stead." — C. Day Lewis : *Poetic Image*, p. 32.

३१. केशवसुतांच्या 'क्षणांत नाहींसे होणारे दिव्य भास', 'तुतारी', 'स्फूर्ति', 'सतारीचे बोल' या कविता पाहाव्या.

—केशवसुत कवितांना प्राक्कथासदृश रूप कसे देतात यासाठी 'स्वर्ग, पृथ्वी आणि मनुष्य', 'रूढि-सृष्टि-कलि', 'क्षणात नाहींसे होणारे दिव्य भास', 'चिह्नीकरण', 'तहान आणि भूक आरंभी नव्हती' या कविता पाहाव्या.

३२. 'मर्ढेकरांची कविता', पुढील क्रमांकाच्या कविता पाहाव्या : क्र० ३७, ४८, ७०, ८० व ११५.

३३. विंदा करंदीकर : 'मृद्गंध' या संग्रहातील पुढील कविता पाहाव्या : 'ब्रह्मांडाचें कुजकें अंडें', 'आम्ही दोघें', 'हे आइन्स्टाइन', 'ईव्ह', '$\sqrt{-१}$', 'ध्रुवपद लाभे इथें अकालीं' आणि 'यंत्रावतार'.

३४. विंदा करंदीकर : 'जातक', पृ० ८७ ते ९४ वरील सर्व सूक्तें.

३ : कथाकविता

भावकवितेचे व चिंतनगर्भ कवितेचे स्वरूप आणि त्यातील प्रतिमासृष्टीची वैशिष्ट्ये लक्षात घेतल्यावर आता आपण कथाकवितेकडे वळतो आहोत. भावकवितेतील व चिंतनगर्भ कवितेतील काव्यात्मकतेची चर्चा करणे एका परीने सोपे होते. कारण काव्याचे हे दोन्ही प्रकार पुरातन काळापासून अखंडपणे चालत आलेले असून काव्यात्मकतेची संकल्पनाही त्यांच्या—विशेषतः भावकवितेच्या—परंपरेतून घडत गेलेली आहे. चिंतनगर्भ कवितेतील चिंतनगर्भतेचे वेगळेपण शोधणे तसे अवघडच आहे. परंतु आपल्या दैनंदिन बोलभाषेतील रूपकात्मक विचार आणि धर्म, अध्यात्म व तत्त्वज्ञान या क्षेत्रांत आढळून येणारा रूपकात्म विचार लक्षात घेऊन आपण चिंतन-गर्भ कवितेतील चिंतनाचे वेगळेपण प्रस्थापित करू शकतो.

कथाकवितेची वैशिष्ट्ये सांगणे अवघड

परंतु कथाकवितेच्या बाबतीत मात्र आपणांस अधिकच अडचणी जाणवतात. मुद्रणाचा शोध लागल्यानंतर कथात्मक वाङ्मयाने छंदाचा आश्रय सोडला आणि ते सरळ गद्याच्या क्षेत्रात समाविष्ट झाले. त्यामुळे कथाकवितेला अखंड परंपरा राहिली नाही. प्राचीन काळात जवळपास सगळेच साहित्य हे छंदोबद्ध असल्यामुळे आणि त्यातील बहुतांशी कथात्मक साहित्य नाइलाजाने छंदाचा स्वीकार करीत असल्यामुळे त्या सर्वांना 'काव्यात्म' म्हणणे अवघड आहे. म्हणजे जे एरव्ही सहजपणे गद्यरूप धारण करू शकले असते तेही, तशी सोय व परंपरा नसल्याने, कथाकवितेच्या कळपात वावरत राहिले. त्यामुळे एखाद्या साहित्यकृतीच्या आधारे कथाकवितेची वैशिष्ट्ये निश्चित करायला गेले तर कथाकविता म्हणून ओळखल्या जाणाऱ्या दुसऱ्या एखाद्या साहित्यकृतीत नेमकी विरुद्ध वैशिष्ट्ये आढळून येतात. शेवटी 'छंदोबद्धता' एवढेच एक सर्व प्रकारच्या कथाकवितेला लागू पडणारे समान वैशिष्ट्य हाताशी येते आणि या एवढ्याच वैशिष्ट्याच्या आधारे कथा व कथाकविता, कादंबरी व महाकाव्य किंवा खंडकाव्य यांच्यातील अंतर स्पष्ट करणे हास्यास्पद ठरते. म्हणून पुष्कळसे कथात्मक वाङ्मय हे 'छंदोबद्ध गद्य' आहे हे ओळखून आणि ते वाङ्मय बाजूला सारून कथाकवितेची वैशिष्ट्ये लक्षात घेतली पाहिजेत. कथाकवितेची वैशिष्ट्ये

ठरविताना भावकविता व चिंतनगर्भ कविता यांच्याशी तुलना करीत या सर्वांमध्ये सापडणाऱ्या साम्याच्या आधारेच ही वैशिष्ट्ये निश्चित केली पाहिजेत. गद्यातील कथात्मक साहित्य व कथाकविता यांचीही तुलना करीत कथाकवितेचे वेगळेपण शोधले पाहिजे.

तेव्हा कादंबरी व कथा यांच्याप्रमाणे कथाकवितेतही कथात्मक घटक असतात. कथाकवितेतील काव्यात्मकता व हे कथात्मक घटक यांचे नाते काय, त्यांचे परस्परसंबंध काय, असा प्रश्न त्यामुळे उभा राहतो. काव्यात्मकतेची आपली संकल्पना प्रामुख्याने भावकवितेवर आधारलेली आहे. भावकवितेचे आकारमान लहान असते, त्यामुळे तिच्यातील प्रतिमांच्या संघटनेचे स्वरूप जाणून घेणे शक्य व सोपे असते. परंतु महाकाव्यासारखे प्रकार हे दीर्घ स्वरूपाचे असतात आणि त्यांची एकूण संघटना ही सामग्र्याने आकळणाच्या टप्प्यात येऊ शकत नाही. भावकवितेची प्रवृत्ती कथात्मकता नष्ट करण्याची असू शकते, तर सर्वच प्रकारच्या कथाकवितेत कथात्मकता ही अटळ असते. लयपूर्ण नादात्मकता व प्रतिमात्मता हे जर काव्यात्मकतेचे केंद्रीय घटक मानले आणि प्रतिमांची लयपूर्ण संघटना ही कवितेची संकल्पना स्वीकारली तर कथाकवितेत हे घटक कोणत्या स्वरूपात प्रकट होतात, कथात्मकतेशी त्यांचे कोणते नाते असते, कथात्म असूनही ती कविता प्रतिमांची संघटना कशी, हे प्रश्न सोडविणे अवघड बनून जाते.

हर्बर्ट रीडने कथाकवितेचे वेगळेपण शब्द व शब्दांशी संलग्न असलेल्या अर्थच्छटा यांत शोधले आहे. तो म्हणतो की कुठल्याही प्रकारचे काव्य हे शब्द व शब्दांशी संलग्न असणाऱ्या अर्थच्छटा यांच्यात दडलेले असते; कथाकवितेत मोजक्या शब्दांमधून गतिमानतेने कृती सांगितली गेली पाहिजे, पण त्याबरोबरच हे शब्दही सूक्ष्म भावात्मक (fine emotive) शब्द हवेत.[१] रीडची काव्यात्मकतेची संकल्पना भावकवितेवर आधारलेली आहे. शब्दांचे संगीत, प्रतिमा व रूपके या काव्याच्या रक्तवाहिन्या आहेत असे त्याने म्हटले आहे.[२] मग अशा प्रकारच्या काव्यात्मकतेचा व कथाकवितेतील कथात्म घटकांचा संबंध काय ? रीडच्या दृष्टीने काव्यात्म शब्दांच्या साह्याने कृतींचे गतिमान निवेदन केले गेले की कथाकविता बनते. कृती या काव्यात्म नसतात, कृतींच्या संघटनेतून साकार होणारी कथाही काव्यात्म नसते, तर अशी कथा सांगणारे शब्द काव्यात्म असतात. कथाकविता किंवा चिंतनगर्भ कविता ही दीर्घ असते आणि ही दीर्घता काव्यात्म घटकांमुळे नव्हे तर कथात्म व वैचारिक घटकांमुळे प्राप्त होत असते असे तो म्हणतो. दीर्घ कवितेची लांबी ही आवश्यकही आहे आणि बिनमहत्त्वाची व यादृच्छिक (arbitrory) आहे; आशयाच्या दृष्टीने ती आवश्यक असली तरी काव्यगुणांच्या संदर्भात मात्र तिला महत्त्व नाही, असे त्याने म्हटले आहे.[३] काव्यात्मकतेचा भाग कधीही होऊ न शकणाऱ्या कथेचे निवेदन काव्यात्म शब्दांच्या साह्याने केले गेले की कथाकविता बनते असा रीडच्या विवेचनाचा निष्कर्ष

सांगता येईल. कथानिवेदनात काव्यात्म शब्दांचे प्रयोजन काय, या प्रश्नाचे उत्तर त्याच्या या विवेचनात मिळत नाही. काव्यात्म शब्दांची जागा इतर शब्दांनी जर घेतली तर मुळातली कथा शाबूत राहते. कारण या कथेचा व काव्यात्म शब्दांचा संबंध उपरा आहे, तो असंगत, अकारण आहे. ही भूमिका घेतली तर काव्यात्मता हे केवळ उपरे अलंकरण ठरेल आणि कथाकविता हा एक गौण काव्यप्रकार ठरेल.

क्लिएन्थ ब्रूक्स आणि रॉबर्ट पेन वॉरेन यांनी कथाघटकांच्या संपृक्ततेवर, घट्ट व सघन विणीवर (concentration) आणि उत्कटतेवर (intensity) भर देऊन कथाकवितेचे वेगळेपण सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे. ते म्हणतात की कथाकविता व गद्यातील कथा यांतील अंतर—छंदोबद्धता सोडून—स्पष्ट करणे ही सोपी गोष्ट नाही; कथाकविता ही संपृक्ततेकडे झुकलेली असते, असे म्हणता येईल. कादंबरीकार भरपूर तपशिलांवर भर देतो आणि कवी निवडक काटेकोर तपशिलांवर; वाचकाच्या कल्पनाशक्तीला कवीचे आवाहन असते; गद्य कथासाहित्यकाराच्या मानाने कवी आपल्या सामुग्रीचा मोठ्या प्रमाणावर संक्षेप (condensation) करू शकतो. अशा या संक्षेपीकरणाचा परिणाम म्हणजे उत्कटतेचा प्रत्यय येणे. संपृक्तता व उत्कटता यांच्याशी प्रत्यक्षपणे संबंधित असलेली म्हणून कथाकवितेची रचना किंवा तिचा घाट हा फार महत्त्वाचा भाग आहे.[४]

सामुग्रीची बारकाईने, परिपूर्णपणे, घट्ट, सघन रचना केली गेली की कविता संपृक्त बनते; लय, विषयसूत्र (theme) प्रतिमासृष्टी या व अशांसारख्या घटकांची घट्ट वीण कवितेला संपृक्तता मिळवून देते; अशी रचना नेहमीच उत्कट असते;—असे उपरिनिर्दिष्ट दोन लेखकांचे मत आहे.[५] लय, प्रतिमासृष्टी, विषयसूत्र यांची एक घट्ट संरचना भावकवितेत व चिंतनगर्भ कवितेतही असतेच. तो काही केवळ कथाकवितेचा विशेष नव्हे. कथानकाचा, एकूण तपशिलांचा संक्षेप करून अनुल्लेखित कथातपशील वाचकांच्या कल्पनाशक्तीवर सोडून दिला जाणे असे कथाकवितेचे आणखी एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य त्यांनी सांगितले आहे. तेव्हा संपृक्तता, उत्कटता ही वैशिष्ट्ये टिकवून त्या वैशिष्ट्यांना आवश्यक असा तपशिलांचा संक्षेप कथाकवितेत केला जातो असे त्यांना म्हणायचे आहे. हे सांगत असताना कथाकवितेतील कथाघटकांचे आणि लय, विषयसूत्र, प्रतिमासृष्टी इत्यादी घटकांच्या घट्ट संरचनेचे परस्परसंबंध काय, या महत्त्वाच्या प्रश्नाची चर्चा मात्र या दोघांनी केलेली नाही. तसेच, त्यांच्या या भूमिकेत या संबंधाला स्थानही प्राप्त होत नाही.

कथा व कवितेचे भाषारूप यांचे परस्परसंबंध

कविता हे एक भाषारूप आहे आणि कथाकवितेत हे भाषारूप एक कथा घडवीत असते. हे भाषारूप व कथा या दोन गोष्टी अविभाज्य बनत असतात. म्हणून कथाकवितेचे स्वरूप स्पष्ट करताना नुसत्या कथेची वैशिष्ट्ये किंवा नुसत्या भाषारूपाची

वैशिष्ट्ये लक्षात घेता येणार नाहीत. या दोन अंगांच्या वैशिष्ट्यांबरोबर त्यांचे परस्पर-संबंधही लक्षात घेतले गेले पाहिजेत.

भावकवितेचा विचार करताना आपण प्राथमिक व मूलभूत घटनेचे स्वरूप लक्षात घेतले होते. भावकवितेतील भावना व जाणिवा बाह्य वास्तवातील वस्तूंशी व घडामोडींशी निगडित असतात. त्यामुळे भावनेबरोबर व जाणिवेबरोबर त्यांचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष निर्देश अपरिहार्यपणे येतात. या वस्तू व घडामोडी आणि त्यांच्याशी संलग्न असणाऱ्या भावना व जाणिवा या स्थलकालाशी बांधलेल्या असल्यामुळे स्थलकालही प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे निर्देशिले जातात. भावकवितेतून भावना व जाणिवा प्रकट होतात याचा अर्थ एक मानसिक घटना व्यक्त होते आणि ही मानसिक घटना बाह्य वास्तवातील वस्तूंचे, घडामोडींचे प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष सूचन करीत असते. या सर्वांची मिळून होणारी एक प्राथमिक मूलभूत घटना ही वाङ्मयनिर्मितीची किमान गरज आहे.

अन् फिकट गुलाबी ढगाआडच्या
खुणा मांडिवर तिच्या नभाच्या.[६]

पु० शि० रेगे यांच्या दोन ओळींच्या या कवितेत तिच्या मांडीवरच्या खुणा एवढी एकमेव वास्तवातील गोष्ट उल्लेखिली आहे. या खुणांमुळे साकार झालेली विशिष्ट मानसिक घटना येथे व्यक्त झाली आहे. मांडीवरच्या या खुणा दिसल्यावर निवेदकाच्या मनात त्यांचे नाते फिकट गुलाबी ढगाआड खुणांसारख्या दिसणाऱ्या निळ्या नभाशी जोडले जाऊन ही रूपकात्म मानसिक घटना सिद्ध झाली आहे. ही मानसिक घटना इतर घटनांचे सूचन करीत आहे. तिच्या मांडीचा रंग फिकट गुलाबी (ढगासारखा) आहे आणि त्यांवर (आधी केव्हा तरी) शृंगारक्रीडेत (प्रियकराच्या दंतनखक्षतांमुळे) झालेल्या निळ्या खुणा (नभाच्या रंगाच्या) दिसत आहेत. या निळ्या खुणा उत्कट शृंगारक्रीडेच्या घटनांचे सूचन करीत आहेत. आधीची शृंगारक्रीडा व तिचा परिणाम म्हणून मांडीवर उमटलेल्या निळसर खुणा, अशी या दोन घटनांची कालात्मक व कार्यकारणभावपर बांधणी येथे सूचित झालेली आहे. दोन घटनांची अशी कालात्मक व कार्यकारणभावपर बांधणी हा कथेचा मूळ घटक. अशा प्रकारे या दोन ओळींच्या भावकवितेत कथाघटक सूचित होतो. ही भावकविता आहे म्हणूनच हा कथाघटक प्रत्यक्षात निवेदिला न जाता त्याच्यातून उद्‌भवणारी भावगर्भ जाणीव, एक मानसिक घटना तेवढी निवेदिली गेलेली आहे.

ही भावगर्भ जाणीव रूपकप्रक्रियेतून प्रकट झालेली आहे. फिकट गुलाबी ढग आणि त्यातून खुणांसारखे दिसणारे निळसर आकाश या निसर्गातील संध्याकालीन घटनेशी तिच्या मांडीवरील खुणांचे साधर्म्यवैधर्म्याधिष्ठित नाते प्रस्थापित झाले आहे. निसर्गातील ही गुलाबी ढगाची घटना मन प्रसन्न करणारी, आल्हाददायक आहे. तर मांडीवरच्या खुणा उत्तेजक आहेत. या दोन भाववृत्तींमध्ये देवाणघेवाण होऊन

आल्हाददायक, उत्तेजक, उत्तान अशी एक भाववृत्ती येथे जाणवते आहे.

हे विस्ताराने सांगण्याचे कारण असे की कथा-कवितेचे बीजरूप भावकवितेतील प्रतिभासंघटनेत कसे आहे ते लक्षात यावे. एकीकडे कथारचना घडत असतानाच आपोआप काव्यरचनाही कशी घडू शकते हे या उदाहरणाच्या आधारे स्पष्ट होऊ शकेल. हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होण्यासाठी व कथाकवितेची इतर वैशिष्ट्ये जाणून घेण्यासाठी वी कर्वीच्या 'कमला' या कथाकवितेतील पुढील तुकडा विचारात घेऊ या :

तमालदलसन्निभारामा ती बोलूं गेली
वनराजीसह शरच्चंद्रिका ईषदेक हलली !

"आठवतो"—वदली ती "मज तो घातक दिवस,
मोह अजूनंहि पाडूं बघतो तो मत्चित्तास;

निळ्या अंबरीं निळी निशा ओढुनी निळी बुंथी
उत्कंठेनें येतां लक्षी 'कोणाला' पंथीं;

नेत्र तिचे 'त्या' नेत्रां मिळतां लालबुंद झाली,
घाबरल्या रजनीची पटकन मग संध्या बनली;

मखमालीच्या तकतकणाऱ्या आस्तरणावरती
रात्या कमळाच्या कुणिं रचिल्या पंक्तीच्या पंक्ति.

गांवाच्या बाहेर वनीं मी तें पाहत होतें,
अकस्मात युवराजाचीहि स्वारी ये तेथें

अबलख वाजी, फेस मुखीं, उत्शृंखल गति त्याची,
घामानें वर डबडबलेली मूर्ति स्वाराची.

लाल नयन, मुख लाल, करीं समशेर लाललाल,
वेष शिकारी, उन्मादें मन झालें बेताल;

गौर तनूवर नूर विराजे, खुले वीरवृत्ति,
क्षणांत टाकुनि उडी खालतीं मज धरिलें हातीं

हिरवे, पिवळे, लाल, गुलाली, रजनीचे रंग
पटपट बदलुनि निवळुनि झालें नितळ तिचें अंग.[७]

गावाच्या बाहेर थोरातांची कमळा सायंकालीन शोभा पाहत असते. अशा वेळी तेथे संभाजी येतो. घोड्यावरून उडी टाकून तो कमळेला धरतो. एवढी एकच घटना या ओळींमधून आपल्यासमोर येते. या घटनेचे निवेदन शीलभ्रष्ट झालेल्या कमळेच्या तोंडून होत आहे. आपली कुलशीलवान मुलगी संभाजीराजास द्यावी अशी थोरा-

तांची इच्छा; तिलाही तो अप्रिय नव्हता. परंतु संभाजीने तिला पळवून नेले. शकुंतला, शर्मिष्ठादिकांची उदाहरणे देऊन व लग्नाचे आश्वासन देऊन त्याने तिचे शील भ्रष्ट केले. पण तो शब्दाला जागला नाही. कुलवंताची असूनही त्याची राख म्हणून राहणे तिच्या नशिबी आले. म्हणून ती आत्महत्येचा निर्णय घेते. हा निर्णय घेताना तिच्या मनात संभाजीबद्दल, स्वतःच्या नशिबाबद्दल कडवटपणाच्या भावना आहेत. परंतु संभाजीने पळवण्यासाठी तिला जेव्हा धरले तेव्हा त्याच्या पौरुषाचा, त्याच्या स्पर्शाचा तिला जो मोहक साक्षात्कार झाला त्याची आठवणही ती विसरलेली नाही. कटुता व माधुर्य अशा मिश्र भाववृत्तींतून ती या घटनेकडे पाहते. अर्थात या भाववृत्ती घटनेच्या परिणामातून जन्मलेल्या आहेत. ही घटना आठवताना तिची सुखाची भावना अधिक उत्कट बनत जाते. एका भाववृत्तीच्या संदर्भात कथाघटकांना अर्थ देणे हा कथाकवितेचा महत्त्वाचा विशेष. अर्थात एखाद्या विशिष्ट भाववृत्तीतून कथाघटकांकडे लघुकथेत किंवा कादंबरीतही पाहिले जाते. परंतु कथाकवितेत ही भाववृत्ती रूपकप्रक्रिया घडवून कथाघटकास अर्थपूर्णता देत असते.

ही घटना सायंकाळीं घडली आहे. वातावरण (setting) या कथाघटकास कवी बी रूपकप्रक्रियेतून अर्थ देऊ लागतात. प्रथम तिचे निसर्गाशी लागेबांधे प्रस्थापित केले गेले आहेत. ती तमालदलासारखी सावळी आहे. आणि आपली कथा वनराजीला, शरच्चंद्रिकेला सांगत आहे. तिची कथा ऐकण्यासाठी 'शरच्चंद्रिका वनराजीसह ईषदेक' हलते आहे. गावाबाहेर सायंकाळची शोभा पाहत असताना तिला निळी बुंथी ओढून निळी निशा निळ्या आकाशात आपल्या प्रियकराची—सूर्याची—वाट पाहत आहे असे जाणवते. सूर्याच्या नेत्राला रजनीचे नेत्र मिळताच ती घाबरते आणि लालबुंद 'संध्या' बनून जाते. सायंकाळी पश्चिमेला दिसणाऱ्या लालपणात तिला मखमालीवर रचलेल्या रात्या कमळाच्या सुखद स्पर्शाचा व दृश्याचा अनुभव येतो. सायंकालास असा एक शृंगारिक अर्थ मिळताच त्या संदर्भात युवराजाच्या आगमनाला व तिच्या पळवून नेण्याला एक अर्थ मिळतो. आता ती प्रियकराची वाट पाहणारी निशा, रजनी झाली आहे; आणि युवराजाला सूर्याचे, तिच्या प्रियकराचे रूप मिळाले आहे. गौरवर्णाचा हा युवराज शिकारीहून परतताना तिथे आलेला आहे. श्रमाने त्याचे डोळे, मुख लाल बनले आहे; त्याच्या हाती लाल समशेर आहे. त्याचे हे लाल रूप मावळत्या (म्हणजेच निशेच्या भेटीला जाणाऱ्या) सूर्याच्या लालपणाशी नाते जोडत आहे. ती 'रजनी' आणि तो 'सूर्य' बनून त्यांचे हे मीलन घडत आहे. त्याचे तिला पकडणे तिला सुखद वाटत आहे. सूर्याला आपल्या कवेत घेतल्यानंतर निशेला एक तृप्ती, एक शांती प्राप्त व्हावी आणि तिचे रंग पटपट बदलून, निवळून तिचे अंग नितळ होऊन जावे तसा अनुभव तिला येत आहे.

परंतु या सुखद अनुभवाचे पर्यवसान एका शोकपूर्ण अनुभवात होणार आहे.

फसवल्या गेल्याचा, शीलभ्रष्ट झाल्याचा शोकपूर्ण अनुभव येऊन गेल्यानंतर ती मागे वळून सुखद अनुभवाकडे पाहत आहे. असे पाहताना तेव्हाचे माधुर्य उत्कट बनून प्रत्ययास येत असले तरी त्याखाली शोकाची, कडवटपणाची भावना सुप्तपणे अस्तित्वात आहे. तिला तो दिवस 'घातक' वाटला आहे. परंतु तिला असे वाटले हे सांगणे पुरेसे नाही. या वाटण्याला येथे प्रतिमारूप प्राप्त झाले आहे. सूर्याचे रूप देता देता त्याला शिकाऱ्याचेही रूप दिले गेले आहे. शिकाऱ्याच्या या प्रतिमेमधून या 'घातक' क्षणाला अर्थ दिला गेला आहे.

लाल नयन, मुख लाल, करीं समशेर लाललाल,
वेष शिकारी, उन्मादें मन झालें बेताल;

या ओळींत त्याच्या शिकारी वेषाचा व हातातील (शिकार करताना रक्ताने न्हाल्यामुळे रंगलेल्या) लाललाल समशेरीचा उल्लेख असल्यामुळे युवराजाला प्रियकराबरोबर सावजावर झडप घालणाऱ्या निर्दय शिकाऱ्याचेही रूप मिळते. युवराज शिकारी व कमळा ही शिकार असे रूप कमळेच्या शोकात्म भावनेला अर्थपूर्ण बनवते, म्हणून या ओळींनंतर येणाऱ्या—

भानावर आलें तो दिसलीं, पाहें जंव भंवतीं,
काळोखाच्या बुरख्याखालीं दडलेली जगतीं

अस्तित्वाचें भानहि नव्हतें केव्हांही जीचें,
कडक तेज अनुभविलें प्रथमचि आंतील ज्योतीचें.

या व नंतरच्या अशाच ओळी अर्थपूर्ण बनून जातात.

कथाकवितेतील रूपकात्मता

बाह्य वास्तवातील अगर मनातील घटनेचे आकलन रूपकप्रक्रियेतून करणे हा कथाकवितेच्या निर्मितिप्रक्रियेचा पाया आहे. त्यामुळे कथाकवितेत एकाच वेळी दोन संघटना अस्तित्वात येतात. त्यांपैकी एक संघटना घटनांच्या कालनिष्ठ, कार्यकारणभावनिष्ठ रचनेतून उभी राहते, तर दुसरी या घटनांचे रूपकात्मक आकलन केल्यामुळे निर्माण झालेली असते. घटनांचे रूपकात्म आकलन करीत संघटना साधणे हा कथाकवितेचा गाभा होय. या संघटनेच्या अस्तित्वाला आवश्यक तेवढाच कथेतील कृतींचा, कृतींच्या परस्परसंबंधांचा तपशील या संघटनेत स्वीकारला जातो. उपर्युक्त ओळींमध्ये बी कवींनी मोजकाच तपशील पुरवला आहे. सायंकाळचे रूपकात्मक चित्रण आल्यानंतर कमळा गावाच्या बाहेर ही शोभा पाहत असताना युवराज तेथे आले, हा एवढाच कृतीचा, घटनेचा तपशील येतो. आणि तात्काळ युवराजांच्या आगमनाचे रूपकात्म आकलन केले जाऊ लागते. त्यांच्या घोड्याचे वर्णन हे घोड्याचे वर्णन

राहूनही युवराजाचे रूपकात्म वर्णन बनू पाहते. घोड्यासाठी वापरलेली 'अबलख', 'उत्शृंखळ' ही विशेषणे युवराजांच्या व्यक्तिमत्त्वालाही अर्थपूर्ण बनवतात. युवराजांचे वर्णन करताना आलेले 'करीं समशेर लाललाल', 'वेष शिकारी' हे शब्द कथेच्या संघटनेला आवश्यक तर आहेतच, पण त्याबरोबरच ती रूपकेही आहेत, हे ध्यानात येते. ती कमळेच्या भावी मृत्यूचे, तिच्या होणाऱ्या शिकारीचे, सूचन करतात. युवराज-कमळा यांना शिकारी-सावज हे रूप मिळवून देतात. रीड म्हणतो त्याप्रमाणे, मोजक्या शब्दांनी, काटकसरीने (economically) हे शब्द कृतीचे, घटनेचे वर्णन करतात. 'समशेर लाललाल—वेष शिकारी' म्हटल्यावर युवराज शिकारीला बाहेर पडले होते आणि शिकारीहून परतताना कमळेच्या गावाकडे आले हे विस्तारपूर्वक सांगावे लागत नाही. अल्पाक्षरांतून वर्णन करणे हा कथाकवितेचा विशेष असला तरी तो महत्त्वाचा विशेष नाही. कथेच्या रूपकात्म संघटनेला आवश्यक तेवढा तपशील देणे किंवा सुचवणे हे कथाकवितेत आवश्यक असल्यामुळे, किंबहुना याशिवाय कथाकविता अस्तित्वात येऊ शकत नसल्यामुळे, हे अल्पाक्षरत्व अपरिहार्यपणे येते. कथेमध्ये वास्तवाचा जो तपशील येतो तो कथेच्या संदर्भात जसा अर्थपूर्ण असतो तसाच तो प्रतिमा बनून काव्यात्मरूपही बनतो. 'शिकारी', 'समशेर लाललाल' हा कथेतला तपशील प्रतिमा बनलेला दिसून येईल.

याचा अर्थ असा की, कथा-कादंबरीत वास्तवाच्या वस्तुनिष्ठ, प्रत्ययकारी चित्रणाला जे स्थान व महत्त्व आहे ते कथाकवितेत नाही. कथा-कादंबरीत लेखक वास्तवाचा प्रत्यक्ष तपशील देऊन, घटनांचे प्रत्यक्षपणे वर्णन करून, त्यांच्यावर विश्लेषणात्मक भाष्य करून आपल्या वृत्ती किंवा भावनिक कल (attitudes) सुचवीत असतो. कथा-कादंबरीत वाचक कथेतील तपशिलांच्या, घटनांच्या सहवासात असतो. आणि त्यातूनच त्याला लेखकाच्या त्या कथेबद्दलच्या वृत्तीचे वा भावनिक कलाचे व संवेदनशीलतेचे अप्रत्यक्ष ज्ञान होत असते. कथाकवितेतील निवेदन मात्र त्या कथेच्या संदर्भातील निवेदकाच्या भाववृत्तींचे किंवा काव्यात्म चिंतनाचे रूप प्रत्यक्षात धारण करीत असते. हरिभाऊंच्या 'उषःकाल'मधील रात्रीच्या पावसाचा पुढील तपशील पाहा :

> "शेंड्यांवरून पडलेलें पाणी खालच्या फांद्यांवर, खालच्या फांद्यांवरून त्याच्या खालच्या फांद्यांवर, पुनः त्या खालच्या पानांवरून त्यांच्या खालच्या पानांवर यांप्रमाणें पाण्याचे बिंदु टप्‌टप् पडून या सर्वांचा मिळून केवढा तरी मोठा आवाज होत होता...रात्र फार विलक्षण रौद्र दिसूं लागली होती...अशा वेळीं वाटसरू त्या वाटेनें जाण्यास धजतो कशाला!...पण चमत्कार हा कीं त्या तशा भयंकर वेळीं त्या रस्त्यावर एक घोडेस्वार खूप झपाट्यानें चालला होता."[८]

येथे रात्रीच्या 'भयंकर' पावसाळी वातावरणाचे वस्तुनिष्ठ व तपशीलवार निवेदन येते. नंतर ही रात्र वाटसरूंना प्रवासास योग्य नव्हे असे विश्लेषणात्मक भाष्य

येते. आणि अशा रात्री एक वाटसरू प्रवास करीत होता ही घटना नोंदवून त्या वाटसराबद्दल एक कल, वृत्ती सुचविली जाते. त्याच्या प्रवासाची निकड जाणवून देऊन त्याच्याबद्दल सहानुभूती व्यक्त केली जाते. तेव्हा शब्दांच्या साह्याने तंतोतंत प्रत्ययकारी वास्तवाभास घडवणे आणि वास्तवाभासातून कथेकडे, तिच्यातील व्यक्तींकडे, घटनाप्रसंगांकडे पाहण्याची एक दृष्टी व एक वृत्ती अप्रत्यक्षपणे सूचित करणे याला कथाकादंबरीत महत्त्वाचे स्थान असते. कथाकवितेच्या निवेदनाचे मात्र हे कार्य नाही. कथाकविता तपशिलात रस न घेता त्या तपशिलाचे रूपकीकरण (metaphorisation) करते, त्यांना प्रतिमारूप प्राप्त करून देते. एक तर हा तपशीलच प्रतीक बनवला जातो किंवा या तपशिलाचे आकलन रूपकांमधून केले जाते. कांतांच्या 'अग्निपथ' या खंडकाव्यातील पुढील निवेदन या दृष्टीने विचारात घेता येईल :

ती प्रभात हिमधूसर, नुजळली प्रभा
शांत हिमालय, असाच टेकुनी नभा
स्कंधीं शिरिं ढगमाळा विरळ प्रसरल्या
मिळति त्यांत रात्रीच्या खिन्न सावल्या
या छायांतून अरुणराग उसळती
पदर धुक्याचे वरुनी धवल पसरती[९]

'अग्निपथ' खंडकाव्यात वेनराजाच्या क्रूर, एकतंत्री प्रशासनाचे व प्रजेने त्याविरुद्ध उभ्या केलेल्या बंडाचे कथानक सांगितलेले आहे. कांतांच्या उपर्युक्त निवेदनात नुसते सकाळचे वर्णन येत नाही, तर क्रांतिपूर्व खिन्नतेचे, थंडपणाचे, दाबल्या-दडपल्या गेल्याचे रूपकात्म चित्रण होते. ही प्रभात 'हिमधूसर' आहे. हे विशेषण गारठून टाकणारे वातावरण व गारठल्याची भावना आणि धुकाळ वातावरण व चाचपडण्याची वृत्ती, एकाच वेळी प्रत्ययाला आणून देते. 'प्रभा' उजळू पाहते आहे, 'अरुणराग' उसळू पाहतो आहे. परंतु ही धूसरता प्रभेला उजळूच देत नाही. प्रकाशाबरोबर येणारी ऊब दाबून दडपून टाकते. रात्रीच्या खिन्न सावल्यांतून उसळू पाहणाऱ्या 'अरुणरागा'वर हिमगार धुक्याचा पदर पसरला जातो आहे. संपूर्ण खंडकाव्यात जो एक संघर्ष चित्रित होतो आहे तो येथेही प्रतिमाप्रतिमांमधून अर्थपूर्ण बनवला गेला आहे. प्रजेच्या असहायतेची, विफलतेची प्रतिमा म्हणजे ही 'हिमधूसर' सकाळ. रात्रीच्या खिन्न सावल्या म्हणजेच प्रजाजनांची करुण मने आणि प्रचंड व सामर्थ्यवान अशा हिमालयाचे शांतपणे नभाला टेकून राहणे म्हणजे सुप्त सामर्थ्य असलेल्या प्रजेचे शांतपण. या सकाळचे गारठवून टाकणारे वातावरण वेनराजाच्या निर्दय प्रशासनाचा निर्देश करीत आहे. अशा प्रकारे हे निवेदन रूपकात्म बनते. परंतु ही रूपके अगर प्रतिमा वास्तवाचा तपशील नेमका व काटेकोर बनविण्यासाठी

किंवा वास्तव स्पष्ट करण्यासाठी किंवा ते समजावून देण्यासाठी आलेल्या नसतात. कवीने त्या संपूर्ण कथेचे आकलन ज्या भावनिक सुराच्या (emotive tone) संदर्भात केलेले असते किंवा त्या कथेमुळे जो अर्थपूर्ण भावनिक सूर कवीच्या ठिकाणी निर्माण झालेला असतो त्या भावनिक सुराचा प्रत्यय ते निवेदन, त्या निवेदनातील रूपके किंवा प्रतिमा घडवीत असतात. गंगाधर गाडगिळांच्या 'चेटुक' या कथेतील पुढील निवेदन रूपकात्म असले तरी ते काव्यात्म नाही. कारण निवेदकाच्या भावनिक सुराचे प्रत्यक्ष चित्रण येथे होत नाही. येथे येणारी प्रतिमा वास्तवाचे स्वरूप स्पष्ट करणारी, कृतीची पद्धती नेमकेपणाने सांगणारी प्रतिमा आहे. अर्थात 'मद्‌ड' या शब्दातून व नंतर आलेल्या प्रतिमेतून निवेदकाची वृत्ती अप्रत्यक्ष-पणे प्रकट होते आहे.

> "तिची बुद्धी मद्‌ड होती. पुळणीतून जाणाऱ्या खटाऱ्याच्या अवजड चक्राप्रमाणे ती सावकाश अडखळत काम करायची."[१०]

येथे तिची काम करण्याची मद्‌ड पद्धत प्रतिमेमधून काटेकोर बनवली आहे, स्पष्ट केली आहे. जी० ए० कुळकर्णींच्या 'कांकणे' या कथेतील पुढील निवेदनात मात्र काव्यात्म घटक आहेत असे म्हणता येईल :

> "विहिरीवर जळत्या डोळयांच्या नागाप्रमाणे दिसणारा वाकडा दिवा अद्याप जळत होता. पण त्याचा प्रकाश त्याच्या पुरताच. काच सोडून तो खाली उतरताच विहीर त्याला गिळून टाकीत असे व पुनः तिचे हावरे तोंड उघडे ते उघडेच."[११]

'कांकणे' या संपूर्ण कथेला जो एक भयप्रद व कारुण्यपूर्ण भावनिक सूर लाभला आहे तो विहिरीच्या या वर्णनातही आहे. विशिष्ट भावनिक सूर घडवणे आणि रूपकात्मकतेतून अर्थाच्या अनेक पातळयांची एक समृद्ध संघटना बांधणे आणि तेही अशा प्रकारे की ज्यामुळे कथा समृद्ध व अर्थपूर्ण बनून जाईल, याला कथाकवितेत महत्त्व असते. कथाकादंबरीत निवेदनाचे केंद्रीय कार्य वास्तवाचा एक तंतोतंत व परिपूर्ण आभास वाचकाला घडवणे हे होय. आणि तेही प्रत्यक्ष निवेदन करून नव्हे तर अप्रत्यक्षपणे या वास्तवासंबंधी, त्याच्या अर्थपूर्णतेसंबंधी वाचकाला एक दृष्टी देणे, आणि या वास्तवासंबंधी वाचकाच्या ठिकाणी अप्रत्यक्षपणे काही जाणिवा निर्माण करणे हेच असते. तेथे हे निवेदन अनेकदा काव्यात्म बनत असले तरी ती काव्यात्मता हे त्याचे गाभ्याचे वैशिष्ट्य नाही. कथाकवितेत येणारे निवेदन हे वस्तुनिष्ठ, तटस्थ व वास्तवनिष्ठ असत नाही, तर ते निवेदकनिष्ठ, रूपकात्म व भावगर्भ असते. हे निवेदन अपरिहार्यपणे lyrical, भावगर्भ असते. परंतु त्याबरोबरच त्यात चिंतनघटकही असू शकतो. या निवेदनातून भावनांची एक प्रतिमात्म, रूपकात्म संघटना साधली जाते. आणि तिच्यातून वास्तवासंबंधीची निवेदकाची जाणीव व त्याला वास्तवासंबंधीची जाणवलेली अर्थपूर्णता प्रत्यक्षपणे प्रकट केली जाते. वास्तवातील घटनांची, कृतींची कथात्म संघटना घडवणे हे कथाकवितेचे मूळ उद्दिष्टच नाही. वास्तवातील कृती व

घटना यांची कथात्म संघटना घडत असताना तिचे भावपूर्ण रूपकात्म आकलन करणे आणि त्या कथेच्या संदर्भात असे आकलन संघटित करणे हे कथाकवितेचे उद्दिष्ट असते. म्हणून ती कथारूप असली तरी 'कविता' असते.

निवेदनातील रूपकप्रक्रिया

कथाकवितेतील या निवेदनाचे महत्त्व व वैशिष्ट्य लक्षात न घेतल्यामुळे एखादी कथाकविता ही काव्यविहीन कशी बनून जाते हे माधव जूलियन यांच्या पुढील कवितेच्या आधारे आपणांस समजावून घेता येईल :

श्रावणांतलें ऊन

(जाति—दयिता)

शाळा सुटली आणि जसें कारंजाचें पाणी
तशी मुलें बाहिर पडलीं उसळानि गोजिरवाणीं.
मोकळिकीच्या मोदें ये म्लान मुखींहि तजेला,
हां हां म्हणतां दिवसाचा शीण मावळुनि गेला.
नभःपट जसा वरी दिसे उडतां बलाकमाला
तशी दिसे रथ्या सगळी सुटतां बालकशाला
पायचाकिवर तों कुणि ये त्वरें वाजवित घंटी
आवरे न ती आवरतां— प्राण आणि ये कंठीं.
पोर कुणी गवसून पुढें पडे थाडकन् खालीं
पुस्तक पाटी आणि वह्या विस्तरल्या भंवतालीं.
धावुनी मी उचलुनि घेतां पोर दिसे बेशुद्ध,
पायचाकिवाल्या भवती जमले दुसरे क्रुद्ध.
वैद्यघरीं उपचारें ती शुद्धीवरती आली,
केवळ भीतीचा धक्का नसे दुखापत झाली.
सोपवुनी मी तिला घरीं जवळच घर तें होतें,
परत फिरे मी तो उठलें मम मनिं वादळ मोठें.
अशीच माझी कन्या ती, असेल ना सुखरूप!
नयनीं पाणी भरे तसा मनिं अंधार गुडूप.
पोर पाहिली बागडती मी जंव घरीं येऊन
लख्ख पसरलें तंव हृदयीं श्रावणांतलें ऊन.

या कथाकवितेतील निवेदनाची जात लघुकथेतील किंवा कादंबरीतील निवेदनाची आहे. शाळा सुटणे, मुलांचे आनंदाने धावतपळत बाहेर पडणे, सायकलचा धक्का

लागून एक मुलगी बेशुद्ध पडणे, निवेदकाने तिला डॉक्टरकडे नेऊन नंतर घरी पोचवणे या सर्व घटनांचे निवेदन वस्तुनिष्ठ स्वरूपात झाले आहे. शेवटच्या पाच ओळी वगळता उरलेल्या ओळींतील निवेदन तटस्थपणे केले आहे. त्याला कसलाही भावनिक सूर लाभत नाही. येथे येणाऱ्या प्रतिमा या कृतींचे स्वरूप स्पष्ट करणाऱ्या आहेत. त्या निवेदकाच्या ठिकाणी त्या विशिष्ट घटनेमुळे निर्माण होणाऱ्या भाववृत्तीचा प्रत्यय घडविणाऱ्या नाहीत. मुलांचे बाहेर पडणे हे उसळून बाहेर पडणाऱ्या पाण्यासारखे, रस्त्यावर मुलांच्या झालेल्या गर्दीचे स्वरूप आकाशात उडणाऱ्या बलाकमालेसारखे आहे. या प्रतिमा कथाकवितेला प्रत्यक्षात भावनिक सूर देऊ शकत नाहीत. त्या स्थूल व सांकेतिक असल्यामुळे कृतींचे स्वरूपही नेमकेपणाने वा काटेकोरपणाने स्पष्ट करीत नाहीत. शेवटच्या पाच ओळींत प्रतिमा काही प्रमाणात कवितेला भावनिक सूर मिळवून देतात. त्या काही प्रमाणात परस्परांना अर्थपूर्णता देऊ लागतात. निवेदकाच्या मनात वादळ उठणे, मनात गुडूप अंधार भरणे, घरी मुलगी सुखरूप पाहताच मनात श्रावणातले लख्ख ऊन पसरणे, या प्रतिमांना अस्वस्थतेचा व नंतर आनंदाचा असा भावनिक सूर आहे. या सर्व प्रतिमा श्रावणातील ऊनपावसाच्या घटनेतून जन्मलेल्या आहेत. त्यामुळे त्यांचे परस्परांशी सलग दृश्यात्मक व कथात्मक नाते आहे. अर्थात या प्रतिमा अर्थसघन, अनेकार्थी नाहीत; त्या स्थूलच आहेत. असे असले तरी शेवटच्या ओळीतील निवेदन मात्र काव्यात्म वाटते.

कथाकवितेतील निवेदन हे निवेदकाच्या—मग तो कथेतील पात्र असो वा नसो—मनात घटनाप्रसंगामुळे किंवा पात्रांच्या कृतींमुळे व भावनांमुळे साकार होणाऱ्या भाववृत्तीचे दर्शन घडविणारे असले पाहिजे. निवेदनातील हा भावात्मक (lyrical) घटक कथाकवितेला काव्यात्मकता प्राप्त करून देत असतो. हा भावात्मक घटक कथाघटकांचे आकलन रूपकप्रक्रियेतून केल्यामुळे आणि ही रूपके परस्परांशी जे नाते प्रस्थापित करतात त्यामुळे सिद्ध होत असतो. ही रूपकप्रक्रिया एकीकडे एक सलग भाववृत्ती निर्माण करीत जाते, तर दुसरीकडे कथाघटकांना अर्थपूर्ण व अर्थसमृद्ध बनवीत जाते. कथेतील वातावरण, व्यक्तींच्या कृती, या कृतींमुळे त्यांच्या मनात निर्माण झालेले भावनिक ताण या सर्व कथाघटकांना रूपकप्रक्रियेतून अर्थपूर्णता व अर्थसमृद्धी दिली जाते. 'कमळा' कवितेतील सायंकाळचे वातावरण प्रियकर-प्रेयसीच्या मीलनाची प्रतिमा बनते आणि ही प्रतिमा कमळा-युवराज यांच्या कृतींना, त्यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला, त्यांच्या मनोवस्थांना अर्थ देऊ लागते. दुसरीकडे या प्रतिमा कथाघटकांना मिळणाऱ्या या अर्थांमुळे ज्या भाववृत्ती निवेदकाच्या ठिकाणी निर्माण होतात त्याचाही प्रत्यय घडवू लागतात. निवेदकाची जी भाववृत्ती किंवा जो भावनिक सूर कथाकवितेतून प्रकट होत असतो तो वाचकासही ती कथा त्याच भावनिक सुराच्या संदर्भात स्वीकारण्यास भाग पाडीत असतो. विंदा करंदीकर यांच्या 'धोंड्या न्हावी'[१३]

या कथाकवितेतील (किंवा व्यक्तिचित्रात्मक कवितेतील) निवेदन हे कार्य कसे करते ते पाहता येईल.

कधीं कधीं मी
कोंकणातल्या गांवीं गेल्यानंतर
जुन्या स्मृतींच्या गांधिलमाशा मजला येउन डसती,
आणिक मजला धोंड्या न्हाव्याच्या गमती आठवती.[१४]

सुरुवातीला केलेल्या या निवेदनात स्मृतीच्या गांधिलमाशांच्या डसण्याची प्रतिमा संपूर्ण कथेला, किंवा व्यक्तिचित्राला, एक भावनिक सूर मिळवून देते. ही प्रतिमा एक मिस्किलपणाचा भाव जागृत करते. नंतरच्या ओळीतील 'गमती' या शब्दाने ही मिस्किल वृत्ती स्पष्ट होते. मग त्याचा चक्रमपणा, खादाडपणा, 'फत्तर'पणा, कर्ज-बाजारीपणा, निर्लज्जपणा, थापाडेपणा—या सर्वांचे चित्रण येते. हे सर्व चित्रण 'गमती' सांगण्याच्या वृत्तीतून होत जाते. परंतु हे चित्रण रूपकप्रक्रियेतून नव्हे तर वास्तवाचा सरळ सरळ तपशील भरत केले जाते. परंतु त्यामुळे ही कविता 'गद्य' मात्र बनत नाही. कारण या मिस्किल, भावनिक सुराला एक कलाटणी मिळते आणि नंतर तिच्यातून या कथेच्या वास्तवाला एक नवा अर्थ देणारी प्रतिमा घडते. सुरुवातीला येणारी 'स्मृतींच्या गांधिलमाशा' डसण्याची प्रतिमा व शेवटी येणारी एक प्रतिमा या वास्तवाच्या तपशिलाला एक रूपकात्मक अर्थ देतात. सुरुवातीचा मिस्किल भाव पुढील ओळींत गंभीर बनत जातो.

गांधिवधाच्या नंतर
लगेच दुसऱ्या दिवशीं
दाढी करतां करतां
हलक्या आवाजांत मला तो गंभीरपणे म्हणतो,
"गांधी म्येलो म्हणतत् ;
लय् लय् मनांत व्होतां
या बाजुक् येतो तर्
फुकट् करूची त्येची एक हजामत्."[१५]

येथे या निर्लज्ज, मद्दड व विचित्र प्राण्याच्या ठिकाणी एक मूल्यात्मकतेची जाणीव असल्याचे लक्षात येताच गांधींची फुकट हजामत करण्याचे त्याचे स्वप्न हास्यास्पद उरत नाही. त्याच्या दरिद्री व मूल्यविहीन जीवनालाही एक उदात्त किनार असल्याचे दिसते आणि कवितेचा भावनिक सूर गमतीचा राहत नाही; तो गंभीर बनून जातो. धोंड्या न्हावी मरतो. पटकीने त्याची चाऱ्ही मुले पूर्वीच गेलेली असतात. बायको फक्त उरते. न्हाव्याच्या दरिद्री धंद्याने आपल्या संसाराचे वाटोळे केले या जाणिवेने ती जळत जगत राहते. तिच्याबद्दल करंदीकर म्हणतात :

न कळे भिते कशाला,
कधीं न शिवते धोंड्याच्या धोक्टीला !
पडवींतिल एकुलत्या खुंटीभवतीं
पिळवटुनी पिळवटुनी
अपुल्या पट्ट्याचा घालुनिया विळखा
धोक्टी घेत विसावा;
डोकें टेकुन झिजक्या पाजळण्यावर
हत्यारेंही निजलीं सारीं त्यांतच होउन जर्जर ![१६]

येथे धोक्टीला त्याच्या भीषण दरिद्री जीवनाच्या प्रतिमेचे रूप मिळते. मिस्किलपणातून सुरू होणारी ही कविता गंभीर, शोकपूर्ण रूप घेते. आता गांधिलमाशा डसण्याची प्रतिमा या बदललेल्या भावनिक सुराच्या संदर्भात नव्याने अर्थपूर्ण बनते. एखाद्याला गांधिलमाशा डसणे ही घटना दुसऱ्यांना विनोदी वाटत असली तरी त्या ज्याला डसतात त्याला त्याच्या वेदना होतातच. धोंड्या न्हाव्याचे जीवन इतरांना करमणुकीचा विषय वाटत असले तरी धोंड्याला मात्र ते वेदनादायकच होते. सुरुवातीची गांधिलमाशा डसण्याची प्रतिमा आणि शेवटी येणारी खुंटीभोवती पिळवटून विळखा घालणाऱ्या धोकटीची प्रतिमा या एकमेकींमध्ये अर्थाची देवाणघेवाण करतात. त्यांच्यात घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेतून सरळसरळपणे निवेदिल्या गेलेल्या तपशिलाला, एकीकडे तो रंजक वाटत असला तरी तो कारुण्यपूर्णही आहे, असा अर्थ त्या मिळवून देतात. कथाकवितेत ओळीओळींत प्रतिमांची पखरण घातली गेली पाहिजे असे नव्हे. तिच्यात प्रतिमाच प्रतिमा असाव्या असेही नव्हे. परंतु तिची अर्थपूर्णता मात्र प्रतिमांमधून जन्मलेली असली पाहिजे. तिच्यातील कथाघटकांचे व नियमन-नियंत्रण प्रतिमांकडून व्हायला हवे.

कथाकवितेतील कथात्मकता

कथाकवितेत रूपकात्म निवेदनाला अतिशय महत्त्व असते हे आपण पाहिले. आता तिच्यातील कथेचे स्वरूप लक्षात घ्यायचे आहे. निवेदनातून प्रतिमांची जी संघटना अस्तित्वात येते तिच्या अस्तित्वाला आवश्यक तेवढा कृतींचा, वास्तवाचा, घटनांचा तपशील या संघटनेकडून स्वीकारला जातो. कृतींचे, वास्तवाचे सरळसरळ निवेदन कथाकवितेत महत्त्वाचे नसते हे आपण पाहिले आहेच. निवेदनात रूपकप्रक्रिया घडवून प्रतिमांची जी संघटना साधली जाते ती कथानकाची सूचना करीत जाते. कथाकवितेचे आकारमान जेव्हा लहान असते तेव्हा तिचे कथानक हे प्रत्यक्षपणे निवेदिले न जाता अधिकाधिक प्रमाणात सुचविले जाते. कांतांची 'अंधार सूर्याने पाहिलेला'[१७] या कथाकवितेत ययातीच्या जीवितकथेतील अनेक घटना नुसत्या सुचवल्या आहेत. उदाहरणार्थ, ययाती देवयानीला कूपातून बाहेर काढतो ही घटना

उल्लेखिली जाते. परंतु ती कूपात कशी पडली हे न सांगता केवळ सुचविले जाते. दोघांचे लग्न कसे झाले, देवयानी देताना शुक्राचार्यांने कोणत्या अटी घातल्या, शर्मिष्ठेला ययातीपासून तीन मुले झाली ही गोष्ट देवयानीला केव्हा कळली, इत्यादी घटना प्रत्यक्षात सांगितल्या जात नाहीत. महत्त्वाच्या घटनांचा नुसता उल्लेख करून ययातीच्या मनात ज्या भाववृत्ती जागृत झाल्या त्यांची संघटना फक्त साधली जाते. उदाहरणार्थ, पुरूसह शर्मिष्ठा महालात येते. पुरूला यदूच्या (देवयानीपुत्राच्या) मस्तकावरील मुकुटासारखा मुकुट हवा असतो; तेव्हा हाही ययातिपुत्र आहे हे देवयानीला माहीत नसते. या प्रसंगाचे चित्रण थोडक्या शब्दांत केले जाते :

स्मरे कधी तो तुझा बाळहट्ट
मुकुटासाठी यदुमस्तकींच्या
देवयानीचे धगधगते शब्द :
"धारिष्ट पहा या दासीपुत्राचे"
शर्मिष्ठेची मुद्रा
अपमानाच्या ज्वाळांत जळणारी...[१८]

अशा वेळी आपण निर्भयपणे देवयानीसमोर शर्मिष्ठेचा व पुत्राचा स्वीकार केला नाही ही अपराधीपणाची जाणीव ययातीला जाळीत राहते याचे विस्तारपूर्वक व रूपकात्म निवेदन येते. कथाकवितेत कथानकाच्या प्रत्यक्ष चित्रणाला महत्त्व नसते याचा अर्थ कथानकाकडे दुर्लक्ष केलेले असते असा नव्हे. कथाकवितेत सूचित होणाऱ्या कथानकाचे सर्व धागे घट्ट विणलेले असतात. त्यांत कसल्याही प्रकारची विसंगती कथाकवितेला खपत नाही. कारण विसंगतिपूर्ण कथानक रूपकात्म निवेदनाचे पोतही बिघडवून टाकते.

याचा अर्थ प्रत्येक कथाकविता भावात्मक (lyrical) अंगानेच विकसित होत असते असा मात्र नव्हे. खंडकाव्ये, महाकाव्ये ही भावात्मकतेबरोबर इतर अंगांनीही विकसित होताना दिसतात. परंतु या सर्वच प्रकारांत कमीअधिक प्रमाणात भावात्मक घटक असतातच. लघुरूपातील कथाकवितेमध्ये कथारचनेला फारसे महत्त्व नसले तरी खंडकाव्ये व महाकाव्ये यांत कथारचनेला विशेष महत्त्व असते. महाकाव्य हा खरे म्हणजे एक मिश्र प्रकार आहे. त्यात धर्मविचार, तात्त्विक विचार, काव्यात्म निवेदन, वास्तवदर्शन, दिवास्वप्नांचे चित्रण, अद्‌भुतता अशा अनेक गोष्टी एकत्र आलेल्या असतात. अनेक पिढ्यांची किंवा एकूण समाजाची कथा महाकाव्यात येऊ शकते. मानवाच्या मूलभूत प्रेरणांचे, समाजाची उलथापालथ घडवून टाकणाऱ्या प्रसंगांचे चित्रण महाकाव्यात येऊ शकते. या प्रसंगांतून मानवाच्या मूलप्रेरणा, मानवाची सनातन दुःखे आणि शतकानुशतकांपासून पाहिल्या गेलेल्या स्वप्नांचे चित्रणही येते. या सर्वांमुळे महाकाव्यातील व्यक्ती व प्रसंग हे प्रतीकात्म बनतात. त्यांतील

मूलभूततेमुळे काळाप्रमाणे, समाजाप्रमाणे नवे नवे अर्थ धारण करण्याची व नवे नवे अर्थ देण्याची शक्ती या व्यक्तींच्या व प्रसंगांच्या ठिकाणी निर्माण झालेली असते. महाकाव्यातील काव्यात्मता ही व्यक्तींना व प्रसंगांना लाभलेल्या प्रतीकात्मतेमुळे निर्माण होत असते. प्रतीक हेही रूपकप्रक्रियेचे अपत्य होय. महाकाव्यातील कथानकाच्या घटकांमध्ये रूपकप्रक्रिया घडते आणि हे घटक प्रतीकरूप बनतात.

महाकाव्याचा विस्तार व्यापक असल्यामुळे त्याच्यातील सुट्या सुट्या घटना-प्रसंगांची प्रतीकात्मता जाणवत राहते. परंतु या सर्वांच्या प्रतीकरूपाची संघटना व तिचे समग्र स्वरूप आकलनाच्या टप्प्यात येऊ शकत नाहीत. तसेच, महाकाव्याच्या निवेदनातील रूपकप्रक्रियेतून प्रकट होणाऱ्या भावनिक सुरांचे सम्यक रूपही एका दृष्टिक्षेपात लक्षात येणार नाही. महाकाव्यातील व्यक्ती व घटना-प्रसंग यांच्या प्रतीक-रूपांची संघटना ही व्यामिश्र व गुंतागुंतीची असते. अर्थांचे अगणित पदर तिच्यात व्यवस्थापित झालेले असतात. तसेच भिन्न भिन्न टप्प्यांवर भिन्न भिन्न भावनिक सूर निवेदनाला प्राप्त होत असतात. या भावनिक सुरांची एक संघटना तेथे प्रस्थापित झालेली असते. या सर्व संघटना सम्यक रूपात सामग्र्याने आपल्या आकलनकक्षेत येऊ शकत नसतील, पण एवढ्यावरून त्यांचे अस्तित्व नाकारण्याचे कारण नाही. लहान स्फुट कविता व दीर्घ कविता यांतील रूपाचा व सौंदर्याचा फरक हर्बर्ट रीडने एका दृष्टांताच्या आधारे सांगितला आहे. तो म्हणतो की, स्थिर सरोवराचे सौंदर्य व वाहणाऱ्या निर्झरातील सौंदर्य यांतील हा फरक आहे; स्थिर सरोवराचे संपूर्ण सौंदर्य आपण एका दृष्टिक्षेपात पाहू शकतो तर वाहणाऱ्या निर्झराचे सौंदर्य हे एकदम कधीच पाहता येत नाही, त्याच्या उगमापासून समुद्रसंगमापर्यंत हे सौंदर्य पाहत जावे लागते. या अशा पाहण्यातही निर्झराच्या सौंदर्याचे अखंडत्व, त्याच्या विविधतेतील एकता, त्याच्या प्रवाहित्वातील संगीत आपल्या प्रत्ययास येत असते.[१९] महाकाव्याच्या संघटनेचे वैशिष्ट्य वाहणाऱ्या निर्झरासारखे आहे. आपण त्याच्या टप्प्याटप्प्याचा सम्यक विचार करू शकतो. आणि या टप्प्यांची जोडणी नीट झाली की नाही हेही तपासू शकतो. शेवटच्या टप्प्यापर्यंत असा संगतवार प्रवास झाला, एका भावनिक सुराकडून दुसऱ्या भावनिक सुराकडे आपण निर्विघ्नपणे जाऊ शकलो, विविध घटनाप्रसंगांची व व्यक्तींची प्रतीकात्मकता सुसंगतपणे प्रत्ययाला येत गेली, प्रत्येक टप्प्यावर व्यक्तीव्यक्तींमध्ये व घटनाप्रसंगांमध्ये एकमेकांना अर्थपूर्णता देणारी प्रक्रिया घडताना जाणवली आणि अशा टप्प्यांमध्येही असेच नाते दिसून आले की ही संपूर्ण संघटना सुसंगत, सेंद्रिय आहे असा निष्कर्ष काढता येतो. महाकाव्यासारखे दीर्घ काव्यप्रकार एका दृष्टिक्षेपात समजावून घेण्यासारखे नसतात. ते तुकड्या-तुकड्यांनी, एका तुकड्याकडून दुसऱ्या तुकड्याकडे जात अनुभवायचे असतात. कथानक व उपकथानके, काळाचा एक तुकडा व काळाचा दुसरा तुकडा, एक भावनिक सूर व दुसरा भावनिक सूर असे टप्पे किंवा तुकडे मुळातच महाकाव्यात

असतात. आणि या सर्वच्या सर्व टप्प्यांचे एकाच वेळी, एकदम सम्यक, समग्र आकलन शक्य नसते.

कथाकवितेच्या संघटनेचे विश्लेषण

कथाकवितेची प्रमुख वैशिष्ट्ये आपण पाहिली. कथाकवितेची ही वैशिष्ट्ये ध्यानात घेताना आपण काही कथाकवितांचे तुकडे उदाहरणासाठी घेतले. आता आपण एका संपूर्ण कथाकवितेच्या संदर्भात या वैशिष्ट्यांचा विचार करू. त्यासाठी विंदा करंदीकरांची 'गांठ' ही कविता विचारार्थ घेता येईल:

गांठ

रक्तक्षयी संध्या
क्षितिजाच्या कडयावर तोल सावरीत
झाली अदृश्य—पश्चिमेच्या रुग्णालयांत.
बाकडयामागील
नारळीच्या पात्या होत्या थरथरल्या
वाऱ्याच्या स्पर्शानें.
ती म्हणाली,
'आठ वर्षांपूर्वी याच नारळीच्या
हिरव्या पात्या होत्या लागत
आपल्या पाठीला ! आठवतात ना ?'
त्याला आठवलें,
कसें आपण दचकलों होतों
जेव्हां घेतांना हपापलेलें चुंबन
झाला पाठीला पात्यांचा स्पर्श
आणि धसकलें अकल्पित भय
—संवेदनेच्या शिखरावर भटकणारा हिममानव—
'होय आठवतें,'
तो म्हणाला, '...आणि पाहिलेंस ?
एवढयाशा नारळीवर केवढाले नारळ !'
त्याला नकळतच
तिच्या उणेपणाला झाला स्पर्श
अहेतुक शब्दांचा ...आणि नंतर
पदर सावरून तिनें घेतली
प्लॅस्टिकची पर्स सपाट छातीवरील

हातांच्या मिठींत.
'एक विचारूं ?'
ती म्हणाली, 'आपण असें हें
किती वेळ भेटायचें, किती वेळ भेटायचें ?'
'देव व दानव' या सार्त्रच्या नाटकांतील
खुणेचें बोट मागें पुढें करीत
तो पुटपुटला, 'कुणास ठाऊक.'
थोडासा त्रासलेला, खचलेला, खंगलेला.
ती चिडाचिडली,
'तुम्हांला, तुम्हांला.'
आठ वर्षांपूर्वी त्याच्या ज्ञानाला
असलेली निश्चितता होती विरघळली
परिस्थितीच्या सांडपाण्यांत. त्याला आठवलें
त्यानें केलेलें युद्धाचें महाभाष्य;
बांधलेले आडाखे; भविष्याच्या धुक्यावर
कोरलेले किल्ले...कोसळलेले.

[युद्धविरामाच्या चवथ्या वाढदिवसाची
एक मिरवणूक होती चाललेली
समोरच्या रस्त्याचें होती पुकारीत
शांतीचें साम्राज्य पोलादी आवाजानें.]

तेवढ्यामध्येंच
त्याच्या मनाला गेली डिवचून
एक पूर्वस्मृती...दुसरीची;
निखळलेल्या क्षणाची...ज्योतीभवतीं
पिंगा घालणारे ते दिवस
अकालीं खुरटलेले. वेदनेचें वैभव
अवीट, हरवलेलें. "छे, अशक्य,
ते आपल्याला नव्हतें झेपणारें;
पण असतें तर...पण असतें तर...
आपली छातीच रुंद असती तर !"
तो हसला आपल्या मृतात्म्याला.
पुटपुटला मनाशीं, 'होतें होणारें.'
त्याच्या कपाळावरील दोन आठ्या
होत्या ओलावल्या वैशाखी उन्हाळ्यानें,

'तुम्हांला' ती म्हणाली, 'तुम्हांला.'
लडिवाळ आर्जवानें (अर्थात् घोकलेल्या,
एकनाथ सामंताच्या बरोबर हिंडतांना.
...जर नाथाला नसतें मिळालें
कायमचें कमिशन...तर कदाचित्...
पण कशाला...हलकट.)
'तुम्हांला,' ती म्हणाली, 'तुम्हांला.'
'विसरलात वाटतें?...युद्ध संपल्यावर...
म्हणालां होतांत...'
'म्हणालों होतों; काहीं थोडेसें
स्वास्थ्य लाभल्यावर, स्थैर्य आल्यावर.'
लटक्या रागाचें अवसान आणीत
ती किळबिलली कांहींसें अस्पष्ट,
बटणाशीं खेळतांना. ती खरोखर
कंटाळली होती; कंटाळली होती;
म्हणूनच कंटाळून नव्हतें भागणार
निदान आतां तरी!
[दोन महिन्यांच्या पगाराइतका
बोनस मागणारा मजुरांचा मोर्चा
होता चालला गिरणीच्या दिशेनें
ठोकीत इन्कि'लाब'च्या आरोळ्या...]
ती फुणफुणली, 'सांगा ना एकदां
केव्हां संपायचें तुमचें महायुद्ध.'
तो म्हणाला,
'कुणास ठाऊक, कुणास ठाऊक.'
'त्या पलीकडच्या वेड्याला विचारा!'
ती म्हणाली, चमत्कारिक उपरोधानें,
...रस्त्याच्या पलीकडून अर्धनग्न वेडा
चिंध्यांचें बोचकें डोक्यावर सावरीत
होता चाललेला अधिकांच्या शोधांत...
त्याला वाटलें,
कसल्या तरी विराट चक्रांत
आपण दोघें आहों...अडकलेलीं...
आणि काळाच्या खड्या उताराववरून

तें चक्र आहे घसरत,
दिशाहीन, अनिच्छेनें
इच्छाहीन नियतीच्या प्रचंड प्रवाहांत
त्याला जाणवलें आपल्या इच्छेच्या
भोवऱ्याचें स्वातंत्र्य; जाणण्याचें, न जगण्याचें.
निवडण्याचें, न घडवण्याचें.
त्या जाणिवेंतच
त्यानें काढली प्लॅस्टिकच्या पाकिटांतून
रिट्रेंचमेंटची नोटीस. आजच मिळालेली
आणि आपल्या बटनाशीं खेळणाऱ्या
तिच्या हातावर त्यानें ठेवला
कागदाचा हुंदका.
त्या दिवशीं
ती परतली न परतण्याच्या इराद्यानें.
घेऊन उराशीं निराशेचें धैर्य;
जेव्हां पाहून भविष्याचा सांगाडा
वितळली मनांतील अनिश्चिततेची भीती.
आज प्रथमच तिला गवसलें
एकटेपणाचें धैर्य. निराश निर्भयता.
आणि त्यालाही
लाभलें थोडेंसें आगांतुक समाधान
जेव्हां पाठमोरी झाल्याबरोबर
आठ वर्षांनीं आज प्रथमच
त्याला उमगली तिच्या शेपट्यांतील
गंगावनाची गांठ.[२०]

प्रथम आपण या कवितेची कथा विचारात घेऊ या. कथेचा फार थोडा तपशील या कवितेत दिला गेला आहे. मुंबईत एका सायंकाळी कुठल्यातरी नारळीखाली प्रियकर-प्रेयसीच्या शेवटच्या भेटीची घटना प्रत्यक्षात चित्रित केली गेली आहे. ही कविता युद्धकालीन पार्श्वभूमीवरील एका असफल प्रेमाची कथा सांगत आहे. येथे चित्रित होणारी त्यांची शेवटची भेट युद्ध संपल्यावर चार वर्षांनी होत आहे. त्यांच्या पहिल्या भेटीला आता आठ वर्षे झाली आहेत. गेल्या आठ वर्षांपासून ते सतत भेटतच आहेत. या आठ वर्षांत दोघेही हळूहळू बदलत गेले आहेत. तिचे तारुण्य ओसरून गेले आहे. तिचे केस गळून आखूड झालेले आहेत. तिने गंगावन लावले आहे. तिची छाती सपाट झाली आहे. तोही बदलला आहे. त्याचा तारुण्यातील

आत्मविश्वास आता खलास झाला आहे. युद्धाबद्दल त्याने एकेकाळी आत्मविश्वासाने आडाखे बांधले होते. परिस्थितीच्या सांडपाण्यात आता त्याच्या ज्ञानाची निश्चितता विरघळून गेली आहे. युद्ध संपले आणि रिट्रेंचमेंट सुरू झाली. या भेटीच्या दिवशीच त्याची नोकरी गेलेली आहे. त्यामुळे त्याचा आत्मविश्वास पूर्णपणे ढासळला आहे. 'लग्न केव्हा करायचे?' हा प्रश्न ती आडून आडून विचारीत आहे. महायुद्ध संपल्यानंतर आपण लग्न करू असे त्याने पूर्वी आश्वासन दिलेले असते. परंतु आता त्याची नोकरी गेल्यामुळे त्याचे भवितव्यच अंधारात आहे. तेव्हा तो 'कुणास ठाऊक' एवढेच बोलतो आहे. आता त्याला तिच्याबद्दल ओढ वाटत नाही. ती लग्नाविषयी विचारताच दुसरीवर त्याने केलेल्या उत्कट प्रेमाची त्याला आठवण येते. त्याला पुन्हा न भेटण्याचे ठरवून त्याची ही प्रेयसी जेव्हा परतते तेव्हा तिच्या केसातील गंगावनाची गाठ त्याला खुपते आणि हे प्रेम विफल झाले हे बरे झाले असे समाधान त्याला मिळते. तिलाही त्याची ओढ वाटेनाशी झाली आहे. त्याच्या जीवनात जशी एक स्त्री येऊन गेली तसा तिच्याही जीवनात एकनाथ सामंत येऊन गेला होता. त्याला कायमचे कमिशन मिळाले आणि त्याने तिला नाकारले. या क्षणी तिलाही त्याची आठवण येत आहे. त्याची नोकरी गेल्याचे जेव्हा तिला कळते तेव्हा तिला 'एकटेपणाचे धैर्य' लाभते आणि 'निराश निर्भयतेने' ती 'न परतण्याच्या इराद्याने' निघून जाते. येथे जी कथा नोंदविली आहे ती सर्वच्या सर्व कवीने निवेदिलेली नाही. कवी जो तपशील पुरवितो आहे तोच कथानकाचे इतर पुष्कळसे दुवे सुचवीत राहतो. कवीने दिलेल्या तपशिलांच्या आधारे त्याने न सांगितलेली कथा आपण जाणून घेऊ शकतो. जी कथा सुचविली जाते ती प्रत्यक्षात सांगण्याचे कारण असे की कवीला ज्या भावना व जाणिवा व्यक्त करायच्या आहेत त्यांच्या अभिव्यक्तीच्या संदर्भात कथेचे हे घटक प्रत्यक्षपणे प्रस्तुत नाहीत. विशिष्ट प्रकारच्या भाववृत्तीला व जाणिवांना जन्म देणारे कथाघटक येथे त्या भाववृत्तीच्या व जाणिवांच्या संघटनेबरोबर संघटित होत जातात आणि या दोन्ही संघटना एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवतात. हे कसे घडते ते पाहू या.

कवितेच्या सुरुवातीला संध्याकाळचे वर्णन येते. येथे संध्याकाळचे रूपकीकरण केले जात आहे. ही संध्याकाळ रक्तक्षयी आहे. क्षितिजाच्या कठड्यावर तोल सावरीत पश्चिमेच्या रुग्णालयात ती अदृश्य झाली आहे. संध्याकाळला रुग्णाइताचे जे रूप मिळते ते संपूर्ण कथेला एक भावनिक सूर मिळवून देते. हा सूर आहे शोकाचा, वैफल्याचा. 'रक्तक्षयी' हा शब्द नायक-नायिकेच्या जीवनाचा क्षयच केवळ अर्थपूर्ण बनवत नाही तर एकूण आधुनिक मानवी जीवनाचाच 'क्षय' तो अर्थपूर्ण बनवतो. 'रक्तक्षयी संध्या' ही प्रतिमा विशेषत्वाने नायिकेच्या जीवनाला अर्थपूर्ण बनवते आहे. तीही एका परीने क्षयीच आहे. (तिचे विरळ केस, सपाट छाती). तिचा दोनदा प्रेमभंग झालेला आहे. दुसऱ्यांदा ती नकार घेऊन परतते ते 'पुनः न

तें चक्र आहे घसरत,
दिशाहीन, अनिच्छेनें
इच्छाहीन नियतीच्या प्रचंड प्रवाहांत
त्याला जाणवलें आपल्या इच्छेच्या
भोवऱ्याचें स्वातंत्र्य; जाणण्याचें, न जगण्याचें.
निवडण्याचें, न घडवण्याचें.
त्या जाणिवेंतच
त्यानें काढली प्लॅस्टिकच्या पाकिटांतून
रिट्रेंचमेंटची नोटीस. आजच मिळालेली
आणि आपल्या बटनाशीं खेळणाऱ्या
तिच्या हातावर त्यानें टेवला
कागदाचा हुंदका.
त्या दिवशीं
ती परतली न परतण्याच्या इराद्यानें.
घेऊन उराशीं निराशेचें धैर्य;
जेव्हां पाहून भविष्याचा सांगाडा
वितळली मनांतील अनिश्चिताची भीती.
आज प्रथमच तिला गवसलें
एकटेपणाचें धैर्य. निराश निर्भयता.
आणि त्यालाही
लाभलें थोडेंसें आगांतुक समाधान
जेव्हां पाठमोरी झाल्याबरोबर
आठ वर्षांनीं आज प्रथमच
त्याला उमगली तिच्या शेपट्यांतील
गंगावनाची गांठ.[२०]

प्रथम आपण या कवितेची कथा विचारात घेऊ या. कथेचा फार थोडा तपशील या कवितेत दिला गेला आहे. मुंबईत एका सायंकाळी कुठल्यातरी नारळीखाली प्रियकर-प्रेयसीच्या शेवटच्या भेटीची घटना प्रत्यक्षात चित्रित केली गेली आहे. ही कविता युद्धकालीन पार्श्वभूमीवरील एका असफल प्रेमाची कथा सांगत आहे. येथे चित्रित होणारी त्यांची शेवटची भेट युद्ध संपल्यावर चार वर्षांनी होत आहे. त्यांच्या पहिल्या भेटीला आता आठ वर्षे झाली आहेत. गेल्या आठ वर्षांपासून ते सतत भेटतच आहेत. या आठ वर्षांत दोघेही हळूहळू बदलत गेले आहेत. तिचे तारुण्य ओसरून गेले आहे. तिचे केस गळून आखूड झालेले आहेत. तिने गंगावन लावले आहे. तिची छाती सपाट झाली आहे. तोही बदलला आहे. त्याचा तारुण्यातील

आत्मविश्वास आता खलास झाला आहे. युद्धाबद्दल त्याने एकेकाळी आत्मविश्वासाने आडाखे बांधले होते. परिस्थितीच्या सांडपाण्यात आता त्याच्या ज्ञानाची निश्चितता विरघळून गेली आहे. युद्ध संपले आणि रिट्रेंचमेंट सुरू झाली. या भेटीच्या दिवशीच त्याची नोकरी गेलेली आहे. त्यामुळे त्याचा आत्मविश्वास पूर्णपणे ढासळला आहे. 'लग्न केव्हा करायचे ?' हा प्रश्न ती आडून आडून विचारीत आहे. महायुद्ध संपल्यानंतर आपण लग्न करू असे त्याने पूर्वी आश्वासन दिलेले असते. परंतु आता त्याची नोकरी गेल्यामुळे त्याचे भवितव्यच अंधारात आहे. तेव्हा तो 'कुणास ठाऊक' एवढेच बोलतो आहे. आता त्याला तिच्याबद्दल ओढ वाटत नाही. ती लग्नाविषयी विचारताच दुसरीवर त्याने केलेल्या उत्कट प्रेमाची त्याला आठवण येते. त्याला पुन्हा न भेटण्याचे ठरवून त्याची ही प्रेयसी जेव्हा परतते तेव्हा तिच्या केसातील गंगावनाची गाठ त्याला खुपते आणि हे प्रेम विफल झाले हे बरे झाले असे समाधान त्याला मिळते. तिलाही त्याची ओढ वाटेनाशी झाली आहे. त्याच्या जीवनात जशी एक स्त्री येऊन गेली तसा तिच्याही जीवनात एकनाथ सामंत येऊन गेला होता. त्याला कायमचे कमिशन मिळाले आणि त्याने तिला नाकारले. या क्षणी तिलाही त्याची आठवण येत आहे. त्याची नोकरी गेल्याचे जेव्हा तिला कळते तेव्हा तिला 'एकटे-पणाचे धैर्य' लाभते आणि 'निराश निर्भयतेने' ती 'न परतण्याच्या इराद्याने' निघून जाते. येथे जी कथा नोंदविली आहे ती सर्वच्या सर्व कवीने निवेदिलेली नाही. कवी जो तपशील पुरवितो आहे तोच कथानकाचे इतर पुष्कळसे दुवे सुचवीत राहतो. कवीने दिलेल्या तपशिलांच्या आधारे त्याने न सांगितलेली कथा आपण जाणून घेऊ शकतो. जी कथा सुचविली जाते ती प्रत्यक्षात सांगण्याचे कारण असे की कवीला ज्या भावना व जाणिवा व्यक्त करायच्या आहेत त्यांच्या अभिव्यक्तीच्या संदर्भात कथेचे हे घटक प्रत्यक्षपणे प्रस्तुत नाहीत. विशिष्ट प्रकारच्या भाववृत्तीला व जाणिवांना जन्म देणारे कथाघटक येथे त्या भाववृत्तीच्या व जाणिवांच्या संघटनेबरोबर संघटित होत जातात आणि या दोन्ही संघटना एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवतात. हे कसे घडते ते पाहू या.

कवितेच्या सुरुवातीला संध्याकाळचे वर्णन येते. येथे संध्याकाळचे रूपकीकरण केले जात आहे. ही संध्याकाळ रक्तक्षयी आहे. क्षितिजाच्या कठड्यावर तोल सावरीत पश्चिमेच्या रुग्णालयात ती अदृश्य झाली आहे. संध्याकाळला रुग्णाइताचे जे रूप मिळते ते संपूर्ण कथेला एक भावनिक सूर मिळवून देते. हा सूर आहे शोकाचा, वैफल्याचा. 'रक्तक्षयी' हा शब्द नायक-नायिकेच्या जीवनाचा क्षयच केवळ अर्थपूर्ण बनवत नाही तर एकूण आधुनिक मानवी जीवनाचाच 'क्षय' तो अर्थपूर्ण बनवतो. 'रक्तक्षयी संध्या' ही प्रतिमा विशेषत्वाने नायिकेच्या जीवनाला अर्थपूर्ण बनवते आहे. तीही एका परीने क्षयीच आहे. (तिचे विरळ केस, सपाट छाती). तिचा दोनदा प्रेमभंग झालेला आहे. दुसऱ्यांदा ती नकार घेऊन परतते ते 'पुनः न

परतण्याच्या इराद्याने.' क्षयी माणूस जसा न परतण्याच्या जाणिवेने 'रुग्णालयात अदृश्य' होतो तशी ती परत गेली आहे. त्याचाही 'क्षय' झालेला आहे; त्याने गमावलेला आत्मविश्वास, त्याची गेलेली नोकरी हा एक प्रकारचा क्षयच. किंबहुना, तो एका 'क्षयी' संस्कृतीतच (आधुनिक मध्यमवर्गीय) वाढला आहे. त्याला जेव्हा पूर्वीच्या प्रेमप्रकरणाची स्मृती डिवचून जाते तेव्हा कवी म्हणतो—

...ज्योतीभवतीं
पिंगा घालणारे ते दिवस
अकालीं खुरटलेले. वेदनेचें वैभव
अवीट हरवलेलें...

अकाली खुरटून जाणे, हरवून जाणे हे या संस्कृतीचेच दान. म्हणून नायक म्हणतो, "आपली छातीच रुंद असती तर." नोकरी गेल्यामुळे प्रेयसीला द्याव्या लागणाऱ्या नकारामुळे त्याला नियतीची भीषण जाणीव होते. आणि आपल्याला "जाणण्याचे, निवडण्याचे" फक्त स्वातंत्र्य आहे, 'जगण्याचे, घडविण्याचे' मात्र नाही, हे त्याला उमगून येते; हाही त्याला जाणवलेला क्षयीपणाच. या कवितेत क्षयीपणाची ही जाणीव अधिकच सूक्ष्म बनत गेली आहे. त्यांचे नैसर्गिक जीवन खिरत, झिजत गेले आहे. ते अधिकाधिक 'रक्तक्षयी' बनलेले आहे. 'रक्त' हे चैतन्यदायी, जीवनदायी तत्त्व आहे. असे निसर्गदत्त तत्त्वच त्यांच्या जीवनातून निघून गेले आहे. त्यामुळे त्यांना आपले 'रक्तक्षयी' जीवन कृत्रिम गोष्टींनी झाकावे लागते, ते 'रक्तक्षयी' नाही अशी बतावणी करावी लागते. नायिकेचे प्लॅस्टिकची पर्स सपाट छातीवर धरणे, तिचे 'घोकलेल्या लडिवाळ आर्जवाने बोलणे', 'लटक्या रागाचे अवसान आणणे', तिला कंटाळा येणे, परंतु 'निदान आता तरी कंटाळून भागणार नाही' या जाणिवेने तिने उत्साहाचा मुखवटा धारण करणे आणि प्रेमातल्या वेदनेचे अवीट वैभव आपल्याला झेपणार नाही असे त्याचे वाटणे; 'होणारे होते' असे असहायपणे त्याला वाटणे—हे सारे दोघांच्या वाट्याला आलेल्या कृत्रिम, निर्जीव जीवनातूनच घडलेले आहे. दोघेही आपल्या जीवनात तडजोडी करीत जिवटपणे जगत राहतात. जीवनातील वैफल्य स्वीकारतानाही ते समाधान शोधत राहतात. त्यांच्या शृंगाराला जसा जिवंतपणाचा स्पर्श नाही तसेच त्यांच्या दुःखातही जिवंततेचा क्षोभ नाही. रिट्रेंचमेंटची नोटीस हा त्याचा 'कागदी हुंदका' आहे. त्याचा नकार जसा तिला मुळातून हादरवून टाकीत नाही तसेच त्यालाही या प्रेमभंगात 'आगांतुक समाधान' लाभते. 'प्लॅस्टिक'ची पर्स, 'प्लॅस्टिक'चे पाकीट, 'कागदी' हुंदका, तिचे त्याच्या 'बटणाशी' खेळणे या सर्व निर्जीव, कृत्रिम गोष्टी 'रक्तक्षयी' या प्रतिमेशी संबंध प्रस्थापित करून कृत्रिम, निर्जीव, नकली जीवनाची जाणीव अधिकाधिक संपन्न करतात. याच्या जोडीला निवेदनात येणाऱ्या 'परिस्थितीचे सांडपाणी' (जे पाणी

वाया जाणार असते), 'कोरलेले किल्ले—कोसळलेले', 'मृतात्मा', 'वैशाखी उन्हाळा', कसल्या तरी विराट चक्रात अडकणे व 'काळाच्या खड्या उतारावरून घसरणे', 'नियतीच्या प्रचंड प्रवाहातील इच्छेच्या भोवऱ्याचे स्वातंत्र्य'—या सर्व प्रतिमा 'रक्तक्षयी' संध्येच्या प्रतिमेशी, तिच्यातून प्रकटणाऱ्या भाववृत्तीशी संबंध जोडतात आणि संपूर्ण कथेवर वैफल्यपूर्ण शोकात्म वातावरण पसरवीत जातात.

विंदा करंदीकर या कथाकवितेला आणखी एका जाणिवेने संपन्न करताना दिसतात. ही जाणीव आहे भयाची. एकीकडे जीवनाचे क्षयीकरण होत आहे तर दुसरीकडे समर्थ पार्थिव, नैसर्गिक जीवन जगण्याचीच माणसाला भीती वाटत आहे. ही भीती आहे अनामिक नियतीची. ज्या नियतीला सामोरे जाण्याची ताकदच आधुनिक माणसाने गमावली आहे. भयाची ही जाणीवही रूपकात्मक निवेदनातून अभिव्यक्त केली जाते. नायिकेवर प्रेम करताना जेव्हा तो 'हपापलेले चुंबन' घेतो तेव्हा त्याच्या पाठीला अचानक नारळीच्या पात्यांचा स्पर्श होतो आणि त्याच्या मनात 'अकल्पित भय' धसकते. या घटनेचे निवेदन करताना कवी म्हणतो :

संवेदनेच्या शिखरावर भटकणारा हिममानव

हिमालयाच्या शिखरांवर भटकणाऱ्या हिममानवाचे दर्शन अजून कोणालाच झालेले नाही. त्याची प्रचंड पावले हिमावर उमटलेली दिसतात. त्याच्या पावलांच्या आकार-मानावरून तो देहाने केवढा प्रचंड असेल याची कल्पना केली जाते. हिमालयाच्या परिसरात जाणारे त्याच्या भयाने धसकलेले असतात. त्याचे हिमावर उमटलेले पाऊल अचानक दिसावे आणि त्याच्या जवळपासच्या अस्तित्वाने धसकावे तसे 'हपापलेले' चुंबन घेताना त्याचे झाले होते. 'हपापलेले' या शब्दातून त्याच्या तीव्र चुंबनेच्छेची व त्याला झालेल्या घाईची कल्पना येते. पाठीला अचानक नारळीच्या पात्यांचा स्पर्श होतो आणि या स्पर्शाने धास्तावलेले त्याचे मन चुंबनातील 'स्पर्शसुख'—संवेदनेचे सुख—निर्वेधपणे, निर्भेळपणे भोगूच शकत नाही. शिखर जिंकण्याचा पुरुषार्थ व पराक्रम गाजविण्यासाठी हिमालयाचे शिखर पादाक्रांत करू लागावे आणि तेथे भटकणाऱ्या हिममानवाच्या भीतीने धसकून जावे, असेच आपल्या क्षुल्लक सामान्य पराक्रमातही होत आहे. चुंबन घेणे हा प्रेम जिंकण्याचा क्षण; पण तोही धास्तावलेला. हिम-मानवाची ही प्रतिमा अदृश्य, न दिसणाऱ्या नियतीचा प्रत्यय घडवते आहे. नियतीच्या उग्रतेचे जे काल्पनिक रूप आपण उभे करतो तेवढे ते उग्र नसतेच. परंतु आपण मात्र सतत धास्तावलेले असतो. म्हणून 'वेदनेचें वैभव आपणाला नव्हतें झेपणारें' अशी वेदनेच्या अनामिक धास्तीने तो माघार घेतो. रिट्रेंचमेंटसारख्या क्षुल्लक संकटाने तो प्रेम उध्वस्त करून घेतो. हिममानवाच्या या प्रतिमेने संपूर्ण कथेला जो अर्थ मिळतो तो आधुनिक मध्यमवर्गीय जीवनाच्या क्षुद्रतेचा. करंदीकरांना येथे प्रेमभंगाचे दुःख चित्रित करायचे नाही. या आधुनिक संस्कृतीत एकूण माणसाला जे एक

क्षुद्र, चैतन्यविहीन व निर्जीव रूप लाभले आहे, 'जगण्याचे' व 'घडविण्याचे' स्वातंत्र्य त्याने जे गमावले आहे त्याचेच चित्रण कवीला करायचे आहे. आधुनिक माणसाचा वैयक्तिक प्रेमभंग नव्हे, तर त्याला लाभलेले हे क्षुद्र जीवन कवीला शोकात्म वाटलेले आहे. आपण या कवितेचा जो अर्थ जाणून घेतो आहोत तो निवेदनात घडणाऱ्या रूपकप्रक्रियेतून कसा जन्मतो हे यावरून स्पष्ट होईल. निवेदनात येणारी ही रूपके अगर प्रतिमा कथेच्या निवेदकावर होणाऱ्या भावनिक व चिंतनगर्भ परिणामातून जन्मतात आणि कथेला अर्थपूर्णता मिळवून देतात.

या कवितेत कथानकाला, कथानकातील घटनाप्रसंगांना, वातावरणातील वस्तूंना एक 'प्रतिमापण' प्राप्त होते. एकीकडे या घटना, वस्तू व वातावरण हे सर्व कथेचा भाग बनत आहेत, तर दुसरीकडे या सर्व गोष्टींना 'प्रतिमापण' लाभून या प्रतिमांतील रूपकप्रक्रियेमुळे व त्यांच्या परस्परसंबंधामुळे या कथेला एक अर्थपूर्णता लाभत आहे. त्यामुळे प्रतिमाप्रतिमांचे संबंध जी एक संघटना साधतात ती या कथेला अर्थ देते. परंतु त्याबरोबरच ही संघटना या कथाघटकांशिवाय अस्तित्वातच येऊ शकत नाही. रस्त्याच्या कडेला असलेल्या कुठल्याशा बागेत अगर मैदानात एका बाकावर त्यांच्या गाठीभेटी होतात. तेथे बाकामागे एक नारळीचे झाड आहे. त्यांच्या पहिल्यावहिल्या भेटीच्या वेळी ही नारळी छोटी असते. आठ वर्षे त्यांच्या नुसत्या भेटीगाठी होतात. आठ वर्षांत नारळी वाढली आहे. आठ वर्षे वयाच्या नारळीला केवढाले नारळ लागले याचे त्यांना आश्चर्य वाटते. ही नारळी या कथेतील परिसराचा (setting) एक भाग आहे. पण त्याबरोबरच ती निसर्गाच्या, प्रकृतीच्या एका निर्भेळ रूपाची प्रतिमाही आहे. ती निसर्गक्रमानुसार वाढते, निसर्गक्रमानुसार वयात येते व फळे धारण करते. या विरोधात दोघांचे जीवन वस्तुतः नारळीसारखे. त्यांनाही तिच्यासारखे एक प्राकृतिक जीवन लाभले आहे. पण त्यांना ते फुलवता येत नाही. उलट ते झिजत, खिरत ('क्षय' ही प्रतिमा) जाते. नारळीला मात्र मोठाले नारळ लागतात. पण इकडे नायिकेची छाती सपाट होत जाते. येथे रूपकप्रक्रियेतून नारळी व नायिका यांच्यात जे विरोधी नाते प्रस्थापित होते ते एकूण कथेच्या अर्थवत्तेत भर टाकते. त्यांच्या सभोवतालच्या परिसरात आणखी दोन घटना घडतात आणि त्यांना प्रतिमापण लाभून या कथेची अर्थवत्ता वाढते. या कवितेत कंसात दिलेल्या मिरवणुकीच्या दोन घटना पाहा. या घटना दोघांभवतीच्या वातावरणाचे चित्रण करतात. युद्ध संपून चार वर्षे झाली म्हणून रिट्रेंचमेंट आली, बोनसबद्दल कामगारांत असंतुष्टता निर्माण झाली, हा तपशील मुंबईचे आधुनिक जीवन निर्देशितो. कुठल्याही कथेत वातावरणाचा, परिसराचा असा तपशील अवश्यमेव येतोच. तसा तो याही कवितेत येतो. परंतु येथे त्याला एक प्रतिमारूप मिळते. तो एक रूपकप्रक्रिया घडवतो. युद्धविरामाच्या वाढदिवसाची रस्त्याने जाणारी मिरवणूक 'शांतीच्या साम्राज्याचा पोलादी आवाजाने' पुकारा करते. यातला विरोध अर्थपूर्ण आहे. परंतु त्यापलीकडे

जाऊन शांतीच्या साम्राज्याची ही घटना या दोन अनामिकांच्या जीवनात 'अशांती' आणते. त्याची नोकरी जाणे आणि त्यांचे प्रेम उध्वस्त होणे यामुळे त्यांच्या जीवनात 'अशांतीचे साम्राज्य' पसरणार आहे. त्यांच्या जीवनात हा युद्धविराम नव्हे तर 'युद्धारंभ' आहे आणि त्यांना हे युद्ध 'पोलादी आवाजात' पुकारता मात्र येत नाही. युद्धविरामाची ही मिरवणूक जाते आणि त्याला आपल्या पूर्वीच्या प्रेमातील स्वतःच्या कचखाऊ पराभवाची आठवण होते, हा घटनान्यासही अर्थपूर्ण आहे. ती लग्न केव्हा करायचे हा प्रश्न आडवळणाने विचारते आहे, लटक्या रागाचे अवसान आणते आहे, किलबिलते आहे, परंतु आतून मात्र कंटाळली आहे. कंटाळून भागणार नाही असे मनाला बजावीत 'नवरा' म्हणून तो पदरात पाडून घेण्याचा जणू ती प्रयत्न करते आहे. अशा वेळी बोनस मागणारा मजुरांचा मोर्चा गिरणीच्या दिशेने जात आहे. इन्कि'लाभ'च्या आरोळ्या ठोकीत आहे. तेथे तिचे त्याच्याकडे लग्नाचे मागणे 'बोनससारखे' बनून जाते. मुळात ती लग्नाचा 'व्यवहार'च साधू पाहते आहे. तिलाही आधार हवा आहे, घरदार, मुलेबाळे हवी आहेत. तारुण्य ओसरत असल्याची जाणीव आहे आणि कसेही करून याचा नवरा म्हणून 'लाभ' करून घेतला पाहिजे असे तिला वाटत आहे. मजुरांना फक्त पैसा हवा आहे. क्रांतीशी त्यांना कर्तव्य नाही. परंतु ही व्यावहारिक मागणी पदरात पाडून घेण्यासाठी ते भाषा मात्र क्रांतीची, इन्किलाबची करीत आहेत. तसेच तिच्याबाबतही घडत आहे. फक्त व्यवहार हवा असतानाही ती लटक्या रागाचे, किलबिलण्याचे, प्रेमाचे अवसान आणीत आहे. रूपकप्रक्रियेतून या दोन गोष्टींचे हे साधर्म्य प्रस्थापित होताच तिच्या जीवनाला लाभलेली अपरिहार्य क्षुद्रता प्रत्ययाला येते. वरकरणी दोघेही प्रेमाचे नाटक करीत असले तरी मुळात त्याला सपाट छातीची, वेणीत गंगावन असलेली स्त्री पत्नी म्हणून नकोच आहे. तिला मात्र तो हवा आहे. प्रियकर म्हणून नव्हे तर 'नवरा' म्हणून, एक आधार म्हणून. व्यवहारात तो आवश्यक म्हणून. दोघांच्या आठ वर्षांपूर्वीच्या प्रेमाला हळूहळू केवळ व्यवहाराचे रूप येते. हाही एक 'रक्तक्षय'च आहे. या परिसरात कवी एक अर्धनग्न वेडाही आणतो. डोक्यावर चिंध्यांचे बोचके असलेला, अंगावर अंगभर कपडे नसलेला, अधिक चिंध्यांच्या शोधात असलेला. ती लग्नाची सूचना आडून करते—तुमचे 'महायुद्ध' केव्हा संपणार, असा प्रश्न विचारून. तो 'कुणास ठाऊक' म्हणतो. तेव्हा ती उपरोधाने म्हणते, 'त्या पलीकडच्या वेड्याला विचारा.' कथेतला हा वेडा तिच्या औपरोधिक भावना अर्थपूर्ण बनविण्याचे कार्य करतो. पण त्याबरोबरच तो एक प्रतिमाही बनतो; खुद्द नायकाची आणि म्हणून आधुनिक संस्कृतीची. या वेड्याप्रमाणे आपण आधुनिक माणसेही 'चिंध्याच' गोळा करीत आहोत. त्यांचा आपल्याला काहीही उपयोग नाही. त्यांनी आपली लाजही राखली जात नाही. तसेच नायकाचे 'कुणास ठाऊक' म्हणणे हे वेड्यासारखे चिंध्या गोळा करणेच होय. हा वेडा

चिंध्या गोळा का करतो या प्रश्नाचे आपले व वेड्याचे उत्तर 'कुणास ठाऊक' असेच असणार. आपल्या भोवतालची परिस्थिती व आपले भवितव्य इतके अनाकलनीय आहे की आपल्या कृतीला, वेड्याच्या कृतीप्रमाणे, दिशा व अर्थच राहिला नाही. अशा प्रकारे येथे कथेतील घटकांतही एक रूपकप्रक्रिया घडवून कवी तिला काव्यात्म रूप मिळवून देतो आहे. म्हणजेच हे कथाघटक एकीकडे कथाही घडवतात आणि दुसरीकडे प्रतिमारूप धारण करून त्या कथेला भावनिक, चिंतनगर्भ व अनेकार्थी असे काव्यात्म रूपही देतात. हे जसे घटनांप्रसंगाबद्दल म्हणता येते तसेच अनेकदा व्यक्तीबद्दलही म्हणता येईल. अनेक कथाकवितांत व्यक्ती या प्रतीकात्म बनतात. 'गांठ' या कवितेत त्या अशाच प्रतीकात्मक बनल्या आहेत. कवीने त्यांना नावे दिली नाहीत. 'तो' व 'ती' अशा सर्वनामांनी त्यांचा उल्लेख कवीने केला आहे. आधुनिक जगातील कुठल्याही प्रेमिकांची ही कथा आहे. किंबहुना, कुठल्याही काळातील नियतीच्या भोवऱ्यात गरगरणाऱ्या, काळाच्या खड्या उतारावरून घसरणाऱ्या, अनामिक विराट चक्रात अडकलेल्या कुठल्याही प्रेमिकांची ही कथा आहे. म्हणून नायक-नायिकांना नावे देण्याची गरज नाही. आणि म्हणून ही कोठे घडली हे सांगण्याचीही गरज नाही. 'नारळी', 'मोर्चे', 'मिरवणूक' या उल्लेखांवरून ती 'मुंबई' असावेसे वाटते, पण ते कुठलेही आधुनिक शहर असू शकेल. येथे एक गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे की कथाकवितेतील कथेचा प्रत्येक घटक प्रतिमारूप बनला पाहिजे, असा मात्र याचा अर्थ नव्हे. उदाहरणार्थ, 'बीं'च्या 'कमळा' या कवितेत 'कमळा' ही व्यक्ती प्रतिमा किंवा प्रतीक बनत नाही आणि तरीही ती कथाकविता बनते.

खरे म्हणजे या कवितेच्या 'गांठ' या शीर्षकापासूनच रूपकप्रक्रियेला सुरुवात झाली आहे. हे शीर्षक रूपकात्म आहे, हे शेवटी 'गंगावनातील गांठ' हा उल्लेख येताच स्पष्ट होते. ही 'गांठ' गंगावनाची आहे. नैसर्गिक केसांना कृत्रिमपणे जोडलेल्या गंगावनाची 'गांठ' त्याच्या, आठ वर्षांनी का होईना, लक्षात येते. त्याबरोबरच प्राकृतिक, नैसर्गिक मानवी जीवनाला कृत्रिम, मानवनिर्मित, आधुनिक संस्कृतीचे 'गंगावन' जोडले गेले आहे याचीही त्याला जाणीव होते. तिला नकार देणे म्हणजे गंगावनाच्या या गाठीला नकार देणे; म्हणजेच मानवी जीवन झिजवून टाकणाऱ्या आधुनिक संस्कृतीच्या 'क्षया'ला नकार देणे. या नकारामुळे त्याला, म्हणूनच, "थोडेसें आगांतुक समाधान" लाभते. त्याबरोबरच ही प्रेमिकांची पडणारी 'गांठ' आहे; मानव व नियती, मानव व आधुनिक संस्कृती यांचीही पडणारी 'गांठ' आहे.

कथाकवितेचा घाट

कथाकवितेच्या संघटनेची व तिच्यातील प्रतिमासृष्टीची वैशिष्ट्ये आपण आतापर्यंत पाहिली. कथाकवितेत दोन संघटना अस्तित्वात आलेल्या असतात. विशिष्ट प्रकारच्या

व्यक्ती, घटनाप्रसंग व वातावरण यांचा जो एक भावनिक परिणाम होतो, त्याची एकीकडे प्रतिमात्म संघटना साधली जाते आणि दुसरीकडे व्यक्ती, घटनाप्रसंग व वातावरण यांची कथात्मक संघटनाही कथाकवितेत साधली जाते. या प्रतिमात्म व कथात्म संघटना वेगवेगळ्या ओळखता येत असल्या तरी त्या एकजीव झालेल्या असतात. प्रतिमात्म संघटनेशी संबंध नसलेल्या, घटनाप्रसंग, व्यक्ती, किंवा वातावरण यांना कथाकवितेत स्थान नसते. आणि अशा प्रतिमा, ज्या कथाघटकांना भावनिक अर्थ देत नाहीत, त्यांनाही या कवितेत स्थान नसते. अशा प्रकारची या दोन घटकांची एकात्म संघटना कथाकवितेत साधली जाते. कथाकवितेत कथेला अर्थ देणाऱ्या प्रतिमांच्या संघटनेला महत्त्व असते. ही संघटना प्रतिमात्म निवेदनातून साधली जाते. हे निवेदन रूपकप्रक्रिया घडवून त्या कथेला एक भावनिक सूर वा एक भावनिक अर्थ मिळवून देते. कथाकवितेतील प्रतिमा दोन प्रकारच्या असतात. एक प्रकारच्या प्रतिमा या कथेतील घटकांना प्रतिमारूप देऊन किंवा प्रतीकरूप देऊन सिद्ध होतात. आणि दुसऱ्या प्रकारच्या प्रतिमा या कथेतील तपशिलाबाहेरच्या घटना, वस्तू यांच्याशी साधर्म्यवैधर्म्यात्मक नाते जोडून सिद्ध होतात. 'गांठ' या कवितेतील 'नारळी', 'अर्धनग्न वेडा', युद्धविरामाची व कामगारांची मिरवणूक आणि नायक व नायिका या पहिल्या प्रकारच्या प्रतिमा. 'रक्तक्षयी संध्या', 'संवेदनेच्या शिखरावर भटकणारा हिममानव', काळाच्या खड्या उतारावरून घसरणारे विराटचक्र, इच्छेचा भोवरा, या प्रतिमा दुसऱ्या प्रकारच्या. या दोन्ही प्रकारच्या प्रतिमा कथेला अर्थ देऊन कथाकविता घडवीत असतात. कथाकवितेबद्दल थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा : ३. कथाकविता

टिपा

१. 'Poetry always, in every kind, resides in the word and its associations. In narrative poetry the words must convey the action with speed and economy but then they must be fine emotive words. . . ." — Herbert Read : *Collected Essays in Literary Criticism*, p. 65.

२. ". . . the word-music, image and metaphor are the blood-streams of poetry, without which it cannot for a moment exist." — *Ibid*, p. 60.

३. "Such a length in a poem is at once necessary and arbitrary, it is a necessity of the content but so far as the poetic quality of the poem is concerned, the length is arbitrary, I mean it is not the poetry that makes for the length, but the story." — *Ibid.*, p. 58.

४. "Indeed it is not easy, except in regard to the use of verse, to make an absolute distinction between poetry and prose fiction . . . Poetry *tends* toward *concentration*. . . . The writer of prose fiction tries to convince his reader by the accumulation of detail, and that the poet tries to convince his reader by the sharpness of selected detail. The poet tries to make a direct appeal to the imagination . . . the poet can condense his material far more than the writer of prose fiction is able to do.

"The effect of this condensation in poetry is a sense of greater *intensity* than is usually found in prose fiction. The arrangement or form of a poem, then, is a most important matter and is directly connected with the concentration and intensity of poetry." — Cleanth Brooks and Robert Penn Warren : *Understanding Poetry*, pp. 75-76.

५. "*Concentration*: an effect of compactness and intensity . . . concentration is a result of its highly organised form . . . it depends on the functional relationships existing among a number of complex factors — rhythm, imagery, theme." — *Ibid.*, p. 552.

६. 'दोला', पृ० ३१.

७. बी : 'फुलांची ओंजळ', पृ० ४६–४७.

८. हरी नारायण आपटे : 'उषःकाल', पृ० १.

९. वा० रा० कांत : 'वाजली विजेची टाळी', पृ० ९१.

१०. गंगाधर गाडगीळ : 'तलावांतलें चांदणें', पृ० ६२.

११. जी० ए० कुळकर्णी : 'पारवा', पृ० १३.

१२. माधव जूलियन : 'मधुलहरी व इतर कविता', पृ० ४५.

१३. विंदा करंदीकर : 'मृद्गंध', पृ० १७ ते २१.

१४. कित्ता, पृ० १७.

१५. कित्ता, पृ० २०.

१६. कित्ता, पृ० २१.

१७. 'वाजली विजेची टाळी', पृ० ५१ ते ८६.

१८. कित्ता, पृ० ६८.

१९. "It is the difference between the still beauty of a lake, looked at as a whole, and the beauty of the stream which we follow from its source to the sea, never seeing it at time as a whole, but always aware of its continuity, its sameness in variation, its music in progression." — Herbert Read: *Collected Essays in Literary Criticism,* p. 61.

२०. विंदा करंदीकर : 'ध्रुपद', पृ० १४–१८.

४ : नाट्यकविता

नाट्यकविता ही एका अर्थाने कथाकविताच असते. कारण नाट्यकवितेतही कथाकवितेप्रमाणेच घटनाप्रसंगांची कालनिष्ठ व कार्यकारणभावपर रचना असते. कथाकविता व नाट्यकविता यांतील अंतर काटेकोरपणे स्पष्ट करणे अवघड आहे. हे अंतर स्पष्ट करून घेण्यासाठी प्रथम 'नाट्य' म्हणजे काय हे लक्षात घेतले पाहिजे.

नाट्य म्हणजे काय?

नाट्याचे स्वरूप स्पष्ट करताना आपण 'संघर्ष' या संकल्पनेची मदत घेतो. 'संघर्ष' ही कल्पना पुढील प्रकारे स्पष्ट करता येईल. संघर्ष निर्माण होण्यास किमान दोन घटक असावे लागतात. 'क्ष' व 'य' या दोन घटकांमध्ये संघर्ष निर्माण होतो असे कल्पू या. आणि 'क्ष' व 'य' दोन व्यक्ती आहेत असे समजू या. 'क्ष'च्या ठिकाणी काही प्रेरणा (impulses) जागृत होतात आणि त्यांतून एक कृती जन्मते. 'य' या कृतीचे आकलन करतो. त्यामुळे 'य'च्या ठिकाणी काही प्रेरणा जागृत होतात आणि त्यांतून 'य'ची कृती जन्मते. या कृतीचे 'क्ष' आकलन करतो. त्यामुळे त्याच्या प्रेरणा बदलतात आणि या बदललेल्या प्रेरणांमधून त्याची नवी कृती जन्मते. ही प्रक्रिया वेगळ्या प्रकारे मांडता येईल. 'क्ष'च्या घडू पाहणाऱ्या कृतीबद्दल 'य'च्या काही अपेक्षा असतात. परंतु 'क्ष' वेगळीच कृती घडवतो. अपेक्षेपेक्षा वेगळी कृती घडल्याचे ज्ञान होताच 'य'च्या प्रेरणा बदलतात. 'क्ष'ची कृती घडल्यानंतर त्याला उत्तर म्हणून 'य'कडून कोणती कृती घडणार याचा अंदाज 'क्ष' करतो. परंतु या अंदाजापेक्षा वेगळीच कृती 'य'कडून घडते. प्रेरणाजागृती→कृती→प्रेरणापरिवर्तन→कृती→प्रेरणापरिवर्तन→कृती—अशी एक मालिका नाट्यामध्ये घडत असते. त्याबरोबरच, एका घटकाच्या कृतीविषयी दुसऱ्या घटकाची अपेक्षा →त्या अपेक्षेपेक्षा वेगळ्या प्रकारची घडणारी कृती→या वेगळ्या प्रकारच्या कृतीचे दुसऱ्या घटकाला होणारे नवे ज्ञान—अशी मालिकासुद्धा पहिल्या मालिकेचाच भाग असते. कृती, कृतीचे ज्ञान, भावी कृतीबद्दल अपेक्षा, वेगळ्या प्रकारची कृती, पुन्हा तिचे ज्ञान व नव्या कृतीबद्दल अपेक्षा अशी एक बोधनेच्या पातळीवर प्रक्रिया घडत असते. म्हणून नाट्यात दोन घटकांतील प्रेरणांचा विरोध, या परस्पर-

विरोधी प्रेरणांमधून घडणाऱ्या परस्परविरोधी कृती, या प्रेरणांचे आणि तज्जन्य कृतींचे एक ज्ञान व दुसरे ज्ञान यांत असलेला परस्परविरोध या घटकांचा आढळ होतो.[१] परस्परविरोधी प्रेरणा, तज्जन्य परस्परविरोधी कृती, या कृतीबद्दलच्या अपेक्षा (म्हणजे कृतीबद्दलचे एक ज्ञान) आणि कृतीच्या स्वरूपाचे अपेक्षाविरोधी प्रत्यक्ष आकलन (ती कृती घडल्यानंतरचे ज्ञान) यांमध्ये नाट्य आहे असे म्हणता येईल.

ॲरिस्टॉटलने शोकात्मिकेचे स्वरूप स्पष्ट करताना परावृत्ती (peripetia) व अभिज्ञान (anagnorisis) अशा दोन संकल्पना वापरल्या आहेत. परावृत्ती म्हणजे अपेक्षेपेक्षा वेगळे किंवा अपेक्षेच्या उलट घडणे आणि अभिज्ञान म्हणजे एखाद्या गोष्टीची खरीखुरी ओळख पटणे.[२] ॲरिस्टॉटलच्या या दोन संकल्पनांच्या आधारे आपणांस असे म्हणता येईल की एखाद्या गोष्टीबद्दल वा कृतीबद्दल ज्ञात्याच्या अपेक्षा व नंतरची पटलेली खरीखुरी ओळख—म्हणजेच परावृत्ती व अभिज्ञान—यांत अर्थपूर्ण विरोध प्रस्थापित झाला की 'नाट्य' निर्माण होते. दोन किंवा अधिक प्रेरणा, दोन किंवा अधिक कृती आणि कृतीबद्दलची परावृत्ती व अभिज्ञान यांच्यात प्रस्थापित होणारा अर्थपूर्ण विरोध म्हणजे नाट्य. असे हे नाट्य अपरिहार्यपणे व्यक्तीच्या प्रेरणा, कृती व बोधना (आकलने) यांच्यात परिवर्तन घडवते. आपल्या कृती व कृतींची बोधना या प्रेरणांशिवाय अस्तित्वात येऊ शकत नाहीत. प्रेरणांमध्ये जेव्हा परिवर्तन होते तेव्हा कृतींत व कृतींच्या आकलनातही परिवर्तने होतात. म्हणून मूलतः प्रेरणा-परिवर्तनात 'नाट्य' असते. प्रेरणापरिवर्तन होताना भावनिक ताण अवश्यमेव निर्माण होत असतात. प्रेरणा बदलल्या की भावना व जाणिवा बदलत असतात. त्यामुळे भावपरिवर्तनातही आपणांस 'नाट्य' जाणवत असते. म्हणून नाट्य म्हणजे अर्थपूर्ण प्रेरणाभावपरिवर्तन असे आपणांस म्हणता येईल.

कलात्मकता व नाट्यात्मकता हे अनुभवाचे घटक

असे हे नाट्य जसे नाट्यात्मक वाङ्मयात असते तसेच ते कथात्मक वाङ्मयातही असते. प्रेरणाभावपरिर्तनातूनच घटना-प्रसंग घडत असतात. आणि या घटना-प्रसंगांची कालनिष्ठ व कार्यकारणभावपर संघटना बांधली जाताना प्रेरणाभावपरिवर्तनाची संघटनाही बांधली जाते. म्हणून कुठलीही कथा कमीअधिक प्रमाणात नाट्यात्मक असतेच. कथेत घटनाप्रसंगांची कार्यकारणभावपर संघटना केंद्रीय असते, प्रभावी असते; तर नाट्यवाङ्मयात या कार्यकारणभावपर संघटनेऐवजी परस्परविरुद्ध वा असंगत प्रेरणा, भावना, कृती व कृतींची आकलने यांची संघटना केंद्रीय व प्रभावी असते. कथेत नाट्यात्मक अंग व नाटकात कथात्मक अंग पाठीमागे किंवा तलभागी असते. म्हणून साहित्यकृतीच्या केंद्रस्थानी कोणत्या प्रकारची संघटना आहे यावर ती कथात्म आहे की नाट्यात्म आहे हे अवलंबून असते. अनुभव ही वाङ्मयाची, काव्याची सामुग्री आहे. अनुभव येणे म्हणजे मनात काहीतरी घडणे. घडणे म्हणजे एक स्थिती

नष्ट होऊन दुसरी निर्माण होणे. आपल्या मनात एक प्रेरणा जागृत होते आणि आपण कृती करून वास्तवात स्थित्यंतर घडवतो; किंवा वास्तवातील काही चेतक मनावर परिणाम करतात आणि प्रेरणाजागृती घडवतात. त्यामुळे मनात प्रेरणांचे व भावांचे स्थित्यंतर घडून येते. परस्परविरोधी अशा दोन घटकांच्या अस्तित्वाशिवाय 'घटना' घडणार नाहीत; अनुभवही सिद्ध होणार नाही. अनुभव—तो एक 'घटना'च असल्यामुळे—कालसंबद्ध असतो आणि त्याचे इतर अनुभवांशी किंवा घटनांशी कार्य-कारणभावपर संबंध असतात. म्हणून प्रत्येक अनुभवाला एक कथात्मक अंग असते. साहित्यकृती ही अनुभवांची संघटना असल्यामुळे तिच्यात कथात्मक व नाट्यात्मक घटक असतातच. विशुद्ध भावकवितेपासून महाकाव्यापर्यंत आणि लघुकथेपासून महाकादंबरी-(epic novel) पर्यंत एकूण सर्वच ललित वाङ्मयात कमीअधिक प्रमाणात कथात्म व नाट्यात्म घटक असतात.

नाट्यात्मकता हा सर्व प्रकारच्या वाङ्मयाचा एक अपरिहार्य विशेष असल्यामुळे तिच्या आधारे कवितेच्या घाटाचे स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न होताना दिसतो. क्लिएन्थ ब्रूक्सने कवितेचा घाट हा नाटकासारखा असतो असे म्हटले आहे.[३] तो म्हणतो की वृत्तींचे वा प्रेरणांचे (attitudes) एकात्मीकरण करून कवितेचा एकात्म घाट घडवला जातो; विधाने, रूपके, प्रतीके इत्यादिकांच्या द्वारा विविध ताणांची एकात्मता साधली जाते; ही एकात्मता तार्किक पद्धतीने नव्हे तर अनेक शक्तींमध्ये समतोल प्रस्थापित करणाऱ्या नाट्यात्म प्रक्रियेने साधली जाते.[४] क्लिएन्थ ब्रूक्स पुढे म्हणतो की कवितेतील छंदोबद्ध आकृतीतून व रूपकांतून ज्या असंगती सकृद्दर्शनी जाणवत असतात त्या कवितेतील अंतिम प्रेरणेच्या किंवा वृत्तीच्या संदर्भात सुसंगत बनून जातात;[५] म्हणूनच आपणांस कवितेचा विचार करताना अंतर्विरोधाच्या (paradoxes) व विपरीतभावाच्या (irony) भाषेत बोलावे लागते.[६] क्लिएन्थ ब्रूक्स म्हणतो त्याप्रमाणे कवितेची संघटना नाटकासारखी असते असे आपणांस म्हणता येईल काय ? नाटकामध्ये जशी परस्परविरोधी प्रेरणांच्या संघर्षातून घडणाऱ्या कृतींची अर्थपूर्ण संघटना असते तशी अर्थातच कवितेमध्ये नसते. कवितेत जीवना-बद्दलची एक वृत्ती प्रकट होत असते. वृत्ती म्हणजे विशिष्ट प्रेरणांच्या संदर्भात जीवनाची होणारी जाणीव असे वृत्तीचे स्वरूप आपणांस सांगता येईल. कवितेतून प्रकट होणारी अंतिम वृत्ती अनेक परस्परविरोधी वृत्तींची संघटना साधून विकसित केली जाते. अशा प्रकारची ही संघटना ब्रूक्सला नाटकासारखी वाटते, नाट्यात्म वाटते.

कवितेतील नाट्यात्मता व नाट्यकविता

कविता ही मूलतः नाट्यात्म असते किंवा तिची संघटना नाटकासारखी असते असे जर आपण मानले तर 'नाट्यकविता' असा वेगळा प्रकार मानण्याची आपणांस गरजच पडणार नाही. परंतु आपण नाट्यकविता असा प्रकार मानीत असतो. नाही

तर बालकवींची 'औदुंबर' व तांब्यांची 'राजकन्या आणि तिची दासी' या दोन कविता एकाच प्रकारच्या आहेत असे मानावे लागेल. म्हणून कवितेत कमीअधिक प्रमाणात नाट्यात्म घटक असतात असे मानले पाहिजे आणि नाट्यात्म घटकांना महत्त्व देणाऱ्या कवितांचा एक स्वतंत्र प्रकार मानला पाहिजे. कविता ही प्रतिमांची संघटना असते आणि या प्रतिमा कमीअधिक प्रमाणात नाट्यात्मक असू शकतात. कवितेत अपरिहार्यपणे असणारी नाट्यात्मकता व नाट्यकविता यांतील फरक लक्षात घेण्यासाठी प्रथम आपण पुढील दोन प्रतिमांवर चर्चा करू या.

१. या वळवाच्या सरीपरी तूं आलिस माझ्या दारीं ग.[७]
२. खार धिटुकली होऊन आलिस
भिडवित तूं डोळ्याला डोळा.[८]

यांपैकी पहिली प्रतिमा ही वळवाची सर येणे व प्रेयसीचे आगमन यांतील साधर्म्य व्यक्त करीत आहे. त्यामुळे तिच्यात नाट्यात्मकता असल्याचे जाणवत नाही. वळवाची सर अचानक व अनपेक्षितपणे येते. प्रेयसीही त्याच्या जीवनात अशीच अचानक व अनपेक्षितपणे येते. वळवाची सर अचानक आल्याने परिस्थितीत जे काही वेगाने परिवर्तन घडेल तसेच प्रियकराच्या जीवनातही अचानक परिवर्तन घडले आहे. हे परिवर्तन नाट्यात्मक आहे. परंतु कवीला फक्त ही नाट्यात्मकता व्यक्त करायची नाही. वळवाच्या सरीचा वेग, या सरीमुळे निर्माण होणारे आल्हादकत्व, हवेत निर्माण होणारा प्रसन्न गारवा, तिचे जीवनदायित्व—असे अर्थांचे अनेक घटक प्रेयसीच्या आगमनाशी नाते जोडतात आणि नाट्यात्मकतेपेक्षा आल्हादाची, प्रसन्नतेची, जीवनसाफल्याची भावना प्रभावीपणे व्यक्त करतात. ही प्रतिमा नाट्यात्म नाही असे नव्हे; परंतु तिच्यातील नाट्यात्मकता ही शोधल्याशिवाय नजरेत भरत नाही, एवढेच. येथे नाट्यात्मकता तळाशी राहते आणि अन्य भावात्मक अर्थ आपल्यासमोर प्रभावीपणे येतात. या प्रकारच्या प्रतिमा भावकवितेत आढळून येतात. भावकविता अशा प्रकारच्या प्रतिमांच्या संघटनेतून साकार होत असते.

दुसरी प्रतिमा मात्र नाट्यात्म आहे आणि नाट्याची प्रतीती घडविण्याचे कार्य करीत आहे. खार भित्री असते. कशाचीही चाहूल लागली की ती क्षणात नाहीशी होते. प्रेयसीही या खारीसारखीच आहे. परंतु असे एक परिवर्तन तिच्या जीवनात झाले आहे की ती 'धिटुकली' बनली आहे. डोळ्यांशी डोळे भिडवीत आहे. क्लिएन्थ ब्रूक्सच्या भाषेत बोलायचे तर येथे अंतर्विरोध (paradox) आहे. खारीचे 'धिटुकली' असणे हे विरोधात्मक आहे. रूपकातून ज्या असंगती किंवा विसंगती सकृद्दर्शनी जाणवत असतात त्या कवितेतील अंतिम प्रेरणेच्या किंवा वृत्तीच्या संदर्भात सुसंगत बनून जातात, हे क्लिएन्थ ब्रूक्सचे म्हणणे या प्रतिमेबद्दल खरे ठरते. प्रेमसाफल्याच्या उत्कट आनंदाची ही, वसंत बापट यांच्या 'तूं तिकडे' या कवितेतील, अंतिम वृत्ती

विकसित होताच 'खार धिटुकली' यात अर्थपूर्ण संगती जाणवू लागते. 'खार धिटुकली' या प्रतिमेतून 'खार' असलेल्या प्रेयसीचे 'खार'संबद्ध 'भित्रेपण' सोडणे आणि खारीशी विसंगत, भित्रेपणाशी विरोधी, 'धिटुकलेपण' स्वीकारणे यातील नाट्य व्यक्त झाले आहे. हे नाट्य यातील प्रेमाच्या भावनेला समृद्ध बनवते. नाट्यकवितेची संघटना अशा प्रकारच्या प्रतिमांमधून घडत असते. अर्थात याचा अर्थ भावात्मक — lyrical —प्रतिमा नाट्यकवितेत येत नाहीत आणि नाट्यात्म प्रतिमा भावकवितेत येत नाहीत असे नाही. नाट्यकवितेच्या संघटनेचे नियमन-नियंत्रण अशा नाट्यात्म प्रतिमेतून होते असे मात्र म्हणता येईल.

केवळ प्रतिमेच्या अंतर्रचनेतच नाट्यात्म घटक असतात असे नव्हे. कवितेच्या एकूण संघटनेत प्रतिमाप्रतिमांच्या परस्परसंबंधात हे नाट्यात्म घटक अंतर्भूत झालेले असतात. क्लिएन्थ ब्रूक्स म्हणतो त्याप्रमाणे, कवितेतील रूपके ही एकाच पातळीवर एकमेकींशी काठाला काठ जुळवावा तशी नीट जुळलेली कधीच नसतात. रूपकांच्या या पातळ्याही सारख्या कलंडत असतात, एकमेकींच्या आड येत असतात. त्या एकमेकींना छेदतात, त्यांच्यात विरोध असतो.[९] आणि अशा रचनेमुळे एक नाट्य या संघटनेत निर्माण होत असते. भावकवितेचा विचार करताना मंगेश पाडगावकरांच्या 'जाग' या कवितेत नाट्य कसे निर्माण होते हे आपण पाहिले आहेच.[१०] परंतु याचा अर्थ सर्वच कविता नाटकासारख्या असतात असे नव्हे.

नाटक व नाट्यकविता

नाट्यकवितेत नाटकांप्रमाणेच व्यक्तींच्या अनेक विरोधी प्रेरणांची किंवा व्यक्तींच्या प्रेरणांमधून जन्मलेल्या कृतिउक्तींची एक अंतर्विरोधात्मक संघटना बांधली जाते. नाटकात व नाट्यकवितेत केंद्रस्थान लाभते ते त्यातील नाट्याला. कथेत किंवा कथाकवितेत नाट्य अंतर्भूत असले तरी तेथे व्यक्तींचे प्रेरणात्मक व भावात्मक जीवन, त्यातून जन्माला येणाऱ्या त्यांच्या कृति-उक्ती, या कृति-उक्तींनी साकार केलेल्या घटना,—हे सर्वच ज्या एका विशिष्ट वातावरणात अर्थपूर्ण बनत आहे ते वातावरण —या सर्व गोष्टींच्या कालनिष्ठ व कार्यकारणभावपर रचनेला महत्त्व असते. नाटक व नाट्यकविता मात्र अनुभवातील नाट्य तेवढे उचलते आणि त्याची एक संघटना बांधते. नाट्याची ही संघटना अर्थातच हे नाट्य घडविणारी परिस्थिती, वातावरण, नाट्यात सहभागी होणाऱ्या व्यक्तींच्या जीवनाची अन्य अंगे, नाट्यात्म घटनेच्या आगेमागे, कालानुक्रमाने व कार्यकारणभावाने बांधलेल्या अन्य घटनांचे अप्रत्यक्षपणे सूचन करीत असते. म्हणजेच नाट्यकविता व नाटक प्रत्यक्षपणे कथा न सांगता ती सूचित करीत असतात. येथे केवळ व्यक्तींच्या प्रेरणा, त्यांच्यातून जमलेल्या कृति-उक्ती आणि त्यांतील गतिमान, परिवर्तनक्षम असा अंतर्विरोधात्मक ताण फक्त व्यक्त होत असतो.

नाटक व नाट्यकविता यांच्यातही अंतर आहे. नाटक ही कृतींची संघटना असते. नाटकातील शब्द हे कृतींना अर्थपूर्णता देण्याचे कार्य करीत असतात. हे शब्द एकीकडे कृतीमागील प्रेरणांची अभिव्यक्ती करतात आणि दुसरीकडे कृतींच्या, व्यक्तिमनावर होणाऱ्या भावनिक परिणामाला साकार करतात. नाट्यकवितेत कृतींच्या संघटनेस प्राधान्य नसते. प्रेरणाजागृती→कृती→प्रेरणापरिवर्तन—या मालिकेतून सिद्ध होणाऱ्या आंगिक व मानसिक कृतींची संघटना साधण्यावर नाट्यकवितेचा भर नसतो. नाट्यकविता सामान्यपणे एखाद्या नाट्यपूर्ण घटनेचा आधार घेते. कृतींची किती पदरी व किती व्यापक संघटना साधायची यावर नाट्यकवितेची दीर्घता व लघुता अवलंबून असते. लघुनाट्यकविता ही एखाद्या नाट्यपूर्ण घटनेतून उमलताना दिसते. नाट्यकविता ही जशी नाट्यात्म असते, तशी ती 'कविता'ही असते. नाट्याचे आकलन व संघटन रूपकप्रक्रियेतून झाले की नाट्यकविता सिद्ध होते. कथाकवितेत कथाघटकांचे व काव्यघटकांचे जे व जसे संबंध असतात तसेच संबंध नाट्यकवितेतील नाट्यघटकांचे काव्यघटकांशी असतात.

नाट्यकवितेची संघटना

नाट्यकवितेचे स्वरूप व तिच्यातील प्रतिमांची संघटना लक्षात घेण्यासाठी तांब्यांची पुढील कविता आपणांस चर्चेसाठी घेता येईल.

पन्नास वर्षांनंतर

[जाति मुद्रिका]

तूं हुबेहूब साउली त्याच मूर्तिची
हरपली दिवंगत झाली जी मूर्ति साउली तिची,
भटकतां विदेशीं दीन हीन जी मुली,
कधिकधीं मनोमय ऐशा स्वप्नभूमधें भेटली

संपला दिवस गे अतां सांज जाहली;
कधि घोर रात्र ये ऐशी हुरहूर जया लागली,
त्याचिया उषेचें चित्र, उद्यां दाविशी !
का जन्मभरी रचिली गे ती घडी अंतिं मोडिशी !

तें विकसित कमलापरी बिंब, ती प्रभा
सौवर्ण शरांसम हा हा ! ते किरण झोंबती नभा,
तें हरित पल्लवांतील मंजुकूजन
उघडणें नयन वेलींचें, तें त्यांचें आंदोलन !

आवरीं, आवरीं मुली ! जाइं निर्दये !
जाईल जीव हा माझा पाहतां चित्र तें बये !
लाविलें दार जखडोनि, कुलुप घातलें,
तें वाद्य उघडुनी हा हा ! कळ फिरवं मन धावलें.

गत सूर ऐकतां भान न उरलें मुली,
जा ! पुरे करीं तव माया, हा हाय हद्द जाहली !
चळ भरला म्हणशिल मला खरें तें मुली,
विसरूनि मला मी गेलों पाहूनि तुला या स्थळीं.

बालार्क-किरण हे तुला न्हाउं घालिती,
या संध्याभेसुर छाया चहुंकडे मला घेरिती.
चढणीवर पाउल तुझें, उतरणीवरी
भरभरा पाउलें माझीं पडतात सावरीं तरी.

तुज मंडोळ्या प्रीतिच्या शोभती, परी
वांकलों मृताशाभारें वाहुनि त्या पाठीवरी.
यापरी कोण तूं, कोण मीहि आठवें;
जें मेलें गेलें त्यांचें भूत गे कशाला हवें ?

जा ! जाइं इथोनी, सुखें मरूं दे मला,
या लीला त्यास्तव राखीं जो प्रीतिमदें झिंगला
परि दया करीं त्यावरी जया भेदिशी;
नच हत्या करिं कवणाची, बघ दशा होय मम कशी !

तूं नात जिची गे पणतू होउत तिला
रडणार कोण मजसाठीं ? नशिबास नर्क ठेविला ![११]

या कवितेतून एक नाट्यात्म घटना व्यक्त झाली आहे. यातील निवेदकाचा प्रेमभंग झाल्यावर तो गाव सोडून गेला आणि वृद्धपणी गावी परतला. (कवितेच्या शीर्षकावरून तो पन्नास वर्षांनी परतला हे स्पष्ट होते.) गावी परततात्तच त्याला त्याच्या प्रेयसीची नात भेटते. ती हुबेहूब त्याच्या प्रेयसीसारखी असते. तिच्या दर्शनाने त्याच्या मनात नाट्यपूर्ण भावनिक ताण निर्माण होतात. या भावनिक ताणांवर ही कविता केंद्रित होते. ही जी नाट्यात्म घटना आहे तिला घडविणाऱ्या पूर्वीच्या नाट्यात्म घटना कवी उल्लेखीत नाही. पन्नास वर्षांपूर्वी निवेदकाचे व त्याच्या प्रेयसीचे प्रेम कसे जमले, त्याचा प्रेमभंग कसा झाला, पन्नास वर्षें त्याने तिची स्मृती

कशी जतन केली, या घटनांचे प्रत्यक्ष निवेदन किंवा दर्शन या कवितेत होत नाही. परंतु येथे चित्रित होणाऱ्या त्याच्या नाट्यपूर्ण मानसिक घटनेला आवश्यक तेवढा पूर्वीचा नाट्यसंदर्भ सुचविला जातो. त्याची प्रेयसी त्याला कधी कधी स्वप्नात भेटत राहिलेली आहे. तिच्या आठवणींनी देशविदेशांत तो हीनदीनपणे (पन्नास वर्षे) भटकत राहिला आहे. प्रेमभंगामुळे त्याचे जीवन उद्ध्वस्त झाले आहे. येथे चित्रित होणाऱ्या त्याच्या नाट्यपूर्ण मनोवस्थेला, त्याच्या वृत्तीला या घटना सुसंगत प्रेरणा-कारण (motivation) पुरवतात. नाट्यकवितेत प्रत्यक्षात निवेदिल्या जाणाऱ्या रूपकात्म नाट्यपूर्ण मनोवस्थेच्या अस्तित्वाला आवश्यक तेवढ्याच नाट्यात्मक घटनांचे संदर्भ प्राप्त करून दिले जातात.

येथे निवेदक हा या नाट्यात सहभागी होणारी व्यक्ती आहे. तो दुसऱ्या व्यक्तीशी बोलतो आहे. दुसऱ्या व्यक्तीच्या कृतींवर, मानसिक प्रतिक्रियांवर कवीने ही कविता केंद्रित केली नाही. कारण तिच्या प्रतिक्रियांवर किंवा कृतींवर निवेदकाच्या मनात घडणाऱ्या नाट्यात्म मानसिक घटनेचे अस्तित्व अवलंबूनच नाही. त्याला ती भेटणे एवढेच पुरेसे आहे. म्हणून या कवितेला तेवढाच संदर्भ दिला गेला आहे. जेव्हा दोन व्यक्तींच्या मानसिक क्रियाप्रतिक्रियांतून उमटणारे नाट्य चित्रित होते तेव्हा तेथे एकाच निवेदकाचे सलग निवेदन नसते. तेथे कविता ही संवादात्मक होते. तांब्यांची 'राजकन्या आणि तिची दासी'[११] ही संवादात्मक नाट्यकविता आहे. तेथे एका नाट्यात्म घटनेच्या दोन परस्परविरोधी मानसिक परिणामांची संवादात्मक रचना घडते. अनेकदा नाट्यकवितेतील निवेदक हा नाट्यात सहभागी होणारी व्यक्ती नसतो. त्याचे स्वरूप ग्रीक नाटकातील वृंदासारखे असते. सर्वसाक्षी प्रेक्षकाची भूमिका घेऊन तो नाट्याचे चित्रण करतो, त्यावर भाष्य करतो. अशा वेळी त्या नाट्याचा जो एक भावनिक परिणाम निवेदकाच्या मनावर होतो किंवा त्याच्या ठिकाणी ज्या प्रतिक्रिया उमटत असतात त्याला एक महत्त्व मिळते. कवितेतील नाट्याला या प्रतिक्रिया एक अर्थपूर्णता मिळवून देतात. कवितेतील नाट्य व सर्वसाक्षी निवेदकाच्या प्रतिक्रिया यांची एक अर्थपूर्ण संघटना अशा कवितेत बांधली जाते. तांबे यांच्या 'दृष्ट हिला लागली!'[१२] या कवितेची रचना या प्रकारची आहे. प्रेमात पडलेल्या व विरहाने सुकून गेलेल्या युवतीभोवती म्हाताऱ्या, आयाबाया जमल्या असून या विरहिणीची त्या दृष्ट काढत आहेत. ती सुकत चालली म्हणून काळजी करत आहेत. हा नाट्यपूर्ण प्रसंग तटस्थ प्रेक्षकाच्या भूमिकेतून वर्णिल्यावर निवेदक आपली प्रतिक्रिया देतो :

गरिब भोळसर आयाबाया
खऱ्या दृष्टिची वार्ताहि न यां !
अनुभव घेउनि सारे वाया !
माया खरि आंधळी !

ही प्रतिक्रिया व्यक्त होण्यापूर्वीच्या ओळींमधून युवतीच्या खंगून जाण्याबद्दल चिंतेचा, काळजीचा गंभीर सूर उमटलेला असतो. निवेदकाची ही प्रतिक्रिया या गंभीर सुरास छेद देते आणि संपूर्ण कविता मिस्किल वृत्तीत पर्यवसित होते. गंभीर वृत्तीचे मिस्किल वृत्तीत होणारे हे पर्यवसान नाट्यपूर्ण आहे. अनेकदा निवेदक नाट्यपूर्ण घटनांना जोडणाऱ्या कथाघटकांचे निवेदन करून नाट्याला एक सलग रूप देतो. अशा वेळी ही कविता कथात्मकतेकडे अधिक झुकलेली असते. तांबे यांची 'नदितिरीं उभी ती'[१४] ही कविता याचे उदाहरण म्हणून देता येईल. कधी कधी एखाद्या घडणाऱ्या किंवा घडलेल्या नाट्याची या सर्वसाक्षी प्रेक्षकाच्या भूमिकेतील निवेदकाच्या मनावर उमटणारी प्रतिक्रियाच तेवढी व्यक्त केली जाते. तांब्यांची 'घट भरे प्रवाहीं बुडबुडुनी'[१५] ही कविता याचे उदाहरण. अशा कवितेत निवेदकाची प्रतिक्रिया व नाट्यपूर्ण घटना यांची नाट्यात्मक संघटना घडवली जाते. अशी वेगवेगळया प्रकारची निवेदने नाट्यकवितेत आढळून येतात.

'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेचे निवेदन मात्र पात्रमुखाने झालेले आहे. 'पन्नास वर्षांनंतर प्रेयसीच्या नातीची भेट होणे' या घटनेमुळे निवेदकाच्या मनात जी एक नाट्यपूर्ण घटना अस्तित्वात आली तिची रूपकात्म संघटना येथे बांधली गेली आहे.

'पन्नास वर्षांनंतर' मधील प्रतिमा-संघटना

पहिल्या कडव्यात 'मूर्ती' व 'साउली' अशा दोन प्रतिमा आल्या आहेत. या प्रतिमा, त्यांचा परस्परसंबंध व त्यांच्यासोबत आलेला घटनेचा तपशील एक दुःखपूर्ण भाववृत्ती निर्माण करतो. संपूर्ण कवितेवर या भाववृत्तीची छाया पडलेली दिसते. ही 'मूर्ती' हरपली, दिवंगत जालेली आहे. 'मूर्ती' हा शब्द परमेश्वराशी संलग्न असल्यामुळे या प्रतिमेतून श्रद्धेचे, निष्ठेचे अर्थ प्रकट होतात. त्यामुळे वृद्ध निवेदक व त्याची प्रेयसी यांचे विशिष्ट संबंध प्रस्थापित होतात. त्याला आपली प्रेयसी ईश्वराच्या मूर्तीसारखी वाटलेली आहे. मूर्ती हा शब्द सौष्ठवाचा, सौंदर्याचा अर्थ देतो आणि त्याच्या प्रेयसीचे रूप व त्याला या रूपाचे वाटणारे आकर्षण या गोष्टी स्पष्ट होतात. त्याच्या जीवनातून ही मूर्ती नाहीशी झाली असली तरी त्याला ती कधी कधी स्वप्नभूमीमध्ये भेटलेली आहे. तिच्या आठवणी बुजवून टाकण्याचा त्याने आटोकाट प्रयत्न केला आहे. तरीही त्याला कधी कधी ती स्वप्नात भेटली आहेच. यातून त्याला तिचा लागलेला ध्यास ज्ञात होतो. त्याबरोबरच मनोमय, स्वप्नात जपलेली तिची मूर्ती आणि प्रत्यक्षात समोर उभी असलेली तिची नात यांच्यात अर्थपूर्ण संबंध प्रस्थापित होतात. समोरची युवती त्याच्या प्रेयसीची 'साउळी' आहे. आणि स्वप्नात भेटणारी प्रेयसी खरीखुरी नसून खऱ्या 'मूर्तीची' सावलीच आहे. जणू स्वप्नातली सावलीच प्रत्यक्षात त्याच्यासमोर उभी आहे. 'मूर्ती' व 'साउली' या दोन प्रतिमांमध्ये वास्तव व स्वप्न, सत्य व आभास असे परस्परविरोधी नाते प्रस्थापित झाले आहे. त्यातही

'साउली' या प्रतिमेत एकाच वेळी प्रेयसी व तिची नात यांची एकात्मता आणि त्यांचे वेगळेपण, असा साधर्म्यवैधर्म्यात्मक प्रत्यय घडवला जातो. ती आपल्या प्रेयसीची 'हुबेहुब साउली' आहे या जाणिवेतून त्याला क्षणभर ती प्रेयसीच आहे असा भास होतो, तर दुसऱ्या क्षणी ती प्रेयसी नव्हे, तर तिच्यासारखी दिसणारी तिची नात आहे या वस्तुस्थितीचे त्याला भानही होते. संपूर्ण कवितेत वस्तुस्थितीच्या भानाकडून स्मृतीच वस्तुस्थिती आहे असे मानण्याकडे आणि स्मृती ही स्मृती नसून ते प्रत्यक्ष वास्तव आहे या जाणिवेकडून प्रत्यक्ष वस्तुस्थितीच्या भानाकडे त्याच्या मनाची आंदोलने चित्रित होताना दिसतात. स्मृती ही स्मृती नसून ते वास्तव आहे या त्याच्या आभासात स्मृती ही स्मृतीच आहे ही जाणीव धूसर स्वरूपात टिकून असतेच.

नंतरच्या कडव्यातील 'सांज', 'रात्र' व 'उषा' या प्रतिमांमध्ये असेच परस्पर-विरोधी नाते प्रस्थापित झाले आहे. आयुष्याचा दिवस संपून 'सांज' झालेली आहे. नंतर येणाऱ्या 'घोर रात्रीची हुरहूर' मनाला लागलेली आहे. हे त्याच्या जीवनाचे वास्तव आहे. याचे निवेदकाला भान आहे. परंतु त्याच्या प्रेयसीसारखी दिसणारी तिची नात त्याच्यासमोर येते आणि त्याच्या आयुष्यातील 'उषेचे चित्र' त्याला दाखवू लागते. जन्मभर प्रेमभंगाच्या दुःखाशी झगडून त्याने आपल्या आयुष्याची जी घडी बसवली आहे ती विस्कटून, मोडून टाकली जात आहे. प्रेम-भंगाचे दुःख विसरले जावे म्हणून त्याने गाव सोडले, हीनदीनपणे देशविदेश भटकला,—अशी पन्नासएक वर्षे त्याने काढली. आणि ही घडी बसली आहे या जाणिवेने तो गावाकडे परत आला. परत येताच त्याला त्याच्या प्रेयसीची नात भेटते. बसवलेली घडी विस्कटून जाऊ लागते. पूर्वीच्या मधुर स्मृती जाग्या होऊ पाहतात; त्याच्या मागोमाग दाबले-दडपले गेलेले दुःखही तीव्रपणे जाणवू लागते. अशी ही त्याच्या जीवनातील नाट्यात्म विपरीतता (dramatic irony) कवी चित्रित करू पाहत आहे. ती समोर येताच त्याला 'उषेचे चित्र' दिसू लागते. 'चित्र' या प्रतिमेतून जे दिसू लागले आहे ते खरेखुरे वास्तव नव्हे याची जाणीव व्यक्त होते. परंतु क्षणार्धात हे चित्र चित्र न उरता वस्तुस्थितीच बनून जाते. क्षणार्धात त्याचे वस्तुस्थितीचे भान विलोपून जाते आणि तो प्रेयसीच्या सहवासातील आपले तारुण्य—आपल्या आयुष्यातला उषःकाल—अनुभवू लागतो. तांब्यांनी उषःकालची ही घटना वर्तनमानकालीन क्रियापदांतून वर्णिली आहे; 'हा हा !' सारखे उद्गारवाचक शब्द वापरले आहेत. त्यांतून, निवेदक जणू हे सारे प्रत्यक्षात वर्तमानात अनुभवतो आहे असे त्यांना सुचवायचे आहे. उषःकालच्या या घटनेला तांबे प्रतिमारूप देतात. हा 'उषःकाल' वृद्ध निवेदकाच्या प्रेमजीवनाची प्रतिमा आहे. उगवणाऱ्या सूर्यबिंबाला 'विकसित कमलापरी' म्हणताच सूर्यबिंबाचे नाते प्रेयसीशी जोडले जाते. स्त्रीमुखासाठी विकसित कमलाची प्रतिमा योजण्याचा संकेत तांबे आधाराला घेतात आणि या संकेतातून सूर्यबिंबाचे रूप तिला देऊ पाहतात.

प्रेयसीचे निवेदकाच्या जीवनात आगमन होणे आणि तिने त्याला प्रेमविद्ध करणे ही घटना त्याने सूर्योदयाच्या व नभाला त्याच्या सौवर्ण किरणांनी विद्ध करण्याच्या उषःकालीन घटनेच्या रूपात पाहिली आहे. त्यांच्या प्रेमकूजनाला उषःकाली हरित पल्लवात होणाऱ्या पक्ष्यांच्या कूजनाचे रूप मिळाले आहे. उषःकाली वेलींच्या फुलणाऱ्या फुलांच्या रूपात त्यांच्या प्रेमाची जागृती आणि वेलींच्या आंदोलनात त्यांच्या प्रेमभावनेची आंदोलने पाहिली गेली आहेत. त्याबरोबरच 'कमल', 'प्रभा', 'सौवर्ण' या प्रतिमा त्याच्या प्रेयसीच्या रूपाला, सौंदर्याला साकार करू लागतात.

भूतकालातील स्मृतिरूप क्षण वर्तमानकालीन वास्तव असल्याचा भास क्षणभर होतो न होतो तोच त्याला खऱ्याखुऱ्या वास्तवाचे भान होते. या क्षणी दिसणाऱ्या 'उषे'चे वास्तव खरे नव्हे, आपली 'सांज'च खरी, याची त्याला जाणीव होते. समोरच्या युवतीला तो 'निर्दये! बये!' या विशेषणांनी संबोधतो. पुन्हा हे 'चित्र' दाबून, दडपून टाकण्याचा त्याचा प्रयत्न सुरू होतो. आपल्या आयुष्याची 'घडी' तो पुन्हा बसवू पाहतो. 'सांज', 'रात्र' या वास्तवाकडून 'उषःकाल' या स्वप्नाकडे झालेले त्याचे नाट्यात्मक आंदोलन येथे साकार होते. 'सांज', 'रात्र' या वास्तवाच्या प्रतिमा आणि 'उषा' ही स्मृतीची, स्वप्नाची प्रतिमा, असे परस्परविरोधी नाते त्यांच्यात निर्माण होते. हेच नाते नंतरच्या कडव्यातील 'गत सूर', कुलुपबंद केलेले 'वाद्य' व 'सांज' यांच्यात प्रस्थापित केले गेले आहे. येथे आपले लक्ष त्याने आयुष्याची घडी कशी बसवली यावर केंद्रित होते. 'वाद्य' ही त्याच्या प्रेमजीवनाची प्रतिमा. 'सूर' ही प्रकट होणाऱ्या प्रेमभावनेची प्रतिमा. प्रेमभंग झाल्यानंतर त्याने हे वाद्य कुलुपबंद-करून टाकले आहे. ते सूर केव्हाच विरून गेले आहेत. समोरच्या युवतीला पाहताच वास्तवाचे भान नाहीसे होऊन विरलेले गत सूर घुमू लागतात. मन ते जुनेपुराणे कुलुपबंद केलेले वाद्य वाजवायला धावू पाहते. वाद्य कुलुपबंद करून बसवलेली घडी उस्कटू पाहते. परंतु त्याचे वास्तवाचे भान पूर्णपणे लोपत नाही. तो पुन्हा सावध होतो. समोरच्या युवतीने पसरलेल्या 'माया'जालातून आपली सुटका करू पाहतो. 'माया' हा शब्द कवीने द्व्यर्थी वापरला आहे. 'माया' म्हणजे खरीखुरी वस्तुस्थिती वाटणारा 'आभास'. तिच्या सहवासात मुळात आभासमय असलेली स्मृती त्याला खरेखुरे वास्तव वाटली आहे. म्हणून तो तिला तुझी 'माया' पुरी कर असे म्हणतो. आणि माया म्हणजे ममता, प्रेम. या भेटीत ही युवती वृद्धाशी प्रेमाने, ममतेने वागते; तिच्या प्रेमळ वर्तनामुळे त्याला प्रेयसीची उत्कटपणे आठवण होते. तिच्या अस्तित्वाचा भास त्याला होऊ लागतो. असे दोन्ही अर्थ 'माया' या शब्दातून सुचविले आहेत. मुलीसारख्या, नातीसारख्या युवतीला क्षणभर का होईना, आपण प्रेयसी समजलो याची अपराधीपणाची भावना त्याचे मन व्यापते. मला चळ भरला असे तू म्हणशील, तुला या स्थळी पाहून मी मला विसरलो, अशी कबुली तो देतो.

या नाट्यकवितेचा एक टप्पा येथे पूर्ण होतो. आपल्या प्रेयसीच्या नातीला पाहताच पन्नास वर्षांपूर्वीचे मधुर क्षण जिवंत स्वरूपात अनुभवणे आणि पुन्हा दुःखपूर्ण वास्तवाचे भान येणे अशा नाट्यपूर्ण घटनेचा हा टप्पा आहे. ही नाट्यपूर्ण घटना दोन गटांतील प्रतिमांमध्ये परस्परविरोधी संबंध प्रस्थापित करून विकसित केली जाते. या दोन्ही गटांतील प्रतिमा सुरुवातीच्या 'हुबेहूब साउली' या प्रतिमेशी संबंध प्रस्थापित करतात, कारण ही प्रतिमा या दोन्ही गटांतील प्रतिमांना अर्थपूर्ण बनवते आणि दोन्ही गटांतील प्रतिमांकडून तिला अर्थ प्राप्त होत जातात. 'हुबेहूब साउली' ही सुरुवातीची प्रतिमा अंतर्विरोधात्मक आहे. सावली ही कधीच 'हुबेहूब' नसते, तरीही कवी भेटणाऱ्या युवतीला 'हुबेहूब साउली' म्हणतो, कारण त्याला 'हुबेहूब' या शब्दातून समोरची युवती प्रेयसीच आहे हा निवेदकाचा भास विकसित करायचा आहे; आणि 'साउली' या शब्दातून ती प्रेयसीसारखी दिसत असली तरी ती प्रेयसी नव्हे, ही वास्तवाची जाणीव विकसित करायची आहे. त्यामुळे या कवितेतील परस्परविरोधी प्रतिमागटांशी तिचा संबंध प्रस्थापित होतो. तिच्याशी संबंध प्रस्थापित करून 'हुबेहूब सावली' (जणू प्रत्यक्ष प्रेयसीच या अर्थाने), 'उषेचे चित्र', 'वाद्य' व 'सूर' असा एक गट सिद्ध होतो. समोरची युवती प्रेयसीच आहे या जाणिवेबरोबर 'उषेचे चित्र' प्रकट व्हायला लागते. 'सूर' ऐकू येऊ लागतात आणि त्या 'वाद्याची कळ' फिरवण्याचा मोह होऊ लागतो. आभासाला सत्य समजून घडणाऱ्या कृतींना या गटातील प्रतिमा साकार करतात, अर्थपूर्ण बनवतात. 'हुबेहूब साउली' (प्रेयसी नव्हे, तिच्यासारखी दिसणारी तिची नात या अर्थाने) सांज, हुरहुरवून टाकणारी घोर रात्र, जन्मभरात जीवनाची रचलेली घडी, कुलुपबंद केलेले वाद्य, असा प्रतिमांचा आणखी एक गट सिद्ध होतो. होणारा आभास हा सत्य नव्हे तर तो आभासच आहे ही जाणीव या प्रतिमांच्या गटामुळे अर्थपूर्ण बनते, ती आभासांना प्रतिरोध करू लागते. अशा प्रकारे येथे रूपकप्रक्रियेतून नाट्यनिर्मिती साधली जाते.

आपल्या विफल प्रेमाचे, वृद्धत्वाचे 'सत्य' नाकारणारे आभास नाहीसे होतात, या आभासावर तो विजय मिळवतो. हा विजय मोठा दुःखपूर्ण आहे. आता तो पुन्हा आपल्या मनाची घडी बसवू पाहतो आहे. कठोर व दुःखपूर्ण वास्तवाला तो सामोरे जाऊ पाहतो आहे. त्यासाठी आपल्या व तिच्या जीवनातील अंतर तो काटेकोरपणे मोजतो आहे. 'बालार्क-किरण' आणि 'संध्याभेसुर छाया', 'चढणीवरची तिची पावले' आणि 'उतरणीवरची आपली पावले', 'प्रीतीच्या मंडोळया बांधण्याचे तिचे वय' आणि 'मृताशांचे ओझे वाहून वाकलेले त्याचे वृद्धत्व' या परस्परविरोधी प्रतिमांमधून त्याचे स्वतःला सावरणे व्यक्त होते आहे. अशा प्रकारे तो स्वतःला सावरतो आणि एका वेगळया पातळीवरून तो तिच्याशी आपले नाते जोडतो. माझी जशी हत्या झाली तशी ज्याच्यावर प्रेम करशील त्याची हत्या करू नकोस, असे तो तिला सांगतो. असे सांगण्यात पुन्हा तो तिच्या प्रेमजीवनात स्वतःच्या विफल प्रेमाचे

साफल्य पाहतो आहे. एका परीने सफल प्रियकराचे त्याचे भंगलेले स्वप्न तो तिच्या भावी प्रियकराच्या रूपाने पुन्हा सांधू पाहतो आहे.

हे नाट्य घडत असताना निवेदकाच्या परस्परविरोधी आकलनातील नाट्यही आपोआपच व्यक्त होत आहे. सुरुवातीला प्रेयसीच्या नातीबद्दल, स्वतःच्या वृद्धत्वाबद्दल एक आकलन व्यक्त होते. ('हुबेहूब साउली', 'अतां सांज जाहली' या प्रतिमा.) अचानक पूर्वायुष्यातील स्मृती ('उषेचे चित्र', 'सूर') त्याचे मन व्यापतात. हे सारे आपल्या जीवनात घडतच आहे असा आभास त्याला होतो. असा काही आभास आपणांस होईल अशी त्याची अपेक्षाच नाही. कारण त्याने त्याचे पूर्वजीवन दार जखडून कुलूपबंद करून टाकले आहे. असे आभास त्याला होतात कारण समोरच्या युवतीच्या ठिकाणी तो आपल्या प्रेयसीला पाहतो. समोरच्या युवतीचे त्याचे हे आकलन त्याने केलेल्या पहिल्या आकलनाला विरोधी आहे. पुन्हा या आभासाची जबाबदारी तो स्वतःच्या दुबळेपणावर टाकण्याऐवजी तिच्यावर टाकतो! ('आवरी, आवरी मुली, जाइं निर्दये'.) असे आभास होत असतानाच वास्तवाचे भान धूसर स्वरूपात कायमच असते. तो आभासांवर विजय मिळवतो आणि 'विसरूनि मला मी गेलो' असा कबुलीजबाब देतो. येथे त्याला खऱ्या परिस्थितीची जाणीव होते. आपली स्वतःची व समोरच्या युवतीची खरी 'ओळख' (anagnorisis) पटते. आणि 'बालार्क-किरण', 'संध्याभेसुर छाया' या व अशा प्रतिमांमधून तो परिस्थितीचे खरेखुरे आकलन करतो. कुठल्याही नाट्याला आकलनाच्या पातळीवरील नाट्याचे एक अंग असतेच. याही कवितेत हे नाट्याचे अंग आहे आणि ते या प्रकारे व्यक्त झालेले आहे.

नाटयघटकांची रूपकात्म संघटना

नाट्यकविता ही अपरिहार्यपणे नाट्यात्म घटनेवर उभी असते. कथाकवितेतही नाट्यात्म घटनेचा आधार घेतलेला असतो. परंतु तिच्यात नाट्यात्म घटनेचा विकास घडविलेला नसतो. प्रत्येक अनुभवाला नाट्यात्म व कथात्म अशी अंगे असतात आणि नाट्यकवितेत अनुभव नाट्यात्म अंगाच्या बाजूने पाहिला जातो असे आपणांस म्हणता येईल. किंवा नाट्यकवितेत अनुभवांतील नाट्यात्म घटक उचलून त्यांची एक संघटना बांधली जाते. ही बांधली जाताना अनुभवांच्या कथाघटकांचीही एक संघटना आपोआप सिद्ध होत असते. परंतु कथाघटकांची ही संघटना प्रभावीपणे आपल्यासमोर येत नाही. तिचे अस्तित्व मात्र आपणांस जाणवत राहते. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेचे यासाठी उदाहरण घेऊ या. या नाट्यकवितेतील नायकाची व त्याच्या प्रेयसीची भेट झाली आहे. पण ती केव्हा व कशी झाली हे मात्र सांगितलेले नाही. नायिकेने नायकाला नकार दिल्याचा उल्लेख येतो. ("नच हत्या करिं कवणाची, बघ दशा होय मम कशी".) पण हा नकार का व केव्हा दिला हे सांगितले जात नाही.

त्याचा प्रेमभंग झाल्यानंतर पन्नास वर्षे तो कोठे होता, काय करीत होता; पन्नास वर्षांनंतर तो पुन्हा गावी का आला; त्याची आणि त्याच्या प्रेयसीच्या नातीची भेट झाल्यावर दोघे काय बोलले;—इत्यादी अनेक गोष्टी, ज्या कथेत अपरिहार्य झाल्या असत्या त्या येथे सांगितल्याच जात नाहीत. असे असले तरी, प्रेम जमणे, प्रेमभंग होणे, पन्नास वर्षे त्याचे देशविदेश भटकणे, पन्नास वर्षांनी गावी परत येणे, प्रेयसीच्या नातीची भेट होणे, एवढ्या—कथेत महत्त्वाच्या ठरू शकणाऱ्या—घटना स्वीकारून त्यांची कालनिष्ठ व कार्यकारणभावपर संघटना सूचित केली जाते.

नाट्यकवितेत नाट्यात्म घटकांची संघटना असते म्हणजे व्यक्तींच्या परस्परविरोधी प्रेरणा, कृती व आकलने यांची ती संघटना असते. व्यक्तिजीवनात होणाऱ्या प्रेरणा-भावपरिवर्तनांची ती संघटना असते. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेत प्रेमभंगाचे व वृद्धपणाचे वास्तव विसरून नायक प्रेमाच्या मधुर स्मृतींचा क्षणभर पुन्हा अनुभव घेतो आणि नंतर त्या अनुभवामागोमाग जीवनाच्या वैफल्याची, वृद्धपणाची दुःखदायक भावना अनुभवू लागतो. नाट्यकविता ही जशी नाट्यात्म असते तशीच ती कविताही असते. नाट्य प्रतिमारूप धारण करते आणि काव्यात्म बनते. नाट्य साकार करणाऱ्या प्रतिमा एकीकडे नाट्य घडवितात आणि दुसरीकडे परस्परसंबंधातून नाट्याला अर्थ-पूर्णता देणारी भाववृत्ती घडवितात. कथाकवितेत कथेच्या संदर्भात प्रतिमा ज्या प्रकारचे कार्य करतात त्या प्रकारचे कार्य नाट्यकवितेतील प्रतिमाही नाट्याच्या संदर्भात करताना दिसतात. नाट्यकवितेत एका विशिष्ट भूमिकेतील एका विशिष्ट व्यक्तीच्या जीवनातील नाट्य व्यक्त होत असते. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेतील वृद्ध ही केंद्रीय व्यक्ती आहे. त्याला स्वतःचे असे खास जीवन आहे. कवितेत प्रकट होणारे नाट्य त्याच्या जीवनाचाच एक भाग आहे. हे नाट्य घडत असताना तो जी एक रूपकात्मक मनोवस्था अनुभवीत असतो आणि जी कवितेतून व्यक्त होत असते ती त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचाच भाग असते. नाट्याच्या संदर्भात निर्माण होणारी रूपके, प्रतिमा या त्याच्या एकूण भूमिकेशी सुसंगत असतात, तिच्यातूनच जन्मलेल्या असतात. आणि त्या व्यक्तिमत्त्वाला अर्थपूर्ण बनवीत असतात. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेतील प्रतिमा त्या वृद्धाच्या व्यक्तिमत्त्वातून जन्मलेल्या आहेत. त्याने आपल्या प्रेयसीवर उत्कट प्रेम केले म्हणून त्याला ती 'मूता' वाटते. त्याच्या जीवनात तिचे झालेले आगमन हा त्याला आपल्या जीवनाचा 'उषःकाल' वाटतो; ती 'विकसित कमलापरी बिंब' वाटते. आता आपल्या जीवनात 'सांज' आली आहे ही दुःखदायक जाणीव प्रेयसीला त्याने सूर्याच्या रूपात पाहिल्यामुळेच अर्थपूर्ण झाली आहे. 'सूर्य' ही प्रतिमा प्रकट-अप्रकट रूपात संपूर्ण कविताभर वावरताना दिसते. इतर प्रतिमा या प्रत्यक्षपणे 'सूर्य' या प्रतिमेशी संलग्न असलेल्या दिसतात. साउली, दिवस, सांज, रात्र, बालार्क-किरण, संध्याभेसुर छाया या प्रतिमा 'सूर्य'प्रतिमेशी संलग्न आहेत. या कवितेतील केंद्रीय नाट्य सूर्यसंलग्न उषःकाल व

सांज या प्रतिमांमधील विरोधाने पेलून धरले आहे. या कवितेतील एकूण प्रतिमा जो भावनिक सूर व्यक्त करतात तो वृद्धाच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात अर्थपूर्ण बनलेला आहे. उदाहरणार्थ, 'कडीकुलुपात बंद केलेले वाद्य' ही प्रतिमा त्याच्या प्रेमाची उत्कटता आणि प्रेमभंगामुळे त्याच्या जीवनात निर्माण झालेली उदासीनता व दुःख चित्रित करते. तो गाव सोडून जातो या घटनेशी "लाविलें दार जखडोनि कुलुप घातलें" या प्रतिमेचा हा तपशील संलग्न होतो आणि नातीच्या रूपात प्रेयसीचे दर्शन होताच त्याला ते उघडण्याचा व वाद्याची कळ फिरविण्याचा मोह होतो. यातून पुन्हा त्याच्या प्रेमाची उत्कटता व्यक्त होते. अशा प्रकारे या प्रतिमा नाट्यकवितेतील व्यक्तींच्या व्यक्तिमत्त्वाचा भाग बनतात. व्यक्तींच्या जीवनातील भावनिक ताणांना त्या साकार करीत असतात. प्रकट होणाऱ्या नाट्याला एक भावनिक सूर प्राप्त करून देतात.

नाट्यकवितेतील प्रतिमा

नाट्यकवितेतील प्रतिमा नाट्य कसे साकार करतात हे स्पष्ट करण्यासाठी वसंत बापटांची संवादरूप नाट्यकविता 'प्रियंवदा' उदाहरणादाखल घेता येईल. शकुंतला आश्रमातून गेली आहे. आणि दुष्यंत-शकुंतलेच्या शृंगाराच्या आठवणींनी विद्ध झालेली, दुष्यंतावर प्रेम करू पाहणारी प्रियंवदा ग्रीष्मात दुपारी एकटीच मालिनी नदीच्या काठावर प्रणयविव्हल होऊन बसलेली आहे. अनसूया तिला शोधीत तेथे येते. प्रियंवदेच्या डोळ्यांत 'अवघडलेला आसू' पाहते आणि तिचे गुपित विचारते. अनसूया शांत, समजदार आहे, तर प्रियंवदा अल्लड, अवखळ आहे. कालिदासाने उभी केलेली शकुंतलेच्या या दोन सख्यांची व्यक्तिमत्त्वे बापटांनी येथे स्वीकारली आहेत आणि त्यांच्या जीवनात एक वेगळेच नाट्य निर्माण केले आहे. अनसूया प्रियंवदेला जेव्हा 'गुपित' विचारते तेव्हा ती म्हणते :

—ऊन कसें हसताहे
धरणी ही रोमांचित...
गगन कसें पुरुषासम...
दाहि दिशा त्या अंकित
आज कमलकोशांतुन
मधुर डंख भ्रमरांचे
भिरभिरते पाकोळी
हाल करित सुमनांचे
वारा निःस्तब्ध जरी...
मधुनी सुटतो सुसाट
केळी-बन झोडपतो
दुष्यंतापरि पिसाट[१६]

प्रियंवदा दुष्यंताच्या प्रेमात पडते आणि तो मिळणार नाही या जाणिवेने व्यथित होते. अनसूया मात्र अशी प्रेमात पडत नाही. कारण असे वेड्याखुळ्यासारखे प्रेमात पडणे हे अल्लड, मनस्वी, अचपळ, अवखळ प्रियंवदेच्या बाबतीत शक्य आहे, अनसूयेच्या बाबतीत नाही. प्रियंवदेचे प्रेमात पडणे हे तिच्या व्यक्तिमत्त्वाला साजेसेच आहे. त्या प्रेमात एक मस्ती आहे, एक जोश आहे. प्रेमात उद्‌ध्वस्त होऊन जाण्याचा एक मनस्वीपणा आहे. अनसूयेला आपले गुपित सांगताना ती ज्या प्रतिमांच्या भाषेत बोलते तिच्यातून तिचे हे व्यक्तिमत्त्व साकार होते. तिला विद्ध करणारे, झोडपून काढणारे, आक्रमक प्रेम हवे आहे. तिला असे प्रेम हवे आहे की ज्यामुळे आपली अवस्था वाऱ्याने झोडपून काढलेल्या केळीबनासारखी होऊन जावी. येथे येणाऱ्या प्रतिमा जशा तिला हव्या असलेल्या व तिच्या व्यक्तिमत्त्वाशी सुसंगत असलेल्या प्रेमाला साकार करतात, तशाच शेवटी प्रियंवदेला होणाऱ्या "तू...मी... साऱ्याच जणी, बीजांतील गौतमि ग!" या दुःखदायक जाणिवेला नाट्यरूप देतात. अल्लड, अवखळ व रसरशीत प्रेम करू पाहणाऱ्या प्रियंवदेचे भवितव्य 'गौतमी' असावे! हा नाट्यात्म विपरीतभाव (dramatic irony) तिला हव्या असणाऱ्या आक्रमक प्रेमामुळे तीव्र बनतो. नियतीकडून तिचे 'केळीबन' निराळ्या प्रकारे झोडपून निघणार असते.

याउलट अनसूया! आपले भवितव्य तिने निमूटपणे स्वीकारले आहे. शांत, समंजस, व्यवहारी व परिस्थितीशी जुळवून घेणाऱ्या अनसूयेची भाषाही तशीच. तिचे व्यक्तिमत्त्व साकार करणाऱ्या, तिच्या जीवनातील नाट्याला रूप देणाऱ्या प्रतिमांमधून ती बोलते. ती म्हणते :

शांत पिया...शांत जरा
...हा आश्रम...या आपण
समिधांनी जळण्यातच
समिधांचें समिधापण...[१७]

अनसूयेचे स्वतःला व प्रियंवदेला 'समिधा' म्हणून संबोधणे हे अनसूयेच्या व्यक्तिमत्त्वाच्या संदर्भात सुसंगत व अर्थपूर्ण आहे. तसेच प्रियंवदेची ही 'प्रेमकहाणी' शेवटी विफल होणार आहे, तिला उद्‌ध्वस्त व्हावे लागणार आहे, हे 'समिधा' या प्रतिमेतून व्यक्त केले जाते. त्याबरोबरच आपल्या जीवनातील दुःखही या प्रतिमेतून ती साकार करते. अनसूयेलाही प्रियंवदेप्रमाणे स्वप्ने पाहता आली असती. पण ती स्वप्ने पाहणेच नाकारते. तारुण्यसुलभ भावभावनांचा त्याग करून तिने आपणहून 'गौतमी'पण स्वीकारले आहे. 'समिधांच्या जळण्यातच समिधांचे समिधापण' ही प्रतिमा तिचे व्यक्तिमत्त्व, विशिष्ट नाट्यपूर्ण घटनेच्या संदर्भात निर्माण होणारी तिची वृत्ती (attitude) यांची अभिव्यक्ती साधते आहे.

नाट्यकवितेतील प्रतिमा या प्राधान्याने कृतिप्रधान प्रतिमा असतात. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेतील 'दिवस संपून रात्र होणे, रात्रीनंतर उषःकाल येणे, सूर्याचे शर आकाशास झोंबणे, वेलींचे नयन उघडणे, दार जखडून कुलूप लावणे, तरुणीला बालार्ककिरणांनी न्हाऊ घालणे, वृद्धाला भेसूर संध्याछायांनी घेरणे—इत्यादी प्रतिमा या विशिष्ट अशा कृतीच आहेत. प्रियंवदाही अशाच कृतिप्रतिमांमधून बोलत आहे. 'ऊन कसे हसताहे, धरणी ही रोमांचित', 'भिरभिरते पाकोळी हाल करीत सुमनांचे', 'वारा... केळीबन झोडपतो दुष्यंतापरि पिसाट' या सर्वच, कृतींमधून घडणाऱ्या प्रतिमा. अशा प्रतिमांमध्ये क्रियापदांना व क्रियाविशेषणांना अधिक महत्त्व असते. क्रियापदे क्रियेचा वा कृतीचा बोध घडवितात आणि क्रियाविशेषणे या कृतीची पद्धती वा रीत सांगतात. त्यामुळे त्यांचा नेमका वापर अचूक, काटेकोर अशी नाट्यनिर्मिती साधू शकतो. वर उल्लेखिलेल्या तांब्यांच्या कवितेत क्रियापदे व क्रियाविशेषणे काळजीपूर्वक निवडली गेलेली दिसत नाहीत. याउलट बापट त्याबद्दल अधिक सावध दिसतात. नाट्यकवितेत विरोधात्मक प्रतिमांचा (paradoxical images) वापर अधिक प्रमाणात होतो. अशा प्रतिमेतील घटक हे परस्परविरोधी नात्यांनी बांधलेले असतात. 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेतील 'हुबेहूब साउली' ही प्रतिमा याच प्रकारची आहे आणि वसंत बापटांच्या 'प्रियंवदा' या कवितेतील 'आज कमलकोशातुन, मधुर डंख भ्रमराचे' ही प्रतिमा विरोधात्मकच आहे. ग्रीष्मातील दुपारचे (दाहक) ऊन तिला 'हसणारे' वाटते आणि पाकोळीने सुमनांचे केलेले हाल, वाऱ्याचे केळीबन झोडपणे हे सर्व तिला मधुर वाटते आहे. वेदनादायक कृतींशी संलग्न केलेला मधुर, सुखद भाव विरोधात्मक (paradoxical) आहे. अशा विरोधात्मक प्रतिमांची संघटनाही विरोधात्मक किंवा विपरीतभावात्मक (ironical) असते. तांब्यांच्या—

संपला दिवस गे अतां सांज जाहली;
कधिं घोर रात्र ये ऐशी हुरहूर जया लागली,
त्याचिया उषेचें चित्र तया दाविशी!

या ओळी 'सांज-उषेचे चित्र' या प्रतिमांची रचना विपरीतभावात्मक आहे. तर—

चढणीवर पाऊल तुझें, उतरणीवरी
भरभरा पाउलें माझीं पडतात सावरीं तरी

येथे प्रतिमांची बांधणी विरोधात्मक आहे. थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की, नाट्यकवितेतील प्रतिमा या कवितेतील विशिष्ट व्यक्तीच्या जीवनातील प्रेरणांचे व कृतींचे नाट्य आणि तिच्यातील व्यक्तींच्या आकलनातील नाट्य साकार करताना दिसतात.

विशिष्ट नाट्यात्म घटनेच्या संदर्भात विशिष्ट व्यक्तीच्या ठिकाणी जे भावनाट्य निर्माण होते किंवा बाह्य वास्तवातील घडामोडींच्या संदर्भात जी एक नाट्यपूर्ण

मानसिक घटना सिद्ध होते, त्यांचे चित्रण करणाऱ्या नाट्यकवितांचे स्वरूप आतापर्यंत आपण पाहिले. एका वृद्धाला पन्नास वर्षांनंतर त्याच्या प्रेयसीची नात भेटते, ही झाली बाह्य वास्तवातील नाट्यात्म घटना. या वृद्धाला आपल्या प्रेमजीवनातील मधुर स्मृती आठवतात आणि आपल्या मनाचा तोल गेल्याच्या जाणिवेने तो व्यथित होतो, ही 'पन्नास वर्षांनंतर' या कवितेत व्यक्त होणारी नाट्यपूर्ण मानसिक घटना. दुष्यंत-शकुंतलेचा शृंगार ही बाह्य वास्तवातील नाट्यात्म घटना आणि या बाह्य घटनेवर आधारित असलेली, दुष्यंताची प्राप्ती होणार नाही हे माहीत असूनही त्याच्या प्रेमाने प्रियंवदेचे विद्ध होणे ही 'प्रियंवदा' या कवितेतील मानसिक घटना. आपल्या विवेचनासाठी आपण ज्या दोन कवितांचे आधार घेतले त्या दोन्ही नाट्यपूर्ण मानसिक घटनांना किंवा भावनाट्याला साकार करणाऱ्या कविता होत्या. आता आपणांस आणखी एका प्रकारची नाट्यकविता पाहावयाची आहे.

बाह्य नाट्य व आंतर नाट्य यांची संघटना

दुसऱ्या प्रकारच्या नाट्यकवितेत मानसिक घटनेऐवजी बाह्य वास्तवातील नाट्यपूर्ण कृतींना केंद्रस्थान लाभते. या कवितेत बाह्य वास्तवातील कृतींचे वर्णन करणारा, निवेदन करणारा निवेदक एक नाट्यपूर्ण मानसिक घटना अनुभवीत असतो. परंतु मानसिक घटना मात्र प्रत्यक्षात चित्रित होत नाही, तर ती सूचित केली जाते. मराठीतील लावणी मुख्यत्वेकरून या जातीची नाट्यकविता आहे.

टुमदार कुणाची छान नवाति भरज्वान पुसा रे आली कुठून
स्वरूपाचे तुटती तारे कडारेकड विजया पडतिल तुटून[१८]

परशरामाच्या या लावणीत एका तरुण स्त्रीचे रूप, तिच्या हालचाली व विभ्रम चित्रित होत आहेत आणि त्याचा नाट्यपूर्ण परिणाम निवेदकाच्या मनावर होत आहे.

वय अटकर बांधा लहान
हरपलों पाहून भुकतहान

असे या परिणामाचे निवेदनही या कवितेत येते. परंतु हा परिणाम प्रामुख्याने बाह्य वास्तवाचे चित्रण करणाऱ्या प्रतिमांमधून सूचित केला जातो. निवेदकाने तिच्या चमकणाऱ्या रूपाचे दर्शन, तुटणाऱ्या ताऱ्यांच्या, कडकड पडणाऱ्या विजांच्या प्रतिमेतून घेतले आहे. तिचे सौंदर्य आणि हे सौंदर्य प्रकट करणारी तिची हालचाल, तिचे पाहणे, चालणे या कृती जशा या प्रतिमेतून चित्रित होतात तसेच निवेदकाचे या सौंदर्याने स्तिमित होणे, घायाळ होणे सुचविले जाते. लावणीच्या या पद्धतीने लिहिलेली बा० भ० बोरकरांची 'अशी मारिशील न कुणाला ग' ही कविता आपण विचारात घेऊ या.

अशी मारिशील न कुणाला ग ?
अधर जरा वळलेला खालीं
भुंवइ जरा चढलेली भालीं
खळी जरा झुकलेली गालीं
नयनिं विषारी भाला ग

दाट पापणी काळी काळी
पसरी डोळ्यांखालीं जाळी
त्यांत न गवसे अशी मासळी
ठावी का कालिकाला ग ?

बघुनि जरा लीलेनें मुरडुन
चिडविसि मानेवरची नागिण
आणि क्षणीं तीं जाई डंखुन
सहजपणें कितिकांला ग !

उन्नत चंचल तव वक्षःस्थल
चाल मस्त ही, पद उच्छृंखल
तुडवित जाशी मदनाचें दल
जणु झाडाचा पाला ग ![१९]

या कवितेत निवेदकाचे 'मारले जाणे' व्यक्त होत आहे. खरे म्हणजे ते नुसते निवेदकाचे नाहीच. तिला पाहणाऱ्या कुठल्याही पुरुषाचे ते 'मारले जाणे' आहे. निवेदकाने अशी भूमिका स्वीकारल्याने त्याच्या या मारल्या जाण्याला एक अटळपणाचा अर्थ आला आहे. येथे मात्र मारले जाताना निर्माण होणारी मानसिक घटना प्रत्यक्षात निवेदिली जात नाही; ती सूचित होते. येथे प्रत्यक्षात निवेदन होते ते या स्त्रीच्या विभ्रमांचे, तिच्या हालचालींचे, तिच्या कृतींचे. भालाफेकीच्या वेळचा शिकाऱ्याचा आविर्भाव प्रतिमा म्हणून पहिल्या कडव्यात वापरला जातो आणि निवेदक सावज बनतो. दुसऱ्या कडव्यात तिच्या डोळ्यांना कोळ्याच्या जाळ्याचे रूप मिळते आणि निवेदक त्यात 'गवसलेली मासळी' बनतो. तिच्या वेणीला नागिणीचे व निवेदकाला दंशिताचे रूप तिसऱ्या कडव्यात दिले जाते. चौथ्या कडव्यात ती मस्त चालीची बेफिकीर मानिनी सौंदर्यवती असते आणि तो पायाखाली चिरडला जाणारा झाडपाला बनतो. त्याचे (किंवा कुणाचेही) हे असे 'मारले जाणे' एकाच वेळी वेदनादायक व सुखद आहे आणि ही मानसिक घटना विरोधपूर्ण (paradoxical) आहे. तिचे वर्णन करताना जो तपशील येतो त्याच्याशी सुखद भाव संलग्न झालेला आहे. या तपशिलाला जे प्रतिमारूप मिळते त्याच्याशी वेदना

संलग्न झाली आहे. उदाहरणार्थ, खाली वळलेला अधर, वर चढलेली भुवई, खाली झुकलेली गालावरची खळी हे सारे सुखद आहे. परंतु डोळ्यांतील विषारी भाला मात्र प्रेमविद्धतेची वेदना देणारा आहे. प्रत्येक कडव्यातून अशी विरोधात्मक मानसिक घटना विकसित होत असलेली दिसते.

अशा प्रकारची कविता कृति-प्रतिमांमधून संघटित होते. या कृति-प्रतिमा एकीकडे बाह्य वास्तवाचे, बाह्य वास्तवातील नाट्यपूर्ण घटनेचे वर्णन करतात, तर दुसरीकडे नाट्यपूर्ण मानसिक घटना सूचित करतात. अशा प्रकारच्या कवितेत दृश्यात्मक सलगता टिकवली जाते. हालचालीची, विभ्रमांची, कृतींची कालात्मक संघटना बांधली जाते. त्यामुळे अशा कवितेत कथात्मक घटक अधिक प्रभावी असतात.

नाट्यकविता आणि काव्यनाट्य

या विवेचनाचा समारोप करताना नाट्यकविता व काव्यनाट्य यांच्यातील फरकही स्पष्ट केला पाहिजे. काव्यनाट्य हे मूलतः नाट्य असते. नाट्यकविता हे मूलतः काव्य असते. 'कृतिशील शब्द' हे नाट्याचे माध्यम आहे. बाह्य कृतींचे (action) प्रेरणाकारण (motivation) व बाह्य कृतींमुळे निर्माण होणाऱ्या मानसिक घटना अभिव्यक्त करणे हे नाट्यात शब्दांचे कार्य आहे. नाट्य हे मूलतः कृतींची संघटना असते. कृतींना शब्दांशिवायही अस्तित्व असू शकते. म्हणून शब्दांशिवाय केवळ कृतींची संघटना बांधून नाट्य निर्माण केले जाऊ शकते. व्यवहारात भाषा ही कृतींशी इतकी अतूटपणे संलग्न झालेली असते की कृती घडू लागताच तत्संलग्न शब्द आठवतात आणि शब्द उच्चारू लागताच तत्संलग्न कृती घडते. येथे कृती म्हणजे प्रेरणाजन्य असा शारीरिक-मानसिक बदल. साधी भुवई उंचावणे हीसुद्धा कृतीच. तेव्हा नाट्यात कृतींची संघटना घडताना शब्दांची संघटना अपरिहार्यपणे घडू लागते. म्हणून कृतिशील शब्द हे ललित वाङ्मयाच्या गटातील नाट्याचे माध्यम मानले पाहिजे. कृतींना अर्थपूर्ण बनवणारे, कृतींची प्रेरणा, कृतिसंलग्न भावावस्था प्रकट करणारे शब्द म्हणजे कृतिशील शब्द. ते नेहमीच कृतींसह येत असतात. काव्यात्म नाट्यात हे कृतिशील शब्द काव्यात्म असतात. पु० शि० रेगे यांचे 'रंगपाञ्चालिक'[१०] हे काव्यनाट्य उदाहरणादाखल घेऊ या. भूमिंजय उत्तराला सारथी हवा असतो. बृहन्नला ही सैरंध्रीला असे सुचवते की 'बृहन्नला खांडववनप्रसंगी श्रीकृष्णाची सारथी होती,' असे तू उत्तराला जाऊन सांग. सैरंध्री उत्तरास तसे सांगते. 'तू माझा सारथी हो,' असा भूमिंजय उत्तर याचा निरोप त्याची बहीण उत्तरा बृहन्नलेकडे पोचवते. बृहन्नला उत्तरेस जवळ घेऊन तिचे सांत्वन करीत सारथ्य करण्याचे आश्वासन देते. बृहन्नलेने उत्तरेस जवळ घेताच तो नपुंसक नसून पुरुष आहे हे उत्तरेस जाणवते. याच वेळीं एक वर्ष नपुंसकावस्थेत काढून अर्जुन शापमुक्त झालेला असतो. त्याच्या आलिंगनात, स्पर्शात उत्तरेस त्याचे पौरुष जाण-

वते आणि ती अर्जुनाच्या प्रेमात पडते. त्या क्षणी तिचे बाल्य संपुष्टात येते आणि ती युवती बनते. नंतर अर्जुन तिचा पत्नी म्हणून नव्हे तर सून म्हणून स्वीकार करतो. या घटनांमधून हे नाट्य साकार होते. उत्तरेचे नपुंसक बृहन्नला असलेल्या अर्जुनाकडे जाणे, त्याच्या पौरुषाचा तिला साक्षात्कार होणे, त्याचे तीव्र आकर्षण तिला वाटणे, तिचे 'बालपण' नष्ट होणे, पत्नी म्हणून नव्हे तर सून म्हणून तिचा स्वीकार अर्जुनाने करताच तिचे मन उद्‌ध्वस्त होणे आणि तिचे अर्जुनाशी एका नव्या व दुःखदायक नात्याने बांधले जाणे—अशी तिच्या भावप्रेरणांची परिवर्तने येथे साकार होतात. हे सारे नाट्य उत्तरेच्या दोन सख्या वाणिनी व रासिका आणि स्वतः उत्तरा वेगवेगळ्या भूमिका घेऊन, त्या भूमिकांतील (नृत्यबद्ध) कृती करीत, घडवितात. अशी ही मूलतः कृतींची संघटना आहे. परंतु येथे येणारे शब्द मात्र काव्यात्म आहेत. येथे उत्तरेच्या नाट्यात्म मनोवस्था रूपकप्रक्रियेतून साकार केल्या जातात. उदाहरणार्थ, पुढील वर्णन उत्तरेच्या दोन भिन्न मनोवस्थांत दोन भिन्न अर्थांनी संपन्न होते :

ही क्षणांत कुसुमित काया,
कांती अधिकच तप्त कांचनाची,
जरि ओठ विसरले किंचित् प्राकृत तांबुस लासेपण !
जड नेत्र,
थरक उरीं अंगांगावर,
आर्द्र मणिबंध,
करपल्लवही अवचित, रक्तवंचित,
पाउलें चित्रांकित नटनर्तक.[२१]

बृहन्नलेच्या रूपात, पण पुरुष झालेला अर्जुन जेव्हा उत्तरेला जवळ घेतो, तेव्हा पुरुष-स्पर्शाने विद्ध झालेल्या उत्तरेची मनोवस्था या वर्णनातून साकार होते. या प्रसंगाचा संदर्भ मिळताच हे सर्व वर्णन शृंगारिक, आनंददायक बनून जाते. कुसुमित काया, अधिक सुवर्ण कांती, ओठांचा रंग फिका पडणे, डोळे जड होणे ही सारी प्रेमात पडल्याची लक्षणे आहेत. अर्जुनाने आपला स्वीकार सून म्हणून केल्याचे कळताच पुन्हा हेच शब्द येतात. परंतु तेथे ते प्रेमभंगाचे दुःख व्यक्त करतात. प्रेमभंगाच्या जखमांनी काया 'कुसुमित' होणे, वेदनेमुळे कांती तप्त होणे, दुःखामुळे ओठांचा रंग फिका होणे, डोळे जड होणे इत्यादी. दोन्ही ठिकाणी विशिष्ट संदर्भ या वर्णनात रूपकप्रक्रिया घडवून आणतो. त्यामुळे या नाट्याची संघटना काव्यात्म होते. काव्यनाट्यातील प्रतिमांच्या संघटनेत काव्यात्म घटक असतात. नाटकभर पसरलेल्या विविध प्रतिमा एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवीत असतात. नाट्यकवितेच्या प्रतिमांची हीच वैशिष्ट्ये असतात. तेथेही या प्रतिमा हेच कार्य करतात आणि प्रतिमांचे परस्पर-संबंधही याच प्रकारचे असतात. फरक इतकाच की नाट्यकविता नाट्यप्रयोगात रूपांतरित करता

येत नाही आणि काव्यनाट्य हे नाट्यप्रयोगात रूपांतरित करता येते. कारण नाट्य-कवितेत नाट्यात्म घटनेतून जन्मलेली प्रतिमांची संघटना घडवली जाते. त्यामुळे 'शब्द' हेच तिचे माध्यम असते. काव्यनाट्यात कृतींची संघटना घडताना तत्संलग्न शब्द प्रतिमारूप व काव्यात्म बनत असतात. त्यामुळे 'कृतिशील शब्द' हे काव्य-नाट्याचे माध्यम असते. नाट्यकवितेत 'काव्य' हे उद्दिष्ट आहे तर काव्यनाट्यात 'नाट्य' हे उद्दिष्ट आहे.

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा : ४. नाट्यकविता

टिपा

१. सुधीर रसाळ : 'नाट्य व व्याजनाट्य', 'प्रतिष्ठान', नोव्हेंबर १९७१.

२. गो० वि० करंदीकर : 'ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र' : भाषांतराची १० व ११ ही प्रकरणे पाहा.

३. "... the structure of a poem resembles that of a play." — Cleanth Brooks: *Well Wrought Urn*, p. 186.

४. "The characteristic unity of poem ... lies in the unification of attitudes into a hierarchy subordinated to a total governing attitude. ... The poem does not merely eventuate in a logical conclusion. The conclusion of the poem is the working out of the various tensions — set up by whatever means — by propositions, metaphors, symbols. The unity is achieved by dramatic process, not a logical, it represents an equilibrium of forces, not a formula." — *Ibid.*, p. 189.

५. "The truth is that the apparent irrelevences which metrical pattern and metaphor introduce to become relevent when we realise that they function in a good poem to modify, qualify, and develop the total attitude which we are to take in coming to terms with the total situation." — *Ibid.*, p. 191.

६. "(This) ... fact may explain ... the frequency with which I have had to have recourse, in the forgoing chapters to term like 'irony' and 'paradox'." — *Ibid.*, p. 191.

७. बा० भ० बोरकर : 'बोरकरांची कविता', पृ० १६०.

८. वसंत बापट : 'सेतु', पृ० २८.

९. "... the metaphors do not lie in the same plane or fit neatly edge to edge. There is a continual tilting of the planes, necessary overlapping, discrepancies, contradictions." — Cleanth Brooks: *Well Wrought Urn*, p. 9.

१०. पाहा : भाग ४ था, प्रकरण १ ले.
११. भा० रा० तांबे : 'तांबे यांची समग्र कविता', पृ० ११६.
१२. कित्ता, पृ० ९९.
१३. कित्ता, पृ० १८७.
१४. कित्ता, पृ० २१०.
१५. कित्ता, पृ० १४२.
१६. वसंत बापट : 'सेतु', 'प्रियंवदा', पृ० ९१.
१७. कित्ता, पृ० ९४.
१८. म० वा० धोंड (संपा०) : 'मऱ्हाटी लावणी', पृ० १२४.
१९. 'बोरकरांची कविता', पृ० १४४-४५.
२०. रूपकथ्थक (पु० शि० रेगे) : 'रंगपांचालिक आणि दोन नाटके', या संग्रहातील 'रंगपांचालिक' हे नाटक पाहावे.
२१. कित्ता : पृ० ३० व ४० वर हाच उतारा पुनरुक्त झाला आहे.

५ : गीत

आता आपणांस 'गीत' या कविताप्रकाराचा विचार करायचा आहे. गीत व भावकविता यांच्या सीमा आधुनिक काळापर्यंत अस्पष्ट होत्या. प्राचीन काळात भावकवितेला संगीताचा आधार होता. ती वाद्यांवर गायली जात होती. परंतु नंतर गीत (song) व भावकविता वेगवेगळ्या झाल्या. आपण जर छंदःशास्त्राचे स्वरूप व परंपरा पाहिली तर कवितेला संगीतरूप देण्याची प्रेरणा दिसून येते. विशेषतः मात्रावृत्ते व छंदप्रकार यांना सतत संगीतरूप मिळत गेलेले आहे. आज बहुतांशी कविता शब्दोचारनिष्ठ लयीत बांधली जाते. कारण स्वरनिष्ठ गेयतेशी तिचे नाते टिकविले गेलेले नाही. त्यामुळे आज 'गीत' व 'भावकविता' असा सरळ सरळ फरक आपण करतो.

गाता येणारी प्रत्येक रचना गीत ?

शब्दरचनेला सुरावट किंवा स्वररचना प्राप्त करून दिली, या स्वररचनेत ती शब्दरचना गायली गेली की ती शब्दरचना 'गीत' बनते. कुठल्याही कवितेला अशी स्वररचना प्राप्त करून देता येऊ शकेल; अगदी शब्दोच्चारनिष्ठ लयीत बांधलेल्या कवितेवरही स्वरसाज चढविता येऊ शकेल. गायली गेलेली आरती प्रभूंची 'कुणाच्या खांद्यावर कुणाचे ओझे?'[1] ही कविता शब्दोच्चारनिष्ठ लयीत बांधली गेलेली आहे. कुठलीही कविता ही विशिष्ट स्वरांच्या बांधणीत गाता येऊ शकत असली तरी प्रत्येक कविता ही गीतरचना होऊ शकणार नाही. यासाठी गीताची काही वेगळी वैशिष्ट्ये आपणास सांगता येतात काय हे येथे पाहायचे आहे. यासाठी आपण कवितेची लयबद्धता व गीतांची स्वररचना यांचे संबंध लक्षात घेतले पाहिजेत.

कवितेची लयबद्धता ही शब्दांच्या उच्चारांच्या ज्या समाजमान्य पद्धती आहेत तिच्यातून जन्माला येत असते. प्रत्येक शब्दाच्या उच्चाराला लागणारा काळ, त्यातील विशिष्ट वर्णावर दिला जाणारा आघात, शब्दातील वर्णांच्या उच्चारातील दीर्घता व ऱ्हस्वता, आरोह व अवरोह, यांतून उच्चारातील ध्वनीची होणारी आंदोलने या सर्वांची एक कालिक रचना तयार होते. विशिष्ट कालावकाशात हे सर्व घडत असल्यामुळे शब्दांची नादरचना ही कालनिष्ठ असते. कवितेतील प्रत्येक ओळीत विशिष्ट अनुक्रमाने येणारा शब्दसमूह हा एक कालिक रचना घडवितो. उच्चारां-

साठी लागणाऱ्या विशिष्ट कालांची, विशिष्ट कालांतराने पुनरावृत्ती घडवून ही कालिक रचना साधली जाते. अनेकदा विशिष्ट अंतराने तोच तो उच्चार येतो आणि आपणांस लयपूर्ण बांधणी प्रतीत होते. कवितेच्या लयबद्धतेत यमकानुप्रासांना फार महत्त्व आहे. शब्दोच्चार, अनुप्रास व यमके यांच्या कालिक रचनेला आपण कवितेची अंगभूत नैसर्गिक लय म्हणतो. ही लय कवितेच्या संघटनेचा घटक असते आणि ती कवितेला एक अर्थपूर्णता प्राप्त करून देत असते.[२] कवितेच्या या अंगभूत लयीवर सुरांची एक रचना बसविली गेली की ती कविता गेय बनते. ती गायली जाऊ शकते. हे सूर शब्दनिरपेक्ष असतात आणि त्यांची शब्दनिरपेक्ष रचना अस्तित्वात असते. संगीतातील स्वररचनेमध्ये कवितेतील शब्द बसविले की गीत तयार होते.

नैसर्गिक शब्दोच्चारांशी निगडित नसलेली लयबद्धता परंपरेने कवितेशी संलग्न केली गेली आहे. परंपरेने चालत आलेल्या या लयरचनेला आपण छंद म्हणतो. छंदात अक्षरोच्चारांचे दोन काळ स्थूलमानाने गृहीत धरले जातात. काळाच्या दृष्टीने एक उच्चार लघू व दुसरा गुरू मानला जातो. लघू व गुरू यांच्या उच्चारांचा काळ सापेक्ष असतो. लघू उच्चाराला जो काळ लागतो त्याच्या दुप्पट काळ गुरू उच्चाराला लागतो, असे मानले जाते. लघुगुरू उच्चारांच्या विशिष्ट प्रकारे होणाऱ्या आवर्तनांनी ही लय निश्चित केली जाते. ही लय शब्दांच्या नैसर्गिक उच्चारांशी निगडित नसते. एकही शब्दोच्चार न करता शार्दूलविक्रीडित, पृथ्वी, नववधू, प्रणयप्रभा, घनाक्षरी, दिंडी हे व असे छंद गुणगुणून दाखविता येतील. म्हणून सर्व छंदांचा कल शब्दोच्चारांच्या नैसर्गिक उच्चारांतून जाणवणाऱ्या लयबद्धतेऐवजी संगीतातील लयबद्धतेकडे झुकलेला आहे. म्हणून छंदरचनेला सांगीतिक साज चढविणे अधिक सोपे आहे. त्यातही अक्षरवृत्तांपेक्षा मात्रावृत्ते व आक्षरछंद यांच्यावर स्वरसाज चढविणे अधिक सुलभ असते. अक्षरवृत्तांमध्ये अक्षरांची संख्या व लघुगुरूंचा क्रम निश्चित व पक्का असल्यामुळे स्वररचनेतील विविधतेला त्यात कमी वाव असतो. म्हणून गीते ही मात्रावृत्तांमध्ये व छंदांमध्ये लिहिली जातात. मात्रावृत्तांमध्ये किंवा छंदामध्ये वेगवेगळ्या स्वराकृती स्वीकारण्याइतका लवचिकपणा असतो. भा० रा० तांब्यांनी प्रणयप्रभा या एकाच मात्रावृत्तात लिहिलेल्या 'चल जळो ज्ञानविज्ञान गड्या!', 'जीवसंयोग', 'प्रणयप्रभा,' गौप्यगोपन' या चार कविता अनुक्रमे मालकंस, बागेश्री, कलिंगडा, असावरी व शंकरा या रागांच्या बंदिशीत बांधिल्या आहेत.[३] छंदातील लयबद्धता ही संगीताच्या अंगाकडे जरी झुकलेली असली तरी ती सांगीतिक लयबद्धता नव्हे. तिच्यात स्वरांचा व स्वररचनेचा प्राथमिक वापर झालेला असतो. लघुगुरुक्रमाने अक्षरोच्चार करणे व अल्प प्रमाणात आरोहित-अवरोहित उच्चार करणे इतक्या प्राथमिक पातळीवर ही बांधणी असते आणि कुठल्याही वाचकाच्या—मग त्याला गाता येत असो वा नसो—आवाक्यात ही लयबद्ध बांधणी असते. त्यामुळे तिच्या उच्चारास संगीतकलेची खास मदत लागत

नाही. अशा बांधणीवर नियमित स्वरसाज चढवून या बांधणीतील कविता गाता येऊ शकेल. ही जी विविध वृत्ते व छंद आहेत त्यांच्याशीही आपले भाव अंधुकपणे संलग्न झालेले आहेत. छंदोबद्ध रचनेला स्वरसाज चढविताना स्वरांची व छंदाची भाव-संलग्ने परस्परपूरक असली पाहिजेत.

स्वररचना व भावनिक सूर यांचा संवाद

स्वरांशीदेखील काही भाव संलग्न झालेले असतात. स्वरांचे आरोह-अवरोह व विविध स्वरांची होणारी बांधणी ही आपल्या ठिकाणी भावजागृती करीत असते. अशी भावजागृती घडविणे हे संगीताचे कार्य नसले तरी स्वरांचा परिणाम म्हणून होणारी ही भावजागृती नाकारण्याचे आपणांस काहीच कारण नाही. संगीतात स्वरांच्या रचनांना (patterns) महत्त्व असेल, आणि स्वरांच्या रचनांच्या आधारे संगीताचे मूल्य ठरत असेल; परंतु त्याबरोबरच या स्वररचना एक भावनिक प्रत्ययही घडवीत असतात. स्वरांची ही भावसंलग्ने व कवितेतील भावनिक अनुभव ही जेव्हा एकमेकांना अर्थपूर्णता मिळवून देतात, तेव्हा ते गीत अर्थपूर्ण बनत असते. म्हणून गीतांची स्वररचना करताना त्या कवितेचा भावनिक सूर (emotive tone) लक्षात घेतला जातो. गीत बनणाऱ्या कवितेचा भावनिक सूर आणि गीताला दिल्या जाणाऱ्या स्वररचनेची भावसंलग्ने यांच्यात सुसंवाद साधला जाणे हे त्या गीताच्या यशस्वितेसाठी आवश्यक असते. त्याबरोबरच शब्दसमूहाची जी अंगभूत व नैसर्गिक लय असते तिच्याशीही या स्वररचनेचा संवाद साधला जाणे आवश्यक असते. शब्द हे स्वररचनेत बसविले जाताना त्यांची ओढाताण झाली किंवा त्यांच्या उच्चारांच्या रचनेची मोडतोड झाली किंवा हे शब्द मध्येच तोडले गेले (ज्यास आपण यतिभंग म्हणतो) तर ते गीत अर्थपूर्ण होऊ शकत नाही. कारण गीतातही कवितेप्रमाणे शब्दास्वाद महत्त्वाचा असतो आणि शब्दास्वादात विघ्न आणणाऱ्या स्वररचनेमुळे गीताची अर्थपूर्णता कमी होते. गीताच्या शब्दरचनेत विशिष्ट कालांतराने यती, अनुप्रास व यमके येत असतात. स्वररचनेत त्यांनाही अर्थपूर्णता प्राप्त व्हावी लागते. म्हणून आपणांस असे म्हणता येईल की गीतात कवितेचा भावनिक सूर, छंदाची भावसंलग्ने व स्वरनिष्ठ भावसंलग्ने यांच्यात सुसंवाद साधला जावा लागतो. त्याप्रमाणे शब्दोच्चारनिष्ठ लय, छंदनिष्ठ लय व स्वरनिष्ठ लय यांच्यातही एक सुसंवाद साधला जावा लागतो. असे घडले की एखादी कविताही 'गीत' बनू शकते. या सुसंवादाचा प्रत्यय श्रोत्यांना आला की 'गीत' यशस्वी झाले असे आपणांस म्हणता येईल. येथे प्रश्न असा पडतो की कुठल्याही कवितेला अशा प्रकारे स्वररचना प्राप्त करून दिल्याने ते गीत म्हणून अर्थपूर्ण बनू शकेल काय? गीतासाठी शब्दरचनेत काही वैशिष्ट्ये निर्माण करावी लागतात की कवितेलाच एक स्वररचना मिळवून दिली की कविता गीत बनते?

गीतात दुर्बोधता दोषरूप

या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे की गीत हे ऐकायचे असते आणि कविता ही वाचायची असते. अर्थात कविता वाचत असताना आपण ती ऐकतच असतोच. परंतु वाचनातील 'ऐकण्याचे' नियंत्रण हे वाचकाला स्वतःला करता येत असते. आपण कविता वाचू लागलो की वाचताना मध्येच ते खंडित करून पुन्हा पूर्वीच्या ओळी वाचू शकतो. एखाद्याच ओळीवर किंवा एखाद्याच प्रतिमेवर आपण बराच वेळ रेंगाळू शकतो. कविता वाचताना ती किती वेळा वाचायची आणि वाचताना कोणत्या भागावर लक्ष अधिक वेळ केंद्रित करायचे हे त्या कवितेच्या आकलनासाठी आपण ठरवू शकतो. कवितेबद्दल ही सोय वाचकालाही उपलब्ध असल्याने कवितेतील प्रतिमांची संघटना कवीला हवी तितकी गुंतागुंतीची करता येते. खंडित प्रतिमांचा वापर करून कवितेच्या रचनेतील कार्यकारणभावपर संबंध किंवा वर्णनाची, कथेची सलगता नष्ट करून कवितेला एक अमूर्त रूप देता येऊ शकते. गीतांच्या बाबतीत ही सोय नसते. गीतांचे श्रवण हे सुरुवातीपासून शेवटपर्यंत सलगपणे व्हावे लागते. त्यामुळे वाचनमार्गाने जाणून घेण्याच्या कवितेबाबत जे शक्य आहे ते श्रवण-मार्गाने जाणून घ्यायच्या गीताबद्दल शक्य होत नाही. गीत दुर्बोध असून चालत नाही; कविता ही दुर्बोध असली तरीही चालते. शब्दाशब्दांतील, प्रतिमाप्रतिमांतील अनेकार्थी अशी नाती (जी लक्षात घेण्यास कवितेवर चिंतन करणे क्रमप्राप्त आहे) प्रस्थापित करून जी संघटना साधली जाते ती गीताला अर्थपूर्णता देऊ शकत नाही. गीताची रचना ही सरळ, साधी, एकेरी व झटितिप्रत्ययक्षम असावी लागते. भावकविता ही मूलतः गीतातून जन्मली असल्यामुळे आणि ती रॅन्सम म्हणतो त्याप्रमाणे पार्थिव कविता (physical poetry) असल्यामुळे[४] प्रामुख्याने तिला स्वरसाज चढवून गीत बनवले जाताना दिसते. बालकवी, मंगेश पाडगावकर, आरती प्रभू, अनिल यांच्या कितीतरी भावकविता गीत म्हणून लोकप्रिय झाल्या आहेत. संवेदनप्रधान, संवेद्य म्हणून पार्थिव असलेली जी भावकविता असते ती गीत म्हणून यशस्वी होऊ शकते. अमूर्त, गुंतागुंतीची, व्यामिश्र संरचना असलेली भावकविता (उदाहरणार्थ, दिलीप चित्रे व ग्रेस यांची बहुतांश भावकविता) ही गीतरूप धारण करू शकणार नाही. कथाकविता व नाट्यकविता यांच्यातही गीताला अनुकूल असे घटक आढळून येत असल्यामुळे त्यांनाही गीतरूप प्राप्त झालेले दिसते. सुलभ, सहजाकलनीय तार्किक रचना असलेल्या चिंतनगर्भ कवितेतून गीत घडविता येऊ शकेल.

गीत हे कविता असते काय ?

तेव्हा प्रश्न असा पडतो की गीत असलेली किंवा गीत बनू शकणारी सर्वच शब्द-रचना ही 'कविता' असते काय ? या प्रश्नाचे उत्तर आपणांस असे देता येईल की ती कविता असू शकेल किंवा कविता असू शकणार नाही. झटितिप्रत्यय देणारी कविता

गीत बनू शकत असली तरी प्रत्येक गीत अशी कविता असेलच असे नाही. ती गीत असूनही जेव्हा कविता असेल तेव्हा तिचे कवितापण हे तिचे गीतपण लक्षात न घेताही आपणास ठरविता येऊ शकेल. ती गीत असली काय किंवा नसली काय, त्यामुळे तिच्या कवितापणास कसलीही बाधा येणार नाही. जेव्हा भावकविता ही संगीताच्या आधाराने वावरत होती तेव्हा भावकवितेत सांगीतिक मूल्यांचे स्थान काय असते, काव्यमूल्ये व सांगीतिक मूल्ये यांचे परस्परसंबंध कोणते, आणि या गेय भावकवितेचे मूल्यमापन करताना यांपैकी कोणती मूल्ये महत्त्वाची, यांपैकी निर्णायक मूल्ये कोणती, असे प्रश्न उपस्थित होत असत.[५] एखाद्या भावकवितेचा विचार सांगीतिक मूल्यांच्या आधारे न करता तो केवळ काव्यमूल्यांच्याच आधारे केला पाहिजे. तेव्हा कवितेबद्दल असे प्रश्न उपस्थित करण्याचे कारण नाही. मात्र, हे प्रश्न गीताच्या बाबतीत उपस्थित करता येऊ शकतात. गीताच्या संदर्भात आपण जेव्हा एखाद्या शब्दसंहितेचा विचार करतो किंवा तिचे मूल्य ठरवितो तेव्हा त्यासाठी काव्य-मूल्यांचा आधार घेण्याची वस्तुतः गरज नसते. ही शब्दसंहिता झटितिप्रत्यय देणारी आहे की नाही, ती ऐकताच एक सलग अशी भावावस्था आपल्या मनात निर्माण होते की नाही, तिला जी स्वररचना प्राप्त होत आहे ती या भावावस्थेला व शब्द-संहितेतील प्राथमिक लयबद्धतेला पूरक, पोषक व संवादी आहे की नाही, या दृष्टीने एकूण गीताचा, त्यातील शब्दसंहितेचा विचार करणे पुरेसे आहे. हे पाहताना ती शब्दरचना 'कविता' असेल किंवा केवळ 'भावनिक गद्य' असेल; ती कथात्म, नाट्यात्म किंवा कार्यकारणभावपरही असू शकेल. परंतु ती आपणांस स्थूल, सलग असा प्रत्यय देणारी असावी, तिच्यात एक स्थूल संगती असावी, एवढे आपण पाहू शकतो. गीत हे एकाच वेळी शब्दनिष्ठ भावनिक अर्थांचा आणि स्वररचनेचा व स्वररचनासंलग्न भावनिक अर्थांचा प्रत्यय देत असते. हे सर्व परस्परपूरक आहे की नाही हेच आपण गीत ऐकताना लक्षात घेत असतो. काव्यमूल्य असलेल्या शब्दनिष्ठ अर्थांचा प्रत्यय आला नाही तर ते गीत केवळ 'संगीत' म्हणून कदाचित आपणांस मूल्यवान वाटेल, कदाचित संगीत म्हणूनही ते आपणांस टाकाऊ वाटेल. गीतातील सुरावटीच्या सौंदर्याचा जर आपणांस प्रत्यय आला नाही तर ते 'संगीत' म्हणून मूल्यवान नसले तरी ते 'कविता' म्हणून कदाचित चांगले किंवा वाईट असू शकेल आणि शब्दरचनेचा स्थूलमानाने एक सलग भावनिक प्रत्यय आला आणि त्याबरोबरच या प्रत्ययाला पूरक अशी स्वररचनाही प्रत्ययास येत गेली तर ते गीत म्हणून आपणांस मूल्यवान वाटू शकेल. परंतु अशा प्रकारे येणारा प्रत्यय हा कलाकृतीच्या पातळीवरचा एकात्म प्रत्यय असणार नाही. म्हणूनच आपणांस 'गीत' ही कलाकृती मानता येणार नाही. गीत हा केवळ रंजनमूल्य असणारा एक प्रकार आहे एवढेच आपणांस मानावे लागेल. गीताला कलाप्रकार न मानता रंजनप्रकार मानल्यामुळे आपण गीताला कमी लेखतो असेही नाही.

गीत हा एक रंजनप्रकार

गीत हा एक रंजन करणारा प्रकार मानला पाहिजे. कारण येथे कविता व संगीत या दोन भिन्न कलाप्रकारांची सांगड घातली जाते. दोन भिन्न कलाप्रकारांची ही सांगड सेंद्रिय, एकात्म स्वरूप धारण करू शकत नाही. काव्यात्मकता व सांगीतिकता यांच्या एकात्मतेतून गीत या प्रकाराचे स्वतंत्र निकष आपणांस प्राप्त होत नाहीत. गीताबद्दल आपणांस प्राप्त होणारे निकष, काव्यासंबंधीच्या व संगीतासंबंधीच्या निकषांची बेरीज करून प्राप्त होत असतात. म्हणूनच आपण गीतात श्रवणासाठी आवश्यक अशी, शब्दरचनेमध्ये एक स्थूल व झटितिप्रत्ययक्षम संगती अपेक्षितो आणि त्यातील भावनिक प्रत्ययाला पूरक, संवादी अशी स्वररचना अपेक्षितो. काव्यमूल्ये व संगीतमूल्ये यांच्या एकात्मतेतून जन्मणारी मूल्ये तेथे आपण पाहू शकत नसतो, तर संगीताची रंजनमूल्ये व शब्दरचनेची रंजनमूल्ये यांची एक जुळणी वा बेरीज आपण गीतात अपेक्षितो.

येथे रंजनमूल्य ही संकल्पना स्पष्ट केली पाहिजे. रंजनामध्ये वाचकाच्या किंवा श्रोत्याच्या मनात एक सुखद अशी भावावस्था निर्माण होत असते. ती कारुण्याची भावना जागृत करूनही होऊ शकेल. वाचक किंवा श्रोता यांच्या दिवास्वप्नांची, भावबंधांची (sentiments) श्रद्धांची, त्यांना मान्य असणाऱ्या नैतिक गोष्टींची जागृती करून त्यांचे रंजन केले जाते. त्यांच्या श्रद्धा, नैतिक कल्पना, भावबंध व त्यांची दिवास्वप्ने ही खरी व योग्य आहेत असे त्यांना भासायला लावून त्यांचे रंजन केले जात असते. हा प्रत्यय व या प्रत्ययाच्या खरेपणाचा भास सुखद असतो. रंजनामध्ये माणसाच्या 'स्व'ला (ego) कुरवाळले जाते. अनेक भावगीते (गीत यासाठी अजूनही सर्वसामान्यपणे रूढ असलेली संज्ञा) ही राधा-कृष्णाच्या शृंगारावरील असतात याचे कारणही हेच. अशा गीतांतील देवदेवतांच्या शृंगारचित्रणात एकाच वेळी शृंगारविषयक दिवास्वप्ने व देवदेवतांविषयीच्या श्रद्धा कुरवाळल्या जाऊन एक सुखद अशी जाणीव श्रोत्यांना, वाचकांना होत असते. "कसा ग बाई झाला, कोणी ग बाई केला, राधे तुझा सैल अंबाडा" हे एके काळचे लोकप्रिय गीत याचेच निदर्शक आहे. युद्धकाळात समाजाचे युद्धविषयक, राष्ट्रविषयक भावबंध कुरवाळणारी गीते लोकप्रिय होतात. युद्ध संपले की ही गीतेही संपुष्टात येतात. रंजनात सतत नावीन्याची गरज असते आणि विशिष्ट काळात समाजाचे जे जे भावबंध व दिवास्वप्ने प्रभावी असतात त्यांवरची गीते समाजास हवी असतात. त्यामुळे गीत हे फार काळ जगत नाही. ते काही काळ लोकप्रिय असते. नंतर दुसरे गीत त्याची जागा घेते आणि पहिले गीत समाज विसरून जातो. रंजन ही समाजाची एक नितांत गरज आहे. या प्रवृत्तीचा अधिक्षेप करण्याची काहीच आवश्यकता नाही. म्हणून रंजनपर साहित्य हलके, कमी लेखण्याची गरज नाही. कलात्मक साहित्याच्या आधाराने वावरणारा, भिन्न उद्दिष्टे असणारा हा एक वेगळा प्रकार आहे, असे आपण मानले पाहिजे.

रंजनमूल्याचे दुसरे वैशिष्ट्य असे की रंजनासाठी केली जाणारी रचना गुंतागुंतीची, एकात्म, दुर्बोध अशी जर होऊ लागली तर त्या रचनेचे रंजनसामर्थ्य कमी होते. याउलट जर या रचनेत समाजाच्या अनेकविध दिवास्वप्नांना व भावबंधांना परस्पर-पूरक असे स्थान प्राप्त झाले की त्या रचनेचे रंजनमूल्य वाढते. भारतीय चित्रपट हे याचे उत्कृष्ट उदाहरण आहे. कमी कपड्यांत वावरणाऱ्या नायिकेचा व नायकाचा विवाहपूर्व उत्तान शृंगार, अशा नायिकेचे लग्न झाल्यावर नखशिखांत कपड्यांतील वारंवार लाजणाऱ्या 'बहू'त झालेले रूपांतर, पातिव्रत्य, मातृभक्ती, पितृभक्ती, देशभक्ती, सज्जनांचा जय, दुर्जनांचा पराजय —अशा किती तरी गोष्टी चित्रपटात एकत्र आणल्या जातात. रंजनाचे आणखी एक वैशिष्ट्य असे की रंजक शब्दरचना ही त्यातील दिवास्वप्नांचा, श्रद्धांचा व भावबंधांचा खरेपणा जाणवू शकेल इतपत सुसंगत असावी लागते. गीतांच्या शब्दरचनेत अशा रंजनपर गोष्टी असतात आणि रंजनाला आवश्यक अशी रचनापद्धती स्वीकारलेली असते. तिला सुखद भाववृत्ती निर्माण करू शकणाऱ्या स्वररचनेची जोड दिली जाते. स्वररचनेतील खटक्यांमध्ये, आरोहावरोहांमध्येही एक रंजनमूल्य असते. चित्रपटातील गीतांना अनेकदा शृंगार-सूचक उडत्याफडकत्या चाली दिल्या जातात. या चालींचे रंजनमूल्य खटक्यांमध्ये, आरोहावरोहांमध्ये असते असे दिसून येईल. शब्दरचना व स्वररचना यांना एक रंजनमूल्य प्राप्त करून दिल्यावर गीत साकार होते.

थोडक्यात आपणांस असे म्हणता येईल की गीतातील शब्दरचना जेव्हा 'कविता' असते तेव्हा ते गीत आहे की नाही हे आपल्या दृष्टीने निरर्थक असते. गीताच्या स्वररचनेस संगीतमूल्य प्राप्त होत असेल तर ते गीत आहे की नाही हे पाहणे निरर्थकच असते. कारण तेव्हा आपण ते केवळ संगीत म्हणून विचारात घेत असतो. कृ० प्र० खाडिलकरांच्या अनेक पदांना संगीतमूल्य प्राप्त झालेले दिसते. परंतु एखादे गीत जेव्हा 'गीत' म्हणून आपण विचारात घेत असतो तेव्हा ती कविता आहे की नाही किंवा ते संगीत आहे की नाही, हे प्रश्न आपण उपस्थित करीत नसतो. अशा वेळी त्यातील शब्दरचना व स्वररचना परस्परपूरक आहेत की नाहीत आणि त्या रंजक आहेत की नाहीत हेच आपण लक्षात घेतो.

गीताची रचनावैशिष्ट्ये

गीताची शब्दरचना ही श्रोत्यांच्या श्रद्धा, त्यांचे भावबंध व दिवास्वप्ने कुरवाळून त्यांचे रंजन कसे करते, तसेच या गीतात एक स्थूल स्वरूपाची संगती कशी असते हे ग० दि० माडगूळकरांच्या पुढील गीताच्या आधारे स्पष्ट करता येईल :

हिरव्या साडीस पिवळी किनार ग
रानीं लिंबास आला बहार ग
बालवयांतल्या गौळणी

यमुनेच्या जणूं अंगणीं
बाळकृष्णाशीं करिती विहार ग
वाळवंटीं घुमे पांवरी
रानवारा तसा सूर धरी
डुलल्या गौळणी, हललें शिवार ग
नाच झाला ग सुरू
किती आनंद डोळां भरू
बळीराजाचं देणं उदार ग.[६]

शिवारातील लिंबाच्या बागेचे हे वर्णन आहे. छोटी छोटी, बुटकी लिंबाची झाडे वाऱ्याच्या झुळकांबरोबर डुलत आहेत. हे दृश्य व कृष्णगोपींची रासक्रीडा यांत एक साधर्म्य प्रस्थापित केले जात आहे. या साधर्म्याला फारसा अर्थ नाही. हिरव्यागार पानांच्या आडून दिसणारी पिवळी लिंबे आणि पिवळ्या काठाची हिरवी साडी यांतील साम्य गृहीत धरून लिंबाच्या झाडांना 'बालवयातील गौळणी' कल्पिले आहे. आता हिरव्या पानांच्या आडून दिसणारी पिवळीं लिंबे व पिवळ्या काठाची हिरवी साडी यांच्यात फारच जुजबी साम्य आहे. तेथे निदान तकलादू साम्य तरी आहे; पण वारा व कृष्ण यांच्यातील साम्य कवी सांगतो म्हणून मानायचे. तीच गोष्ट वाऱ्याने डुलणारे शिवार व लिंबाची झाडे आणि आणि कृष्णाच्या पाव्याच्या सुरात गोपींची रासक्रीडा यांच्यातील साम्याविषयी. 'बळीराजाचं देणं उदार ग' हे बहरलेल्या शिवाराविषयी, लिंबाच्या झाडांविषयी ठीक असले तरी रासक्रीडेच्या रूपकाच्या संदर्भात या ओळीस काहीच अर्थ नाही. लिंबाच्या झाडांचे वाऱ्याबरोबर डोलणे व रासक्रीडेतील गोपींचे नाचणे एवढ्या क्षीण साम्याच्या आधारे वाऱ्याला कृष्ण मानले गेले आहे. तेथे पिवळी किनार असलेली हिरवी साडी नेसलेल्या स्त्रीचा उल्लेख, कृष्ण, गोपी, रासक्रीडा, बळीराजा इत्यादिकांसंबंधीच्या श्रद्धा व भावबंध महत्त्वाचे, कृष्णगोपींचा शृंगार महत्त्वाचा. हे सर्व एकाच वेळी पुरेशा सुसंगतपणे दिले गेले की गीताला अनुकूल शब्दरचना बडते. ना० घ० देशपांड्यांचे पुढील 'फार नको वाकूं' हे गीत पाहा :

फार नको वाकूं जरी उंच बांधा,
फार नको झाकूं तुझा गौर खांदा
दोन निळे डोळे तुझे फार फंदी
साज तुझा आहे जुईचा सुगंधी
चित्त मऊ माझें जशी रानकाळी
धुंद तुझी आहे नदी पावसाळी
श्वास तुझे माझे जसा रानवारा
प्रीत तुझी माझी जशी सांजतारा[७]

येथे तिचे वाकणे, गौर खांदा झाकणे आणि 'प्रीत तुझी माझी जशी सांजतारा' यांत कसलेच संबंध नाहीत. उंच बांध्याचे वर्णन करताना 'फार नको वाकू' असे म्हटले की स्त्रीदेहाचे जे संवेद्य चित्र उभे राहते ते सुखद आहे. 'फार नको झाकू तुझा गौर खांदा' हे सांगणे शृंगारविषयक स्वप्नरंजनाला चाळवणारे आहे. पहिल्या चार ओळींमधून केले जाणारे स्त्रीदेहाचे वर्णन स्वप्नरंजनाच्या पातळीवरचे आहे. नंतर येणारी काळ्या रानाची व धुंद पावसाळी नदीची प्रतिमा अशीच शृंगारसूचक व स्वप्नरंजनात्मक स्वरूपाची आहे. मऊ काळ्या रानासारख्या चित्तात ही धुंद पावसाळी नदी वेगाने घुसत आहे. त्यामुळे मऊ रानकाळी वाहून जाणार. प्रेयसीची धुंदी, प्रेम करण्यातला तिचा जोम यांचे या प्रतिमेतून केले जाणारे चित्र स्वप्नरंजनास प्रवृत्त करणारे आहे. यातील स्त्रीदेहाचे वर्णन, शृंगारसूचक प्रतिमा आणि नंतर 'प्रीत तुझी माझी जशी सांजतारा' या प्रतिमेतून प्रेमाचे केले जाणारे उदात्त व नाजूक चित्रण या सर्वांमधून सेंद्रिय स्वरूपाची संघटना निर्माणच होत नाही. या कवितेतील प्रतिमा सुट्यासुट्या आहेत आणि त्यांना दिवास्वप्ने चाळविण्याचे सामर्थ्य लाभले आहे.

वसंत बापटांनी लिहिलेल्या लावण्या या दृष्टीने लक्षणीय आहेत. एका लावणीत स्त्रीदेहाचे वर्णन करून झाल्यावर—

सन अठराशेंमधीं पुण्याला भेट जरी का असती घडली
घडगत नव्हती तुझी साजणी हुकली ग ऽ संधी हुकली.[६]

अशा स्वप्नरंजनात्मक ओळी येतात. आणखी एका लावणीत बापट भोजनाचे चित्र रेखाटून त्यातून रतिक्रीडेची सूचना करतात.

तुम्ही अतिथि आला तिथि साधुन नेमकी
रसनेची तुमच्या रुचि मजला ठाउकी
मी करीन सेवा कसुन मनासारखी
उघडा तर जड पापणी, करत्ये विनवणी,
जागतेपणीं लुटा रससुखा
केळीचें कवळें पान शिरा घनदाट...[९]

येथे तिथी साधून येणे, कसून सेवा करणे, रससुख लुटणे या संदर्भात जेवणातील केळीच्या कवळ्या पानालाही एक वेगळा स्वप्नरंजनात्मक अर्थ येतो. गीतातील सूचकताही सूचक अर्थाचा झटितिप्रत्यय घडविणारी असते आणि ती दिवास्वप्ने चाळविणारी असते. विशिष्ट सांस्कृतिक जीवन लाभलेल्या समाजात शृंगारविषयक काही अतृप्त इच्छा निर्माण झालेल्या असतात. समाजातील बहुसंख्यांकांच्या या अतृप्त इच्छा गीतासारख्या प्रकारातून काल्पनिक पातळीवरून तृप्त केल्या जातात.

भारतासारख्या काळ्या रंगाच्या या देशातील गीतांत "गौरवर्णीय सुंदरी"ची वर्णने विपुल प्रमाणात येणार. ज्या समाजात स्त्रियांनी पुरुषांत मोकळेपणाने वागणे-बोलणे निषिद्ध मानले जाते तेथे शृंगारात धीटपणे पुढाकार घेणाऱ्या स्त्रीबद्दलची दिवास्वप्ने प्रामुख्याने रंगविली जातात. लावण्यांमधून अशा स्त्रीची कितीतरी चित्रे रंगविली गेलेली आहेत. प्रभाकराच्या एका लावणीतील स्त्री "चांदणें काय सुंदर पडलें, त्यांत तुम्हांसारिखें पांखरूं अवचित सांपडलें"[10] असे प्रियकराला उद्देशून म्हणताना दाखविली आहे. वसंत बापटांच्या 'लावणी चौरंगाची' या उपर्युक्त लावणीतील स्त्री पेंगलेल्या, झोप दाटून आलेल्या प्रियकराला "जागतेपणी लुटा रससुखा" असे आवाहन करीत असलेली दिसते. सुरेश भटांच्या "मालवून टाक दीप चेतवून अंग अंग"[11] ह्या गीताला अलीकडे लाभलेली लोकप्रियता याच प्रकारच्या दिवास्वप्नाची निदर्शक आहे.

आदर्शांबद्दलचे स्वप्नरंजन

गीत ज्याप्रमाणे शृंगारविषयक दिवास्वप्ने कुरवाळते, तसेच ते समाजाच्या आदर्शांबद्दल स्वप्नरंजन करू पाहते. वसंत बापटांचे पुढील गीत पाहा :

या गरिबांनु या, झेंडा हातिं घ्या, देशाची हांक तुम्हां हाय हो
सावकारशाही ठेवायची नाही, ठेचायची आतां हाय हो
मोटार जांभळी भरधाव धावली बसून भावली जाय हो
रानांतल्या वाटे तुडवून कांटे रंकाचे फाटलं पाय हो.[12]

येथे गरिबांच्या कर्तृत्वशक्तीला आवाहन केले जाते. गरिबांच्यामधील कर्तृत्वशक्तीच देशाचा उद्धार करू शकेल, देशाचा उद्धार करणे हा जीवनातला एक आदर्श आहे, या भूमिकेतून येथे गरिबांना केले जाणारे आवाहन सुखद व प्रेरक असते. मोटारीत बसून जाणाऱ्या 'भावली'चा उपहासगर्भ उल्लेख गरिबांचा 'स्व' कुरवाळणारा, म्हणून स्वप्नरंजनात्मक आहे. ही गीते अनेकदा प्रेरक व प्रचारकीही असतात. ज्यांना प्रेरणा द्यायची त्यांच्यात ती एक आत्मविश्वास निर्माण करू पाहतात. त्यासाठी समाजाच्या महत्त्वाकांक्षांसंबंधीचे स्वप्नरंजन चाळवणे आवश्यक असते. प्रचारकी गीतेही आदर्शाचा प्रचार करताना अशीच दिवास्वप्ने रंगवीत असतात. ही सर्व गीते प्रत्ययकारी बनण्यासाठी, श्रोत्यांना व वाचकांना ती पटण्यासाठी त्यांत एक किमान व पुरेशी संगती असावी लागते. ही संगती युक्तिवादातून वा कार्यकारणभावातून निर्माण केली जाते. किंवा ही संगती कथेची, नाट्याची, वर्णनाचीही असू शकते.

गीतातील प्रतिमा

गीतलेखनाच्या मागे जी प्रयोजने असतात तीच गीतांच्या प्रतिमांची रूपनिश्चिती

करीत असतात. गीतांतील प्रतिमा या भावजागृती साधण्यासाठी व रंजनाचे कार्य यशस्वीपणे करण्यासाठी येत असतात. त्यामुळे त्यांचा उगम समाजाच्या आदर्शांमधून, श्रद्धांमधून, भावबंधांमधून होत असतो. राधा, कृष्ण, राम, सीता यांचा प्रतीकात्म वापर म्हणूनच गीतांत वारंवार आढळतो. समाजातील बहुसंख्यांकांच्या ज्या शृंगार-विषयक अतृप्त इच्छा असतात त्यांच्याकडून शृंगारसूचक प्रतिमांची जडणघडण होत असते. लावणीवाङ्मयातील प्रतिमासृष्टी या दृष्टीने लक्षणीय ठरेल. समाजाने ज्या वस्तूंना व घटनांना 'काव्यात्म' म्हणून मान्यता दिलेली असते, त्यांतून गीतांतील प्रतिमा साधलेल्या असतात. प्रत्येक काळात काही गोष्टी 'काव्यात्म' व काही 'काव्यविहीन' अशी वर्गवारी अस्तित्वात आलेली असते. कवीलाही या वर्गवारी-बरहुकूम कवितानिर्मिती साधण्याचा मोह होत असतो. गीतकार तर या वर्गवारी-पलीकडे फारसा जात नाही. "संडासांतील घाण जिरावी, जमिनीत अन् यावें रोप" अशी ओळ गीतात येणार नाही. पाखरे, फुले, वेली, निर्झर, चंद्र, चांदणे, फुलपाखरे, पतंग, दीप, इत्यादी गोष्टी एक सुखद भावना निर्माण करीत असल्यामुळे त्यांची काव्यात्मकता समाजमान्य असते. अशाच गोष्टींच्या आधारे एक नाजूक, हळवे व अंतिमतः सुखद होणारे दुःख अनेकदा गीतात रंगवले जाते. सुखद, गुळगुळीत असा भाव निर्माण करणाऱ्या गोष्टी म्हणजे 'काव्यात्म' गोष्टी, असे एक समीकरण याच्या बुडाशी असते. ग० दि० माडगूळकरांच्या पुढील ओळी पाहा :

आठवणींच्या आधी जातें
तिथें मनाचें निळें पांखरूं—
खेड्यामधलें घर कौलारू[१३]

या ओळींत 'पांखरूं' ही प्रतिमा अर्थपूर्ण आहे, परंतु 'निळें पांखरूं' ही प्रतिमा अर्थपूर्ण नाही. कारण मनाच्या पाखराला निळे म्हणण्यात कसलेच स्वारस्य नाही. पण कवी हे म्हणत आहे. कारण 'निळें पांखरूं' हे अधिक सुखद वाटणारे म्हणून अधिक काव्यात्म आहे, अशी कवीची व श्रोत्यांची समजूत आहे. गीतातील प्रतिमा या अशा प्रस्थापित काव्यात्मतेतून, ज्या काव्यात्मतेचा सुखद, स्वप्नरंजनात्मक परिणाम वाचक-श्रोत्यांवर होत असतो, त्यांतून घडत असतात.

प्रचारकी गीतांतील किंवा जीवनादर्शांचे, समाजाच्या महत्त्वाकांक्षांचे स्वप्नरंजन करू पाहणाऱ्या गीतांतील प्रतिमा या वक्तृत्वपूर्ण असतात. वाचक-श्रोत्यांचा 'स्व' कुरवाळीत, त्यांच्यात स्वप्नाळू आत्मविश्वास निर्माण करीत आदर्शांचे, महत्त्वाकांक्षांचे मोहक चित्र रंगवीत हे गीत साकार होत असते. विशिष्ट ईप्सितासाठी समाजात प्रेरणा निर्माण करण्याचे कार्य ही गीते करतात. तेव्हा या उद्दिष्टांतून या गीतांची प्रतिमासृष्टी घडविलेली असते. स्वातंत्र्यवीर सावरकरांच्या पुढील ओळींतील प्रतिमा याच प्रकारच्या आहेत.

निजजाति-छळानें हृदय कां न तळमळतें ?
तुम्हि तरुण शिरांतुनि रक्त नवें सळसळतें
हें नवें रक्त तो विजेहुनी पेटावें
मृत्यूसि तुम्हीं गांठून बळें भेटावें...
कुणि घोर यातनांचिया चितेवरि जळले
कुणि फांस गळ्यासी लागतांहि न ढळले[१४]

यातील 'वीज', 'चिता', 'रक्त', 'फास' या प्रतिमा या अशाच वक्तृत्वपूर्ण आहेत. त्यांच्यात एक प्रेरणासामर्थ्य आहे.

गीताचे आवाहन हे श्रद्धा, भावबंध, जीवनादर्श, महत्त्वाकांक्षा, दिवास्वप्ने यांना असते. समाजाचे रंजन करणे, रंजन करता करता त्याला उपदेश करणे, त्याला विशिष्ट कृतीसाठी प्रवृत्त करणे, ही कार्ये गीत करू पाहते. या सर्वांसाठी गीत हे झटितिप्रत्यय देणारे, सोपे, सुटसुटीत, एकेरी व स्थूलमानाने सुसंगत असावे लागते. त्यामुळे गीताची प्रतिमासृष्टी हे सर्व कार्य साधणारी असते. म्हणूनच गीतातल्या प्रतिमा संवेद्य असतात. त्या स्वप्नरंजक असतात. त्या भावबंधांना व श्रद्धांना आवाहन करणाऱ्या असाव्या लागतात. वाचक-श्रोत्यांच्या मनांत प्रवेश करताच त्यांचे चटकन आकलन व्हावे लागते. गीतातील प्रतिमा जर खंडित बनली, अमूर्त बनली किंवा अनेक परस्परविरुद्ध अर्थच्छटा सामावणारी विपरीत भावात्मक (ironical) बनली तर गीतात ती परिणामशून्य बनते. अशा प्रतिमा आल्या तर गीत हे 'गीत' राहत नाही. म्हणून गीतात खंडित प्रतिमा, अनेकार्थी, अनेकपदरी, व्यामिश्र प्रतिमा आढळत नाहीत. आणि गीतातील या प्रतिमा एकमेकींना अर्थ देत, संपन्न करीत, एकमेकींशी सेंद्रिय नाते जोडीत एकात्म संघटनाही साधीत नाहीत. येथे प्रतिमा-प्रतिमांमध्ये स्थूल भावनिक किंवा कार्यकारणभावपर नाते पुरेसे असते. गीतात वर्णनाची, कथेची किंवा नाट्यात्म घटनेची सलगताही टिकविली जात असते. गीताची ही वैशिष्ट्ये लक्षात घेतल्यानंतर 'गीत' हे 'कविता' असलेच पाहिजे असे आपणांस म्हणता येणार नाही.

विविध कविताप्रकार व प्रतिमा : ५. गीत

टिपा

१. आरती प्रभु : 'नक्षत्रांचें देणें', पृ० ५३.
२. पाहा—भाग दुसरा, 'शब्दांच्या नादरचनेतील रूपकप्रक्रिया' या शीर्षकाखालील मजकूर.
३. हे राग तांब्यांनी कवितेसोबत नोंदविले आहेत. भा० रा० तांबे : 'तांबे यांची समग्र कविता', पृ० १३३ ते १४५.
४. रॅन्समच्या मतासाठी पाहा : भाग ४ था, प्रकरण १ ले, टीप क्र० ११.
५. दिलीप चित्र्यांनी या प्रश्नांची चर्चा गेय भावकवितेबद्दल—ज्याला गीतकाव्य (lyric) म्हटले आहे—केली आहे.—'गीतकाव्य व संगीत', 'आलोचना', सप्टेंबर-नोव्हेंबर १९६९.
६. ग० दि० माडगूळकर : 'चैत्रबन', पृ० ९४.
७. ना० घ० देशपांडे : 'शीळ', पृ० ७८.
८. वसंत बापट : 'सेतु', पृ० ७९.
९. वसंत बापट : 'अकरावी दिशा', पृ० ६८.
१०. म० वा० धोंड (संपा०) : 'मऱ्हाटी लावणी', पृ० १८६.
११. सुरेश भट : 'रंग माझा वेगळा', पृ० ३७.
१२. वसंत बापट : 'बिजली', पृ० १२.
१३. ग० दि० माडगूळकर : 'चैत्रबन', पृ० १७६.
१४. वि० दा० सावरकर : 'सावरकरांची कविता', पृ० १८९.

समारोप

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
२५४०
दा. क्र. २३४९३
निबंध
संग्रह शाखा (स्थळ प्रत)

समारोप

आतापर्यंत आपण कवितेच्या संघटनेचे स्वरूप विस्ताराने पाहिले. प्रतिमा हा या संघटनेचा एक मूलभूत व अपरिहार्य भाग कसा याचाही आपण विचार केला. कविता, मग ती कुठल्याही प्रकारची असो, प्रतिमांची सेंद्रिय संघटना असते हे आपण अनेक प्रकारच्या कवितांचे विश्लेषण करून समजावून घेतले. कवितेची संघटना आणि प्रतिमा यांबद्दल आपण जी भूमिका घेतली ती केवळ कवितेला लागू पडते, असे म्हणता येईल का? इतर प्रकारचे जे ललित वाङ्मय असते त्यात प्रतिमेला काही स्थान असते का? इतर प्रकारच्या साहित्यकृतींत जर प्रतिमांचा आढळ होत असेल तर त्यांत प्रतिमांचे कार्य कोणते असते? कवितेच्या संदर्भात केलेला प्रतिमाविचार हा आपण इतर प्रकारच्या साहित्यकृतींबाबत कसा व कितपत लागू करू शकतो? या व यासारख्या प्रश्नांचा प्राथमिक विचार येथे करायचा आहे. त्याप्रमाणेच या ग्रंथात कवितेची व प्रतिमेची चर्चा करताना जी वाङ्मयविषयक भूमिका अनुस्यूत होती ती येथे थोडक्यात सूत्ररूपाने मांडायची आहे.

मानवाला येणारे सर्व प्रकारचे अनुभव, एकूण मानवी जीवन ही कवितेची, सर्वच ललित वाङ्मयाची सामग्री आहे. लेखकाला—त्यात कवीही आलाच—येणाऱ्या अनुभवांतून तो आपले कलाविश्व उभे करीत असतो. माणसाचे अनुभव हे त्याच्या भोवतीच्या परिसरावर आणि त्याच्या संवेदनप्रकृतीवर अवलंबून असतात. माणसा-भोवतीचा परिसर हा भोवतीच्या भौगोलिक वास्तवातून व सांस्कृतिक जीवनातून तयार झालेला असतो. माणसाभोवतीचे सांस्कृतिक जीवन हेही मुळात भौगोलिक वास्तवातून जन्मलेले असते. त्याची संवेदनप्रकृतीही विशिष्ट भौगोलिक वास्तवाचे व सांस्कृतिक जीवनाचे त्याला जन्मापासून जे अनुभव आलेले असतात, त्याच्या जन्मजात गुणांवर बाह्य वास्तवाचे संस्कार होऊन जे अनुभव त्याला आलेले असतात त्यांतून घडलेली असते. एकूण माणसाचे अनुभवविश्व आणि त्याने आपल्या अनुभवांची लावलेली व्यवस्था यांना विशिष्ट भौगोलिक-सांस्कृतिक संदर्भ असतातच. एखादा माणूस जर वेगळ्याच परिसरात गेला तरी त्याला या वेगळ्या परिसराचे जे अनुभव येतात त्यांची व्यवस्था तो स्वतःच्या भौगोलिक-सांस्कृतिक जीवनातून घडलेल्या संवेदनप्रकृतीच्या आधारे लावीत असतो. सामान्य माणसाप्रमाणे हे लेखकाबाबतही

खरे आहे. सामान्य माणसापेक्षा लेखक अधिक सूक्ष्मपणे व स्वरंजक वृत्तीने अनुभव घेत असतो. म्हणून त्याच्या अनुभवात हे भौगोलिक-सांस्कृतिक घटक अधिक सूक्ष्मपणे प्रस्थापित झालेले असतात. भौगोलिक-सांस्कृतिक संदर्भ व अर्थ असलेले अनुभव ही लेखकाची सामग्री असते. दोन किंवा अधिक अनुभव एकात्म बनवून त्याने घडविलेली प्रतिमा, किंबहुना त्याची एकूण कलाकृती, ही अशा भौगोलिक-सांस्कृतिक अनुभवांची संघटना असते.

कविता किंवा कुठलीही साहित्यकृती ही भाषिक संघटना आहे. भोवतालच्या वास्तवाला सामोरे जात माणूस आपले अनुभव घडवीत आला. असे अनुभव घडविताना त्याने या अनुभवांच्या संदर्भात भाषाही घडवली. आपल्या अनुभवांची त्याने इतरांशी जी देवाणघेवाण केली तीही भाषेतूनच. म्हणूनच भाषेला सर्वज्ञात, सामूहिक अनुभवांचा अर्थ प्राप्त झाला. आपली बोधना आणि भाषा यांचे इतके अतूट नाते आहे की आपल्याला येणाऱ्या प्रत्येक अनुभवाची जाणीव आपल्याला भाषेतूनच होते. बाह्य वास्तवाची जी बोधना आपणांस होते तिचे नियंत्रण-नियमन व तिची रूपनिश्चिती भाषेकडून होत असते. भाषा हा अनुभव घडवणारा, अनुभव ज्ञात करून देणारा घटक होय. सामूहिक पातळीवरील अनुभवांची व्यवस्था लावून आपण संस्कृती घडवीत असतो. ही व्यवस्था आपण काही चिन्हांतून लावतो. भाषा ही अशा चिन्हांपैकी अनुभवांशी अधिक एकजीव झालेली चिन्हव्यवस्था होय. आपले अनुभव, आपली संवेदनप्रकृती आणि आपली भाषा या सर्वांना भौगोलिक-सांस्कृतिक अर्थ व संदर्भ असतात. वाङ्मय ही विशिष्ट संवेदनप्रकृतीने अनुभवांची भाषेत घडविलेली संघटना आहे. म्हणून वाङ्मयाला सांस्कृतिक अर्थ आहे. वाङ्मय हा संस्कृतीचा भाग आहे. विशिष्ट संस्कृतीत फक्त तिच्यातून जन्मलेला वाङ्मय-व्यवहार हा अर्थपूर्ण असतो.

असे असले तरी माणसाचे काही मनोव्यापार व अनुभवाचे घटक विशिष्ट भौगोलिक-सांस्कृतिक कक्षेपलीकडे असतात. ते एकूण मानवजातीला समान असतात. माणसाच्या प्रेरणा, भावना, मनोवस्था यांना काही प्रमाणात विशिष्ट भाषिक संस्कृतीच्या पलीकडे अस्तित्व असते. परंतु या सार्वत्रिक, सामान्य घटकांना माणूस विशिष्ट संस्कृतीचे अर्थ देतो. उदाहरणार्थ, भीती ही सार्वत्रिक व सामान्य भावना असली तरी कोणकोणत्या गोष्टींना भ्यायचे हे ज्याच्या त्याच्या भौगोलिक-सांस्कृतिक संदर्भावरून ठरत असते. थोडक्यात, ललित वाङ्मय, किंबहुना सर्वच कला, ही विशिष्ट संस्कृतीची निर्मिती असते. ती त्या विशिष्ट संस्कृतीच्या माणसाला सर्वांगाने अर्थपूर्ण वाटू शकते. एका संस्कृतीत निर्माण झालेल्या वाङ्मयाचे दुसऱ्या संस्कृतीतील वाचकाला फार मर्यादित आवाहन असते. आपल्याला कितीही उत्तम इंग्रजी भाषा अवगत झालेली असो, शेक्सपियर, डिकन्स, एलियट इत्यादी लेखक इंग्रज रसिकांइतके आपल्याला कधीही कळू शकणार नाहीत. आपले वाङ्मयही परकीय संस्कृतीतील रसिकांना

पूर्णपणे आस्वादिता येणार नाही. असे असले तरी माणूस कल्पनाशक्तीच्या साह्याने आणि अनुभवातील सार्वत्रिक व सामान्य घटकांच्या आधारे परक्या संस्कृतीतल्या वाङ्मयाचा काही प्रमाणात आस्वाद घेऊ शकतो. वाङ्मय ही सांस्कृतिक निर्मिती आहे. म्हणूनच प्रत्येक भाषेला स्वतःची वाङ्मयीन परंपरा असते. वाङ्मयातून विशिष्ट प्रकारचे अनुभव अभिव्यक्त करीत जाण्याची परंपरा असते. त्यामुळेच काही विशिष्ट वाङ्मय-प्रकार त्या त्या भाषिक संस्कृतीत निर्माण झालेले असतात. साहित्यकृतीच्या घाटाच्या व शैलीच्या परंपरा त्या त्या भाषेच्या वाङ्मयाला लाभलेल्या असतात. केवळ प्रतिमेचे उदाहरण घेतले तरी प्रतिमा घडवण्याची प्रत्येक वाङ्मयीन परंपरेची पद्धत भिन्न भिन्न असू शकते. मराठी भाषेची प्रवृत्ती रूपकांऐवजी उपमा घडविण्याकडे अधिक आहे हे आपण व्यवहारात जे बोलतो त्याची तपासणी केल्यास दिसून येईल. त्यामुळे मराठी वाङ्मयातील प्रतिमासृष्टी अधिक प्रमाणात उपमेच्या जातीची आहे. उपमेत तुलना असते. तुलनाप्रधान अलंकारांचा वापर मराठी वाङ्मयात अधिक झालेला आहे हे ज्ञानेश्वरांपासून आजतागायतचे मराठी वाङ्मय तपासल्यास दिसून येईल. नवकवितेच्या निर्मितीपासून रूपकांचा—अनुभवघटकांत एकात्मता प्रस्थापित करून सिद्ध झालेल्या प्रतिमांचा—वापर वाढलेला असल्याचेही आपणांस आढळेल.

कविता किंवा कुठलीही साहित्यकृती ही भाषेची रचना किंवा संघटना आहे. विशिष्ट उच्चारचिन्हांनी (म्हणजेच शब्दांनी) निर्देशित केलेल्या अर्थांची ती संघटना आहे. शब्दांचे अर्थ म्हणजे विशिष्ट उच्चारचिन्हांशी संलग्न झालेले सर्वज्ञात अनुभव. म्हणून साहित्यकृती ही विशिष्ट उच्चारचिन्हांशी संलग्न असलेल्या सर्वज्ञात अनुभवांची संघटना आहे. बाह्य वास्तव व लेखकाचे जन्मजात गुण यांतून घडलेल्या त्याच्या संवेदनप्रकृतीने जीवनाबद्दलची जी एक विशिष्ट, विवक्षित जाणीव निर्माण झालेली असते तिच्या दाबातून सर्वज्ञात अनुभवांची अशी एक संघटना घडते की ती या संघटनेचा व या संघटनेला जन्म देणाऱ्या जीवनाबद्दलच्या विवक्षित जाणिवांचा एकात्म प्रत्यय घडवते. म्हणून ही संघटना एकाच वेळी विवक्षित व सर्वसामान्य असते. विवक्षिततेचा प्रत्यय घडविणारी सर्वसामान्यांची संघटना असे तिचे स्वरूप असते असे म्हणता येईल.

कुठल्याही अनुभवाच्या दोन प्रकारच्या रचना असू शकतात. एक रचना त्या रचनेबाहेरील अन्य हेतूच्या सिद्धीसाठी घडवली जाते. दुसरी रचना मात्र तिच्या बाहेरील अन्य गोष्टीसाठी न घडवता ती स्वतःसाठीच घडविलेली असते. या रचनेला स्वतःबाहेर कसलीही उपयुक्तता नसते. सांस्कृतिक संदर्भ, अर्थ व मूल्य असलेल्या अनुभवांची ही रचना असली तरी तिला प्रत्यक्ष उपयुक्तता नाही. अनुभवांचे घटक, त्यांचे सांस्कृतिक अर्थ हे आपल्याबाहेर अन्य गोष्टींचा निर्देश न करता किंवा अन्य गोष्टींचे साधन न बनता आपली एक स्वायत्त संघटना किंवा रचना सिद्ध करतात. या रचनेचे घटक बाहेरच्या हेतूंना अर्थपूर्ण बनवीत नाहीत, तर ते त्या संपूर्ण रचनेच्या

संदर्भात स्वतःला अर्थपूर्ण बनवतात. या रचनेतील सर्व घटक एकमेकांना अर्थपूर्ण बनवीत एक पूर्ण रचना सिद्ध करतात म्हणूनच त्या पूर्ण रचनेच्या दृष्टीने त्यांना अर्थपूर्णता प्राप्त होत असते. अशा प्रकारच्या रचनेस आपण सेंद्रिय रचना किंवा संघटना म्हणतो. हेतुपूर्ण रचनेचे सर्व घटक व ती संपूर्ण रचना बाह्य हेतूमुळे अर्थपूर्ण बनत असल्याने ती रचना स्वयंपूर्ण नसते. ती तिच्या बाहेरील हेतूच्या दृष्टीने स्वीकारावी लागते. हेतुविरहित रचना ही स्वयंपूर्ण असते आणि तिचे घटक बाहेरील अन्य गोष्टींच्या दृष्टीने नव्हे तर परस्परांच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण असतात. म्हणजेच ही रचना सेंद्रिय असते. हेतुविरहित स्वयंपूर्णता हा सेंद्रिय रचनेचा विशेष होय. कलाकृती जर स्वायत्त, हेतुविरहित असतील तर त्यांची रचना सेंद्रिय असावी लागते.

अनुभवांची अशी सेंद्रिय रचना आपणांस त्या अनुभवांचे एक प्रकारचे ज्ञान देते. एक अनुभव दुसऱ्या अनुभवांशी जोडणे म्हणजे त्याचे विशिष्ट प्रकारचे ज्ञान करून घेणे होय. हे जे काही आपणांस प्राप्त होते ते ज्ञानाची जी संकल्पना आहे त्यात बसू शकणार नाही. म्हणून त्याला आपण ज्ञानसमांतर, ज्ञानसदृश असे म्हणतो. दोन अनुभव आपणांस सेंद्रिय पद्धतीने जोडता आले किंवा असे जोडलेले अनुभव आपण ग्रहण केले की त्या अनुभवांवर जो प्रकाश पडतो तो आपणांस मानसिक समाधान देतो.

अनुभवांच्या सेंद्रिय रचनेचे प्राथमिक आणि मूलभूत रूप म्हणजे प्रतिमा. दोन किंवा अधिक अनुभव साधर्म्यवैधर्म्याच्या आधारे परस्परांशी संलग्न होऊन प्रतिमा घडते. अशा काही सेंद्रिय प्रतिमा एकमेकींना अर्थपूर्ण बनवीत एक सेंद्रिय पूर्ण घडवतात. अशा सेंद्रिय पूर्णाला आपण कविता म्हणतो. हे सेंद्रिय पूर्ण जेव्हा वाचकाच्या आकलनात येते तेव्हा वाचकाचे अनेक अनुभव साधर्म्यवैधर्म्याच्या नात्याने या सेंद्रिय पूर्णाचे घटक बनतात आणि वाचकाला अनुभवांत अशीच एक व्यवस्था घडल्याचे जाणवते. कवितेच्या किंवा अन्य साहित्यकृतीच्या आधारे वाचकाच्या अनुभवांची जी व्यवस्था लागते त्यामुळे वाचकाचे अनुभव नव्याने प्रकाशित होतात. त्या अनुभवाचे नवे 'ज्ञान' होते. त्यामुळे त्याला एक मानसिक समाधान लाभते.

कथात्मक वाङ्मय आणि नाटक हे कवितेप्रमाणे प्रतिमांच्या संघटना असतात काय ? कथात्मक वाङ्मय आणि नाटक यांमध्ये प्रतिमांचे स्थान व कार्य कोणते ? या प्रश्नांचा आता विचार करायचा आहे. हा विचार केला की एकूण वाङ्मयात प्रतिमांचे स्थान व कार्य स्पष्ट होऊ शकेल. कथात्मक वाङ्मय (चर्चेपुरता यात नाटकाचाही समावेश करू) हे कल्पित किंवा आभासात्मक वास्तवाची एक स्वयं-पूर्ण, सेंद्रिय अशी रचना असते. कथात्मक वाङ्मयात (१) व्यक्तींभोवतालचे एकूण भौगोलिक-सांस्कृतिक वातावरण, (२) व्यक्ती आणि व्यक्ती, व्यक्ती आणि समाज, व्यक्ती आणि सामाजिक संस्था, व्यक्ती आणि निसर्ग यांच्या परस्परसंबंधांतून व्यक्तीच्या जीवनात घडणाऱ्या घटना, (३) या सर्व संबंधांतून जन्मणारे व्यक्तींचे

प्रेरणात्मक व भावनात्मक जीवन व त्यातून घडणाऱ्या घटना, (४) या सर्व गोष्टींमध्ये सहभागी होऊन किंवा या सर्व गोष्टींपासून बाजूला राहून त्यांचे निवेदन करणाऱ्या निवेदकाची तटस्थ किंवा भावात्मक वृत्ती—यांची परिपूर्ण, सेंद्रिय संघटना असते. म्हणजेच ती व्यक्तींभोवतीच्या वास्तवाची व त्यातून घडणाऱ्या त्यांच्या मानसिक वास्तवाची, निवेदकाने या सर्वांचे आकलन करण्यासाठी स्वीकारलेल्या दर्शनबिंदूंची संघटना असते. कथात्मक साहित्यकृती कवितेसारखी प्रतिमांची संघटना नसते. कथात्मक वाङ्मयात ज्या घटकांची संघटना घडविली जाते ते प्रतिमांनी वेगवेगळ्या प्रकारे अर्थपूर्ण बनविले जातात. कथात्मक वाङ्मयात घडणाऱ्या संघटनेला अर्थांची अधिक परिमाणे मिळवून देणारा, अर्थसमृद्धी घडविणारा एक घटक म्हणून प्रतिमा कार्य करते असे म्हणता येईल.

कथात्मक वाङ्मयात वास्तवाचा तपशील वर्णिला जातो आणि वास्तवाचे स्पष्टीकरणही केले जाते. अशा वर्णनात किंवा स्पष्टीकरणात प्रतिमांचे अनेकदा उपयोजन केले जाते. वास्तवाचे काटेकोर, नेमके वर्णन किंवा स्पष्टीकरण करण्याचे कार्य प्रतिमा करतात. कथात्मक वाङ्मयातील व्यक्तींच्या मनोवस्थांचे चित्रण करताना प्रतिमांचा वापर अधिक प्रमाणात होतो. या मनोवस्थांमधील प्रेरणांचा, भावनांचा प्रत्यय देण्यासाठी प्रतिमा येत असतात. काव्यात्म प्रतिमांच्या जातीच्या या प्रतिमा असतात.

कथात्मक वाङ्मयातील निवेदनात आणखी एका प्रकारे प्रतिमा योजिली जाते. एखाद्या व्यक्तीकडे, घटनेकडे किंवा वातावरणाकडे निवेदक ज्या दर्शनबिंदूतून पाहतो त्या दर्शनबिंदूला अर्थपूर्ण बनविणाऱ्या प्रतिमा निवेदनात येताना दिसतात. अनेकदा संपूर्ण कथात्म साहित्यकृती एका भावनिक सुरात निवेदिली जाते. हा भावनिक सूर अर्थपूर्ण बनविणाऱ्या प्रतिमांचा वापर निवेदनात वारंवार केला जातो.

निवेदनातील वर्णने, स्पष्टीकरणे, निवेदकाचा दर्शनबिंदू आणि निवेदनाचा भावनिक सूर या सर्वांना प्रतिमा अर्थपूर्ण बनवतात. याशिवाय आणखी एका प्रकारे प्रतिमा कथात्मक वाङ्मयात येतात. कथात्मक वाङ्मयातील जाणिवांची, आशयसूत्रांची संघटना प्रतिमांमधून घडवली जाते. कथात्मक साहित्यकृतीत विखुरलेल्या या प्रतिमांनी अंतःस्थपणे एकमेकींशी नाते प्रस्थापित केलेले असते. साहित्यकृतीतील ज्या घटना-प्रसंगासह किंवा व्यक्तीबद्दल त्या येतात त्या घटनाप्रसंगाला किंवा व्यक्तीला तर त्या अर्थपूर्ण बनवतातच, परंतु त्याशिवाय या प्रकारच्या अन्यत्र आलेल्या प्रतिमांशी नाते जोडून त्या साहित्यकृतीतील जाणिवांना किंवा आशयसूत्राला अर्थपूर्ण बनवतात. काही वेळा कथात्मक साहित्यकृतीत एखादी प्रतिमा वारंवार प्रकट होते. तिच्या प्रत्येक प्रकटीकरणाच्या वेळी ती कथेतील जाणिवांना किंवा आशयसूत्राला अधिकाधिक अर्थपूर्ण बनवीत जाते. अशा प्रतिमेस आपण सूत्रप्रतिमा म्हणतो.

कथात्मक वाङ्मयात प्रतिमा जाणिवांची किंवा आशयसूत्राची अभिव्यक्ती कशी करतात हे भालचंद्र नेमाड्यांच्या 'कोसला' या कादंबरीच्या आधारे सांगता येईल.

आपल्या कादंबरीतील वास्तवाचा तपशील किंवा वास्तवातील काही घटना प्रतिमा बनवून त्यांनी आपल्या जाणिवा अर्थपूर्ण बनविल्या आहेत. पांडुरंगाला लहानपणी जी स्वप्ने पडतात ती एकीकडे कथेचा एक भागही आहेत आणि दुसरीकडे ती कादंबरीतील जाणिवांना अभिव्यक्त करणाऱ्या प्रतिमाही आहेत. त्याला जी काही स्वप्ने पडतात त्यांपैकी एक म्हणजे आपण घोड्यासारखे प्राणी असून आपल्याला खूप पळावे लागते आहे; किंवा गावातली घरे चालायला लागली आहेत, आपणही त्यांतले एक घरच, सर्व घरे एकमेकांना रेड्यासारखी रेटत पुढे सरकत आहेत, बारक्या घरांना जमीनदोस्त करीत आहेत; किंवा आपल्या कमरेपासून एक काटेरी निवडुंग वाढतो आहे, त्याला दाबण्यासाठी आपण फुटून जाण्याइतके मोठे मोठे होतो आहोत.[1] पांडुरंगाला पडणाऱ्या स्वप्नांपैकी ही काही स्वप्ने. माणसाच्या स्वत्वाला खाऊन टाकणाऱ्या, माणसाच्या स्वत्वावर आक्रमण करून त्याला पराभूत करणाऱ्या सांस्कृतिक वास्तवाचे चित्र या स्वप्नांत साकार केले जाते. घोड्याला कशामुळे तरी सारखे पळावे लागणे, घर असलेले आपण इतर घरांच्या आक्रमक रेटारेटीत सापडणे, आपल्याला नष्ट करू पाहणाऱ्या निवडुंगाला दाबण्यासाठी आपला आकार रबरासारखा ताणून विकृत करून घेणे, हे सर्व, आक्रमक सांस्कृतिक वास्तव आणि त्यात नष्ट होऊ पाहणारा स्वत्व असलेला माणूस यांच्या दुःखपूर्ण नात्याचे चित्रण करीत आहे. या स्वप्नांनंतर मोठेपणी पुण्याला शिकत असताना, काही विशिष्ट घटनांमुळे त्याला पुन्हा एक स्वप्न पडते : आकाश; त्यात फिरणारे ग्रहगोल; भयानक जादूगाराने सर्वांना मंतरून एका ग्रहावर सोडलेले; आम्हांला एकमेकांशी नीट बोलता येत नाही. परंतु कुणीतरी जादूगाराला ठार केले. आम्ही मोकळे झालो. पण काहीच काबू नसलेला आमचा ग्रह भलतीकडे फिरायला लागला[2] : हे स्वप्न प्रतिमात्म आहे. आक्रमक प्रवृत्तीची व त्यामुळे स्वत्व गमावल्याची जाणीव ते व्यक्त करीत आहे. हे प्रतिमात्म स्वप्न सुरवातीला दिल्या गेलेल्या स्वप्नांशी नाते जोडीत आहे. ज्यामुळे घोड्याला पळावे लागते ती शक्ती, माणसांना घरे बनवून चालायला लावणारी शक्ती आणि कमरेपासून वेदनादायक काटेरी निवडुंग निर्मिणारी शक्ती आणि येथल्या स्वप्नातला जादूगार यांच्यात एक नाते प्रस्थापित होते. घोडा, मजबूत घरांच्या तावडीत सापडलेले घर, निवडुंगाला दाबण्यासाठी रबरासारखा ताणला जाणारा, ग्रहावर बंदिस्त झालेला व भूत बनलेला पांडुरंग, यांच्यातही एक नाते प्रस्थापित होते. जादूगाराचे असह्य, दुःखदायक आक्रमण परंतु तरीही जादूगाराची एक अपरिहार्यता या स्वप्नांतून व्यक्त होते. माणसाचे स्वत्व नष्ट करून टाकणाऱ्या शक्तीची किंवा प्रवृत्तीची प्रतिमा म्हणून छबुल्या ससूला खाऊन टाकणारे गलेलठ्ठ उंदीर या कादंबरीत येतात. "चांगल्या-चांगल्या वस्तूंची खराबी" करणारे हे उंदीर 'हुबेहूब' असतात.[3] कादंबरीत नंतर येणाऱ्या आक्रमक व हुबेहूब अशा मानवसमूहाला ते प्रतिमारूप देतात. सुभाषला छळणारे, महादेवनची लुंगी फेडणारे,

इतरांचे डबे फस्त करणारे, टोळक्याने वावरणारे होस्टेलचे विद्यार्थी म्हणजे 'उंदीरच.'[४] पांडुरंगाच्या खोलीत येऊन चोरून दूध पिणारी मांजर या उंदरांसारखीच आक्रमक.[५] म्हणून तीही आक्रमक प्रवृत्तीची प्रतिमा. शेवटी या सर्व प्रतिमा पांडुरंगाच्या आक्रमक बापाशी नाते जोडतात. हा बाप पांडुरंगाची बासरी मोडून टाकणारा, त्याने लावलेली फुलझाडे उपटून टाकणारा, पांडुरंगाला नोकरी न करू देणारा, म्हणजेच त्याच्यावर आक्रमण करणारा आहे. तसेच सर्व उंदरांचे एकमेकांसारखे हुबेहूब दिसणे हे माणसाचा वैशिष्ट्यपूर्ण चेहरा नाहीसा करून त्याला इतरांसारखे हुबेहूब बनविणाऱ्या संस्कृतीशी नाते जोडते. आपल्या बाळपणाची आठवण सांगताना पांडुरंग म्हणतो की, "आमच्या दारात एक पिंपळ होता. त्याचा बुंधा वरच्या पसाऱ्याच्या मानानं अतिशय तोकडा. एकदा भयानक वावटळीनं तो पडला. त्याची दूरदूरची मुळं उपटून आमच्या एका भिंतीला पण चिरा गेल्या."[६] येथे "वरच्या पसाऱ्याच्या मानानं" तोकडा बुंधा असलेला पिंपळ हा मानवी संस्कृतीची प्रतिमा बनतो. इसवी सन नऊ हजारापर्यंत केव्हातरी ही संस्कृती 'वावटळी'त जणू नष्ट होणार आहे आणि त्यानंतर जणू कपडे न घालणाऱ्या, लग्न वगैरे गोष्टी माहीत नसलेल्या, लिहिता-वाचता न येणाऱ्या अशा मानवाची 'सुधारलेली' संस्कृती येणार आहे.[७] पांडुरंग व बापट इ० स० नऊ हजार वर्षातील माणसाच्या भूमिकेतून वर्तमान संस्कृतीबद्दल जे भाष्य करतात त्याच्याशी हा तोकड्या बुंध्याचा व मोठ्या पसाऱ्याचा पिंपळ जोडला जातो. अशा प्रकारे माणसाने शतकानुशतकापासून स्वतःच्या कल्याणार्थ निर्माण करीत आणलेल्या व तरीही माणसाचे स्वत्व (identity) नाहीसे करणाऱ्या, त्याचे दुःख वाढविणाऱ्या या विफल संस्कृतीबद्दलच्या आणि त्यामुळे घडणाऱ्या मानवी शोकांतिकेच्या जाणिवा या प्रतिमांमधून भालचंद्र नेमाड्यांनी व्यक्त केल्या आहेत. या प्रतिमांमुळे या कादंबरीतील वास्तवाला एक समृद्ध अर्थपूर्णता लाभली आहे. जाणिवांची किंवा आशयसूत्राची संघटना बांधणाऱ्या प्रतिमा प्रत्येक कादंबरीत किंवा सर्वच कथात्मक वाङ्मयात येतीलच असे नाही. परंतु जाणिवांना किंवा आशयसूत्राला अर्थसंपन्न करण्याचे कार्य या प्रकारच्या प्रतिमा करीत असल्यामुळे अनेकदा त्यांचे उपयोजन केले जाते. व्यक्ती, घटना व वातावरण यांचे नेमके, स्पष्ट, काटेकोर असे वर्णन करण्यासाठी, निवेदनाला भावनिक सूर प्राप्त करून देण्यासाठी किंवा निवेदकाचा दर्शनबिंदू अर्थपूर्ण बनविण्यासाठी, साहित्यकृतीतल्या व्यक्तींच्या मनोवस्था साकार करण्यासाठी प्रतिमांचे उपयोजन कथात्मक वाङ्मयात, सामान्यपणे, केले जाते.

कथा, कादंबरी, नाटक हे सर्व कथात्मक प्रकार काळात आणि अवकाशात बांधलेले एक सलग वास्तव प्रत्ययाला आणून देतात. व्यक्ती, व्यक्तींच्या कृती, विविध दृश्ये यांच्या रचनेतून हे सलग वास्तव निर्माण केले जाते. व्यक्तींचे रूप, त्यांच्या कृती आणि दृश्ये यांना एक सलग संवेदनाकृती प्राप्त झालेली असते. या संवेदनाकृतींची

ही रचना लेखकाच्या जाणिवांनी घडवलेली असते; ती या जाणिवांनी नियमित-नियंत्रित केलेली असते. या संवेदनाकृती वाचकाच्या आकलनात येताच त्याला संवेदनाकृतींचा व त्यांच्याशी एकजीव झालेल्या जाणिवांचा प्रत्यय येतो. व्यक्तीचे रूप, तिची कृती व दृश्य यांच्या संवेदनाकृती या लेखकाच्या जाणिवांच्या प्रतिमा असतात असे म्हणता येईल. कथात्मक साहित्यकृती म्हणजे एक सलग वास्तव प्रत्ययाला आणून देता देता लेखकाच्या जाणिवांना अभिव्यक्त करणारा प्रतिमापट, असेही आपणांस म्हणता येईल. हा प्रतिमापट सलग अशा वास्तवाचे व लेखकाच्या जाणिवांचे दर्शन घडवतो. हे वास्तवही जाणिवांचाच प्रत्यय घडवीत असते. परंतु समग्र कथात्मक साहित्यकृतीस प्रतिमा म्हणता येत नाही. कारण संपूर्ण साहित्यकृती ही एकच एक सलग संवेदनाकृती नसते.

संपूर्ण साहित्यकृती ही एक प्रतिमा असते असे मत काही टीकाकार मांडताना दिसतात. सी० डे लेविसने हे मत कवितेबद्दल मांडले आहे तर प्रभाकर पाध्ये यांनी हे मत एकूण कलाकृतींबद्दल मांडले आहे. या मतांची चर्चा करणे येथे प्रस्तुत ठरेल. सी० डे लेविस म्हणतो की, संपूर्ण कविता ही कवितेतून व्यक्त होणाऱ्या सर्वसामान्य सत्याची प्रतिमा असते; हे सत्य प्रत्यक्षपणे कधीच व्यक्त होत नाही; झाडांचे शेंडे, धूर, फडफडणारा झेंडा हे सर्व जसे वाऱ्याच्या वाहण्याच्या दिशेने कललेले असतात तसेच कवितेतल्या सर्व प्रतिमा या सर्वसामान्य सत्याकडे कललेल्या असतात; अशा अनेक प्रतिमांची मिळून झालेली कविता ही सर्वसामान्य सत्याची परिपूर्ण प्रतिमा असते.[८] एखाद्या कवितेत प्रतिमांची मिळून जर एकच एक संवेदनाकृती तयार होत असेल तर आपण त्या कवितेला प्रतिमा म्हणू शकू. कारण कुठल्याही प्रतिमेमध्ये ओळखता येण्याजोगी एकच एक सलग संवेदनाकृती असावी लागते. अशा संवेदनाकृतीशी दुसरी संवेदनाकृती किंवा एखादी जाणीव किंवा भावना रूपकप्रक्रियेने संलग्न होऊन प्रतिमा घडते. संवेदनाकृतीशी संलग्न होणारा हा दुसरा घटक प्रत्यक्षपणे उपस्थित असलाच पाहिजे असे नाही; तो त्या संवेदनाकृतीबरोबर आपोआप ज्ञात होऊ शकतो. जेथे अशी एकच एक सलग संवेदनाकृती सिद्ध होऊ शकणार नाही तेथे प्रतिमाच असणार नाही.[९] एकाच एका सलग संवेदनाकृतीचा प्रत्यय घडविणारी व त्या संवेदनाकृतीत इतर शब्दांच्या साह्याने रूपकप्रक्रिया घडवून आणणारी संपूर्ण कविता ही प्रतिमा असते असे आपणांस म्हणता येईल. अशा कविता सर्वसामान्य सत्याची प्रतिमा असते की नाही याची चर्चा येथे करण्याचे कारण नाही. कविता दोन प्रकारच्या असतात असे आपणांस म्हणावे लागते : एक तर ती अनेक प्रतिमांची संघटना असते किंवा ती एकच एक सलग प्रतिमा असते.

संपूर्ण कलाकृती एक प्रतिमा असते अशी भूमिका प्रभाकर पाध्येही स्वीकारतात. परंतु त्यांची प्रतिमेची संकल्पना सी० डे लेविसहून वेगळी आहे. सी० डे लेविसला , रूपके या अर्थाने प्रतिमा ही संज्ञा अभिप्रेत आहे, तर प्रभाकर पाध्ये यांना

बाहेरील वस्तूंची बोधना होताना ज्ञात होणारा संवेदनागुच्छ या अर्थाने प्रतिमा ही संज्ञा अभिप्रेत आहे.[१०] या अर्थाने त्यांना संपूर्ण कलाकृती ही प्रतिमा असते असे म्हणायचे आहे. "अनुभवाचा कलात्मक रूपबंध प्रतिमात्म असतो. रसिकाला तो एकात्म, एकसंध, प्रतिमेच्या रूपात भावतो." असे ते म्हणतात.[११] निर्माण होणारी कविता ही एक सलग प्रतिमा बनते की नाही हा कवितेबद्दलचा मुख्य प्रश्न असतो असेही त्यांनी म्हटले आहे.[१२] एखादी वस्तू म्हणून किंवा एखादे दृश्य म्हणून ओळखता येण्याजोगी जी एक सलग संवेदनाकृती असते तिला आपण त्या वस्तूची किंवा दृश्याची प्रतिमा म्हणतो. वस्तू म्हणून ओळखता न येणारा नुसताच संवेदना-समूह जर आपणांस समग्रपणे, एकदम, एकक (unit) म्हणून, जाणवला तर त्यालाही आपण प्रतिमा म्हणतो. परंतु संवेदनाकृतींची जर मालिका आपणांस जाणवत असेल, किंवा एक संवेदनाकृती जाणवली, मग लगेच दुसरी संवेदनाकृती जाणवली, या प्रकारे भिन्न भिन्न वस्तूंच्या संवेदनाकृती जर जाणवत गेल्या तर त्या सर्वांचे मिळून आपणांस जे काही जाणवते त्याला आपण प्रतिमा म्हणणार नाही. भिन्न भिन्न वस्तूंच्या लगोलग जाणवणाऱ्या संवेदनाकृतींना आपण प्रतिमापट म्हणतो. बहुसंख्य कविता व सर्वच कथात्मक वाङ्मय हे प्रतिमापट असते. काही चित्रे व काही कविता सोडून दिल्या तर सर्व कलाकृती या प्रतिमापट असतात असे म्हणावे लागेल. फरक इतकाच की प्रभाकर पाध्यांना प्रतिमा किंवा प्रतिमापट रूपकप्रक्रियेतून घडतो असे वाटत नाही; त्यांना तो बाह्य वास्तवाचा केवळ ठसा वाटतो. येथे आपण जी भूमिका घेतो आहोत ती रूपकप्रक्रियेतून सिद्ध होणाऱ्या प्रतिमेची. आणि या अर्थाने संपूर्ण कविता ही एक प्रतिमा असते किंवा ती प्रतिमांची संघटना असते असे आपणांस म्हणायचे आहे.

काही ठिकाणी मात्र पाध्यांनी कविता किंवा कलाकृती ही संकलित प्रतिमा असते किंवा ती प्रतिमागुच्छ किंवा प्रतिमापट असते असे म्हटले आहे.[१३] एका सूत्राने बांधलेला प्रतिमांचा पट जर एकसंध बोध घडवीत असेल तर त्याला विशाल स्वरूपाची प्रतिमा म्हणायला पाहिजे असेही प्रभाकर पाध्ये म्हणतात.[१४] एका सूत्राने बांधलेल्या व एकसंध बोध घडविणाऱ्या प्रतिमांच्या पटाला कुठल्या अर्थाने विशाल प्रतिमा म्हणायचे हे पाध्यांनी स्पष्ट केलेले नाही. हा एकसंध बोध एकानंतर एक याप्रमाणे येणाऱ्या संवेदनाकृतींचा असेल तर त्याला एकसंध प्रतिमापट म्हणणे सुसंगत ठरेल. असा एकसंध बोध कवीच्या, लेखकाच्या जाणिवांचा असेल तर तो रूपकप्रक्रिया घडून निर्माण झालेल्या प्रतिमांचा एकसंध पट आहे असे म्हणावे लागेल. परंतु पाध्यांना हा दुसरा अर्थ मान्य दिसत नाही. तेव्हा त्यांच्या दृष्टीने कलाकृती म्हणजे बाह्य वास्तवाच्या संवेदनांची एकसंध प्रतिमा किंवा प्रतिमापट. आणि हा अर्थ घेतल्यास कलाकृती ही बाह्य वास्तवाची प्रतिमांकित अनुकृती ठरते. रूपकप्रक्रियेमुळे संवेदना-कृतींना नवे अर्थ प्राप्त होत असतात. रूपकप्रक्रिया ही निर्मिती साधणारी प्रक्रिया आहे. तेव्हा कविता किंवा साहित्यकृती रूपकप्रक्रियेतून सिद्ध होणारी प्रतिमा असते

किंवा रूपकप्रक्रियेतून सिद्ध होणाऱ्या प्रतिमांची ती संघटना असते असे मानणे इष्ट होईल.

कविता, कथात्मक वाङ्मय आणि प्रतिमा यांसंबंधी, एकूण वाङ्मयातील प्रतिमेच्या स्थानाविषयी व कार्याविषयी आपणांस थोडक्यात पुढील विधाने करता येतील. संपूर्ण कविता ही एक सलग प्रतिमा असू शकेल किंवा ती प्रतिमांची संघटना असू शकेल. कथात्मक वाङ्मयात एखाद्या वास्तवाला प्रतिमांच्या उपयोजनेतून अर्थ दिलेला असेल. तसेच काही वेळा व्यक्ती, दृश्य किंवा घटना यांना प्रतिमारूप देऊन त्यांची एकूण वास्तवाची अर्थसमृद्धी वाढवणारी संघटना बांधली गेलेली असेल. किंवा लेखकाच्या जाणिवांचा तो प्रतिमापटही असेल.

वाङ्मयाच्या निर्मितीप्रमाणेच आस्वादातही एक रूपकप्रक्रिया घडत असते. या रूपकप्रक्रियेतून वाङ्मयातील प्रतिमांना, व्यक्ती, दृश्य व घटना यांना वाचक आपल्या अनुभवांच्या प्रतिमा बनवतो. उदाहरणार्थ, मर्ढेकरांच्या

न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या
सोज्ज्वळ मोहकतेने बंदर
मुंबापुरिचें उजळित येई
माघामधली प्रभात सुंदर.
सचेतनांचा हुरूप शीतल;
अचेतनांचा वास कोवळा;
हवेंत जाती मिसळुनि दोन्ही.
पितात सारे गोड हिवाळा ![१५]

या ओळी जेव्हा आपण वाचतो तेव्हा न्हालेल्या गर्भवतीसंबंधी आपले अनुभव आपण या प्रतिमेशी जोडतो. जर आपण न्हालेली गर्भवतीच पाहिली नसली तर ? आपण गर्भवती स्त्रिया पाहिलेल्या असतात, न्हालेल्या स्त्रियाही पाहिलेल्या असतात. कल्पनेने आपण हे दोन अनुभव जोडतो. गर्भवती स्त्रीबद्दलची आपली झालेली सोज्ज्वळतेची व न्हालेल्या स्त्रीबद्दल झालेली मोहकतेची प्रतिक्रिया कल्पनेने एकमेकींशी जोडली जाते आणि कल्पनेच्या पातळीवर एक नवा अनुभव तयार होऊन तो माघातल्या एका सकाळच्या मुंबापुरीबद्दल मर्ढेकरांना जे जाणवले आहे त्याच्याशी संलग्न होतो. येथे आपणांस मुंबापुरीचे एक विशिष्ट दर्शन घडते आणि आपल्या अनुभवांना प्राप्त होणारी अर्थपूर्णताही जाणवते. मर्ढेकरांना जाणवलेली ही मुंबापुरी आपल्या सोज्ज्वळतेच्या, मोहकतेच्या, हुरूपासंबंधीच्या, कोवळेपणासंबंधीच्या अनेक अनुभवांची प्रतिमा बनते. हिवाळ्यासंबंधीचे आपले सुखद अनुभव, गोड पेय पिण्याचे आपले अनुभव परस्परांस जोडले जाऊन 'पितात सारे गोड हिवाळा' ही प्रतिमा आपण अर्थपूर्ण करून घेतो. आणि सोज्ज्वळतेपासून गोडीपर्यंतचे आपले अनेक सुखद

अनुभव येथे या ओळींतील प्रतिमांशी संघटित होऊन ही कविता आपल्याला कळते. कवितेतील प्रतिमेचे वस्तुनिष्ठ रूप आणि आपले अनुभव यांना एकात्म बनवून आपण एकाच वेळी या दोन्ही गोष्टींचा आस्वाद घेतो.

याच प्रकारे आपण कथात्मक वाङ्मयाचाही आस्वाद घेत असतो. लहानपणी आपण जेव्हा कावळा-चिमणीची गोष्ट ऐकलेली असते आणि जेव्हा त्यातली चिमणी दारापुढील कावळयाला म्हणते—"थांब! माझ्या बाळाला न्हाऊ घालू दे," तेव्हा आपल्याला आपली आई, तिचे वात्सल्य आठवलेले असते. त्या वेळी ती चिमणी आपल्या आईची व आईच्या वात्सल्याविषयीच्या अनुभवांची प्रतिमा बनलेली असते. कथात्मक वाङ्मयात सुष्ट, दुष्ट, शूर, भ्याड, सरळ, तऱ्हेवाईक अशा सर्व प्रकारच्या व्यक्तींना व त्या व्यक्तींनी घडविलेल्या घटनांना आपण आपल्यामधील त्या त्या बाबतच्या अनुभवांच्या प्रतिमा बनवतो. उदाहरणार्थ, 'कोसला'मधील मनीच्या मृत्यूचा प्रसंग घेऊ या.[१६] आपल्याला केव्हा तरी, कोणाचे तरी अस्तित्व नष्ट व्हावे असे वाटलेले असते, आपणांस कोणी तरी नकोसा झालेला असतो. आणि एखाद्याबद्दलच्या अशा वृत्तीतून वागण्याने आपल्याला अपराधी वाटलेले असते. मनीशी तिची आजी, आई व बाप जे वागतात ते वागणे आपल्या या प्रकारच्या अनुभवांना अर्थपूर्ण बनवून त्यांची प्रतिमा बनते. घरातल्या माणसांचा दुस्वास सहन करीत जगणारी मनी देवीच्या रोगात जेव्हा मरते तेव्हा माणसांनी व नियतीने तिच्यावर जो एक अन्याय केला तो आपल्या लक्षात येतो आणि अशा अन्यायाचे आपले अनेक अनुभव तिच्या मृत्यूशी जोडले जातात. तिचा असा मृत्यू झाला हे कळल्यावर पांडुरंग बेभान बनतो आणि आजीचा, बापाचा खून करीन म्हणतो, तेव्हा आपले अन्यायाच्या प्रतिकारासंबंधीचे व आवडणाऱ्या व्यक्तीसंबंधीचे अनुभव पांडुरंगाशी जोडले जाऊन तोही आपल्या अनुभवांची प्रतिमा बनतो. एखादी कथात्मक साहित्यकृती आस्वादीत असताना आपण ती जशी जशी वाचीत जातो तसे तसे आपण आपल्या अनुभवांच्या विविध प्रतिमा बनवीत जातो. ज्या ठिकाणी ही रूपकप्रक्रिया अशक्य होते किंवा तिच्यात अडथळा निर्माण होतो तेथे आपण ती साहित्यकृती दोषरूप आहे असे मानतो. या प्रकारे साहित्यकृतीतील वस्तुरूप अशा अनुभव-संघटनेचा आस्वाद घेताना आपण जसे त्या वस्तुरूप अनुभवसंघटनेचे आकलन करून घेतो तसेच आपण आपले वैयक्तिक अनुभवही त्या संघटनेचा भाग बनवतो. आपल्या वैयक्तिक अनुभवांना त्या संघटनेच्या साच्यात ओतून त्यांना आकार देतो. या संघटनेस कोणते अनुभव जोडायचे याचे स्वैर स्वातंत्र्य वाचकास नसते. या प्रक्रियेवर सतत वस्तुरूप अनुभवसंघटनेचे नियंत्रण-नियमन असते. कथात्मक साहित्याच्या आस्वादात होणारी ही रूपकप्रक्रिया अतिशय गुंतागुंतीची, व्यामिश्र स्वरूपाची आहे. तिचा स्थूल असा आराखडा फक्त येथे दिला आहे. लेखक किंवा कवी अनुभवांत एक रूपकप्रक्रिया घडवून आपली साहित्यकृती सिद्ध करतो. आस्वाद

घेताना वाचकही आपल्या अनुभवांत त्याच्या समोरील वस्तुरूप अनुभवसंघटनेच्या नियंत्रणाखाली रूपकप्रक्रिया घडवून आपले अनुभव त्या संघटनेचा भाग बनवतो. एकूण साहित्यकृती ही दोन्ही अर्थांनी प्रतिमांची संघटना असते असे म्हणावे लागेल. लेखक आपल्या जाणिवांच्या, अनुभवांच्या प्रतिमा घडवतो. त्या संघटित करून साहित्यकृती सिद्ध करतो. वाचकही लेखकनिर्मित प्रतिमांशी आपले अनुभव जोडून त्या प्रतिमांना आपल्या अनुभवांच्या प्रतिमा बनवतो. ही सर्व प्रक्रिया अनुभवांची उपयुक्ततानिरपेक्ष व्यवस्था लावणारी प्रक्रिया आहे आणि ती लेखक-वाचकाच्या मनात एक समाधान किंवा आनंद निर्माण करीत असते.

कविता व प्रतिमा यांसंबंधीचे विवेचन येथे संपले आहे. या विवेचनाला सुरुवात करण्यापूर्वी मी असे म्हटले होते की, मराठी समीक्षेत 'प्रतिमा' ही संज्ञा रुळली असली तरी तिच्या मागील संकल्पना स्पष्ट करण्याचे कार्य मात्र झालेले नाही. हे कार्य पार पाडण्याचा प्रयत्न मी या ग्रंथात केला आहे. प्रतिमेच्या जडणघडणीमागे जी रूपकप्रक्रिया असते ती सर्वच ललित वाङ्मयाच्या निर्मितीमागे व आस्वादामागे असते. खरे म्हणजे रूपकप्रक्रिया ही संपूर्ण कलाव्यवहार सिद्ध करणारी प्रक्रिया आहे. कवितेचे व प्रतिमेचे स्वरूप ध्यानात घेता घेता या रूपकप्रक्रियेचाही काही प्रमाणात शोध घेता आला. या रूपकप्रक्रियेच्या आधारे सर्व प्रकारच्या साहित्यकृतींच्या संघटनांचा शोध घेता येऊ शकेल याचा अंदाज हे विवेचन करताना मला आला. त्यामुळे या दिशेने कवितेशिवाय अन्य साहित्यकृतींकडे जाणे शक्य होईल असा विश्वास वाटू लागला. या विवेचनापासून एवढे फलित मला मिळाले आहे.

समारोप

टिपा

१. भालचंद्र नेमाडे : 'कोसला', पृ० ९.
२. कित्ता, पृ० १३६–१३७.
३. कित्ता, पृ० १३–१८.
४. कित्ता, पृ० १४१–१४८.
५. कित्ता, पृ० १२५–१२७.
६. कित्ता, पृ० १२.
७. कित्ता, पृ० १२८–१३०.
८. C. Day Lewis: *Poetic Image.*
९. खंडित प्रतिमेत एक सलग संवेदनाकृती नसते तर सलग संवेदनाकृतीचा तुकडा असतो. परंतु तरीही आपण तिला प्रतिमा म्हणतो, कारण संवेदनाकृतीचे खंड उरलेल्या भागाचे सूचन करीत असतात.
१०. या ग्रंथाच्या तिसऱ्या भागातील 'प्रभाकर पाध्यांचा प्रतिमाविचार' या उपशीर्षकाखालील मजकूर पाहावा.
११. प्रभाकर पाध्ये : 'सौंदर्यानुभव', पृ० ९१.
१२. कित्ता, पृ० २३१.
१३. कित्ता, पृ० २८० व २९०.
१४. कित्ता, पृ० २९०.
१५. बा० सी० मर्ढेकर : 'मर्ढेकरांची कविता', पृ० ९२.
१६. भालचंद्र नेमाडे : 'कोसला', पृ० १५०-१५६.

परिशिष्टे

१ : सूची

'अग्निपथ' ३९९.
अर्जुनवाडकर–मंगरूळकर २४५.
'अंधार सूर्याने पाहिलेला' ४०४.
अधिकार्थसमावेशनक्षमता १२४, १२५, १३२, १३५, २२४, २८४, २८९, २९०, ३६२, ३८२.
अनिल १८, १२४, २४३, २७१, २७८, ३५६, ४४७.
अनुप्रास ११२, ४४५, ४४६.
अनुभव—आदिम ५२.
अनेकार्थता ४६, ४७, १०३, १०४, ११२, १२३, १२५, १२८, १३१, १३२, १४५, १७६, १८४, २१०, २२४, २३२, २८१, २८३, २८४, २८५, २८८, २८९, २९०, ३८२, ४५५.
अभिनवगुप्त २०, २७.
अरबान विल्बर १६२, १६३, २७१, २७२, २७३, २८०.
अलंकार ३, ४, १६, २४, २५, ९८, ९९, १०७, १०८, १३१, १७३, १९९, २००, २०१, २०२, २०३, २०७, २१७, २१८, २२८, २६४, २६५, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३, २९५, ३९३.
'अशि मारिशील न कुणाला ग' ४३७.
'आगगाडी व जमीन' २८०.
आगरकर गो० ग० ९७, ९८.
'आठवण' २०८.
आत्मनिष्ठा—वाङ्मयीन ६८, ६९, ७१.
आनंदवर्धन २२३.
आपटे हरिभाऊ ११०, ३९८.
आरती प्रभु २२४, २२६, २२७, २७८, २७९, ३४७, ४४४, ४४७.
इंदिरा १८६, २८५, ३३६.
इमर्सन १६०, १६१.
उत्प्रेक्षा ३.
'उदासी' २७८.
उपमा ३, १६, ४६, ४८, ७५, १९९, २००, २०२, २०६, २०७, २०८, २२२, २५४, २५८, २५९, २६१–२७०, २८०, २८१, २९६, ३३५, ४६१, ४६६.
'उषःकाल' ३९८.
'एकच प्याला' २६.
एकनाथ २८०, ३३०.
एम्पसन विल्यम ३८३.
एलियट टी० एस० ६२–६८, ७०, ७२, ७३, ७५, ७७, ८०, ८२, १०६, ३५५, ३५६, ३५७, ४६०.
ओक मनोहर २८५.
'औदुंबर' २०४, ३१७, ४२३.

ॲरिस्टॉटल ५७, ७५, २५७, ३४९, ३६६, ४२१.
ऑञ्बर्न ११३–११५, ११७, ११८, ३२४.
'ऑथेल्लो' २६.
'कमळा' ३९५, ४०२, ४१६.
करंदीकर विंदा ११०, १७२, १८३, २६१, २६८, २७६, २७७, २७८, २८४, २९२, ३४९, ३६४, ३७५, ३८५, ४०२, ४०३, ४०७, ४१३.
कल्पनाशक्ती ९, ४४, ४५, ५०, ५६, ५७, ५८–६२, ६५, ६८, ७०, ७३, ७५, ७६, ७८, ७९, ८१, ८२, ८३, ८४, १६०, १८४, २००, २५३, ४६१.
'कवितेहून कोवळें तिचें अंग' ३३०.
'कांकणे' ४००.
कांट ५८.
कांत वा० रा० ३९९, ४०४.
कालिदास २१२.
काव्यधर्मी २१, २५.
'काव्यातील नवीनता' ३, ७१.
'काहूर' १०६.
'कुणाच्या खांद्यावर कुणाचें ओझें' ४४४.
'कुत्रे' १६५.
कुलकर्णी जी० ए० ४००.
कुसुमाग्रज १०४, २७६, २८०.
कुळकर्णी वा० ल० १०८.
केशवसुत १८, ९७–१०२, १०७, १०८, १०९, १२७, १८६, २८०, ३४०, ३४६, ३५४, ३६४, ३८५.
कोलरिज ५८–६२, ६५, ६७, ६८, ७०, ७२, ७७, ८२, ११३, २००, २५३, २८८, २८९.
कोल्हटकर श्री० कृ० ११०.
'कोसला' ४६३, ४६९.
कोहलर १७१, १७२.
क्रायगर मरे ५०, ६७, ८२, ८३, १११.
'खडक फोडतो अपुले डोळे' २७७.
खंडकाव्य ३९१, ३९९, ४०५.
खाडिलकर कृ० प्र० ४५०.
'खेड्यातील रात्र' १५, १८.
गटे ५३, ५५.
गडकरी रा० ग० २६.
'गांठ' ४०७, ४१६, ४१७.
गाडगीळ गंगाधर १८, १०९, १६६, ४००.
गिरीश १८, ३२६.
'गे शपथ तुझी' ३२५.
गेश्टाल्ट मानसशास्त्र १३३, ११४, ११५.
'गौप्यगोपन' ४४५.
गॉम्ब्रिश ८१, १७१, १७२.
ग्रेस १०३, ४४७.
'घट भरे प्रवाहीं बुडबुडुनी' ४२८.
'घनु वाजे घुणघुणा' १०५.
चंद्रशेखर २८३.
चमत्कृतिशक्ती ५८, ६०–६१, २८८, २८९.
चित्रे दिलीप २२०, २७४, ३३०, ३३४, ३३६, ४४७.
'चेटुक' ४००.
'जन पळभर म्हणतिल हाय हाय' ३२५.
'जळो जळो ज्ञानविज्ञान गड्या' ४४५.
'जाग' ३१४, ३१८, ४२४.
'जीवनसंयोग' ४४५.
जूलियन माधव ४०१.
जेम्स डी० जी० २११.
जोग रा० श्री० १०७, १०९.

जोड सी० ई० एम० २०.
जॉन्सन ६४.
ज्याँ पियॅजे ७१.
'झळ' २७८.
डांटे ३५५.
डिकन्स ४६०.
'तमाशा' ३७३.
तादात्म्य—वाङ्मयीन ६८–७१.
तांबे भा० रा० ३२५, ४२३, ४२५, ४२७–४२९, ४३६, ४४५.
तुकाराम २०, ५९, १७५.
'तुतारी' १०२.
'तू तिकडे' ४२३.
'थेंब' १२०, १२२, १२३, १२५, १२६, १३२, १३३.
'दिवेलागण' २७९.
'दीपज्योतीस' ३६८, ३८१, ३८३.
'दृष्ट हिला लागली' ४२७.
दृष्टांत ३, १२४.
'देवळांतल्या ऊद हुंगतो' ३७६.
देशपांडे ग० त्र्यं० २३८, २४५.
देशपांडे ना० घ० २०८–२११, २६१, ४५१.
'धोंड्या न्हावी' ४०२.
'नदितिरीं उभी ती' ४२८.
'नवा शिपाई' १८६, ३४१, ३५४.
'नाट्यशास्त्र' २०.
नामदेव २०.
नेमाडे भालचंद्र ४६३, ४६५.
न्यूटन ५७, ५९.
'न्हालेल्या जणुं गर्भवतीच्या' ४६८.
'पन्नास वर्षांनंतर' ४२५–४३४, ४३६, ४३७.
परशराम ४३७.
पाटणकर रा० भा० ११५–११९.
पाडगावकर मंगेश ३, १२०, १२३, १२५, १३२, २६६, ३१४, ३१८, ३२३, ३३६, ४२४, ४४७.
पाध्ये प्रभाकर २०५, २१२–२१४, ४६६, ४६७.
'पिपांत मेले ओल्या उंदिर' २७८.
प्रतिभा ३, ४, १७, ६१, ७२, २१४.
प्रतीक ४१, ४२, ४३, ४६, ४७, ४८, ५१, ५४, ५६, ६२, ७४, ८०, ८५, १०४, १४५, १५३, १७२, २०२, २७०, २८१, २९६, ३४५, ३५३, ३६२, ३८५, ४०५, ४०६, ४१७, ४२२.
प्रतीकवाद २७०.
'प्रणयप्रभा' ४४५.
प्रभाकर ४५३.
प्राक्कथा ४२, ५२, ५६, ३८४, ३८५.
प्रिन्स मॉर्टन ४३.
'प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम' ८.
प्रिस्कॉट एफ० सी० ४३–५१, २००.
'प्रेम होईना तुझ्याने' १०४.
प्रेरणा ७–१२, ४१, ८२, १४७, १५३.
'प्रियंवदा' ४३४–४३५.
प्लेटो ३५४, ३५५.
फडके ना० सी० १५.
'फलाटदादा' २७८.
'फाउस्ट' ५३, ५५.
'फार नको वाकूं०' ४५१.
'फुलराणी' १०८.
फॉस २७१.
फ्रॉइड सिगमंड ४१–५१, ५४, ५६, ८५, १५३.

बर्गेन डग्लस २५१.
बापट वसंत २५९, २९१, ४२३, ४३४, ४३६, ४५२, ४५३.
बारफिल्ड ओवेन १६०–१६२.
बालकवी १८, १०८, १८२, २०४, २११, २१२, ४२३, ४४७.
बी ३४८, ३६८, ३६९, ३७१, ३८१, ३८३, ३९५, ३९७.
बी० रघुनाथ १६५.
बोधना ७, ५८, ८१, ८२, १३०, १३२, १४७–१५४, २१२, २१३, २१९, २५४, २६०, २६३, २६४, ३४५, ४६०.
बोरकर बा० भ० १०२, १७२, १७३, ३२८, ३४५, ४३७.
बियर्डस्ले मनरो सी० २००, २११, २१७, २१८, २१९, २३१, २५१, २६४, २६५, २६६.
बॉदाँ चार्लस ७३, १५३.
ब्राऊन स्टिफेन २५४.
ब्रिजेस २११.
ब्रूक्स क्लिएन्थ २०, ४२२, ४२३, ४२४.
ब्रूक्स क्लिएन्थ–रॉबर्ट पेन वॉरन २०९, ३९३.
ब्लेक ५५.
ब्लॅक मॅक्स २२९.
भट सुरेश ४५३.
भरतमुनी २०, २१.
भाव २१–२७.
भावनानिष्ठ समतानता ३, ४, ७१, ७२, ७४.
मंगरूळकर–अर्जुनवाडकर २४५.
'मथूआत्ते' २६८.
मन अर्धबोध ६, ४१, ४३.
मन अबोध ६, ४१, ४३, ४५, ४८, ५४, ८०.
मन बोधपूर्व ४३.
मन सबोध ४३, ४८, ५१.
मम्मटाचार्य २३६, २३७, २४०, २४४.
मरी मिडल्टन २०१, २०२, २५४.
मर्ढेकर बा० सी० ३, ४, १३–१८, १९, ६८–७१, ७२, ७३, ७५, ७६, ८२, ८५. १०६, १३३–१३५, २१८, २२४, २५२, २७५, २७६, २७८, २८६, ३५०, ३५१, ३५६, ३५८, ३५९, ३६०, ३६४, ३७६, ३७७, ३८०, ३८२, ३८३, ३८५, ४६८.
महाकाव्य ३९१, ३९२, ४०५, ४०६.
'माझी आगबोट' ३२८, ३५८.
माडगूळकर ग० दि० ४५०, ४५४.
माधव जूलियन १०४, १०६.
मानुषीकरण ७४, १६४, १६५, २१४, २९२, ३६९.
मायरेट फिलिप १२९, १३०.
'मालवून टाक दीप' ४५३.
मालार्मी ३१५.
'मी एक मुंगी' ३५६, ३५८, ३५९.
'मुक्त सुनीते' ११०.
मुक्तिबोध शरचंद्र ३६४.
'मेघदूत' २१२.
'मेटाफिजिकल पोएट्स' ६४.
मेलव्हिल ५५.
मॅक्केलर १६६, १७१, १७२.
मॅक्लीश आर्चिबाल्ड २०१, २०२, ३३५, ३६७.
मॅक्क्लॉस्की मेरी २५१, २५२, २६५.
मॅक्डुगल १४७, १४९.

'मॅकबेथ' ११९.
'मॉबी डिक' ५५.
'यंत्रावतार' ३८५.
यमक १२२, ४४५, ४४६.
यशवंत ३७३.
युंग ४५, ५१–५६, ८०, ८५, ३८५.
'रंगपाञ्चालिक' ४३९, ४४०.
रस २०–२४.
'राजकन्या आणि तिची दासी' ४२३, ४२७.
'राजा इडिपस' २६.
रिचर्ड्स आय० ए० ६–१३, १९, ६१, ७५, ७६, १५०–१५२, १५४, १५७, १५९, १६२, १६८, १६९, २०१–२०८, २२९, २३०, २५५, २५७, २६३, ३६४.
रिबॉट १५३.
रीड हर्बर्ट ४८, २५७, ३३५, ३८४, ३९२, ३९८, ४०६.
रेगे पु० शि० १७८, १७९, २०४, २२३, २२५, २२६, २६६, ३९४, ४३९.
रेगे सदानंद २८६, २९३.
रॅन्सम ३३५, ४४७.
लय १३–१८, ३०, ५०, ७०, ७१, ७२, १०२, १११, ११९, १२२–१२५, १७२, १७३, १७६, २११, ३१४, ३९२, ३९३, ४४५, ४४६.
'लावणी चौरंगीची' ४५३.
लिऊ जेम्स १८४, २०१, २८४.
लेविस विंडहॅम ३५५.
लेविस सी० डे २०१, २०२, २१२, २८९, ३६२, ३६३, ३६४, ४६६.
लेसिंग २०२.
लोकधर्मी २१, २२, २५.
लोकहितवादी ३७५.
लाँजायनस २०२.
ल्युक्रिशियस ३५५.
वर्डस्वर्थ ६२, ६४.
वाइडले व्लाडिमीर ११६, ११७.
'वासरू' २४३.
'विंटर नाइटफॉल' २११.
विवास एल्सिओ ६६.
'वॉर अँड पीस' ११९.
वॉरन आर० पी० आणि ब्रूक्स क्लिएन्थ २०९, ३९३.
वॉरन ऑस्टिन (वेलेक रेने–वॉरन ऑस्टिन पाहा.)
वेलेक रेने १२.
वेलेक रेने–वॉरन ऑस्टिन २७, २८–३३, ११६, १२६, २७१.
व्हिको १६०, १६२.
'व्हीनस अँड अॅडॉनिस' २००.
व्हीलराईट फिलिप १४६, १७६, १७७, २५७, २५८, २६५, २७१, २७५, २७६.
व्हेरायराँ ७३.
व्हॅलरी पॉल १४६, १७०.
'शाकुंतल' २५.
शेक्सपियर ४९, १७५, २००, ३५५, ४६०.
शोकात्मिका ८, ४२१.
शैली ४४, ४७, ५०, ५५, १०७, ११६, ४६१.
'श्रावणमास' २१२, ३१७.
'श्रावणांतलें ऊन' ४०१.
सजीवीकरण ४६, ७४, १६४.
संवेदनप्रकृती ७७–८१, १६४, २३०,

२८३, २८७, ३८४, ४५९, ४६०, ४६१.
संवेदनासंक्रमण १७१, १७२, २९५.
सामूहिक अबोध ५१-५५, ८०.
सावरकर वि० दा० ४५४.
'सेतु' २९१.
सेंद्रिय,-ता,-त्व ६०, ६१, ६२, ६५, ७२, ७६, ८२, ८४, ११२-११९, १२१, १२२, १२४, १२५, १३१, १३२, १३५, १३६, १४५, १७५, १८४, १८९, २११, २३२, २६७, २८१, २८२, २८३, २८९, २९०, २९३, २९५, ३१९, ३२३, ३२४, ३२७, ३३४, ३३५, ३३७, ३६२, ३६६, ३६७, ३७०, ३७२, ३७३, ३७५, ४०६, ४४९, ४५२, ४५९, ४६२, ४६३.
'सौंदर्यानुभव' २०५.
स्पिअरमन १४९, १५०.
स्पिनोझा ६४, ७७.
स्पेंडर स्टिव्हेन १४५, १४६, १८७.
'हरिपाठाचे अभंग' १०५.
हार्डिंग डी० डब्ल्यू० ८०.
'हिरव्या साडीला पिवळी किनार ग' ४५०.
हेगेल २७२.
हेन्ले पॉल २५१.
'हॅम्लेट' ४९.
ह्यूम टी० ई० ७७, ११५-११७, २१२.
ज्ञानेश्वर १०५, २८७, ४६१.
ज्ञानेश्वरी २०, ३५६.

२ : संदर्भग्रंथ

अनिल : 'फुलवात', वाग्विलास मंडळ, पुणे, १९३२.

: पेर्तें व्हा', व्हीनस प्रकाशन, पुणे, १९४९.

आगरकर गो० ग० (संपा० ग० प्र० प्रधान) : 'आगरकर लेखसंग्रह', साहित्य अकादमी, दिल्ली, १९६०.

आपटे ह० ना० : 'उषःकाल', आर्यभूषण मुद्रणालय, पुणे, १९४०.

आरती प्रभु : 'जोगवा', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५९.

: 'दिवेलागण', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६२.

: 'नक्षत्रांचें देणें', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७५.

इंदिरा (संत) : 'शेला', ललित साहित्य प्रकाशन, मुंबई, १९५१.

: 'मेंदी', कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९५५.

: 'मृगजळ', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५७.

: 'रंगबावरी', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६४.

ओक मनोहर : 'आयत्या कविता', वाचा प्रकाशन, औरंगाबाद, १९७०.

करंदीकर गो० वि० : 'ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५७.

: 'परंपरा आणि नवता,' पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६७.

करंदीकर विंदा : 'मृद्गंध', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५४.

: 'स्वेदगंगा', देशमुख आणि कंपनी, पुणे, १९५८.

: 'धृपद', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५९.

: 'राणीची बाग', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६१.

: 'जातक,' पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६८.

कंगले र० पं० : 'रसभावविचार', महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, १९७३.

: 'प्राचीन काव्यशास्त्र', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७३.

कांत वा० रा० : 'वाजली विजेची टाळी', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६५.

कुसुमाग्रज : 'जीवनलहरी', कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९४९.

: 'विशाखा', स्कूल ॲंड कॉलेज बुक स्टॉल, कोल्हापूर, १९५९.

कुलकर्णी जी० ए० : 'पारवा', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६०.
कुळकर्णी वा० ल० : 'वाङ्मयीन दृष्टी आणि दृष्टिकोण', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५९.
: 'वाङ्मयीन टीपा आणि टिप्पणी', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६०.
: साहित्य आणि समीक्षा', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६३.
: 'साहित्य : स्वरूप आणि समीक्षा', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७५.
केशवसुत (संपा० प० चिं० दामले) : 'केशवसुतांची कविता', प० चिं० दामले, अहमदनगर, १९४९.
केळकर न० चिं० : 'समग्र केळकर वाङ्मय', खंड ३ रा, मनोहर ग्रंथमाला, पुणे, १९३८.
कोल्हटकर श्री० कृ० (संपा० खांडेकर, माडखोलकर, खानोलकर) : 'कोल्हटकर लेखसंग्रह', १९३२.
गाडगीळ गंगाधर : 'खरं सांगायचं म्हणजे', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५४.
: 'तलावातले चांदणे', लाखाणी बुक डेपो, मुंबई, १९५४.
: 'खडक आणि पाणी', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६०.
गिरीश : 'कांचनगंगा', रविकिरण मंडळ, पुणे, १९३०.
गोऱ्हे चंद्रशेखर : 'चंद्रिका', भारत गौरव ग्रंथमाला, मुंबई, १९३२.
ग्रेस : 'संध्याकाळच्या कविता', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९७२.
चित्रे दिलीप पुरुषोत्तम : 'कविता', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६०.
जूलियन माधव : 'मधुलहरी आणि इतर कविता', व्हीनस बुक स्टॉल, पुणे, १९४०.
: 'गज्जलांजलि', नवीन किताबखाना, पुणे, १९४७.
जोशी ना० ग० (संपा०) : 'प्राचीन गीतभांडार', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५९.
जोग रा० श्री० : 'केशवसुत', के० भि० ढवळे, मुंबई, १९४७.
तांबे भा० रा० (संपा० वा० गो० मायदेव) : 'तांबे यांची समग्र कविता', व्हीनस प्रकाशन, पुणे, १९५३.
देशपांडे ग० त्र्यं० : 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५८.
देशपांडे ना० घ० : 'शीळ', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५४.
: 'अभिसार', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६३.
धोंड म० वा० (संपा०) : 'मऱ्हाटी लावणी', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५६.
पटवर्धन मा० त्र्यं० (संपा० गं० दे० खानोलकर) : 'काव्यचिकित्सा', व्हीनस प्रकाशन, पुणे, १९६७.
पाटणकर रा० भा० : 'सौंदर्यमीमांसा', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७४.

पाडगावकर मंगेश : 'जिप्सी', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५३.
: 'छोरी', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५७.
पाध्ये प्रभाकर : 'सौंदर्यानुभव', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७९.
फडके ना० सी० : 'प्रतिभासाधन', अंजलि प्रकाशन, मुंबई, १९५५.
बापट वसंत : 'बिजली', साधना प्रकाशन, मुंबई, १९५२.
: 'सेतु', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६२.
: 'अकरावी दिशा', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६२.
बालकवी (संपा० भा० ल० पाटणकर) : बालकवींची कविता', रामकृष्ण बुक डेपो, मुंबई, १९६२.
बी : 'फुलांची ओंजळ', कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९५८.
बी० रघुनाथ (संपा० भगवंत देशमुख) : 'मिटलेले आकाश', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६५.
बेडेकर दि० के० : 'साहित्य : निर्मिती व समीक्षा', चित्रशाळा प्रकाशन, पुणे, १९५६.
: 'साहित्यविचार', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६४.
बोरकर बा० भ० (संपा० मंगेश पाडगावकर) : 'बोरकरांची कविता', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६०.
भट सुरेश : 'रंग माझा वेगळा', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७४.
मर्ढेकर बा० सी० : 'मर्ढेकरांची कविता', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९५९.
: 'सौंदर्य आणि साहित्य', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९७५.
मम्मटभट (संपा० कृ० श्री० अर्जुनवाडकर व अरविंद मंगरूळकर) : 'काव्यप्रकाश', देशमुख आणि कं०, पुणे, १९६२.
माडगूळकर ग० दि० : 'चैत्रबन', देशमुख आणि कं०, पुणे, १९६१.
यशवंत : 'यशोगंध', कॉंटिनेंटल प्रकाशन, पुणे, १९५६.
रूपकथ्थक : 'रंगपाञ्चालिक', कलापद, मुंबई, १९५८.
रेगे पु० शि० : 'गंधरेखा', ललित साहित्य प्रकाशन, मुंबई, १९५३.
: 'पुष्कळा', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९५९.
: 'दोला', देशमुख आणि कं०, पुणे, १९६२.
: 'दुसरा पक्षी', मौज प्रकाशन गृह, मुंबई, १९६६.
रेगे सदानंद : 'गंधर्व', पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६०.
साखरे नाना महाराज (संपा० का० अ० जोशी) : 'सकल संत गाथा', श्री संत वाङ्मय प्रकाशन मंदिर, पुणे, १९६७.
सावरकर वि० दा० (संपा० वा० गो० मायदेव) : 'सावरकरांची कविता', के० भि० ढवळे, मुंबई, १९४७.

Baudouin Charles (Trans. by Eden & Ceder Paul) : *Psychoanalysis and Aesthetics,* George Allen and Unwin, 1924.

Beardsley Monroe C : *Aesthetics,* Harcourt Brace and Co., New York, 1958.

Black Marx : *Models and Metaphors,* Cornell University Press, New York, 1962.

Brooks Cleanth : *Well Wrought Urn,* Dennis Dobson Ltd., London, 1960.

Brooks Cleanth & Warren Robert Penn : *Understanding Poetry,* Holt Rinehart & Winston Inc., New York, 1961.

Brown Stephen J. : *The World of Imagery,* Kegan Paul, Trench, Trubener & Co., London, 1927.

Coleridge S. T. (Ed. by J. Shawcross) : *Biographia Literaria Vol. I & II,* Oxford University Press, 1962.

: (Ed. by Thomas Raysor) : *Shakespearean Criticism Vol. I,* J. M. Dent and Sons, London, 1960.

Croce Benedetto (Trans. by R. G. Collingwood) : *The Philosophy of Giambattista Vico,* Horward Latimar, London, 1913.

Diamond A. S. : *The History and Origin of Language,* Methuen, London, 1959.

Eliot T. S. : *Selected Essays,* Faber & Faber, London, 1951

: *The Use of Poetry and The Use of Criticism,* Faber & Faber, London, Paperback, 1963.

Empson William : *Seven Types of Ambiguity,* Penguin Books, Harmondswarth, U.K., Paperback, 1961.

Freud Sigmond : *Collected Papers Vol. IV,* Hogarth Press, London, 1934.

Ghiselin Brewster (Editor) : *The Creative Process,* Mentor Books, Paperback, 1963.

Gode P. K. and Karve G. G. (Ed.) : *Apte's Sanskrit-English Dictionary,* Prasad Prakashan, Poona, 1958.

Henle Paul (Editor) : *Language, Thought and Culture,* Ann Arber, The University of Michigan Press, 1959.

Hulme T. E. (Ed. by Herbert Read) : *Speculations,* Routledge and Kegan Paul, London, 1958.

James D. G. : *Scepticism and Poetry,* George Allen & Unwin, London, 1960.

Jesperson Otto : *Language,* George Allen & Unwin, London, 1928.

Joad C. E. M. : *Philosophy of Our Times,* Thomson Nelson and Sons, London, 1940.

Jung Carl Gustav : *Modern Man in Search of Soul,* Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., 1933.

Knights L. C. & Cottle Basil (Editors) : *Metaphor and Symbol,* Butterworth's Scientific Publications, London, 1960.

Krieger Murry : *The New Apologists for Poetry,* Indiana University Press, Bloomington, 1963.

Lewis C. Day : *Poetic Image,* Jonathan Cape, London, 1958.

Liu James J. Y. *Art of Chinese Poetry,* Routledge and Kegan Paul, London, 1962.

MacLeish Archibald : *Poetry and Experience,* Bodley Head, London, 1960.

McDougall Williams : *An Outline of Psychology,* Methuen, London, 1961.

McKeller Peter : *Imagination and Thinking,* Cohen and West, London, 1957.

Murry Middleton J. : *Selected Criticism,* Oxford University Press, 1960.

Ogden C K. & Richards I. A. : *Meaning and Meaning,* Kegan Paul, London, 1930.

Osborne H. : *Theory of Beauty,* Routledge and Kegan Paul, London, 1952.

Peters R. S. (Editor) : *Brett's History of Psychology,* Allen & Unwin, London, 1962.

Piaget Jean : *The Child's Conception of Physical Causality,* Routeldge & Kegan Paul, London, 1930.

Plato (Trans. by B. Jowett) : *The Dialogues of Plato,* Ransom House, New York, 1937.

Prescott F. C. : *The Poetic Mind,* MacMillan & Co., New York, 1922.

Read Herbert : *Collected Essays in Literary Criticism,* Faber and Faber, London, 1950.

: *English Prose Style,* G. Bell & Sons, London, 1956.

Richards I. A. : *Coleridge on Imagination,* Kegan Paul, London, 1934.

: *Interpretations in Teaching,* Kegan Paul, London, 1937.

: *Philosophy of Rhetoric,* Oxford University Press, Paperback, 1965.

: *Principles of Literary Criticism,* Routledge & Kegan Paul, Paperback, 1961.

Sartre Jean Paul : *Existentialism and Humanism,* Methuen, London, 1948.

Spearman C. : *Psychology Down The Ages,* MacMillan & Co., London, 1937.

Spurgeon Caroline : *Shakespeare's Imagery,* Cambridge University Press, London, 1958.

Stallman R. W. (Ed.) : *Critique and Essays in Criticism,* The Ronald Press, New York, 1949.

Urban Wilbur : *Language and Reality,* Allen & Unwin, London, 1939.

Valery Paul : (Translated by Denise Falliot) : *The Art of Poetry,* Routledge and Kegan Paul, London, 1958.

Wellek Rene : *Concepts of Criticism,* Yale University Press, U.S., 1964.

Wellek Rene and Warren Austin : *Theory of Literature,* Jonathan Cape, London, 1961.

Wilson Edmund : *Axels Castle,* The Fontana Library, Paperback, 1961.

३ : परिभाषा-सूची

अतिभौतिकीय	metaphysical
अंतर्विरोधात्मक	paradoxical
अधिकार्थसमावेशकता	inclusiveness
अनेकपदरीपणा	complexity
अनेकार्थी	ambiguous
अबोध मन	unconscious mind
अर्धबोध मन	subconscious mind
आकृती	configuration
आटोपशीरपणा	compactness
आत्मिक	ideal
आदिम अनुभव	primordial experience
आलोकतारतम्य	perspective
आलोकतारतम्यवाद	perspectivism
आर्ष प्रतिमा	archetypal image
कल्पनाप्राप्त	ideal
कल्पनाशक्ती	imagination
–पहिल्या प्रकारची	primary imagination
–दुसऱ्या प्रकारची	secondary imagination
कल्पनासाहचर्य	association of ideas
केवल	absolute
चमत्कृतिशक्ती	fancy
चिन्ह	sign
चेतक	stimulus
जाणीव	feeling
दर्शन	perception
दर्शनबिंदू	point of view

निर्बंधक	censor
निवेदन	communication
पुनर्व्यवस्थापन	secondary elaboration
प्रतिमा	image
प्रतीक	symbol
प्रतीती	vision
प्रमाणक	norm
प्राक्कथा	myth
प्रेरणा	impulse
प्रेरणाकारण	motivation
बोधना	perception
बोधपूर्व	preconscious
मानसिक प्रतिमा	mental image
मानुषीकरण	personification
मूल्य	value
मूल्याचे प्रमाण	standard of value
वस्तुबोध	perception
वस्तुविचार	reference
विपरीत भाव, विपरीतता	irony
विरोध, विरोधाभास	paradox
विशेषण	epithet
वृत्ती	attitude
व्यवस्था	system
व्यामिश्रता	complexity
संघटना	organisation
सजीवीकरण	animism
सत्तास्थान	ontological status
संपन्नता	richness
सबोध मन	conscious mind
संरचना	structure
संवेदनप्रकृती	sensibility
संवेदनाकृती	sense pattern
संवेदनासंक्रमण	synaesthesia
सहचरतत्त्वे	association of ideas

संक्षेपीकरण	condensation
सामान्य	general
सामूहिक अबोध	collective unconscious
सार्वत्रिक	universal
साक्षात्कार	vision
सूक्ष्मता	subtlety
सेंद्रिय	organic
–घाट	organic form
–पूर्ण	organic whole
स्थानांतरण, स्थानांतरप्रक्रिया	displacement
स्व	ego
ज्ञानशास्त्रीय	epistemological

४ : शुद्धिपत्र

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
३	६-७	या शब्दांमागील	प्रतिमा या शब्दामागील
२०	६	वाटलेलेचे ति	वाटलेले तिचे
२३	१	समान्यत्वाची	सामान्यत्वाची
२५	२	विवेचनता	विवेचनात
२५	१९	विभावानुभव	विभावानुभाव
२८	१५	वस्तूना	वस्तूंना
२८	२३	एखाद्याचे (Parole) बोलणे	एखाद्याचे बोलणे (Parole)
२९	३२	दशनबिंदूतून	दर्शनबिंदूतून
३०	६	आपल्य य	आपल्या या
३२	२४	उंचर	उत्तर
४५	२४	**काय**	**कार्य**
५०	२०	कल्पानाशक्तीच्या	कल्पनाशक्तीच्या
१३४	५	तीच कमाई	तीच गमाई
१६५	९	भावसाधर्म्य	व भावसाधर्म्य
१८१	१	आपल्यापुढ	आपल्यापुढे
१८१	२	मागे खुचा	मागे खुर्ची
१८४	११	सेंद्रिय	सेंद्रिय,
१८६	२१	कडव्याकडे कळतो	कडव्याकडे वळतो
२१४	२५	कतिभेचे	प्रतिभेचे
२१५	३४	अमूत असलेली	अमूर्त असलेली
२४५	१८	गगेशी...गुंणधर्म	गंगेशी...गुणधर्म
२५२	२७	*जावा*	*जीवा*
२५५	२७	altitudes	attitudes
२५६	२७	संश्लोषण	संश्लेषण

पृष्ठ	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
२६५	३०	गुणधर्मांच्या संदर्बात	गुणधर्मांच्या संदर्भात
२७२	१८	हे एकरूपकत्व	हे एकरूपत्व
२७५	२६	*येशील तं*	*येशील तू*
२८५	१९	या नात्याने	या नात्याचे
२८८	१	*हा गे विजेचा*	*हा गे बिजेचा*
३६५	२	ते आपणा	ते आपण
४२१	२२	**कलात्मकता**	**कथात्मकता**
४२६	४	कळ *फिरवं*	कळ *फिरवूं*
४३३	२७	ती 'मूता'	ती 'मूर्ती'
234		लक्ष्याथ	लक्ष्यार्थ -

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
दा. क्र. २३५९३
संदर्भ शाखा (स्थळ प्रत)
REFBK-0023593