

म. ग्रं. सं. ठाणे

विषय

निबंध

सं. क्र.

२३५२

# वर्षा

वाङ्मय-विषयक निबंध

रा. श्री. जोग

REFBK-0010903

REFBK-0010903

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन : पुणे



प्रथमावृत्ति : मे १९६०

किंमत : साडेतीन रुपये

ॐ रा. श्री. जोग

प्रकाशक :

अ. अं. कुलकर्णी

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन,

टिळक रोड, पुणे २.

मुद्रक :

य. गो. जोशी,

आनंद मुद्रणालय,

सदाशिव पेठ, पुणे २

पराठी श्रेय संस्था, ठाणे, स्वच्छत.

अनुक्रम ..... वि: .....

क्रमांक ..... नों: दि: .....

सहधर्मचारिणी

सौ. ज्योत्सना

होस—

स्थळ: ..... ठाणे. स्थळ: .....  
अ. नं. .... वि: .....  
क्र. नं. .... नों: दि: .....

## निवेदन—

माझी अशी एक, बहुधा चुकीची, समजूत होती की आपलें स्वतंत्र ग्रंथलेखन संपलें म्हणजे लेखक आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याच्या मार्गाला लागतो. तसें झालें असल्याची कबुली आपल्या मनास देण्याची माझी तयारी झाली नव्हती; म्हणून आपल्या स्फुट लेखांचा संग्रह प्रकाशित करण्याचें मी लांबणीवर टाकत होतो. आता मनाची तशी बरीच तयारी झाली असल्याने प्रस्तुत संग्रह आज प्रकाशित होत आहे.

बहुतेक स्फुट लेखांना तात्कालिक असें कांहीसें महत्त्व असतें. त्यामुळे ते नंतर पुनः प्रकाशित होत असतांनाच त्यांना कालबाह्य असें रूप कांही प्रमाणांत तरी येतेंच. असे लेख या संग्रहांत घेण्याचें शक्य तों टाळलें आहे. वाङ्मयविषयक कांही सामान्य व तात्त्विक स्वरूपाचा विचारच त्यांतून आलेला असावा अशी दृष्टि लेखांच्या निवडीमध्ये ठेवली आहे. तसेंच एकेक लेख पुरेसा विस्तृत असून त्यांतील विषयाची चर्चा अगदी त्रोटक व एकांगी होऊं नये असाहि विचार नजरेसमोर ठेवला होता. हें सारें कितपत जमलें आहे, तें सहृदय वाचकांनीच ठरवावयाचें आहे.

प्रसंगाप्रसंगाने झालेलें आपलें लेखन हें सारेंच कांही कालान्तराने पुनः वाचावें असें आपलें आपल्यासहि वाटतेंच असें नाही. ज्या वाङ्मयविषयक विचारांची चर्चणा पुनः करावीशी वाटली, तेच या संग्रहांत घेतले आहेत. वाचकांनाहि तसें वाटेल अशी आशा आहे.

हा लेखसंग्रह प्रकाशित करणारे माझे प्रकाशक स्नेही श्री. अनंतराव कुलकर्णी यांचा मी आभारी आहे.

भ्यु. कॉलनी, पुणे ४ }  
७ मे, १९६० }

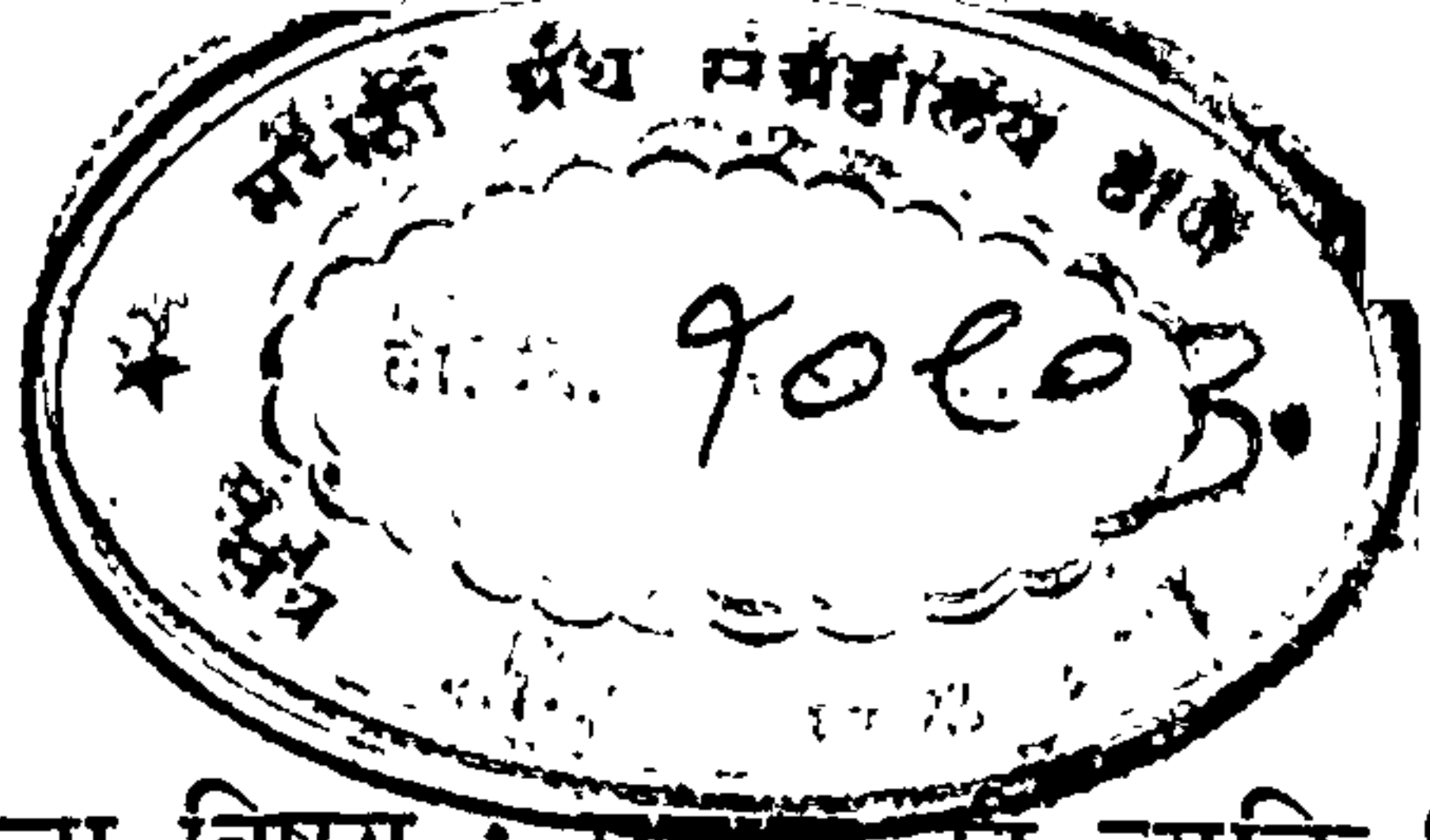
रा. श्री. जोग

रा. श्री. जोग यांचे इतर ग्रंथ

१. अभिनव काव्यप्रकाश
२. सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध
३. अर्वाचीन मराठी काव्य
४. केशवसुत : काव्यदर्शन
५. संस्कृत काव्यवाङ्मय
६. काव्यविभ्रम
७. मराठी वाङ्मयाभिरुचीचें  
विहंगमावलोकन

## अनुक्रमणिका

✓ १. साहित्याचा विषय : समाज की व्यक्ति ( प्रथम प्रसिद्धि—चापेकर-संस्मृति-ग्रंथ )	१
२. हास्याचें मूळ आणि विनोदाचें कूळ ( प्रथम प्रसिद्धि—‘ साहित्य ’, ऑक्टोबर १९४९ )	२६
✓ ३. कला आणि कसरत ( मयूर मंडळापुढे मोरोपंत-स्मृतिदिनादिवशीं वाचलेला निबंध )	५८
४. मुख्यार्थाची कैफियत अथवा दुर्बोधतेची मीमांसा ( मुंबई मराठी ग्रंथसंग्रहाच्या वार्षिक दिनानिमित्त केलेलें भाषण —१९५९ )	८४
✓ ५. वाङ्मयीन सदाभिरुचे म्हणजे काय ?	१०३
टीपा	१२९



## १ साहित्याचा विषय : समाज की व्यक्ति ?

या लेखामध्ये जें विवेचन यावयाचें आहे, त्या विवेचनाकरिता साहित्य या शब्दाचा विशिष्ट मर्यादित अर्थ अभिप्रेत आहे. ज्याला आज 'ललित वाङ्मय' असें संबोधण्यांत येतें, तें काव्य, नाटक, कथा, कादंबरी या स्वरूपाचें वाङ्मय म्हणजे साहित्य असें निदान या लेखापुरतें तरी समजावें. साहित्य शब्दाचा उपयोग याच अर्थाने पूर्वी होत असे, हें साहित्य-शास्त्र, साहित्य-दर्पण, साहित्य-संगीतकला इत्यादि शब्दप्रयोगांवरून दिसून येतें. साध्या वाङ्मय शब्दाचा उपयोग पूर्वीहि कधी कधी ललित वाङ्मय अथवा साहित्य या अर्थाने करण्यांत येत असला, तरी साहित्य शब्दाचा उपयोग मात्र ललितेतर, शास्त्रीय वाङ्मय या अर्थाने होत नसे. त्यामुळे 'बोललें गेलेलें तें वाङ्मय, आणि लिहिलें गेलेलें तें साहित्य' अशी साहित्याची, किंबहुना वाङ्मय या शब्दाचीहि, ऐसपैस कल्पना पूर्वी तरी नव्हती असें म्हणावें लागतें. या शब्दांचे व्युत्पत्तीने प्राप्त होणारे अर्थ कांहीहि असले, तरी त्यांचे संस्कृत वाङ्मयांत रूढ असलेले, आणि तेथून परंपरेने आपल्यापर्यंत आलेले अर्थच आपण स्वीकारावयास हवेत. आज ललित वाङ्मय हेंच काय तें खरें वाङ्मय होय असें म्हणणारे कांही लोक असले, तर याउलट 'ललित वाङ्मय हें उच्च साहित्य नव्हे' असें समजणारे कांही लोक आहेत. या दोघांच्याहि भूमिका मला स्वतःला मान्य नाहीत. ललित नसणारें वाङ्मयहि खरें आणि उच्च असूं शकतें, आणि ललित असूनहि वाङ्मय उच्च साहित्य होऊं शकतें, कारण साहित्य म्हणजे ललित वाङ्मय होय असें माझे म्हणणें आहे. प्रस्तुत चर्चेकरिता वाङ्मय हा अधिक व्यापक अर्थाचा विषय घेतलेला नसून, कथा-काव्य-कादंबरी-नाटकस्वरूप ललित वाङ्मय, म्हणजेच साहित्य एवढाच



मर्यादित विषय घेतलेला आहे. प्रस्तुत चर्चेमधील सारीं विधानें या 'साहित्या'स अनुलक्षून केलेली आहेत.

समाज आणि व्यक्ति या दोन शब्दांचे अर्थहि येथेच निश्चित करून घेतलेले बरे. आजकाल एखाद्या साहित्यस्वरूप कृतीची चर्चा चाललेली असतांना तीमधील चित्र प्रातिनिधिक आहे कीं नाही असा प्रश्न उपस्थित करण्यांत येतो व अनेक वेळा तें प्रातिनिधिक नाही असाहि निर्णय देण्यांत येतो. हा निर्णय देत असतांना तो देणाऱ्याच्या दृष्टीपुढे संबंध मानवसमाज असतो; निदान ज्या समाजांतील व्यक्तींचें चित्र त्या साहित्यकृतींत काढलेलें असेल, तो समाज तरी असतो. त्या सर्व समाजांचें प्रातिनिधिक असें तें चित्र असावें अशी टीकाकारांची अपेक्षा असते. (समाज या शब्दाचा हा अर्थ, म्हणजे संबंध मानवसमाज, किंवा त्याचा बराच मोठा असा खंड, म्हणजे वर्ग, असा अर्थ या विवेचनांत माझ्या मनांत आहे. उलटपक्षीं व्यक्ति म्हणजे ज्या अनेक, अनंत घटकांनी हा व्यापक समाज बनतो, त्यांपैकी कांहींथोड्या निवडक, संख्येने अत्यंत मर्यादित, अशा विशिष्ट व्यक्ति असा अर्थ होतो; व तोच मला अभिप्रेत आहे. (साहित्यकृतीचा विषय व्यापक असा समाज असतो असें म्हणण्यापेक्षा, मर्यादित व्यक्तिसमूह किंवा विशिष्ट व्यक्ति असतात) हें म्हणणेंच बहुधा खरें असतें असें या लेखांत मला सांगायचें आहे.

आधुनिक तर्कशास्त्रांत अर्थव्याप्ति ( Connotation ) आणि व्यक्तिव्याप्ति ( Denotation ) अशा दोन विशेष परिचित अशा संज्ञा आहेत. कोणताहि शब्द उच्चारला, की त्या शब्दाने बोधित अशा कांही व्यक्ति, आणि त्या व्यक्तींचे गुणधर्म या दोहोंचाहि बोध आपल्यास होतो. जितक्या अधिक धर्मांचा बोध आपल्यास होईल, तितकी त्या शब्दाची ( किंवा शब्दसंहतीची ) अर्थव्याप्ति साहजिकपणेंच अधिक असते. उलट जितक्या अधिक व्यक्तींचा बोध आपल्यास होईल, तितकी त्या शब्दाची व्यक्तिव्याप्ति अधिक, मोठी ठरते. उदाहरणार्थ, ' स्त्री ' हा शब्द आपण घेतला, तर जगांतील यच्चयावत् स्त्रीलिंगी मानवव्यक्ति त्यांत समाविष्ट होतात; अर्थ मात्र स्त्रीत्वापुरता मर्यादित होतो, असतो. येथे त्या शब्दाची व्यक्तिव्याप्ति फार मोठी, आणि अर्थव्याप्ति अत्यंत मर्यादित असते. ' स्त्री ' शब्दाची अर्थव्याप्ति त्या शब्दाला ' सुंदर ' या विशेषणाची जोड देऊन आपण

वाढवूं शकतो. पण, त्याच वेळीं त्याची व्यक्तिव्याप्ति आपण फार मर्यादित करितों; कारण, जगांतील सर्व स्त्रियांच्या मानाने त्यांतील सुंदर स्त्रिया संख्येने फार कमी असतात. नुसत्या स्त्री या शब्दापेक्षा 'सुंदर स्त्री' या शब्दसंहतीची अर्थव्याप्ति साहजिकपणेंच अधिक आहे. कारण, तीमध्ये स्त्रीत्व आणि सुंदरत्व या दोन अर्थोचा समावेश होतो. ही अर्थव्याप्तीसुद्धा 'सुस्वभावी' या आणखी एका विशेषणाची जोड देऊन वाढविली, तर या तीन शब्दांच्या संहतीने व्यक्त होणाऱ्या व्यक्तींची संख्या आपण अधिकच मर्यादित करितों हें उघड आहे. सौंदर्यच जगामध्ये मुळांत कमी आहे; जें कांही आहे, त्याचा सुस्वभावाशी योग त्याहून कितीतरी कमी स्थळीं दिसावयाचा. या दोनहि धर्मांचा स्त्रीत्वाशी अर्थातच संबंध हवा. या सर्व गोष्टी ज्या व्यक्तींमध्ये आपल्यास आढळावयाच्या, त्यांची संख्या फारच अल्प असणार हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाही. सारांश, सुंदर सुस्वभावी स्त्री या शब्दसंहतीची अर्थव्याप्ति मूळच्या तिप्पट झाली असें म्हटलें, तर तिची व्यक्तिव्याप्ति मात्र अनेकपटींनी कमी झालेली आपल्यास दिसेल. यांत आणखी तरुण, श्रीमंत, सुशिक्षित इत्यादि विशेषणांची भर घातल्यास 'स्त्री' ची अर्थव्याप्ति वाढेल, परंतु त्या शब्दसंहतीची ती व्यक्तिव्याप्ति उत्तरोत्तर झपाट्याने कमी कमी होत जावी हें साहजिक आहे. अशा व्यक्ति निघाल्याच, तर त्यांची संख्या अगदी अल्प असणार. त्यांचा मोठा वर्ग होणें कठीण आहे. पण आपल्या कथा-कादंबऱ्यांतील बहुतेक नायिका नेमक्या अशाच असत नाहीत काय ? आणि नाटकाचा अगर कादंबरीचा विषय नायिकेपुरता तरी अल्पसंख्य व्यक्तीच असत नाही काय ? जें नायिकेसंबंधी तेंच नायकासंबंधीहि म्हणतां येईल; आणि अशा दोन दुर्मिळ व्यक्ति एकत्र येणें ही गोष्ट अपूर्णाकांच्या गुणाकाराप्रमाणे अधिकच अल्पप्रमाण असत नाही काय ?

या सर्वगुणसंपन्न नायिका अपवादभूत व्यक्ति म्हणून विचाराच्या कक्षेबाहेर टाकल्या, आणि यांपेक्षा कमी गुणसंपन्न, म्हणून अधिक वास्तव अशा व्यक्ति नायक-नायिका म्हणून घेतल्या तरीहि त्या वेचक, निवडक, ज्यांच्याविषयी कांही सांगणें योग्य व शक्य होईल, म्हणून ज्या चित्तवेधक ठरतील अशा असतात, याविषयी तरी मतभेद होऊं नये. त्या अगदी

सर्वसामान्य व्यक्ति असत नाहीत; वैशिष्ट्यपूर्ण असतात. तथापि यापेक्षाहि महत्त्वाची गोष्ट अशी की, या व्यक्तींची निवड केल्यानंतर त्यांच्याविषयी लेखक अगदी पहिल्या पानापासून ते अखेरच्या पानापर्यंत जें जें कांही सांगतो, त्यामुळे तो त्या व्यक्तीची अर्थव्याप्ति वाढवीत जातो, आणि साहजिकच त्याउलट, तेवढ्याच अथवा अधिकच प्रमाणांत, तो त्या व्यक्ति अधिकाधिक वैशिष्ट्यपूर्ण व म्हणून संख्येनेहि ' एकमेवाद्वितीय ' करित जातो. एकेका विशेषणाने व्यक्तिव्याप्ति कशी झपाट्याने कमी होत जाते हें आपण आताच पाहिलें. अशा अनेक विशेषणांनी, वाक्यांनी, परिच्छेदांनी, त्यांनी बनलेल्या प्रकरणांनी, व यांनी भरलेल्या शंभर, दोनशे, चारशे पृष्ठांतील अर्थांच्या योजनेने लेखक सारखें अर्थव्याप्ति वाढवण्याचें व व्यक्तिव्याप्ति कमी करण्याचें द्विविध कार्य करित असतो. उपरिनिर्दिष्ट नायक-नायिकांना आजच्या काळांत बसविण्याऐवजी हरिभाऊ आपटे यांनी आपल्या उषःकाल अथवा चंद्रगुप्त या कादंबऱ्यांत केल्याप्रमाणे अडीचशें वर्षांपूर्वीच्या महाराष्ट्रांत किंवा अडीच हजार वर्षांपूर्वीच्या मगधांत नेऊन बसविलें तर त्या त्या व्यक्तींचें वैशिष्ट्य स्थल आणि काल या दोनहि दृष्टींनी वाढतें, व तेवढ्या प्रमाणांत त्यांची संख्याहि मर्यादित होते. निरनिराळ्या काळांतील आणि निरनिराळ्या स्थलांतील राजकीय, सामाजिक, भौगोलिक व इतर परिस्थिति भिन्न भिन्न असल्याने, व त्यांतच भिन्नस्वभाव अशा व्यक्तींच्या भिन्न भिन्न परस्परसंबंधांची वेगवेगळी गुंतागुंत आपण रंगवीत असल्याने यांतील प्रत्येक कथानक हें स्वतंत्रपणें वेगळें व विशिष्ट स्वरूपाचें बनत जातें. तें जर असें झालें नाही, तर त्या कृतीची पृथगात्मता शून्य ठरून तिचें मूल्य अल्प ठरेल. साहित्यामधील प्रत्येक महत्त्वाच्या व श्रेष्ठ कलाकृतींत हें असें पृथगात्मत्व असतें ही गोष्ट सहज मान्य होण्यासारखी आहे. सारांश, कोणतीहि उत्कृष्ट कथा, कादंबरी अथवा नाट्यकृति घेतली, तरी तो कोणत्या तरी विशिष्ट काळांतील, विशिष्ट स्थलामधील, विशिष्ट परिस्थितीच्या चक्रांत सांपडलेल्या, एकमेकांशीं विशिष्ट पद्धतीने वागणाऱ्या, आणि सर्वांत महत्त्वाचें म्हणजे विशिष्ट स्वभाव असलेल्या कांही थोड्या व्यक्तींचा जीवनेतिहास किंवा त्याचा विशिष्ट खंड असतो. या सर्व वैशिष्ट्यांच्या गुणाकाराने एकंदरीत त्या व्यक्तींचें वैशिष्ट्य वृद्धिंगतच होत जातें.

कोणत्याही साहित्यकृतीचा मुख्य विषय मानव होय अशी एकदा मान्यता दिली, की त्या मानवव्यक्तींची अर्थव्याप्ति अधिकाधिक वाढवीत जाणें हा त्या त्या साहित्यकृतीचा कार्यभाग ठरतो; आणि अशी (अर्थव्याप्ति वाढली, की व्यक्तिव्याप्ति कमी कमी होत जाऊन तिला एकमेवाद्वितीयता प्राप्त होते.)

हा एक तर्कमूलक किंवा तार्किक विचार झाला. आता कांहीसा तात्त्विक विचार करूं. साहित्यापासून दोन प्रकारच्या अपेक्षा साधारणपणें करण्यांत येतात. एक व पहिली अपेक्षा अशी, की साहित्य हें जीवनाचें वास्तव असें दर्शन असावें. दुसरी अपेक्षा अशी, की त्याने मानवी जीवनाविषयीचा कांही व्यापक असा सिद्धान्त सांगून जीवनाचा अर्थ लावून दाखविण्याचा प्रयत्न करावा. या दोन अपेक्षा परस्परभिन्न आहेतच; त्या परस्परविरुद्धहि आहेत असें म्हणावें लागतें. जीवनाचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न म्हणजे तत्त्वज्ञान सांगण्याचा प्रयत्न होय. सर्व तत्त्वज्ञानाची प्रवृत्ति विशेषांतून सामान्य पाहण्याची असते; अनेकत्वाकडून एकत्वाकडे असते; तपशीलाकडून तत्त्वाकडे जाण्याची असते. उलटपक्षीं, जीवनाची, आणि त्या जीवनाचें वास्तवदर्शन असणाऱ्या साहित्याची गति एकत्वाकडून अनेकत्वाकडे, सामान्याकडून विशेषाकडे, तत्त्वाकडून वाढत्या तपशीलाकडे असते. जीवनाच्या किंवा जगताच्या आरंभीं सत् किंवा असत्, जें काय असेल तें, एकच होतें असें आपलें जुनें तत्त्वज्ञान सांगतें. तें तसें एकच राहतें, तर जीवनाचा अर्थ लावण्याचा प्रश्न किती सोपा झाला असता; आणि तसेंच पाहिलें, तर आजच्या वेदान्ताने तो किती सोपा करून ठेवला आहे. सर्व जीवनाच्या मुळाशीं ब्रह्म किंवा आत्मा हें एकच तत्त्व आहे; अनेक असें जें वाटतें, तें केवळ आभास, माया आहे; सर्वत्र एकच तत्त्व भरलें आहे, व आपण स्वतःहि तेंच तत्त्व आहों हें जाणलें की मोक्ष ठेवलेला आहे, हा सर्व जीवनाचा शांकर-वेदान्ताप्रमाणे तरी खरा अर्थ आहे. पण एक असणारें हें जें अनेक रूपांनी प्रकट होतें, तो केवळ भास आहे हें इतर कित्येक वेदान्त्यांनाहि आणि बहुतेक सर्व व्यवहारी लोकांना मान्य होत नाही. तें मुळांत जें एकच होतें, त्याने 'बहु स्याम, प्रजायेय' असें जें एकदा मनांत घेतलें आहे, तें अद्यापि कायम आहे. त्याचा आज बहुशाख आणि अनंत असा विस्तार झालेला आहे; आणखी पुढेहि होईल. आधुनिक भौतिक शास्त्रज्ञांचें, विशेषतः जीवशास्त्रज्ञांचें मत घेतलें तर तें या मतास अनुकूल

असेंच पडेल. विश्वाच्या आरंभीच्या अवस्थेंत जें कांही जीवनतत्त्व अव्याकृत अशा अवस्थेंत होतें, तें मूळचें एकच असतां आज आता त्यांत इतकी विविधता आली आहे. हजारों, लाखो वर्षांच्या अवधींत अक्षरशः अनंत वस्तुव्यक्ति निर्माण झाल्या आहेत, की शोध करणारा मनुष्य थक होऊन जावा. मूळ एका जातीचा प्राणी असला, उदाहरणार्थ मासा, किंवा एखादी वनस्पति, उदाहरणार्थ गवत, असली, तरी त्या एकेका जातींत उत्तरोत्तर अनंत प्रकार झालेले दिसतात. मानवप्राण्याचेंहि तसेंच झालें आहे; होत आहे. जीवशास्त्राचा अभ्यास आणि साहित्याचें कार्य एका दृष्टीने सारखें आहे. त्या शास्त्राला मूळ जीवत्वाचें व्यापक सामान्य स्वरूप सांगून आपलें काम पुरें करितां येत नाही. किंबहुना तें समाधानकारकपणें सांगतांच येत नाही. त्याला करतां येतें तें हें, की त्या जीववृक्षाला पुढे ज्या अनंत शाखा फुटल्या आणि पत्र-पुष्प-फलें आलीं, त्यांचें एकेकाचें निरनिराळें विवेचन करणें, त्यांचें वर्गीकरण करणें, उपवर्ग, उपोपवर्ग पाडणें, व शेवटीं त्या लहानांत लहान अशा वर्गीतील व्यक्ती-व्यक्तीचें वर्णन करणें. जीवनाचें चित्र असलेला साहित्यामधील एकेक ग्रंथहि समग्र मानववंशातील अनेक वर्गोपवर्गीतील कांही व्यक्तींच्या जीवनाचें वर्णन करूं शकतो. कारण मानवी जीवनाच्या गतीप्रमाणे त्यालाहि सामान्याकडून विशेषाकडे, तत्त्वाकडून तपशीलाकडे, समाजाकडून व्यक्तीकडे जाणें अपरिहार्य असतें. एकंदर जीवसृष्टीच्या विस्ताराला आणि गुंतागुंतीला कांही अर्थ आहे असें गृहीत धरूनहि, तो अर्थ सांगण्याचें काम करीत बसण्याऐवजी, तो विस्तार आणि ती गुंतागुंत यथार्थपणें वर्णन करण्याचेंच कार्य जीवशास्त्र करीत असतें. त्याचप्रमाणे मानवी जीवनाच्या प्रस्तुत विस्ताराला आणि गुंतागुंतीला कांही सुसंगत अर्थ आहे असें मानलें, तरीहि साहित्याचें कार्यक्षेत्र या विस्ताराचें व गुंतागुंतीचें खण्डशः वर्णन करण्याचें आहे. त्यांतून कांही सामान्य सिद्धान्त काढून दाखविणें, अनेकत्वाचा तपशील बाजूला काढून एका सामान्याकडे जाणें, हें काम समाजशास्त्राचें, सामाजिक तत्त्वज्ञानाचें आहे. मानवी जीवनाच्या विस्ताराचें व गुंतागुंतीचें नुसतें वर्णनहि कोणत्याहि एका साहित्यकृतीला किंवा कोणा एका लेखकाला आवरण्यासारखें नाही, म्हणूनच खण्डशः वर्णन करणें असा शब्दप्रयोग वर केला आहे. तसें तें शक्य असतें, तर रामायण-महाभारतादि ग्रंथांनंतर इतर ग्रंथ-निर्मिति होण्याचें कारण नव्हतें, किंवा

शेक्सपियरनंतर दुसरे नाटककार होण्याचेंहि कारण नव्हतें. पण मानवी जीवनाचा विस्तार इतका अफाट आहे, त्यांतील गुंतागुंत इतकी विविध आहे, त्याला निरनिराळ्या कालखंडांत मिळणारीं रूपें इतकीं नवनवीन आहेत, की साहित्याला विषयांची वाण केव्हाच पडत नाही. पण हें सारें खंडशः करणेंच त्याला शक्य असतें. म्हणून संबंध मानवसमाज किंवा त्यांतील कोणताहि वर्ग संपूर्णतः एकेका साहित्यकृतीस किंवा एकेका साहित्यिकास आवरणें शक्य झालेलें नाही. शेक्सपियर किंवा शॉ यांच्यासारखे अनेक नाट्यकृति निर्माण करणारे साहित्यिक फार झाल्यास इतरांपेक्षा अनेक अधिक खंडांचें चित्र काढूं शकले असतील, आणि त्यामुळे ते इतरांपेक्षा श्रेष्ठहि ठरले असतील. परंतु त्या दोघांत मिळून सर्व मानवजीवन आक्रमून झालें असें नाही. तसेंच बाल्झॅक किंवा झोला यांच्यासारख्यांनी आपल्या अनेक कादंबऱ्या मिळून पूर्वयोजनेनुसार एका विशिष्ट समाजाचें चित्रण अनेक अंगांनी काढलें असेल; परंतु तेंहि अखेर स्वतःच्या कालापुरतें, स्वतःच्या प्रदेशापुरतें, व त्यांतील कांही गटांपुरतें मर्यादित आहे हें आपल्यास विसरतां येत नाही.

साहित्याच्या प्रगतीचा इतिहास पाहिला (तरी त्याची प्रगति सामान्याकडून विशेषाकडे होत असल्याचें दिसून येईल.) ( साहित्य शब्दाचा आरंभी दिलेला अर्थ येथे पुनः एकदा स्मरणांत आणावा. ) आरंभीच्या साहित्यांत मानव हा मानव म्हणूनच लक्षवेधक ठरला. ' एक होता राजा ' म्हटलें की, ऐकणारांचें काम भागे. तो कोठे होता आणि केव्हा होता हें सांगण्याची आवश्यकता नसे. याचें कारण मनुष्य हा केवळ मनुष्य या नात्याने कसा वागेल एवढेंच जाणण्याची वृत्ति वाचकाची असे. विषयदृष्ट्या ही अवस्था सामान्याचीच अवस्था होय. कालांतराने, म्हणजे जेव्हा व्यक्तिवैशिष्ट्याला अधिक महत्त्व येऊं लागलें, तेव्हापासून या सामान्याचे कांही प्रभेद लक्षांत घेऊन त्या त्या प्रभेदांच्या प्रतिनिधींना महत्त्व प्राप्त होऊं लागलें. त्या व्यक्ति संबंध मानवजातीच्या प्रतिनिधिक नसत; परंतु कांही विशिष्ट वर्गांचें प्रतिनिधित्व त्यांना करितां येई. ' जग हें त्रिविध आहे ' यासारख्या कादंबरींतील तीन मित्र हे त्रिगुणात्मक प्रकृतीचे प्रतिनिधि म्हणूनच त्या कादंबरींत आले आहेत. पण जग हें त्रिविध आहे हें अगदी स्थूल मानानेच खरें आहे. वस्तुतः या तीन गुणांचीं अनंतविध मिश्रणें या जगांत

आपल्यास दिसतात व म्हणून या वर्गप्रतिनिधींच्याहि पलीकडे जाऊन विशिष्ट व्यक्तींपर्यंत साहित्य जाऊन पोचते. उदाहरणार्थ, सनातनी हा एक वर्ग खरा, पण त्यांत शंकरमामंजी सारखा भोंदू, स्वार्थी, दुष्ट सनातनी वेगळा आणि रागिणीमधील खिलाडू सद्बुद्धिप्रेरित 'शास्त्रीबुवा' वेगळे असें करण्याचा प्रसंग येतोच. सुधारकांच्या वर्गांतहि कांही मंद सुधारक, तर कांही उतावळे सुधारक, कांही बाह्याचाराला भुललेले बोलके सुधारक, तर कांही तत्त्वानुष्ठ, त्यागी सुधारक असे प्रकार होतातच. खलनायकांचा वर्ग एक म्हटला तरी 'कमलाकर' वेगळा, 'वृंदावन' वेगळा, आणि 'घनश्याम' वेगळा, असें होतेंच. हरिभाऊंच्या 'सदाशिवपेठी' कादंबऱ्यांतील नायक मध्यमवर्गीय असला, तरी त्यांतील 'गणपतराव' वेगळा आणि 'चंद्रशेखर' वेगळा; 'यशवंतराव खरे' वेगळा, आणि 'भावानंद' तर सर्वोपेक्षा वेगळा, अशी परिस्थिति असल्याचें मान्य करावें लागतें. (साहित्याची प्रगति सामान्यांकडून (Universals) वर्ग-प्रतिनिधींकडे (Types) आणि या वर्गप्रतिनिधींकडून व्यक्तींकडे (Individuals) होत आली असून आधुनिक साहित्य अशा व्यक्तींचें दर्शन करविण्यावर भर देत असतें ही गोष्ट वाङ्मयेतिहासाच्या अभ्यासकांस परिचित आहे.)

वाङ्मयेतिहासाची ही साक्ष बरोबर असल्याचें आपल्याकडील स्वतः वाङ्मय-निर्मिति करणाऱ्या एका साहित्यिकाच्या अनुभवावरून सिद्ध होण्यासारखें आहे. 'मी माझ्या कादंबऱ्या कशा लिहितों' या निबंधांत कादंबरीकार फडके म्हणतात, "कथानकाची मध्यवर्ती कल्पना मनांत येते याचा अर्थ एका विशिष्ट स्वभावाच्या व्यक्तीच्या रूपाने ती डोळ्यांपुढे दिसू लागते. अमुक एका विशिष्ट मनोरचनेची व्यक्ति अमुक एका परिस्थितींत सापडल्यानंतर त्या परिस्थितीशीं झगडण्यासाठी, आपल्या मनांतील इच्छा तृप्त करण्यासाठी, त्या व्यक्तीने केलेल्या प्रयत्नांची हकीगत म्हणजे कादंबरीचें कथानक होय. पुढेहि ते म्हणतात, 'हें स्पष्ट करण्यांतला उद्देश एवढाच की, कादंबरीच्या कथानकाची घडण माझ्या मनांत सुरू होण्यास अमुक एका विशिष्ट स्वभावाची स्त्री अथवा पुरुष माझ्या मनश्चक्षुंपुढे उभा राहणें किती आवश्यक असतें तें वाचकांस

कळावें. ” यानंतर आपल्या कादंबऱ्यांचीं या दृष्टीने उदाहरणें घेऊन ते शेवटीं म्हणतात, “ सारांश, प्रत्येक कादंबरी लिहित असतांना माझ्या मध्यवर्ती कल्पनेचा मूर्त अवतार म्हणून मी कोणत्या तरी एका व्यक्तीची शक्य तितकी रेखीव व स्पष्ट कल्पना आपल्या मनाशीं करित आलों आहे. ” फडके यांनी आपल्या या निबंधांत अर्वाचीन प्रगत साहित्याच्या निर्मितीची प्रक्रियाच सांगितलेली आहे. या प्रक्रियेला अनुसरून साहित्यनिर्मिती न झाल्यास त्या त्या साहित्यकृतींतील व्यक्ति कथानकाकरिता, किंवा कथानकासह त्यापाठीमागे असणाऱ्या पूर्वनियोजित तत्त्वप्रतिपादनाकरिता निर्माण केलेल्या कळसूत्री बाहुल्यांप्रमाणे ठरतात; त्यांतून व्यक्त झालेलें मानवी जीवनाचें चित्र जिवंत उतरत नाही. (साहित्यांत व्यक्तिदर्शनाला सर्वाधिक महत्त्व आहे हें एकदा मान्य झाल्यावर उत्तरोत्तर व्यक्तींच्या वैशिष्ट्याला, किंवा विशिष्ट व्यक्तींना, महत्त्व मिळणें हें अपरिहार्यच झालें. याचाच अर्थ साहित्याचा विषय समाज न ठरतां व्यक्ति ठरते. ) सारांश, साहित्य निर्मितीची मानसिक प्रक्रिया, साहित्याच्या इतिहासावरून निघणारा निष्कर्ष, ज्या मानवजीवनाचें साहित्य हें वास्तव असें दर्शन, त्या जीवनाची मूलभूत प्रवृत्ति, आणि अर्थव्याप्ति वाढवीत राहण्याची व त्या प्रमाणांत व्यक्तिव्याप्ति कमी करित जाण्याची साहित्य-कृतींची कार्यपद्धति या सर्वांचा रोख साहित्याचा विषय समाज नसून व्यक्ति आहे हें दाखविण्याकडेच आहे हें मान्य करावें लागतें.

(व्यक्तींच्या चित्रणाला सामान्याची पृष्ठभूमि ( back-ground ) असते हें अर्थात् कोणीहि अमान्य करूं शकत नाही; आणि करण्याचें कारण नाही. ज्या व्यक्तीचें चित्र काढावयाचें, किंवा चरित्र सांगावयाचें, त्या मानव-कोटींतील आहेत ही गोष्ट गृहीतच आहे. त्या मानवांच्या समाजांतच लक्ष्यीभूत व्यक्ति बसवावयाच्या असतात. म्हणून त्या त्या साहित्यकृतींत स्थल, काल, परिस्थिति, समाज यांच्या वर्णनाची पृष्ठभूमि रंगविली जाते हें सरळच आहे. पण ही सारी मुख्य चित्र उठावदार दिसावें, ठळक व्हावें, याकरिता आवश्यक व अपरिहार्य अशी गोष्ट आहे. परंतु आवश्यक आणि अपरिहार्य असणारी ही गोष्ट म्हणजेच प्रधान, अङ्गी, मुख्य विषय आहे असें समजणें चुकीचें होईल. ( चित्रकलेमध्ये पृष्ठभूमीचें जें महत्त्व, तेंच साहित्यामध्ये व्यक्तीला मिळणाऱ्या सामाजिक पृष्ठभूमीचें आहे. ) पृष्ठभूमीची



आवश्यकता कोणत्याहि चित्रास असते. तिच्याविना चित्र क्वचितच दृष्टीस पडेल, म्हणजे सहसा पडणार नाही; तथापि त्या पृष्ठभूमीवरच चित्र संपले असें होऊं शकत नाही. उलट चित्रकाराचा प्रधान हेतु पृष्ठभूमीवर कोणत्या तरी दुसऱ्या वस्तूचें चित्र काढण्याचाच असतो. त्या वस्तूच्या यथार्थ, वास्तव दर्शनाकरिता म्हणूनच पृष्ठभूमि रंगवावयाची असते. साहित्यामध्ये समाज, किंवा समाजपरिस्थिति ही ती पृष्ठभूमि होय. त्या पृष्ठभूमीला सोडून कोणतेंहि व्यक्तिदर्शन होऊं शकत नसलें, तरी अखेरचें महत्त्व व्यक्तीला आहे, तिच्या पृष्ठभूमीला नाही.

येथवर केलेल्या तात्त्विक चर्चेचा पडताळा पहावयाचा असेल, तर श्रेष्ठ साहित्यकृतींचा परामर्श अपरिहार्य होतो. ( साहित्य शब्दाच्या अर्थाविषयी पुनः एकदा स्मरण देणें आवश्यक वाटतें. ) आपल्याकडील भवभूति या श्रेष्ठ नाटककाराचें सर्वोत्कृष्ट नाटक उत्तररामचरित हेंच आपण विचाराकरिता घेऊं. नाटकांतील मध्यवर्ती व्यक्ति या दृष्टीने रामाचें त्यामधील स्थान लक्षांत घेतां, एका चिरस्मरणीय व्यक्तीच्या जीवनाच्या उत्तरार्धातील त्याच्या मनो-वस्थेचें एक चित्र म्हणूनच आपल्यास त्या नाटकाकडे पहावें लागेल. सामान्य राजे लोकांचा प्रतिनिधि म्हणून किंवा बायकोला टाकून देणाऱ्या पुरुषांचा प्रतिनिधि म्हणून आपण त्या नाटकाच्या नायकाकडे पाहूं शकत नाही. लोकाराधनाकरिता स्नेह, दया, कीर्ति, फार काय आपली पत्नी, हिचाहि त्याग करणाऱ्या एका उदात्तचरित अशा राजाचें तें चित्र आहे. पत्नी-करिता सम्राट्पदावर उदक सोडणारा आधुनिक एडवर्ड हा जसा सर्वसामान्य राजेलोकांचा प्रतिनिधि होऊं शकत नाही, तसा पण विरुद्ध रीतीने राजा या नात्याने प्रजेस त्यागाचा धडा घालून देण्याकरिता आपल्या प्रिय पत्नी-चाहि त्याग करणारा रामचंद्र हा कोणत्याहि देशांतील किंवा कालांतील सामान्य राजेलोकांचा प्रतिनिधि होऊं शकत नाही. पत्नीत्याग केल्यावरहि त्याच पत्नीकरिता शोक करित राहणारा, व यज्ञप्रसंगी तिचीच सुवर्णमूर्ति करून यजमानपत्नीचें काम त्या मूर्तीवर भागविणारा राम भार्यात्याग करणाऱ्या इतर सामान्य लोकांचा प्रतिनिधि होऊं शकत नाही हेंहि तितकेंच खरें आहे. पण कोणत्या एका वर्गाचा प्रतिनिधि तो होऊं शकत नसला, तरी शक्य अशा कोटींतील मानवाचेंच तें एक चित्र आहे यांतहि शंका

अनुसंधानाद्विषयः समाज की व्यक्ति? ... १  
ना दि. २६/१०/६९

नाही. लोकाराधनेविषयीच्या अत्युक्त कल्पनांनी, तात्कालिक आवेगामध्ये निरपराधी अशा सत्त्वशील पत्नीचा ससत्त्व अशा अवस्थेमध्ये त्याग करणारा हा एकनिष्ठ पति अंतर्दामी कित्ती दुःखी होता याचें सुंदर चित्र भवभूतीने या नाटकांत काढलें आहे. सीतेवर केलेल्या अन्यायाचें परिमार्जन अंतर्दाहक अशा शोकाने त्याला करावें लागलें, व स्वतःच्या मुलांकडून झालेल्या पराजयाने त्याचें प्रायश्चित्तहि व्यावें लागलें. गुणाचा अतिरेक करावयाचा स्वभाव रामचंद्रामध्ये आधीहि दिसून आला होता. आपल्या सावत्र आईच्या वेड्या हटवादाला मान तुकवून बापाचा शब्द पाळण्याकरिता तो वनांत गेला. त्याचें पर्यवसान पित्याच्या मृत्यूमध्ये झालें. याला अर्थात् त्याचा इलाज नव्हता. पण पित्याच्या मृत्यूनंतर, ज्याला राज्य मिळावें, म्हणून हा सारा अनर्थ घडून आला होता, तो भरतच स्वतः राज्यावर बसावयास तयार न होतां रामाकडे तें राज्यपद घेऊन आला असतां, आपला वनवास पुढे चालू ठेवण्यांत कोणत्याच प्रकारचा अर्थ साधणें शक्य नसतांना केवळ शब्दाचें पालन करण्याकरिताच त्याने तो वनवास पुढे चालू ठेवला. ज्या शब्दपालनाला कांहीच अर्थ उरला नव्हता, तें शब्दपालन करण्यांत पुढे त्याच्यावर मोठेंच संकट कोसळलें. शब्दपालनाप्रमाणेच लोकाराधन हाहि राजाच्या ठिकाणी गुण ठरतो हें खरें; तथापि त्याविषयीच्या अत्युक्त कल्पनेने अग्निशुद्ध अशाहि पत्नीचा त्याग लोकनिंदेमुळे निर्माण झालेल्या निर्वेदाच्या क्षणिक आवेगामध्ये केल्याने त्याच्याकडून सीतेवर तर अन्याय झालाच, पण त्याने स्वतःसहि दुःखी करून घेतलें. अशा व्यक्तीच्या हृदयाची तळमळ रंगविणें व त्याचें व्यक्तिदर्शन करणें हें कार्य या नाटकांत होत आहे; म्हणूनच ती एक अमर कृति ठरली आहे. निष्कारण पत्नीत्याग करणाऱ्याला मिळणारें प्रायश्चित्त असा त्यापासून बोध घेऊं इच्छणारे, किंवा शंबूक-वध हा राजाचें कर्तव्य ठरविणाऱ्या वर्णप्रधान समाजाचें तें चित्र असल्याचें समजणारे व म्हणून सामाजिक आशय सापडल्याचें समाधान मानणारे दोघेहि वाचक सारखेच अ-पूर्व रसिक समजावे लागतील. तात्पर्य, उत्तररामचरित हें नाटक समाजाला विषय करून प्रवृत्त झालेलें नव्हे, किंवा कांही तात्त्विक आशय सांगणारेंहि नव्हे.

ही आपल्याकडील एका नाटककाराची कृति झाली. इंग्रजी वाङ्मयां-

तील श्रेष्ठ नाटककार शेक्सपिअर् याच्या उत्कृष्ट नाट्यकृति, म्हणजे हॅम्लेट्-सारख्या शोकांतिका घेतल्या, तरी हाच निष्कर्ष काढावा लागेल. स्त्रीने आपल्या पतीस विष घालून मारणाऱ्या दिराशीं पाट लावणें ही गोष्ट कोणत्याहि समाजांत क्वचित्, पण क्वचित्च घडणारी गोष्ट आहे. राजघराण्यांत-सुद्धा अशा गोष्टी नेहमी घडणाऱ्या नाहीत. तथापि त्या तशा आहेत असे म्हटलें तरी हा कांही या नाटकाचा ( मुख्य ) विषय नव्हे. हॅम्लेट्सारख्या हळव्या, अंतर्मुख व याचमुळे दीर्घसूत्री बनलेल्या एका बुद्धिमान तरुणाचें तें चित्र आहे. त्याच्या हातून गैरसमजाने आणि योगायोगाने झालेला पोलोनियस्चा वध, त्या वधाचा व हॅम्लेट्च्या विचित्र वर्तनाचा त्याच्या प्रेयसी-वर झालेला अनिष्ट परिणाम, त्याचे स्वतःचे शत्रु त्याच्या विरुद्ध करित असलेल्या हालचालींचें पर्यवसान, शेवटीं घडलेला भीषण रक्तपात व स्वतः हॅम्लेट्चा शोचनीय अंत या सर्व गोष्टींचा उलगडा तें समाजाचें एक प्रातिनिधिक चित्र आहे एवढ्या मंत्राने होणार नाही. जी स्थिति हॅम्लेट्ची, तीच कमीअधिक प्रमाणांत मॅक्बेथ्, ऑथेल्लो, किंग् लियर या नाटकांची होय. अति-महत्वाकांक्षेचा शोचनीय परिणाम असें मॅक्बेथ् नाटकाचें सामान्य वर्णन करितां आलें, तरी या परिणामास मॅक्बेथ्ची त्याच्याइतकीच किंवा त्याच्यापेक्षाहि अधिक महत्वाकांक्षी पत्नी कारण आहे हेंहि लक्षांत घ्यावें लागतें. अशा पत्नीच्या अभावीं झालें हें पर्यवसान कदाचित् झालेंहि नसतें. यांत भर म्हणून नाटकांतील चेटक्यांनी मॅक्बेथ्ला दिलेल्या भ्रामक उत्तेजनाचाहि उल्लेख करावा लागेल. स्वतः मॅक्बेथ्चें स्वभाववैशिष्ट्य अर्थात् विसरतां येत नाही. आरंभीं तरी त्याची सदसद्विवेकबुद्धि नष्ट झालेली नव्हती. तीमुळे कोणतेंहि घोर कृत्य करावयास तो कचरे. मोठेपणाची इच्छा तर होती. या दोन विरोधी वृत्तींच्या द्वंद्वांत सापडून त्याची चित्तवृत्ति भ्रान्त झाली होती. तिचें चित्र हें नाटकाचें महत्वाचें अंग आहे. व्यक्तीच्या मनांत चाललेल्या द्वंद्वाचें हें दर्शन त्यांत नसतें, तर तें इतकें परिणामकारक होतें ना. किंग् लियरमध्ये हें व्यक्तिवैशिष्ट्य अधिकच स्पष्ट आहे; पण ऑथेल्लोमध्येहि नायक कृष्णवर्ण मूर आणि नायिका श्वेतवर्णीय आर्य रमणी दाखवून त्या कथानकाचें सामान्यत्व शेक्सपियरने पुष्कळच कमी केलेलें आहे. मॅक्बेथ् काय किंवा ऑथेल्लो काय, मनुष्यव्यक्ति म्हणून त्यांचें सामान्यत्व मान्य करूनहि

आणि महत्वाकांक्षी किंवा संशयी अशा पुरुषांचें वर्गप्रतिनिधित्व देऊनहि, त्यांचें स्वतःचें वैशिष्ट्य आणि परिस्थितिचें वैशिष्ट्य आपल्यास डोळ्यांआड करितां येत नाही. याकरिताच साहित्य म्हणजे सामान्याच्या पृष्ठभूमीवर व्यक्तीचें चित्रण असा अर्थ व्यावा लागतो.

आणखीहि एका श्रेष्ठ साहित्यकृतीचें उदाहरण आपण घेऊं. फ्रान्समधील गेल्या शतकांतील जगप्रसिद्ध साहित्यिक व्हिक्टर ह्यूगो व त्याची तितकीच जगप्रसिद्ध अशी कादंबरी 'ले मिझराब्ल' सर्व रसिक वाचकांना परिचित आहेच. या कादंबरीचा नायक जॉ व्हाल् जॉ 'या व्यक्तीकडे वरवर पाहिलें तरी ती एक असामान्य व्यक्ति वाटते. त्याने केलेली शारीरिक आणि मानसिक पराक्रमाचीं अचाट कृत्यें वाचल्यावर याबाबत कोणालाच कांही संदेह राहणें शक्य दिसत नाही. त्याच्या मनावर क्रांतिकारक परिणाम करणारा बिशपहि असामान्यच होता; पण स्वतः तो कांही कमी असामान्य नव्हता. मेयरसारख्या उच्च पदावर स्थित असतांना एका पतित स्त्रीने केलेला अपमान विसरून तिजबद्दल उदार अशी सहानुभूति बाळगून, तिच्या मुलीचा शोध करून, तिचें संगोपन करून, तिजकरिता शेवटपर्यंत त्याने केलेला त्याग, आपल्याशीं असणाऱ्या सादृश्यामुळे भलतीच व्यक्ति तुरुंगांत जात आहे हें पाहून आपल्यास केवळ स्वतःच्या कर्तृत्वावर प्राप्त झालेलें वैभव सोडून देऊन न्यायालयांत प्रकट होण्यांत त्याने दाखविलेलें अचाट मनोधैर्य, स्वतःचा जीव धोक्यांत घालून दुसऱ्यांवर उपकार करण्यांत प्रकट झालेलें त्याचें शौर्य या सर्व गोष्टींमुळे या कादंबरीचा नायक अत्यंत असामान्य झाला आहे; इतका की, त्याचें चरित्र अद्भुतच वाटावें. ही व्यक्ति हाच या कादंबरीचा विषय म्हणावयास हवी. तींत झालेलें समाजदर्शन ही या व्यक्तिचित्राची केवळ पृष्ठभूमि होय. !

पण अद्भुतांत जमा होण्याजोगी ही साहित्यकृति सोडून टॉल्स्टाय या रशियन साहित्यिकाची 'पुनरुत्थान' ( Resurrection ) ही कादंबरी जरी आपण घेतली, तरीहि आपल्यास हेंच दिसेल. भोळ्या, अजाण, खेडवळ तरुणीस फसविणारा उच्चकुलस्थित नायक हा सरदार-घराण्यांतील पुरुष व्यक्तीचा प्रतिनिधि होऊं शकतो असें आपण म्हटलें, किंवा अशी फसगत झाल्यावर पतित स्त्रियांच्या निंद्य जीवनाकडे वळावें लागणाऱ्या अनेक

स्त्रियांची प्रतिनिधि म्हणून त्यांतील नायिका घेतली, तरी त्यांचें हें प्रतिनिधित्व येथेच संपतें, हें लक्षांत व्यावयास पाहिजे. एका चमत्कारिक योगायोगाने ही स्त्री जेव्हा नायकाच्या पुनः दृष्टिपथांत येते, आणि तिच्यावर आलेल्या संकटांस खरोखर आपल्यासच जबाबदार धरावयास हवें असें जेव्हा त्याला पटतें, त्यावेळीं सामान्य जनाप्रमाणे गप्प बसून स्वतःचा बचाव न करितां, आपल्या सामाजिक प्रतिष्ठेला बसणाऱ्या धक्क्याची फिकीर न करितां, तिच्याशीं विवाहबद्ध होऊन तिच्या सुखदुःखांमध्ये, अथवा सुखापेक्षा दुःखामध्ये, सहभागी होण्याची तो तयारी दर्शवितो, त्यावेळीं त्याने सामान्यांचा मार्ग सोडून विशिष्ट व्यक्तीचा मार्गच स्वीकारला असें म्हणावें लागतें. उलट ही अशी संधि आली असतां आपण पहिलें वहिलें खरेंखुरें प्रेम ज्याच्यावर केले अशा व्यक्तीला आपल्या पतितत्वामुळे समाजदृष्टीने अवमानित आणि तिरस्कृत असें जीवन कंठावें लागूं नये म्हणून आपण होऊन चालत आलेला सुटकेचा मार्ग न स्वीकारतां सैबेरियांतील खडतर जीवन पत्करतांना नायिका काटूशा हिनेहि असामान्यांचाच मार्ग पत्करिला. नायक-नायिकांनी दाखविलेलें हें व्यक्तिवैशिष्ट्य या कादंबरींत न येतें तर ही कादंबरीहि सामान्यांचीच वाट धरिती झाली असती. टॉल्स्टायच्या अधिक सुप्रसिद्ध अशा 'अॅना करेनिना' या कादंबरीमध्येहि हीच स्थिति आहे. एका सुंदर तरुण आणि भावनाशील अशा सत्कुलीन तरुणीचा विवाह प्रतिष्ठित, प्रौढ, व्यवहारपटु, विवेकी, कार्यनिमग्न अशा पुरुषाबरोबर झाल्याने तिची झालेली कुचंबणा, तिचें दुसऱ्या एका समशील तरुणावर बसलेलें प्रेम, व त्याचें व्हावयाचें तें झालेलें पर्यवसान, या घटना कांहीशा सामान्य स्वरूपाच्या असल्या, तरी ही कादंबरी कांही एवढ्यावरच संपलेली नाही. आपल्या पतीकडून दुर्लक्षित आणि अनाक्षित असें अनैतिक जीवन अॅनाला जगतां आलें नसतें असें नाही. तिच्या पतीची याला संमति होती, व तेंच कदाचित् तिच्या आजूबाजूच्या परिस्थितीला धरून झालें असतें. पण हें असलें जीवन तिला अशक्य व असह्य वाटलें, व शेवटीं आगगाडीपुढे उडी घेऊन तिने आत्मनाश केला हें मात्र व्यक्तिविशिष्ट असें घडलें. पण हें पर्यवसान होण्यामुळे, व तें तसें साहजिकपणें व्हावें असें तिचें व्यक्तिवैशिष्ट्य दाखविल्यामुळे टॉल्स्टायची ही कादंबरी श्रेष्ठ, अक्षर ठरली आहे.

टॉल्स्टायकडून इंग्रजी विख्यात कादंबरीकार हार्डी याच्याकडे वळल्यास याच गोष्टीचा प्रत्यय आपल्यास आल्यावाचून राहत नाही. 'कॅस्टर्ब्रिज्चा मेयर' किंवा 'ज्यूड' या कादंबऱ्यांबाबत त्यांतील व्यक्तिवैशिष्ट्यामुळेच त्या इतक्या प्रभावी ठरतात हैं दाखविण्याला मुळींच अडचण पडणार नाही. त्याच्या 'टेस्' या सुप्रसिद्ध कादंबरींतहि तें खरें आहे. सामान्य दृष्टीला अनैतिक असें वाटणारें वर्तन एक वेळ टेस्वर लादलें गेलें. त्यामुळे सामाजिक निंदा किंवा छळ तिला सहन करावा लागला. यांतून ती कशी-बशी निभावून गेली, आणि आपला प्रियकर क्लेअर याच्याशीं विवाहबद्ध झाल्यावर त्याला आपला पूर्वेतिहास सांगण्याचा प्रामाणिक वेडेपणा तिने केला नसता, तर कांही काल तरी तिचें जीवन सुखांत गेलें असतें; व इतर कित्येक अशा स्त्रियांचें जीवन सुखाचें झालेंहि असेल. परंतु तिच्या अति सरल स्वभावाला एवढी योग्य अशी प्रतारणाहि अयोग्य वाटली, आणि तिने आपलें पूर्वचरित आपल्या पतीस सांगितलें. तिच्या पतीने या घटनेबाबत योग्य अशी दृष्टि ठेवली असती, तर झाल्यागेल्या गोष्टी विसरून, मिळालेल्या सुखाचा ठेवा दूर लोटून तो परागंदाहि झाला नसता. पण तसें व्हावयाचें नव्हतें. त्वचेच्या पावित्र्यास अवास्तव महत्त्व देऊन मनाने निर्दोष अशा आपल्या विधिपूर्वक विवाहबद्ध पत्नीचा त्याने त्याग केला. या वर्तनाचें परिमार्जन पुढे करूं म्हटल्यानेहि करितां न आल्याने तिच्या आणि त्याच्या जीवनाचें पर्यवसान शोकजनक झालें. योगायोग असा की, टेस्ने आपला पूर्वेतिहास आपल्या भावी पतीस सांगण्याचा प्रयत्न विवाहापूर्वीच केला होता. पण कांहीना कांही कारणाने तो सफल झाला नाही. स्वतःच सरळ आपल्या तोंडाने एकदम सर्व खुलासा करण्याचें धैर्य तिला नव्हतें, किंवा हा खुलासा झाल्यास आपल्या प्रिय व्यक्तीला आपण मुकूं ही पुढे खरी ठरलेली भीतीहि तिला वाटत असेल. तिने भीत-भीत का होईना, केलेले खुलाशाचे हे विवाहपूर्व प्रयत्न फुकट जाऊन विवाहोत्तरच हें सारें तिच्या पतीस कळलें. या योगायोगाने आपल्यास आपल्या पत्नीने फसविलें अशी समजूत होऊन तिला सोडून तो परागंदा झाला. सारांश, नायिकेचा भिन्ना, पण सरळ प्रामाणिक स्वभाव, नायकाचा उतावळा, रूढ नीतीवरच श्रद्धा ठेवणारा स्वभाव व यांत भर म्हणून योगा-

योगाचा विचित्र हटवाद, यांमुळे या कादंबरीचें कथानक आज दिसतें तसें झालेलें आहे. हें चित्रहि सामाजिक किंवा प्रातिनिधिक असें म्हणण्यापेक्षा व्यक्तिस्वभाव आणि दैवयोग यांतून निर्माण झालेली वैयक्तिक कथा असेंच म्हटलें पाहिजे.

वर योगायोगाचा जो उल्लेख आला आहे, त्याला साहित्याचा अन्वय लावण्याच्या प्रक्रियेंत कांही महत्त्वाचें स्थान आहे. जीवनांतील घटनांचा अन्वय लावीत असतां कांही एका मर्यादेपर्यंतच आपण त्यांची कारण-मीमांसा करूं शकतो. या कारणमीमांसेंतील घटक म्हणून गीताकारांनी अधि-ष्ठान, कर्ता, करण, विविध व पृथक् चेष्टा म्हणजे कृति यांचा उल्लेख केला आहे. परंतु अखेरीस 'दैवं चैवात्र पंचमम्' असेंहि म्हणून ठेवले आहे. तें भगवंतांनी म्हटलें आहे म्हणूनच खरें आहे असें नाही. जीवनांतहि त्याचा अनुभव येतो हेंच त्याच्या खरेपणाचें गमक आहे. अनेकांच्या जीवनास दैवयोगाने अकारण आणि अनपेक्षित अशी कलाटणी मिळते. त्याची कांही कारणमीमांसा आपण करूं शकत नाही. (जीवनाचें चित्र जें साहित्य त्यामध्येहि या योगायोगाचें प्रतिबिंब पडल्यावाचून राहत नाही.) कोणीहि लेखक या योगायोगाची दखल न घेतां केवळ कार्यकारणांच्या साखळींत जीवनाचें तें चित्र बसवूं पाहील, तर तें अवास्तव होण्याचाच संभव अधिक. कोणकोण व्यक्ति कोणाकोणास केव्हा केव्हा भेटाव्या आणि त्यांच्या अकारण झालेल्या भेटांतून त्यांचे जिव्हाळ्याचे संबंध निर्माण होऊन एकमेकांच्या जीवनावर त्यांचा काय काय परिणाम व्हावा हें निश्चितपणें कोणीच सांगूं शकत नाही. स्टीफान् त्स्वाइग् याच्या 'आमोक' या कथेंत हें फार प्रभावीपणें दिसून येतें. त्यांतील नायक एक डॉक्टर आहे. दूर, नागरी जीवनापासून दूर, अशा ठिकाणीं आपलें सामाजिक आरोग्याच्या दृष्टीने उपयुक्त असें जीवन तो कंठत आहे. एके दिवशीं एक सुंदर, परंतु अडचणींत सापडलेली अशी स्त्री त्याच्याकडे येऊन नाजुक वैद्यकीय साहाय्य मागते. त्या साहाय्याच्या मोबदल्यांत त्या डॉक्टरने तिजजवळ केलेली मागणी त्या अभिमानी स्त्रीला अपमानास्पद वाटून ती जी तशीच परत गेली, ती पुनः म्हणून त्याच्याकडे याचना करावयास आली नाही. पण ती गेली ती याला वेडा करून गेली. क्षणिक अविवेकाच्या भरांत केलेल्या

वर्तनाची भरपाई करण्याकरिता त्याने केलेले सारे प्रयत्न व्यर्थ जाऊन ती स्त्री मरण पावली व हाहि तिच्याकरिता प्राणत्याग करिता झाला. या दोघांची गांठ योगायोगानेच पडली व पुढील सर्व कथा या योगायोगांतून घडलेल्या गोष्टी-तूनच निर्माण झाली. ती त्या दोघांच्या व्यक्तिवैशिष्ट्यांतूनच निर्माण झाली यांतहि शंका नाही, तथापि योगायोगाचाहि भाग तिच्यामध्ये, आरंभाला तरी होता. कथानकाच्या मध्येहि योगायोगाने महत्त्वाची घटना घडून येऊन त्याला वेगळेंच वळण मिळतें. शाकुंतलामधील दुर्वासशाप हा अशा योगायोगाचें महत्त्वाचें उदाहरण आहे. त्या शापानेच दुष्यन्ताला शकुन्तलेचें विस्मरण होऊन तिच्या जीवनाला निराळीच कलाटणी मिळते, असें निदान कालिदासाला वाटलें. हार्डीच्या ' रिटर्न ऑफ दि नेटिव्ह ' या कादंबरींतहि The Closed Door या अत्यंत प्रभावी प्रकरणांत योगायोगाचें केवढें मोठें उदाहरण आलेलें आहे. नायक किंवा नायिका यांपैकी कोणाच्याहि मनांत नसतांना, त्यांच्याशीं सलोख्याचें बोलून समेट करण्याच्या सदिच्छेने लांबून चालत आलेल्या नायकाच्या म्हाताऱ्या मातेला त्यांच्या घरीं प्रवेश मिळूं शकला नाही, व या अपमानाच्या मनःस्थितींत अति संतापाने तिला मरण आलें. याचा परिणाम नायकनायिकांच्या भांडणांत होऊन तीं एकमेकांपासून दूर झालीं व अखेरीस या साऱ्याचें पर्यवसान शोकान्तिक झालें. बहुतेक सर्व श्रेष्ठ साहित्यकृतींत योगायोगाची दखल कांहीना कांही प्रमाणांत घेतली जाते, व त्यावर आधारलेली ती कृति परिणामकारकहि होते. या योगायोगांना कारणें देतां येत नाहीत. याचाच अर्थ असा, की त्यावर आधारलेल्या कथानकावरून सामान्य स्वरूपाचे निष्कर्ष काढणें योग्य ठरत नाही. तीं कथानकें आणि त्या घटना वैयक्तिकच म्हणावयास हव्या ( जीवनांत अनेक वेळा महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या योगायोगांची योग्य ती जाणीव आपण ठेवली नाही, तर त्या जीवनाचा अर्थ आपल्यास नीटपणें कळला असें म्हणतां येणार नाही. त्या जीवनाचें प्रतिबिंब जें साहित्य, त्या साहित्यामध्येहि या योगायोगांचें महत्त्व लक्षांत न घेतां त्यांतील कांही घटनांवरून आपण सरसकट निष्कर्ष काढूं लागलों, तर त्या साहित्याचाहि अर्थ आपल्यास नीट कळला नाही असें म्हणावें लागेल. )

साहित्याचा विषय समाज नसून व्यक्ति आहेत असें ठरलें, तरी पुढे



काय असा प्रश्न उपस्थित केल्यावाचून वाचक राहणार नाहीत. समाजा-  
 ऐवजी व्यक्ति साहित्यविषय ठरल्या तरी आपल्या साहित्याच्या मूल्यमापनांत,  
 किंवा त्यापेक्षाहि साहित्याच्या रसग्रहणांत काय फरक पडणार आहे, किंवा  
 कांही विशेष लाभ होणार आहे असा विचार ओघानेच प्राप्त होतो. त्याचें  
 उत्तर असें, की साहित्याच्या कार्याविषयी ज्यांच्या कल्पना कांही विशिष्ट  
 प्रकारच्या आहेत, त्यांच्या साहित्याच्या मूल्यमापनाला व तदनुषंगाने रस-  
 ग्रहणालाहि या विचाराने धक्का बसल्याशिवाय राहणार नाही. (साहित्य  
 वाचणाऱ्याच काय, पण तें निर्माण करणाऱ्या कित्येकांची कल्पना अशी  
 असते, की साहित्यग्रंथांत जो विचार सहेतुकपणें सांगितलेला असतो, त्याची  
 व्यापकता जेवढी अधिक, तेवढें त्या ग्रंथाचें मूल्य अधिक असतें; व या दृढ  
 कल्पनेने हे लोक साहित्य वाचत असल्याने, एखाद्या विशिष्ट कादंबरीच्या  
 किंवा नाटकाच्या द्वारे एखादा जीवनविषयक व्यापक सामान्य सिद्धान्त  
 आपल्यास कळत आहे या विचाराचें सुख त्यांच्या रसग्रहणामध्ये अनुस्यूत  
 असतें. अशा वाचकांना जर असें वाटूं लागलें, की साहित्यग्रंथांत तत्त्वज्ञान  
 असलेंच तर तें कांही व्यक्तींपुरतें नियत असतें, म्हणजेच तत्त्वज्ञान नसतें,  
 तर ते त्या ग्रंथाचें मूल्य कमी समजतील, आणि त्यांच्या अपेक्षेस बाध  
 आल्याने त्यांच्या रसग्रहणाच्या उत्कटतेत उणीव आल्यावाचून राहणार नाही.  
 साधा वाचक काय किंवा कवि-साहित्यिक काय, एकेका उदाहरणावरून  
 सरसकट सामान्य सिद्धान्त बांधण्याकडे त्याची प्रवृत्ति असते, तर्काच्या  
 किंवा न्यायाच्या अभ्यासाने ओळखावयाचें असतें तें हेंच, की एखाद्या,  
 किंवाहुना पांचसात, उदाहरणांवरूनहि बांधलेले सामान्य सिद्धान्त निरपवाद  
 असत नाहीत. दोन घटनांमध्ये कांही कार्यकारणभाव असला, आणि तो  
 इतर घटकांनी मिश्रित नसला, तरच तद्विषयक सामान्य विधान बिनचूक  
 ठरण्याचा संभव आहे; एरवीं नाही. आपलें जीवन तर अनंत घटकांच्या  
 परस्परांवर होणाऱ्या व अनेक वेळा अनपेक्षित असणाऱ्या क्रियाप्रतिक्रियांनी  
 अत्यंत गुंतागुंतीचें झालेलें असतें. (त्या जीवनाचें चित्र म्हणजे साहित्य हेंहि  
 तितकेंच गुंतागुंतीचें आहे. तें एखाद्या विशिष्ट तत्त्वज्ञानाच्या चौकटींत बसतें  
 असें कोणी भासवूं शकला, तर त्यांत कोठे तरी गफलत आहे असें समजा-  
 वयास हरकत नाही. ) अशा तऱ्हेची, सर्व प्रकारचें जीवन चपखल बसूं

शकेल अशी चौकट तयार करणें तत्त्वज्ञानालाहि, की ज्याचें तें ध्येयच आहे व ज्याचा प्रयत्न त्याकरिताच चालतो, शक्य झालेलें नाही. तें कार्य साहित्याने करावें ही अपेक्षा असमंजसपणाची नाही काय ? तत्त्वज्ञानाची प्रवृत्तीच मुळीं विशेषांकडून सामान्याकडे जाण्याची आहे. तेव्हा त्याला एक वेळ तें साधण्याचा संभव आहे. परंतु ज्याची प्रवृत्ति सामान्याकडून विशेषांकडेच जाण्याची आहे, त्या साहित्यामधून सामान्य स्वरूपाचें तत्त्वज्ञान निघावें हें मूलतःच अपेक्षितां येत नाही. त्याची उच्चता किंवा नीचता तें किती सामान्य आणि व्यापक सिद्धान्त सांगूं शकतें किंवा शकत नाही या शास्त्राच्या कसोटीवरून ठरणार नाही; तर त्यांत विशिष्ट काळीं, विशिष्ट परिस्थितींत, विशिष्ट व्यक्तींच्या परस्पर-संबंधांचें आणि त्यांच्या मनोभावनांचें चित्रण सहृदयतेने आणि यथार्थपणें केले गेले आहे किंवा नाही यावरून ठरत असतें. साहित्याचें कार्य पूर्वोक्त नसून उत्तरोक्त आहे हें लक्षांत आल्यास अपेक्षाभंग टळून त्याचें रसग्रहणहि अधिक चांगल्या प्रकारें होऊं शकेल.

साहित्यापासून कांही सामान्य सिद्धान्त समजला पाहिजे अशी अपेक्षा कित्येक रसिकांची कशी असते हें शाकुन्तल नाटकाच्या उदाहरणावरून चांगलें लक्षांत येतें. ती एक विशिष्ट प्रेमकथा नसून तीमध्ये एक प्रेमविषयक अमर सिद्धान्त ग्रथित केला आहे, अथवा झाला आहे; व त्यामुळे ती कथाहि अमर झाली आहे असें मानणारे मातबर रसिक आहेत हें सर्व-परिचित आहे. तो सिद्धान्त पुढीलप्रमाणे आहे. प्रेमामध्ये शारीर वैषयिक-तेचा अंश असल्यास त्याचें पर्यवसान दुःखांत होतें, व त्या प्रेमाचें शुद्धीकरण दुःखभोगाने झालें, की मग मात्र त्याचें पर्यवसान विशुद्ध अशा सुखामध्ये होतें. (कालिदासाचा हेतु हा प्रेमविषयक सिद्धान्त आपल्या नाटकाच्या द्वारें सांगावयाचा होता, निदान हें सामान्य तत्त्व सूचित झाल्याने शाकुन्तल हें थोर साहित्य ठरतें असें कविवर रवीन्द्रनाथ टागोर यांनी प्रतिपादलें, व त्याच मताचा पाठपुरावा डॉ. बेलवलकरांसारख्या संस्कृतज्ञांनी केला हें सर्वास परिचित आहेच. हें मत किंवा प्रतिपादन आपातरमणीय आहे हेंहि दाखविलें गेलें आहे. आधी कालिदासाने हें जाणीवपूर्वक प्रतिपादलें आहे कीं नाही, व असल्यास तें जीवनानुभवाशीं सुसंगत आहे कीं नाही असा दुहेरी विचार येथे करावा लागतो.) वस्तुतः सर्वांच्याच पहिल्या प्रण्यांत

वैप्रयिकतेचा कमीजास्त प्रमाणांत भाग असतोच. तसें नसणारें जोडपें हजारांतून एखादें तरी निघेल कीं नाही याची शंका आहे, म्हणून शकुन्तलेस मिळालेल्या शासनास सारेच पात्र आहेत असें म्हणावें लागेल. ( खरें शासन शकुन्तलेस झालें, दुष्यन्तास नव्हे. ) शकुन्तलेचा कांही अपराध होता, असें त्या ' भगवान् काश्यप ' कण्वमुनीलाहि वाटलें नव्हतें. ती पतिगृहीं जाऊन ' भर्तुर्बहुमता ' होईल अशीच त्याची अपेक्षा होती. दैवाच्या अतर्क्य कोपाने तिला दुःख सहन करावें लागलें व दंड भोगावा लागला. तिच्या अपराधाबद्दल तिला तो योग्यच होता असें म्हणावयाचें असेल, तर जगांतील शंभर टक्के नवविवाहितांना अशीच शिक्षा द्यावी लागेल. सुदैवाने ती त्यांना मिळत नाही. दुर्वासासारखा शीघ्रकोपी आणि अविचारी असा ऋषि शकुन्तला पतिचिंतनांत दंग झाली असतांनाच आश्रमांत आला नसता, तर कदाचित् ती सरळ पतिगृहीं गेली असती व दुष्यन्तास विस्मरण न पडतां त्याने तिचें स्वागत व कण्वाची अपेक्षा पूर्ण केली असती. दुर्वासापेक्षा अधिक प्रेमळ व रसिक असा कोणी दुसरा त्या ठिकाणीं असता, तर त्याने शकुन्तलेची थोडी थडा करून गंमत केली असती व तिच्या अपराधाचा ( ? ) परिणाम तेथेच संपला असता. पण तिचें नशीब निराळें होतें. तिचा अपराध असलाच, तर त्या अपराधाच्या मानाने तिला फार जबर शिक्षा भोगावी लागली. दैवकोपाने भोगाव्या लागणाऱ्या दंडाचें असेंच असतें. त्यांत अपराध नसतांना किंवा फार अल्प असतांना दंड भोगावा लागतो, आणि तोहि प्रमाणाबाहेर भोगावा लागतो. त्याचें समर्थन करितां येणें शक्य नसतें. म्हणून मग पूर्वजन्मींच्या पापाकडे त्याचें जनकत्व आपण देतां. शकुन्तलेसारख्या सुग्ध तरुणीला मिळालेल्या शासनाचें समर्थन कालिदासासारख्या सहृदय कवीने केलें असतें असें वाटत नाही. (त्याने दुर्वासाच्या शापाची योजना केली, ती शकुन्तलेचा अपराध स्पष्ट करण्यासाठी नसून दुष्यन्ताचें समर्थन करण्यासाठी केली.) शकुन्तलेच्या मूळ कथेंत दुष्यन्त अगदीच लफंगा ठरतो, तो तसा नाही, नव्हता हें दाखविण्यासाठी दुर्वासाच्या शापाची व शकुन्तलेच्या अलक्षतेची योजना त्याने केली. अलक्षता हा अपराध असलाच, तर फारच क्षुल्लक आहे. याची जाणीव त्याला असल्याने दुर्वासासारख्या, अविचारी, शीघ्रकोपित्वा-

बद्दल प्रसिद्ध असणाऱ्या तपस्व्याची योजना त्याला करावी लागली. त्यावरून शकुन्तलेला दोषी धरण्याचा त्याचा हेतु होता असे सिद्ध होत नाही. परंतु कालिदासाने शकुन्तलेला आरोपीच्या पिंजऱ्यांत न घातला, तरी व्यापक सिद्धान्त काढण्याच्या आहारीं गेलेल्या उपरिनिर्दिष्ट टीकाकारांनी तसा प्रयत्न केला आहे. त्याकरिता त्यांनी शकुन्तलेच्या कुळीचा आधार घेतला. तिची आई अप्सरा होती. तिचा विलासी, कामुक स्वभाव तिच्या मुलीतहि उतरला असला पाहिजे असे अनुवंशशास्त्राच्या आधारे कल्पिले, व एवढ्यानेहि समाधान झाले नाही म्हणून आपली घट्ट झालेली कंचुकी आपल्या मैत्रिणीकडून शिथिल करून घेण्याच्या पाठीमागे तिचा आणखी कांही हेतु असला पाहिजे असे या 'जन्मांत केव्हाहि शाठ्य न शिकलेल्या' मुग्ध बालिके-बद्दल सूचित केले. (अहृदयतेची मजल यापुढे जाऊ शकणार नाही.) परंतु हे कल्पना-विजृम्भित सरळपणे नाटक वाचणाराच्या प्रत्ययास येत नाही. कालिदासाचा प्रयत्न शकुन्तलेला दोषी ठरवण्याचा नसून दुष्यन्ताला निर्दोषी दाखविण्याचा आहे हे मात्र स्पष्ट दिसते. असे असल्याने शाकुन्तलाचे सार म्हणून 'वैषयिक प्रेमाचे पर्यवसान दुःखांत' आणि 'शुद्धीकृत प्रेमाचे सुखांत' असा सामान्य नियम सांगण्याचा प्रयत्न सफल ठरत नाही. दुसरें असे की, हा सामान्य सिद्धान्त या कथेमध्ये कसाबसा बसवून दाखविता आला, तरी तो जीवनानुभवाशी सुसंगत आहे काय व नसल्यास त्या सिद्धान्ताला किंमत काय ? शकुन्तलेचा अपराध करणाऱ्या तरुणी असंख्य आहेत. त्यांच्या त्या प्रेमाचे पर्यवसान दुःखांत होतंच असे नाही. (संसारांत इतर दुःखे येतात, तीं यामुळे असे नाही; तो संसाराचा स्वभाव आहे.) त्याचप्रमाणे अनेक विशुद्धचरित अशा परित्यक्तांच्या जीवनाचे पर्यवसान पुनर्मीलनांत झाल्याचेहि दिसत नाही. त्या विचारांच्या तशाच आयुष्याच्या अंतापर्यंत एकाकी आयुःक्रमण करित असतात. याप्रमाणे अन्वय आणि व्यतिरेक या दोन्ही प्रकारांनी जो सामान्य सिद्धान्त बाधित होतो तो सिद्धान्त तरी कसा म्हणावयाचा व त्याला मूल्य तरी काय ? शाकुन्तलाचे यश आणि अक्षरत्व यावर अवलंबून नाही. ते जीवनांतील एका कथेचे सुंदर चित्र आहे. प्रेमाचा उद्गम व त्याचे तात्कालिक पर्यवसान, पतिपत्नी-मीलनांत अनपेक्षितपणे आलेले विघ्न, शकुन्तलेचे मोठ्या आशेने सासरीं

प्रयाण, कण्वादि माहेरच्या मंडळींना झालेलें विरहदुःख, दुष्यन्ताकडे गेल्यावर निर्माण झालेली परिस्थिति, पतिपत्नींचा आपआपल्या परीने समर्थनीय असा परस्परांबद्दलचा गैरसमज व उडालेला खटका, पुनः स्मृति झाल्यावर दुष्यन्ताला झालेला अनुताप व तन्मूलक दुःख, व अनपेक्षितपणें झालेल्या वियोगाप्रमाणेच अनपेक्षितपणें झालेलें या दोघांचें मीलन यांचें हृदय-गम, सरस, सुंदर असें चित्र शाकुंतलांत आहे हें त्याच्या यशाचें रहस्य आहे. ह्या दोन प्रेमिकांची झालेली ताटातूट आणि पुनः झालेलें मीलन हीं दोनहि शुद्ध योगायोगाच्या स्वरूपाचीं आहेत. त्यांच्या पाठीमागे कांही कार्य-कारणभाव पाहण्याची आवश्यकता नाही, व ओढून ताणून एखादा सामान्य नैतिक सिद्धान्त काढण्याचीहि जरूरी नाही. ?

साहित्यकृतींमधून सामान्य विचार किंवा तत्त्वज्ञान काढण्याचा असा हा प्रयत्न वाचकांकडूनच होतो असें नाही. स्वतः लेखकहि केव्हा केव्हा तसा आभास उत्पन्न करण्याचा प्रयत्न करतात. ' उद्याचा संसार ' हें नाटक लिहिल्यावर आपल्या प्रास्ताविकांत नाटककाराने जें लिहिलें आहे, त्यावरून असा अर्धवट प्रयत्न त्यानेहि केला असल्याचें आढळून येतें. ' उद्याचा संसार ' या शब्दप्रयोगाने तो आजचा नसला तरी निकटच्या काळांत दृष्टीस पडेल अशी लेखकाची अपेक्षा दिसते. आज ज्याचीं पूर्वचिन्हें दिसत आहेत, तें उद्या स्पष्ट होईल असें वाटत आहे. लेखकाचें म्हणणें असें:—

“ (आज—उद्याच्या महाराष्ट्रीय हिंदु समाजातील संसाराचें तें चित्र आहे. हा समाज सध्या संक्रमणावस्थेमध्ये आहे; त्याची जुन्या आचारविचारांची रूढ चाकोरी वुजत चाललेली आहे. नवीन आयुष्यक्रमाची आखणीहि तितकी टळकपणें नाही; वागणुकीला धरबंध न राहिल्यामुळे समाजातील शिस्तीचा सलंगपणा उलगडल्यासारखा झाला आहे; त्यागबुद्धि व सहिष्णुता या मानवी सद्गुणांच्या पायावर उभारलेला संसाराचा मनोरा इतका कललेला आहे, की त्याच्या सुरक्षितपणाबद्दल उघड्या डोळ्यांनी विचार करणाऱ्या प्रत्येक समजस माणसाच्या मनांत जबरदस्त भय उत्पन्न झाल्या-खेरीज राहणार नाही. आयुष्यातील जबाबदारी विसरून जाणाऱ्यांचा उद्याचा संसार कोणत्या स्वरूपाचा होण्याचा संभव आहे हें यांत चित्रित केले आहे, ” ) प्रस्तुत निवेदनांत हिंदु समाज, महाराष्ट्रीय हिंदु समाज,

संक्रमणावस्थेतून जाणारा, आयुष्यातील जबाबदारी विसरून वागणारे, यांमधील प्रत्येक शब्दसंहतीने त्या नाटकांतील समाज अधिकाधिक मर्यादित होत होत कांही विशिष्ट परिस्थितीमधील, विशिष्ट कालांतील, विशिष्ट व्यक्तींचेच तें चित्र आहे हें उघड होतें. त्यांतहि ' एक चित्र ' म्हटल्याने त्याचा विस्तार अधिकच मर्यादित होतो. असें असूनहि ' उद्याचा संसार ' हें व्यापक नांव देण्यांत व आजच्या संक्रमणकालांतील हिंदु समाजाच्या समूढावस्थेचें सरसकटपणें वर्णन करण्यांत आपल्या नाटकास शक्य ती व्यापकता व तन्मूलक तथाकथित असा श्रेष्ठपणा देण्याचाहि प्रयत्न लेखकाचा होता असें दिसतें. वस्तुतः तें एका नैतिकदृष्ट्या दुर्बल आणि व्यसनी माणसाच्या जीवनाचें चित्र आहे. आजच्या किंवा उद्याच्या सर्व समाजाचें नव्हे. त्यांतहि सर्वच व्यसनी माणसांचें तें चित्र नव्हे. विश्राम हा त्या नाटकाचा नायक म्हटल्यास ( वास्तविक तो खलच म्हणावयास हवा; नायकेचा पति म्हणूनच नायक म्हणावयाचा; ) त्याच्या व्यसनीपणाचा एक परिपाक म्हणजे त्याच्या मुलाने त्याच्याच दुसऱ्या अनैतिक संबंधापासून झालेल्या मुलीवर प्रेम करणें व तें अशक्य असल्याचें पाहून प्रेमभंगाने वेडें होणें, हा आहे. त्याचा दुसरा परिपाक म्हणजे त्याच्या मुलीने एका विवाहित माणसावर प्रेम करणें, तिजवर त्याच्याशीं विवाह करण्याचा प्रसंग येणें, आणि त्याने तसें करण्याचें नाकारल्यावर तिची स्थिति अत्यंत असहाय व अनुकंपनीय होणें, हा होय. त्याच्या व्यसनी वर्तनाचा तिसरा व अखेरचा परिणाम म्हणजे जिच्या पैशावर त्याने जन्मभर बदफैलीपणा केला, त्या त्याच्या पत्नीने या साऱ्या दुःखांतून व बेअब्रूंतून सुटका म्हणून आत्महत्या करणें हा होय. हे सर्व परिणाम आपल्या उद्याच्या समाजांतील सरसकट सर्व व्यक्तींच्या जीवनांतून पहावयास मिळतील असें स्वतः लेखकासहि म्हणावयाचें नसेल. सारा समाज संक्रमणावस्थेत असला, तरी विश्रामची व्यसने व त्याकरिता लागणारा पैसा फुकटांत मिळण्याचें भाग्य थोड्या लोकांच्याच वांट्यास येईल, व आपल्या धर्मपत्नीच्या मुलाचें प्रेम आपल्याच अधर्मपत्नीच्या मुलीवर असलेलें पहाण्याचें दुर्भाग्य त्याहूनहि कमी लोकांच्या, किंबहुना एखाद्याच्याच नशिबीं असेल. ज्या उद्याचें म्हणून हें सांगितलें आहे, तें आजहि एखाद्या विशिष्ट व्यक्तीच्या बाबत घडलेलें

असेल, व उद्या झालें तरी एखाद्याच व्यक्तीच्या बाबत घडेल; सरसकट नव्हे. याच दृष्टीने त्याकडे पाहावयाचें आहे व असें एक चित्र म्हणून तें परिणामकारीहि ठरलें आहे. वस्तुतः तें चित्र 'उद्याचा संसार' असण्यापेक्षा 'करुणेचा संसार' आहे असें म्हटल्यास अधिक शोभेल. सुदैवाने हिंदु समाजाच्या जीवनांतील हा 'उद्या' अद्यापि आलेला नाही असें वाटतें. 'करुणेचा संसार' म्हटला की त्यांत कोणतेंहि सामान्य स्वरूपाचें व्यापक तत्त्वज्ञान नाही, आणि तो 'उद्या' अद्यापि आलेला नसल्याने त्यांत भविष्यवादित्वहि उरलेलें नाही. पण असें कांही आहे असें भासविण्याचा मोह मात्र लेखकास आवरला नाही; म्हणूनच व्यापक असें नांव देऊन त्या नांवाचें समर्थक असें निवेदन करण्याचा प्रयत्न त्याजकडून झाला असावा काय ?

कोणतीहि साहित्यकृति ही संबंध समाजाचें चित्र नसून व्यक्तीचें चित्र असतें, असें ठरल्याने त्या कृतीची थोरवी कमी होते अशी गैरसमजूत पुष्कळांच्या ठायीं दिसून येते. तसें मानण्याचें खरोखर कांही कारण नाही. साहित्यस्वरूपाचा एकेक ग्रंथ व्यक्तीव्यक्तीचा परिचय करून देतो, व अशा रीतीने मानव कसा आहे याचें खंडशः का होईना ज्ञान करून देतो; जीवनाचें चित्र दाखवीत असतो. मानव कसा आहे या ज्ञानाइतकें उपयुक्त आणि महत्त्वाचें ज्ञान दुसरें कोणतेंहि नाही. जीवनांत आपल्यास खरोखर सुखी व्हावयाचें असेल, तर मानव आणि त्याचें जीवन याविषयीचें ज्ञानच अधिक उपयुक्त ठरतें. मानवांत जशा सत्प्रवृत्ति आहेत, तशा असत्प्रवृत्तीहि आहेत; 'नराचा नारायण' होण्याचें सामर्थ्य जसें त्याच्यामध्ये आहे, तसेंच मानवाचा पशु बनवणारें दौर्बल्यहि त्याच्या ठिकाणीं आहे. उदात्त विचाराबरोबर हीन आचारहि त्याच्या ठिकाणीं, एकाच मानवाच्या ठिकाणीं, वास्तव्य करूं शकतात. मानव हा एक कोडें आहे, व त्याचें जीवन हेंहि तसेंच दुसरें कोडें आहे. तें साहित्याला किंवा तत्त्वज्ञानालाहि सुटणें कठिण आहे. सर्व तत्त्वज्ञानें या गोष्टीस मान्यता देण्यास कबूल नसतात, व या कोड्यांची गुरुकिल्ली आपल्याजवळ आहे अशा अभिनिवेशाने वागत असतात. खरें साहित्य हा अभिनिवेश न बाळगतां आपल्यास दिसलेला जीवनाचा भाग आणि मानवाचा नमुना कसा काय आहे तें शक्य तेवढ्या यथार्थपणें सांग-

ण्याचा प्रयत्न करितें.) हें दर्शन झाल्याने सुसंस्कृतपणाचें एक लक्षण जें मनाचें औदार्य, किंवा तितिक्षा, ती आपल्या मनांत बाणते. उदार वृत्तीने आणि तितिक्षेने मानवाकडे आणि त्याच्या जीवनाकडे पाहतां येणें यासारखी मनास समाधान आणि शांति देणारी गोष्ट जीवनांत दुसरी कोणतीहि नसेल. कोणतेंहि शास्त्र अथवा तत्त्वज्ञान ही दृष्टि वाचकास देऊं शकत नाही.

पण ही उपयुक्तेची दृष्टि झाली. हीशिवाय दुसरीहि एक दृष्टि आहे. कोणत्याहि श्रेष्ठ साहित्यकृतीपासून इतर कोणताहि लाभ न झाला, तरी (आल्हादाची प्राप्ति तरी खास होते.) या आल्हादाला आपल्याकडील प्राचीन साहित्यशास्त्रज्ञांनी ब्रह्मानंदाच्या बरोबरीची पदवी देऊन ठेविली आहे. त्यांत कदाचित् कांही अतिशयोक्ति असेल. परंतु ब्रह्मपदाची प्राप्ति ही फार कठिण गोष्ट आहे. त्या प्राप्तीमुळे होणारा आनंद कसा असतो कोणास ठाऊक ! पण तोहि आनंद 'हजारांतुनी एखाद्या' सच मिळावयाचा. साहित्याचा आनंद बहुतेकांना उपभोगतां येतो, व तो जर ब्रह्मास्वादसहोदर असेल, तर तो लुटण्यांत कोणताहि दोष तर नाहीच, उलट ब्रह्मास्वाद जर इष्टतम असें जीवनाचें ध्येय असेल, तर साहित्याचा आस्वाद हेंहि तसेंच इष्ट ध्येय मानावयास प्रत्यवाय कोणता ? (असा आनंद देऊं शकणारें 'साहित्य' उच्च नसेल, तर उच्च तरी कशास म्हणावयाचें !)



## २ हास्याचें मूळ आणि विनोदाचें कुळ

हास्याची मीमांसा हा अत्यंत गंभीर प्रकृतीच्या माणसालाहि आकर्षक वाटणारा असा विषय आहे. म्हणून बर्गसाँसारखा तत्त्वज्ञानी किंवा मेननसारखा राजकारणी पुरुषहि या मीमांसेस प्रवृत्त होतो. वस्तुतः हास्याची मीमांसा हा मानसशास्त्रज्ञाचा विषय, पण हास्याची विनोद निगडित असल्याने विनोदाच्या चर्चेबरोबर हास्याची चर्चा करणें वाङ्मयचर्चा करणारांना अपरिहार्य ठरतें. विशेषतः सुखान्तिका आणि शोकान्तिका हे साहित्याचे जे दोन महत्त्वाचे प्रभेद, त्यांची चर्चा करितांना हास्याची व कारुण्याची चर्चा अटळच होते. (मात्र काव्य लिहिणाऱ्यांना काव्याची तात्त्विक चर्चा करितां येईलच असें जसें नाही, तसेंच विनोदलेखन करणारांना विनोदाची वा हास्याची यथार्थ मीमांसा करितां येईलच असें नाही) त्याचप्रमाणे रसाची तात्त्विक चर्चा जशी नीरस होऊं शकते, तशीच विनोदाची चर्चाहि विनोदशून्य होण्याचा संभव नसतो असें नाही.

इंग्रजी टीकावाङ्मयांत हास्याचा शोध फार लोकांनी व मोठ्या प्रमाणांत केलेला आहे. त्या मानाने तो संस्कृत साहित्यशास्त्रांत झालेला नाही ही गोष्ट खरी असली, तरी एतद्विषयक प्राचीन प्रयत्नांविषयी कांही गैरसमज आहेत, ते तसेच राहणें इष्ट नाही. इकडील प्राचीनांची विनोदविषयक कल्पना विशेष उदात्त नाही, हास्य हें एका विशिष्ट भावनेचेंच सूचक असतें अशी त्यांची कल्पना असे, संस्कृत साहित्यशास्त्रामध्ये हास्यरस आणि त्याचा स्थायी भाव हास या दोहोंच्याहि स्वरूपाबद्दल एक प्रकारची विलक्षण संदिग्धता व अनिश्चिति आहे इत्यादि समजुती आज प्रचलित दिसतात. पण त्या खऱ्या नाहीत, हें थोड्या अधिक विचारान्तीं कळून येण्यासारखें आहे.

संस्कृतमधील हास्यचर्चा हास्यरस-विचारामध्ये येते. हा विचार एकंदर रसचर्चेच्या प्रसंगीं होतो. ही रसचर्चाहि नाट्यचर्चेच्या अनुषंगाने प्राधान्याने झालेली आहे. इ. स. च्या बाराव्या शतकांतील गुणचंद्र व रामचंद्र यांनी लिहिलेल्या 'नाट्यदर्पण' या ग्रंथांत अनेक हास्यविषयक उल्लेख आढळतात. ते तपासून पाहिले असतां प्राचीनांच्या हास्यविषयक कल्पनांवर चांगला प्रकाश पडतो. हास्य हें एकाच भावनेचें द्योतक असतें असें त्यांना मुळींच म्हणावयाचें नाहीं. आपल्या जुन्या साहित्य-शास्त्रांत जें मानसशास्त्र आलें आहे, त्यांत व्यभिचारी अथवा संचारी भाव या नांवाने अनेक लहान मोठ्या मनोविकारांचा उल्लेख आलेला आहे. त्यांत मद, उन्माद आणि गर्व असे तीन भिन्न भिन्न संचारी भाव सांगितले आहेत. या तीनहि भिन्न भिन्न भावांत हास्याचे वेगवेगळे प्रकार दिसून येतात असें प्राचीनांचें मत होतें. मदवर्णनांत स्मित व हास्य, उन्मादवर्णनांत हसित, आणि गर्ववर्णनांत उपहसित अशा वेगवेगळ्या हास्यप्रकारांचा उल्लेख ते करितात. उपर्युक्त तीन संचारी भाव हे तीन भिन्न रसांमध्ये दिसतात असें त्यांचें म्हणणें होतें. उदाहरणार्थ, मद हा शृंगाराचा, उन्माद हा करुणाचा, आणि गर्व हा वीररसाचा ( अनेकांपैकी एक ) व्यभिचारी भाव असतो. या तीनहि रसांचे स्थायी भाव अगदी वेगवेगळे आहेत, म्हणजे रति ( शृंगार ), शोक ( करुण ) आणि उत्साह ( वीर ) असे आहेत ही गोष्ट प्रसिद्धच आहे. याशिवाय हास्याचा खास असा प्रांत म्हणून हास्यरस आणि हास-स्थायिभाव हा निराळाच होता. हास्य हा शरीरगत, म्हणजे मुखावर दिसणारा, एक विकार म्हणून त्यास एक अनुभाव असें म्हटलें, तरी त्याचे स्मित, हसित, विहसित, उपहसित इत्यादि सहा निरनिराळे प्रकार प्राचीनांनी सांगितले होते. सारांश, हास्याचे अनेक प्रकार, ते ज्यांत दिसून येतात असे भिन्न भिन्न संचारी भाव, हे संचारी भाव दिसून येतात असे निदान चार भिन्न रस, अशी स्थिति असतां हास्य हें एक भावसूचकच असतें असें प्राचीनांना वाटत होतें असें आपण कसें म्हणूं शकतो ? 'नाट्यदर्पण'कार जें म्हणतात तेंच थोड्याफार फरकाने, शब्दभेदाने भरत, धनंजय, अभिनवगुप्त इत्यादि त्यांच्याहि आधीच्या लेखकांनी म्हणून ठेवलेलें असल्याने 'नाट्यदर्पण'कार तेवढे वेगळे पडतात,

आणि भरतादि इतरांचें मत वेगळें होतें असेंहि म्हणतां येणार नाही.

हीच स्थिति हास्यरसविषयक चर्चेवरील आक्षेपाची आहे. ही चर्चा अपुरी असेल, कदाचित् हास्यरसाविषयीची कल्पना संकुचित असेल; पण ती संदिग्ध व अनिश्चित अशी नाही, आणि विलक्षण म्हणण्याइतकी अनिश्चित खासच नाही. किंबहुना हास्याचें स्वरूप इतकें गुंतागुंतीचें असतां, हास्यरसाची चर्चा मात्र फारच निश्चित, साधी व सुस्पष्ट झाली आहे असें म्हणावें लागेल. विकृत आकृति, विकृत वेष आणि विकृत वागणें व बोलणें ( आचार व जल्प ) यांपासून निर्माण होणारा रस असेंच त्याचें वर्णन अनेक साहित्यज्ञांनी केलें आहे. यांत अनिश्चित आणि संदिग्ध कांही नाही. मात्र आचार आणि जल्प, आकृति आणि वेष यांमधील विकृति पाहून निर्माण होणारें हास्य हें अगदी प्राथमिक स्वरूपाचें असल्याने उच्च अभिरुचीच्या सहृदयांना 'तितकेसें रुचणारें असणार' नाही. अशा उच्च अभिरुचीच्या सहृदयांची कल्पना प्राचीनांना नव्हती असें मात्र नाही. वरच्या दर्जाच्या व्यक्तींच्या हास्यास त्यांनी स्मित व हसित अशीं नांवें दिलीं आहेत. स्मितामध्ये आवाज होत नाही. इतकेंच नव्हे, तर दंतपंक्तींचेहि दर्शन ह्यांत होत नाही; आणि हसितामध्ये किंचित् दंतदर्शन झालें, तरी हास्याचा ध्वनि ऐकूं येत नाही असें त्यांचें मत होतें. हीन अभिरुचीच्या लोकांच्या हास्यास त्यांनी अतिहसित आणि अपहसित अशा संज्ञा दिल्या आहेत, व त्या प्रकारच्या हास्याचें विशेष वर्णनहि केलें आहे. उच्च अभिरुचीच्या रसिकांना हसूं आणणारें असें एक कारणहि प्राचीन संस्कृत-साहित्यज्ञांना माहित होतें. तें म्हणजे ' अनौचित्य ' हें होय. हें अनौचित्य सर्वच रसांच्या आभासाने निर्माण होतें असेंहि त्यांनी सांगून ठेवलें आहे. रसांचा आभास म्हणजे अस्थानीं प्रकट झालेला रस होय. रावणाने सीतेबाबत प्रकट केलेला शृंगार हा अस्थानीं असल्यामुळे हास्यास्पद झालेला आहे ( रावणस्यहि अविषयप्रवृत्तत्वात् शृंगाराभासः सतां हास्यमुपजनयति ) असें त्यांतील कित्येकांचें मत दिसतें. फार काय, हास्यरसाच्या आभासानेहि हसूं येतें ( हास्याभासादपि हास्यो भवति ) असाहि विचार त्यांना अपरिचित नव्हता. अस्थानीं प्रेम, अस्थानीं शोक, अस्थानीं क्रोध अथवा उत्साह, अस्थानीं भय इत्यादि भावनांचें पर्यवसान अखेरीस हास्यांतच व्हावयाचें.

कारण त्यांत अनौचित्य असतें ही कल्पना प्राचीनांना होती. वेष, आचार व जल्प यांमधील विकृतीमुळे उत्पन्न होणाऱ्या हास्यापेक्षा ही दुसरी कल्पना वरच्या पातळीवरची आहे यांत शंका नाही. किंबहुना विनोदनिर्मितीचें मूळ, निदान प्रधान कारणच त्यांनी अनौचित्य या शब्दाने व्यक्त केलें आहे असें म्हणतां येईल.

हास्यरसाच्या मुळाशीं अनौचित्य किंवा औचित्यविसंगति असते ही कल्पना संस्कृत साहित्यज्ञांना माहित होती, त्याप्रमाणेच हास्य हें एकाच कारणाने निर्माण होत नसून त्यापाठीमागे निरनिराळ्या भावना असतात हेंहि त्यांना अवगत होतें हें वरील विवेचनावरून दिसून आलेंच असेल. परंतु अनेक वेळा आपली हास्याची उपपत्ति व्यापक ठरावी म्हणून कित्येक हास्यमीमांसाकार ती उपपत्ति सर्वच प्रकारच्या हास्याला लावून दाखविण्याचा हठाने प्रयत्न करितात. पूर्वी ज्याला हास्यरस म्हणण्यांत आलें, आज ज्यास विनोद आपण म्हणतो, किंवा इंग्लिशमध्ये ह्यूमर असें नांव ज्यास आहे, त्यांतील हास्य हें बहुतेक सारें औचित्यविसंगति किंवा अनौचित्य यावर आधारलेलें असतें हें खरें. (पण हास्य हें तदितर कारणांनीहि निर्माण होतें हेंहि लक्षांत घेणें आवश्यक आहे.) पुष्कळ वेळा हास्य हें सुखाचें, निरतिशय आनंदाचें द्योतक, लक्षण असतें. हें सुख वा आनंद आणि अनौचित्य यांचा संबंध नसतो. परीक्षेंत उच्च यश मिळालें, प्रेमाचें साफल्य झालें, खेळांत किंवा स्पर्धेंत विजय मिळाला, म्हणजे माणसाला साहजिकच सुखमूलक हास्य करावेंसें वाटतें, किंबहुना तें आपोआपच येतें. या गोष्टींत अनौचित्य तें काय ? लहान अर्भकें हसतात, तींहि अनेक वेळा केवळ तुष्टीमुळे हंसतात; त्यांना औचित्य-अनौचित्याची जाणीवहि नसते. सुख हें जसें हास्याचें कारण असतें, तसें क्वचित् दुःखहि, आत्यंतिक दुःख हेंहि असतें. 'अति झालें आणि हसूं आलें' अशी जी एक म्हण आपल्यांत आहे, ती हेंच दर्शविते. (तात्पर्य, हास्य हें एककारणमूलकच असतें असें समजण्याचें कारण नाही. हास्य हा एक अनुभाव म्हणजे अंतर्गत भावनेचें शरीरावर दृग्गोचर होणारें एक बाह्य चिन्ह आहे. एकच अनुभाव जुन्या रसशास्त्राप्रमाणे अनेक भिन्न भिन्न मनोविकारांत व्यक्त होऊं शकतो. म्हणूनच त्याचा उल्लेख प्राचीनांनी भिन्न भिन्न रसांच्या सामग्रीमध्ये केलेला आहे.)

पण हास्याचें एकच एक कारण, व तेंहि अनौचित्य असतें हें सिद्ध करण्याच्या खटाटोपांत किती चमत्कारिक विवेचन होऊं शकतें, तें पुढील उताऱ्यांत दिसून येईल.

“ज्याला आपण निर्मळ निरागस असें हास्य म्हणतो, तें देखील थोड्या-बहुत दुःखाच्या जाणिवेनंतरच एकाएकी झालेल्या सुखाच्या जाणिवेनंतर उत्पन्न झालेलें असतें. आपण क्रीडांगणावर खदखदून हंसतो, तें नेहमीच्या बांधीव, कृत्रिम, नियमबद्ध जीवनाच्या चरकांतून आपल्याला जी मोकळीक मिळालेली असते तिच्या जाणिवेने. परीक्षा उत्तीर्ण झाल्याच्या आनंदाने आपण टाळ्या पिटून हसत-खिदळत उड्या मारूं लागतो, तें देखील मनावरील विवंचनेचा ताग एकाएकी नाहीसा झालेला असतो म्हणूनच ना? अशीं निर्मळ, निरागस हास्याचीं आणखीं उदाहरणें घेतां येतील, व त्यांवरून हेंच दाखवितां येईल, की दुःख व सुख, निराशा व आशा, बंधन व मोकळीक ह्या दोन परस्पर-विरुद्ध, असंबद्ध भावांचा अनुभव आपल्याला एकाएकी, अचानक, एकापाठीमागून एक असा आलेला असतो; म्हणूनच आपण त्या त्या वेळीं हसत असतो. म्हणजे या विवेचनाचा निष्कर्ष इतकाच की, ज्याच्या ठिकाणीं विचारशक्ति पल्लवित होत आहे, किंवा झालेली आहे अशा मनुष्यप्राण्याच्या मुखांतून बाहेर पडणाऱ्या हास्याचें उगमस्थान कोठल्या तरी प्रकारच्या औचित्य-विसंगतीच्या स्फुट किंवा अस्फुट जाणिवेंतच असतें.”

हें सर्व विवेचन आपात-रमणीयहि नाही. आधी विचारशक्ति पल्लवित न झालेल्या अर्भकाच्या हास्याला ही उपपत्ति स्वतः लेखकच लावूं शकत नाही. इतर हास्याचीं जीं उदाहरणें विचाराकरिता घेण्यांत आलीं आहेत, तीं सुखमूलक आहेत; त्यांच्या मुळाशीं औचित्यविसंगति आहे हें कोठेच सिद्ध झालेलें नाही. दुःखानंतर सुख आलें, किंवा निराशेनंतर आशा आली, अथवा बंधनानंतर स्वातंत्र्य प्राप्त झालें, तर त्यांत औचित्यविसंगत तें काय झालें? उलट उचित, निदान इष्ट असेंच झालें. मानवी प्रयत्नाने म्हणा, किंवा त्याशिवायसुद्धा म्हणा, दुःखानंतर सुख, निराशेनंतर आशा, बंधनोत्तर स्वातंत्र्य मिळावें हें उचितच म्हणावयास हवें; निदान अनुचित तरी खास नाही. या गोष्टी परस्परविरोधी आहेत, पण तेवढ्याने त्या

औचित्यविसंगत होत नाहीत. केवळ विरोधी असल्याने प्रतिद्वंद्वी गोष्टी जर अनुचित ठरूं लागल्या, तर याच गोष्टींचा व्युत्क्रम करून त्या मांडिल्या, तरी त्यांतून अनौचित्यमूलक हास्योत्पत्ति व्हावयास कांहीच प्रत्यवाय नसावा; परंतु असें होत नाही. दुःखानंतर सुखाएवजी सुखानंतर दुःख आलें, निराशेनंतर आशेएवजी आशेनंतर निराशा आली, किंवा बंधनोत्तर स्वातंत्र्याएवजी स्वातंत्र्योत्तर बंधन आलें, तरीहि वरील न्यायाने हसूं यावयास हवें. परंतु तसा अनुभव येत नाही, येणारहि नाही; निदान तें दुःख किंवा निराशा आत्यंतिक पराकोटीला गेल्याविना येणार नाही. सर्वसामान्य व तात्कालिक अनुभव हास्याचा नसून विषादाचाच असतो. हास्याच्या वरील उताऱ्यांतील उदाहरणांत खरोखर प्रतिकूल संवेदनानंतर अनुकूल संवेदनाचा म्हणजेच सुखाचा अनुभव येतो; व सुखाच्या मानसिक अवस्थेचें हास्य हें एक स्वाभाविक लक्षण व परिणाम आहे. तेथे औचित्यविसंगति पाहण्याची आवश्यकता नाही. एका सुखानंतर लगेच दुसरें सुख आलें, तरीहि हास्य-निर्मिति होईल. दुःखानंतरच्या सुखामध्ये येणाऱ्या हास्याइतकें विरोधाने तें उठावणार दिसणार नाही इतकेंच. वरील उताऱ्यांतील विवेचनांत जो घोटाळा झाला आहे, तो विरोध म्हणजेच असंबद्धता, आणि असंबद्धता म्हणजे औचित्यविसंगति अशीं भ्रामक समीकरणें मानल्यामुळे निर्माण झाला आहे. मराठीमधील विनोदविषयक चर्चेत जे शब्द योजिले गेले आहेत, ते शैथिल्याने योजिले गेल्याने जो गोंधळ होतो, त्याचा हा परिणाम आहे.

इंग्रजी हास्यचर्चेत ' इन्कॉन्ग्रुअस ' व ' इन्कॉन्ग्रुइटी ' ( Incongruous व Incongruity ) हे दोन शब्द अनेक वेळा योजिले गेले आहेत. त्यांना असंबद्ध आणि असंबद्धता हे शब्द अनुक्रमें मराठींत आजवर अनेकांनी योजिले आहेत. पण ते समर्पक नाहीत. इंग्रजीत ' इर्रेलेव्हंट ' असा जो शब्द आहे, त्याला मराठींत असंबद्ध म्हणतां येईल. कांही असंबद्धता अनुचित किंवा औचित्य-विसंगत होते; उदाहरणार्थ, मूर्ख मनुष्याचें विषयाला सोडून व प्रसंगाशीं विसंगत असें भाषण. परंतु सर्वच असंबद्धता अनुचित असते असें नाही. वर्तमान-पत्रांमधून परस्परांशीं असंबद्ध असणाऱ्या घटना आपण एकमेकांशेजारीं पाहतों. पण तें वर्तमानपत्र या कारणाने विनोदी लेखन होत नाही. कारण, या सर्व घटनांचें एकमेकांशीं असंबद्ध असणें हें

औचित्य-विसंगत नाही. म्हणून त्यांतून हास्यहि उत्पन्न होत नाही. ज्यांचा संबंध असावयास पाहिजे, परंतु असत मात्र नाही, त्यांमधील असंबद्धता ही औचित्य-विसंगत असते, व ती फार तीव्र स्वरूपाची नसेल, तर हास्योत्पादक होईलहि. उलटपक्षीं कित्येक वेळा संबद्धतेमधूनहि औचित्य-विसंगति निर्माण होऊं शकेल. त्याच वर्तमानपत्रांतील वस्तुतः परस्परांशीं असंबद्ध असलेल्या गोष्टी मुद्रकाच्या कृपाप्रसादाने एकाच बातमींत घातल्या गेल्या, तर अनुचित-संबंधामधूनहि हास्यनिर्मिति होईल. पुढाच्याच्या स्वागताच्या बातमींतच कोणा गुन्हेगारास शिक्षा झाल्याची बातमी घुसली, तर ती हास्यनिर्मितीस कारण होईल. म्हणजे असें की हास्य हें अनौचित्यास चिकटून असतें, असंबद्धतेस स्वभावतः असतें असें नाही. शिवाय, संबद्धता किंवा असंबद्धता यांत दोन दोन गोष्टींची आवश्यकता असते; अनौचित्याला नाही. मनुष्य फार लहट किंवा फार ठेंगू असेल, तर तो एकटा असूनहि त्याला पाहून किंचित् हास्यनिर्मिति होते. तेथे आपल्या सामान्य कल्पनेप्रमाणे औचित्यविसंगति असते. पण याहीबाबत असंबद्धता किंवा संबद्धता यांच्या भाषेत बोलावयाचें तर कसें कृत्रिम व क्लिष्ट बोलावें लागेल तें पहावें. मनुष्यत्व आणि त्यास अनुरूप असणारी जाडी किंवा उंची यांची असंबद्धता, किंवा मनुष्यत्व आणि त्यास अननुरूप असणारी जाडी किंवा उंची यांची संबद्धता अशी त्याची मांडणी करावी लागेल. इतकें करूनहि हास्यनिर्मिति होते, ती त्यांच्या मुळाशीं अनौचित्य असतें म्हणूनच, कोणत्याहि दोन गोष्टींमधील असंबद्धता किंवा संबद्धता अनुचित असेल, तरच हास्योत्पादक होईल; अन्यथा नाही.) ( इन्कॉन्ग्रुअस् किंवा इन्कॉग्रुइटी यांना विसंगत किंवा विसंगति हे शब्दच अधिक योग्य ठरतील, हा विचारहि या संदर्भांत लक्षांत घ्यावा. )

। असंबद्धतेप्रमाणेच अपेक्षाभंग आणि अनपेक्षितता हे शब्दहि विनोदा-मधील हास्याच्या कारणमीमांसेमध्ये योजिले गेले आहेत. हे दोन शब्द एकाच अर्थाचे वाचक नाहीत हेंहि कित्येक वेळा लक्षांत घेतलें जात नाही. अपेक्षाभंगांत आधी अपेक्षानिर्मिति झालेली असते. मुळांत अपेक्षा असल्या-विना तिचा भंग होऊं शकत नाही. परीक्षेंत पास होण्याची अपेक्षा, प्रिय व्यक्तीची भेट होईल ही अपेक्षा, कांही अर्थप्राप्ति होईल अशी अपेक्षा

मनांत आधी असेल, तर ती पूर्ण न झाल्यास अपेक्षाभंग होईल, व हा अपेक्षाभंग बहुधा दुःखासच कारण होईल, हास्याला नव्हे. अनपेक्षिततेमध्ये अपेक्षेचा अभाव हीच मूळची अवस्था असते, व तसें असल्याने तिचा भंग होण्याचा प्रश्नच उपस्थित होत नाही. अनपेक्षितपणें चांगल्या, इष्ट गोष्टी घडल्या, तर आंतरिक सुखानुभवाने माणसाच्या चेहऱ्यावर स्मित वा हसित दिसेलहि. परंतु त्याचा आणि विनोदाचा किंवा हास्यरसाचा संबंध असणार नाही. कारण त्यांत अनौचित्य येईलच असें नाही. अपेक्षा नसतां हि प्रिय व्यक्तीचें दर्शन, तशाच प्रकाराने झालेली इतर इष्टप्राप्ति यांत अनौचित्य असें काय आहे? अनपेक्षितपणें आलेल्या मरणादि आपत्तींमध्ये हि हास्य निर्माण करण्याचें सामर्थ्य नसतें. या गोष्टी अनपेक्षित असल्या, अनिष्ट असल्या, तरी हि औचित्य-विसंगत म्हणतां येतील असें नाही, व असल्याच तर त्यांचें अनौचित्य इतक्या तीव्र स्वरूपाचें असतें, की त्यांतून हास्यापेक्षा विषादाचीच निर्मिति होते. अपेक्षा नसतांना लहानसहान अपघात झाले, मयसभेंत घडल्याप्रमाणे पाण्यांत पाय पडून भिजून जाणें, भिंतीवर डोकें आपटणें, इत्यादि किंचिदनुचित गोष्टी घडल्या, तर त्यांचा विषय न झालेल्या व्यक्तींना हसूं येईल. पण याचेंहि कारण अनौचित्य आहे, केवळ अनपेक्षितता किंवा अपेक्षाभंग नाही. (असंबद्धता काय, अपेक्षाभंग काय, किंवा अनपेक्षितता काय, मूलतः हास्योत्पादक नाहीत; त्यांपासून अनौचित्य निर्माण झालें, तरच त्या हास्योत्पादक ठरतात हाच याचा निष्कर्ष म्हणावयास हवा. )

अनपेक्षितता म्हणजे ज्याप्रमाणे अपेक्षाभंग नव्हे, त्याप्रमाणे विरोध म्हणजेहि असंबद्धता नव्हे हेंहि याच संदर्भांत लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. मागे जो उतारा उद्धृत केला आहे, त्यावरून अर्थाचा असा घोटाळा झाल्याचें दिसून आलें असेलच. सुख आणि दुःख, आशा आणि निराशा, बंधन आणि स्वातंत्र्य या गोष्टी प्रकाश आणि अंधार, ज्ञान आणि अज्ञान याप्रमाणे परस्परविरोधी गोष्टी आहेत हें खरें; पण त्यामुळे परस्परांशीं अगदी असंबद्ध होत नाहीत. त्यामध्ये असणारा आत्यंतिक विरोध हाच एक प्रकारचा संबंध होतो. वर उल्लेखिलेलीं द्वंद्वें असंबद्ध नाहीत. त्यांना जुन्या तर्कशास्त्रांत प्रतियोगी असें म्हणत असत. असंबद्धतेला विरोधसंबंधहि



चालणार नाही. दिवस आणि दगड, चहा आणि प्रकाश, स्त्री आणि घड्याळ यासारख्या जोड्यांत असंबद्धता आहे असें म्हणणें योग्य ठरेल. त्या गोष्टीचा सरळ, सहजगम्य प्रत्यक्ष असा कोणताच संबंध नाही. अशा असंबद्ध गोष्टींचाहि संबंध लावून दाखविण्याचा प्रयत्न कोटीमध्ये होतो. उदाहरणार्थ, शेवटच्या जोडीसंबंधाने एकाने असें म्हटलें आहे, की घड्याळ जवळ ठेवल्याने वेळ कळते, स्त्री जवळ असल्याने तो वेळ कसा जातो हें कळत नाही. येथे स्त्री आणि घड्याळ यांचा विरुद्धकार्यकारित्वाचा संबंध लावून दाखविण्यांत आला. एकमेकांशी असंबद्ध असणाऱ्या गोष्टींत अनपेक्षित असा लावण्यांत आलेला संबंध म्हणजे कोटि होते, व तीमध्ये श्रोत्यास किंवा वाचकास विस्मयाचा अनुभव येतो.) यामध्ये येणारें हास्य खरोखर अनौचित्यदर्शनाने आलेलें नसतें. तें श्रोत्यास वाटणाऱ्या विस्मयाचें बाह्य निदर्शन आहे. सर्व हास्य एकाच कारणाने निर्माण होतें हें सिद्ध करण्याच्या खटाटेपांत अनौचित्य म्हणजे असंबद्धता असें पहिलें समीकरण मांडलें गेलें; पण कोटींत दोन असंबद्ध अशा गोष्टींचा संबंध दिसत असल्याने ती 'संबद्ध असंबद्धता' होते असें कांही चमत्कारिक विधान करण्यापर्यंतहि मजल जाते. खरें पाहतां कोटिमूलक हास्य हें वेगळ्या कारणाने; आणि दोषदर्शनाने, अनौचित्यदर्शनाने येणारें हास्य हें वेगळ्या कारणाने, म्हणजे त्यांच्या पाठीमागे असणाऱ्या निरनिराळ्या भावनांमुळे येतें हें मान्य करणें योग्य ठरेल. परंतु बऱ्याचशा विनोदी वाङ्मयामध्ये व विशेषतः मराठीमधील कोल्हटकरांच्या विनोदपरंपरेमध्ये या दोहोंचाहि फार मोठ्या प्रमाणांत एकत्र आढळ होतो व त्यामुळे या दोनहि प्रकारच्या वाङ्मयाने निर्माण होणारें हास्य हें एकाच स्वरूपाचें आहे, व दोन्हीसहि विनोदच म्हणावें अशी प्रवृत्ति होते. (परंतु कोटि आणि विनोद हीं वस्तुतः भिन्न आहेत.) इंग्रजीमध्येहि विट् आणि ह्यूमर् या दोन नांवांनी हे दोन प्रकार ओळखले जातात.

। अनौचित्य अथवा औचित्यविसंगति हें हास्याचें सर्वांत प्रभावी असें कारण आहे हें वरील चर्चेवरून दिसून आलेच असेल.) या दोन शब्दांच्या अर्थांत सूक्ष्म असा फरक आहे हें लक्षांत घ्यावें. अनौचित्य शब्दास अधिक तीव्रता चिकटली आहे. त्यांतील औचित्यविरुद्धत्व अधिक भावरूप

( Positive ) असतें व त्याचें कारकत्व विशिष्ट व्यक्तीकडे देण्याचा आपला हेतु असतो. औचित्य-विसंगति या शब्दास तितकी तीव्रता येत नाही, व तामधील अनौचित्य व्यक्तिकृत असण्यापेक्षा स्वाभाविक किंवा परिस्थितिमूलक असतें. अतिस्थूलता किंवा अतिवामनत्व हें औचित्यविसंगत आहे असें आपण म्हणूं, अनौचित्य हा शब्द या संदर्भात वापरणार नाही. परंतु आपल्या भलत्या बोलण्याने कोणी औचित्यभंग केला, तर अनौचित्य घडलें असें आपण म्हणूं. प्रस्तुत चर्चेत औचित्य-विसंगति हाच शब्द योजण्याचें कारण औचित्य-विसंगतींत अनौचित्य तर येईलच, परंतु इतका तीव्र औचित्यविरोध मनांत नसला व व्यक्तीचा स्वतःचा दोष नसला, तरीहि औचित्याशीं विसंगत असें आपण त्यास म्हणूं शकूं, हेंच आहे.

! औचित्यविसंगति ही हास्याचें कारण खरी, परंतु ती मर्यादेबाहेर गेली की केवळ हास्यावर भागणार नाही; किंबहुना हसूं न येतां केव्हा राग, तर केव्हा दुःख निर्माण होतें.) माणसाचा मूर्खपणा किंवा बावळटपणा कांही मर्यादेपर्यंतच आपण हसण्यावारी घालवूं शकतो. त्या मूर्खपणाचे परिणाम गंभीर होण्याचा संभव दिसूं लागतांच, किंवा झालेला दिसतांच आपल्यास त्याची चीड व राग येईल, किंवा दुःखहि होईल. आपल्या मूर्खपणामुळे कोणी आपलें सर्वस्व घालवून बसला, किंवा स्वतःवर मृत्यु ओढवून घेतला, तर त्याबद्दल सहृदयास अनुकंपा किंवा करुणा वाटेल. परिणाम इतका गंभीर होत नसेल पण अगदी क्षुल्लकहि नसेल, तर विषाद वा घृणा वाटेल, पण परिणाम क्षुल्लकच असतील, तर मात्र आपण त्या मूर्खपणास हसूं. यावरून हास्यविषयक अशी एक उपपत्ति मांडण्यांत आली आहे की, कारुण्य आणि हास्य दोन्ही एकाच भावनेमधून म्हणजे सहानुभूतीमधूनच निर्माण होतात. जगांत अनेक दुःखद घटना नित्य घडत असतात. त्यांचें दुःख विशिष्ट तीव्रतेच्या पलीकडे गेलें की, आपल्यास वाईट वाटतें, विषाद वाटतो, घृणा वाटते, अनुकंपा वा कारुण्य वाटतें. पण दररोजच्या जीवनांतहि इतक्या बारिक-सारिक, पण अनिष्ट ( अनुचित ) गोष्टी घडत असतात, की त्यामुळे माणसास सारखें दुःख होऊं लागलें, किंवा तो दुःख करूं लागला, तर त्याला जगणेंहि असह्य होईल. या बारिकसारिक दुःखांचे परिणाम जाणवूं नयेत, म्हणून निसर्गानेच हास्याची योजना केली आहे. ( हें मत कांही मानसशासहि मान्य आहे).

अशा ठिकाणीं हास्य हें खरोखर दुःखाचेंच द्योतक असतें, सुखाचें नसतें. मात्र दुःखाची बोच हसणारास होत नाही. (कित्येक हास्यमीमांसक हास्य व कारुण्य या एकाच भावनेच्या दोन बाजू आहेत असें मानतात.) त्यांच्या मते ज्याप्रमाणे उत्तम करुणरसात्मक लेखनास खोल सहानुभूतीची आवश्यकता आहे, त्याप्रमाणेच उत्तम हास्यरसात्मक लेखनासहि ती लागते. चार्ली चॅपलिन या विनोदी नटाने निर्माण केलेला कांही विनोद या कारुण्यापासून फार दूर असत नाही याचें कारणहि त्यांच्या मते हेंच आहे.

हास्य-कारुण्यविषयक ही उपपत्ति बरोबर नाही हें अधिक विचारान्तीं लक्षांत येण्यासारखें आहे. कारुण्यास सहानुभूति वा अनुकंपा यांची आवश्यकता आहे हें खरें, परंतु हास्याकरिता आहेच असें नाही. पहिलें असें की, निसर्गाने दयार्द्र होऊन लहानसहान दुःखांमधून पार पडण्यास, म्हणजेच दुःखाची जाणीव न व्हावी म्हणून, जर हास्याची देणगी दिली असेल, तर अधिक दयार्द्र होऊन कोणत्याहि छोट्यामोठ्या दुःखाची जाणीव होऊं नये अशी तजवीज त्याच निसर्गाने कां करूं नये हें समजणें कठिण आहे. दुसरी गोष्ट अशी की, या उपपत्तींत मनुष्यप्राणी हा सहानुभूतीने अगदी भरून राहिला आहे अशी जी त्याच्याबद्दलची सोज्वळ कल्पना गृहीत मानली आहे, ती दुर्दैवाने फारशी खरी नाही. सहानुभूतीस आत्मौपम्याची भावना आवश्यक आहे. मूळ मानवाला आत्मौपम्य कित्यास माहित होतें याबद्दल शंका आहे. तें त्याला शिकवावें लागतें, व शिकवूनहि पटतेंच असें नाही. बहुधा कळतें, पण क्वचित् वळतें. तें त्याला शिकवावयास हवें, त्यांत संस्कृतीचें हित आहे व सर्वांचें कल्याण आहे. हें सारें खरें असलें, तरी तें ध्येय आहे, वस्तुस्थिति नाही.) हास्यविषयक उपपत्ति अशा ध्येयभूत स्थितीवर आधारतां येत नाही. (सर्वसामान्य मानव हा इतर प्राण्यांपेक्षा चांगला, श्रेष्ठ मानला, तरी एकंदरींत स्वार्थी, संकुचित विचाराचा, स्पर्धालु, असहिष्णु, अहंकारी आहे असाच अनुभव येतो. सहिष्णुता, अनहंकार, व्यापक विचार, निःस्वार्थता, स्पर्धाराहित्य या गोष्टी त्याला शिकवाव्या लागतात. त्यांचे संस्कार करावे लागतात. सुसंस्कृतांत ही श्रमसाध्य, संस्करणजन्य अशी गोष्ट आहे. 'पर-दुःख शीतळ' अशी म्हण आहे, तिचाहि अर्थ सहानुभूतीचा स्वाभाविक अपुरा पुरवठा असा होतो. करुणरसांतील दुःखांत व सहानुभूतीमध्ये स्वतः-

वर असेच प्रसंग येतील की काय अशी स्वार्थमूलक भीति अंतर्भूत असते असेंहि कांही मानसज्ञ मानतात. सारांश, (माणसें हसतात, विशेषतः अनौचित्यदर्शनाने हसतात, त्यावेळीं सहानुभूतिजन्य आत्मौपम्याने हसण्यापेक्षा परगतदोषदर्शनामुळे हसत असतात असें म्हणणें हेंच निसर्गास अधिक धरून आहे असें मानावें लागतें.) जीवनांतील व्यवहाराकडे खेळकर वृत्तीने तो पाहूं शकत असला, तर तेंहि त्या जीवनाची झळ त्याला स्वतःला लागलेली नसते तोंपर्यंतच. त्या जीवनाला जरा जास्त गंभीर वळण लागलें, व तें त्याच्या स्वतःच्या जीवनापर्यंत येऊन पोचूं लागलें, म्हणजे त्याची खेळकर वृत्ति नष्ट होऊं लागते, व कारुण्याचा अनुभव तो घेऊं लागतो. औचित्य-विसंगति-दर्शनाने येणारें हास्य हें अनुकंपेमधून निर्माण झालेलें असतें हें उत्तर सोडून देऊन त्याचें कांही निराळें उत्तर मिळतें काय हें पाहिलें पाहिजे.

(औचित्यविसंगति म्हणजे दोष होय व त्याच्या दर्शनाने हसूं येतें, तें तो दोष इतरांत दिसतो त्या वेळेस.) स्वतःमधील दोषदर्शनाने मनुष्यास खेद होतो असाच अनुभव फार. याचा अर्थ असा की, आपण दुसऱ्यास हसतो, तें परन्यूनतादर्शनाने वाटणाऱ्या आत्मप्रौढीने हसतो.) आत्मप्रौढीची भावना अनुकूलसंवेदनात्मक म्हणजे सुखात्मक असते, व सुखाबरोबरच हास्य येतें. प्रतिपक्षाच्या पराजयानंतर येणाऱ्या हास्यासारखेंच तें असतें. विजयांत स्वतःचें कर्तृत्व तरी कांही असतें. (पण स्वतःच्या कर्तृत्वाने जशी प्रौढी वाटते, तशी परन्यूनतादर्शनानेहि वाटते.) इतरांचा अपकर्ष हा जणू कांही स्वतःच्या उत्कर्षाप्रमाणेच होतो. मूळ मानवास जवळ असणाऱ्या लहान मुलांचें वर्तन या दृष्टीने पाहण्यासारखें असतें. लहान मुलें इतरांमधील कोणत्याहि औचित्य-विसंगतीला मोठ्याने, अगदी मोकळेपणाने हसतात. कोणी इतर मनुष्य पाय घसरून पडला, किंवा त्याची टोपी वाऱ्याने उडाली, तर मुलें तात्काळ व अपराधीपणाची भावना न बाळगतां अतिहसित होईल असें हसतात. मात्र स्वतःच पाय घसरून पडल्यावर त्यांना हसूं तर येत नाहीच, उलट रडूं कोसळतें. कित्येक वेळा त्यांत शारीरिक दुःखाचा अंश असतो हें खरें, पण बहुधा त्याच्या जोडीला मानसिक दुःख असतें. केव्हा केव्हा तर शारीरिक दुःख नसतेंच; परंतु त्यांच्या आत्मप्रौढीला धक्का बसलेला असतो. अशा वेळीं मुलें प्रथम आपण पडलेलें कोणी पाहिलें आहे काय, किंवा

पाहत आहे काय हें पाहतात. कोणी पाहिलेलें नाही असें दिसल्यास झटकन अंग झटकून कांही घडलेंच नाही अशा वृत्तीने वागूं लागतात. परंतु कोणी पाहिलेलें असल्यास मात्र रडावयास प्रारंभ करितात, व स्वतःविषयी सहानुभूति निर्माण करण्याचा प्रयत्न करितात. जणू कांही घडलेल्या औचित्य-विसंगतींत स्वतःचा कांही दोष नसून परिस्थितीच कारण झाली आहे, व त्यापेक्षा अधिक म्हणजे ही औचित्यविसंगति अधिक गंभीर असून हास्याहं असण्यापेक्षा अनुकंपाहं आहे. हाच प्रकार मुलें मोठीं होऊन प्रौढ माणसें झालीं, तरीहि कांही प्रमाणांत शिळक राहतो. त्याचा आविष्कार कांही वेगळ्या प्रकाराने, संयमाने, सौम्य रूपाने होतो एवढेंच. अतिहसिताचें विहसित, त्याचेंहि नुसतेंच हसित, किंबहुना स्मित राहतें. पुढे हेंहि दृश्य न होतां मनांतल्या मनांतच होतें. पण आत्मप्रौढीची भावना हीच त्या हास्याची कारक असते. मनुष्य जसजसा सुसंस्कृत होत जातो, तसतशी त्याची आत्मप्रौढीची भावना क्षीण होत जाते व तिचा आविष्कार सौम्य होत जातो. आत्मप्रौढीशीं अनेक वेळा निगडित असलेली परविषयक तुच्छताबुद्धि नाहीशी होते. एक प्रकारचें ताटस्थ्य त्याच्या ठिकाणीं बाणतें. उरतें काय, तर कोणत्याहि प्रकारच्या औचित्यविसंगतीला हसण्याची संवय. ही संवय पुढे पुढे इतकी अंगवळणीं पडते, की तिच्या पाठीमागे कोणतीहि भावना जाणीव होण्या-इतकी असत नाही, आणि येणारें हास्य हें जवळ जवळ अनात्मप्रेरित ( Involuntary ) होऊन बसतें. अनेक विनोदी चुटके आपण प्रत्यहीं वाचतो, त्यावेळीं त्यांत उल्लेखिलेल्या व्यक्तीबद्दल सहानुभूति तर वाटत नाहीच, कारण त्यांचा आपल्यास परिचयच नसतो; परंतु आत्मप्रौढीचाहि भाग विशेष असत नाही. केवळ परगत औचित्य-विसंगतीचें दर्शन झालेलें असतें, व अशा वेळीं हसण्याची संवय लागलेली असते म्हणून आपण हसतो.

इतकें झालें की मनुष्य स्वकृत औचित्यविसंगतीलाहि हसूं शकतो व हसूंहि लागतो. स्वतःविषयीहि विनोद करूं लागतो. आपल्या विसराळूपणाबद्दल, उतावळीपणाबद्दल, आपल्या वर्तनांतील बारीकसारीक चुकांबद्दल स्वतःस हसण्याइतकें मनाचें ताटस्थ्य त्याला प्राप्त झालेलें असतें. ही खरी विनोदी वृत्ति म्हणावयास हवी. हाच खरा खिलाडूपणा होय. ज्या लेखनांत कोणाचा उपहास नसतो, कोणाविषयी द्वेष, तिरस्कार अगर तुच्छताबुद्धि

नसते, आत्मप्रौढीचाहि आविष्कार नसतो, तें केवळ औचित्यविसंगति—दर्शनार्थ केलेलें औचित्यविसंगतिदर्शन अशा स्वरूपाचें लेखन खरें उच्च दर्जाचें हास्यरसात्मक विनोदी वाङ्मय म्हणावयास पाहिजे. त्यांत हास्य-विषयीभूत व्यक्तीला खिजविण्याचा उद्देश असत नाही, किंबहुना कोणाला कांही शिकविण्याचा, सुधारण्याचाहि हेतु असत नाही; हास्यनिर्मितीला आधार एवढ्याच दृष्टीने इतर व्यक्तींकडे पाहण्यांत येतें. स्वतःविषयीच विनोद करून जेव्हा आपण हसतो किंवा हसूं, तेव्हाहि स्वतःबद्दल सहानुभूति वाटत असते म्हणून नव्हे, तर स्वतःकडेहि तिन्हाइताच्या दृष्टीने आपण पाहूं शकतो म्हणून हसतो. असें असलें की, आत्मप्रौढीचा किंवा परविषयक तुच्छताबुद्धीचा प्रश्नच उपस्थित होत नाही. कारण आत्म आणि पर एकच असतें. येथे औचित्यविसंगति घडते एवढेंच ज्ञान पुरेसें होतें; ती कोणाच्या हातून व कोणाच्या बाबत घडते हा विचार डोळ्यांपुढे नसतो. या शुद्ध विनोदी वृत्तीस सहानुभूतीची, किंबहुना कोणत्याहि तीव्र भावनेची आवश्यकता नसते. अनौचित्यग्रहण हा एक बुद्धिव्यापार होतो व हसण्याची क्रियाहि आपोआप होते. यांत कोठे सहानुभूति शिरल्यास कारुण्याचा प्रांत सुरू होतो.

औचित्यविसंगतीचे, विशेषतः व्यक्तिबंध औचित्यविसंगतीचे, मुख्य प्रभेद दोन. एक शरीरगत दोषांचा आणि दुसरा अंतःकरण आणि बुद्धि यांमधील दोषांचा. अति स्थूलपणा, अति ठेंगूपणा, टक्कल, चकणेपणा, तोतरेपणा, बहिरेपणा, लंगडेपणा इत्यादि दोष शरीरगत आहेत व ते लोकांच्या हास्यविनोदास पात्र होतात. लहान मुलें तर समवयस्क मुलांची या दोषांबाबत फार आणि निर्घृण चेष्टा करितात हें सर्वांच्या अनुभवाचें आहे. हें हास्य अभिरुचिदृष्ट्या खालच्या दर्जाचें होय; या शारीरिक दोषांस त्या त्या व्यक्ति जबाबदार नसून निसर्ग किंवा परिस्थिति कारण झालेली असते. त्यांना स्वतःला ते दोष नाहीसे करितां येणें शक्य नसतें. अशा स्थितींत त्या व्यक्तींना त्या त्या दोषाकरिता हसणें ही निर्दयपणाची द्योतक अशी गोष्ट असल्याने सुसंस्कृततेस असंमत आहे. बौद्धिक वा अंतःकरणाच्या दोषांसंबंधाने वेगळी गोष्ट आहे. ते दोष मेहनतीने व दक्षतेने काढून टाकणें अशक्य नसतें. विसरभोळेपणा, बावळटपणा, चिडखोरपणा, क्षुद्र मत्सर वा संशय, अलक्षता, अव्यवहारिता या दोषांना हसण्यांत निर्घृणपणा होत नसून

उलट झाली तर त्या त्या व्यक्तीची सुधारणा होण्याचाच संभव असतो. अशा वेळीं हसण्यामध्ये फारसा अपराधीपणा वाटण्याचें कारण नसतें. कित्येक वेळा असेंहि होईल की एकाच व्यक्तीला तिच्या दोषाबद्दल आपण हसूं व तिच्या निष्पापतेबद्दल तिजविषयी सहानुभूति बाळगूं. बडबड्या स्वभाव व कांहीसा बावळटपणा याबद्दल आपण भावबंधनांतील धुंडिराजाला हसतो, परंतु त्याचें अपत्यप्रेम पाहून आणि परिस्थितीने आपल्या मुलीचा विवाह एका म्हाताऱ्याबरोबर लावण्याचा त्याच्यावरील प्रसंग पाहून त्याच्याबद्दल आपल्यास सहानुभूति वाटते. विसरभोळ्या गोकुळबद्दल आपल्यास इतकी सहानुभूति न वाटण्याचें कारण त्याच्यावर एखादें संकट आलेलें नाही, इतकेंच नव्हे तर धुंडिराजासारखा एखादा ठळक गुण त्याने व्यक्त केलेला नाही हें आहे. लक्ष्मीधराला आपण हसतोच व त्याबद्दल कांही तिरस्कारहि वाटतो. त्याची दागिन्याची हौस हास्यास्पद असली, तर त्याचा भेकडपणा तिरस्कारास पात्र होतो. शकाराला हसण्यांत तर सहानुभूतीचा अंशमात्रहि असण्याचें कारण नाही. कारण वसंतसेनेबाबतचा त्याचा दुष्टपणा त्याच्या भेकडपणाबद्दल वाटणाऱ्या तिरस्कारांत राग व त्वेष यांची भरच घालतो. सारांश, हास्यविषय झालेल्या कांही व्यक्तींबद्दल आपल्यास जर सहानुभूति वाटत असेल, तर ती हास्याचें कारण म्हणून नव्हे, तर हास्यविषय होऊं न शकणाऱ्या व अनुकंपार्ह अशा इतर विशेषांमुळे वाटते! शरीरगत दोष हे अनुकंपार्ह होत, व कोणताहि सुसंस्कृत मनुष्य त्यांकरिता त्या व्यक्तीस हसणार नाही. परंतु त्या दोषांना आणखी बौद्धिक दोषाची जोड मिळाली, तर मात्र हसूं येणें अपरिहार्य होण्याचा संभव आहे. गडकऱ्यांनी निर्माण केलेल्या इंदु-बिंदु या पात्रांना एरवी कोणी सहृदय हसला नसता, परंतु त्या दोघीहि एकाच पुरुषाच्या पाठीमागे त्याच्या इच्छेविरुद्ध आपल्या बरोबर लग्न कर म्हणून लागतात, त्यावेळीं त्या प्रकट करीत असलेल्या अनौचित्याबद्दल आपण त्यांना हसतो, व तें दोषार्ह होत नाही.

विनोदाचें कारण आणि कारुण्याचें कारण यांमध्ये वर दर्शविल्याप्रमाणे गल्लत केल्यामुळे आणखीहि एक अपसमज रूढ होत आहे. तो म्हणजे वाङ्मय विनोदी होणें वा करुणरसात्मक होणें हें लेखकाच्या वैयक्तिक दृष्टि-कोणावर अवलंबून आहे हा होय. एकाच विषयाकडे एक लेखक वरवर

पाहतो, आणि दुसरा अधिक खोलवर जाऊन पाहतो. पहिल्यास विनोदी लेखन साधतें, तर दुसरा करुणरसात्मक लिहूं लागतो. ( हास्यनिर्मिति वा कारुण्यनिर्मिति लेखकाच्या जगाकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणावर अवलंबून असते, व म्हणून व्यक्तिनिष्ठ असते असें हें मत आहे. कांही मर्यादेपर्यंत या मतांत तथ्य आहे. म्हणजे असें की, लेखकास खोलवर जाऊन जिवन पाहण्याची शक्ति नसल्यास जीवनाची गंभीर व करुण बाजू त्यास दिसणार नाही व म्हणून रंगवितांही येणार नाही. उलट, जीवनाकडे नेहमीच गंभीरपणें पाहण्याची सवय असलेल्या ' रुदनर्षी 'ला त्यांतील हास्यास्पद गोष्टींचें आकलन होणार नाही; तो गंभीर गोष्टीच रंगवीत राहील. पण याचा अर्थ असा होत नाही की, एकाच विषयाबाबत हें असें होऊं शकेल. जीवनांत दोनहि भाग आहेत, एक हास्यकारक आणि दुसरा कारुण्यकारक. दोहींच्याहि मुळाशीं औचित्यविसंगति असते. एक मूर्खपणाच्या स्वरूपाची तर दुष्टपणाच्या स्वरूपाची दुसरी. ती मूर्खपणाच्या स्वरूपाची असल्यास तीमधून हास्यच निर्माण व्हावें. ( मात्र तिचे परिणाम मर्यादित असावेत. ) जी औचित्यविसंगति माणसाच्या किंवा परिस्थितीच्या दुष्टपणाचें स्वरूप धारण करिते, तीमधून कारुण्यच निर्माण होतें; मग तिच्याकडे पाहणारा कोणीहि असो. लक्ष्मीधर आणि गोकुळ यांच्या औचित्यविसंगत वर्तनांतून कारुण्य निघणें शक्य नाही. उलट-पक्षीं मॅक्वेथ् वा ऑथेल्लो यांच्या औचित्यविसंगत वर्तनांतून हास्याची निर्मिति, त्यांच्याकडे कितीहि वरवर आणि खेळकर वृत्तीने पाहिलें, आणि कोणीहि पाहिलें, तरी होणार नाही. या व्यक्तींशीं संबद्ध असणारें हास्य किंवा कारुण्य त्या त्या व्यक्तींमधील गुणदोषांमुळे निर्माण झालेलें आहे, व वाचकांच्या दृष्टीनेहि वस्तुगतच आहे. लेखकांनी एवढें केलें की तें हास्यकारण किंवा कारुण्यकारण नेमकें हेरलें, आणि वाचकांपुढे कलात्मकतेने मांडलें! एकच लेखक शेक्सपियरप्रमाणे हास्यप्रधान आणि कारुण्यप्रधान नाटकें लिहूं शकतो, किंवा एकाच नाटकांत हास्य व कारुण्य आणूं शकतो. किंबहुना मृच्छकटिकाच्या लेखकाप्रमाणे एकाच व्यक्तींत म्हणजे शकारांत हास्यालंबन असा मूर्खपणा आणि दुःखाचें कारण असणारा दुष्टपणा पाहूं शकतो. शकाराचा मूर्खपणा हा हास्याचें कारण आहे, आणि त्याचा दुष्टपणा हा वसन्तसेनेच्या अनुषंगाने कारुण्याचें कारण होऊन बसला आहे. ' एकच प्याला ' नाटकांत आर्य-



मदिरामंडळांत दाख्वाजी ही हास्यास्पद ठरली आहे. कारण तिच्या नशेत ते दाख्वाज विसंगत, मूर्खपणाचें वर्तन करीत असल्याचें दिसतें. त्यांमधील मूर्ख नसणारा तळीराम याने दुष्टपणाने सुधाकराच्या मनांत सिंधूच्या चारित्र्याविषयी फेकून दिलेली ठिणगी व एकंदरीत प्रकट केलेला दुष्टपणा, हा सिंधु व सुधाकर यांच्यावर त्याचा झालेला जो परिणाम, त्याच्या रूपाने शोकान्तिक आणि कारुण्यकारक ठरला आहे. तात्पर्य, (माणसांचा मूर्खपणा हा, हास्याला कारण होतो, व त्यांचा आणि परिस्थितीचा दुष्टपणा कारुण्यास कारण होतो.) शेक्सपियरला मानवाचें हें दोन्ही प्रकारचें दर्शन होत होतें व स्फुरण देत होतें. म्हणून तो दोन्ही प्रकारचीं नाटके लिहू शकला. जेव्हा मूळ परिस्थितीमधील किंवा व्यक्तिस्वभावामधील औचित्य-विसंगति ही मर्यादित होती व तीमधून माणसांचा मूर्खपणाच व्यक्त होत होता, तेव्हा त्या विसंगतीला हसण्यापलीकडे कांही करणें शक्य नव्हतें, व तें त्याने 'ए मिड्समर् नाइट्स् ड्रीम् (मधुयामिनी स्वप्न) किंवा 'कॉमेडी ऑफ एरर्स' यांसारख्या नाटकांतून केलें. परंतु हॅम्लेट्, किंग् लियर्, मॅक्बेथ्, फार काय 'रोमियो आणि जूलिएट्' यांच्या जीवनकथांकडे विनोदी दृष्टीने पाहणें त्याला शक्य झालें नाही, व म्हणून त्या शोकान्तिका झाल्या. यांमधून माणसांचा आणि परिस्थितीचा दुष्टपणाचा प्रकट होत असल्याने त्यांतून निर्माण होणारी औचित्यविसंगति ही त्याला आणि वाचकांनाहि हसवूं शकत नाही. विशिष्ट स्वभावाच्या व्यक्ति, त्यांतून त्यांच्यावर आलेले विशिष्ट प्रसंग आणि त्यांनी बनलेली विशिष्ट कथा या दिलेल्या असल्यावर त्यांचें स्वरूप विशिष्टच म्हणजे हास्यकारक अथवा कारुण्यकारक असेंच व्हावयाचें. जीवनांत माणसांच्या मूर्खपणासारखें हास्यकारक दुसरें कांही नाही. शेक्सपियरचा पक् म्हणूनच What fools these mortals be ! असें म्हणतो. अनेक वेळा त्यांचे क्षुद्र हेवेदावे, मत्सर, इच्छा व आकांक्षा या मूर्खपणाच्या द्योतक असतात, व त्यांतून निर्माण होणारी परिस्थिति ही दुष्ट व भयंकर असण्यापेक्षा असमंजस व हास्यपरिणामी असते. तिचें दर्शन जेव्हा लेखक करवितो, तेव्हा ती कॉमेडी होते. परंतु मानवाच्या मूर्खपणापेक्षा त्याचा दुष्टपणा हा अत्यंत औचित्यविसंगत असतो, त्यांतून दुःख व उद्वेग हीं निर्माण होतात, व म्हणून तो कारुण्यपरिणामी होतो.

त्यांत परिस्थितीच्या दुष्टपणाची भर पडली तर शोकान्तिका अपरिहार्य ठरते.

हास्यरसासंबंधी आणखीहि एक गोष्ट लक्षांत घेण्याजोगी आहे. इतर कित्येक रसांमध्ये असें होतें की, वाङ्मयगत, म्हणजे लेखकाने आपल्या लेखनांत वर्णिलेल्या अशा, व्यक्तींच्या मनांतील भावनाच वाचकाच्या मना-मध्ये तें वाङ्मय वाचल्यानंतर निर्माण होतात, किंवा व्हाव्यात अशी अपेक्षा असते. त्या भावना मूळ व्यक्तींच्या भावनांइतक्या उत्कट नसल्या, तरी निदान तत्सदृश असतात असें आढळतें. शाकुन्तलांतील दुष्यन्त-शाकुन्तला यांच्या मनांतील प्रेमभावनेचा फिका, ओझरता असा का होईना, वाचकास आस्वाद व्यावयास मिळतो; उत्तररामचरिताच्या वाचनाने रामास वाटलेल्या दुःखाचा अल्पांशाने तरी वाचकास अनुभव मिळून तो द्रवून जातो; आणि वेणीसंहारांतील भीमाच्या क्रोधाची एक छोटीशी आवृत्ति वाचकाच्या मनांत निघून जाते. ही गोष्ट हास्यरसांत मात्र होत नाही; होणें शक्य नसतें. हास्योत्पादन करणारी वाङ्मयगत व्यक्ति स्वतःमधील दोषांबद्दल अज्ञान असते. शिवाय ते कळले तरी स्वतःच्या दोषांना हसणारे लोक विरळच. त्या दोषांमुळे इतरांना हसूं आलें, तरी त्या व्यक्तीस त्यांमुळे वाईट तरी वाटेल, किंवा अज्ञानामुळे हसूंच येणार नाही. संशयकळोळ हें नाटक हास्यप्रधान आहे, व फाल्गुनराव ही व्यक्ति त्यांतील विनोदनिर्मितीचें प्रमुख कारण आहे ही गोष्ट सर्वमान्य होण्यासारखी आहे. पण त्याचें स्वतःचें मन संशयग्रस्त असतें. त्याला हसूं येत नाही. संशयग्रस्ततेमुळे त्याला मनःस्वास्थ्य मिळत नाही. या मनाच्या अस्वस्थतेमधून त्याचें हास्योत्पादक वर्तन निर्माण होतें. प्रेक्षक मात्र त्याला सारखे हसत राहतात. त्यांच्यामध्ये त्याच्यासारखाच कोणी अभागी जीव असेल, तर त्याला मात्र फाल्गुन-रावाच्या अस्वस्थतेची थोडीफार कल्पना येऊन कांही सहानुभव येण्याचा संभव, पण ही गोष्ट अपवादभूत आहे. सर्वसामान्य प्रेक्षकाला तो अनुभव न येतां तो त्याला हसत राहतो. म्हणजेच फाल्गुनरावाविषयी सहानुभूति वाटण्याऐवजी त्याच्या चमत्कारिक वर्तनाबद्दल आपण त्यास मनामध्ये दोषच देतो व त्याचें बाह्य लक्षण म्हणून हसत असतो; अर्थात् वाङ्मयगत व्यक्तीचा भावनामुभव व तें पाहणाऱ्या किंवा वाचणाऱ्या व्यक्तीचा भावना-मुभव हे हास्यरसांत भिन्नभिन्न स्वरूपाचे असतात. रसोत्पत्तिदृष्ट्या हास्य-

रसाचें हें निराळेपण लक्षांत घेण्यासारखें आहे.

या उलट स्थिति कटु हास्याची असते. तें हास्य आत्यंतिक दुःखामधून निघालेलें असतें. वाङ्मयगत व्यक्ति हसत असल्याचा उल्लेख तेथे असला, तरी तिचें तें हास्य सुखाचें द्योतक नसून दुःखाचें असतें. संस्कृत साहित्यशास्त्रांत उन्माद म्हणून जो व्यभिचारी भाव सांगण्यांत आला आहे, त्यापासून फारसें दूर नसणारें असें हें दुःख असतें. तो तीव्र विषाद असतो. या हास्याचें कारणहि एक प्रकारची औचित्यविसंगति असते. वाङ्मयगत कविकल्पित व्यक्ति आपली आजची दुरवस्था आणि पूर्वीची सुस्थिति, किंवा आजचें आपलें दैन्य आणि आपली खरोखरीची पात्रता, किंवा आपलें सरळ, प्रामाणिक वर्तन आणि त्याला आलेलें कटु फळ यांमधील विसंगतीच्या प्रत्ययाने हसत असतो, त्या विसंगतीचें स्पष्ट ज्ञान काचित् त्याला नसलें, तरी प्रत्यय खास असतो. औचित्यविसंगति ही कोठेहि, कोणाच्याहि बाबतींत प्रत्ययाला आली, तर तिला हसण्याची सवय त्या व्यक्तीला लागलेली असते व हसण्याची ही क्रिया जवळ जवळ अनात्मप्रेरित होऊन बसलेली असते, म्हणून ती व्यक्ति दुःख अनुभवत असतांहि जीवनांतील औचित्यविसंगतीला हसत असते. पण वाङ्मयगत व्यक्तीचें हें हास्य वाचकाला हसवूं शकत नाही. म्हणजे मुळांत हास्योत्पत्ति वर्णिलेली असली, तरी वाचक मात्र त्याच प्रकाराने त्यास प्रतिसाद देत नाही. (हास्यरसांत वाङ्मयांत हास्योत्पत्ति वर्णिलेली नसते, कारण हास्यास्पद व्यक्ति स्वतः हसत नाही; पण वाचक मात्र त्यास हसतो) कटु हास्याची गोष्ट या उलट असते; म्हणजे वाङ्मयीन व्यक्ति उपरिनिर्दिष्ट कारणाने हसत असली, तरी वाचक त्याला हसूं शकत नाही. असें वर्णन ज्या वाङ्मयांत आलेलें असतें, त्याला कोणीच विनोदी वाङ्मय म्हणत नाही. विनोदी वाङ्मयाचा मुख्य परिणाम जो भावनेचें विकिरण, तो तेथे मुळींच अनुभवास येत नाही. उलट वाचकाची भावनाहि ताणली जाते, व तिला उत्कटत्व प्राप्त होऊन एक प्रकारची धार येते. अशा स्थितींत हसणें ही गोष्ट वाचकाला शक्य होत नाही.)

विनोद या शब्दाच्या योजनेसंबंधीहि कांहीजणांचा आक्षेप दिसतो. एतद्विषयक आपल्या लेखनांत ते विनोद या शब्दाचा उपयोग कटाक्षाने टाळतात. विनोद म्हणजे करमणूक या मूळ अर्थाकडे पाहतां मूळ शब्द

व्यापक अर्थाचा व त्याचा आजचा उपयोग मर्यादित अर्थाचा आहे असें होतें हें खरें. त्याचप्रमाणे करमणूक ही शुद्ध, सात्त्विक असते, आणि विनोद हा तर औचित्यविसंगतिदर्शनावर म्हणजे दोषदर्शनावर आधारलेला असतो. तेव्हा विनोद हा मूळचा चांगल्या अर्थाचा शब्द दोषदर्शनमूलक हास्य ज्यांत प्रधान आहे अशा वाङ्मयास लावूं नये अशी ही विचार-सरणी असावी. परंतु विनोद शब्दावर याप्रमाणे बहिष्कार घालण्याचें कारण नाही. मराठींत हा शब्द आता कांही नाही तरी पाऊणशे वर्षे प्रस्तुत विशिष्टार्थाने रूढ आहे. अशा शब्दांचा मूळ अर्थ व त्यास रूढीने प्राप्त झालेला अर्थ यांत बहुधा अंतर असतें. इंग्रजीमध्येहि आपल्यास ही स्थिति ट्रॅजिडी, एलेजी, लिरिक् इत्यादि शब्दांत दिसून येते. फार काय, ह्यूमर हा जो विनोदाचा इंग्रजी पर्याय शब्द आहे, त्याच्या मूळ अर्थांत पुष्कळच परिवर्तनें आतापर्यंत होत आलीं आहेत. त्याचा मूळ अर्थ ओलावा ( Moisture ) असा होता. पुढे मनुष्याच्या शरीरांतील जे भिन्न भिन्न रस ( आपल्याकडील सप्तधातूंप्रमाणे ) असतात, त्यांचा अर्थ त्या शब्दास प्राप्त झाला. ह्या रसांना अनुरूप अशी त्या त्या व्यक्तींची मनोरचना बनत जाते अशी कल्पना असल्याने त्या शब्दास ' व्यक्तीच्या मनोरचनेंतील प्रभावी विकार वा भावना ' ( Ruling Passion ) असा अर्थ प्राप्त झाला. तदनंतर एकच मनोविकार इतरांपेक्षा अधिक बळावल्यास मनुष्य विक्षिप्त होतो, म्हणून त्याला विक्षिप्तपणा असाहि अर्थ आला. अशा विक्षिप्त माणसाचें वर्णन Crack-brained Humourist अशा शब्दांनी करण्यांत येई ( आज त्यास स्वतः विक्षिप्त नसून इतरांमधील विक्षिप्तपणाचें वर्णन करणारा असा अर्थ मिळाला आहे, व ह्यूमर म्हणजे औचित्यविसंगतिपूर्ण अशा मनुष्यस्वभावाचें खोल व सूक्ष्म आकलन ज्या वाङ्मयांत प्रकट होतें असें वाङ्मय किंवा लेखन असा त्याचा आजचा रूढ अर्थ आहे ( A deep and delicate appreciation of the absurdities of others—एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटानिका ). यावरून एवढेंच निष्पन्न होतें की 'शब्द आपल्या यौगिक अर्थांमध्ये त्याला मागाहून रूढीने प्राप्त झालेल्या अर्थाच्या सर्व छटा व्यक्तवूं शकत नाही; परंतु रूढीने त्याचें सामर्थ्य वाढत जाऊन किंवा त्यांत बदल होऊन त्याला कांही विशेष अर्थ प्राप्त होतो, विनोद शब्दामध्ये इंग्रजी ह्यूमर शब्दाच्या मानाने अर्थान्तर कमीच झालें आहे.

‘विनोद’ ह्या शब्दाचा मूळ अर्थ दूरीकरण (वि+नुद्) असा आहे. इतर दैनंदिन व्यवसायाने मनाला जो शीण आलेला असतो, तो दूर सारण्यास ज्याचा उपयोग होतो तो विनोद असा त्याचा स्वाभाविक अर्थ आहे, त्यांत सर्वच मनोरंजनाचे प्रकार, वाङ्मयीन आणि वाङ्मयेतरहि, यावे. काव्य, कथा, नाटक हे शब्द मनोरंजनाच्या कांही वाङ्मयप्रकारास उपलब्ध होतेच. तेव्हा किंचित् वेगळा, परंतु शीण घालविण्यास उपयुक्त असा आणखी एक वाङ्मय-प्रकार या अर्थाने विनोद शब्दाचा उपयोग झाला असल्यास त्यांत आश्चर्य नाही. मनास आलेली जडता दूर करण्यास इतर ललित वाङ्मयप्रकारांपेक्षाहि आजच्या अर्थाचें विनोदी वाङ्मय अधिक सहजपणें व हटकून उपयोगी पडतें, म्हणून त्यालाच विनोद हें नांव अधिक योग्य ठरेल. इतरांचें दोष-दर्शन किंवा औचित्यविसंगति सामान्य माणसाची कित्ती करमणूक करूं शकते आणि त्याने तो कित्ती मनापासून हसतो तें कांही आवर्जून सांगायला पाहिजे असें नाही. ‘काव्यशास्त्रविनोदेन कालो गच्छति धीमताम्’ ह्या संस्कृत वचनांत त्या शब्दाला अगदी आजचा अर्थ नसला, तरी कोटि, सुभाषित, प्रहेलिका (कूटें), समस्यापूरण इत्यादि मनोरंजनाचे वाङ्मयीन प्रकार त्यांत येत असावेत. त्याला आजचा अर्थ चिपळूणकरांनी ‘विनोद व महदाख्यायिका’ या सदरांत जे कांही चुटके द्यावयाला प्रारंभ केला तेव्हापासून आला किंवा येऊं लागला असें दिसतें. इंग्रजी ह्यूमर शब्दाच्या आजच्या अर्थाची कल्पना देण्यास आज विनोद या शब्दाची योजना करण्यास कांही हरकत दिसत नाही. त्यांत ‘इतरांच्यामधील विक्षिप्तपणाचें प्रकटन वा दर्शन’ आलें म्हणून कांही बिघडत नाही. तें सूक्ष्म असलें व नाजुकपणें केलेलें असलें म्हणजे त्याचाहि दर्जा हलका राहणार नाही, व असें कलात्मक दोष-प्रकटन करण्यांत कांही ओशाळगत मानण्याचें कारण नाही.

विनोदाच्या कुळांतील/विडम्बन या शब्दाविषयी आणि त्या शब्दाने ओळखल्या जाणाऱ्या काव्यप्रकाराविषयीहि कांही अयथार्थ कल्पना प्रसृत असलेल्या आढळतात. विडम्बन या शब्दाचा विटंबना या मराठी शब्दाच्या अर्थाशीं घोटाळा केल्याने या कल्पना रूढ झालेल्या असाव्या. विडम्बन या शब्दाचा मूळ संस्कृतमधील अर्थ अनुकरण असा आहे. हें अनुकरण चांगलें किंवा वाईट, म्हणजे चांगल्याचें किंवा वाईटाचें असूं शकतें, आणि दोनहि

प्रकारांत विडंबन हा शब्द सुखेनैव वापरतां येता. ' ऋतुः विडम्बयामास, न पुनः प्राप तच्छ्रियम् ' ( रघुवंश, ४-१७ ) किंवा ' वपुःप्रकर्षेण विडम्बितेश्वरः ' या काव्यवचनांतून जे त्या शब्दाचे प्रयोग आले आहेत, त्यांवरून त्या शब्दाचा चांगला अर्थ व्यक्त होतो. उलटपक्षीं ' यथा न विडम्ब्यसे जनैः ( कादंबरी, १०९ ), ' इयंच तेऽन्या पुरतो विडंबना ' इत्यादि वचनांतून त्या शब्दाचा विकृतानुकरणमूलक थडा किंवा नुसती थडा असा अर्थ आहे. म्हणजे एकाच शब्दाला इष्ट व अनिष्ट असे दोनहि अर्थ आहेत. जें अनुकरण औचित्यविसंगतिपूर्ण आहे, तेथे अर्थात् हास्यानिर्मिती होते व ती विनोदस्वरूपाचीच असते. वाङ्मयांतील अनिष्ट म्हणजेच अनुचित अशा विशेषांचें थोडेसें अतिशयोक्तीने केलेलें अनुकरण साहजिकच हास्योत्पादक होतें. त्यांत मूळ विषय गंभीर असला व त्याकरिता योजलेली शब्दसामग्री तुलनेने क्षुद्र वा क्षुल्लक अशा विषयाकरिता योजली की मूळच्या अनौचित्यांत भर पडते. केशवकुमार ( अत्रे ) यांनी आपल्या विडंबनकवितांमधून मा. जूलियनकृत फारसी शब्दांचा बेसुमार वापर, वि. वा. भिडे यांची आत्यंतिक संस्कृत-प्रचुर रचना, लेलेशास्त्री यांची आपल्या कवितांना खूपशा अर्थनिवेदनात्मक टीपा देण्याची हौस, किंवा श्री. नी. चापेकर यांची अनवश्यक आडंबराने युक्त अशी भाषा यांचें विडंबन म्हणजे अनुकरण केलें व तें हास्यास्पद अशा विषयांच्या अनुषंगाने केलें. त्यांमुळे या वाङ्मयीन अनिष्ट लकबींची व पर्यायाने त्या ज्यांच्या वाङ्मयांत होत्या, त्यांचीहि थडा झाली. परंतु यांत तक्रार करण्याजोगें असें काय आहे ? तें विडंबन या व्यक्तींच्या शरीरगत दोषांचें असतें तर तें सदभिरुचीस सोडून होतें. जेथे वैयक्तिक जीवनांतील खासगी घटनांचा उल्लेख येईल, तेथेहि तक्रारीस जागा राहिल. परंतु वाङ्मयगत चमत्कारिक लकबींची थडा असेल, तर तीबद्दल तक्रार करण्यांत व तें विडंबन चांगलें नाही, व म्हणून विडंबन नव्हे असें म्हणण्यांत अर्थ नाही. विडंबनाचा दुसरा एक प्रकार आहे. तो म्हणजे मूळ लेखनांत थडा करण्याजोगा विषय किंवा विशेष नसतो; किंबहुना तें लेखन चांगलें, म्हणून आदरार्ह आणि बहुजनपरिचित असतें. ( केशवसुतांची ' दंवाचे थेंब ' किंवा टिळकांची ' पांखरा ? येशिल का परतून ' या दोन कविता व्याख्या, या दोन कवितांमागील करुण भूमिकेमुळे त्या रसिकमान्य झालेल्या कविता

आहेत. या कवितेंत वाङ्मयदृष्ट्या चमत्कारिक अशा लक्ष्मी आलेल्या नाहीत. त्या कवितांमधील कोणत्याहि गोष्टींची किंवा त्या लिहिणाऱ्या कवींचीहि थडा केशवकुमारांना अभिप्रेत नव्हती. परंतु या कवितांमध्ये योजलेली शब्द-सामग्री व वृत्ते यांचा उपयोग तुलनेने हास्योत्पादक अशा विषयांकरिता केल्याने जी विसंगति निर्माण होते, तीमुळे वाचकास हसू लोटतें. तेथेहि अनुकरण आहेच, व हीं विडंबनें चांगलीं झालीं आहेत. मात्र येथे कोणाचीच थडा झाली नाही असें समजणें चुकीचें होईल. यांत अनुक्रमें पाहुणे व परीट हे हास्यास्पद झाले आहेत. येथे विडंबन असें कशाचेंच झालें नाही असें म्हणणें कोणत्याहि अर्थाने बरोबर नाही. अनुकरण या अर्थाने तें दोन प्रसिद्ध कवितांचें विडम्बन आहे, व थडा या अर्थाने तें विशिष्ट व्यक्तींचें नसलें, तरी विशिष्ट, म्हणजे पाहुणे व परीट या वर्गांचें झालेलें आहे. पण एवढीहि थडा कित्येकांना संमत होत नाही. 'अशा कविता विडम्बन-काव्यांत ढकलण्यापेक्षा त्यांची गणती हास्यरसप्रधान काव्यांत केलेली बरी,' असें ते म्हणतात. या कविता हास्यरसात्मक आहेतच, पण त्यांतच अशा काव्याचा जो एक विशिष्ट प्रकार विडंबन, त्यांतच त्या बसूं शकतात; त्या नुसत्या विनोदी नव्हेत. कोणाहि विशिष्ट व्यक्तीची किंवा लेखकाची थडा नसतांनाहि विडंबन होऊं शकतें. इंग्रजीमधील ग्रे कवीच्या सुप्रसिद्ध विलापिकेची किंवा आपल्याकडील कालिदासीय मेघदूताचीं 'बल्लवदूत,' 'काकदूत' या स्वरूपाचीं विडंबनें यांचीं उदाहरणें होत. हीं लिहिण्यांत ग्रे किंवा कालिदास यांची थडा, विडंबन करण्याचें लेखकांच्या मनांतहि नसेल. परंतु एका सत्काव्यास योजलेली शब्द, अर्थ, कल्पना इत्यादि सामग्री सापेक्षतः क्षुल्लक आणि गौण अशा विषयाला योजण्यांत जी औचित्यविसंगति आहे, तीमुळे प्राप्त होणाऱ्या केवळ विनोदाकरिता हीं विडंबनें लिहिलीं गेलीं. विडंबन या शब्दाला विचकण्याचें मुळींच कारण नाही. (विडंबन म्हणजे विडंबना नव्हे. त्या शब्दाचा मूळ अर्थ अनुकरण असा असल्याने विकृत वा अ-विकृत अशा कोणत्याहि अनुकरणाला तो लागू पडतो. म्हणजे थडा करण्याकरिता असो, किंवा शुद्ध औचित्यविसंगतिदर्शनाकरिता असो, त्या शब्दाचा प्रयोग योग्यच ठरतो. वस्तुतः हा शब्द इंग्रजी पॅरडी या शब्दापेक्षा चांगला आहे. कारण, पॅरडीचा मूळ अर्थ थडा असाच आहे; चांगलें

अनुकरण असा नाही. मूळ अर्थाचें साहाय्य नसतांही पॅरडी हा शब्द अनुकरण आणि लेखनरूढि यांच्या जोरावर ग्रेच्या 'एलेजी'च्या विडंबनासहि लागू पडतो, तर मूळचाच ज्याला दोन्ही प्रकारचा अर्थ आहे, त्या विडंबन शब्दासारखा दुसरा समर्पक शब्द कोणता मिळणार ? विडंबनाचा मूळ अर्थ लक्षांत न घेतल्याने व थडा एवढाच त्याचा अर्थ घेतल्याने, 'काणेकरांची 'शिवाजीचें बेगमेस उत्तर' ही कविता विडंबन काव्याचें चांगलें उदाहरण आहे' असाहि एक गैरसमज रूढ दिसतो. वस्तुतः ही कविता विडंबन होत नाही, पॅरडी नव्हे. तीमध्ये माधव जूलियन यांच्या कोणत्याच कवितेचें कसलेंच अनुकरण नाही. तें एक मार्मिक उत्तराचें (Retort) उदाहरण आहे. पटवर्धनांच्या कवितेंत सामान्यतः आणि 'बेगमेच्या विरहगीतां'त फारशी शब्दांचा भरणा असे व आहे, ह्या गोष्टीची थडा काणेकरांच्या कवितेने झाली हें खरें, व म्हणून ती एक विनोदी कविता होतेहि. पण तेवढ्याने ती पॅरडी म्हणजे विडंबन होऊं शकत नाही. त्यास अनुकरण हें हवेंच. ती थडा आहे आणि एका वाङ्मयविशेषाची आहे, एवढ्याने भागणार नाही.

(विनोदाच्या कुळांत आणखी दोन भावडें आहेत. तीं म्हणजे उपहास व उपरोध हीं होत.) दोन्हीमध्ये दोषदर्शनावर भर असतो, व थडेपेक्षा अधिक तीव्र स्वरूपाची निर्भर्त्सना हा त्यांचा प्रेरक हेतु असतो. उपहास-उपरोधांमुळे हास्यहि निर्माण होऊं शकतें. ज्यांची निर्भर्त्सना होत असते, त्यांपेक्षा आपण वेगळे आहोंत असें ज्यांना वाटतें, त्यांना या लेखनाने हसूं येतें. विनोदजन्य हास्याच्या मुळाशीं असणारी आत्मप्रौढी किंवा परविषयक तुच्छता याच भावना उपरोध-उपहास यांमध्ये अनुभवास येणाऱ्या हास्याच्या मुळाशीं असतात, म्हणून विनोदाचें आणि उपहास-उपरोध यांचें कुळ एकच म्हणावयाचें. फरक एवढाच की विनोद-विडंबनांत या भावनांचा आविष्कार सौम्य असून खेळकरपणाने होतो. उपहास-उपरोधांत तो तीव्रपणें होतो.

उपहास व उपरोध या दोन शब्दांच्या अर्थांमधील साम्यभेदहि निश्चित व्हावयास पाहिजेत. उपरोधामध्ये वक्रोक्तीचा आश्रय केला जातो व उपहासामध्ये सरळपणें वाच्यार्थाने केलेली निर्भर्त्सना असते असा त्यांमध्ये फरक करितां येईल. हे अर्थ या दोन संस्कृत शब्दांस मुळामध्ये होते असें म्हणतां



येत नाही. विशेषतः उपरोध शब्दाला वक्रोक्तीचें बोलणें असा अर्थ मूळांत नाही. त्या शब्दाला असूलेल्या अनेक अर्थांपैकी विरोध वा अडथळा हेच अर्थ आज त्या शब्दास मराठींत असलेल्या दोषदर्शन, टर, निर्भर्त्सना या अर्थच्छटांशीं जवळ येतात. उपरोध शब्दाचा आजच्या मराठींत जो उपयोग होत आहे, (त्यावरूनच त्याला वक्रोक्तीने दोषदर्शन असा अर्थ देतां येईल. 'तो उपरोधिकपणें मला बोलला,' 'शिवरामपंत परांजपे यांच्या लेखन-शैलीचा उपरोध हा एक प्रमुख विशेष आहे.' इत्यादि वाक्ययोगांतून हा वक्रोक्तीचा अर्थच अभिप्रेत असतो. वक्रोक्तीने दोषदर्शनच करावयाचें असतें, निर्भर्त्सना किंवा निंदा हीच अभिप्रेत असते. निर्भर्त्सना करण्याचे जे दोन प्रकार त्यांना हे दोन शब्द योजणें हें भाषेच्या स्वभावास धरून होईल. उपरोधांत शब्द चांगले, स्तुतिपर सुद्धा, असतील; पण त्यांचें पर्यवसान निंदेमध्ये होतें. 'मुखे स्तुतिः, पर्यवसाने निंदा' असें व्याजस्तुतीचें रूप त्याला असतें. (उपहास म्हणजे असा आडपडदा न ठेवतां, सरळपणें केलेली निंदा, निर्भर्त्सना वा दोषदर्शन होय. तेव्हा या दोन्हीमध्ये भेद असला तर तो उद्दिष्टांमध्ये नसून पद्धतीमध्ये आहे.) परिणामाच्या दृष्टीने उपहासापेक्षा उपरोध हा त्यांतील कलात्मकतेने अधिक श्रेष्ठ ठरेल.) उपहास हा उपरोधापेक्षा उपहासविषय व्यक्तीला कदाचित् अधिक सह्य होईल. सरळ दोन जोडे मारलेले पुरवले, परंतु ते शालजोडींतून दिलेले अधिक लागतात व बोचतात. चिपळूणकर-परांजपे यांचें लेखन प्रतिपक्षीयांस अधिक बोचक व दुःखद होई, तें यामुळेच. (उपरोधांत वक्रता असल्याने, अधिक कलात्मकता असल्याने तो अधिक आकर्षक होतो, व वाचक हौसेने असें लेखन वाचतो.) उपरोधविषय व्यक्तीला मात्र फारच अडचण होते. कारण, त्यांतील शब्द तर वरवर आक्षेपार्ह असत नाहीत; व त्यामुळे त्यांविरुद्ध तक्रार करणें कठिण होतें. परिणाम मात्र व्हावयाचा तोच, म्हणजे निंदेचा, निर्भर्त्सनेचा होतो. उपहास आणि उपरोध या दोन शब्दांस येथे दिलेले अर्थ नेमके 'सटायर' आणि 'सर्कॅझम्' या दोन इंग्रजी शब्दांस आहेत कीं नाहीत तें सांगतां येत नाही. इंग्रजी कोषांतून 'सटायर'चा अर्थ देतांना 'सर्कॅझम्' या शब्दाचा, आणि 'सर्कॅझम्' या शब्दाचा अर्थ देतांना 'सटायर' या शब्दाचा उपयोग केला जातो. तेव्हा त्यांच्या अर्थांमध्ये

नेमका फरक काय आहे हें ठरविणें कठिण होतें.

परंतु इंग्रजीमधील या दोन प्रकारच्या लेखनाबद्दल झालेली चर्चा मराठीमध्ये आणतांना बराच घोटाळा झालेला दिसून येतो. उदाहरणार्थ, पुढील विधानें पहावीं—‘ उपहासाचा हेतु सुधारणा घडवून आणण्याचा असतो. ’ ‘ उपहासप्रधान लेखन करणारा लेखक हा आपली लेखणी लोकव्यवहारांत जे नवीन आचार व विचार यांचे प्रवाह येत असतात, त्यांवरच बहुधा चालवीत असतो; ’ ‘ उपहासप्रधान लेखन करणारा लेखक हा पुष्कळदा अगदी पुराणप्रिय नसला, तरी स्थितिप्रिय असतो. ’ यांतील पहिलें विधान आणि पुढील दोन विधानें यांत विसंगति आहे. ( उपहासाचा हेतु सुधारणा घडवून आणण्याचा असेल (विधान १), तर असें लेखन करणारा स्थितिप्रिय, आणि नवीन आचार व विचार यांविरुद्ध लेखन करणारा कसा असेल ( विधान ३ व २ ) ? उपरोधाविषयीचीं अशींच कांही विधानें विचारांत घेतलीं पाहिजेत. उदाहरणार्थ, ‘ उपरोधिक लिखाणांत कांही विशिष्ट व्यक्ति व संस्था ह्यांच्या ठिकाणीं जे दोष व जीं अंगां लेखकाला दिसलेलीं असतात, त्यांवरच त्याची नजर केंद्रित झालेली असते; त्याला हास्यविषयाची सुधारणा घडवून आणण्याची इच्छा नसते. ’ मराठी वाङ्मयांतील कांही प्रसिद्ध लेखकांचें लेखन उपहास-उपरोधविषयक या कल्पनांस विरोधी आहे. आगरकर हे आपल्या लेखनांत सनातनी लोकांचा अनेक वेळा उपहास करीत, पण त्यांच्यासारखा सुधारणेचें प्रतिपादन करणारा लेखक दुसरा कोणी झाला नाही. सामाजिक सुधारणेच्या बाबतींत सावरकरांचें लेखनसुद्धा उपहासप्रधान झालें आहे ( त्यांचा ‘ दोन शब्दांत दोन संस्कृति ’ हा लेख पहावा. ) लोकहितवादींची आणि फुले यांची पद्धति उपहासात्मक म्हणजे सरळ निर्भर्त्सनेच्या स्वरूपाचीच होती. किंबहुना या लेखकांना उपरोध साधतच नव्हता असें म्हणतां येईल. अनेक वेळा त्यांचें लेखन गालिप्रदानाच्या स्वरूपाचें होई. परंतु त्यांच्या सुधारणेच्या तळमळी-विषयी कोणी शंका घेऊं शकत नाही. याउलट श्री. कृ. कोल्हटकरांनी आपल्या विनोदी लेखांत उपरोधाचाच आश्रय प्राधान्याने केला आहे ही गोष्ट सर्वमान्य होईल. पण त्यांनी आविष्करण केलें सामाजिक दोषांचें, व्यंगांचें; वैयक्तिक दोषांचें नव्हे. समाजांतील विशिष्ट, एखाददुसरी व्यक्ति त्यांच्या

उपरोधाचा विषय झाली नसून, त्यांतील एक वर्ग, पुराणप्रिय लोकांचा, त्याचा विषय झाला होता.) हाच वर्ग समाजांत बहुसंख्य असल्याने एकंदर समाजच त्याचा विषय झाला होता असें म्हणणें योग्य होईल. शि. म. परांजपे यांनी उपरोधात्मकच फार लिहिलें. त्यांच्याहि लेखनांत विशिष्ट व्यक्तीपेक्षा कांही वर्गच अभिप्रेत असत. इंग्रज राज्यकर्ते, नेमस्तपक्ष, समाज-सुधारक असे वर्गच त्यांच्या उपरोधाचे प्रमुख विषय होते. उपहासांत सुधारण्याची इच्छा असते आणि उपरोधांत ती नसते असें कांहीच म्हणतां येणार नाही. निर्भर्त्सनेच्या पाठीमागे आपुलकी असेल तर सुधारण्याची इच्छा तीबरोबर येणारच; मग त्या निर्भर्त्सनेची पद्धति कोणतीहि स्वीकारलेली असो. कांही वडील माणसें आपल्या अपत्यांस (आपल्या दृष्टीने) सुधारण्याकरिता उपरोधाचा आश्रय करितात ही गोष्ट परिचितच आहे. 'आपण आता मोठे झालांत, शिकून विद्वान् झालांत, आपल्यास आमच्यासारख्या अडाण्यांनी काय सांगावयाचें' इत्यादि बोलण्यांत उपरोध असतो; तरी आपल्या मुलांचें हित व्हावें, त्यांच्या वर्तनांत सुधारणा व्हावी अशी प्रबल इच्छाहि असते. 'कुट्टनीमत' काव्यांत असेंच एका पित्याचें आपल्या पुत्रास उद्देशून लिहिलेलें पत्र आलें आहे. सुधारण्याची तळमळ, पण कमालीच्या उपरोधाचा आश्रय यांचें एकत्रच दर्शन त्यांत आपल्यास होतें. सारांश, उपहास पुराणप्रिय किंवा स्थितिप्रिय लोकच करितात, उपरोध विशिष्ट व्यक्तीचाच असतो व त्यांत सुधारणेची इच्छा नसते असें आपल्यास कांहीच निश्चित विधान करितां येत नाही. अनेक वेळा उपहास आणि उपरोध एकमेकांत मिसळून जातात. केवळ उपहासाचें किंवा उपरोधाचें असें लेखन क्वचितच आढळेल. आगरकरांच्या लेखनांत उपहासच अधिक, परंतु उपरोध मुळींच नसे असें नाही. त्यांच्या उपहासाचा आणि उपरोधाचा एकत्र आविष्कार झाल्याचें उत्तम उदाहरण म्हणजे त्यांचा "खुळे रे खुळे ! अथवा बहिष्काराचें शुष्क अवडंबर" हा लेख होय. त्या लेखांत ज्या सनातनी लोकांचा एका अधर्मामध्ये त्यांनी उपहास केला, त्यांच्याविषयीच उपरोधाने त्यांनी दुसऱ्या अधर्मामध्ये लिहिलें आहे. टिळकहि बहुधा उपहासात्मकच लिहित, परंतु प्रसंगोपात्त 'प्रासादाशिखरस्थोऽपि काको न गरुडायते', किंवा 'प्रिन्सिपाल, पशुपाल कीं शिशुपाल' असें

व्यक्तीस उद्देशून त्यांनी लिहिलें आहे. तेव्हा उपहास व्यक्तिविषयक नसतो असेंही म्हणतां येत नाही. वस्तुतः उपहासांत काय किंवा उपरोधांत काय, त्यांचा विषय झालेल्या व्यक्तींची सुधारणा व्हावी ही इच्छा लिहिणाराच्या मनांत असते असें सामान्यतः समजावयास हरकत नाही; परंतु ती प्रत्येक वेळीं आणि प्रत्येक लेखांत असेल असें नाही. तसेंच उपहास किंवा उपरोध हा व्यक्ती-विरुद्ध किंवा समाजाविरुद्ध, कोणाहि विरुद्ध उपयोजितां येतो. तसेंच हीं हत्यारें सुधारकांना जशीं वापरतां येतील, तशींच तत्प्रतियोगी व्यक्तींनाहि येतील. आपल्या स्वतःच्या मतांबद्दलचा अभिनिवेश व इतरांच्या विरुद्ध मतांबद्दल तिरस्कार असला म्हणजे झालें. हा अभिनिवेश किंवा तिरस्कार मतांबद्दल जसा तसा व्यक्तींबद्दलहि असेल. आपल्यास जास्तीत जास्त एवढेंच म्हणतां येईल, आणि तेंहि अगदी स्थूलपणें, की स्वभावाने सरळ असणाऱ्या व्यक्ति उपहास किंवा सरळ निर्भर्त्सनेचा आश्रय करितात किंवा करूं शकतात; आणि स्वभावांत वक्रता असणाऱ्या व्यक्ति उपहासापेक्षा उपरोधाचा आश्रय अधिक प्रमाणांत करितात. (तसेंच उपहासापेक्षा उपरोधाला लेखकाच्या ठिकाणीं अधिक वैदग्ध्य, व्युत्पन्नता, कलात्मकता असावी लागतात.) अगदी सरळ स्वभावाच्या लेखकाला उपहासच साधतो, उपरोध साधणें जरा कठिणच. तसेंच स्वभावांतील वक्रता ही लेखनांतील वक्रतेमध्ये परिणत व प्रतिबिंबित होणें स्वाभाविक आहे. विदग्धजन वक्रोक्तीच अधिक पसंत करीत, सरळ किंवा अविदग्धजन उपहासच काय, पण गालिप्रदानापर्यंतहि जातात. हेतु सुधारणेचा असो वा नसो, किंवा लेखन व्यक्तिविषयक असो वा नसो, लेखक उपहास आणि उपरोध यांचा आश्रय आपापल्या स्वभावानुसार आणि प्रासंगिक मनःस्थितीच्या अनुरोधाने करीत असतो. प्रतिपक्षीयाविरुद्ध भावना उत्कट झाली असेल, तर सरळ उपहासास प्रवृत्त होईल; ती तितकी तीव्र नसेल, तर सरळ प्रहारापेक्षा बारीक चिमटे काढून प्रतिपक्षीयास घायाळ करण्याकरिता उपरोध वापरील.

विनोदापेक्षा कोटीशीं जवळ असणारा एक लेखनाचा प्रकार आहे. त्याला इंग्रजींत 'आय्रनी' असें म्हणतात. त्याला मराठींत चांगलासा शब्द अद्यापि योजला गेलेला नाही. कै. वामनराव जोशी यांनी 'गूढोक्ति', 'गूढार्थित्व' हे शब्द 'आय्रनी' चा अर्थ व्यक्त करण्याकरितां योजिले

आहेत. गूढ शब्दाने त्यांतील एक महत्वाचा विशेष व्यक्त होतो. परंतु त्यांतील अर्थ किंवा उक्ति यांपेक्षा अन्वय, संबंध किंवा संदर्भ गूढ असतो असें दिसते. आपल्या बोलण्याचा संबंध किंवा अन्वय आपल्यास अभिप्रेत नसलेल्या दुसऱ्या कोणत्या तरी गोष्टीशीं लागत आहे हें जेव्हा बोलणारास माहित नसतें, परंतु ऐकणाराला मात्र माहित असतें, तेव्हा तें ऐकणाऱ्याच्या मनांत कांही चमत्कृति उत्पन्न करितें. त्यावेळीं आय्रनी होते. उलटपक्षीं बोलणारा जें बोलत आहे, त्याचा संबंध वरवर जें दिसतें त्याच्याशीं तर आहेच, परंतु आणखी कोणत्या तरी गोष्टीशीं आहे हें ऐकणारास माहित नसतें, त्यावेळीं बोलणाराला एक प्रकारची गंमत वाटत असते व तो मनांतल्या मनांत हसत असतो; अशा वेळींही आय्रनी होते. कित्येक वेळा वाङ्मयांत वक्ता आणि श्रोता या दोघांनाहि अशा गूढ अन्वयाची कल्पना नसून ती वाचक किंवा प्रेक्षक यांना मात्र असते. त्यावेळींही ' आय्रनी ' होते. बोलल्या गेलेल्या शब्दांचा अर्थ मोठा गूढ असतो असें नाही. जी चमत्कृति निर्माण होते ती त्या शब्दार्थांचा एक संबंध किंवा संदर्भ गूढ राहिल्याने वक्ता किंवा श्रोता यांपैकी कोणाला तरी तो कळत नाही व त्यांचें बोलणें तसेंच चालू राहतें या परिस्थितीमधून. यास गूढान्वय, गूढ-संधान, गूढसंदर्भ अशा अर्थांचें नांव द्यावयास पाहिजे.

आय्रनीचें मराठीमधील एक विस्तृत उदाहरण म्हणजे श्री. कृ. कोल्हटकर यांची ' दुटप्पी कीं दुहेरी ' ही कादंबरी होय. कादंबरीचा नायक हरिहरराव हा ज्ञात जीवनांत मवाळ पक्षाचा होता, परंतु ' कौंतेय ' या टोपण नांवाने आपल्या एका स्नेह्याच्या नियतकालिकांत तो जहाल लेखन करीत असे. ही गोष्टच मुळांत चमत्कृतिकारक आहे. परंतु आय्रनी उत्पन्न होते ती एवढ्याने नाही. कादंबरीच्या नायिकेस हें माहित नसतें. नायक हरिहरराव हे आपल्या उघड जीवनांत मवाळ असल्याने कौंतेयाविरुद्ध अनेक वेळा आपल्या बोलण्यांत टीका करीत. नायिका कौंतेयाची बाजू घेऊन व हरिहररावांविरुद्ध बोले. पण आपण एका अर्थाने नायकाविरुद्ध बोलत असलों, तरी दुसऱ्या दृष्टीने त्याला अनुकूल असेंच बोलत आहोंत याची जाणीव तिला नव्हती. म्हणून नायकास आणि वाचकास जी गंमत वाटते ती ' आय्रनी ' मुळे होय, किंवा तीच आय्रनी होय. यांत भर

म्हणून नायिका ही आपण ज्या आपल्या स्नेहाच्या पत्रांतून गुप्तपणाने जहाल लेखन करीत असतो, त्या आपल्या ज्येष्ठ वाङ्मयीन स्नेहाची कन्या आहे हें नायकास माहित नसतें. हा संबंध गूढ राहिल्यानेहि कांही चमत्कृति निर्माण होते. वाचकास याची कल्पना असल्याने त्याला त्या दोघांच्याहि त्या त्या बाबतींतील अज्ञानामुळे गंमत वाटत असते. (आयूरनीमध्ये ध्वनि-काव्याप्रमाणे शब्दांना प्रस्तुत संदर्भांत लागू पडणारा अर्थ, म्हणजे वाच्यार्थ असतोच; पण शिवाय निराळ्या संदर्भांत, निराळ्या अन्वयांत आणखी कांही अर्थ येतो. हा निराळा संदर्भ वा अन्वय वक्ता किंवा श्रोता यांना माहित नसल्याने, व त्याच वेळीं तो वाचक वा प्रेक्षक यांना माहित असल्याने चमत्कृति निर्माण होते. येथे उक्ति किंवा अर्थ गूढ असण्यापेक्षा संदर्भ किंवा अन्वय गूढ असतो. या गूढ संदर्भाने एक गूढ अर्थ उत्पन्न होतो; मुळांत तसा नसतो. दोन दोन अर्थ असणाऱ्या कोटि, श्लेष, किंवा ध्वनि या प्रकारांपेक्षा आयूरनी वेगळी असते. या सर्व प्रकारांत बोलणाराला दोन्ही अर्थ अभिप्रेत असतात, व चाणाक्ष श्रोत्यास ते समजतातहि. उपरोधांत किंवा व्याजस्तुतींतहि दोन अर्थ असतात. तेथेहि ते बोलणाराला अभिप्रेत असतात. शिवाय त्यांत वरवर स्तुति, पण पर्यवसानीं निंदा असते. आयूरनींत निंदा-स्तुतीचा तादृश संबंध नाही. मात्र एक अर्थ कोणाला तरी अज्ञात असतो व इतरांना तो ज्ञात असतो. म्हणून ते इतर त्या गंमतीचा आस्वाद मनांत घेत असतात. या कारणाने आयूरनी हाहि हास्य निर्माण करणाऱ्या वाङ्मयाचा प्रकार होतो. परंतु त्यास शुद्ध विनोद म्हणतां येत नाही. त्यांत औचित्यविसंगतीचा भाग नसतो, म्हणजे दोषदर्शन हें त्यांत असल्यास गौण असतें. संस्कृत नाट्य-वाङ्मयांत 'पताकास्थान' नांवाचें एक चमत्कृति-स्थान नाटककार केव्हा केव्हा आपल्या नाटकांत आणीत असल्याचें दिसून येतें. तेथे मर्यादित अशी आयूरनीच असते. त्यांत बोलणाऱ्यास आपल्या बोलण्याचा कांही वेगळाच अर्थ लगेच येणाऱ्या घटनेंत लागणार आहे याची कल्पना नसते. त्याचें बोलणें संपतें न संपतें तोंच दुसरी कोणी तरी व्यक्ति रंगभूमीवर येऊन कांही बोले. त्याचा आधी बोलल्या गेलेल्या गोष्टीशीं कांही संबंध लागत आहे याची त्या दुसऱ्या व्यक्तीस कल्पना नसे. नकळत आधी बोलल्या गेलेल्या गोष्टीचें तो उत्तर देऊन जाई. यांतून

वाचक वा प्रेक्षक यांना चमत्कृतीचा आस्वाद मिळे व कोटीमुळे निर्माण होणाऱ्या हास्याशी सदृश अशा हास्याची निर्मिति होई. विनोदांतील हास्य औचित्यविसंगतिदर्शनाने निर्माण होतें, आय्रनीमधील हास्य हें चमत्कृतीचा अनुभव आल्यामुळे, म्हणजे कांहीसैं विस्मयांतून निर्माण होतें. विनोद, विडंबन, उपहास, उपरोध हे एका कुळांतील वाङ्मयप्रकार असले, तर कोटी, श्लेष, आय्रनी हे दुसऱ्या कुळांतील म्हणावयास हवेत. हास्य-निर्मिति हें त्यांना जवळ आणणारें किंवा त्यांचें मूळ एक आहे असें भासवणारें एक बाह्य लक्षण होय.

विनोदी लेखक हास्य उत्पन्न करणाऱ्या या विविध प्रकारांचा एकत्र उपयोग करित असतात. मराठीमध्ये कोल्हटकर-गडकरी इत्यादींनी औचित्यविसंगतिदर्शन, विडंबन, उपरोध, कोटी, श्लेष, आय्रनी, उपहास इत्यादि सर्व प्रकार आपल्या लेखनांत आणले व त्यांत ते यशस्वीहि झाले. त्यामुळे या सर्व प्रकारांस विनोद हें स्थूल नांव प्राप्त झालें. परंतु यांतील सूक्ष्म-स्थूल भेद हे चिकित्सक वाचकाने लक्षांत घेणें आवश्यक आहे, व त्यांना योग्य तीं नांवे देऊन त्यांचा नीट वापर केला पाहिजे. या प्रकारांपैकी बहुतेकांस मराठी नांवे आज उपलब्ध आहेत. त्यांत इंग्रजमिधील शब्दांच्या अर्थच्छटा जशाच्या तशा कदाचित् आज व्यक्त होत नसल्या, तरी उपयोगाने होऊं लागतील. म्हणून विट् ( Wit ) म्हणजे कोटि, ह्यूमर ( Humour ) म्हणजे विनोद, पॅरडी ( Parody ) म्हणजे विडंबन, सटायर ( Satire ) म्हणजे उपहास, ( Sarcasm ) म्हणजे उपरोध, आणि आय्रनी ( Irony ) म्हणजे गूढान्वय, किंवा गूढसंधान, किंवा गूढसंदर्भ असे संकेत रूढ करून त्याप्रमाणे व्यवहार करूं लागावें हें उचित आहे.

( विनोदी लेखन म्हणजे टाकाऊ मालांतून आकर्षक वस्तु निर्माण करण्याची कला होय.) इतर ललित वाङ्मय हें जीवनांतील सौंदर्याचें वा भव्यतेचें दर्शन डोळ्यांपुढे ठेवून निर्माण झालेलें वाङ्मय असतें. त्यांचे विषय अगदी निर्दोष नसले तरी सगुण असतात. विनोदाचा विषय म्हणजे जीवनांतील सदोष व सव्यंग असा भाग. त्याला इतर ललित वाङ्मयांत स्थान मिळालेंच तर तें गौण व विरोधाने उठाव मिळावा म्हणून मिळतें. पण विनोदी लेखनांत त्यालाच प्राधान्य देऊन त्यांतून हास्यनिर्मिति व

मनोरंजन साधलेलें असतें. हें खरोखर अवघड काम आहे. त्यांतून विनोदाचा उपयोग केवळ औचित्यविसंगतिदर्शनार्थ करणें, तो बोचक, लागट, मत्सरप्रेरित असा होऊं न देणें हें तर फारच अवघड असतें. त्याकरिता लेखकास संयम, सावधगिरी आणि एक प्रकारचा अलितपणा यांची आवश्यकता असते. विनोदाची वाट मोठी निसरडी आहे. थोडेंहि दुर्लक्ष झालें, स्वतःवरील संयम सुटला की ग्राम्यतेच्या, अश्लीलतेच्या, हीन अभिरुचीच्या चिखलांत पडण्यास वेळ लागत नाही. उत्तम विनोदी लेखकाने हें पथ्य पाळणें आवश्यक आहे; आणि इतकें पथ्य पाळूनहि त्याने हेंहि लक्षांत घेणें इष्ट आहे की, (केवळ विनोदी लेखनावर श्रेष्ठ लेखक या नात्याने आपल्या यशोमंदिराचें अधिष्ठान त्यास ठेवतां येणार नाही. विनोदी लेखकाबरोबर कांही काल हसण्यामध्ये रसिकाला मौज वाटली, तरी त्याचें खरें समाधान सौंदर्यदर्शनानेच होतें, व्यंगदर्शनाने नव्हे.) साहित्याची महात्मता त्यांतील विनोदी लेखनावरून ठरत नाही. त्यांत झालेल्या जीवनांतील सौंदर्याच्या आणि उदात्ततेच्या दर्शनाने ठरते. /

\* \* \*



## ३ कला आणि कसरत

( कवि मोरोपंत यांच्या काव्यदृष्टीविषयी कांही विचार )

पंतांच्या विषयीं आता इतकें बोलून आणि लिहून झालें आहे की, त्यांच्या-संबंधीच्या ज्ञानांत नवीन भर घालणें अशक्यप्रायच आहे. रानडे-चिपळूणकर, भावे-परांजपे, हंस-ओक, पांगारकर-बनहट्टी इत्यादींनी याविषयी जें कांही लिहून ठेवलें आहे, त्यांत मोरोपंतविषयक इतका विचार झाला आहे की आता त्यांत नवीन भर घालावयाची म्हणजे भलतेंच कांही सांगावयाचें असा प्रकार होणार. त्यांत पंडितपदवीकरिता मान्य झालेल्या नव्या दोन प्रबंधांनी आणखी कांही भर पडली आहेच. मोरोपंतांच्या काव्याचा सोज्वळपणा, त्यांचें भाषाप्रभुत्व, त्यांची यमकप्रियता, मराठी काव्याच्या भाषेस त्यांनी लावलेलें शुद्धतेचें वळण, त्यांचें कथनकौशल्य, त्यांचा संस्कृत वाङ्मयाशीं असणारा परिचय, त्यांचें प्रचंड लेखन आणि विद्वत्ता, इत्यादि विशेषांसंबंधी एवढी चर्चा साधकबाधकपणें, आणि तटस्थाच्या वृत्तीनेहि, झाली आहे की वस्तुतः आणखी कांही निराळें सांगणें शक्यच नाही. येथे जो विचार करावयाचा आहे, तो या सर्वपरिचित गोष्टींविषयी नव्हे, तर या सर्व गोष्टींच्या आधारें व्यक्त होणारी पंतांची जी काव्यदृष्टि, तिजविषयी करावयाचा आहे. त्यांच्या कवित्वाविषयीचा वाद येथे उकरून काढावयाचा नाही. कारण, काव्य आणि कवित्व यांविषयीच्या कल्पना इतक्या परस्परभिन्न असतात की याविषयी सर्वमान्य होईल असा निर्णय देणें ही गोष्ट फारच कठिण होते. पंतांनी प्रचंड लेखन केलें, त्यांत खर्ची पडलेली विद्वत्ता आणि परिश्रम यांना मिति नाही, मराठी भाषेची आणि वाङ्मयाची त्यांनी फार मोठी सेवा केली याबद्दल दुमत होईल असें वाटत नाही. त्यांची काव्य-

दृष्टि कोणत्या स्वरूपाची होती हे पाहण्याचा पुनः एकदा केलेला एक प्रयत्न एवढेच या लेखाचे स्वरूप राहिल.

प्राचीन मराठी कवींनी काव्याचा उपयोग भक्तीचे साधन म्हणून केला ही गोष्ट सर्वपरिचित आहे. त्यांच्यामध्ये काव्याकरिता काव्य ही दृष्टि ठेवून लिहिणारांची संख्या फारच अल्प, किंबहुना अपवादरूपच आहे. भक्ति हे साध्य झाल्यावर काव्य ह्या साधनाकडे साध्याच्या मानाने कमी लक्ष दिले जावे ही गोष्ट ओघानेच येते. पण साधन हे गौण असले, तरी त्याकडे अजिबात दुर्लक्ष्य करणे शक्य होत नाही. (वेडे-वाकुडे गाईन । परि तुझा म्हणवीन' एवढीच ज्यांची दृष्टि होती, त्या तुकारामांसारख्यांनी या काव्य-रूप भक्तिसाधनाकडे दुर्लक्ष्य करावे यांत आश्चर्य नव्हते (साध्यासंबंधीची तळमळ व उतावळ फार झाली की, साधनाबाबत विशेष परिश्रम करण्या-इतका धीर राहणे शक्य नसे.) प्राचीन अनेक संत कवींचे असे झाले. परंतु प्राचीन असले, तरी सगळेच मराठी कवि या भक्तिसाधनेकरिता इतके उतावीळ व अधीर झालेले नव्हते. भास्कर, एकनाथ, वामन, श्रीधर इत्यादि कवींत भक्त्युत्कटता असूनहि त्यांचे काव्य या भक्तिसाधनाकडे बरेच लक्ष असे. कांही कवींची भक्त्युत्कटता एवढीहि असावी असे वाटत नाही. (मुक्तेश्वर, रघुनाथपंडित, सामराज इत्यादि कविमंडळी भक्तीचे दडपण बाजूस ठेवू शकली नसली, तरी भक्तीबद्दलची त्यांची भक्ति किंवा प्रेम काव्या-विषयीच्या त्यांच्या प्रेमापेक्षा बरेच कमी असावे असे वाटते. मोरोपंतांची ईश्वरभक्ति अधिक होती की त्यांचे काव्यप्रेम अधिक होते हे ठरविणे कठिण आहे. आपली एकशेआठ रामायणे लिहिण्यांत कित्येकांच्या मताने मोरोपंतांनी आपल्या प्रतिभेचा अपव्यय केला. केवळ काव्यदृष्ट्या विचार केला, तर हे म्हणणे खरेहि ठरेल.) पण पंतांनी ज्या अर्थी ते केले, त्या अर्थी त्यांच्या रामभक्तीने ते त्यांच्याकडून करवून घेतले, केवळ हट्वाद म्हणून त्यांनी ते केले नाही, असेच म्हणणे योग्य ठरेल. ईशचरित्रगान हा नव-विधा भक्तीपैकी भक्तीचा एक प्रकार होता, आणि काव्यरचना आपल्यास साधते असे मोरोपंतांस प्रामाणिकपणे वाटे. म्हणूनच भक्तीचा हा मार्ग त्यांनी पत्करिला होता. त्यांच्या दृष्टीने त्यांनी आपल्या कवित्वशक्तीचा हा सद्व्ययच केला असे म्हणणे प्राप्त आहे. पण हे लक्षांत घेऊनहि तुकाराम-नामदेव यां-

सारख्या संतांच्या इतकी मोरोपंतांची ईश्वरभक्ति प्रखर व उत्कट होती असें म्हणतां येणार नाही. भक्तीचें जें साधन त्यांनी उचललें, त्या साधनाकडे, म्हणजे काव्यरचनेकडे प्राचीन मराठी कवींपैकी अनेकांपेक्षा अधिक लक्ष पंतांनी पुरविलें होतें. ईश्वराच्या भक्तीकरिता केवळ पत्र, पुष्प, तोय एवढ्या सामग्रीवर भागविण्याची त्यांची इच्छा नव्हती. त्यांची काव्यस्वरूप ईश्वरपूजा षोडशोपचारांची पूजा असे. 'मोरोपंतांच्या ह्या पूजेचा थाट एखाद्या खानदानी घराण्यांतील माणसाच्या देवपूजेच्या थाटाप्रमाणे वाटतो. पूजेची मूर्ति चांगली सुंदर असावी, मूर्तीचा देव्हारा चांगला, नक्षीकाम केलेला असावा, पूजेला लागणारीं उपकरणें चांगलीं सोन्याचांदीचीं असावीं, मूर्तीवरील दागदागिने किंमतीचे असावे, वहावयाचीं गंधफुलें सुवासिक निवडावीं, असा कटाक्ष ज्याप्रमाणे अशा व्यक्तींचा असतो, तसाच तो पंतांच्या काव्यपूजेचा होता. केवळ 'श्लोक-केकावली' वाचली, तरी या गोष्टीचा प्रत्यय आल्यावाचून राहणार नाही. 'केलें पात्र सुवर्णाचें कीं विरूपशिखापरी । लावितां तेथ संहारी तम दीपशिखा परी' असें म्हणूनहि मोरोपंतांनी खापरीवर कर्पूरार्ति लावण्याचा प्रयत्न केला नाही; सुवर्णपात्रच वापरण्याचा प्रयत्न केला. अशा स्थितींत, ईश्वराचें प्रेम अधिक कीं पूजासाहित्याचें प्रेम अधिक हें ठरविणें कठिण असलें तरी, तसा विचार मात्र त्यांची ही पूजा पाहणाराच्या, म्हणजे रसिक वाचकाच्या, मनांत आल्यावाचून राहत नाही. देव हा पूजेचें अधिष्ठान आहे हें खरें, परंतु मोरोपंतांसारख्या भक्तास देव-पूजाहि सुंदर वहावयास पाहिजे असें वाटत असतें. ती तरी झाली तरच त्यांना समाधान वाटतें. तींत कांही न्यून पडल्यास त्यांचें मन अस्वस्थ होतें, व त्यावरून आपल्या आजूबाजूच्या लोकांवर राग काढण्यासहि ते कमी करीत नाहीत. एवढेंच नव्हे, तर आपली ही देवपूजा इतरांनी पहावी व आपल्यास चांगलें म्हणावें असेंहि त्यांना मनांतून वाटत असतें. ह्याकरिता ते आपल्या जिवाचा आटापिटा करितात; खर्चहि करितात. त्यांत दंभ नसतो हेंहि लक्षांत ठेवलें पाहिजे. स्वार्थदृष्टीहि त्यांत नसते. (आपली भक्तिसाधना प्रेक्षणीय, सुंदर व चांगली व्हावी, व इतरांनी ती चांगली झाली आहे असें म्हणावें एवढी अपेक्षा मात्र त्यांत असते.) पण भक्तिसाधनाविषयीच्या ह्या प्रेमाने भक्तीच्या उत्कटतेंत कांहीशी न्यूनता

आली आहे असें सकृद्दर्शनीं तरी वाटतें. केवळ भक्तीच करावयाची असेल तर एवढा व्याप घालण्याचें कांहीच कारण नसतें. वस्तुस्थिति अशी की या पूजेमुळे त्यांची कलासक्ति, सौंदर्यप्रेम व कांहीशी आत्माविष्काराची आवड या वृत्तींचें समाराधन होतें. या सर्व वृत्तींना बैठक ईश्वरभक्तीची लाभलेली असली, तरी त्या बैठकीवर त्या आपला चांगलाच पसारा मांडतात. मोरोपंतांच्या काव्यदृष्टीचें हें एक लक्षणीय असें रूप होतें.

भक्तिसाधनाकरिता निरनिराळ्या प्रकारचीं व्रतें करणारांचीहि आठवण येथे झाल्यावाचून राहत नाही. पंतांनी लिहिलेलीं एकशेआठ रामायणें म्हणजे एक प्रकारचीं व्रतेंच होत. व्रतांमध्ये आपण निरनिराळ्या प्रकारचीं बंधनें आपल्यावर लादून घेत असतो. केव्हा रात्रीचें जेवण वर्ज्य, तर केव्हा दिवसाचें वर्ज्य मानतो. केव्हा कांही विशिष्ट पदार्थांचा त्याग करितों. केव्हा निर्जळ उपवास करितों. केव्हा सोळा सोमवार, तर केव्हा सप्ताह-पारायण असे कांही वेगवेगळे प्रकार व्रतें करणारीं माणसें करित असतात. त्यांत आपल्या संयमाची कसोटी लागून शिवाय कांहीतरी विशेष केलें असें समाधान त्यांना वाटत असतें. आपल्या रामायणरचनेंत मोरोपंतांनी स्वतःवर अशीं कांही कांही बंधनें घालून घेतलीं होतीं. कोठे पहिल्या, किंवा दुसऱ्या, अगर तिसऱ्या अक्षरांतून राममंत्र साधले आहेत. कोठे केवळ लघु अक्षरेंच योजलीं, तर कोठे गुरु अक्षरेंच बहुतेक आलीं आहेत. कोठे 'प' वर्गास टाळा दिला आहे, तर कोठे क्रमाने श्लोकारंभीं एकेक वर्ण घेऊन सबंध वर्णमाला साधली आहे. कोठे दामयमक साधलें आहे, तर कोठे 'धन्य', 'परंतु', 'हुं' असे शब्द प्रत्येक श्लोकांत आणण्याची करामत करून दाखविली आहे. कित्येक रामायणांत ऋषींचीं, राजांचीं, तीर्थक्षेत्रांचीं नांवे गुंफिलीं आहेत. हीं सारीं काव्यरचनेमधील व्रतें आहेत. अशीं व्रतें करणारां-विषयी एक प्रकारचा आदर वाटतो, पण आपुलकी वा प्रेम वाटत नाही. सामान्य जनांस न साधेल असा विक्रम त्यांच्याकडून होतो हें खरें; त्यांची या बाबतींतलीं शक्ति वा पराक्रम लोक मान्यहि करितात. पण वाचकावर जो परिणाम होतो, तो आल्हादाचा नसून आदराचा ( किंचित् भयाचा ) होतो. (कसरत आणि कला यांमध्ये असणारा फरक येथे चांगलाच प्रत्ययास येतो. कसरत करणारा मनुष्य दोन हातांवर चालेल, तारेवर तोल

संभाळील, बाटल्यांवर उभा राहिल, खुर्चीच्या चार पायांऐवजी क्रमाने तीन, दोन अथवा एका पायावरहि उभें राहून दाखविण्याची करामत करील; हें सारें पाहून आपण थक्क होऊं. या पाठीमागे असणारी मेहनत, धाडस, शिस्त इत्यादि गोष्टींचें आपण कौतुक करूं. पण या सर्वांमुळे होणार नाही असा आल्हाद कमी चमत्कृतिपूर्ण, पण अधिक लालित्यपूर्ण असें नर्तन पाहिल्याने आपल्यास होईल.) अनेक मोरोपंती रामायणांच्या वाचनाने हा कसरतीचा परिणाम आपल्या मनावर होतो, कलासौंदर्याचा नाही. त्यांत चमत्कृति आहे, तशी कृत्रिमताही आहे. सहजसुंदर कलात्मकता नाही. रामायणें लिहावयास मोरोपंतांनी प्रारंभ केला, तो भक्तिभावनेच्या तर्पणाकरिता असेल. पण पुढे त्याला कसरतीचें, विक्रम करण्याचें, स्वरूप प्राप्त झालें. पंतांचें संत्ररामायण म्हणजे याचें उत्तम उदाहरण आहे. हात बांधून घेऊन बहात्तर तास पाण्यांत पोहावयास पडणाऱ्या रवींद्र चतर्जींची आठवण त्यामुळे होईल, नर्तनकलापटु उदयशंकराची नव्हे. या प्रयत्नांत कलोपासनेचा प्रश्नच उद्भवत नाही; पण भक्तिसाधना तरी कितपत झाली याची शंकाच आहे.

मोरोपंतांच्या या रामायणांमधून अनेक निर्बंध पाळून रचना करण्याचें कौशल्य जसें प्रत्ययाला येतें, तसें अनेक वृत्तांमध्ये रचना करण्याचें त्यांचें प्रभुत्वहि दिसून येतें. प्राचीन मराठी कवींत वृत्तप्रभु असें यथार्थत्वाने कोणास म्हणतां येत असेल, तर तें एकट्या मोरोपंतांसच होय. वामन, विठ्ठल, नागेश, सामराज, निरंजनमाधव, रघुनाथपंडित यांना वृत्तप्रभु म्हणून कित्येकांनी गौरविलें आहे. यांपैकी बहुतेकांनी विविध वृत्तें योजिलीं आहेत हें खरें असलें, तरी तेवढ्यावरून ते वृत्तप्रभु ठरत नाहीत. पहिली गोष्ट अशी की या कवींनी योजलेलीं वृत्तें अनेक असलीं, तरी त्यांची संख्या १०-१५ पेक्षा सहसा अधिक नसते. एकंदर वृत्तसंख्या पाहिली असतां ही संख्या फार मोठी म्हणतां येणार नाही. दुसरें असें की, जीं वृत्तें योजिलीं आहेत, त्यांतील बहुसंख्य पंधरा अक्षरी चरणांचीं किंवा त्याहूनहि लहान अशीं आहेत. त्यांची रचना अर्थात् सुगम असते. त्यांत यतिभंग वगैरेंचा फारसा संबंध येत नाही. पण यापेक्षा महत्त्वाचीं कारणें वेगळींच आहेत. या लहान वृत्तांचा उपयोगहि सलगपणें व संबंध सर्गभर किंवा खंडामध्ये केल्याचीं

उदाहरणें सांपडणें कठिणच. एकाच सर्गांत किंवा खंडांत ज्यावेळीं व ज्या स्थानीं जें जुळेल तें वृत्त योजण्यांत येई, व अशा प्रकारें एकच खंड अनेक वृत्तांची कथा होऊन बसे. एक वृत्त सोडून दुसरें स्वीकारण्याचें कारण असें मुळींच देतां येत नाही. तेंच वृत्त चालविण्याचा प्रयत्न बहुधा त्रासदायक वाटे; म्हणून पहिल्या वृत्तास जवळ येईल, पण तेंच नाही असें वृत्त रचण्यांत येई. या कवींची अनेक-वृत्त-रचना ही वृत्तप्रभुत्वापेक्षा वृत्तांवरील अप्रभुत्वाचीच द्योतक असे. (अनेक वृत्ते योजितां येणें हें वृत्तप्रभुत्वाचें गमक केव्हा ठरतें ? जेव्हा एकेका वृत्तांत सलग अशी बरीचशी रचना कवीस करितां येत असून, अशा प्रकारें कोणत्याहि वृत्तांत विपुल आणि हुकमी रचना करितां येत असेल तेव्हा.) वामन, विठ्ठल, नागेश, रघुनाथ पंडित इत्यादि कवि एकाच प्रकरणांत अनेक वृत्तांची खिचडी करीत असल्याने विवक्षित वृत्तांत वाटेल तेवढी रचना करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य संशयग्रस्त ठरतें. एक वृत्त सोडून दुसरें वृत्त स्वीकारण्याचें विशेष व अपरिहार्य असें कारणहि कांही दिसत नाही. या ठिकाणीं मोरोपंतांनी आपल्या हंसकाकीयाख्यानांत सांगितलेल्या कथेची आठवण होते. शतपातपंडित अशा त्या कावळ्याला समुद्रपार जाऊं शकणाऱ्या हंसाची एकच, पण साधी सरळ गति कायम ठेवण्याचें सामर्थ्य नव्हतें, व तो शेवटीं गटंगळ्या खाऊं लागल्यावर त्याला हंसाने ' ही गति कोणती ' असें जें विचारलें, तसेंच वृत्तप्रभु म्हणून मिरवणाऱ्या इतर प्राचीन मराठी कवींस विचारतां येणें शक्य आहे. त्यांनी अनेक वृत्ते योजिलीं असलीं तरी, यतिभंग, न्हस्वदीर्घाची ओढाताण, संपूर्ण अर्थव्यक्तीस आवश्यक असणारे सारेच शब्द योजतां न आल्याने आलेलें न्यूनपदत्व, एकाच अर्थाचे शब्द योजिल्याने होणारी पुनरुक्ति, पादपूरणार्थ अनेक सार्थ वा निरर्थ, परंतु अनवश्यक शब्दांची पेरणी, संबोधनात्मक विशेषणांची किंवा नांवांची, किंवा उद्गारवाचक अव्ययांची अस्थानीं योजना, संधि करणें योग्य असतां तो न करणें, व योग्य नसतांना तो करणें, व इतक्या सर्व लटपटी करून वृत्तभंग सर्वस्वी टाळतां न येणें याला वृत्तप्रभुत्व म्हणावयाचें असल्यास ती अर्थविपर्यासाची पराकोटि म्हणावी लागेल. मोरोपंतांना इतर (पंडित-जनांप्रमाणे शतपातगति चांगल्याच अवगत होत्या. हें त्यांनी आपल्या एकेका रामायणांतून इतर बंधनें स्वीकारूनहि केलेल्या अनेक

वृत्तांच्या रचनेवरून मान्य करावें लागेल. असें असूनहि आपल्या आर्या-भारताच्या सागरोपम अशा अफाट रचनेमध्ये त्यांनी एकच साधें असें आर्या हें मात्रावृत्त हंसकाकीयांतील हंसाप्रमाणे प्रथमपासून अखेरपर्यंत चालवून आपलें आर्यापति हें नांव यथार्थ असल्याचें दाखवून दिलें. आणि हें सारें वर उल्लेखिलेले दोष बहुतांशीं टाकून आणि त्याबरोबर व्याकरणशुद्धता संभाळून केले आहे हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. प्राचीन कवींत मोरोपंत हेच वृत्तप्रभु होते यांत शंका नाही.।

ज्या व्याकरणशुद्धतेचा उल्लेख वर केला आहे, तिचें महत्त्व लक्षांत यावें याकरिता थोडा विस्तार केला पाहिजे. व्याकरणशुद्धता हा काव्यामधील एक महत्त्वाचा विशेष आहे असें वाटत नसावें; व म्हणून तिजकडे आधुनिक काय किंवा जुन्या काय, कवींनी अनेक वेळा दुर्लक्ष्य केले असावें. ज्यांना पंडितकवि असें म्हणण्याची रुढि आहे, त्या वामन, विठ्ठल, नागेश, सामराज इत्यादि कवींनी याबाबत विशेष अपराध केलेला आहे. तुकाराम-नामदेव विचारे बोलूनचालून अशिक्षित, आणि चिपळूणकरांच्या शब्दांत बोलायचें झालें तर घोंगडीबहादूर होते. रामदासहि याबाबत त्यांच्यापेक्षा फारसे पुढारलेले होते असें म्हणवत नाही. पण पंडितपणाची शाल पांघरून मिरवणाऱ्या वामनपंडिताने निरंकुशत्वाचा झेंडा लावावा हें सर्वस्वीं अयोग्य होतें. व्याकरणशुद्धतेकडे शास्त्रीय दृष्टीने तर राहोच, परंतु निदान काव्य-दृष्टीने तरी या कवींनी पहावयास हवें होतें. म्हणजे काव्याचें शरीर जी भाषा अथवा शब्दार्थ त्यांची योजना, रचना, मांडणी ही शुद्ध ठेवावयास हवी होती. भाषेचें अगदी प्राथमिक सौंदर्य म्हणजे (व्याकरण) शुद्धता होय. शब्दार्थ हे तिचे अवयव होत. हे अवयव अव्यंग, नीटनेटके, व्यवस्थित, जेथल्या तेथे असणें ही भाषासौंदर्याची प्राथमिक आवश्यकता होय. चेहरा सुंदर दिसण्यास नाक, डोळे, कान, ओठ, दंत, हनु, कपोल, कपाळ जेथल्या तेथे व अव्यंग असणें आधी आवश्यक असतें. तें साधल्यावर मग तें नाक चापेकळीसारखें आहे कीं नाही, डोळे हरिणीसारखे आहेत कीं मीनाकृति आहेत, दंत विद्रुमासारखे आहेत कीं दाडिमबीजासारखे आहेत याचा विचार करावयाचा असतो. त्याप्रमाणेच वाक्यांत कर्ता, कर्म, क्रियापद ही मुख्य मंडळी व विशेषणादि तत्संबंधी इतर आत्ममंडळी उपास्थित असून

आपआपल्या जागीं विराजमान आहेत कीं नाही हें पाहणें ही भाषा-सौंदर्याची पहिली बाब. पण निरंकुशत्वार भर देऊन पंडित म्हणवणाऱ्या किंवा म्हटल्या जाणाऱ्या कवींनीं क्रियापदै व इतरहि कांही पदै अध्याहृत घेण्यास सोडून दिलेलीं असतात, नामांच्या विभक्ति स्पष्ट केलेल्या नसतात, न्हस्वदीर्घांचा निषेध न बाळगतां शब्दांचीं रूपे विकृत केलेलीं असतात, आणि वाक्यावयवांचे परस्परसंबंध नीट लावलेले नसतात. त्यामुळे भाषेचें प्राथमिक सौंदर्यच नीटपणें साधलेलें नसतें. तुकाराम, रामदास, वामन या मोठ्या कवींनी याकडे सारख्याच प्रमाणांत दुर्लक्ष्य केलें आहे असें मोठ्या खेदाने म्हणावें लागतें. कोणी अशिक्षित, कोणी अर्धशिक्षित, कोणी पंडित म्हणून; पण दोष सारखाच. इतर पंडित म्हटल्या जाणाऱ्या कवींनीहि हीच प्रथा चालविली. मराठी काव्याच्या भाषेस लागलेलें हें शैथिल्याचें वळण मोरोपंतांनी बदललें नसतें, तर आज ती कोणत्या अवस्थेमध्ये असती याची कल्पनाच करवत नाही. काव्याच्या बाबत इतर कांहीहि कामगिरी मोरोपंतांनी केली नसती, तरी त्याच्या भाषेच्या बाबत त्यांनी केलेल्या कामगिरीबद्दल मराठी कविता त्यांची ऋणी राहिली असती.

भाषेच्या बाबतींत मोरोपंतांनी केवळ शुद्धीकरणाचेंच ( नवीन अर्थाने नव्हे ) कार्य केलें असें नाही. मराठी कविता ही कोणत्याहि अर्थव्यक्तीला समर्थ आहे, हें ज्ञानेश्वरांपासून अनेकांनी दाखवून दिलें होतें. पण तिची वागणूक अस्सल संस्कृतसारखी नागर असूं शकेल हें दाखवून देण्याचें कार्य मोरोपंतांपर्यंत झालें नव्हतें. ओवीअभंगादि मराठी छंदांची वेषभूषा सोडून देऊन तिला संस्कृत वृत्तांची वेषभूषा चढविण्याचें कार्य वामन-पंडितादि कवींनी केलें होतें; परंतु हा वेष त्यांना नीटपणे देतां आला नव्हता, हें वर सांगितलेंच आहे. मराठी कवितेवर तो कुठला तरी उसना घातला होता, तिचा स्वतःचा नव्हे ही जाणीव कांही गेली नव्हती. ज्ञानेश्वरादि कवींनी तिच्या शरीरावर उपमाउत्प्रेक्षादि सुंदर, पण दोन चारच, ठळक अलंकार घातले होते. पंडित कवींनी इतर आणखी कांही अलंकार घालण्याचा प्रयत्न केला. पण मोरोपंतांइतकें तें काम कोणास साधलें असें म्हणतां येणार नाही. मराठी कविता संस्कृत कवितेचा खराखुरा नखरा करूं शकते हें यामध्ये सिद्ध झालें. संस्कृत कवितेचे अभिमानी हरिदास व



कीर्तनकार मोरोपंती कवितेस मान देऊं लागले त्याचें कारण हें होतें. असें करितांना संस्कृतचें ऋण मोरोपंतांस बरेंच व्यावें लागलें; अगदी पुष्कळच व्यावें लागलें. एखाद्या जुन्या सिव्हिल सर्वेटाच्या पत्नीने सारा यूरोपीय रीतिरिवाज उचलावाच, पण त्याबरोबर इंग्रजी भाषाहि सफाईदारपणें बोलावी अशापैकीच हा प्रकार झाला. याची अपरिहार्य अशी आवश्यकता होती असें नाही. पण, एकदा, मानीव का होईना, संस्कृत शिष्टपणाचा स्वीकार करावयाचा असें म्हटल्यावर अमुक एक गोष्ट कमी पडते असें कां म्हणूं द्यावयाचें असें मोरोपंतांच्या मराठी कवितेच्या भाषेबाबत झालें असें म्हणतां येईल. मराठी कवितेस संस्कृत पंडितांच्या दृष्टीनेहि एक प्रकारची प्रौढि त्यांनी प्राप्त करून दिली यांत कांहीच शंका नाही. आज संस्कृतचें दास्य कमी झालें ही गोष्ट इष्ट अशीच झाली. परंतु कवितेच्या भाषेस मोरोपंतांनी दिलेली प्रौढता पुष्कळ अंशांनी अजूनहि शिळक आहे असें म्हणावें लागेल.

मोरोपंतांच्या कवितेने ही संस्कृत वेषभूषा एवढ्या मोठ्या प्रमाणांत उचलली की त्यांच्या कवितेवर क्लिष्टत्वाचा आक्षेप सहजच येऊं लागला. हा आक्षेप विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांच्या कालापासून उपस्थित झालेला आहे. त्याला चिपळूणकरांनी उत्तर देण्याचाहि प्रयत्न केला. मयूरभक्तांचें म्हणणें असें की, ज्यांना संस्कृत व्युत्पत्ति फार कमी आहे अशा नवविद्वानांना मोरोपंतांची कविता क्लिष्ट वाटेल, इतरांना नाही. संस्कृताच्या आश्रयाने पंतांच्या कवितेस जी एक प्रकारची प्रौढि आलेली आहे, तीमुळे ती अधिकच भारदस्त झाली आहे. (भारदस्तपणास क्लिष्ट म्हणणें योग्य नव्हे, व काव्यवाचकांनी भारदस्तपणाची तयारी ठेवलीच पाहिजे. मयूरभक्तांचें हें म्हणणें दोषसमर्थनाच्या स्वरूपाचें होतें, गुणवर्णन नव्हे. क्लिष्टत्व हा दोष कांहीसा वाचकसापेक्ष आहे हें मान्य करावयास पाहिजे, पण असें म्हटल्याने त्या आक्षेपांतून मुक्तता होऊं शकत नाही. आजच्या नवशिक्षितांची संस्कृत-मधील गति कांहीशी कमी आहे हेंहि एक वेळ मान्य होईल. पण मोरोपंतांच्या वेळचा सामान्य वाचकसमाज घेतला तरी पंतांइतकें संस्कृतवरील प्रभुत्व असणारे लोक कितीसे निघाले असते? काव्य संस्कृत-वाचकां-करिता लिहिलें नव्हतें ही गोष्ट उघड आहे. इतर मराठी कवींप्रमाणे मोरोपंतांनीहि मराठीमध्ये लिहिण्याचें समर्थन एरवी केलें नसतें. संस्कृत वाचा-

वयास परिश्रम करावे लागले, तर कोणी तक्रार करणार नाही. पण आपल्या भाषेतील काव्य वाचावयास दुसऱ्या भाषेतील व्युत्पत्ति आवश्यक असणे हे कांही प्रसादगुणाचे द्योतक म्हणतां येणार नाही. त्याला क्लिष्टत्व हेच नांव द्यावे लागेल. मोरोपंतांचे काव्य वाचत असतां अर्थाकरिता मधून-मधून अडखळल्याचा अनुभव संस्कृतमध्ये बरी गति असणाऱ्यांनाहि येतो. खाली दिलेल्या अर्थविषयक टीपांचा उपयोग करण्याचा मोह वारंवार होतो. प्रत्येक आर्या फोडून लावावी लागते असे जरी नसले, तरी डोकें फार जागृत ठेवावे लागते. लीलया, झटिति अर्थप्रतिपत्ति होत नाही. म्हणजेच प्रसादगुणाचा प्रत्यय येत नाही. अर्थप्रतीति सुलभतेने झाल्याखेरीज रसप्रतीतीहि सहज होत नाही. रसोत्पत्तीस जिच्या योगाने अडथळा येतो अशी प्रत्येक गोष्ट दोषास्पद होते. क्लिष्टत्व या दोषाची ही जुनी कल्पना लक्षांत घेतल्यास, व खरोखर तटस्थाच्या भूमिकेवरून बोलावयाचे झाल्यास, क्लिष्टत्वाचा दोष मोरोपंती कवितेस यथार्थत्वाने लागू पडतो असाच निर्णय द्यावा लागेल. हे क्लिष्टत्व अथवा दुर्बोधत्व भाषा प्राचीन आहे, म्हणून आलेले नाही. ज्ञानेश्वरीबाबत तसे होते. त्या वेळच्या भाषेत आणि आजच्या भाषेत फारच फरक झाल्याने ते आलेले आहे, व म्हणून केवळ कालसापेक्ष आहे; मूळचे नव्हे. दुर्बोधत्वाचे दुसरे एक कारण असते. ते म्हणजे न्यून-पदत्व आणि अशुद्धत्व हे होय. विठ्ठल, नागेश आणि तुकाराम-रामदास यांच्या कवितेत अशीं स्थळे अनेक सांपडतात. मोरोपंतांच्या कवितेत हे कारण नाही. दुर्बोधत्वाचे तिसरे कारण (अध्यात्मासारखा गहन विषय असणे हे आहे.) अमृतानुभव आणि यथार्थदीपिका यांत सर्वत्र आणि एकनाथी रुक्मिणी-स्वयंवर किंवा वामनी द्वारका-विजय यांत मधूनमधून अध्यात्म वा तत्त्वज्ञान आल्याने वाचकास दुर्बोधत्वाचा अनुभव येतो. यांपैकी एकहि कारण नसतांना संस्कृतच्या अतिरिक्त आश्रयाने व इतर कांही आगंतुक कारणांनी झालेल्या कृत्रिम रचनेमुळे क्लिष्टत्वाचा दोष मोरोपंतांनी आपल्या काव्यामध्ये फार मोठ्या प्रमाणांत येऊं दिला आहे.) अपरिचित शब्दांची योजना, मराठीच्या स्वभावास न झेपतील एवढे मोठमोठे समास, आणि सर्वांत अधिक म्हणजे यमकाचा अतिरिक्त हव्यास या सर्वांचा समुच्चयाने झालेला परिणाम म्हणजे हे मयूरकाव्यांतील क्लिष्टत्व आहे. तुकाराम-नामदेवांचे

अभंग शिक्षणदृष्ट्या मागासलेल्या वर्गातहि प्रसृत आहेत; श्रधिराची कविता स्त्रियांमध्येहि वाचली जाई; मोरोपंती कविता मात्र विद्वानांनाच कळे, किंवा हरिदास-कीर्तनकारांना ती लोकांस समजावून द्यावी लागे. 'मोरोपंत हे शिष्ट वर्गाचे कवि होते.' सामान्य जनतेचे नव्हते असें भाषादृष्ट्या तरी म्हणावें लागतें. व्याकरणशुद्धतेमुळे संस्कृत जाणणाऱ्यांना प्रयत्नाने का होईना, तिचा अर्थ लागतो. तीहि नसती म्हणजे मात्र कांही सोय नव्हती.

पंतांच्या कवितेस क्लिष्टत्व येण्याचें एक महत्त्वाचें कारण म्हणजे त्यांची यमकविषयक अतिरिक्त आसक्ति हें होय. यमकांच्या आवश्यकतेविषयी स्वतः मोरोपंतांस कांही विचारलें असतें, तर त्यांना त्यांचें समर्थन करितां आलें असतें कीं नाही हें सांगतां येत नाही. मराठी भाषेची प्रकृतीच अशी आहे की यमकांवाचून तिचें भागणार नाही असें कित्येक लोक म्हणतात, म्हणत. केवळ मराठी भाषेला अनुलक्षूनच नव्हे, तर कोणत्याहि भाषेंतील काव्या-संबंधी कित्येक असें म्हणतील की, काव्य हें यमक घेऊनच अवतरतें, तें काव्यास सह-ज आहे. हे आधुनिक सिद्धान्त मोरोपंतांस अवगत नसावेत. संस्कृत कवितेचें अनुकरण ज्यांनी एवढ्या मोठ्या प्रमाणावर केलें, त्यांनी यमकाच्या बाबतींत मात्र संस्कृतहून इतकें भिन्न वर्तन कां करावें याचा खुलासा करणें सोपें नाही. संस्कृतामध्ये यमक हा एक अलंकार असून तो क्वचित् प्रसंगाने घालावयाचा असे. मराठी कवितेंत तें बंधन झालें आणि त्यावाचून कविता होणें अशक्य होऊन बसलें. कांहीहि करा, पण यमक साधा अशी वृत्ति मोरोपंतांच्या आधीच्या पंडित कवींची, किंवा ज्यांना कलाकवि असेंहि कोणी म्हणतात, त्यांची असे. वामन-पंडितांनी याबाबत भलताच धडा घालून दिला होता, व त्यांचें अनुकरण अविचाराने चालू होतें. (वामनपंडितांचे पाल्हाळ, रूक्ष तार्विक चर्चा, अशुद्धता, पुनरुक्ति इत्यादि दोष पंतांनी टाळले. परंतु यमकांनी मात्र त्यांच्यावर मोठीच मोहिनी घातली. इतकी की याबाबत त्यांनी पंडितांना फार मागे टाकलें. यमक्या वामन हें अभिधान खरोखर लुप्त होऊन यमक्या मोरोपंत असेंच अभिधान रूढ व्हावयास पाहिजे होतें, इतकी गति पंतांनी काव्याच्या या अंगामध्ये केलेली आहे. यमकांमुळे कृत्रिमता येते, कृत्रिमतेतून क्लिष्टतेचा उद्भव होतो ही गोष्ट सिद्ध करीत बसण्याची आवश्यकता नाही! अगदी एकाक्षरी यमकसाधनालाहि कांही प्रयत्न

अपरिहार्य असतो. मग शक्य तितक्या अधिक अक्षरांचें यमक साधण्याचा प्रयत्न कृत्रिम व क्लिष्ट न झाला तरच नवल. त्यांतून सतत प्रयत्नाने कवीला तें उत्तरोत्तर सुलभ होत गेलें, तरी वाचकाच्या दृष्टीने कांही क्लिष्टत्व कमी होत नाही. यमकासक्ति हा मोरोपंताच्या कवितेस ग्रासून असणारा एक सर्व-व्यापी असा विशेष आहे, आणि त्यामुळे ती बहुधा प्रसादयुक्त असत नाही, म्हणजेच क्लिष्ट असते ही गोष्ट नाकबूल करितां येण्यासारखी खास नाही.

यमकामुळे केवळ क्लिष्टताच येती, तरी चाललें असतें. परंतु इतरहि अनेक काव्यदोष या यमकासक्तीमुळे आल्याने त्याचें समर्थन करणें कठिण होऊन बसतें. मोरोपंतांचा संस्कृत काव्यशास्त्राचा अभ्यास चांगला होता असें त्यांचे भक्त सांगतात, व तें स्थूलमानाने खरेंहि मानावयास प्रत्यवाय नाही. परंतु काव्यशास्त्रापैकी एक भाग त्यांनी पाहिला नसावा असें निश्चितपणें वाटतें. (तो म्हणजे दोषप्रकरण होय.) संस्कृत काव्यशास्त्रांतील दोषप्रकरणामधील चर्चेचा वरवर अभ्यास केलेल्या कवीलाहि जे दोष लक्षांत येऊन बोचक वाटले असते, ते पंतांनी खुशाल राहूं दिले आहेत असें दाखवून देणें मुळींच अवघड नाही; अथवा दोष प्रकरण अवगत असूनहि यमकाच्या व्यसनामुळे कळून वळेनासें झालें असलें पाहिजे. बुभुक्षित मनुष्यहि एक वेळ एखादें पाप करणार नाही; पण यमकाकरिता कोणताहि काव्यदोष पत्करावयास पंत तयार झाले असते, असें कोणत्याहि प्रकारची अतिशयोक्ति न करितां म्हणतां येईल. यमकाकरिता शब्दांच्या शुद्ध रूपांत अनधिकृत फेरफार करणें, श्रुतिकट्टु शब्दांचा व रूपांचा उपयोग करणें, संधि-विश्लेष आणि समास-विश्लेष पत्करणें, संस्कृत शब्दांची व वाक्यांची अप्रतीतत्वाच्या दोषास पात्र होणारी योजना करणें, दूरान्वय, अर्धांतरैकवाचकत्व, समाप्तपुनरात्तत्व, निरर्थकत्व, ग्राम्यता, अनुचितार्थत्व असे एक ना दोन दोष त्यांनी होऊं दिले आहेत. कदाचित् हे दोष आहेत व ते आपल्या काव्यांत नसावेत अशी जाणीव त्यांना नसेलहि. तसें असल्यास काव्यशास्त्रांतील एका महत्त्वाच्या विभागाचें अज्ञान पंतांच्या पदरीं बांधावें लागेल. परंतु बहुधा यमकासक्तीमुळेच औचित्यविवेक राहिला नसावा. कदाचित् दोन्ही गोष्टी कारण झाल्या असाव्या. कारण कांहीहि असो, परिणाम निश्चितपणें आहे.

वर जे अनेक दोष उल्लेखिले आहेत. त्यांची उदाहरणे न देतां पुढे जाणें हें जबाबदारीच्या अभावाचें द्योतक होईल, म्हणूनच कांही उदाहरणें पाहिळीं पाहिजेत; पंतांच्या काव्यांतील बारीक दोषांचा विनाकारण विस्तार करावा म्हणून नव्हे ( मोरोपंत व्याकरणदोष सहसा राहूं देत नसत हें या आधी निराळ्या संदर्भांत येऊन गेलेंच आहे; ) काव्यदोष मात्र ते पुष्कळ राहूं देत असें म्हणावें लागतें. ) यमक साधण्याकरिता मात्र ते शब्दांच्या शुद्ध म्हणजे मूळ रूपांत ते अनेक वेळा फरक करीत. यमकाकरिता ( ऊन ' शब्द ' वून ' असा करून घेत. दुधास येणारा 'ऊत ' यमकाकरिता 'वूत' होई. मोठा, माझा हे शब्द यमकाकरिता ' मोटा ', ' माजा ' हीं रूपें धारण करीत. ' राजा ' हें आकारान्त संबोधन यमकाकरिता ' राज्या ' हें या-कारान्त रूप घेई. कित्येक वेळा तर असें वाटतें की ( यमकाचा आभास नुसत्या कानाला होऊन त्यांचें समाधान होत नसे, तर तो डोळ्यांनाहि झाला पाहिजे असें त्यांना वाटे. सवती आणि सौति हे दोन शब्द उच्चारदृष्ट्या सदृश आहेत. काव्य हें श्रव्य असल्याने या सादृश्यावर यमकपूर्ति होऊं शकते. परंतु पंतांना तें पुरत नसे. सवती हा सपत्नी या अर्थाचा शब्द ते ' सौति ' ( सूत-पुत्र ) या अर्थाच्या शब्दाप्रमाणे फिरवून घेत. ' चव घे ' ह्या शब्दांशीं जुळण्याकरिता चौघे ( चारजण ) हा शब्द ते ' चवघे ' असा करून घेत. ' सहावी ' शब्द ' सावी ' असें संकोचरूप धारण करी; ' नात-वंडा ' चा ' नातुंड ' असा संक्षेप होई. याला खरोखर अशुद्धताच म्हणावयास पाहिजे; मात्र ती जाणून पत्करली आहे, अज्ञानमूलक नाही. सहेतुक पत्करली होती; यमकमूलक होती. यमकाकरिता विशेषणांस प्रत्यय लावून त्यांची मराठी कानांस चमत्कारिक वाटणारीं रूपें ते अनेकदा योजीत. उदाहरणार्थ. नुसती-तें, निजली-ला, विटली-ला, होत्या-सी इत्यादि शब्द-रूपें पहावीं. ' मेली-ला ' म्हणजे ' जी मेली होती तिला ' अशा अर्थाने त्यांनी तो शब्दप्रयोग केला आहे. बायकांच्या मुखांतील अपशब्द हा नव्हे. ' शिष्य-असी ' या प्रयोगांत यमकाकरिता, म्हणजे एका अक्षराएवजीं दोन अक्षरांचें यमक साधावें म्हणून त्यांनी संधि-विश्लेष पत्करला आहे. ' स्व-आज्याला ' ह्या रूपांत संधिविश्लेष तर आहेच, परंतु मिश्र समासहि आढळेल. ' कृपाचवरें ' ह्या समासांत एरवीं मोरो-

पंतांनीच ' कृपाचमरें ' असा शुद्ध संस्कृत समासाचा प्रयोग केला असता. परंतु यमकसाधनार्थ म्हणजे अनेकाक्षरी यमक साधावे म्हणून चवरें या मराठी शब्दाची त्यांनी योजना केली. देशी शब्दांचें प्रेम पंतांना किती होतें, तें त्यांच्या इतर रचनेवरून कळतेंच. चमरें ऐवजी ' चवरें ' शब्द स्वीकारण्यांत देशीचें प्रेम कारण नसून यमक-प्रेमच कारण होतें हें उघड आहे.

यमकसाधनार्थ, आणि अनेक वेळा एकापेक्षा, अधिक अक्षरांचें यमक साधण्याकरिता, मोरोपंतांसारखा प्रौढबुद्धि कवीहि ज्या एकेक गमती करतो, त्या पाहून हसूं येतें. पुढील उदाहरण पहावे. जरत्कारुकथेला प्रारंभ करितांना मोरोपंत लिहितात:—

शौनक पुसे, तयाला सौति म्हणे—चरित आयका चारु,  
होता यायावरकुलतिलक प्रथमाश्रमी जरत्कारु.

जरत्कारुकथा ' चारु ' होती असें साधारणपणें कोणाहि रसिकास वाटणें कठिण आहे. जरत्कारूसारखा तिचा नायक व त्याने आपल्या पत्नीचा केलेला छळ पाहून त्याच्या पत्नीचें कौतुक वाटेल, परंतु तिच्या पतीची कथा ' चारु ' वाटणें अशक्य आहे. तीमध्ये दुष्यन्त-शकुन्तला, कच-देवयानी, नल-दमयन्ती यांच्या कथेसारखें मनोवेधक असें कांही नाही. त्या कथेला मोरोपंतांनी ( यमकाकरिता ) चारु म्हटलेलें पाहून कोणालाहि हसूच येईल. कित्येक वेळा पादपूरण आणि यमकसाधन दोन्ही एकाच वेळीं करावीं लागतात. त्यावेळीं विशेषणें आणि संबोधनें यांचा अर्थदृष्ट्या अनवश्यक असा उपयोग पंतांनी पुष्कळच ठिकाणीं केला आहे. विप्र कृती, वधू धन्या, मुनि वर्णी, अशा प्रयोगांत नामांच्या पुढे येणारीं हीं विशेषणें अपरिहार्य असतात म्हणून येत नसून बहुधा वरच्या आणि केव्हा केव्हा खालच्याहि, ओळींत स्वाभाविकपणें येणाऱ्या शब्दाशीं यमक जुळविण्याकरिता शब्द हवा असतो म्हणून येतात. पुढील आर्या निरर्थकत्वाचें चांगलें उदाहरण होईल:—

त्यांतूनि तीस लक्ष त्रिदशांला, पंधराचि पितरांला;

गंधर्वांला चौदा, एक सुमनुजां दिला, न इतरांला.

' न इतरांला ' हे शब्द पादपूरण आणि यमक यांकरिता आले आहेत हें स्पष्ट आहे. मूळ साठ लक्ष भारतापैकी देवांना तीस लक्ष, पितरांना पंधरा

लक्ष, गंधर्वांना चौदा व उरलेले एक लक्ष मानवांना दिले असा अर्थ व्यक्त करावयाचा आहे. खरोखर निर्दिष्ट आकड्यांची बेरीज साठ होते. तेव्हा इतरांना कांही मिळालें नाही हें उघड होतें. तें शब्दांनी सांगण्याची आवश्यकता होती कुठे ? आता एक लक्ष सु-मनुजां दिला, इतर म्हणजे 'सु' नसणाऱ्या मनुजांना नव्हे असा अर्थ सांगण्याकरिता 'न इतरांला' असें म्हटलें आहे, असेंहि समर्थन करण्यास कित्येक पंतभक्त प्रवृत्त होतील. परंतु ती केवळ मल्लिनाथी होईल. केव्हा केव्हा नुसता निरर्थकत्वाचाच दोष होतो असें नाही; आणखीहि कांही दोष त्यांत शिरतो. उदाहरणार्थ पुढील आर्या पहावी:—

गांधारीने स्वगुणें गुरुजन, पति, पोष्यवर्ग तोषविले;

नाहीच घेतलें पर-पुरुषाचें नाम, परि न रोषविले.

दुसऱ्या ओळींतील शेवटचे तीन शब्द यमक व पादपूरण यांकरिता आले आहेत हें सहज ओळखतां येतें. 'रोषविले' या अनेकवचनी रूपावरून त्या शब्दाचा संबंध पहिल्या ओळींतील गुरुजन, पति, पोष्यवर्ग यांच्याशीच लावावा लागतो. गांधारीने पर-पुरुषाचें नाम न घेतल्याने या लोकांना राग येण्याचें कांहीच कारण नव्हतें. उलट त्या काळच्या कल्पनांप्रमाणे त्यांना तेंच आवडणें स्वाभाविक होतें. त्यांनी तिचें कौतुकच केलें असतें. अशा स्थितींत तिने परपुरुषाचें नांव घेतलें नाही, तरीहि या लोकांचा राग झाला नाही हें सांगणें अनवश्यकच नव्हे, तर चमत्कारिक आहे. यमकाकरिता हो, रे, गा, जी, इत्यादि संबोधनात्मक अव्यये अनेक वेळा मोरोपंतांना घालावीं लागत. कित्येक वेळा अशी व्यक्ति तेथे नसतेच, तें केवळ निवेदन असतें. अर्थात् मूळ महाभारत 'सूत शौनकास सांगतो' एवढ्या गोष्टीचा आधार घेणें शक्य आहे. यमकाकरिता केलेले हे प्रयत्न हास्योत्पादक नव्हेत काय ?

संस्कृत भाषेचा उपयोग केवळ यमक-साधनार्थ केल्याचेंहि मोरोपंती कवितेंत कित्येक वेळा आढळतें. म्हणजे चरणान्तींचा शब्द संस्कृत असतो एवढेंच नव्हे, तर त्याचें व्याकरण-रूप संस्कृत असतें, मराठी नसतें. अशा वेळीं तेवढा एकच शब्द संस्कृत रूपांत योजणें शक्य नसल्याने तो ज्या संस्कृत वाक्यांत बसूं शकेल असें वाक्यच पंत एखाद्या आर्येंत योजतात.

पुढील उदाहरणें पहावीं:—

राजा म्हणे, ' कवण तूं ? कोणाचा पुत्र ? काय गे वदसी ?  
का च स्मृतिरयि तापसि ! मैवं प्रलपात्र भूभुजः सदसि.

किंवा शशिकुलज नहुषसुत जन हा, नाम ययाति, तेथ तोया मी  
आलों मृगानुसारें, आपृच्छे त्वां तदहमितो यामि.

या दोनहि आर्यांत बोलणारांना एकदम संस्कृतचा आश्रय करावासा वाटतो त्यास कारण असें कांही देतां येणार नाही. हे लोक मुळांत संस्कृत बोलत असत असें म्हटलें, तरी त्या गोष्टीची जाणीव वाचकास येथेच करून देण्याची इष्टता किंवा आवश्यकता काय होती तें समजणें शक्य नाही. एकदा मराठीमधून ही सारी कथा सांगावयाची ठरविल्यावर वाक्यच्या वाक्य संस्कृतमध्ये घालण्याने लेखकाचें संस्कृतवरील प्रभुत्व प्रकट झालें, तरी निवळ मराठी वाचकाची त्याने गैरसोय होते. यमकाच्या नादाने मोरोपंत या गोष्टीकडे दुर्लक्ष्य करितात.

अशा अनेक गमती मोरोपंत यमकसाधनार्थ करितात. पण त्यांत ग्राम्यताहि जेव्हा प्रवेश करिते, तेव्हा मोरोपंतांच्या प्रौढ भाषेला सरावलेला मनुष्य हिरमुसला होतो. ' या तेजस्विप्रवरा मन्नंदनासि ती व्याली ' असा प्रयोग वाचतांच वरच्या ओळींत आलेल्या व्याली म्हणजे सर्पीण या शब्दास यमक जुळावें एतदर्थ हा अप्रयोजकपणा झाला आहे हें कळलें तरी त्याचा परिणाम थोडाच नाहीसा होतो ? आपल्याच तेजस्विप्रवर अशा मुलाच्या मातेविषयी म्हणजेच आपल्या पत्नीविषयी ' व्याली ' हा शब्द योजणारा दुर्लभ खरा, परंतु यमकाच्या सोयीकरिता तोहि पंतांच्या कवितेंत सापडतो. आणखीहि पुढील ओळी पहाव्या.

( १ ) विप्रिय सोसी विषयी, हा विषयाकारणें नसे सुजला

( २ ) गुरुतनयेसि म्हणे—तुज देईल तुझा जयासि वा धामी

( ३ ) त्वत्क्षोभा भ्याला सति हा जन, बहु पावका जसा भी रू.

पहिल्या उदाहरणांत ' तुजला ' या शब्दास यमक म्हणून सुजला हा ' अत्यंत लुब्ध होणें, लाचार होणें ' या अर्थाचा प्रयोग मोरोपंत करितात व आपला नेहमीचा भारदस्तपणा सोडून देतात. परंतु तुजला यास सुजला हें यमक चांगलें जुळतें असें त्यांना वाटलें. कचाच्या मुखामध्ये देवयानीशीं



बोलतांना तिच्या पित्याला अनुलक्षून 'बा' (बाप) या शब्दाची योजना किती अनुचित आहे हे समजावयाला कांही फारसें पंडितपण नको आहे. परंतु दुसऱ्या ओळींतील 'बाधा मी' या शब्दांस यमकदृष्ट्या हे जुळतें आहे ना? मग घाला तो शब्द, अशी विवेकभ्रष्टता यमकापायीं मोरोपंतांनी पत्करली! तिसऱ्या उदाहरणांत ग्राम्यतेपेक्षा (ग्राम्यता म्हणजे अश्लीलता असा अर्थ वरील उदाहरणांतहि अभिप्रेत नाही) गद्यानुरूप योजना झाली आहे एवढेंच म्हणतां येईल. तथापि 'रू' या शब्दाची तेथील संदर्भांत झालेली योजना विशेष हृद्य नाही याविषयी दुमत होणार नाही. आणखी एक उदाहरण घेऊन यमकसाधनार्थ मोरोपंतांनी केलेल्या हास्यास्पद लटपटींचा निरोप घेऊं. पुढील आर्या पहा:—

तीतें हे ताप सदा, सर्वांगीं जेवि वाढली दद्रु;

एके दिवशीं सांगे न्याया द्वीपान्तरासि ती कद्रु.

या आर्येंत गंमत अशी आहे की आर्येच्या पहिल्या ओळींत एक सर्व-सामान्य विधान आहे, व तें विधान त्या ओळींत पूर्ण होतें. दुसऱ्या ओळींत त्या सामान्य विधानास उदाहरण म्हणून पुढील कथा सुरू होते. दुसऱ्या ओळींत सहजपणें आलेल्या कद्रु या शब्दास दद्रु (त्वचारोग) हा शब्द यमकदृष्ट्या योग्य दिसला. त्यालाहि पूर्वीच्या कथाभागांत सरळपणें कोठेच स्थान नव्हतें. तेव्हा उपमेच्या द्वारें त्या अप्रस्तुत शब्दास त्या ओळीच्या अखेरीस बसविलें, व एकदांचें यमक साधलें. या उपमेने सौंदर्य तर राहोच, पण समर्पकताहि किती साधली तें एक मोरोपंतच जाणोत.

केवळ यमकांसाठी केलेल्या या युक्त्याप्रयुक्त्यांवरून एक बोचक विचार मनांत येतो, तो असा, यमक हा एक शब्दालंकार आहे. त्याने साधणाच्या चमत्कृतीस अर्थालंकारांनी साधणाच्या चमत्कृतीपेक्षाहि फार कमी महत्त्व आहे. यमक अनेकाक्षरी साधण्याचीहि कोणी शक्ति केली नव्हती. यमकाचें बंधन पाळलें पाहिजे अशी भावना असल्यास तें उपान्त्य स्वरासह अन्त्य अक्षरापुरतें मर्यादित असलें तरी शास्त्राचें समाधान झालें असतें. उपान्त्य स्वराबद्दलहि ज्ञानेश्वरएकनाथादि कवींनी दिशेष फिकीर केली नाही. अन्त्य अक्षरहि स्थूल मानाने एकाच किंवा सदृश उच्चारणाचें असलें की

काम भागे. त-थ, ट-ठ, द-ध अशींहि यमकें चालत. यमक डोळ्यांनाहि बरोबर दिसलें पाहिजे असा आग्रह नसे. कारण कांही झालें तरी त्याची चमत्कृति केवळ श्रोत्रग्राह्यच असते. असें असतां मोरोपंतांनी त्याबद्दल इतका असदाग्रह धरून इतर काव्यदोष स्वीकारण्याचें कांहीच कारण नव्हतें. त्याचा अर्थ असा होतो की (मोरोपंतांच्या लेखीं यमकालां म्हणजे शब्दाला अधिक महत्त्व असून, त्यापायीं वाटेल ती अर्थहानि झाली, तरी ती त्यांना ग्राह्य वाटे. म्हणजे त्यांचीं काव्यविषयक मूल्यें कांही वेगळींच व इष्ट नसणारीं अशीं होतीं असा अर्थ होतो.) शब्दाकरिता अर्थहानि आणि रसभंगाहि पत्करणाच्या कवीबाबत 'अल्पस्य हेतोर्बहु हातु-मिच्छन् विचारमूढः प्रतिभासि मे त्वम्' असा उद्गार निघणें स्वाभाविक नाही काय ? काव्यविषयक उच्च अभिरुचीच्या कल्पनेंत हें बसूं शकतें काय ? मुक्तेश्वर-ज्ञानेश्वरादि रससिद्ध कवींनी यमकाचें हें लोढणें ज्या पद्धतीने मोरोपंतांनी वागविलें, त्याच पद्धतीने तें मोरोपंतांनी वागविलें, तर त्यांची कविता अनेकपटींनी 'अधिक' प्रसादपूर्ण व रसवाही झाली असती याबद्दल मुळींच शंका नाही. त्यांचें 'सीतागीत' त्यांच्या प्रसादपूर्ण लेखन करण्याच्या शक्तीची ग्वाही देतें, तर कर्णपर्वातील कांही प्रसंग त्यांच्या रसपूर्ण लेखन करण्याच्या सामर्थ्याची साक्ष देतात. यमकसाधनार्थ मोरोपंतांनी जो खटाटोप केला, त्याच्या पाव हिशानेहि तो जर रससाधनार्थ केला असता, तर त्यांचें काव्य आजहि सामान्य वाचकाला प्रिय राहिलें असतें, व त्यांच्या कवित्वावर झालेले गंभीर हल्ले झाले नसते. आज केवळ चार पंडितांच्या पलीकडे त्यांच्या कवितेला वाचक मिळूं नयेत याचा दोष सामान्य जनांपेक्षा स्वतः मोरोपंतांकडेच अधिक नाही काय ?

वर दिलेल्या एक-दोन उदाहरणांतून ज्या उपमा आल्या आहेत, त्यांचें थोडेसें अधिक सूक्ष्म अवलोकन केलें तर असें दिसून येईल की त्यांची उत्पत्ति यमकांमधून झालेली आहे. 'तीतें दे ताप सदा, सर्वांगीं जेवि वाढली ददु' ही उपमा कद्रू या शब्दास यमक जुळवण्याकरिता आली आहे ही गोष्ट उघडच आहे. या ओळींतील उपमेस अलंकार म्हणणें कसेसेंच वाटतें. अलंकारास लागणारी उपमेय-उपमान-साधारण धर्म-वाचक शब्द इत्यादि सामग्री तींत सांपडेल. परंतु अलंकारास लागणारें चारुत्व, सुंदरत्व तेथे नाही.

‘ त्वत्क्षोभा भ्याला सति ! हा जन बहु, पावका जसा भी रू ’ या ओळींत कापूस आणि अग्नि यांची उपमा आली आहे. तींत पहिल्या उपमेतील किळसवाणा भाग नसला, तरी गद्यपणा आहे हे नाकबूल करितां येणार नाही. ‘ दुर्योधन धर्मासी युद्ध करी, जेवि तेल तूपासीं ’ या उपमेत वरील ओळीं-तील ‘ भूपासीं ’ या शब्दाबरोबर यमक जुळतें आहे यापेक्षा निराळें स्वारस्य कांही आहे काय ? खालच्या ओळींतील ‘ कापडास ’ या अर्थाच्या ‘ वस्त्रा ’ या शब्दार्शी यमक जुळावें म्हणून ‘ त्वत्सुत दारुणकर्मा, अतितीक्ष्णप्रकृति, की जसा वस्त्रा ’ अशी उपमा देणाऱ्याची सौंदर्यदृष्टि निकोप होती असें म्हणतां येईल काय ? किंबहुना त्याला सौंदर्य दृष्टि होती असें निःशंकपणें म्हणतां येईल काय ! मोरोपंतांनी योजलेले अनेक अलंकार असे यमकमूलक आहेत. त्यांच्या यमक-व्यसनाचें समर्थन करीत असतां त्यांचे भक्त असें म्हणतात की, त्यांच्या यमकलोलुपतेमुळे रसिकांचा फायदाच झाला आहे. कारण, यमकांमुळे अनेक अलंकारांची निर्मिति त्यांच्या हातून झाली. यांतील उत्तरार्ध खरा आहे, परंतु पूर्वार्ध नाही. (रसिकांना अलंकार प्रिय आहेत; परंतु ते अनुरूप, सहज व सौंदर्याधायक असतील तर.) अलंकार हे कांही प्रमाणांत कृत्रिम असले, तरी त्यांनाहि कांही आंतरिक सहजता लागते. ते अकृत्रिम दिसावे तरी लागतात. त्यांत उघडउघड कृत्रिमता, निदान यमक-मूलकता तरी नसावी. शिवाय ह्यामुळे कांही चारुत्वनिष्पत्ति व्हावयास हवी. अलंकारसाधना आणि चारुत्वनिष्पत्ति यांचें समीकरण मोरोपंतांच्या बाब-तींत तरी बसूं शकत नाही. (उपमा-उत्प्रेक्षा-रूपक इत्यादि अलंकारांच्या द्वारे लेखकाची सूक्ष्म अशी चारुत्वदृष्टि व्यक्त होते, आणि व्हावयास पाहिजे. त्याची कवि ही पदवी त्यावरून बऱ्याच अंशांनी ठरत असते. दोन गोष्टीं-मधील अनपेक्षित साम्यसौंदर्य पाहणें, किंवा तितकीच अनपेक्षित अशी विरोधचमत्कृति बघणें यामध्ये तर बहुतेक सारें अलंकार-सौंदर्य भरलें आहे. कविप्रतिभेची तरलता त्यावरून उमगून येते. मोरोपंतांची सारी अलंकारसृष्टि पाहिली, तरी असें सौंदर्य किंवा अशी चमत्कृति नेमकी वेचून त्यांनी वाचकापुढे मांडल्याचा प्रत्यय क्वचितच येतो. ‘ कां न सदन बांधावें कीं त्यांत पुढे बिलें करिल घूस ’ हा पंतभक्तांचा आवडता प्रसिद्ध दृष्टांत घेतला तरी त्यांत समर्पकता दिसली, तरी चारुत्व आहे असें म्हणतां येणार.

नाही. उपमादि अलंकारांचे मुख्य गुण दोन असतात. त्यांतील समर्पकता आणि त्यांतून होणारे सौंदर्यदर्शन. काव्याला यांपैकी पहिला पाहिजेच, पण दुसराहि हवा. त्याविना तें उत्कृष्ट काव्य होऊं शकत नाही; गद्य होऊं शकेल.

मोरोपंतांनी योजिलेल्या असंख्य अलंकारांत चारुत्वदर्शन न होण्याचें कारण त्यांत कविप्रतिभानिर्मितत्व नाही हेंच असतें. त्यांच्या अलंकारसृष्टींत पौराणिक कथांतील दृष्टान्तांना बरेंच स्थान आहे. त्यांतून अर्थात् समर्पकतेवरच भर असतो. तेथे कविप्रतिभानिर्मितीचा प्रश्न येत नाही. शंकराने हालाहल विष गिळिलें, आणि मोहिनीने भस्मासुर-वध घडवून आणला; विष्णूने गजेन्द्रमोक्ष केला, किंवा भृगूचा लत्ताप्रहार छातीवर झेलला; कृष्णाने द्रौपदीची लज्जा राखिली, किंवा भिल्लिणीने बोरें आधी स्वतः चाखून मग श्रीरामास दिली इत्यादि गोष्टी पौराणिक दृष्ट्या कितीहि महत्त्वाच्या असल्या, तरी त्यांचा उपयोग करितांना कविप्रतिभेचा निकष लागत नाही. ( फार झाल्यास कवीच्या समर्पकत्व-दृष्टीचा लागेल. ) त्याकरिता कवीला पुराणें सोडून निसर्गाकडेच वळणें भाग असतें. मानवी घटना, परिस्थिति आणि व्यक्तिविशेष यांना निसर्गामध्ये सादृश्य शोधणें हा उपमादि अलंकारांचा प्रमुख भाग आहे. असा निसर्गाचा प्रांत विपुलपणें उपलब्ध आहे. केवळ एक सूर्य घेतला, तर त्याचा उपयोग विवेचनाकरिता, पण चारुत्व न सोडतां, ज्ञानेश्वरांनी इतक्या विविध प्रकारांनी व इतक्या ठिकाणीं करून घेतलेला दिसतो की त्यांच्या या प्रकारच्या प्रतिभेबद्दल शंका तर उरत नाहीच, पण उलट अचंबा वाटल्याविना राहत नाही. ज्ञानेश्वरांनी या कार्याकरिता सर्व चराचर वस्तूंचा, सत् आणि असत् वस्तूंचा उपयोग करून घेतला आहे. निसर्गाचा मोरोपंतांनी करून घेतलेला उपयोग स्वतंत्र निर्मितीचा द्योतक वाटत नाही. त्यांच्या काव्यांतहि सिंह-शार्दूल, गजवाजि, शशमशक, काकपिक, आम्रनिंब इत्यादि निसर्गातील मंडळी संचार करितांना दिसतात; परंतु त्यांचा उपयोग कांही नवीन आणि निराळें सौंदर्य व्यक्त करण्याकरिता त्यांनी करून घेतलेला सहसा दिसत नाही. रूढ कल्पना किंवा संकेत व्यक्त करण्याकरिताच त्यांचा ते आश्रय करीत. त्यामुळे त्यांच्या उपमा-उत्प्रेक्षा या काव्यलेखनांतील एक मामुली प्रकार होऊन बसतो. वाचकास आल्हादप्राप्ति झाल्याची सुरस स्थळें एवढ्या मोठ्या काव्यसागरांत फारच

थोडी सांपडतात. ज्ञानेश्वर-मुक्तेश्वरांशीं तुलना करितां पंत याबाबत बरेच न्यून आहेत असें म्हणणें भाग पडतें.

संयम हा पंताच्या काव्याचा फार मोठा गुण आहे असें सांगण्यांत येतें. मुक्तेश्वराप्रमाणे ते कथाप्रवाहाबरोबर वाहवत जात नाहीत, व शृंगाराबरोबर तर मुळींच नाही असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. कथाकथन-दृष्ट्या हा गुण उपकारकच झाला. अनवश्यक विस्तार म्हणजेच पाल्हाळ हा पंतकाव्यांत मुळींच सांपडावयाचा नाही. त्यांचीं सारीं आख्यानें कशीं आटोपशीर असतात. या संयमाचाच दुसरा अर्थ असा की त्यांच्या कवितेंत मुक्तेश्वरी कवितेमध्ये शृंगाराबरोबर अनेक वेळा येणारी उत्तानता किंवा अश्लीलता आढळत नाही. (त्यांचें काव्य आबालवृद्धांनी एकत्र बसून वाचण्यासारखें असतें अशी त्यांची शिफारस करितां येण्यासारखी आहे. हा त्यांच्या स्तुतिपर भाग झाला. परंतु या स्तुतींतूनच जो एक अर्थ सूचित होतो, तो मात्र पंतांना प्रतिकूल असा आहे. पंत वाहवत जात नाहीत याचा अर्थ त्यांच्या कवितेंत यावी तितकी रसोत्कटता येत नाही असाहि होऊं शकतो. वर्ण्य विषयाशीं समरस होऊन रसरंग निर्माण करणें हें पंतांना क्वचित् साधे. त्यांचीं वर्णनें तटस्थ्याच्या वृत्तीने झालीं आहेत असें वाटतें. कवि स्वतः मनाने रसप्रवाहाबरोबर वहात गेल्याविना तो रस वठत नाही असा अनुभव अनेक लेखकांना आला असेल. संयमाची जी वृत्ति बाबूजी नाईक बारामतीकर यांच्या घरांत सर्व स्त्रीपुरुष व्यक्तींना पुराण सांगतांना अत्यंत आवश्यक, उचित आणि उपकारक ठरली, ती काव्यलेखन करीत असतां रसपरिपोषास प्रतिकूल ठरली असें दिसतें.) आधुनिक काव्यरसिकाची मोरोपंतांच्या काव्याविषयीची अनास्था ही त्यामधील क्लिष्टतेइतकीच रसपरिपोषामधील अनुत्कटतेमुळे असते हें लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. क्लिष्टता रसपरिपोषास मारक होते हें तर खरेंच, परंतु मोरोपंतांची संयमाची वृत्ति, व तीमुळे त्यांच्या काव्यांत आलेली सर्वसामान्य अनुत्कटता ही रसपरिपोषास तितकीच प्रतिकूल ठरली. यास अपवाद नाहीत असें नाही; व ते आहेत म्हणूनच असें वाटतें, की असा आज अपवादस्वरूप असणारा रसपरिपोष त्यांच्या काव्यांत जर सर्वत्र झालेला दिसता, तर त्यांचें कविजनांतील स्थान किती तरी श्रेष्ठ ठरलें असतें.

मोरोपंतांच्या कवितेचा विचार मयूराच्या केकावलीच्या परामर्शावाचून केव्हाहि अपूर्णच राहणार. या केकावलीस जवळजवळ एक शतकापूर्वी ( इ. स. १८६७ ) न्यायमूर्ति रानडे यांनी ' वर्क ऑफ आर्ट ' म्हटल्यामुळे मराठी टीकाक्षेत्रांतील एक वाद निर्माण झाला. रानड्यांच्या या मतावर पुढे सुमारे दहा वर्षांनी निबंधमालाकार चिपळूणकर यांनी बरीच टीका केली. या टीकेस उत्तर देण्याचा प्रयत्न रानडे यांचे चरित्रकार प्रा. न. र. फाटक यांनी त्यानंतर जवळजवळ पन्नास वर्षांनी ( १९२४ ) केला. त्यानंतर लगेच म्हणजे १९२६ साली प्रा. बनहट्टी यांनी फाटकांच्या चिपळूणकरांवरील टीकेस उत्तर देऊन शास्त्रीबुवांचें समर्थन केलें. ह्या चार वाङ्मय-मतंगजांच्या वादामधील तपशीलांत शिरण्याचें येथे कारण नाही. ' वर्क ऑफ आर्ट ' ह्या शब्दप्रयोगाचा अर्थ आज ' कलाकृति ' असा आपण घेतों व तो तसाच घेऊन केकावलीचा विचार करणें योग्य होईल. कला शब्दाचा ' रचनेचें कसब ' एवढा अर्थ घेतला तरीहि चालण्यासारखें आहे. हें कसब जाणीवपूर्वक प्रकट करण्याचा कवीचा हेतु स्पष्ट दिसतो. केकावलीच्या पहिल्याच श्लोकावरून याची कल्पना वाचकास येते. केकावली हें एक एकशे-एकवीस श्लोकांचें स्तोत्र आहे. कित्येकांस त्यांत ११-११ श्लोकांचे अकरा भागाहि स्पष्ट दिसतात. सारांश कवीने हें काव्य योजनापूर्वक रचिलें आहे यांत शंका नाही. त्याला कांही आकार ( pattern ) मिळवून देण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. त्याच्या वृत्ताची निवड व योजना हीहि यदृच्छया झालेली नसून मेघदूताच्या मंदाक्रान्तेप्रमाणे वैशिष्ट्यपूर्ण आहे. केकावली-प्रमाणे परमेश्वराशी किंवा त्याच्याविषयी हुजत घालणाऱ्या गेल्या शतकांतील कांही कवितांतून याच पृथ्वी वृत्ताची योजना कवींना करावीशी वाटली याचें कारण मोरोपंतांनी ' पृथ्वी ' वृत्तास मराठी कवितेंत प्राप्त करून दिलेली प्रतिष्ठा हें होय. श्लोकांतील चारहि ओळींचें यमक साधणें, यमकें अनेकाक्षरी असणें, अनुप्रासांची जागोजाग केलेली पेरणी, मधूनमधून श्लेषाची योजना, इत्यादि शब्दार्थचमत्कृतींनी रचनेमधील कसब प्रकट होतेंच, पण कांही विशेष घाटाची कृति निर्माण करण्याचा मोरोपंतांचा हेतु व प्रयत्न हींहि प्रकट होतात. कांही एक निराळ्या प्रकारचें आकृतिवैशिष्ट्यपूर्ण असें काव्य म्हणून खरोखरीच रानडे ह्यांनी म्हटल्याप्रमाणे मराठी भाषेंत त्याच्या-

सारखें दुसरें काव्य नाही. ( There is not another equal to it in the language ) न्यायमूर्तीच्या या अभिप्रायाबाबत मतभेद होण्याचें कारण नाही.

परंतु न्यायमूर्ति एवढ्यावरच थांबत नाहीत. एक काव्यकलाकृति एवढ्याच दृष्टीने ते केकावलीकडे पाहूं शकले नाहीत. एक भक्तिविषयक स्तोत्र या दृष्टीने ते तिचा विचार करितात, आणि काव्याच्या आकृती-बरोबर त्याच्या आशयाचाहि विचार करण्यांत चूकहि नाही. परंतु हा विचार करितांना भक्तीची आपली कल्पना ते प्रमाण मानतात व त्यामुळेच वाद निर्माण झाला. महाराष्ट्रांतील भक्तीला अद्वैताचें अधिष्ठान आहे हें हें त्यांना माहित होतें. त्यामुळे भक्तिविषय परमेश्वर आणि भक्ति करणारा भक्त यांच्या पदवींतील अंतर जवळजवळ शून्य होतें हेंहि त्यांना माहित नव्हतें असें नाही. अद्वैताच्या ( तत्त्व ) ज्ञानामुळे, मग तें सद्यः अनुभवाचें असो कीं पुढे प्राप्त होणाऱ्या मुक्तीनंतरचें असो, परमेश्वर आणि भक्त एकाच पदवीवर बसतात. हें तत्त्वज्ञान खऱ्या भक्तीस मारक आहे असें त्यांचें मत आहे. ते म्हणतातः—यांत परमेश्वराबद्दल आ-दरा ( किंचित् भीतीच्या ) च्या भावनेस जागा असत नाही; त्याच्या विभूतिमत्त्वाशीं निगडित असणाऱ्या भय-करत्वाचा अनुभव त्यांत नाही; भक्ताच्या बाजूने असावी तशी लीनत्वाची भावना नसते, आणि परमेशाच्या भव्य दर्शनाने दिपून गेल्याची अनुभूतीहि नसते ; रानड्यांच्या मताने खऱ्या भक्तीचा अनुभव एवढाच व याच प्रकारचा असतो. तसा तो केकावलींत दिसत नसल्याने आशयदृष्ट्या केकावलीचें मूल्य विशेष उच्च नाही असें त्यांचें मत होतें.

परंतु आपल्या देशांतील भक्तीची परंपरा वेगळी आहे हें त्यांना मान्य आहे. तिला अद्वैताची बैठक आहे, व आपल्या काव्यांतील भक्तीचे उच्चतम आणि भावोत्कट असे आविष्कार हे या प्रकारच्या भक्तीने पूरित असतात हेंहि त्यांना मान्य आहे. तेव्हा भक्ताने परमेश्वराशीं सलगी केल्याचा आक्षेप केवळ मोरोपंतांच्या केकावलीवर त्यांना घेतां येत नव्हता. नामदेव-तुकाराम-जनाबाई यांच्या अभंगांतून यापेक्षाहि अधिक सलगी किंवा जवळीक दिसून येते. तींत कांही आक्षेपाहें असल्याचें इकडील लोकांच्या लक्षांत आलें नव्हतें. परमेश्वराशीं बोलण्याची ही पद्धति आपल्या वाङ्मयांत इतकी रूढ

होती, की या पद्धतीने बोलणाऱ्याला स्वतःला अद्वैताचा साक्षात्कार झाला होता की नाही याचाहि चौकशी करण्याचें कारण नाही. पंत हे साक्षात्कारी कवि होते की नाही याविषयी अनेकांना संदेहच असेल. पण याचा विचार आपल्यास करण्याची जरूरी नाही. साक्षात्कार झाला नसला, तरी मोरोपंतांच्या भक्तीबद्दलहि शंका घेतां येणार नाही. मोरोपंत भक्त खरे, परंतु अंधश्रद्धालु भक्त नव्हेत. ते मोठे वावदूक असे भक्त होते. संबंध केकावली या वावदूकतेने भरलेली आहे. 'तसाचि उरलों कसा, पतित मी नसें काय कीं,' असें म्हणून पंतांनी परमेश्वराशीं वाद घालण्यास जी सुरवात केली, ती शेवटीं 'सुसंगति सदा घडो' इत्यादि प्रार्थना येईपर्यंत. केकावलीचें खरें आकर्षण या वावदूकतेचें, म्हणजे बौद्धिक आहे; केवळ भावनोत्कटतेचें नाही. एखाद्या हुषार अशा शिष्याने आपल्या पूज्य गुरुबरोबर वाद घातलेला पाहण्यांत अगर अनुभवण्यांत जी मौज आहे, ती पंतांच्या केकावलीमध्ये अनुभवास येते. त्या शिष्याने गुरुच्याच मतांवर, आपलेपणाने का होईना, हल्ला करावा, त्याच्यावर मात करण्याचा प्रयत्न करावा, निदान आपल्यास न पटलेल्या भागाचा उल्लेख करावा, पण हें सारें गुरुभक्तीच्या बैठकीवरून करावें, यांत जी मौज आहे, ती केकावलीमध्ये दिसून येते. हीमध्ये अश्लाघ्य अशी सलगी नाही, पण मोकळेपणा आहे. मोरोपंतांच्या या वावदूकतेबद्दल (स्वतः पंतांनी तिचा उल्लेख 'लुप्रेपणा' या शब्दाने केकावलींतच केला आहे) परमेश्वरालाहि कौतुक वाटावें. वावदूकतेच्या भरांत क्वचित् कदाचित् मोरोपंतांनी कांही उल्लेख अगदी 'खाजगी' स्वरूपाचे केले आहेत ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे. ईश्वराचा उल्लेख 'राधारत' या विशेषणाने त्यांनी केला आहे. त्याच्या प्रियाकुचतटावरील पत्रावळींचा निर्देश ते करितात. एके ठिकाणीं तर 'क्षण त्यजुनि इंदिरावृहदुरोजसंगा धरा—शिरीं पद' अशा प्रकारची अधिकपणाची विनंति त्यांनी परमेश्वराला केली. पण हें सारें भक्तिमूलक होतें याबद्दल शंका घेतां येणार नाही. या भक्ताला यमकांचें जें व्यसन लागलें होतें, त्यामुळेहि हा अधिकपणा कांही वेळा आला. (तो कृष्णासारख्या सहृदयाने क्षम्यहि मानला असेल.) (केकावलींत भक्तीची उत्कटता व्यक्त होत नसली, तरी तिला तिचा आधार आहे याबद्दल शंका वाटत नाही. वावदूकतेच्या भरामध्ये ती मधून मधून लुप्त झाल्यासारखी च... ६



वाटते एवढेंच.

केकावलीविषयी दुसरीहि गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे व ती म्हणजे तिचें स्वरूप आत्मलेखनाचें आहे. या आत्मलेखनाचें स्वरूप कांहीसैं ठराविक स्तोत्रस्वरूपाचें वाटलें, तरी त्यांत साध्या स्तोत्ररचनेपेक्षा अधिक जिव्हाळा खास आहे. नेहमीच्या स्तोत्रांत परमेश्वराचें रूप व गुण यांचें ठराविक वर्णन येऊन गेलें की बहुतेक कार्यभाग संपतो. केकावलींत रूप-गुणवर्णनास तादृश महत्त्व नाही. तें जातां जातां कांही विशेषणांनी पंतांनी केलेलें असलें, तरी केकावलीचा तो मुख्य विषय नाही. आपल्यावर कृपा-प्रसाद करण्याविषयी परमेश्वराजवळ केलेली ती वकिली आहे. भक्तीचा विषय घेऊन का होईना, पंतांनी केकावलीच्या पद्धतीने बरेचसैं लेखन केले असतें, तर केवळ भाषांतरे कवि म्हणून आज त्यांचा उपहास कित्येक टीकाकार करितात, तसा उपहास होताना. रामायणाचा अनुवाद एकदा सविस्तर केला असतांना पुनः कांही बारिक-सारिक विशेषांच्या आधारे आणखी शंभर किंवा अधिक वेळा तो करित राहिल्याने त्यांना स्वतःला ईशगुणगानाचें जें काय समाधान लाभलें असेल तें असो, पण त्यामुळे टीकाकारांच्या आक्षेपास त्यांनी जागा करून दिली आहे. कवीजवळ नवीन विषयांचें दारिद्र्य आहे किंवा अपूर्ववस्तुनिर्मिति करणारी प्रतिभा नाही असा वाचकाचा समज होण्यास त्यामुळे साहाय्यच झालें. त्यापेक्षा केकावलि म्हणा, संशयरत्नमाला म्हणा, यासारखी आणखी कांही कविता त्यांनी लिहिली असती, तर आजच्यापेक्षा कितीतरी अधिक स्वतंत्र काव्य मराठीला लाभलें असतें.

केकावलि लिहिणाऱ्या साहित्यसेवकाचें वाचकाच्या डोळ्यांपुढे उभें राहणारें चित्र कांहीसैं पुढीलप्रमाणे असेल { कृतांतकटकामलध्वज जरा डोळ्यांना दिसूं लागलेला हा कवि ईश्वरभक्तापेक्षा काकणभर अधिक साहित्यभक्तच होता. उपजीविकेचा व्यवसाय म्हणून पुराणिकाचा पेशा त्याने पत्करलेला असला, तरी साहित्य किंवा काव्य हा त्याचा प्रेमाचा, आवडीचा उद्योग होता. तो करण्यांत त्याने आपला संबंध जन्म घालविला. साहित्यसेवेवर त्याची श्रद्धा होती. तीपासून त्याला ऐहिक लाभ फारसा झाला असावा असैं वाटत नाही. कवीला त्यापेक्षा अनेक वेळा प्रिय असणारें यशहि

त्यांच्या हयातीत त्यांना अल्पच लाभलेलें असावें. कारण ते बहुजनसमाजाचे कवि नव्हते; पंडित-वर्गाचे होते. ईश्वरभक्त संतांना लाभलेलें मुक्तिसुखहि त्यांना लाभलें असावें असें वाटत नाही. तसें असतें तर त्यांची साहित्यसेवा बहुधा तेथेच थांबली असती. इतकें असूनहि या साहित्यिकाने आपला सारा-जन्म मराठी काव्याच्या आणि भाषेच्या सेवेत घालविला आणि प्रचंड ग्रंथ-निर्मिति करून ठेविली. अफाट परिश्रम करण्याची शक्ति म्हणजे प्रतिभा ही कार्लाइलची प्रतिभेची व्याख्या प्रमाण न मानली, आणि पंतांच्या निरपेक्ष साहित्यसेवेकडेच लक्ष दिलें, तरी त्यांचें मराठी भाषेवरील ऋण आपल्यास कृतज्ञतेने मान्य करावें लागेल. मराठी काव्याची त्यांनी केलेली ती सेवा होती, लोकप्रियतेकरिता आणलेलें सोंग नव्हतें ही गोष्ट लक्षांत घेतां त्यांचें कार्य अधिक्षेपार्ह खास नव्हतें हें कोणासहि मान्य होईल; मग त्यांचें काव्य कोणास आवडो वा न आवडो !

\* \* \*

## ४ मुख्यार्थाची कैफियत अथवा दुर्बोधतेची मीमांसा

गेल्या तीस वर्षांच्या अवधींत आपल्या जीविनांत अनेक प्रकारचे परिवर्त झाले आहेत; तसे ते आपल्या वाङ्मयांतहि झाले आहेत ही कांही आज नव्याने सांगण्यासारखी गोष्ट राहिलेली नाही. ललितेतर वाङ्मयापेक्षा ललित वाङ्मयांत, म्हणजे साहित्यांत ते अधिक प्रमाणांत झाले आहेत. त्याचें साधें निदर्शक म्हणून आपण नव हा शब्द साहित्याच्या बहुतेक सर्व प्रकारांस लावूं लागलों आहों. आजचें काव्य हें नव-काव्य आहे, आजची कथा ही नव-कथा आहे, आजचें नाट्य हें नव-नाट्य आहे; आजच्या कादंबरीला आपण अद्यापि नव-कादंबरी म्हणत नसलों, तरी तेंहि कदाचित् लौकरच होऊं लागेल. कारण नव-कादंबरीचीहि तुरळक उदाहरणें आपल्या दृष्टीस पडूं लागलीं आहेत. ह्या नव-वाङ्मयाचें रसग्रहण करणारी टीकाहि नव-टीका म्हणावयाला हरकत दिसत नाही. नवतेच्या ह्या कल्पनेंत अनेक गोष्टींचा अंतर्भाव होत असला तरी, आजच्या माझ्या विचाराचा विषय असलेली गोष्ट त्यांतील एकच आहे, आणि ती म्हणजे त्या नवत्वाशीं अनेक वेळा संबद्ध असणारी दुर्बोधता ही होय. मला असें वाटतें की नव-वाङ्मयांतील दुर्बोधता ही जशी आता स्थिरपद झाली आहे, तशी तीबद्दलची तक्रारहि कायम झाली आहे. प्रथम प्रथम असें वाटलें की, नवतेशीं संबद्ध असणारी दुर्बोधता परिचयाने उरणार नाही, ती एक संक्रमणावस्थेंतील स्थिति आहे; अथवा तिजविरुद्ध झालेल्या तक्रारीमुळे वाङ्मयनिर्मिति करणारे लोक आपलें लेखन सुबोध करण्याचा जाणीवपूर्वक प्रयत्न करतील. परंतु यांपैकी कांहीच झालेलें दिसत नाही. नव-वाङ्मयाच्या निर्मितीला प्रारंभ झाल्याला आता पंधरा वर्षे तरी होत आलीं आहेत. परंतु दुर्बोधतेची अधिकाधिक जाणीव

होण्यापलीकडे अधिक कांही झालें नाही. तेव्हा नव-वाङ्मयनिर्मिति करणा-  
 रांनी प्रस्तुत आक्षेपाचें अस्तित्वच नाही अशा झोकांत यापुढे तरी राहूं  
 नये. केवळ गंमत म्हणून किंवा गोड गळ्यांतून आलेलें गोड गाणें म्हणून  
 काव्याकडे पाहणारा वाचक किंवा श्रोता माझ्या डोळ्यापुढे यावेळीं नाही.  
 जे आजपर्यंत काव्य मोठ्या हौसेने, आस्थेने आणि रसिकतेने वाचीत आले,  
 नुसतें ऐकत नव्हे, ते, अगदी पोरसवदा नव्हेत, पण अगदी वयस्करहि  
 नव्हेत, असे लोकहि आजचें काव्य कळत नाही असें म्हणतात, तेव्हा त्या  
 तक्रारीला कांही अर्थ आहे हें लक्षांत घेतलें गेलें पाहिजे. पोरसवदा नव्हेत  
 आणि वयस्करहि नव्हेत असे शब्द मीं हेतुपूर्वक योजिलेले आहेत. काव्याचें  
 वाचन सुजाणपणें करण्याची पात्रता असणारा, आणि विचाराने जुनाट न  
 झालेला वाचक मला येथे अभिप्रेत आहे. असाहि वाचक आज पंधरा  
 वर्षांनंतरसुद्धा दुर्बोधतेबाबत तक्रार करीत असतो, तेव्हा ही गोष्ट हसण्यावारी  
 किंवा थड्ढेवारी उडवून लावण्यासारखी नाही असा विचार मनांत यावयास  
 पाहिजे. आरंभीं आरंभीं ह्या तक्रारीची वासलात ह्या पद्धतीने लावण्यांत  
 आली, परंतु हीच पद्धति सतत उपयोगी पडेल असें वाटत असेल, तर  
 त्यासारखी दुसरी चूक नाही.) दुर्बोधतेच्या आक्षेपाची टर उडविण्याचा  
 उपयोग प्रथम प्रथम झाला हें खरें. कारण कांही वाचक ही तक्रार करण्यास  
 भिऊं लागले; काव्य समजण्याची पात्रता आपल्यांत नाही असें लोकांस  
 वाटूं नये, म्हणून तें समजल्याचा बहाणा करूं लागले. किंबहुना अर्थग्रहण नीट  
 न झालें, तरी रसग्रहण करण्याची करामतहि कित्येकांनी करून दाखविली.  
 त्यांचें तें रसग्रहणहि साहजिकच सुबोध झालें नाही. इतकेंच नव्हे, तर  
 साधारणपणें सुबोध लिहिणारे कवीहि आपल्या कवितेंत थोडीशी दुर्बोधता  
 आणण्याचा प्रयत्न करूं लागले. (प्रामाणिक आक्षेपाकांची टर उडविण्याची  
 ही युक्ति कांही काळ सफल झाली, तरी ती अयोग्य आणि अचिरोपयोगी  
 आहे हें विसरून चालणार नाही.)

दुर्बोधता हा दोष खरा, तथापि तो खरोखर पाहतां आपल्या लेखनांत  
 नाही एवढेंच समजणाराच्या बाबत कांही आशा करण्यास जागा तरी असते;  
 परंतु तो दोषच नव्हे असें मत धारण करणारांबाबत तीहि आशा नसते.  
 कांहीजणांना नवकाव्य वा नववाङ्मयांतील दुर्बोधतेचें अस्तित्व मान्य होतें,

परंतु त्यामुळे येणारा दोष पदरांत व्यावयास मात्र त्यांची तयारी नव्हती किंवा नसते. ते तिचें समर्थन करावयास प्रवृत्त होतात, आणि तिचें तत्त्वज्ञानहि बनवूं पाहतात. त्या तत्त्वज्ञानाचा परामर्श आपल्यास पुढे व्यावयाचा आहे. आत्ता इतकेंच पहावयाचें की, हें समर्थन कोठपर्यंत जाऊं शकतें ! कित्येकांना वाटतें की गहन आणि सूक्ष्म आशय व्यक्त करावयाचा झाला म्हणजे दुर्बोधता ही अपरिहार्य ठरते, व अपरिहार्य असणाऱ्या गोष्टीबद्दल दोष देणें बरोबर नव्हे. हें समर्थनहि त्यांना एकंदरीत गौण वाटतें, व एवढाहि गौणपणा स्वीकारण्याची तयारी नसणारी मंडळी दुर्बोधता हें 'भूषणं, न तु दूषणम्' अशी भूमिका घेतात. ह्या दृष्टिकोणांतून पाहणाऱ्या एका समर्थकाने दुर्बोधता हें काव्याचें व्यवच्छेदक लक्षण आहे असें ठणकावून सांगितलें हें आपल्यास सुपरिचितच आहे. ह्या न्यायाने जें दुर्बोध तें काव्य, व जें तसें नाही म्हणजे प्रसादपूर्ण आहे, तें काव्य नव्हे अशीच जणू कांही ठाम समजूत असल्यासारखी बरीच काव्यरचना सध्या होत राहिली आहे असें आज दिसून येतें. प्रसादपूर्ण म्हणजे पारदर्शी असें कुत्सापूर्वक म्हणून इरेस पडलों तर अशीं पारदर्शी काव्ये आपणहि लिहून दाखवूं असेंहि आव्हानपूर्वक म्हटलें गेलें. जुन्या साहित्यशास्त्रांत इतर गुणांना मौलिभूत असणारा म्हणून प्रसादगुणाचा मान राखला गेला होता. आता प्रसादगुणास फार वाईट दिवस आले आहेत, व त्यास काव्यप्रांतांत तरी चोरट्यासारखें वावरावें लागत आहे. ही स्थिति समाधानाची आहे असें म्हणवत नाही. आज हा विषय चर्चेला घेण्याचें कारण हेंच आहे.

आजच्या दुर्बोधत्वाच्या मुळाशीं केवळ कविगत न्यूनता वा दोष असतो असें नसल्याने अधिकच अडचण निर्माण झाली आहे. (वाङ्मयाच्या किंवा काव्याच्या स्वरूपाविषयीच्या आणि शैलीविषयीच्या अनेक भ्रान्त कल्पना आणि त्यांचें बनविलेलें तत्त्वज्ञान हीं त्याच्या पाठीशीं आहेत. कांहींचा येथे उदाहरणादाखल उल्लेख करितों. (काव्यांतील आशयापेक्षा त्यांतील प्रतिमानांचा विशेष महत्त्व असल्यासारखें वागणें,) आशयाची अभिव्यक्ति नीटपणें होण्यास आवश्यक असणाऱ्या परिश्रमांना तुच्छ लेखून त्यांचा कारागिरी या नांवाने अधिक्षेप करणें, अर्थविसंगति असली तरी, भावसंगति असली म्हणजे झालें असें म्हणून खरोखरच्या विसंगतीस मान्यता देणें, व संगति ही

कृत्रिम आणि विसंगति ही स्वाभाविक ह्या सिद्धान्ताच्या जोरावर तिचें समर्थन करणें, आत्मनिष्ठेचा कांही चमत्कारिक अर्थ करून जसें भासेल, तसेंच व्यक्त करण्याचा अट्टाहास धरणें, ह्या गोष्टींनी दुर्बोधता जेवढी पोसली गेली आहे, तेवढी ती कवीच्या अंगच्या दोषांमुळेहि आलेली नाही. या गोष्टींचें एक तत्त्वज्ञान होऊन बसल्याने तिला एक जड बूड किंवा अधिष्ठान प्राप्त होऊन बसलें आहे. खरी भयकारक गोष्ट आहे ती हीच आहे.

आता पारदर्शित्वाबद्दलचा प्रतिकूल ग्रहच पाहा. पारदर्शित्व आणि उथळपणा ह्यांची कायमची सांगड ह्या पूर्वग्रहाने घातली आहे. वस्तुतः खोल आशयाच्या तळाशी असलेली अगदी बारीक गोष्टहि सुव्यक्तपणें दिसणें हा पारदर्शित्वाचा गुणच समजावयास पाहिजे. उथळ व उघड असणाऱ्या गोष्टी दाखविणाऱ्या पारदर्शित्वाचें कौतुक करण्याचेंहि कारण नाही. परंतु झालें काय, तर उथळ गोष्टी दाखविण्याचें सामर्थ्य म्हणजेच पारदर्शित्व असें समजून खोल असणाऱ्या गोष्टी स्वच्छपणें व्यक्त करण्याच्या सामर्थ्याची कल्पनाच अमान्य होऊं लागली आहे. हें सामर्थ्यच अमान्य केले की अर्थात् तसा प्रयत्न करण्याची आवश्यकताहि उरत नाही. ' जें सुबोध, तें उथळ ' असें समीकरण मानणारांनी त्याउलट समीकरण मानणें हेंहि ओघानेच येतें. तें समीकरण म्हणजे ' जें दुर्बोध, तें गहन ' हें होय. जें उथळ आहे, तेंहि गढूळ असूं शकतें, हें अर्थात् सोयिस्करपणें दुर्लक्षिलें जातें. ह्या कल्पनेचा परिणाम इतका झाला आहे की सुबोध असें भावोत्कट काव्य लिहून प्रथित-यश झालेल्या कवींनाहि आपलें कांही तरी चुकतें आहे असें वाटूं लागलें असावें अशी अलीकडे शंका येऊं लागली आहे. कारण त्यांच्याहि लेखनांत दुर्बोधत्वाच्या अंधुक छाया वावरत असलेल्या अलीकडे दिसूं आगल्या आहेत.) इतका जोर या तत्त्वज्ञानाने केला आहे. पारदर्शित्वासंबंधी एवढी अढी मढेंकरांनी कां बाळगावी हें समजणें कठिण आहे. त्यांत ' इरेस पडावें ' लागण्यासारखें काय आहे ! आणि मढेंकर तसे इरेस पडलेच असते, तर मराठी कवितेचें अहित खास झालें नसतें.

आत्मनिष्ठेविषयीहि अशीच भ्रान्त कल्पना प्रसृत आहे. त्या शब्दाचा मूळ अर्थ कांही वेगळाच असला, तरी आपण त्यावर आज अध्यारोपित असलेलाच अर्थ येथे घेऊं. कवीने अथवा लेखकाने आपल्या स्वतःस आलेल्या

अनुभूतीशीं, स्वतःस प्रतिभासित झालेल्या कल्पनेशीं प्रामाणिकपणा बाळगून तीच शब्दांनी व्यक्त करावी, कोणाच्या भिडेखातर तीत बदल करूं नये, रूढ मतांच्या दडपणामुळे ती वेगळ्याच रूपांत मांडूं नये असा हा आत्मनिष्ठेवर अध्यारोपित असलेला अर्थ आहे. कवीस आलेल्या सर्वच अनुभूति किंवा झालेले सर्वच प्रतिभास हे व्यक्त करण्याच्या लायकीचे असतात असें अर्थात् म्हणतां येत नाही; परंतु जे त्याला व्यक्त करण्यासारखे वाटतात, त्यांबाबत त्याने उपरिनिर्दिष्ट धोरण पाळावे हें केव्हाहि उचितच समजावे लागेल. परंतु ही अशी यथार्थ अभिव्यक्ति दुर्बोध असलीच पाहिजे असा कांही न्याय नाही. जें कांही प्रतिभासलें, तें अस्पष्ट भासलें, अंधुकपणें कळलें, किंवा विकृत वा विसंगतिपूर्ण वाटलें, तरी तें तसेंच अंधुकपणें वा अस्पष्टपणें व्यक्त करण्यांत कलात्मकता आहे असें समजणें म्हणजे आत्मवंचना आहे. जें अंधुकपणें भासलें, तें स्पष्ट पाहण्याचा प्रयत्न करण्यांत व तें तसें कळलें की सुव्यक्तपणें अभिव्यक्त करण्यांत कोणत्याहि प्रकारचा अप्रामाणिकपणा होतो असें नाही. मूळ अनुभवाशीं १०० टक्के इमानदारी बाळगूनच झालेला प्रतिभास सुबोध करून व्यक्त करण्यांतच कलेचें कलात्व आहे. }

हा प्रतिभास स्वतः लेखकालाच कित्येक वेळा स्पष्ट झालेला नसतो अशी शंका येते, व त्यामुळे त्याचें शब्दांनी रेखाटन करणें, सुव्यक्तपणें करणें त्याला शक्य होत नाही. वाचकाला येणारी ही शंका चुकीची नसावी असें स्वतः कांही लेखकांच्या कबुलीवरून म्हणतां येण्यासारखें आहे. अगदी अलीकडे एका प्रथितयश कवयित्रीने आपल्या काव्यरचनेमधील अनुभवांचें वर्णन करीत असतांना पुढीलप्रमाणे म्हटलें आहे. “ ह्या कवितेची पार्श्वभूमि निश्चितपणें मला सांगतां येणार नाही; कोणत्या अनुभवांतून ही कविता मला सुचली हेंहि मला सांगतां येणार नाही. मी एकच सांगूं शकतें. या कवितेंत मनाची एक विकल अवस्था मी साकार केली आहे, आणि ती केल्यावर माझ्या मनाचा ताण कमी झाला आहे, बरें वाटलें आहे. भोवतालची तंग परिस्थिति, जीवनांतील अस्थिरता, ध्येयासमोर पसरलेला अंधार या साऱ्या अनुभवांतून कदाचित् ही कविता निर्माण झाली असेल.” स्वतः काव्यनिर्मिति करणाऱ्या व्यक्तीलाच ‘ कोणत्या अनुभूतींतून कविता सुचली हें सांगतां येत नसलें, तिची पार्श्वभूमि निश्चितपणें सांगतां येत नसली, व कांही

गोष्टींचा अनुभव केवळ कदाचित् कारण झाला असेल असें वाटत असलें, तर तिचें सुव्यक्त स्वरूप इतरांना समजेल अशा भाषेत कसें सांगतां येणार ! कविता लिहून झाली की मग कवीचा आणि तिचा जवळचा संबंध उरत नाही, ही ' न मम ' असें म्हणून त्याला दूर किंवा बाजूला सरतां येतें अशी कल्पनाहि कित्येक वेळा पुढे करण्यांत येते. कविता लिहून झाली की त्याच्या मनावरचा ताण कमी होतो हें खरें, परंतु वाचकाला अनुभवाच्या लागणाऱ्या ताणाला तेथून प्रारंभ होतो. आपल्या प्रत्येक कवितेची ' भूमिका ' अनाहूतपणें सांगणाऱ्या कवीचें हंसें व्हावें हें स्वाभाविक आहे; परंतु विचार करूनहि तिची भूमिका स्वतः कवीला सांगतां न येण्यानेहि दुर्बोधत्वाच्या अडचणीचा परिहार होऊं शकत नाही हेंहि नितकेंच खरें. कवितालेखनाच्या वेळीं कदाचित् कवीला तो प्रतिभास अधिक स्पष्ट झालेला असेल, लिहिण्याच्या प्रक्रियेमध्ये ती स्पष्टता कमी होत जाऊन लिहून संपल्यावर तो पुनः फारच अंधुक झालेला असेल. हें सारें खरें असण्याचा संभव आहे. पण स्वतः कवीलाच जो प्रतिभास मागाहून स्पष्ट राहत नाही, तो वाचकांनाहि दुर्बोध रहावा यांत कांहीच आश्चर्य नाही. दुर्बोधतेबद्दलची तक्रार हीहि स्वाभाविक आणि प्रामाणिक असते ही गोष्ट मान्य व्हावयास हवी.

ह्याला कांही उपाय आहे काय ? स्वतः कवीला आपली अनुभूति अधिक स्पष्ट करून घेण्यांत कांही अडचण आहे काय ? स्वतःला ती स्पष्ट होण्यापूर्वीच ती शब्दनिबद्ध करण्याची घाई कशाकरिता करावयाची ? बऱ्याच वर्षांपूर्वी नव-कवीमध्ये गणल्या जाणाऱ्या एका कवीने आपल्या कवितेच्या जन्माची प्रक्रिया पुढील शब्दांनी सांगितली आहे:—

“ झोपेवाचून तळमळणाऱ्या, भारावलेल्या दीन-यामिनींची, हिसळलेल्या मूक दुःखांचीं अर्धवलये-पूर्णवलये आदळतात मनकांठावर; रितें करितात आपुलें ओझें, माझ्या भावनांच्या विरल्या झोळांत, अर्धगाडलें डोहाळ्यांचें गीत, फेकतें बाहेर उरली मूकता, अधू झालेल्या गर्भाशयांतून, अपुऱ्या दिसांचें जसें बालक, ” हें सांगून कवि स्वतःची अवस्था पुढे वर्णन करितो. “ आणि सदाचा अंतरात्म्यांत लोंबलोंबतोस तूं, जसा कूसावर जीजस खिस्त. ” ह्या कवितेचा अर्थ मला संपूर्णपणें समजला असें मी म्हणूं शकत नाही. परंतु गोळाबेरीज अर्थ पुढीलप्रमाणे असावा असें वाटतें. कवीच्या



मनांत त्याच्या दैनंदिन जीवनांतील अनुभूति, बहुधा दुःखाच्याच अनुभूति, पूर्ण अर्धपूर्ण असे भावनेचे तरंग उठवीत असतात. त्याच्या भावकोषांत त्यांना कांही आकार अर्धवट असा मिळतो, न मिळतो, तोंच ती कविता तिचीं सर्वांगें पूर्णाकार व्यावयाच्या आधीच बाहेर येते, आणि प्रस्तुत कवीच्या बाबतींत त्याच्या मनावरचा ताण कमी न होतां तो त्या वेदनांच्या व्यथेचा अनुभव घेत राहतो. ह्या कवितेंतील प्रतिमानें बाजूला सारून मीं तीमधील हा आशय सांगितला आहे. आता प्रश्न असा की हें असेंच व्हावयाला पाहिजे काय ? कवितारूप बालक हें अपुऱ्या दिवसांचेंच जन्मास येणें अपरिहार्य आहे काय ? कवींच्या प्रतिभेचीं गर्भाशयें हीं अशीं अधू झालेलीं असतात काय ? त्यावर स्वतः कवींना कांही उपाय करितां येण्यासारखा नाही काय ? अपुऱ्या दिवसांचें बालक अव्यंग असें जन्मणें कठिण, निदान फार अशक्त तरी निपजणें स्वाभाविक असतें. संपूर्ण दिवस झाल्यानंतर होणाऱ्या सुटकेचें समाधान मिळविण्याचा प्रयत्न त्याने-कवीने कां करूं नये व अर्धवट साकारलेलीं बालकें लोकांपुढे कां मांडावीं ? असा प्रयत्न करण्यांत आत्मनिष्ठेचा भंग होतो काय ? अशी कोणती निकड आहे की अशी अर्धीकच्ची निर्मिति झालीच पाहिजे ? तसें पाहिल्यास ह्यास अपरिहार्य असें कारण कांहीच दिसत नाही. मग हें असें कां व्हावें ?

अर्थात् सर्व कवींचें हें असें होत असावें असें वाटत नाही. कांहीना आपलें मन आपल्यास कळत नसेल, पण सर्वांना तसें होण्याचें कारण नाही. कांहीच्या मताने आपली निर्मिति संपूर्ण साकार अशीहि होत असेल व आता तीमधील एकहि शब्द इकडचा तिकडे करितां येत नसेल व आवश्यक तेवढें त्यांनी आपल्या मताने सांगितलेंहि असेल. असें असेल तर आताच पाहिलेलीं कारणें आपल्या अनुभवास येणाऱ्या दुर्बोधतेचा उलगडा करण्यास पुरेशीं नाहीत असें म्हणावें लागेल व तिचा उलगडा करण्याच्या दृष्टीने दुसऱ्या कोणत्या तरी दिशेने प्रयत्न करावा लागेल.

(आपलें आधुनिक वाङ्मय हें इंग्रजीच्या धर्तीवर निर्माण होत आहे, हें सर्वास परिचितच आहे.) त्या वाङ्मयांतील कांही बाबींचा खुलासाहि इंग्रजी टीकावाङ्मयाच्या अनुरोधाने करण्यांत येतो. त्याला अनुसरून ह्या बाबतींताहि कांही प्रयत्न झाला आहे. वाङ्मयाच्या निर्मितींत, विशेषतः काव्यनिर्मितींत कवी-

च्या दृष्टिकोणांत इतरेजनांमध्ये आढळून न येणारा असा तिरकसपणा असतो. कोणत्याहि गोष्टीचें तो घेत असलेलें किंवा त्याला होत असलेलें दर्शन हें तिरकस असतें, तसें अर्थात् सामान्य वाचकाचें नसतें. तिरकस होणाऱ्या दर्शनाला अनु-रूप असें त्याचें बाह्यरूप हेंहि तिरकस असणें स्वाभाविक असतें. त्याचा अर्थ कळण्याला काव्य वाचणाऱ्या रसिकानेहि तसा दृष्टिकोण स्वीकारावयास हवा, मग अर्थात् त्याला सारें सुबोध होईल. इंग्रजी oblique ह्या शब्दाच्या आधाराने केलेलें हें स्पष्टीकरण आपल्या प्राचीन साहित्यशास्त्रास अवगत नव्हतें असें नाही. oblique ह्या शब्दास जुना 'वक्र' शब्द खरोखर नेमका प्रतिशब्द होतो, व काव्याच्या अनेक प्राचीन उपपत्तींपैकीं एक उपपत्ति ह्या वक्रतेवरच आधारलेली आहे. काव्यामध्ये 'सैषा सर्वैव वक्रोक्तिः' असें म्हणून वक्रोक्तिजीवितकाराने ही उपपत्ति सविस्तर लावून दाखविली आहे. म्हणून तिरकसपणाची ही उपपत्ति आपल्यास नवीन वाटण्याचें कारण नाही. तिचा विचार होऊन तिचें योग्य तें स्थान पूर्वीच दाखविण्यांत आलें आहे. तिरकसपणा किंवा वक्रता कांही एका मर्यादेपर्यंत काव्यांत सर्वत्र चालते; परंतु तिचा अतिरेक होतां कामा नये, त्यामुळे काव्य दुर्बोध होतां कामा नये हा दण्डक पूर्वी पाळला जात होता. वक्रोक्ति ही सर्वानाच साधते असें नाही. तिचें स्वरूप सांगतांना ती विदग्धजनांची बोलण्याची तऱ्हा असते असें पूर्वी सांगितलें गेलें. साध्या, सरळ बोलण्यापेक्षा हें विदग्धजनांचें बोलणें विशेष चमत्कृतिपूर्ण असतें, म्हणून तें वेधक होतें, काव्यस्वरूप पावतें असें ह्या उपपत्ती म्हणणें आहे. परंतु चमत्कृति ही काव्यास कितीहि शोभा आणीत असली, तरी काव्याचा मूलभूत घटक नव्हे हें पुढील साहित्य-कारांनी दाखवून दिलें होतें. तें अर्थचित्र असो वा शब्दचित्र असो, ती चमत्कृति साम्यमूलक असो कीं विरोधमूलक असो, काव्यांत या गोष्टीचें स्थान हें दुय्यम आहे किंवा त्याहि खाली आहे असा निर्णय त्यांनी देऊन ठेवला आहे. त्यामुळे वक्रता ही मर्यादेंतच राहिली. काव्याचा आत्मा जो रस, त्याला ती मारक ठरली नाही. वक्रतेसच ज्यांनी परम मानलें, त्यांचें काव्य मागे पडलें. (अगदी व्यंजनेलाहि ज्यांनी परमोच्च स्थान दिलें, त्यांनीहि रसालाच अखेर मान तुकविली व 'रस एव वस्तुतः आत्मा' अशी मान्यता दिली.

वक्रोक्तीचें असें आहे, की तिचे अनंत प्रकार होतात. दोन बिंदूमधील सरळ रेषा ही एकच असू शकते, पण त्यांना जोडणाऱ्या वक्र रेषा अगणित असू शकतात. शब्द आणि त्याचा अर्थ यांमध्ये सरळ रेषा ही एकच म्हणजे मुख्यार्थाची असू शकते. त्याखेरीज इतर अर्थ अनंत असू शकतील. ह्यांमध्ये कवीने घेतलेली वक्र रेषा नेमकी कोणती तें कळणें अर्थातच कठिण असतें. वाचकाने निराळी वक्रता स्वीकारली की, कवीच्या अर्थापर्यंत तो पोचू शकत नाही. यांतूनच दुर्बोधतेचा जन्म होतो. } गोवर्धनाची आर्यासप्तशती किंवा हालाची गाथा-सप्तशती ह्यांमधून वक्रतेचें अत्युच्च असें स्वरूप म्हणजे व्यंजना ही पुष्कळच साधलेली आहे. परंतु त्यांचा अर्थ अनेक वेळा दुर्गम असतो व टीकाकाराने समजावून सांगितल्याखेरीज तो चांगल्या विदग्ध वाचकालाहि कित्येक वेळा समजू शकत नाही; सामान्यांची गोष्ट दूरच राहिली. वक्रोक्तीची मर्यादा विदग्ध वाचकालाहि लेखन दुर्बोध होऊं नये येथपर्यंतच मानावी लागेल. अविदग्धजन काव्यवाचनाच्या भानगडींत आपण होऊन फारसा पडत नाही. विदग्धजनच तें समजून घेण्याचा थोडाफार प्रयत्न करील! त्यालाहि सहज कळूं नये इतकी वक्रता कवींनी स्वीकारल्यास त्यांचा रसिकवर्गच त्यांना विमुख होईल, हें त्यांनी विसरूं नये. त्यांत कोणाचाच फायदा नाही. )

( एका अर्थाने काव्याची पद्धतीच वक्रोक्तीची पद्धति आहे ही गोष्ट फार पूर्वीपासून मान्य झालेली आहे असें म्हणावें लागतें.) मुख्यार्थाचा बाध करून लक्ष्यार्थाला जेव्हा आपण मान्यता दिली, त्यावेळींच वक्रतेला मान्यता दिलेली आहे. लक्षणा ही अभिधेपेक्षा काव्यानुकूल आहे, म्हणून काव्य-लेखनामध्ये तिला अधिक मान मिळू लागल्यापासून शब्दयोजनेमधील चमत्कृतीला प्रारंभ झाला. लक्षणेमध्ये गौणी लक्षणा म्हणून जो प्रकार आहे, त्यामध्ये प्रस्तुत विषय आणि अप्रस्तुत विषय, किंवा जुन्या परिभाषेत उपमेय आणि उपमान, किंवा आजच्या परिभाषेत प्रतिमेय आणि प्रतिमान यांमध्ये सादृश्य संबंध तरी असतो. त्यावर आधारलेली लक्षणा फारशी वक्र किंवा तिरकस होत नाही. अशी वक्रोक्ति मुख्यार्थास तितकी तिरस्कृत करीत नाही. ह्या लक्षणेने रूपकें साधलीं जातात. हें सादृश्य मूर्त असलें, तर अर्थात तीं रूपकें दुर्बोध होत नाहीत. पाणिपल्लव, चरणकमल, ह्या रूपकांत ही

सहजग्राह्य वक्रता आहे. ज्ञानसूर्य आणि अज्ञानतिमिर ह्यांसारख्या रूपकांत तें सादृश्य तितकें मूर्त नसल्याने अर्थप्रतीति तितकी सुगम राहत नाही. परंतु ह्यांतील उपमेय अमूर्त असलें, तरी उपमान मूर्त असल्याने तादृश अडचण वाटत नाही. उपमेय मूर्त आणि उपमान मात्र अमूर्त असें असलें, तर मात्र प्रतीति सुलभ होत नाही. केशवसुतांनी फुलपांखराच्या तरल गतीचें वर्णन करण्याकरिता म्हणून ' तरल कल्पना जशी कवीची, सुंदर विषयां-वरुनी साची, भ्रमण करी, गति तशीच वाटे फूलपांखराची, ' असें जेव्हा म्हटलें त्यावेळीं ज्या उपमानावरून प्रस्तुताची अधिक ओळख करून द्याव-याची, तेंच अमूर्त असल्याने कांही सहज बोध होत नाही. सामान्य वाचकांस कवीची तरल कल्पना कशी असते तें माहित नसतें; कवि असतील त्यांना कदाचित् त्याची कांही कल्पना येईल. त्याला फुलपांखराची गति तरल असल्याचें दिसतें व तो त्यावर समाधान मानून राहतो. मुख्य म्हणजे प्रस्तुत अर्थाचा बाध होत नसल्याने तो उपमान वाक्यार्थाच्या पाठीमागेहि फार लागत नाही. परंतु ह्यांत कांही वक्रोक्ति आहे, चमत्कृति आहे, मूर्ताकडून मूर्त किंवा अमूर्त यांकडे जाण्याच्या प्रक्रियेच्या उलट कांही तरी, म्हणजे अमूर्तावरून मूर्ताची ओळख करून घेण्याची पद्धति, स्वीकारली गेली आहे, म्हणून विदग्ध जन, वक्रोक्तिप्रिय मनुष्य, चमत्कृतीच्या आकर्षणाने ह्या वक्रोक्तीचें स्वागत करितो.

लक्षणेचें प्रमुख रूप जें रूपक, त्याचाच आज फार वापर होत आहे. त्या मानाने उपमा-उत्प्रेक्षा ह्या आजच्या कवितेंत पाठीमागे पडल्या आहेत. इंग्रजी काव्यांतहि Metaphor चेंच प्राबल्य आहे असें दिसतें. इंग्रजी काव्यशैलीमधील आणखी एकदोन गोष्टी आपण आज फार मोठ्या प्रमाणावर मराठी काव्यशैलीमध्ये घेतल्या आहेत: त्यांचा विचार करण्याआधी ही Metaphor किंवा रूपक यांविषयी आणखी एक-दोन गोष्टी सांगितल्या पाहिजेत. वक्रोक्तीचें रूप जोंपर्यंत रूपकाचेंच असतें, तोंपर्यंत प्रस्तुताचा म्हणजे मुख्यार्थाचा वाचक असा शब्द तरी तेथे असतो. ही सारोपा लक्षणा होय. परंतु तिला जवळ असणारा लक्षणेचा आणखी एक प्रकार आहे; तो साध्यवसाना लक्षणेचा होय. हीमध्ये उपमेयाचा, प्रतिमेयाचा उल्लेखहि येत नाही; उपमानाचा, प्रतिमानाचा उल्लेख फक्त असतो. त्यावेळीं वक्रता

अधिकच येते. संस्कृतमधील एक उदाहरण सुगमतेस्तव येथे उद्धृत करितों:—

कमलम् अनम्भसि, कमले च कुवलये, तानि कनकलतिकायाम् ।

सा च सुकुमारसुभगा इति उत्पातपरंपरा केयम् ।

है एका सुंदर स्त्रीचें वर्णन आहे. तिचें मुख कमलासारखें म्हणजे कमलच आहे, परंतु हैं कमळ पाण्यांत नाही, मनुष्यशरीराचा वरचा भाग आहे; त्या कमळांत म्हणजे मुखांत दोन कुवलयें म्हणजे काळेभोर डोळे आहेत; पण येथे मुखाचा आणि डोळ्यांचा म्हणजे प्रस्तुताचा उल्लेखच न केल्यानें, कमळांत कुवलयें असल्याचा अद्भुत प्रकार असल्याचें विधान केलें गेलें. कुवलयें किंवा कमळें आपापल्या वेलींवर असावयाच्या ऐवजी कनकवेलीवर आविर्भूत झाल्याचा आणखी एक चमत्कार त्यापुढे येतो, व ही वेल म्हणजे नायिकेची शरीरयष्टि सोन्यासारखी कडकडीत नसून सुकुमारसुभग असल्याने कनकवेलच आपल्या स्वभावाशीं विरुद्ध असणारा गुणधर्म प्रकट करीत असल्याचा आणखीहि एक चमत्कार झाला. हे चमत्कार शेवटीं उत्पात-परंपराच असल्याचें विधान करून आणखीच चमत्कृति कवीने साधली आहे. स्त्रीच्या शरीराचें हें दर्शन तिरकस असल्याचें कोणीच नाकबूल करणार नाही; किंबहुना वक्रोक्तीचा येथे उत्कर्ष झाला आहे हें मान्य करावें लागेल. परंतु अर्थप्रतीति मात्र दुर्गम झाली हेंहि मान्य करावें लागेल. हा संबंध श्लोक एखाद्या कोड्याप्रमाणे वाटतो. अशीं कोडीं आजच्या कवितेंत कितीतरी वेळा घातलीं जातात. नुकतेंच असें एक कोडें माझ्या वाचण्यांत आलें. लहान असल्याकारणाने येथे उद्धृत करितों तें असें:—

पक्षी जें झाडावर गाणें गातो,

आहे झाडच दुसरें पुन्हां त्या गाण्यांत;

पक्षी जें झाडावर गातो !

झाडावर जें गाणें पक्षी गातो,

आहे पक्षी दुसरा गाण्यांतच त्या पुन्हां;

झाडावर जें पक्षी गातों.

ह्या कोड्याचा अर्थ प्रयत्नपूर्वक असा कांही मी बसविला आहे; परंतु त्याबद्दल खात्री देवत नाही. हे जे तीन मुख्य शब्द यांत आले आहेत, त्यांचा मुख्यार्थ येथे अभिप्रेत नसावा असें वाटतें. त्यांचा लक्ष्यार्थ काय

व्यावयाचा तें आपण पहावें व अर्थ लागल्यास होणारा आनंद चमत्कृतीचा आहे कीं रसास्वादाचा आहे तें स्वतःशीं ठरवावें.

उपमेयाचा किंवा प्रस्तुताचा ह्याप्रमाणे उपमान किंवा अप्रस्तुत ग्रास करून टाकतें, अध्यवसान करतें, तेथे साध्यवसाना लक्षणा होते, व जिला रूपकातिशयोक्ति असें म्हणतात, असा अतिशयोक्ति अलंकाराचा हा एक प्रकार होतो.

लक्षणा सादृश्येतर संबंधावरहि अधिष्ठित असूं शकते. तेथे सादृश्याचेंहि साहाय्य अर्थावगमनास मिळूं शकत नाही. तथापि प्रस्तुत व अप्रस्तुत ह्यांचा कांहीना कांही संबंध असावा लागतो. हे संबंध आधार-आधेय, अवयव-अवययी, कार्यकारण, तादर्थ्य, तात्कर्म्य असे अनेक प्रकारचे असूं शकतात. ते संबंध काय आहेत हें समजण्यावर ह्या लक्ष्यार्थाची प्रतीति अवलंबून असते. येथे मुख्यार्थवाचक शब्द गालून मुळींच चालणार नाही, कारण सादृश्याच्या जोरावर तो समजवून घेतां येणार नाही. मुख्यार्थ व लक्ष्यार्थ ह्यांमधील नेमका कोणता संबंध अभिप्रेत आहे हें काव्यांत सांगण्यांत वक्रोक्ति उरणार नाही व तें प्रस्तुत कल्पनेप्रमाणे काव्यहि होणार नाही. लक्षणेमुळे काव्य येतें हें कितीहि खरें असलें तरी, एका विशिष्ट मर्यादेपलीकडे तिचा आश्रय करणें हें अर्थप्रतीतीस उपकारक ठरत नाही, व तें काव्यहि चमत्कृतीच्या स्वरूपाचें होतें, भावाविष्कारामध्ये तीमुळे अडचणच येण्याचा संभव अधिक.

लक्षणेचा आणखी एक प्रकार इंग्रजी काव्यांत रूढ आहे; किंबहुना तो अलंकारामध्येहि गणला गेला आहे. त्याला Transferred Epithet असें म्हणतात. एका गोष्टीस अनुरूप असें विशेषण दुसऱ्या वस्तूस लावणें असें त्याचें स्वरूप असतें. जरीकाठी रात्र, हिरवी कळ, निरभ्र गात्र, दगडी भिवयी, निळा वायु, चिरका नखरा, चढेल नातीं, बहिरा स्वर्ग, बिलोरी आशा, चिमणी संदिग्धता, पेंगणारा प्रयास, धुरकट कैफ, सुरकुतलेली मनोवृत्ति, करपट दुःख हीं व अशीं अनेक उदाहरणें ह्या प्रकाराचीं म्हणून आपल्यास देतां येतील. येथेहि आपल्याला अभिधेपेक्षा लक्षणेचा, किंवा मुख्यार्थापेक्षा लक्ष्यार्थाचाच आश्रय करावा लागतो. मूर्ताचे धर्म अमूर्ताला देण्याचा प्रकार करावा लागतो. हें करण्यांत अर्थप्रतीति व्हावी तितकी स्पष्ट होत नाही. जरीकाठी रात्र म्हणजे नेमकें काय हें सांगणें सोपें आहे

असें वाटत नाही. निरभ्र गात्र म्हणजेहि सहज कळणारी गोष्ट नव्हे. येथे लक्ष्यार्थ व्यावाच लागतो, व तो ज्याकरिता व्यावयाचा तें लक्ष्य व्यञ्जने-नेच कळतें अशी स्थिति असल्याने अर्थप्रतीतीमध्ये गुंतागुंत निर्माण होते. एका वस्तूच्या गुणधर्माचा संबंध दुसऱ्या वस्तूशी लावण्याची ही कल्पना जुन्या साहित्यशास्त्रास खरोखर अपरिचित नाही. ह्यांत जी मानसी क्रिया आहे, तिला पूर्वी 'समाधि' गुण असें म्हटलें जाई. 'अन्यधर्मः ततः अन्यत्र लोकसीमानुरोधिना । सम्यगाधीयते यत्र सः समाधिगुणः स्मृतः ।' असें दण्डीने त्यासंबंधांत म्हटलें आहे. तसेंच 'तदेतत् काव्यसर्वस्वम्' असेंहि दण्डीने म्हटलें आहे, भोजानेहि 'समाधिः सोऽन्यधर्माणां यदन्यत्राधिरोपणम्' असें 'समाधी'चें वर्णन केलें आहे. काव्यशैलीचें हें स्वरूप प्राचीनांना माहित आणि मान्य होतें. परंतु त्यांनी त्याला लोकसीमेचें बन्धन घातलें होतें. त्यामुळे कांही एका मर्यादेपर्यंतच तें होई किंवा करितां येई. 'कुमुदानि निमीलन्ति कमलान्युन्मिषन्ति च' ह्याप्रमाणे उन्मेष-निमेषादि धर्म कमलकुमुदांवर आरोपित झाल्यास तें समजणें फारसें कठिण जात नसे. परंतु 'मिनिटावरचा मुलामा' ह्यांत कोणत्या गोष्टीवर कोणत्या वस्तूच्या गुणधर्माचा आरोप होत आहे हें कळणें कठिण जातें.

ह्यांत आणखी भर एका इंद्रियाने ग्राह्य अशा धर्माचा आरोप दुसऱ्या इंद्रियाने ग्राह्य अशा वस्तूवर करण्याने पडते. बर्फाला शुभ्र पांढरा रंग असला, तरी त्याला गंध असल्याचें प्रसिद्ध नाही, आणि त्याचें वादळ म्हणतां येण्याइतका गंधाचा मोठा भपकाराहि त्याला नाहीच नाही. असें असतां 'हीं बर्फाचीं गंधवादळें' असा शब्दप्रयोग करून कोणता अर्थ व्यक्त झाला हें गूढच राहतें. त्या गंधालाहि रंग असून तो बर्फाप्रमाणे पांढरा असण्याऐवजी लालजांभळा आहे असें 'लालजांभळीं' हें विशेषण त्याला लावून सांगण्यांत आलें आहे. ह्यांत 'बर्फ' हा शब्द लक्ष्यार्थाने वापरला असें म्हटलें तरी त्याचें उपमेय हें येथे उपस्थित नसल्याने हीं विधानें कशा-बदलचीं आहेत हें कळणें अशक्य होतें. ह्यांत आणखी भर म्हणून 'शुभ्र गार आग' किंवा 'हिमशिखरें पोळवीत' ह्यांसारखे विरोधपूर्ण शब्दप्रयोगाहि प्रस्तुत कवितेंत आले आहेत. संदर्भातून बाहेर काढून हे शब्द मी येथे उद्धृत केल्यामुळे ही दुर्बोधता आली आहे असें न म्हणतां आपण ही

‘ हीं वर्णांचीं गंधवादळें ’ ही मौजेच्या ह्या वर्षींच्या दिवाळी-अंकामधील कविता समग्र वाचून पहावी. वस्तूंच्या मूलभूत गुणधर्मांची ही अदलाबदल करण्याचा व कल्पनेची चमत्कृति निर्माण करण्याचा हा एक चाळाच कवि-प्रतिभेला लागल्यासारखें ह्यांत दिसतें. तें एक व्यसनच झाल्यासारखें वाटतें. वस्तु सरळपणें डोळ्यांनी पाहण्याऐवजी एखाद्या विचित्र लोलकांतून पाहण्याचा अडाहास ह्यामध्ये दिसून येत आहे. सरळपणें बोलावयाचेंच नाही असा निश्चय आजच्या कवितेने केला आहे कीं काय असें वाटतें. एक साधें उदाहरण पाहावें. बहुधा पाऊस लागण्याच्या आधीच्या कालाचें वर्णन प्रस्तुत असावें. त्या वेळीं वारा अगदी थांबलेला असतो, व पानहि हलत नाही असें होतें. पण ह्या शब्दांनी तें सांगितल्यास फार सरळ व साधें निवेदन होईल व त्यांत काव्य नाही ह्या कल्पनेने बहुधा प्रेरित होऊन ‘ नाही वाऱ्याचें पान इवलेहि गतीला ’ असें त्याचें वर्णन करण्यांत आलें. ह्यांत चमत्कृति आहे, कारण ह्यांतील शब्दप्रयोग उफराटा झाला आहे. गतीला पान असणें हें परिचित नाही, पानाला वाऱ्यामुळे गति मिळते हें माहित असतें. कदाचित्, अथवा बहुधा, हें ज्याचें वर्णन आहे म्हणून सांगितलें, त्याचें तें नसावेंहि. तें कवीने सांगितलेलें नाही. ह्या कवितेंतील ‘ गतिमान अचल स्तब्धता ’, ‘ कोवळ्या मऊ पाण्यांत भिजणारे गाण्यांचे निळे निळे पंख ’ हे शब्दप्रयोगहि असेच चमत्कृतिमय आहेत. ही अशी चमत्कृति आजच्या कवींना मोह घालीत आहे. ( त्यामुळे काव्याचें लेखन हें आत्माविष्कारापेक्षा इतरांस चमत्कृतीने चकित करण्याची, व शब्दांना इकडचें तिकडे व तिकडचें इकडे फेकून देण्याची कला होऊन बसली असल्याचा भास होत आहे. ह्यालाहि एक इंग्रजी नांव आहे, पण तें नांव समजल्याने काव्यांतील आश्चर्य समजण्यास मदत होईल असें नाही.

‘ मेटाफर ’ किंवा प्रतिमानयोजना हिचा ‘ मिक्सड् मेटाफर ’ किंवा संकीर्ण लक्षणा अथवा प्रतिमान-संकर असाहि प्रकार इंग्रजी कवितेमध्ये रूढ अथवा मान्य आहे. मनांतील अर्थ व्यक्त करण्याकरिता म्हणून एका प्रतिमानाचा स्वीकार करावयाचा, पण मध्येच तें सोडून आणखी दुसऱ्याचाच स्वीकार करावयाचा, किंवा दोन्ही एकदमच एका वाक्यांत योजावयाचीं ह्याला प्रतिमानसंकर म्हणतां येईल. एक प्रतिमान वाचकाच्या



पुरतें गळीं उतरण्याच्या आधीच दुसऱ्याचा उपन्यास केला, तर त्यामुळे त्याचा गोंधळ उडण्यासच तें कारणीभूत होतें. स्वतः कवीच्या मनांतच तें असें होतें, म्हणून त्याच्या रचनेमध्येहि तें तसें होतें, व आत्मनिष्ठेच्या तत्त्वाप्रमाणे तें तसें होऊं द्यावें हें रास्त आहे असें त्याचेंहि समर्थन होऊं शकतें. परंतु त्यामुळे गोंधळ होतो हेंहि तितकेंच खरें आहे. आरंभीं काव्यनिर्मितीच्या प्रक्रियेविषयीचें एका कवीचें वर्णन मीं जें उल्लेखिलें होतें, त्यांतच हा संकर झाल्याचें दिसून येईल. प्रथम मन हें एका जलाशयासारखें असल्याची प्रतिमा त्यांत आहे. त्यांत उठलेलीं अर्ध वलयें, पूर्ण वलयें काठावर येऊन आदळत असें विधान त्यांत आहे. हीं वलयें अर्थात् अनुभूतींचीं असतात असें समजावयाचें. त्यांतून काव्याला प्रेरणा मिळते असा भावार्थ. परंतु त्यानंतर ही वलयांची प्रतिमा बाजूला सरून त्यांच्या ऐवजी तीं ओझीं झाल्याचें वर्णन येतें, व तीं ओझीं भावनेच्या झोळींत फेकलीं गेल्याचें कवि सांगतो. ही झोळी विरलेली असल्याने अर्थात् कवीच्या मनांतच तीं ओझीं राहूं शकत नाहीत, त्याच्या भावनांतून तीं बाहेर गळून पडूं पाहतात. हें प्रतिमान लक्षांत येतें न येतें, तोंच कवीला गर्भधारणेचें प्रतिमान सुचलें, व त्याच्या प्रकटनार्थ तो 'डोहाळ्यांचें गीत' 'अधू गर्भाशय', 'अपुरे दिवस' इत्यादि कल्पना तेथे आणतो; व हेंहि जणू पुरेसें झालें नाही म्हणून की काय, इतरांच्या दुःखाच्या निवारणाकरिता स्वतः क्रूसावर दुःख भोगणाऱ्या ख्रिस्ताचें प्रतिमान स्वतःस उद्देशून वापरतो. यांतील कोणतेंहि एक प्रतिमान घेऊन त्यानें आपला आशय रेखीवपणें व्यक्त केला असता, तर ही कविता अधिक सुबोध व म्हणून परिणामदृष्ट्या यशस्वी झाली असती. परंतु (रेखीवपणा म्हणजे कृत्रिमता, व अस्वाभाविकपणा म्हणजे अप्रामाणिकपणा) अशी कल्पना असल्याने प्रतिमा जसजशा आल्या तसतशा त्या येऊं दिल्या व त्यांचा संकर करून अर्थप्रतीति गोंधळाची करून ठेवली. ह्यांत काव्यसौंदर्य काय आलें तें समजणें कठिण आहे. 'ज्ञानेश्वरादि कवींनी प्रस्तुताचें वर्णन करण्यास अनेक प्रतिमानांचा उपयोग केलेला दिसून येतो. परंतु बहुधा एका प्रतिमेचें निर्वहण झाल्यावर दुसऱ्या प्रतिमेला ते हात घालीत. त्यांचा संकर करीत नसत. प्रतिमासंकराचें आणखी एक प्रसिद्ध उदाहरण माझ्या मताने पुढील आहे. फार प्रसिद्ध असल्याने त्यावर टीका

करण्याचें कारण नाही, व करून उपयोगहि होण्यासारखा नाही. तें असें आहे ' लिंग कोरतो साबरशिंगी । जुनीं भाकितें नपुंसकलिंगीं । ज्या वाच्यांतुन त्यांत उमटलीं नवीं पावलें, पण मेलेलीं. ॥ शतशतकांच्या पायलन्सवरतीं । किती कावळे टिबें देती, उभा जागृतीं क्रियापदांचा खडा पहारा, पण रोबोंचा. ' इत्यादि. चर्चाविषय होऊन गेलेल्या ह्या कवितेमधून जितका कल्पनांचा संकर झालेला आहे, तितका क्वचितच कोठे पहावयास मिळेल. ' डोळ्यामधल्या डाळिंबांचा - सांग धरावा कैसा पारा ' हेंहि आणखी एक उदाहरण होईल. ' सुरांत भरली टिटवीच्या कुणि मृत्युंजयतां भगवी भोळी । आणि अचानक शिवलीं गेलीं ध्रुवाध्रुवांतील कांही कडवीं, हेंहि उदाहरण लक्षांत घेण्याजोगें ठरेल.

प्रतिमासंकरापेक्षाहि अर्थचमत्कृतीचा परिणाम करणारी युक्ति म्हणजे विरोध होय, आणि त्याचा उपयोग हटकून होतो. जुन्या साहित्यशास्त्राला विरोधचमत्कृति माहित होती. तिला अनेक वेळा विरोधाभासच म्हणत. कारण विरोध नसतांनाहि तो असल्याचा आभास तीमध्ये निर्माण करण्यांत येई. परंतु तो विरोध आभासात्मकच असे; खरा नसे. त्याचा परिहार करण्याची कांही सोय जवळच कोठेतरी उपलब्ध असे व तो परिहार करून दाखविण्यांत येत असे. आजच्या कवितेंत ह्या विरोधाच्या युक्तीचा बराच अवलंब करण्यांत येतो, पण विरोधपरिहाराचा मंत्र मात्र सांगितला जात नाही. कदाचित् विरोधपरिहार व्हावा अशी कल्पनाहि अभिप्रेत नसेल. ती वस्तुस्थितीच आहे असें म्हणावयाचें असेल. विरोधाचा परिहार करावयाचा म्हणजे पुनः मुख्यांथांचा बाध करून लक्ष्यार्थ, व तोहि दूरान्वित असा घेऊनच चरितार्थ करण्याचा प्रसंग येतो. मघाशीं मी गार आग, गतिमान अचल स्तब्धता, इत्यादि शब्दप्रयोगांचा ओझरता उल्लेख केलाच आहे. तमाने पेटला, अमरपणांतच मरण विरघळलें इत्यादि आणखीहि विरोधपूर्ण शब्दांच्या जोड्या सांगतां येतील. वादळें म्हणजे वेगाने येऊन वेगाने जाणारी गोष्ट; परंतु तें ' संथ सरकत ' असल्याचें वर्णन एका कवितेंत नुकतेंच वाचलें. पुढील लहानशा कवितेंत विरोधाचा प्रयत्न जाणून केल्याचें दिसून येईल. तो असा:-

घडवित्या हातां वळविते माती । सुताच पित्याची माता जन्मदाती

आकाशाचीं स्वप्नें मतींत जागतां । दोन्ही पंचांगुलीं समया लागतां—  
सालंकृत होतें खरें कन्यादान । देते आंशीर्वाद माउली होऊन ॥

बहुधा कवितालेखनांत कवीला येणारा अनुभवाच्या विरोधपूर्ण शब्दांत व्यक्त केला असावा. परंतु खात्री देवत नाही, व उपमेयार्थाचा कोठेच उल्लेख नसल्याने अर्थ संदिग्ध व दुर्बोध राहतो. 'काव्यावरती जरा पांढरें' करण्याची मढेंकरांची काव्याकांक्षा नेहमोच्या 'पांढऱ्यावरती' काळें करण्याच्या सामान्य पद्धतीशीं विरोधी असल्याचें वाचकास कळतें; अर्थ मात्र अवगुंठित राहतो. काव्यार्थ किंवा कवीचा आशय अगदी अनावृत नसावा हें पूर्वी-पासूनच मान्य आहे. (परंतु काव्यांतील अवगुंठनें जरा पारदर्शक असावीत हाहि एक मान्य असा संकेत होता. काव्यांतील अर्थ जसा अगूढ नसावा तसा निगूढहि नसावा, तो पिहितापिहित असावा हा मध्यममार्गच खरोखर इष्ट होय. विरोधामुळे तो चमत्कृतिपूर्ण होतो हें खरें, परंतु मग तो निगूढ, पिहित होण्याचाच संभव अधिक असतो.

अर्थचमत्कृति हीं अनेक वेळा शब्दचमत्कृतीवर, शब्दांच्या अदला-बदलीवर, उलटापालटीवर, रचनेवर, स्थानव्यत्यासावर अवलंबून असल्याचें आत्ता दिलेल्या शेवटच्या उदाहरणावरून लक्षांत आलें असेल. ती वर्णानु-प्रासावर अवलंबून ठेवण्याची प्रवृत्तीहि अनेक वेळा दिसून येते. एक साधें उदाहरण पहावें:—“ किती शब्द बनवूं गा । अब्द अब्द मनीं येतें. ” अर्थ लक्षांत येणें येथे कठिण नाही. परंतु अब्द हा शब्द येथे वरील शब्द ह्या शब्दाशीं असणाऱ्या नादसादृश्यामुळे आलेला आहे हें स्पष्ट आहे. संदर्भावरून अब्द म्हणजे 'खूप' असा अर्थ आहे हें स्पष्ट आहे, परंतु त्या शब्दाला हा अर्थ नाही. अब्द म्हणजे पाणी देणारा मेघ असा एक अर्थ आहे, तो येथे लागू पडत नाही. अब्द नव्हे, पण त्याच्याशीं नाददृष्ट्या जवळ असणारा अब्ज हा शब्द मात्र 'खूप' ह्या अर्थाचा घेतां येईल; दशकोटीच्या पुढील ती संख्या आहे. परंतु 'शब्द' या शब्दाशीं तो शब्द नाददृष्ट्या त्या मानाने दूर आहे. त्यांत केवळ अनवधान आहे, कीं नवीन शब्द बनविण्याचा, जुन्या शब्दाला नवीन अर्थ देण्याचा हा प्रकार आहे हें सांगतां येत नाही. शब्द अगदीच 'टराटर न फाडतां,' जुना शब्द नवीन अर्थाने वापरला आहे असें कदाचित् म्हणतां येईल. नादसादृश्याने

कवीला चकवित्त असतें असें बहुधा असेल. परंतु त्याचा अर्थ असा की नादसादृश्याचा, नादचमत्कृतीचा मोह (कथील) आहे, म्हणून असें झाले. त्याच कवीच्या 'येथे नाही ~~अळ मृदंग मराळ~~ । नाही; नाही माळ । स्फटिकांची ॥ ह्या ओळी पहाव्या. यांतील मराळ शब्द कोणत्या अर्थाने वापरला आहे, तें स्पष्ट नाही. संस्कृत 'मराल' या हंसवाचक शब्दाचा मराठी अपभ्रष्ट शब्द असें त्याचें एक रूप आहे. पण तें येथील संदर्भ पाहिला असतां जुळण्यासारखें नाही. टाळ, माळ ह्या शब्दांशीं यमक, व मृदंग शब्दाशीं अनुप्रास साधण्याकरिता 'मराळ' शब्द येथे पडून गेला असें वाटण्यासारखें आहे; पण त्यामुळे कवि शब्दचमत्कृतीकरिता अर्थशून्य शब्दयोजना करितो असें म्हणण्याचा प्रसंग येईल; आणि तो तर इष्ट नाही. 'उनाड नाड्या,' 'रेताडावर ताड,' 'आरोळ्यांची राळ,' 'पाताळांतुन पातळ वेळीं,' 'घडल्या गोष्टी-नडल्या अशा' इत्यादि शब्दप्रयोग निरर्थक नसले तरी नादसादृश्यामुळे केले गेले असावेत असें वाटतें. अनुप्रासाच्या मोहामुळे उतरलेल्या पुढील दोन ओळी पाहण्यासारख्या आहेत:—

ह्या सर्वांतिल गर्व आणखी गरळ गिळावें मे

शिथिल मनांतिल कथील व्हावें सोनें अन् वेगें.

कथलाचें सोनें होण्याची ही कल्पना शिथिल शब्दाशीं त्याचें सादृश्य असल्याने सुचली असावी असें वाटतें. ती कवितेच्या आशयांत बसविली गेली हें खरें, परंतु एकंदरींत 'घडवित्या हाता वळविते माती' असा प्रकार झाला असावा असें वाटतें. आजच्या कवितेने यमकांचें बंधन तोडून टाकलें असलें, तरी अजूनहि कित्येकांच्या मानगुटीस तें बसलें असल्याचें दिसून येतें, निदान अनुप्रास तरी ढोसत असतोच. मुक्तच्छंदाच्या आदिपुरस्कृत्यांनी अगदी अलीकडे लिहिलेल्या एका कवितेंत, निराळ्या प्रकारची का होईना, यमक-योजना केलेली दिसते. अनुप्रासांची हौस वाढल्या प्रमाणावर असल्याचें दिसत आहे. आंबट आठ्या-लांबट भुवया, तुळतुळीत भांगांची मुळमुळीत पोरें, मानवाला माज, संस्कृतीला साज; संचिताचा ताप-अमृताचा शाप; पर्युत्सुक नच पीसहि फुलतें, गरोदर गाईची गळ्यांतली घंटा, मुलखाचें मिनीट, मिनिटांचा मुलामा, मंद्र-चंद्र, असे शब्दरचनेचे प्रयोग, असे अनुप्रासप्रचुर किस्से चालू आहेत. यमकांच्या व्यसनाने मोरोपंतांच्या कवितेंत

उपमा-रूपकादि अनेक अलंकार आले आहेत हा लाभच होतो असें त्यांचें समर्थन आपण ऐकलेलें आहे, पण ऐकून घेत नाही. आता यमकानुप्रासांच्या हौसेने नवीन प्रतिमा व नवीन अर्थचमत्कृति मिळतात असेंहि सांगितलें जावयाचें. हें कृत्रिम आहे याबद्दल मतभेद होऊं नये; परंतु तोहि होऊं शकेल. यमकांची कृत्रिम तन्हा अंगवळणीं पडल्यावर मोरोपंतांना तीं यमकें सहज साधत अशी त्यांचीहि तरफदारी झाली नाही काय? अखेरीस काव्यकला ही शब्दांची किमया ठरावयाची व अर्थाळा त्यांच्यामागून जुळेल तसें धडपडत, अंग खरचटत, विव्हळत जाण्याची पाळी यावयाची; नव्हे आलीच आहे असें म्हणावयास हरकत नाही. आपल्या 'कांही कवितां'च्या प्रास्ताविकांत मर्ढेकरांनी म्हटलें आहे, 'शब्दांवर थोडी हुकमत असली आणि लय तोंडवळणीं पडली म्हणजे कविता लिहिणं फारसं कठीण नसतें.' अर्थाचा उल्लेख ते करीत नाहीत. 'वाचमर्थोनुधावति' असें भवभूतीने म्हणून ठेवलेंच आहे, मग त्याची फिकीर कशाला करावयाची?

आशय आणि त्याची प्रतिमानें, उपमेय व त्याची उपमानें, मुख्यार्थ व तो सजविण्यासाठीं आणलेला लक्ष्यार्थ यांपैकी काय अधिक महत्त्वाचें ह्याविषयी कवि आणि वाचक ह्यांच्या मतांत सध्या जमीनअस्मानाचें अंतर पडल्यासारखें दिसत आहे. प्रतिमानांशिवाय काव्य होऊं शकत नाही; जसें अनलंकृत शब्दार्थ हे काव्यांत क्वचितच असूं शकतात असें मम्मटाने सांगितलें. पूर्वी आशय हा अलंकार्य, म्हणून प्रधान मानला जाई. आज प्रतिमानांच्या गर्दीत आशय विचारा एका विंगमधून येऊन त्यांच्या आडूनच दुसऱ्या विंगमध्ये अंतर्धान पावतो.) ही व्यंजनेची विडंबना आहे. जुन्या कालीं मुख्यार्थाचा उपयोग व्यंग्यार्थ, सूचित अर्थ कळावा, दिसावा म्हणून दिव्याप्रमाणे होतो असें ध्वनिकारांनी सांगितलें. आज मुख्यार्थ बाधित करण्यावरच फार भर आहे. अशा वेळीं पूर्वी दुसरा अर्थ लक्षित करून मुख्यार्थ बाजूला होई. आज यजमानाच्या घरीं पाहुण्यांनीच धुडगूस घालावा, त्याप्रमाणे मुख्यार्थाच्या घरीं प्रतिमानांनीच धमाल उडवून दिली आहे.) प्रतिमानांनी मुख्य आशयाची शोभा वृद्धिंगत करण्याऐवजी त्यांच्या चमत्कृतीखाली आशयच विचारा अवघडल्यासारखा वावरत असतो. ही स्थिति काव्याच्या दृष्टीने विशेष स्पृहणीय आहे असें म्हणवत नाही.

काव्यलेखनांतील एक-दोन तांत्रिक गोष्टीहि ह्या दुर्बोधत्वाच्या संदर्भात मनांत येऊन जातात. त्यांचाहि उल्लेख येथे जातां जातां करावासा वाटतो. काव्याचें वाहन जें पद्य, त्या पद्याच्या रूपांत अलीकडे मुक्तच्छंदाचा प्रभाव खूपच असल्याचें आपल्या सर्वांच्या परिचयाचें आहेच. मनांतील अर्थ यथार्थपणें व्यक्त करितां यावा, त्यांत कृत्रिम बंधनांची अडचण येऊं नये, भावाविष्कार अप्रतिहतपणें करितां यावा ह्याकरिता मुक्तच्छंदाचा अवतार झाला. केशवसुतपूर्व कालांतील अक्षरगणवृत्तें त्यांनीच केलेल्या उपक्रमामुळे मागे पडलीं. परंतु त्यांनी रूढ केलेलीं मात्रावृत्तेंहि पुढे बंधनकारक वाटूं लागलीं. तांबेपद्धतीमधील गेय रचना ही सुकर असूनहि मर्यादाबद्ध भासूं लागली. गज्जलहि गेले. यमकें गेलीं. गेयता किमान प्रमाणांत राहिली. काव्यशैलीमधील एकेक आभरणें कवितेच्या शरीरावरून गळून पडलीं, आणि तिचें रूप अगदीच साधें आणि सुनें सुनें असें दिसूं लागलें. रसिकांचें लक्ष वेधून घेण्याचा तिचा स्वभाव मात्र कायमच राहिला लक्ष वेधून घेण्याचीं बाह्य साधनें अनुपलब्ध झाल्यावर तिचें लक्ष अर्थाच्या चमत्कृतीवरच अधिकाधिक केंद्रित होऊं लागलें. तें कसें तें आपण पाहिलेंच आहे. अर्थ-चमत्कृति आणण्याचे पूर्वीचे विविधालंकारनिर्मितीचे मार्गहि आपण आपण-हून आधीच बंद केलेले आहेत. उरतां उरले दोन, एक 'अन्यधर्मः ततोऽन्यत्र' समाहित करण्याचा, आणि दुसरा विरोधाभासाचा. ह्या मार्गांचा अवलंब आजची कविता फार करीत आहे. त्यामुळे भावाविष्कार सुकर झाला कीं नाही तें आपण पाहतोंच. लिहिणें कदाचित् सुकर झालें असेल. मुक्तच्छंदाचा पुरस्कार करणारांना हें व्हावें असें अभिप्रेत असेल असें वाटत नाही. आज ह्या छंदांतून शब्दांची व अर्थांची नजरबंदी तेवढी प्रत्ययास येत आहे. कवीच्या हृदयांतील भाव रसिकांच्या हृदयापर्यंत पोचणें पूर्वीपेक्षा अवघड होऊन बसलें आहे.

दुसरा तांत्रिक विचार असाः—पूर्वीच्या कवितेच्या बाबत असें होई की कवि स्वतः आपल्या कवितेला कांही शीर्षक देऊन आपल्या मनांतील व कवितेमधील मुख्य महत्त्वाचा भाग कोणता हें दिग्दर्शित करी, व अर्थाच्या अवगमनास कांही दिशा लावून देई. 'अलीकडे कवितेला असें शीर्षक देण्याचा कंटाळा करण्यांत येतो. 'मर्देंकरांनी आपल्या कवितांना शीर्षकेंच

दिलीं नाहीत. तात्त्विक दृष्ट्या त्यांत कांही अर्थ आहे हें मान्य करावयास हवें. एक तर कवीस जें सांगावयाचें असेल तें त्याच्या कवितेमध्ये संपूर्णपणें व्यक्त व्हावयास हवें ही आवश्यक अशी गोष्ट आहे. तसें तें व्यक्त झालेलें असेल, तर निराळ्या शीर्षकाची आवश्यकताच नाही. दुसरें, कवीने जें संबंध कवितेमध्ये सांगण्याचा प्रयत्न केला, तें एखाददुसऱ्या शब्दाने करितां येणें तत्त्वतः अशक्यच आहे. यांपैकी कांहीहि खरें असलें, तरी शीर्षक देण्यांत अर्थ नाही. (शीर्षकाबाबतची ही भूमिका योग्य असली, तरी योग्य गोष्टीचा आत्यंतिक पाठपुरावा हा व्यावहारिक दृष्ट्या उपकारक ठरत नाही. आपला आशय वाचकांस कळावा म्हणून त्याला साहाय्य कवीने करावयाचें म्हटलें, तर तें इष्टच होईल. तें कवीचें कामच नव्हे असें अर्थात् म्हणण्यासारखें आहे. आज जीं शीर्षके देण्यांत येतात, तीं पहिल्या किंवा शेवटच्या ओळींचीं असतात. त्यांचा कांही उपयोग असला तरी तो पुरेसा होत नाही हें उघड आहे. त्याबाबत असाहि अनुभव येतो की, मूळ कवितालेखनांत जसा चमत्कृतीवर भर देण्यांत येतो, तसा शीर्षक देण्यांतहि येतो. त्यापेक्षा तें न दिलेलेच परवडतें.

आजच्या वाङ्मयांतील, मुख्यतः कवितेंतील दुर्बोधतेविषयी मला काय वाटतें, तें सांगण्याचा प्रयत्न मी येथवर केला आहे. माझें हें सांगणें सुबोध व्हावें म्हणून मी शक्य ती काळजी घेतली आहे. तें तसें झालेलें असल्यास हें विवेचन सारें उथळ आहे असें म्हटलें जाईल, याचीहि मला जाणीव आहे. तें दुर्बोध झालें असल्यास साहजिकच गहन झालें असल्याचें श्रेयहि मला कदाचित् मिळेल. पण माझ्या आजच्या हेतूशीं तें सुसंगत ठरणार नाही. मला स्वतःला जें भय वाटतें, तें दुर्बोधतेपेक्षाहि चमत्कृतीचें आहे. कारण माझी स्वतःची श्रद्धा अशी आहे, की शब्दार्थांच्या चमत्कृतीमध्ये खरें काव्य नाही, श्रेष्ठ काव्य नाही. संस्कृत कवितेमधील अनेकविध शब्दार्थचमत्कृतींचा म्हणजे अलंकारांचा त्याग आपण केला, तो दुसऱ्या तितक्या अनेकविध नसलेल्या, आणि अधिक दुर्बोध असलेल्या शब्दार्थचमत्कृतींच्या पाठीमागे लागण्याकरिता खास नव्हे. कविता रसपूर्ण करण्या- ऐवजी ती चमत्कृतिपूर्ण कशी होईल इकडेच आजच्या कवितेचें लक्ष दिसतें. एखादा संचारी भाव घेऊन त्यास उत्कटत्व येण्याच्या आधीच त्याची

चमत्कृतिपूर्ण अभिव्यक्ति करण्यावरच आजची बरीच कविता समाधान मानून भूषण मानीत आहे! त्यामुळे ती वाचकांचे लक्ष वेधून घेत असली, तरी त्याला रंजवू शकत नाही व अर्थात् द्रववू शकत नाही. त्याच्या बुद्धीवर कांही संस्कार करित असेल, परंतु हृदयास हालवू शकत नाही. ते व्हावे असे वाटत असेल, तर मुख्यार्थांचे महत्त्व ओळखून लक्ष्यार्थांना मर्यादित ठेवले पाहिजे. एकाचा धर्म दुसऱ्यास चिकटविण्याचा जो अतिरेक चालविला आहे, तो थांबविला पाहिजे. सूक्ष्म विचारापेक्षा, जरा स्थूल परंतु उत्कट भावनेला जागा द्यावयाला पाहिजे. मुख्यार्थांची कैफियत ही एवढीच आहे.

\* \* \*



## ५ वाङ्मयीन सदभिरुचि म्हणजे काय ?

( ' भिन्नरुचिर्हि लोकः ' ) हें वचन आज इतकें सर्वपरिचित आणि सर्वमान्य होऊन बसलें आहे की अभिरुचिविषयक कांही सामान्य उपपत्ति सांगतां येईल किंवा विचार मांडितां असें वाटेनासें झाल्यास त्यांत कांही आश्चर्य वाटावयास नको. अर्थात् अमुक एक अभिरुचि ही सत् किंवा चांगली, आणि तदितर अभिरुचि ही असत् अथवा वाईट हें ठरविणेंहि अशक्यप्राय आहे वा असतें असें कोणी म्हटल्यास त्यालाहि आक्षेप घेणें शक्य होत नाही. प्रस्तुत लेख मात्र यापेक्षा वेगळ्या भूमिकेवरून लिहिलेला आहे. त्यांत एक गोष्ट गृहीत आहे. ती ही की, व्यक्तीव्यक्तीमध्ये रुचिभेद कितीहि असला, तरी त्यांच्यामधील एक-रुचित्वाचें प्रमाण त्याच्यापेक्षा बरेंच मोठें असतें; व म्हणून अभिरुचिविषयक कांही सामान्य विचार करितां येणें शक्य असतें. एवढेंच नव्हे, तर त्या अभिरुचीमध्ये कांही तरतम, अधरोत्तर किंवा चांगलेंवाईट असाहि भाग असूं शकतो, आणि तो चर्चेचा विषय होऊं शकतो; ' भिन्नरुचिर्हि लोकः ' असें म्हणून तो विचाराच्या कक्षबाहेर टाकण्याचें कारण नाही. ही भूमिका गृहीत असली तरच प्रस्तुत लेखाला कांही प्रयोजन लाभतें, एरवीं नाही हें अर्थात् सांगावयाला नको.

अभिरुचि म्हणजे काय येथूनच अर्थात् ह्या विचाराला प्रारंभ होतो. अभिरुचि वाङ्मयीन असो, किंवा इतर असो, तिचें वर्णन आवड आणि नावड या दोन साध्या शब्दांनी करितां येतें. कोणत्याहि गोष्टीविषयी तिजकडे पाहणाराची किंवा तिचा आस्वाद घेणाराची अनुकूल वा प्रतिकूल प्रतिक्रिया असें तिचें निराळ्या शब्दांत लक्षण करितां येईल. ही प्रतिक्रिया स्वाभाविक-पणें, आपोआप, विचारपूर्व कालांत झालेली, अबोधपूर्व व अनात्मप्रेरित

( Involuntary ), तात्कालिक अशी असल्यास तिचें शुद्ध, असंस्कारित स्वरूप आपल्यास पहावयास मिळतें. परंतु अभिरुचि ही असंस्कारित अशा स्वरूपांत फार काळ राहूं शकत नाही; निदान प्रौढ वयापर्यंत तरी तीवर बरेच संस्कार झालेले असतात. तिला कांही वेगळें वळण लागतें, किंबहुना केव्हा केव्हा ती अगदीच वेगळें रूप धारण करिते. चॉकेलेट् किंवा चीज् पहिल्याच प्रसंगीं न आवडणारी मंडळी पुष्कळ पहावयास मिळतील; परंतु अधिक परिचयाने या गोष्टी आवडीने खाऊं लागणारे लोकहि पुष्कळ असतात. मूळची अभिरुचि प्रतिकूल असतांनाहि ती संस्कारांनी अनुकूल होऊं शकते. मूळची प्रतिक्रिया तशीच कडक किंवा ताठर असेल, तर संस्कारांचासुद्धा कांही उपयोग न होतां ती तशीच अविकृत अशा रूपांतच प्रकट होत राहिल, हेंहि सांगायला हवें असें नाही. म्हणून अ-संस्कारित अथवा अविकृत अशा स्वरूपांत व्यक्त होणारी कोणत्याहि गोष्टीविषयीची व्यक्तीची प्रतिक्रिया म्हणजे तिची अभिरुचि असें आपल्यास म्हणतां येईल. ही अर्थात् विचारपूर्वक घेतलेल्या भूमिकेपेक्षा वेगळी असते. एखादी गोष्ट आपल्यास हितकारक आहे असें विचारान्तीं आपल्यास पटल्यास, आपण जाणीवपूर्वक आणि कृत्रिमपणें तिचा स्वीकार करितों. ह्या वृत्तीस अभिरुचि म्हणणें योग्य होणार नाही. तें धोरण होईल, अभिरुचि नव्हे. शास्त्रीय संगीताचें उदाहरण घेतल्यास आपल्या कल्पना स्पष्ट होण्यास साहाय्य होईल. अगदी लहान अर्भकाला सुद्धा गोड सूर स्वाभाविकपणेंच ऐकावेसे वाटतात; अनुकूल प्रतिक्रिया निर्माण करितात. परंतु यावेळीं शास्त्रीय संगीताविषयीच ही अनुकूल प्रतिक्रिया होईल असें नाही. परंतु त्या संगीताचेच संस्कार त्याच्यावर होत राहिल्यास त्याची अभिरुचि संस्कारित होऊन पुढे ती स्थिर होईल. तशी ती स्थिर झाली की तीहि स्वाभाविकपणें होणारी अशीच प्रतिक्रिया राहिल; तिला कृत्रिम म्हणण्याचें कारण नाही. प्रौढ वयांतहि कित्येकांना त्याची अभिरुचि नसूनहि फॅशन् म्हणून किंवा धोरण म्हणून कांही लोक शास्त्रीय संगीताबद्दल चांगले उद्गार काढून अनुकूल प्रतिक्रिया व्यक्त करतील. परंतु तिला अभिरुचि म्हणणें हा त्या शब्दाचा दुरुपयोग होय. म्हणूनच ही प्रतिक्रिया विचारपूर्वक नसते, स्वाभाविक, अकृत्रिम असते असें म्हणावयाचें.

वाङ्मयीन अभिरुचि म्हणजे वाङ्मयविषयक अभिरुचि होय. ही अभिरुचि स्वाभाविक म्हणण्यापेक्षा संपादित असते; म्हणजे वाचन येऊं लागल्यानंतरची गोष्ट आहे. कित्येकांस वाचतां येऊं लागलें, तरीहि वाचनाभिरुचीच असत नाही; मग वाङ्मयाभिरुचि कोठून असावयाला? कित्येकांच्या वाचनाची मजल वर्तमानपत्री वाचनापलीकडे जात नाही. रेडिओने व अमेरिकेसारख्या देशांत टेलिव्हिजनमुळे त्याचीहि फारशी गरज उरलेली नाही. अशा लोकांच्या संबंधांत वाङ्मयाभिरुचि ह्या शब्दाला विशेष अर्थ नसतो. निरक्षर असणाऱ्या लोकांच्या बाबतहि तीच स्थिति आहे. (कांही वाङ्मय वाचावें, मग तें गंभीर अथवा ललित कसेंहि असो, अशी ज्यांना वासना असते, व सतत नसले, तरी अधूनमधून का होईना, जे वाङ्मयवाचनास प्रवृत्त होतात, त्यांनाच कांही वाङ्मयाभिरुचि आहे असें आपल्यास म्हणतां येईल.) वाचनापलीकडे ज्यांची लेखनापर्यंत मजल जाते, त्यांना वाङ्मयाभिरुचि असते म्हणूनच ते प्रवृत्त होतात हें उघड आहे. ह्या अभिरुचींत अनेक प्रकार असतात. 'अभिरुचि कोणा शृंगाराची, कोणा वीर-रसाची' ही अर्वाचीन मराठीमधील अभिरुचिभेदाची पहिली दखल होय. 'टवाळां आवडे विनोद' हा जवळजवळ तीनशे वर्षांपूर्वीचा अभिरुचीचा निर्देश होय. 'वाचे बरवें कवित्व', आणि कवित्वांत रसिकत्व आणि रसिकत्वांत परतत्वस्पर्श ह्या हाहि अभिरुचीचा, वाङ्मयाभिरुचीचा त्याहि आधी झालेला आविष्कार होय. 'कविता-रस मनांत झडकरि यावा' हा वाङ्मयाभिरुचीचा आणखी एक आदर्श म्हणतां येईल. सारांश, वाङ्मय कसें असावें याविषयीच्या ज्या अनेकविध कल्पना आहेत, त्या सर्व वाङ्मयाभिरुचीच्या द्योतक आहेत. कोणास अद्भुताची आवड असते, तर कोणास रहस्याची ओढ वाटते. कोणास अलंकरण आवडतें, तर कोणास साधासुधा आविष्कार पसंत पडतो. कोणास कल्पना-चमत्कृति आकृष्ट करते, तर कोणास ध्वनि प्रिय असतो. कोणास सौम्य संयमित स्वरूप, तर कोणास भडकपणा हाच उचित वाटतो. अभिरुचीचे असे अनेक प्रकार असतात; वाचकांच्या आणि लेखकांच्यासुद्धा. यांपैकी सत् कोणती (आणि असत् कोणती) याचा विचार हा प्रस्तुत लेखाचा विषय होय.

हें करण्याकरिता वाङ्मयीन अभिरुचि आणि व्यावहारिक अभिरुचि

यांचा कांही संबंध आहे काय हें पाहणें उद्बोधक होईल. लेखकाच्या व्यक्ति-त्वाचा आणि त्याच्या शैलीचा अत्यंत जिऱ्हाळ्याचा संबंध असतो ही गोष्ट आज मान्य झालेली आहे. किंबहुना 'शैली म्हणजे लेखक' (Style is the Man) असेंहि या संबंधाचें समीकरणात्मक वर्णन केलें जातें. हें जर खरें असेल, तर जीवनांतील व्यवहारांत प्रकट होणारी लेखकाची अभिरुचि आणि त्याने लिहिलेल्या वाङ्मयांत प्रकट झालेली त्याची अभिरुचि ही वेग-वेगळी असण्याचें कारण नाही. वाचकाच्या बाबतींतहि हें बऱ्याच अंशीं खरें मानावयास हरकत नाही. आध्यात्मिक वृत्तीच्या माणसास ललित वाङ्मयाची अभिरुचि असत नाही, तर लालित्याभिरुचि असणारा मनुष्य अध्यात्मपर वाङ्मयाकडे दुर्लक्ष्य करण्याचाच संभव अधिक. लेखकाची वाङ्मयाभिरुचि आणि त्याची व्यावहारिक अभिरुचि ह्यांचा संबंध कसा असतो हें केशवसुतांनी आपल्या 'निशाण' ह्या कवितेंत सहज जातां जातां सुचविलें आहे. निशाणाचें 'वीर्य जिथे, ऐश्वर्य जिथे—जेथे जयजयकार ! उंचावर तेथे तेथे—दिसे तुझा आकार !' अशा शब्दांनी वर्णन करून ते पुढे म्हणतात: —'मिळमिळीत ज्याची कविता—न असे रंडागीत ! खचित जडेलचि त्या कविची—तुझ्यावरी रे प्रीत.' वाङ्मय हें जर लेखकाच्या व्यक्तित्वाचें प्रातिनिधिक असेल, तर त्या लेखकाची वाङ्मयाभिरुचि ही त्याच्या जीवनाभिरुचीपेक्षा वेगळी असण्याचें कारण नाही, आणि तें जीवनाचें चित्र असेल, तर वाचकाची वाङ्मयाभिरुचि ही त्याच्या व्यावहारिक अभिरुचीपेक्षा भिन्न असण्याचा फारसा संभव नाही. आणि म्हणून वाङ्मयीन सदभिरुचि ही जीवनांतील, व्यवहारांतील सदभिरुचीला सोडून दूर असण्याचेंहि कारण नाही.

या दृष्टीने व्यावहारिक जीवनांत सदभिरुचिसंपन्न गृहस्थ असें आपण ज्याला म्हणूं शकूं, त्याची कांही कल्पना आपल्यास करितां येते काय तें आपण पाहूं. अशा माणसाचें वर्तन संयमशील असतें असें सकृद्दर्शनींहि आपल्यास कळून येईल. कोणत्याहि गोष्टीचा अतिरेक त्याच्या हातून होणार नाही. फाजील अलंकरण त्याला आवडणार नाही, तथापि त्याच्या साधेपणास गबाळेपणाचें स्वरूप कधीहि येणार नाही. त्याच्या अभिरुचीस भडक रंग, उग्र दर्प किंवा कर्णकर्कश आवाज या गोष्टी मान्य होणार नाहीत.

तो फार मोठ्याने बोलणार नाही. त्याच्या स्मितास किंवा हसितास अतिहसिताचें किंवा अपहसिताचें रूप सहसा येणार नाही. संयमाबरोबर सौजन्याचाहि आविष्कार त्याच्या वर्तनामध्ये झालेला दिसेल. कोणास दुखविण्यासारखें भाषण वा कृति त्याच्याकडून घडणार नाही. भांडणाचा प्रसंग तो शक्य तोंवर टाळील. त्याच्या वागणुकींत अहंकाराचा भाग असणार नाही. निःस्पृहता असली, तरी औद्धत्य प्रकट होणार नाही. त्याच्या ठिकाणी औचित्यविवेक फार मोठ्या प्रमाणांत असल्याचा प्रत्यय आपल्यास येत राहिल. कोणत्या प्रसंगी काय करावें व बोलावें, आणि काय करूं नये वा बोलूं नये हें तो चांगल्या प्रकाराने जाणू शकतो. बोलायचें तेंहि किती बोलायचें हें त्यास कळतें. असंबद्ध, अप्रस्तुत, अप्रमाण असें तो बोलणार नाही. पुनरुक्ति होणार नाही याची तो दक्षता घेईल व ग्राम्यतेला थारा देणार नाही. कांही गोष्टींचा उल्लेख व्यंजनेनेच करावयाचा असतो, त्यांना वाच्यता द्यावयाची नसते, हें तो ओळखून असतो; पण आपलें बोलणें विनाकारण गूढ किंवा कोड्यासारखें तो होऊं देणार नाही. कोणत्याहि गोष्टीकडे पाहण्याची त्याची दृष्टि त्याची सौंदर्याभिरुचि व्यक्त करील. टापटीप, नीटनेटकेपणा, रेखीवपणा या सौंदर्याच्या प्राथमिक लक्षणांकडे त्याचें दुर्लक्ष्य होणार नाहीच, पण सहजगम्य नसणाऱ्या अशा सौंदर्याचें अचूक ग्रहण करण्याचें सामर्थ्यहि त्याच्या ठिकाणी असेल. सारांश (सौजन्य, संयम, औचित्यविवेक आणि सौंदर्याभिरुचि या चार गोष्टींचें, गुणांचें दर्शन आपल्यास या सदभिरुचिसंपन्न अशा व्यक्तीच्या ठिकाणी होईल. वाचकाच्या किंवा लेखकाच्या बाबतींतहि त्यांची वाङ्मयविषयक अभिरुचि या गुणांस धरून असल्यास तिला वाङ्मयीन सदभिरुचि म्हणावयास कांहीच प्रत्यवाय नाही.

आपण प्रथम सौजन्याचीच गोष्ट घेऊं. वाङ्मयवाचनापेक्षा याची कसोटी लेखनामध्येच लागण्यासारखी असते. वाङ्मयाच्या आस्वादामध्येहि त्याचा भाग असतो हें ज्ञानेश्वरांनी सांगून ठेवलें आहे. आपल्या गीताटीकेच्या आस्वादासंबंधी लिहितांना ते 'अति हळुवारपण चित्ता । आणूनिया ' हें वाचावें अशी विनंती करितात. 'जैसे भ्रमर परागु नेती । परी कमळदळें नेणती । तैसी परी आहे सेविती ग्रंथीं इये ॥' असा दृष्टांत देऊन ते वाचनांतील सौजन्याची आणि सदभिरुचीची कल्पना आणून देतात. तथापि

वाचकाच्या सौजन्यापेक्षा लेखकाच्या सौजन्याचाच प्रश्न अधिक महत्त्वाचा आहे. एक तर वाचकाच्या सौजन्यास प्रकट असं स्वरूप बहुधा प्राप्त होत नाही; तें त्याच्याच अंगीं राहतें. लेखकाचें सौजन्य मात्र त्याच्या लेखनामधून पदोपदीं प्रकट होण्याचा संभव असतो, निदान सौजन्याचा अभाव हा तरी प्रकट झाल्यावाचून राहत नाही. अहंकार हा सौजन्याचा शत्रु होय, व तो बहुतेक सर्व लेखकांच्या ठिकाणीं प्रच्छन्नपणें किंवा प्रकटपणें वास करीत असतो. त्यांतून आग्रहीपणा निर्माण होतो, व अखेरीस त्याचें पर्यवसान बोचक आणि उद्वेगकारक अशा स्वमतमंडनांत आणि परमतखंडनांत होतें. सौजन्याच्या बाबतींत मराठीच्या आद्यकालीं ज्ञानेश्वरांनी एक उत्तम आदर्श घालून दिलेला होता. त्यांच्या सौजन्याचा परिमल त्यांच्या लेखनांत सर्वत्र दरवळून राहिलेला आहे. ज्याला त्यांनी हळुवारपणा असें म्हटलें आहे, तो त्यांच्या ज्ञानेश्वरींत ओतप्रोत भरलेला असल्याचा प्रत्यय आपल्यास येतो. ज्यांच्यावर त्यांनी टीका केली, त्यांच्याबद्दलहि ते शब्दयोजना सहसा मृदु अशीच करीत. भावार्थदीपिकाकारांची ही सुजनता यथार्थदीपिकाकारांत होती असें वाटत नाही. आपल्या मताचा अभिनिवेश त्यांच्या लेखनांत भरपूर आढळतो. अहंकार वामनपंडितांपाशीं पुष्कळच होता. आपल्या सामर्थ्याविषयी रास्त अभिमान असणें हीं गोष्ट रास्तच आहे असें या अहंकाराचेंहि समर्थन केलेलें आपण पाहतों. परंतु हेंहि खरें नव्हे. स्वमतमंडन आणि परमतखंडन या दोनहि गोष्टी खरोखर अभिनिवेश किंवा आग्रहीपणा न धरितांहि करितां येण्यासारख्या असतात. त्याकरिता प्रतिपक्षीयाचें मन दुखविण्याची आवश्यकता नसते. कारण कोणतेंहि मत त्यांत असणाऱ्या सत्याच्याच आधारावर अखेरीस टिकूं शकतें. पण सत्याचा आग्रह अनेक वेळा असहिष्णुतेचें रूप धारण करितो. लोकहितवादींनी आपल्या शतपत्रांतून सांगितलेल्या बहुतेक साऱ्या गोष्टी सत्य आणि योग्य अशाच होत्या; परंतु तें सत्य सांगण्याची पद्धति सौजन्याच्या अभावाची चांगलीच निदर्शक होती. त्यापाठीमागची त्यांची कळकळ आणि प्रामाणिकपणा कोणालाहि नाकारतां येणार नाहीत; परंतु त्यांना सौजन्याचा गंधहि येत नाही. 'लोकांस मूर्खपणा फार' हें त्यांच्या शतपत्रांचें पालुपद आहे, व तें त्यांनी अथपासून इतिपर्यंत त्या पत्रांतून आणलें आहे. इष्ट तो परिणाम करण्याच्या दृष्टीनेहि

ही पद्धति यशस्वी ठरण्यासारखी नव्हती. परंतु येथे अधिक महत्वाचा विचार असा की ती वाङ्मयीन सदभिरुचीचीहि द्योतक मानतां येणार नाही. लोकहितवादींची असहिष्णुता वा आग्रह हीं अधिक कलात्मक रीत्या विष्णु-शास्त्री चिपळूणकर आणि त्यांच्या परंपरेचे अभिमानी अशा लेखकांमध्ये उपरोध-उपहासाच्या आश्रयाने प्रकट होई. मात्र ते या बाबतींत लोकहितवादींच्या इतके उघडे पडत नसत. तथापि एकंदर सदभिरुचीचें, आणि त्याबरोबर वाङ्मयीन सदभिरुचीचें एक गमक जें सौजन्य, त्या बाबतींत तेवढ्या प्रमाणांत ते कमी ठरतात हें सांगावयास नको.

या संदर्भांत एक गोष्ट लक्षांत घेण्यासारखी आहे. ती म्हणजे साधुत्व आणि सदभिरुचि या गोष्टी एक नव्हेत. निरहंकार आणि तन्मूलक सौजन्य हें साधुत्वाचें अंग आहे हें खरें. परंतु साधुत्व हें नेहमीच सौजन्याशीं निगडित असतें असें नाही. कित्येक सद्गुणी लोक असहिष्णु असतात हें आपण पाहतों. ते स्वतः नीतिमान्, सत्यप्रिय, अन्यायाचा प्रतिकार करण्यांत पुढे असणारे, असे असतात. कडक शिस्त ही त्यांना प्रिय असते. परंतु याबरोबरच ते संतापी, असहिष्णु, अभिनिविष्ट असेहि असतात. मग त्यांच्या बोलण्यांत व लेखनांतहि तोल राहत नाही. शिष्टसंमत नसणारे व शिवराळपणांत जमा होणारे शब्द ते बोलून वा लिहून जातात. आपल्या-प्रमाणे ज्यांचें मत किंवा वर्तन नाही, त्यांची निर्भर्त्सना करण्यास, कडक शब्दांनी करण्यास, आपल्या स्वतःच्या तद्विषयक शुद्ध वर्तनामुळे जणू कांही आपल्यास अधिकारच प्राप्त झाला आहे अशी त्यांची समजूत असते. त्यांचें म्हणणें खरें असलें तरी फटकळ असतें. प्राचीन साधु-कवींत या दृष्टीने तुकारामांचें उदाहरण पाहण्यासारखें आहे. त्यांच्या साधुत्वाबद्दल वाद नाही. परंतु त्यांचा भाषिक आविष्कार हा कित्येक वेळा फटकळ, अर्वाच्य असा असे. ज्ञानेश्वरांचा 'मवाळ'पणा त्यांना माहित नव्हता. कोणाचाहि निषेध करावयाचा म्हणजे ते त्याच्यावर तुटून पडत. 'नर गाढवाहूनि हीन' हा मुळांतच फटकळ असणारा विचार त्यांनी कोणत्या शब्दांनी सांगितला आहे हें पाहिल्यास वरील विधानाचा प्रत्यय येईल. ते शब्द असे:—

द्रव्य असता धर्म न करी । नागविला राजद्वारीं ॥

माय त्यासी व्याली जेव्हा । रांड सटवी नव्हती तेव्हा ॥

कथाकाळीं निद्रा लागे । कामीं श्वानापरी जागे ॥

भोग स्त्रियेसी देतां लाजे । वस्त्र दासीचें घेउनि निजे ।

तुका म्हणे जाण । नर गाढवाहूनी हीन ॥

हेंच उदाहरण लोकहितवादींपुढे असण्याचा संभव होता. बहुधा समजूत अशी की एखाद्या बाबतींतील आपलें स्वतःचें असलेलें शुद्ध वर्तन म्हणजे तसें वर्तन नसणारांचा अधिक्षेप करण्याचा परवानाच होय. आपण निर्दोष असूनहि इतरांशीं सौजन्याने वागणें व बोलणें हेंच खरें सदभिरुचीचें लक्षण होय. आपण निर्दोष नसतांनाहि इतरांचा अधिक्षेप करणारेहि आढळतात; त्यांच्याविषयी अर्थात् बोलावयासच नको.

सौजन्याबरोबर संयमाचा उल्लेखहि प्रारंभीं सदभिरुचीच्या संदर्भात मीं केला आहे. या दृष्टीने प्राचीन काळीं दण्डी या काव्यशास्त्रज्ञाने वैदर्भी आणि गौडी या दोन रीतींची केलेली चर्चा बरीच उद्बोधक ठरेल. या दोन रीति म्हणजे दोन भिन्न अभिरुचीच होत्या असें त्याला म्हणावयाचें होतें; असें दिसतें. गौडी रीतीच्या अनुयायांची अभिरुचि भडक, अतिशयोक्त, असंयमयुक्त अशा रचनेचें कौतुक करणारी असते; तर वैदर्भीयांची अभिरुचि संयम, सौम्यता, साधेपणा या गुणांकडे झुकणारी असते असा स्पष्ट फरक दण्डीला दाखवावयाचा आहे. आपली स्वतःची आवड वैदर्भी-रीतीलाच मानणारी आहे हेंहि कांही त्याने दडवून ठेवलेलें नाही. वैदर्भीयांचा उल्लेख तो 'सत्' अशा शब्दाने करितो. दण्डीने केलेलें कांही विवेचन येथे लक्षांत घेण्यासारखें आहे. (काव्याची शब्दयोजना सुश्लिष्ट असावी हें वैदर्भी रीतीच्या अनुयायांस आवडतें, तर गौडीयांना अनुप्रासांच्या हौसेमुळे शैथिल्यहि चालतें किंवा आवडतें असें दण्डी म्हणतो. काव्य प्रसादपूर्ण असावें ही वैदर्भी अभिरुचीच्या लोकांची अपेक्षा; तर गौडीयांना व्युत्पन्नतेबद्दल वाटणाऱ्या आकर्षणामुळे अपरिचित, व म्हणून क्लिष्ट, शब्दयोजनाहि बरी वाटते असें दण्डीला वाटतें. वैदर्भीयांना समता अभिमत असते, तर गौडीय हे विषमतेकडे दुर्लक्ष्य करूनहि रचना करितात, अर्थाचें आणि अलंकारांचें आडंबर त्यांना प्रिय असतें. वैदर्भीयांना माधुर्य आवडतें, परंतु फार ढोबळ अशा अनुप्रासांबद्दल त्यांना प्रेम नसतें; तें



गौडीयांना असतें. अनुप्रासांनी केव्हा परुषता, केव्हा शैथिल्य येतें, म्हणून वैदर्भीयांना ते तितके मान्य नसतात, व त्यांची अतिरिक्त योजना ते करीत नाहीत. अर्थ फारसा 'ऊर्जित' नसला, किंवा अलंकारहि तादृश महत्त्वाचा नसला, तरीहि सौकुमार्याच्या जोरावर तशी साधी रचनाहि 'सत्' रसिकांना म्हणजे वैदर्भीयांना मान्य होते असें दण्डीचें मत होतें. उलट इतर म्हणजे गौडीय हे सुकुमार नसणारी, उच्चाराला कटिण असणारी रचनाहि कडक, भडक किंवा दीप्त असते म्हणून पसंत करितात असें तो सांगतो. लोकव्यवहाराला धरून असणारें वर्णन 'कान्तियुक्त' असतें, परंतु गौडीयांना लोकातीत म्हणजे अत्युक्तिपूर्ण (असंभाव्य) असेंहि वर्णन आवडतें असें त्याने म्हटलें आहे. सारांश! दण्डीच्या मताने 'सद्' असणारी अभिरुचि ही संयमावर भर देणारी, व अतिरेकाला विरोधी अशी असते असें निष्पन्न होतें.

संयमाचा विचार मुळांतच जें सदोष आहे, त्याबाबत करण्याचें कारणच नाही; सदोष हें सर्वस्वीं त्याज्यच होय. परंतु मुळांत ज्याला गुणाचें स्वरूप असतें व म्हणून जें स्वीकार्य ठरतें, त्याचाहि अतिरेक झाला म्हणजे मात्र तें अनिष्ट ठरतें. इष्ट गोष्ट 'अधिकस्य अधिकं फलम्' ह्या न्यायाने अधिकच स्वीकार्य ठरवी असें वाटण्याचा संभव आहे. परंतु हें खरें नाही हें आपल्यास थोड्या विचारान्तीं सहज कळून येतें. (अनुप्रासांनी वर्णमाधुर्य येतें हें अल्पप्रमाणांत अगदी खरें आहे, परंतु सारखें अनुप्रासांतच लिहिणें हें मात्र संमत होण्यासारखें नाही.) गडकऱ्यांनी काव्यांत तर ते घातलेच, पण आपल्या गद्यांतहि ते आणून त्यांचा अतिरेक केला ही गोष्ट प्रसिद्धच आहे.) त्यांतहि माधुर्यापेक्षा चमत्कृतीकरिताच गडकरी ते घालीत हेंहि मान्य होईल. माधुर्याला कठोर वर्णांचा अनुप्रास हा उपकारक नसतो. परंतु अनुप्रासाच्या हौसेने 'चराचरांनो ! स्थिरास्थिरांनो ! नश्वर ईश्वर वा । प्रेमें जिंका ईशा; साक्षात् की परमेश्वर व्हा !' अशासारखी रचना ते सहज करून जातात. किंवा पुढील उदाहरणहि पाहण्यासारखें आहे:—

पर्वा न तथा हसा, रसा वा निंदा, कीं वंदा,

मी प्रेमाचा बंदा ! माझा हाच असे धंदा.

यमक हेंहि कांही प्रमाणांत पद्यरचनेची शोभा वाढवितें. परंतु त्यामुळे

निर्माण होणाऱ्या सौंदर्यापेक्षा त्यांतील चमत्कृतीकडेच अधिक लक्ष देऊन, त्याचा अतिरेक केल्याने मोरोपंतांच्या कवितेचें काय झालें आहे हें रसिकांना माहित आहेच. अतिरेकाचें दर्शन वाङ्मयाच्या इतरहि अंगांत झाल्याचें अनेक वेळा आपल्यास दिसून येतें. कल्पनाविलास हें वाङ्मयाला शोभा आणणारें असें अंग आहे. परंतु त्याचा अतिरेक केला, किंवा तेंच प्रधान अंग म्हणून मानलें, तर तें सौंदर्यास न्यूनता आणल्याखेरीज राहणार नाही. गडकऱ्यांच्याच 'अरुण' या कवितेचें उदाहरण येथे पुरेसें होईल. आत्यंतिक आलंकारिकता हीहि सहृदयास अभिमत होणार नाही. अलंकारांनी लेखनास शोभा येते हें कोणी अमान्य करणार नाही. परंतु त्यांचा सतत केलेला उपयोग हा वैरस्यकारकच ठरेल. भावनेला व तिच्या उत्कटतेला वाङ्मयांत तर प्रथम स्थान, परंतु तिचाहि अतिरिक्त आणि भडक आविष्कार सदभिरुचीला मानवणार नाही. शृंगार हा रसांचा राजा खरा, परंतु त्यांत मुक्तेश्वरासारखा संयमाभाव आला की सदभिरुचीला तो संमत होत नाही. जी गोष्ट शृंगाराची तीच हास्याची. हास्यरसाच्या प्रवाहांत वाचक आपला सारा शीण विसरून रंगून जातो हें खरें, परंतु त्यालाहि मर्यादा आहेत, आणि त्याचें पर्यवसान ग्राम्यतेत झालेलें चालत नाही. याप्रमाणे इष्ट गोष्टींचाहि संयमाने उपयोग करणें हें वाङ्मयीन सदभिरुचीचें महत्त्वाचें रूप आहे.

संयम आणि अतिरेक यांवर अधिष्ठित असलेल्या दोन भिन्न अभिरुचींची कल्पना आपल्याकडे जशी दोन रीतींच्या स्वरूपांत प्रकट झाली, तशी ती पाश्चात्यांच्यामध्ये कांही प्रमाणांत 'क्लॉसिसिझम्' आणि 'रोमॅंटिसिझम्' या दोन वादांच्या रूपाने प्रकट झाली आहे. 'क्लासिसिझम्' ला आज मराठींत अभिजातवाद असें संबोधण्यांत येतें, व 'रोमॅंटिसिझम्' ला 'सौंदर्यवाद' असें कोणी म्हणतात. हीं नांवे त्यांच्या इंग्रजीमधील कल्पनांना सर्वस्वी समानार्थक आहेत असें म्हणतां आलें नाही, तरी त्यांच्याविषयीच्या कल्पनांत संयम आणि अतिरेक यांचा बराच भाग असतो असें समजावयास हरकत नाही. 'रोमॅंटिक एक्सेस्' असा शब्दप्रयोगहि त्या संदर्भांत अनेक वेळा केला जातो. त्याच्यामागे सौंदर्य किंवा त्याचा आस्वाद यांविषयीची एक महत्त्वाची विचारसरणी असते. सौंदर्यदर्शनाने कित्येक रसिकांची वृत्ति

अत्यंत मोहरून जाते, व ते स्वतःला जणू विसरून जातात. त्या सौंदर्याला आत्मार्पण करून त्याच्याशी ते समरस किंवा तदात्म होतात. याचमुळे त्यांना सौंदर्यापासून खरा आनंद, आल्हाद मिळतो. हे ज्यांना करितां येत नाही, त्यांना त्या सौंदर्याचा आणि त्याच्यापासून मिळणाऱ्या आनंदाचा खरा अनुभवच येत नाही. ते त्यापासून वंचित होतात. सौंदर्यापुढे स्वतःस, भोवतालच्या जगास आणि त्या जगांत मान्य ठरलेल्या औचित्यकल्पनांस विसरून गेल्याखेरीज हा अनुभव, हा आनंद आस्वादकास मिळू शकत नाही अशी ही विचारसरणी आहे. हे सारे खरे असेल, पण या आत्मविस्मृतीमुळे अनेक वेळा औचित्यविवेक राहत नाही. या औचित्यविवेकास एका संदर्भात केशवसुतांनी ' फोल ' असे म्हटले आहे. परंतु तेथे ' या दुरवस्थेने । अम्हां घेरिलें म्हणुनी घेतों त्रिगुनिया या पानाने ॥ असे त्याचें समर्थक कारणहि त्यांनी देऊन ठेवले आहे. ( वाङ्मयीन ) सदभिरुचीचा तो एक अपरिहार्य असा विशेष म्हणून सांगितलेला नाही. तथापि कोणत्याही प्रकारच्या सौंदर्यास्वादांत, आणि अर्थात् त्याच्या आविष्कारांत आत्मविस्मृतीचें हे तत्त्व एक प्रभावी असे मत आहे हे विसरतां येत नाही. वाङ्मयीन सौंदर्याचा आस्वाद आणि त्याचा आविष्कार हाहि त्याला अपवाद होणार नाही.

औचित्यविचाराचा उल्लेख आताच येऊन गेला आहे. संस्कृत काव्यविचारांत काव्याचें प्राणभूत तत्त्व कोणतें हे सांगू पाहणाऱ्या अनेक उपपत्तींत औचित्याचीहि एक उपपत्ति मांडण्यांत आली असून क्षेमेन्द्र या काश्मीरस्थ साहित्यिकाने ती विस्ताराने मांडून दाखविली आहे. त्याच्या एतद्विषयक ग्रंथाचें नांव 'औचित्यविचारचर्चा' असे आहे. एकंदर संस्कृत साहित्यचर्चेत अलंकार किंवा गुण ह्या दोन काव्याङ्गांपेक्षा रसाला अधिक महत्त्व असल्याचें मान्य झालेले आहे. त्या रसाचेंहि जीवित असणारें हे औचित्यतत्त्व साहित्यविचाराचा पायाच असल्याचें त्याचें मत आहे. ज्या काव्यांत औचित्य ह्या प्राणभूत तत्त्वाचा प्रत्यय येत नाही, त्यांतील अलंकार काय किंवा गुण काय, असून नसल्यासारखेच आहेत असे तो म्हणतो. औचित्य हे रससिद्ध अशा काव्याचें स्थिर असे जीवित आहे. अलंकार हे केवळ अलंकारच असतात; गुण हे अर्थात् गुणच, म्हणजे गौण होत.

औचित्य हेंच काव्याचें जीवित होय. अलंकार किंवा गुण, उचितस्थानीं असले तरच ते सौंदर्य आणू शकतात. हें त्याच्या एतद्विषयक उपपत्तीचें सार आहे. क्षेमेन्द्राने केलेल्या चर्चेत औचित्य म्हणजे काय ह्याची कल्पना त्याने द्यावी तितकी विस्ताराने दिली नाही; त्याचा विनियोग मात्र काव्याच्या अनेक अंगांच्याबाबत अनुकूल-प्रतिकूल उदाहरणें देऊन विशद करून सांगितला आहे. ' जें ज्याला अनुरूप असतें ( क्षेमेन्द्राचा शब्द सदृश असा आहे ) तें उचित होय ' असें पूर्वाचार्य सांगतात, यापलीकडे तो कांही अधिक सांगू शकला नाही. कदाचित् उचित काय आणि अनुचित काय हें सहृदयांना सहज समजतें, म्हणून त्याचा विशेष विस्तार करण्याची आवश्यकता त्याला वाटली नाही. शिवाय औचित्याची गोष्टच अशी आहे की देशकालपरिस्थिति जशी असेल, त्याप्रमाणे त्याचें स्वरूप निरनिराळें होणें अपरिहार्य असतें. एकच गोष्ट सर्वच स्थलीं आणि सर्व कालीं, सर्व परिस्थितींत उचित ठरेलच असें नाही.

औचित्याचें हें तत्त्व आपल्या सदभिरुचि-विचाराच्या दृष्टीने फार उपयुक्त ठरण्यासारखें आहे. औचित्यविचार हा अखेरीस अभिरुचीवरच आधारावा लागतो, आणि व्यक्ति तितक्या जशा प्रकृति, तशा प्रकृति तितक्या अभिरुचि हेंहि तार्त्विक दृष्ट्या खरें म्हणावें लागतें, म्हणून हें तत्त्वहि निर्णायक नव्हे असेंहि म्हणणें शक्य आहे. तथापि वाङ्मयांत काय किंवा जीवनांत काय, औचित्याचीं अगदी सर्वमान्य नसलीं, तरी बहुमान्य, पुष्कळच बहुमान्य अशीं कांहीं तत्त्वे सापडणें अवघड जाऊं नये. सौंदर्यविचारांतहि अनेक वेळा असें होतें की, आपण व्यक्तींच्या अभिरुचि-भिन्नतेवर अवास्तव असा भर देतो. त्या मानाने प्रत्यक्ष व्यवहारांत अनुभवास येणारी व उपकारक ठरणारी, अथवा त्याचें बऱ्याच अंशीं अधिष्ठान असणारी अभिरुचीची एकता मात्र आपण लक्षांत घेत नाही. तरी ती लक्षांत घेतल्यास औचित्याचींहि कांही सर्वसामान्य रूपें आधाराला घेऊन त्यांच्या अनुषंगाने वाङ्मयीन सदभिरुचीचा मागोवा घेत जाणें अशक्य होणार नाही.

औचित्यविचाराचा विशेष असा की त्याचें भावरूप लक्षांत येण्यापेक्षा त्याच्या अभावाची जाणीव मात्र लौकर व स्पष्टपणें होते. म्हणूनच बहुधा क्षेमेन्द्राने औचित्याच्या उदाहरणांबरोबर लगोलग त्या बाबतींतील अनौ-

चित्याचीं उदाहरणें दिलीं असावीं. त्यामुळे त्याचें म्हणणें अधिक सुगम झालेंहि आहे. औचित्यविवेक ह्याचा अर्थच मुळीं औचित्य आणि अनौचित्य यांमधील विवेक, निवड असा आहे. हा विवेक अनेक रूपें धारण करितो. त्याचें अगदी साधें रूप म्हणजे प्रस्तुताप्रस्तुतविवेक हें आहे. त्यालाच जवळ येणारें असें, परंतु त्याच्याशीं अगदी एकरूप नसणारें असें त्याचें रूप म्हणजे परिहार्य-अपरिहार्य-विवेक होय. औचित्य-विवेकाचें तिसरें रूप म्हणजे श्लील-अश्लील-विवेक हें होईल, व वाङ्मयीन सदभिरुचीचा तो एक चांगलाच निकष आहे असें मानावयास हरकत नाही. ग्राम्याग्राम्यविवेक हा त्याचाच एक भाग ठरेल. त्याप्रमाणे वाच्य-ध्वनितविवेक, सहज-कृत्रिमविवेक, पांडित्य-रसिकत्वविवेक, आदर्श-वास्तवविवेक, संयम-अतिरेक विवेक हीं सारीं औचित्यविवेकाचींच भिन्नभिन्न रूपें म्हणतां येतील. ह्या विवेकाचें पर्यवसान कित्येक वेळा त्यांतील मध्यमक्रमाच्या स्वीकारांत होणेंहि अगदी स्वाभाविक आहे. औचित्यविवेकाच्या या निरनिराळ्या रूपांची थोडी विस्ताराने ओळख करून घेणें उचितच होईल.

आपण प्रस्तुताप्रस्तुतविवेकच प्रथमतः घेऊं. ह्यासारखा साधा व मत-भेदातीत असा औचित्यविवेक दुसरा कोणताहि नसेल. तथापि ह्याहीबाबत अनौचित्य प्रकट करणारीं उदाहरणें कांही कमी असत नाहीत. कित्येकांची दृष्टि तर इतकी उदार व वसुधैककुडुंबक असते की त्यांना हा प्रस्तुताप्रस्तुत-विवेक करितांच येत नाही असें वाटतें. आपलें लेखन समावेशक करण्याच्या नादांत निकट-प्रस्तुत कोणतें व तसें नसलेलें कोणतें याचा विवेक करणें त्यांना अवघड जातें. लक्षालक्षांनी ग्रंथसंख्या निर्माण करणाऱ्यांचें असें फार होतें. वाङ्मयीन ग्रंथ म्हणजे ज्ञानकोश नव्हे ही जाणीव त्यांना असत नाही. म्हणून भगवद्गीतेवरील टीकेचा गीतार्णव होतो, आणि कीर्तनकाराच्या थाटाचें सुरस असें वर्णनहि त्यामध्ये विस्ताराने येतें. नासदीयसूक्तासारख्या एका सूक्तावर प्रचंड ग्रंथ निर्माण होऊन त्यांत लिंगविज्ञानावरील चर्चाहि येऊं शकते. अप्रस्तुताचा संग्रह केल्याने फार नुकसान होतें असें नाही; उलट ज्ञानवर्धन साधतें. परंतु अभिरुचिदृष्ट्या त्याला आक्षेप व्यावा लागतो. असंबद्ध बोलणाऱ्याला आपण सभेंतून उठवून लावतोच असें होत नाही, तथापि त्याच्या बोलण्याचा आपल्यास कंटाळा येतो व आपला वेळहि फुकट

जातो. त्या बोलण्याला मनांतल्या मनांत तरी आपण हसतोहि. तसेंच अप्रस्तुत लेखनाबाबत होतें. कलादृष्ट्या अनवश्यक विस्ताराचा आणि प्रमाण-बद्धतेच्या अभावाचा दोष घडतो तो वेगळाच. प्रस्तुताबद्दलची दृष्टि सतत जागरूक ठेवणें हें सदभिरुचीचें अगदी प्राथमिक असें गमक म्हणावें लागेल.

औचित्यविवेकाचा याला अगदी जवळचा असा प्रकार म्हणजे परिहार्य-अपरिहार्यविवेकाचा होय; म्हणजेच काय गाळावें आणि काय गाळूं नये याचा विवेक होय. कित्येकांनी तर काय गाळावें हें समजणें हाच कला-दृष्टीचा निकष मानला आहे. अप्रस्तुत ठरणारे सर्व परिहार्य आहे, गाळा-वयास हवें याबद्दल मतभेद होण्यासारखा नाही; परंतु प्रस्तुत असूनहि कित्येक गोष्टी टाळणेंच इष्ट असतें. उदाहरणार्थ, विवाहवर्णन हा काव्याचा विषय आहे असें आपल्यास अनेक स्वयंवरकथांसधून दिसतें. त्यांत खरोखर स्वयंवरणांतील लक्षणीय भाग हा प्रमुख असतो व त्याचें वर्णन विस्ताराने यावें हें उचितच आहे. परंतु त्यांतील प्रमुख किंवा बारीकसारीक धार्मिक विधींचें वर्णन विस्ताराने करण्याचें कारण नाही. तें तसें अप्रस्तुत नाही हें खरें; तथापि तें परिहार्य म्हणावयास हवें. सीतास्वयंवरांत शिवधनुर्भंग हा भाग लक्षणीय आहे, रुक्मिणीस्वयंवरांत तिचें हरण अधिक लक्षणीय. त्या-नंतरचे विवाहविधींतील बारीकसारीक तपशील गौण व म्हणून परिहार्य असतात. विवाहांत जेवण्याइतकें महत्त्व कदाचित् कित्येक धार्मिक विधी-नाहि नसेल. निदान मिष्टान्नप्रिय इतरेजनांच्या दृष्टीने खासच नाही. पण त्यांतहि पक्कानें, भाज्या, कोशिंबिरी ह्यांचा फार तपशील हा परिहार्यच मानावा लागेल. इंदुमतीस्वयंवरांत कालिदासाने हें वर्णन केलेलें नाही. आमच्या मराठी कवींमधील एकनाथ-मुक्तेश्वरांसारख्या श्रेष्ठ कवींनाहि हा विवेक राहिला नाही. द्रौपदीवस्त्रहरणाचा प्रसंग; त्याचा स्त्रियांच्या वस्त्रांशीं निकट संबंध आहे हें खरें, परंतु त्यांचे विविध प्रकार व त्यांतील उंची उंची प्रकारांचें वर्णन, व कालविपर्यासाचा दोष पत्करूनहि 'सुंगि-पैठणाजवळील' असा पेठांचा उल्लेख या गोष्टी परिहार्यच मानाव्या लागतील. अनेक प्रकारच्या उंची लुगड्यांचें वर्णन त्यांत करून मुख्य वस्त्रहरणासारख्या गंभीर प्रसंगाकडून गौण गोष्टीकडेच वाचकांचें लक्ष वेधण्यांत अनौचित्यच होतें. पण परिहार्य काय व आवश्यक काय याविषयीचा विवेक मुक्तेश्वराला करितां

आला नाही. तसेंच कोणत्याहि प्रसंगाचें वर्णन वेगवेगळ्या प्रकारांनी करितां येतें. हा प्रकार ग्राम्य असूं शकतो किंवा नागर असूं शकतो. ग्राम्यता सर्वसाधारणपणें परिहार्य असते. वर्णन प्रस्तुत असलें, तरी त्यांतील ग्राम्यता परिहार्य असते. नागेशाने आपल्या सीतास्वयंवरांत रामाची मिरवणूक पाहण्याकरिता पौरस्त्रियांची कशी धांदल उडाली याचें वर्णन केलें आहे. त्यावेळीं ज्या ज्या गोष्टी वर्णिल्या आहेत त्या नुसत्या ग्राम्यच नव्हेत, तर अश्लीलहि आहेत. तशाच प्रसंगाचें वर्णन अजविवाहाच्या निमित्ताने कालिदासाने केलें आहे. तें पाहिलें असतां सदभिरुचि व असदभिरुचि यांवर लख्ख प्रकाश पडण्यासारखा आहे. कालिदासाने प्रसाधनांत गुंतलेल्या स्त्रियांचें तें प्रसाधन अर्धवट राहिल्याचें व तशा स्थितीतच त्या खिडकीकडे धावल्याचें वर्णन केलें आहे. त्यांत अर्धवट प्रसाधनानेहि खुलणाऱ्या सौंदर्याचाच उल्लेख आहे. नागेशाच्या हें लक्षांत आलें नाही, व त्याने तो प्रसंग विनोदाचा कल्पून जें लिहिलें आहे, तो ग्राम्यतेचा व अश्लीलतेचा उत्तम नमुना आहे. एक स्त्री प्रसाधन नव्हे, जेवण करीत असतांना तशीच खिडकीकडे धावली, व लोक तिला 'पहा, उष्टीच येत आहे' असें म्हणाल्याचें नागेश सांगतो. दुसऱ्या दोघी वेणी घालीत असतांनाच खिडकीकडे धावल्या, व त्या घाईत त्यांनी आपल्या 'बुचड्या एके स्थळीं बांधिल्या' असें झाल्याचें नागेशाने म्हटलें आहे. डोळ्यांत अंजन घालावयाची शलाकाच एकीने कानांत घातली, व एकीने विडा मुखांत घालावयाच्या ऐवजी नाकांतच घातला. विनोदांतहि शक्याशक्यतेचा विचार बाजूला ठेवतां येत नाही हें येथे लक्षांत न घेतलें तरी यांतील ग्राम्यता ही समर्थनीय ठरत नाही. तिचा अतिरेक आणखी एक स्त्री आपल्या मुलाला स्तनाशीं व्यावयाच्या ऐवजी कुठ्यालाच कुशीस घेऊन धावली या विधानाने नागेशाने केला. ह्यापलीकडेहि त्याने आणखी कांही सांगितलें आहे; पण अश्लीलाच्या मर्यादा ओलांडून जात असल्याने तें येथे उद्धृतहि करण्यासारखें नाही. हें नुसतें परिहार्य आहे असें म्हणण्याने त्यांतील अनौचित्याची मजल आपल्या लक्षांत येण्यासारखी नाही.

प्रस्तुत आणि परिहार्य यांतील फरक एवढ्याने लक्षांत येईल. प्रस्तुता-प्रस्तुतविचाराशीं संबद्ध नसणाऱ्याहि कित्येक गोष्टी परिहार्य असतात. कृत्रिमता

बहुधा परिहार्यच म्हणण्यास पाहिजे. कला म्हटली की ती कृत्रिम असावयाची असें कित्येकांना वाटते; परंतु कृत्रिम असूनहि ती तशी दिसतां कामा नये, हेंहि कलेचें एक रहस्य आहे हें विसरतां कामा नये. कृत्रिमाने कांही शोभा येते, म्हणून यमकानुप्रासांना काव्यकलेंत स्थान मिळालें; पण वामन-मोरोपंतांनी केलेला यमकादींचा अतिरिक्त उपयोग हा कांही कलात्मक म्हणतां येणार नाही, व तो वाङ्मयीन सदभिरुचीचाहि द्योतक नव्हे. कांही गोष्टींचें केवळ वाच्य वर्णन हें टाळणें इष्ट असतें; तेथे ध्वनिपद्धतीचा आश्रय करावा लागतो. शृंगार-वर्णनांत हें अधिकच लक्षांत ठेवावें लागतें. त्यांतील अतिरेकसुद्धा परिहार्यच होय. फाजील पांडित्यपूर्णताहि ललित वाङ्मयांत परिहार्य ठरते. सारांश, (औचित्य-विवेक हा जवळजवळ परिहार्य-अपरिहार्य काय याविषयीचा विवेकच होय असें म्हणतां येईल.

श्लील-अश्लील-विवेक हें सदभिरुचीचें महत्त्वाचें गमक आहे. परंतु हा विचार अत्यंत वादग्रस्त झाला आहे. न्यायमंदिरांत श्लील कोणतें किंवा अश्लील कोणतें हें ठरविण्यास हमखास उपयोगी पडणारी कसोटी अद्यापिहि उपलब्ध झालेली नसली, तरी सदभिरुचिसंपन्न सहृदयास अश्लील कोणतें हें ओळखण्यास फारशी अडचण पडते असें वाटत नाही. शृंगाराचें अति उत्तान असें वर्णन अश्लील कसें होतें याची उदाहरणें मुक्तेश्वरी लेखनांत किंवा शाहिरी वाङ्मयांत सापडूं शकतात हें सर्वांनाच मान्य होण्यासारखें आहे. या लेखनाचा एरवीं रसिकत्वाने आस्वाद घेणाऱ्या सहृदयांसहि कांही स्थळें तरी परिहार्य व असमर्थनीय असतात हें मान्य करावें लागतें. मतभेद झाला तर प्रमाणाविषयी असतो, त्याच्या स्वरूपाविषयी सहसा नसतो. या संदर्भांत हें लक्षांत घेतलें पाहिजे की आक्षेपास पात्र होण्यास पुष्कळशी रचना अश्लील असावी लागते, अशी कित्येकांची खोटी समजूत असते. तें खरें नव्हे. (अल्प प्रमाणांत असणाऱ्या लवणामुळे पदार्थाला स्वाद येत असला, तरी त्याचें प्रमाण थोडेंहि वाढलें, तरी तो पदार्थ बिघडून जातो. तसेंच शृंगाराला चव आणणाऱ्या उत्तानतेचें प्रमाण थोडेंहि वाढलें, तरी संबंध वर्णनावर तिची प्रतिकूल छाया पसरते. तेथे संबंध कवितेंत किंवा लेखांत एकदोन ठिकाणींच हा अतिरेक झाला आहे असें समर्थन फारसें उपयोगी पडत नाही. शृंगाराबाबत वाच्य अतिरेकापेक्षा ध्वनि-



पद्धतीचा उपयोग अधिक इष्ट असतो. वाच्य-ध्वनित-विवेकाची आवश्यकता येथे फार असते.

शृंगार हा अभिरुचीचा एक निकष असेल, तर विनोद हा दुसरा निकष आहे. शृंगारापेक्षाहि विनोदाची गोष्ट अधिक नाजूक आहे. शृंगाराचें साहित्य मुळांत मनोरम, रमणीय असतें असें साधारणपणें म्हणतां येईल. परंतु विनोदाचें साहित्य, मालमसाला मूळ असुंदरत्व म्हणजे दोषास्पदता हें आहे. ह्या असुंदरांतून वेधक निर्मिति करणें हें विनोदाचें कार्य आहे; आणि करामतहि आहे. अतिशयोक्ति हें त्या साहित्यांत घालावयाचें मोहन आहे. ह्यात्रात्रत संयम वा विवेक राखणें हें खरोखर तारेवरील कसरत करण्या-इतकें कठिण आहे. अशा स्थितींत तोल संभाळून चालण्यापेक्षा पाय घसरणेंच अधिक शक्य असतें. विनोदांत एरवीं उपयुक्त न ठरण्या मालाचा उपयोग करावयाचा असतो. त्यांतहि निवडानिवड करावयाची म्हणजे औचित्यविवेक किती जागरूक पाहिजे याची कल्पनाच केलेली बरी. विनोदाच्या आहारीं जाऊन अनौचित्य केल्याचीं उदाहरणें व्यवहारांत अनेक आढळतात. नागेश कवीने एक विनोदाला अनुकूल असा प्रसंग रामकथे-मध्ये हेरला, व त्याचें वर्णन केलें. तो प्रसंग असा:—रामाने आपल्या चरण-स्पर्शाने एका शिळेचें रूपांतर एका सुंदर स्त्रीमध्ये केल्याचें वृत्त कळतांच कित्येक ब्राह्मण डोक्यावर शिळा घेऊन रामाकडे धाव घेऊं लागले. अपेक्षा ही की, आपल्यालाहि ह्या उपायाने सुंदर स्त्रीचा लाभ होईल. विनोददृष्ट्या हें ठीक झालें. परंतु एवढ्यावर न थांबतां त्याने या ब्राह्मणांनी आपल्या असलेल्या स्त्रियांचें जें दोषवर्णन केलें, त्यांतून स्त्रियांच्या कुरूपतेचा आणि स्वभावदोषांचा एक कोषच नागेशाने सादर केला आहे असें वाटतें. त्यांतून शुद्ध विनोदाची प्राप्ति होण्यापेक्षा ग्राम्य आणि बीभत्स याचें दर्शन मात्र भरपूर होतें. विनोद व कुरूपता यांचें नातें निकटचें असल्याने गडकऱ्यां-सारख्या ललित लेखकाचीहि जेथे काचित् फसगत झाली, तेथे नागेशा-सारख्या 'गांवढळ' अभिरुचीच्या माणसाची काय स्थिति झाली असेल याची कल्पना येण्यासारखी आहे.

औचित्य-विवेकांत कांही गोष्टी सर्वस्वीं परिहार्य असल्या, तर कांही बाबतींत दोन टोकांमधील मार्ग म्हणजेच मध्यमक्रम स्वीकार्य असतो.

त्याचा एक प्रकार म्हणजे विद्वत्त्व आणि रसिकत्व अथवा रसाकुलितत्व यांमधील मध्यमक्रम होय. विद्वत्त्वाला किंवा पांडित्याला कमी लेखून प्रतिभेच्या जोरावर वाङ्मयनिर्मिति करणारा असा एक वर्ग केव्हाहि असतो. त्यामुळे अभ्यासाने किंवा व्युत्पत्तीने शक्य होणारा औचित्यविवेक शाहिरी काव्य लिहिणाऱ्यांना अनेक वेळा करितां आला नाही हें आपल्यास दिसतेंच. विद्वत्तेच्या अभावीं केवळ रसाकुलितत्वाच्या जोरावर निर्माण झालेल्या वाङ्मयांत संयम व प्रमाणबद्धता इत्यादि गुणांची साधना नीटपणें होत नाही. अशिक्षितपटुत्व हें जिवंत वाङ्मयनिर्मितीस उपकारक ठरतें हें खरें, परंतु सदभिरुचीस आवश्यक असणारा संयमाचा अंकुश त्याला असल्याखेरीज औचित्यविवेक राहत नाही. उलटपक्षीं पांडित्याबरोबर अहंकार येतो, क्लिष्टताहि येते, व सदभिरुचीचें एक लक्षण जें सुजनता, तें प्रत्ययाला येईनासें होतें. चांगल्या वाङ्मयांत विद्वत्त्व आणि रसिकत्व यांचें योग्य संमीलन होऊन त्यांतून सौजन्याचा आविष्कार झाल्याचें उदाहरण ज्ञानेश्वरांचें आहे. पांडित्याबरोबर अहंकार व क्लिष्टता आल्याचें उदाहरण यथार्थदीपिकाकारांचें आहे.

विद्वत्त्व आणि कवित्व ह्यांमधील मध्यमक्रमाप्रमाणे आदर्श आणि वास्तव यांमधील मध्यमक्रमाचेंहि आहे. आदर्शाबद्दलचें अतिरिक्त आकर्षण आपल्यास अव्यवहार्य, अशक्य अथवा अद्भुत ह्यांच्याकडे ओढून नेण्याचा संभव असतो; आणि त्याउलट वास्तवाबद्दलचा आग्रह हा बीभत्साकडे झुकण्याची शक्यता असते हें आपण आज पाहत आहोंतच. परंतु आदर्श आणि वास्तव ह्या दोहोंचीहि योग्य ती बूज राखण्यांतच अभिरुचीची जोपासना चांगली होऊं शकते हें हरिभाऊ आपटे यांच्या उदाहरणावरून लक्षांत येण्यासारखें आहे. आदर्शाच्या अभिनिवेशाने कित्येक वेळा अतिरंजितता येतें हें पाहावयाचें असल्यास श्रियाळाख्यान वाचावें. त्यांत वास्तवता नसूनहि बीभत्साचा परिपोष फार झालेला दिसतो. हे असे आदर्शहि नकोत आणि तें अंगावर शहारे आणील असें वर्णनहि नको असेंच त्याच्याबद्दल कोणाहि अभिरुचिसंपन्न अशा व्यक्तीला वाटेल; मग तें कितीहि चांगल्या भाषेत आणि परिणामकारक अशा शैलीने सांगितलेलें असो.

( आदर्श आणि वास्तव यांच्यामधील मध्यमक्रमाप्रमाणे वाच्य आणि

ध्वनित यांमध्येहि मध्यमक्रम स्वीकारणें इष्ट असतें. वाच्यापेक्षा ध्वनित हें अधिक कलात्मक असतें हा कलेचा आणि काव्यशास्त्राचा सिद्धान्त आहे असें म्हणतां येईल. तथापि ध्वनिताला वाच्याचें अधिष्ठान असतें हें विसरतां कामा नये. ध्वनिताचा आश्रय प्रथमपासूनच केला गेला व सारें रूपकाच्या द्वारेच सांगण्याला प्रारंभ झाला म्हणजे लेखन हें कूटस्वरूपाचें व्हावयाला लागतें. तेथून गूढगुंजनाला प्रारंभ होतो. त्यांत बुद्धीचा प्रकर्ष दिसून येतो व चमत्कृति असते; आणि त्याचें अनेकांना आकर्षण वाटतें. अर्थबोधाच्या दृष्टीने मात्र हें उपकारक होत नाही व लेखनाचा मूळ हेतु जो अर्थसंक्रमण, तोच विफल होतो. आपल्या श्रोत्यांना सारखें कूट सोडवायला लावणें हेंहि कांही सदभिरुचीचें लक्षण होत नाही. या उलट कित्येक गोष्टी सर्वथैव परिहार्य नसल्या तरी जरा आडपडद्याने व्यक्त झालेल्या बऱ्या असतात; म्हणजे सदभिरुचीस संमत होण्यासारख्या असतात. अशा वेळीं वाच्यापेक्षा ध्वनिताचाच आश्रय करणें योग्य म्हणावें लागेल.

येथवर केलेल्या चर्चेवरून असा समज होण्याचा संभव आहे की अभिरुचीचा संबंध हा आशयापेक्षा त्याच्या अभिव्यक्तीशीच अधिक आहे. जें काय सांगावयाचें असेल, तें कसेंहि असलें तरी चालेल, तें अभिव्यक्त करण्याचीं पथ्यें पाळलीं म्हणजे झालें; अभिरुचिविषयक आपलें कर्तव्य संपलें. हें सर्वस्वीं खरें नव्हे. आशय आणि अभिव्यक्ति यांचे संबंध अत्यंत निकट, जिव्हाळ्याचे आणि अविभाज्य असतात असें म्हणणारांना तर काय सांगावयाचें आहे एतद्विषयक अभिरुचीहि सत् किंवा असत् अशी असू शकेल हें मान्य करावयास पाहिजे. एक लेखक पुष्कळ वेळा त्याच त्याच गोष्टी सांगू लागतो, त्यावेळीं त्याची आशयविषयक अभिरुचि कोणत्या प्रकारची आहे हें आपल्या लक्षांत यावयास हरकत नाही. कित्येकांच्या लेखनांत शृंगाराला प्राधान्य असतें एवढेंच नव्हे, तर लैंगिक नीतिविषयक भानगडीच त्यांच्या लेखनाचा विषय झालेल्या दिसतात. त्यावरून त्यांची अभिरुचि लक्षांत येते. ती चांगली की वाईट ह्याचा निकष मात्र व्यवहारांत किंवा जीवनांत काय हिताचें असतें ह्या नैतिक विचारावर आधारलेला असण्याचा संभव असतो. खून, मारामान्या, रहस्ये, लपवून ठेवण्यासारख्या गोष्टी ह्यांवर भरारणारें वाङ्मय कित्तीहि कलात्मक पद्धतीने लिहिलें

गेलें असलें, आणि अभिव्यक्तीचीं पथ्यें त्यांत कितीहि सांभाळलीं गेलेलीं असलीं, तरी आशयाभिरुचीच्या दृष्टीने त्यांचें मूल्य फारसें उच्च ठरत नाही. लेखकाची जीवनाकडे पाहण्याची दृष्टि आशावादी आहे कीं निराशावादी आहे, यावरूनहि त्याच्या अभिरुचीविषयी अनुकूलप्रतिकूल मत बनविण्याची प्रथा आज कांहीशी रूढ आहे. याचाच अर्थ असा की विशिष्ट आशयाच्या स्वीकारामध्ये किंवा त्याकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणावरूनहि लेखकाची अभिरुचि व्यक्त होते.

औचित्यविवेक आणि तन्मूलक अनुकूल—प्रतिकूल—विचार हा कसा आणि कोठे करावयाचा हें अर्थात् अखेरीस लेखकानेच ठरवावयाचें असतें; आणि तेथे वैयक्तिक आवडनिवड हीच प्रमाण ठरते. तीबाबत कांही नियम घालून देणें शक्य नसतें. वाङ्मय आणि इतर कला यांच्यासंबंधी असें कांही करतां आलें असतें, तर त्यांचें कलात्वच नष्ट झालें असतें व त्यांना यांत्रिक शास्त्रांचें स्वरूप प्राप्त झालें असतें. औचित्यविवेक ही एक कला आहे, शास्त्र नव्हे. श्रेष्ठ कलावंत आज मान्य असलेले पथ्यापथ्याचे नियम झुगारून देऊनहि उत्तम कलाकृति निर्माण करूं शकतात. पण त्याचा अर्थ असा नव्हे की त्याला कोणतेच नियम मान्य असत नाहीत. रूढ, आज मान्य असणाऱ्या नियमांपेक्षा वेगळे व बहुधा अधिक चांगले असलेले नियम तो पाळत असतो. वाङ्मयाची किंवा कलेची प्रगति याच मार्गाने होत असते.

वाङ्मयाच्या प्रगतींत कांहीतरी नवीनाचा भावरूप स्वीकार ही गोष्ट आवश्यक असते. तेथे केवळ वर्ज्यावर्ज्याविचार किंवा परिहार्य—अपरिहार्यविवेक पुरेसा होत नाही. ज्याप्रमाणे अनैतिक टाळणें ह्या गोष्टीला नीतिविचारांत कितीहि महत्त्व असलें तरी, तेवढेंच एक नीतीचें स्वरूप होऊं शकत नाही; इष्ट अशा गोष्टीचा सक्रिय स्वीकार हेंहि तिचें स्पृहणीय असें भावस्वरूप असतें, त्याप्रमाणेच अभिरुचिबाबत केवळ वर्ज्य, परिहार्य यांचा विचार करून भागत नाही. वाङ्मयांत आणि कलांत जेव्हा एवढाच विचार होतो, तेव्हा त्यांत स्थगितता येते, प्रगति होत नाही. अशा नवीन, इष्ट अशा बाबींचा शोध आणि स्वीकार हाहि अभिजात अभिरुचीचा लक्षणीय असा भाग आहे. वाङ्मयाच्या प्रान्तांत ठराविकाविरुद्ध होणारीं बंडें कांही वेळा तरी अभिरुचीच्या प्रकृतींत असणाऱ्या ह्या विशेषांमुळे झालेलीं दिसतात. त्या-

मुळेच त्यांत वैचित्र्य आणि विविधता येते. ह्या गोष्टी केवळ परिहार्य काय आणि अपरिहार्य काय एवढ्याच विचाराने येऊं शकत नाहीत, तर नवीन काय व त्यांतील इष्ट काय ह्याच्या शोधामुळे येतात. अभिरुचीचें हें भाव-स्वरूप अंग महत्त्वाचें आहे, आणि त्याकडे दुर्लक्ष्य होतां कामा नये.

ह्या भावरूप अंगांत सौंदर्याविषयीची एक अचूक दृष्टि या गोष्टीचाहि उल्लेख करावयास हवा. नेहमीच्याच गोष्टी, परंतु अभिजात अभिरुचीचा मनुष्य अशा कांही पद्धतीने करितो की केवळ त्यांतील इष्टताच प्रकट होत नसून कांही एक नवें सौंदर्यहि प्रकट होतें. सौंदर्याबद्दलची ही दृष्टि शिकवून कदाचित् येणारहि नाही. कदाचित् तिचा अंतर्भाव प्रतिभेमध्येच करावा लागेल. आनंदवर्धनाने ध्वनीविषयी लिहितांना म्हटलें आहे की ज्याप्रमाणें स्त्री-सौंदर्यामध्ये प्रसिद्ध-अवयवातिरिक्त असें कांही लावण्य भरून राहिलेलें असतें, तसेंच महाकवींच्या वाणीमध्येहि शब्दांनी वाच्य नसणारें, तरीहि सहृदयास प्रतीत होणारें असें कांही वेगळेंच सौंदर्य भरलेलें असतें. जसें काव्याविषयी, तसेंच अभिरुचीमधील अभिजातत्वाविषयी आपल्यास म्हणतां येईल की हें चांगलें, हें वाईट या तपशिलापलीकडे असें कांही असतें की जें अभिजात अभिरुचीस नेमकें उमगतें. तें प्रसिद्ध-अवयवातिरिक्त असल्याने त्याची उपपत्ति वा मीमांसा सांगणें कटिण असेल, पण तें जाणण्याची शक्ति उच्च अभिरुचीमध्ये असते. वर्ज्यावर्ज्यविचाराने उचित काय किंवा समर्पक काय हें समजूं शकेल, परंतु सौंदर्य हें समर्पकतेच्या पलीकडे असतें, व उच्च अभिरुचीस तेंहि प्रतीत होतें. अशी व्यक्ति लेखक किंवा कलाकृति निर्माण करणारी असलीच पाहिजे असें नाही, केवळ सहृदयहि असूं शकेल.

या संदर्भांत अभिरुचि आणि प्रतिभा यांमधील भेद लक्षांत घेणें आवश्यक ठरतें. प्रतिभा म्हणजे वाङ्मयनिर्मितीच्या मुळाशीं असणारी हेतुभूत अशी निर्मितिक्षम अशी प्रज्ञा आहे, बुद्धीची वा मनाची शक्ति आहे, याबद्दल जुन्यानव्या काव्यमीमांसकांत एकवाक्यता आहे. अभिरुचि हा निर्मितिक्षम असा मनोधर्म आहे असें म्हणतां येत नाही. तरीहि कोणत्याहि निर्मितीस वळण लावणारी, आणि कांही अथवा बऱ्याच प्रमाणांत तिचें रूप ठरविणारी अशी शक्ति किंवा मनोधर्म ती आहे. प्रतिभा आणि अभिरुचि यांच्यामधील भेद आणखी एका विचारावरून स्पष्ट होईल. नवनिर्मिति

करणारांस प्रतिभा आवश्यक आहे, परंतु तिचा आस्वाद घेणारांस ती नाही; केवळ अभिरुचि पुरेशी होईल. रसिक वाचक नवनिर्मितिक्षमतेच्या अभावींही सहृदयतेने तिचा आस्वाद घेऊं शकेल. चांगलें गातां येत नसलें, किंबहुना मुळींच येत नसलें, तरी चांगल्या गाण्याची समजूत आणि अभिरुचि असूं शकते व ती व्यक्तहि करितां येते. हीच गोष्ट इतर कलांबाबत आणि त्या त्या कलेच्या केवळ रसिकांबद्दल खरी म्हणतां येईल. उलटपक्षीं निर्मितिक्षमता पुष्कळ प्रमाणांत असली, तरी ती निर्मिति करणाराची अभिरुचि निर्दोष असेलच असें नाही. प्रतिभावंतांत जसे महान् गुण, तसे महान् दोषहि असूं शकतात. म्हणजेच त्याची, अभिरुचि ही निर्दोष असत नाही. तसेंच महान् गुणहि केव्हा केव्हा महान् दोष होऊं शकतो. कारण, त्या गुणाचा अतिरेक होऊन त्याचें व्यसन बनतें आणि त्याचा उपयोग संयमाने होत नाही; अकालीं आणि अस्थानीं केला जातो. एका दृष्टीने प्रतिभेइतकेंच अभिरुचीलाहि महत्त्व आहे. कलाकृतीचें, वाङ्मयीन कृतीचें अखेरचें रूप ठरेपर्यंत कलावंताच्या अभिरुचीचें नियंत्रण तिजवर असणें अपरिहार्य असतें, व तिच्यावरून अगदी अखेरचा हात फिरवून ती रसिकापुढे मांडतांना त्याने आपल्या स्वतःच्या अभिरुचीचा कौलच घेतलेला असतो. निर्मितीच्या भरांत कांही गोष्टी अधिक झाल्या—आणि तसें बहुधा होतें—तर त्यांत काटछाट करण्यास निर्मात्याची अभिरुचि त्याला प्रवृत्त करिते, आणि मग त्या कृतीस प्रमाणबद्धता प्राप्त होते. अथवा त्या कृतींत कांही न्यून पडतें आहे असें त्यास वाटलें, तर अगदी आयत्या वेळींही तो तें पुरतें करून घेत असतो. या वेळींही त्याची अभिरुचीच कार्य करीत असते असें म्हणणें योग्य होईल. निर्मितीमध्येहि अभिरुचीचा इतका प्रभाव चालतो. निर्मात्यांचीच नव्हे तर रसिकांचीहि अभिरुचि वाङ्मयनिर्मितीस इष्टानिष्ट वळण लावूं शकते, आणि तिच्यावर बंधन घालूं शकते. प्रतिभा आणि अभिरुचि यांचे संबंध इतके निकटचे असले तरी, त्या परस्परभिन्न शक्ति आहेत, एक नव्हेत हें लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे.

हें कटाक्षाने सांगण्याचें कारण असें की स्वतःस निर्मिति करितां न आली तरी, आपली अभिरुचि निर्दोष, शुद्ध राखणें हें कोणाहि रसिक वाचकास किंवा आस्वादकास शक्य आहे. सदभिरुचीस मूळ आधार

असणारा औचित्यविवेक हा कांही कलावंतांचाच खास अधिकार आहे असें नाही; तो रसिकांनाहि असतो. किंबहुना कित्येक कलावंतांपेक्षा कांही रसिकांनाच तो अधिक असण्याचा संभव आहे. शिवाय सदभिरुचि ही अभ्यासाने, परिश्रमाने प्राप्त करून घेण्यासारखी गोष्ट आहे; प्रतिभा तशी नाही. तेव्हा कोणाहि व्यक्तीस कलावंत होतां न आलें, तरी सदभिरुचि-संपन्न होणें अशक्य नाही. त्याचा आणि प्रतिभेचा तादृश संबंध नाही. म्हणून आपली अभिरुचि अमुक अमुक कलावंतांनी बिघडविली असें म्हणणेंहि योग्य ठरणार नाही. रसिकांकडून उत्तेजन मिळतें म्हणूनच कोणीहि कलावंत अधिकपणा करण्यास प्रवृत्त होतो. त्यांनी जागरूकता ठेवून त्या त्या वेळीं औचित्यविवेकाची जाणीव कलावंतांस करून दिली तर काम होण्यासारखें असतें. कदाचित् त्याचा उपयोग न झाला, तरीहि केवळ सदभिरुची-करिताच सदभिरुचीचा अवलंब करण्यासारखा असतो. 'कलेकरिता कला' हें ध्येय जर कलावंतांना ठेवतां येतें, तर 'सदभिरुचीकरिता सदभिरुचि' हें ध्येय रसिकांनी ठेवण्यास काय प्रत्यवाय आहे ?

★ ★ ★

## संदर्भविषयक टीपा

### १. साहित्याचा विषय : समाज की व्यक्ति ?

- पृष्ठ. १ पंक्ति १०-११ श्री. भा. वि. वरेरकर यांचें धुळें येथील साहित्य-संमेलनाच्या अध्यक्षपदावरून केलेलें भाषण पाहावें.
- „ पं. १५-१६ प्रा. श्री. के. क्षीरसागर यांसारख्या रसिकांचा पक्ष.
- „ पं. १६-१७ पुण्यांतील उच्च साहित्य-संमेलन भरविणाऱ्यांचा पक्ष.
- ५ पं. १६-१७ सदेव सोम्येदमग्र आसीत् । -छांदोग्योपनिषत्, ६.२.२.१-४ असद्वा इदमग्र आसीत् ।-तैत्तिरीयोपनिषत्, २.७
- „ पं. २५ सोऽकामयत बहु स्यां प्रजायेय इति ।-तै०उप० २.६
- पृ. ७ पं. २६ श्री. सीताराम केशव दामले यांची कादंबरी.
- पृ. ८ पं. ३ ह. ना. आपटे यांच्या ' पण लक्षांत कोण घेतो ? ' या कादंबरीतील खलपात्र.
- „ पं. ८- ९ गडकऱ्यांच्या नाटकांतील खलनायक.
- „ पं. १०-१३ ह. ना. आपटे यांच्या कांही कादंबऱ्यांचे नायक.
- पृ. १० पं. १८ स्नेहं दयां च कीर्तिं च यदि वा जानकीमपि ।  
आराधनाय लोकानां मुञ्चतो नास्ति मे व्यथा ॥  
उत्तररामचरितम्, अंक १, श्लोक १२  
' कीर्ति ' ऐवजी ' सौख्यं ' असाहि पाठ आहे.
- पृ. १० पं. २० इंग्लंडचा राजा आठवा एडवर्ड ह्याने श्रीमती सिंप्सन्बरोबर विवाह करितां यावा म्हणून राजपदाचाहि त्याग केला. ( इ. स. १९३६ ).
- पृ. १६ पं. ९-१० गीता, अध्याय १८, श्लोक १४
- पृ. १९ पं. २४ Shakuntala : Its Inner Meaning या शीर्षकाने यदुनाथ सरकार यांनी भाषांतर करून दासगुप्त व लॉरेन्स विन्थन यांनी इंग्लिश स्टेजकरिता



तयार केलेल्या पुस्तकाला प्रस्तावना म्हणून जोडलेला रवींद्रनाथ ठाकूर यांचा लेख पाहावा.

पृ. १९ पं. २५

डॉ. श्री. कृ. बेलवलकर यांनी 'Asia Major' मध्ये लिहिलेले 'The Application of a Few Cannons of Textual Criticism to Kalidasa's Shakuntala' आणि 'The Original Shakuntala' हे लेख पाहावे.

पृ. २० पं. ६

शाकुंतल, अंक ४, श्लोक ६.

पृ. २१ पं. १०

शाकुंतल, अंक ५, श्लोक २५.

## २. हास्याचें मूळ आणि विनोदाचें कुळ.

पृ. २६ पं. १६-२० प्रा. वा. ल. कुलकर्णी यांचा 'मते आणि मतभेद' या संग्रहांतील 'हास्यनिर्मिति करणारें वाङ्मय' हा लेख पाहावा—पृ. १३४-५.

पृ. २७ —

या पानावरील विवेचनाकरिता गुणचंद्र आणि रामचंद्र यांच्या 'नाट्यदर्पणा' मधील तृतीय विवेक, कारिका ११४ ते ११८, आणि त्यांवरील वृत्ति पाहावी. पुढील मद (१३२), उन्माद (१४१), गर्व (१४३) यांवरील वृत्तीहि पाहावी.

पृ. २७ —

हास्याच्या अनेक प्रकारांचें वर्णन नाट्यदर्पण, ३.११५; दशरूपक, ४.७६-७७; साहित्य-दर्पण, ३.२१४-२१; ह्या स्थळीं पाहावयास मिळेल.

पृ. ३० पं. ४—

'मते आणि मतभेद', पृ. १४०, ओळ २३ पासून पुढे पाहावे.

पृ. ३४ पं. १५

'मते आणि मतभेद', पृ. १३८, ओळी २०-२१.

पृ. ३५ पं. २९

मॅक्डूगलचे मत पाहावे.

पृ. ४० —

'गोकुळ'—गडकऱ्यांच्या 'प्रेमसंन्यास' मधील, 'लक्ष्मीधर' खाडिलकरांच्या 'मानापमान' या

	नाटकांतील, ' शकार ' मृच्छकटिकांतील, विनोदी पात्रे आहेत. ' इंदु-बिंदु ' हीं ' भावबंधनां ' तील कांही विनोदाचा विषय झालेलीं स्त्री-पात्रे.
पृ. ४० पं. १	श्री. प्र. के. अत्रे यांचा ' विनोदाचें तत्त्वज्ञान ' हा लेख पाहावा.
पृ. ४२ पं. २३	पक् या पात्राचें ' ए मिड्समर् नाइट्स् ड्रीम् ' या नाटकांतील (अंक ३, प्रवेश २, ओळ ११५) विधान.
पृ. ४४ पं. २७	' मते आणि मतभेद ' या संग्रहांतील विनोदविषयक लेखाचें शीर्षक पाहा.
पृ. ४८ पं. १२	' मते आणि मतभेद ', पृ. १५३
पृ. ४९ पं. ६	" "
पृ. ५१ पं. ४	" " १५१
पृ. ५१ पं. ५-८	" " १५४

### ३. कला आणि कसरत

पृ. ५८ पं. २-३	मा. गो. रानडे—परशुरामपंत गोडबोले यांच्या केकादर्शावरील अभिप्राय ( इंग्रजी ); चिपळूणकर, निबंधमाला, अंक ४५ ते ६३; हंस ( बाळकृष्ण मल्हार )—' मोरोपंत यांचें चरित्र, व काव्यसंबंधी गुणदोष ' हें पुस्तक; ओक ( वामन दाजी ) मोरोपंती अनेक भारत-पर्वांचे संपादक; पांगारकर ( ल. रा. ) मोरोपंत-चरित्र आणि काव्यविवेचन हा ग्रंथ; बनहट्टी ( श्री. ना. )—मयूर-काव्य-विवेचन हा ग्रंथ.
पृ. ५८ पं. ७	डॉ. ना. गो. नांदापूरकर—' मुक्तमयूरांची महाभारते ' व डॉ. स. वि. सहस्रबुद्धे यांचा आर्या-भारतावरील प्रबंध.
पृ. ६० पं. १३	मंत्ररामायणाच्या उपसंहारांतील एक श्लोक.

- पृ. ६१ पं. १६-२३ मंत्ररामायण, लघुरामायण, निरोष्ठरामायण, परंतु-  
रामायण, दामरामायण, धन्यरामायण इ० रामायणे  
पाहावीं.
- पृ. ६३ पं. १४ पंतांच्या आर्याभारतांतील कर्णपर्व, अध्याय २८.  
पृ. ७० पं. ७ ' बुर्नी ' ( विराटपर्व, अध्याय १, आर्या १३६ );  
' वूत ' ( विराट०, अ० २, आ० ६८ ) ' राज्याला '  
( विराट०, अ० २, आ० १२, ३७ ); ' सावी '  
( विराट०, अ० २, आ० २२ ); ' माजी ( झी ) '  
( आदि० अ० १, आ. ८ ); ' मेलीला ' ( आदि०  
अ० ३, आ० ३७ ) इत्यादि स्थले पाहावीं.
- पृ. ७१ पं. १० आदिपर्व, अ० ४, आ० १.  
" पं. २६ " " १, " २१.  
पृ. ७२ पं. १० " " १६, " १५.  
पृ. ७३ पं. २-३ " " १२, " ६३.  
" पं. ४-५ " " ११, " ७९.  
" पं. २३ " " ५, " ९४.  
" पं. २४ " " १०, " ६६.  
पृ. ७४ पं. ११ " " ४, " ९०.
- पृ. ७९ पं. ३-४ रानडे चरित्र, न. र. फाटककृत, पृ. ७७  
पृ. ७९ पं. ६-७ " " पृ. ७७ ते ८०  
पृ. ७९ पं. ८ ' वि. कृ. चिपळूणकर—द्विविध दर्शन ', श्री. बन-  
हट्टीनी लिहिलेला एतद्विषयक भाग.
- पृ. ८० पं. १५ ' There is no awe about the Deity,  
nothing of terror surrounding his glory,  
no humiliation of spirit on the devo-  
tee's part, no dazzling of sight at the  
awful vision. ' इत्यादि चिपळूणकरांनी दिलेले  
रानड्यांच्या मतांतील अवतरण पाहावे:—निबंध-  
माला, मोरोपंतांची कविता, अंक ५४, पृ. ८०१.

संदर्भविषयक टीपा

३१-५३

वि: १७/१३/१९५३

पृ. ८१ पं. ७-९

केकावलि, अंक ४ वं ११८

नों: दि: २५/५/५३

पृ. ८१ पं. १८

” ” ७२

” पं. २१-३

” ” २, ७ व २४ पाहावे.

पृ. ८३ पं. ६

Genius is the capacity to take infinite pains.

### ४. मुख्यार्थाची कैफियत

पृ. ८६ पं. १४

‘ मर्ढेकरांची कविता ’, पृ. ११७

पृ. ८८ पं. २१—

‘ सत्यकथा ’, डिसेंबर, १९५९, पृ. २५

पृ. ८९ पं. २१—

‘ हळवे भिंग ’, य. द. भावे,

पृ. ९४ पं. २१-२६

‘ मौज ’, दिवाळी अंक १९५९, पृ. १५

पृ. ९६ पं. ६

‘ काव्यादर्श ’, प्रथम परिच्छेद, श्लोक ९३ ते १००

पृ. ९६ पं. १८—

‘ मौज ’, दिवाळी अंक—१९५९, चित्रे यांची कविता, पृ. १६

पृ. ९७ पं. ९

” ” पाडगांवकर यांची कविता, पृ. १६

पृ. ९९ पं. २-३

‘ मर्ढेकरांची कविता ’, पृ. १०३

पृ. ९९ पं. २९

‘ मौज ’, दिवाळी अंक—१९५९, पृ. १६

पृ. १०० पं. १-२

” ” ”

पृ. ” पं. ५-६

‘ मर्ढेकरांची कविता ’ पृ. ९१

” पं. १८

” ” १५०

पृ. १०१ पं. ३

” ” ११४

” पं. ११

” ” १४८

पृ. ” पं. १५-१६

” ” ११६

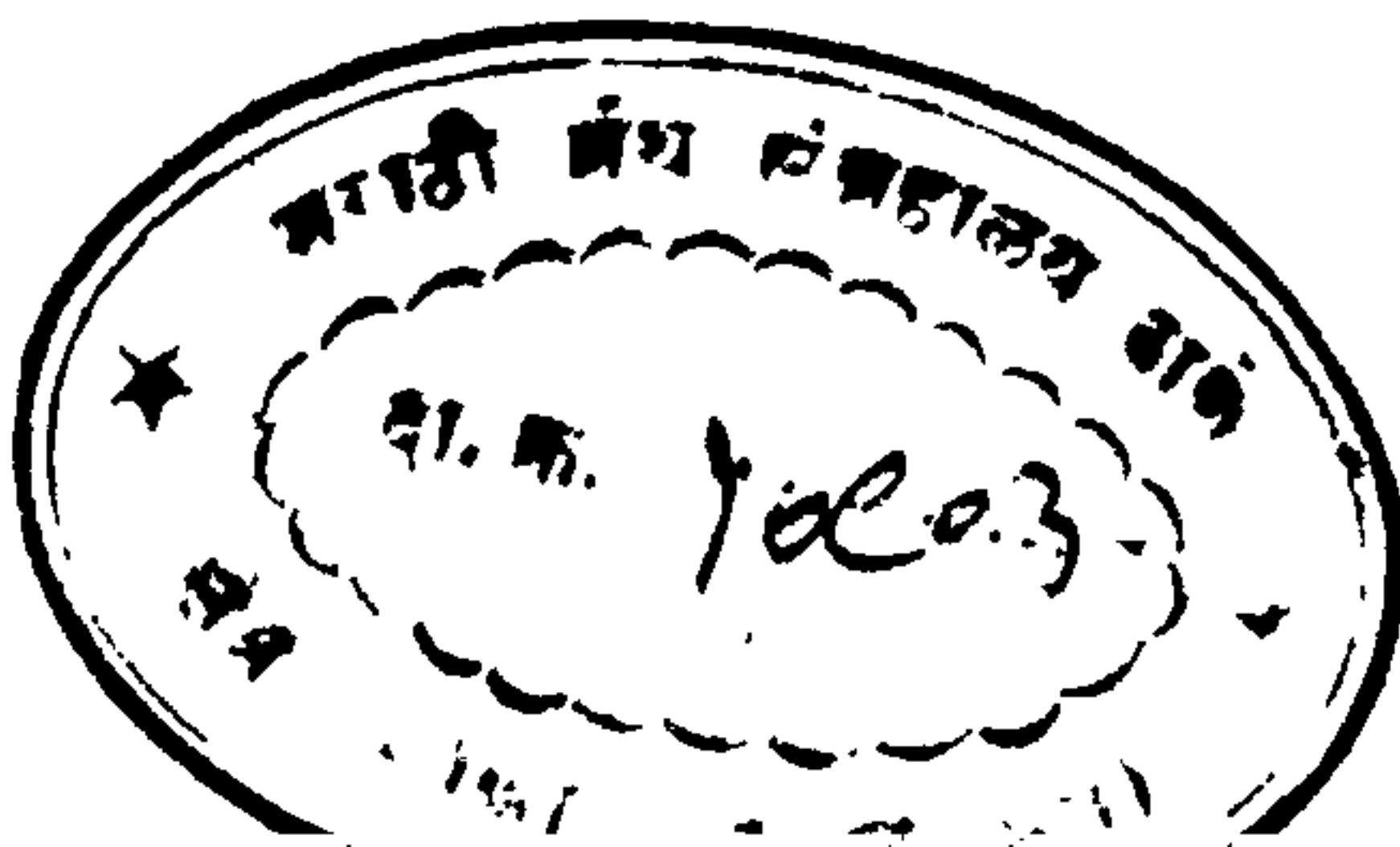
पृ. १०२ पं. १०-११

” ” २६६

## ५. वाङ्मयीन सदभिवाचि म्हणजे काय ?

पृ. १०८ पं. १४	संगीत शारदा, अंक १, पद ३.
” ” १६	रामदास, दासबोध, ७, ९, ५१
” ” १७	ज्ञानेश्वर, ज्ञानेश्वरी, अ. १८, ओ. ३४८
” ” १९	रामजोशी
पृ. ११० पं. २६	ज्ञानेश्वरी, अध्याय १, ओ. ५५-५९.
पृ. ११३ पं. १२—	काव्यादर्श, प्रथम परिच्छेद, श्लोक ४० ते १००.
पृ. ११४ पं. २४	वाग्जैजयंती, ‘प्रेमपाठ’, पृ. १२६ (चतुर्थावृत्ति)
” पं. २७८	” ” पृ. १२७ ( ” )
पृ. ११६ पं. १०	केशवसुत, ‘स्फूर्ति’ ही कविता.
पृ. ११७ पं. ६	क्षेमेन्द्र, औचित्यविचारचर्चा, कारिका ७.
पृ. ११८ पं. २३	दासोपंतांचा गीतार्णव.
पृ. ” ” २४	शं. रा. राजवाडे, नासदीयसूक्त भाष्य.
पृ. ११९ पं. १६	आनंदतनयकृत ‘सीतास्वयंवर’ किंवा एकनाथकृत ‘रुक्मिणीस्वयंवर’ पाहावे.
” ” २४	मुक्तेश्वर, सभापर्व, अ. १५, ओ. २१०-२३५.
पृ. १२० पं. ८	रघुवंश, सर्ग ७, श्लोक ६ ते ११.
” पं. १४	नागेश, सीतास्वयंवर, श्लोक ३७८-८३.
पृ. १२२ पं. १६	” ” श्लोक १३२-१४५.
पृ. १२६ पं. १०	ध्वन्यालोक, उद्योत १, कारिका ४.

\* \* \*



REFBK-0010903

:- १९९९ संवत् २००० चैत्र शुक्ल तृतीये शुक्रवारी

सं. ३१५३ वि. श्री. केशव  
सं. १३५२ नों दि. २५/११/९९

# आमचीं कांहीं प्रकाशनें

श्री. के. क्षीरसागर ( संपादित )		मंगेश पाडगांवकर	
समाजविकास	३॥	निबोणीच्या झाडामार्गे	२॥
डॉ. केतकर : व्यक्ति आणि विचार	३	शं. गो. तुळपुळे	
पु. ग. सहस्रबुद्धे		भक्तीचा मळा	४
माझे चिंतन	२॥	संपादित	
राजविद्या	३॥	प्रदक्षिणा ( वाङ्मय समीक्षण )	६॥
वि. पां. दांडेकर		न. चिं. केळकर	
रातराणी	३	हास्यविनोदमीमांसा	७॥
ना. सी. फडके		ना. गो. नांदापूरकर	
पडछाया	३	मायबोलीची कहाणी	१॥
वि. स. खांडेकर ( संपादित )		ना. र. इनामदार	
पारिजात	३	लोकहितवादींचीं शतपत्रें	७॥
ग. अं. माडखोलकर		वि. स. खांडेकर	
जीवनसाहित्य	२॥	गोफ आणि गोफण	३
श्री. म. माटे		रा. अ. काळेले	
विचारशलाका	२॥	तांबे : एक अध्ययन	४
शि. म. परांजपे ( प्रस्तावना : डॉ. वाटवे )		मा. गो. देशमुख	
स्वातंत्र्यसूक्तें	३॥	मराठीचें साहित्यशास्त्र	७॥

कॉन्टिनेन्टल प्रकाशन : पुणे