म. ग्रं. सं. ठाणें
विषय निबंध
सं. क्र. १७३७
१९६५
REFBK-0015938



अभिजात सारस्वत : ८

भारतीय काव्यशास्त्राचे मूळ प्रश्न

REFBK-0015938

अभिजात सारस्वत : ८

४७०४७
१७३७
निबंध
१९।१।६८

भारतीय काव्यशास्त्राचे मूळ प्रश्न

[विख्यात साहित्यशास्त्रज्ञ डॉ. नगेंद्र यांच्या ग्रंथांमधील निवडक अंशांचा अनुवाद]

मूळ लेखक : **डॉ. नगेन्द्र**
एम्. ए., डि. लिट्.
अध्यक्ष, हिन्दी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली
अनुवादक : **डॉ. सौ. शैलजा करंदीकर,**
एम्. ए., पीएच्. डी.
मराठी विभाग, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली.

सुविचार प्रकाशन मंडळ
नागपूर-पुणे
किंमत बारा रुपये

१. विष्णुपदी भाग १
२. विष्णुपदी भाग २
—वि. कृ. चिपळूणकर
३. तर मग आम्ही काय करावे ?
—टॉलस्टॉय
४. आज्ञापत्र
—संपादक श्री. ना. बनहट्टी
५. श्रीकबीरवचनावली
—प्रा. भ. श्री. पंडित
६. मालिनी
—प्रा. दा. ल. अडोणी
७. अभंग धर्मपद
—डॉ. श्री. भा. वर्णेकर

प्रथमावृत्ती, एप्रिल १९६७
© सर्वाधिकार सुरक्षित

प्रकाशक :
श्यामकान्त बनहट्टी
सुविचार प्रकाशन मंडळ
धनतोली, नागपूर १
४६१/४, सदाशिव पेठ, पुणे २

मुद्रक :
श्यामकान्त बनहट्टी
श्रीनिवास मुद्रणालय
सुविचार प्रकाशन इमारत
धनतोली, नागपूर १.

८७०४७ चरित्र
१७३७ १९।१।६८

निवेदन

फोडिले भांडार । धन्याचा हा माल ।
मी तंव हमाल । भारवाही ॥

भारवाहकाच्या या तटस्थ भूमिकेवरूनच डॉ. नगेन्द्र यांच्या भारतीय काव्यशास्त्रविषयक विवेचनातील निवडक विचारांचा प्रस्तुत अनुवाद अभ्यासकांपुढे ठेवीत आहे. त्यांच्या मतांचे समर्थन वा परीक्षण, किंबहुना नुसते स्पष्टीकरण करण्याचाही प्रयत्न केलेला नाही. 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका' आणि 'रससिद्धांत' या ग्रंथातील डॉ. नगेन्द्र यांच्या मार्मिक विवेचनाचा परिचय मराठी वाचकांना करून द्यावा एवढाच उद्देश. मराठी साहित्यशास्त्रात भरपूर विचारमंथन झालेले आहे व होतही आहे. हिंदी साहित्यशास्त्रातले विचारप्रवाह त्या दृष्टीने रंजक वा क्वचित मार्गदर्शकही ठरतात की काय ते तज्ज्ञांनी ठरवावयाचे आहे.

अनुवाद करताना तो शक्य तोवर मुळाला धक्का न लावता, परंतु मराठीच्या प्रकृतीला धरून करण्याचा प्रयत्न केला आहे. संस्कृत, बंगाली वा इंग्रजी अवतरणांच्याही हिंदी अनुवादाचेच मराठीकरण केले आहे. डॉ. नगेन्द्रांना अभिप्रेत असलेला त्या त्या उद्धरणातील आशय त्यांनी दिलेल्या हिंदी अनुवादाच्या मराठी अनुवादातच अधिक स्पष्टपणे प्रतीत होईल अशी यामागची भूमिका. मराठी उद्धरणे मात्र हिंदीतून मराठीत उतरण्याचा द्राविडी प्राणायाम न करता, ती मूळ मराठी ग्रंथांतूनच उद्धृत केली आहेत. हिंदी कवितांचा अनुवाद शक्य तो पद्यातच केला आहे. पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातल्या वादांचे हिंदी पर्याय सामान्यतः तसेच स्वीकारले आहेत. यातील कित्येकांना निश्चित पर्याय शब्द मराठीत अद्याप रूढ झालेले नाहीत. त्या दृष्टीने हिंदीने स्वीकारलेल्या परिभाषेचा परिचय होणे कदाचित उपयुक्त ठरू शकेल.

डॉ. नगेन्द्रांच्या 'रससिद्धांता'ला साहित्य ॲकॅडमीकडून पुरस्कार मिळण्यापूर्वीच त्यातील निवडक प्रकरणांच्या अनुवादाला प्रारंभ केला होता. पुरस्कार मिळाल्यावर साहजिकच अधिक हुरूप आला. पुढे डॉक्टर नगेन्द्रांच्या सूचनेवरून त्यांच्या 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका'मधील मार्मिक रीतिविवेचनाची आणि वक्रोक्तिविचाराची जोड देऊन एक प्रकारे विषय पुरा करण्याची कल्पना पुढे आली. यातील प्रकरणांची निवड सामान्यतः डॉ. नगेन्द्र यांनीच केलेली आहे.

अर्थात प्रस्तुत अनुवादातील व त्याच्या भाषाशैलीतील गुणदोषांचे यशापयश तेवढेच माझे, बाकी सर्व श्रेय डॉ. नगेन्द्र यांचेच असून ते त्यांना कृतज्ञतापूर्वक अर्पण करताना मला विशेष समाधान वाटत आहे.

डॉ. नगेन्द्र यांनी आपल्या अभ्यासपूर्ण ग्रंथांतील निवडक विचारांच्या अनुवादाला संमती देऊन प्रोत्साहनही दिले त्यासाठी मी त्यांची अत्यंत ऋणी आहे. डॉ. काळे यांनी मूळ ग्रंथात उद्धृत केलेल्या पद्यबद्ध उद्धरणांचा अनुवाद करावयाला तत्परतेने सहाय्य केले. त्याचप्रमाणे डॉ. नगेन्द्र यांच्या सूचनेवरून परिचयात्मक प्रस्तावनाही त्यांनी हिंदीत लिहून दिली. या सर्व सहाय्याबद्दल त्यांचीही मी अत्यंत ऋणी आहे. सुविचार प्रकाशन मंडळाने प्रकाशनाचे कार्य हाती घेऊन ते नीटसपणे फार पाडले या ऋणाचा निर्देश करणेही अगत्याचे आहे.

दिल्ली विद्यापीठ, दिल्ली ७. **शैलजा करंदीकर**

डॉ. नगेन्द्र : साहित्य आणि सिद्धान्त

[लेखक : **डॉ. मनोहर काळे, रामजस कॉलेज, दिल्ली.**]

डॉ. नगेन्द्रांचा जन्म उत्तर प्रदेशातील अलीगढ जिल्ह्यातील अंतरौली या ठिकाणी दि. २२ मार्च १९१५ ला झाला. त्यांच्या पित्याचे नाव पंडित राजेन्द्र असे होते. हिन्दी व इंग्रजी या दोन्ही विषयात त्यांनी एम्. ए. ची पदवी मिळविली असून हिन्दीमध्ये 'डॉक्टर ऑफ लिटरेचर' ही पदवीही मिळविलेली आहे. ते १९५५ पासून दिल्ली विश्वविद्यालयातील हिन्दी विभागाचे प्रमुख व प्राध्यापक असून १९५६ ते १९६० या काळात ते फॅकल्टी ऑफ आर्टस या विभागाचे अध्यक्ष होते. तसेच 'बोर्ड ऑफ रिसर्च स्टडीज इन ह्युमॅनिटीज'चेही ते १९६० ते १९६२ पर्यंत अध्यक्ष होते. दिल्ली विश्वविद्यालयातील अभ्यासक्रमेतर व्याख्यान विभागाचे व अनुवाद विभागाचे ते मार्गदर्शक असून केन्द्रीय शिक्षण खात्यातील पाठ्यपुस्तक समितीचे अध्यक्ष आहेत. अनेक प्रमुख विद्यापीठांतील संशोधनमंडळांवर आणि नियुक्ती समित्यांवर सदस्य म्हणूनही ते काम पाहत असतात. साहित्य ॲकॅडमी, सिमल्याची उच्च शिक्षण समिती इत्यादी अनेक प्रमुख राष्ट्रीय संस्थांचे ते सदस्य आहेत. हिन्दीतील श्रेष्ठ समालोचक ग्रंथकार म्हणून त्यांना अखिल भारतीय मान्यता लाभलेली असून अनेक साहित्यपत्रिकांच्या संपादकमंडळांवर सदस्य या नात्याने नियुक्त होण्याचा मान त्यांना मिळालेला आहे. १९६५ मध्ये त्यांच्या 'रससिद्धान्त' या ग्रंथाला हिन्दीतील सर्वोत्कृष्ट ग्रंथ म्हणून साहित्य ॲकॅडमीचे पारितोषिक मिळाले आणि त्याच वर्षी उत्तर प्रदेश हिन्दी साहित्य समितीनेही रु. ५००० चे सर्वोच्च अखिल भारतीय पारितोषिक देऊन त्यांच्या साहित्यसेवेचा गौरव केला. याव्यतिरिक्त मध्यप्रदेश हिन्दी परिषद, उत्तर प्रदेश हिन्दी समिती यांची अनेक पारितोषिकेही त्यांना मिळालेली आहेत.

साहित्यक्षेत्रातील श्रेष्ठ कर्तृत्व

गेल्या तीस वर्षात डॉ. नगेन्द्र यांनी केलेले लेखन खूपच विविध व व्यापक आहे. त्यांच्या संपन्न साहित्याचा अत्यंत त्रोटक परिचय येथे थोडक्यात दिला आहे. 'रीतिकाव्य की भूमिका' आणि 'देव और उनकी कविता' हे त्यांच्या संशोधनात्मक प्रबंधाचे दोन खंड असून 'सुमित्रानंदन पंत', 'साकेत : एक अध्ययन'

यात कवी आणि त्यांच्या कृती यांचे मूल्यमापन केलेले आढळते. साहित्यविषयक मूलभूत शाश्वत समस्यांवरील स्वतंत्र विवेचन आणि समकालीन साहित्यिक विचारप्रवाहांचे विश्लेषण 'विचार और अनुभूती', 'विचार और विवेचन', 'आधुनिक हिंदी कविता की मुख्य प्रवृत्तियां', 'विचार और विश्लेषण', 'आलोचक का समस्या' इत्यादी ग्रंथांत समाविष्ट झालेले दिसते. 'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका', 'अरस्तू का काव्यशास्त्र', 'काव्य में उदात्त तत्त्व' या ग्रंथातील भारतीय व पाश्चात्य काव्यशास्त्रपर विचारांचे सप्रमाण तुलनात्मक अध्ययन मार्मिक व प्रत्ययकारी उतरले आहे. 'रससिद्धान्त' हा त्यांचा महत्तम ग्रंथ तर सुप्रसिद्धच आहे. 'हिन्दी ध्वन्यालोक', 'हिन्दी काव्यालंकारसूत्र', 'हिन्दी वक्रोक्तिजीवित', 'भारतीय नाट्यसाहित्य', 'भारतीय काव्यशास्त्र की परंपरा', 'हिन्दी साहित्य का वृहद् इतिहास (सहावा खंड)', 'भारतीय वाङ्मय', 'हिन्दी अभिनव-भारती', 'हिन्दी काव्यप्रकाश', 'शब्दकोश' अशा कित्येक महत्त्वाच्या ग्रंथांचे संपादनही त्यांनी कुशलतेने केले आहे. विविध क्षेत्रातील या ग्रंथांच्या संपादनाची पातळी निश्चित उच्च असून अनेकांना अत्यंत भारदस्त व विद्वत्तापूर्ण प्रस्तावनाही डॉ. नगेन्द्रांनी जोडलेल्या आढळतील. या ग्रंथात सामान्य वाचकांबरोबरच संशोधकालाही उपयुक्त ठरेल अशी कितीतरी माहिती सप्रमाण संकलित करण्याचे श्रेय त्यांनी जोडलेले आहे.

डॉ. नगेन्द्र काव्यनिर्मितीत आणि काव्याच्या यशस्वितेत कवीच्या आत्माविष्काराला आत्म्याचे स्थान देतात. म्हणूनच कवीच्या आत्म्याचा मागोवा घेणारे भारतीय काव्यशास्त्रातले सिद्धांत आजच्या साहित्याच्या परीक्षणाच्या दृष्टीनेही त्यांना मोलाचे वाटतात.

रससिद्धान्त आत्माविष्काराला आणि मानवी जीवनातील मूलभूत भावनांना –स्थायी भावांना–फारच महत्त्वाचे स्थान देतो. डॉ. नगेन्द्रांनीही रससिद्धांताची नव्याने स्थापना करून त्याला काव्यातील सार्वभौम सत्ता मानले आहे. कारण त्याच्या आधारे सर्व देशातील व सर्व काळातील ललित साहित्याचे, साहित्याच्या प्रत्येक प्रकाराचे, योग्य मूल्यमापन करता येते. रससिद्धांतातील विविध विषय – रसास्वाद, साधारणीकरण, करुण रसाचा आस्वाद, रसाभास इत्यादींचे – आधुनिक दृष्ट्या विश्लेषण करून रससिद्धांतावरील सर्व संभाव्य आक्षेपांचेही तर्कशुद्ध निरसन करण्याचा त्यांचा प्रयत्न अभिमानास्पद आहे.

सिद्धान्ताचे प्रतिपादन

रसाला प्रधान मानल्यामुळे अलंकार, ध्वनी, रीती, वक्रोती, औचित्य अशा सर्व तत्त्वांचे मूल्यमापन रसाच्या अनुरोधाने करून त्यांचे साहित्यातील सापेक्ष स्थान त्यांनी निश्चित केले आहे. स्थूल मानाने रसाचा संबंध भावतत्त्वाशी, तर ध्वनीचा कल्पनेशी असून, अलंकार, रीती, वक्रोक्ती इत्यादिकांचा अभिव्यक्तीशी

असतो असे त्यांचे मत दिसते. पाश्चात्य टीकाशास्त्रात पुरातन कालापासून मान्य झालेल्या भावविचार, कल्पना व शैली या घटकांचे भारतीय काव्यशास्त्रात चर्चिलेल्या वरील घटकांशी तुलनात्मक समीक्षण करताना पक्षपात न ठेवता अत्यंत समतोल व समजुतदार भूमिकेवरून त्यांनी निर्णय दिले आहेत. दोन्हीही प्रणालींची ऐतिहासिक पार्श्वभूमी विचारात घेतल्यामुळे भारतीय काव्यशास्त्रातील सिद्धांतांचे सापेक्ष सामर्थ्य व मर्यादा स्पष्ट करण्यात त्यांना श्रेष्ठ यश लाभले असून जाता जाता भारतीय काव्यशास्त्राच्या आधुनिक धाटणीच्या प्रस्थापनेचेही श्रेय त्यांनी जोडले आहे. आता कोणी परंपराप्रिय रूढिनिष्ठ टीकाकार अशा आधुनिक पुनः-प्रस्थापनेला ऐतिहासिकतेच्या सुरक्षिततेच्या दृष्टीने घातकही म्हणतील. पण वास्तविक पुनःप्रस्थापनेची ही परंपरा मूळ संस्कृत काव्यशास्त्रातही चालत आलेली आहे. शिवाय ती वैचारिक प्रगतीला सदैव सहाय्यकारीच ठरते मारक नव्हे. आचार्य शुक्ल व डॉ. नगेन्द्र यांनी साधारणीकरणाच्या सिद्धान्ताची आपापल्या परीने पुनःप्रस्थापना करण्याचा प्रयत्न केला त्यातून काव्यास्वादाच्या नव्या प्रणाली आणि काव्याच्या परिणामकारकतेचो कित्येक नवो कारणे प्रकट झाली आहेत.

एकीकडे प्राचीन काव्यसिद्धांतांचे पुनर्निरूपण करीत असताना दुसरीकडे अर्वाचीन साहित्याचे समालोचनही डॉ. नगेन्द्र यांनी विपुल व व्यापक प्रमाणात केले आहे. कथा, कविता, कादंबरी, नाटक, महाकाव्य, साहित्याचा इतिहास, अशा बहुतेक सर्वच प्रकारच्या कलाकृतींचे मूल्यमापन त्यांनी केलेले आढळते. गेल्या पन्नास वर्षांत ज्या चारसहा प्रतिभावंतांनी हिंदीच्या टीकावाङ्मयात मोलाची भर घातली त्यात नगेन्द्रांचाही समावेश करावा लागेल. कोणत्याही भाषेतील साहित्याच्या निरामय विकासाला प्रेरणा देण्यास आवश्यक असलेले सर्व गुण त्यांच्या साहित्यसमीक्षेत आढळतात. या क्षेत्रातले त्यांचे कार्य केवळ समालोचन व मूल्यमापन इतक्यापुरतेच मर्यादित नसून त्यांनी साहित्यसमीक्षेचे मानदंड घालून दिले, तिचे हेतू व प्रयोजने निश्चित केली आणि टीकाकाराच्या कार्याचे दिग्दर्शन करणारे अनेक मौलिक विचारही व्यक्त केले पाश्चात्य साहित्यशास्त्राच्या सखोल अध्ययनाने त्यांच्या भारतीय साहित्यशास्त्राच्या पुनर्निरूपणाला लाभलेली व्यापकता त्यांच्या टीकेलाही लाभलेली दिसते. साहित्यविषयक सिद्धांतांचे आपले अध्ययन केवळ सैद्धांतिक स्वरूपातच राहू न देता त्याचा उपयोग त्यांनी आपल्या टीकालेखात मार्मिकपणे केला आहे. शेवटी हेही सांगणे अगत्याचे आहे की डॉ. नगेन्द्र नुसते टीकाकारच नसून त्यांना नवनिर्मितिक्षम प्रतिभाही लाभलेली आहे. त्यांच्या अनेक स्वतंत्र कृती याची साक्ष देण्यास पुरेशा आहेत. सृजनक्षम प्रतिभा आणि समतोल टीकेचे सामर्थ्य यांच्या अशा हृदयंगम मेळातूनच कोणत्याही भाषेला भारदस्त टीकाकाराचे वरदान लाभत असते.

प्रस्तुत अनुवादाचे महत्त्व

भारताच्या भावनात्मक ऐक्याला प्राचीन साहित्य व काव्य यांनी मोठाच हातभार लावलेला आहे. काव्यसाहित्याचे परीक्षण करण्याच्या दृष्टीने कित्येक भारतीय विद्वानांनी जे सांगोपांग व गंभीर विचारमंथन व चिंतन केले त्यामुळे भारतीय साहित्यशास्त्रही प्रौढ, व्यापक व समृद्ध झाले आहे. प्राचीन भारतात साहित्यिक विचारांच्या देवाणघेवाणीची प्रमुख भाषा सामान्यतः संस्कृतच होती. इंग्रजी राजवटीला सुरवात झाल्यावर आधुनिक भाषांतील साहित्यनिर्मितीला खूपच वेग आला, इतकेच नव्हे तर साहित्यविषयक मूलगामी विचार प्रकट करण्यातही अनेक इंग्रजीशिक्षित पंडित आघाडीवर राहिले. परिणामी भारताच्या सर्वच भाषात अनेक प्रतिभाशाली लेखक व कवी उदयाला आले; तसेच साहित्यसमीक्षणाच्या क्षेत्रातही अनेक मार्मिक टीकाकारांचा उदय झाला. विभिन्न भाषातून अनेक विद्वानांनी व्यक्त केलेले अभिनव विचार परस्परांना ज्ञात करून देण्याचे अनुवाद हे अत्यंत उपयुक्त माध्यम आहे. साहित्यशास्त्राची मराठी परंपरा खूपच विकसित व समृद्ध आहे. मराठी साहित्यशास्त्रज्ञांना याच विषयाच्या हिंदीमधील गंभीर व व्यापक अध्ययनाचा परिचय करून देण्याच्या हेतूने डॉ. नगेन्द्र यांच्या काव्यशास्त्रविषयक महत्त्वाच्या विचारांचा मराठी अनुवाद सादर केला जात आहे.

दीर्घकालीन परकी राजवटीमुळे पाश्चात्य साहित्य व काव्य यांची मोठीच छाप भारतीय भाषांतील साहित्य व काव्य यांच्या भावविचारादी आंतर व शैलीशिल्पादी बाह्य घटकांवर पडत गेली आहे. अर्थात पाश्चात्य समीक्षाप्रणालींचा परिचय करून घेतल्याविना आधुनिक भारतीय काव्यसाहित्याचे सर्वांगीण परीक्षण करता येणे शक्यच नाही. भारतीय व पाश्चात्य दोनही साहित्यशास्त्रांचा संपूर्ण अभ्यास केल्यावरच आपण आजच्या टीकाशास्त्राचे सर्वांगीण, समतोल व विवेकाधिष्ठित अध्ययन करू शकू. डॉ. नगेन्द्रांच्या साहित्यशास्त्रीय विवेचनाला सुदैवाने भारतीय व पाश्चात्य साहित्यशास्त्राच्या अध्ययनाचा भरभक्कम पाया लाभलेला आहे.

ज्या काळात भारताचे साहित्यविषयक सिद्धांत जन्माला आले तो काळ फार निराळा होता. तत्कालीन जीवन परमार्थप्रधान असल्याने जीवनविषयक सामाजिक दृष्टिकोणही पारमार्थिक तत्त्वज्ञानाशी निगडित झालेला दिसतो. तत्कालीन साहित्यातील भावानुभूती व संवेदना अकृत्रिम असून त्यांच्या अभिव्यक्तीतही बुद्धिनिष्ठेचा अतिरेक आढळत नाही. मग तत्कालीन साहित्याच्या आधारे निर्माण झालेले साहित्यशास्त्र आजच्या युगात कितपत उपयोगी पडणार हा प्रश्न स्वाभाविकच भारताच्या बहुतेक सर्वच जाणत्या समीक्षकांपुढे उभा ठाकलेला आहे. हिंदी व मराठी टीकाकारांचा एक बराच मोठा वर्ग आधुनिक साहित्याच्या दृष्टीने

प्राचीन संस्कृत साहित्यशास्त्रातले सिद्धांत निरुपयोगी मानणारा आहे. पण तसाच त्यांची त्या क्षेत्रातली उपयुक्तता मान्य करणारा दुसराही गट दोनही भाषांत आहे. श्री. दि. के. बेडेकर तर साफ सांगतात की आता रससिद्धांत ही ऐतिहासिक वस्तुसंग्रहालयात ठेवण्याच्या लायकीची चीज बनली असून त्याची चर्चा इतःपर होता कामा नये. प्राचीन म्हणूनच एखादी विचारप्रणाली टाकाऊ ठरविण्याचा घोपटमार्ग मान्य नसणाऱ्यांच्या मते आधुनिक विचारप्रवाह व साहित्य यांच्या अनुरोधाने प्राचीन काव्यसिद्धांतांचे विवेचन व विश्लेषण करणे अगत्याचे आहे. रस, अलंकार, ध्वनी, औचित्य, वक्रोक्ती, रीती या सर्व सिद्धांतांचे पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील तत्सम सिद्धांतांच्या अनुरोधाने तुलनात्मक अध्ययन, विवेचन व मूल्यमापन ते करीत आहेत. त्यांना असे स्पष्ट दिसून आले आहे की भारतीय व पाश्चात्य तत्त्वज्ञानांप्रमाणेच काव्यशास्त्रही परस्पर पूरक असून त्यातील महत्त्वाच्या सिद्धांतांचे नवीन पद्धतीने विश्लेषण, निवड व संश्लेषण केल्यास भारतीयांच्या आधुनिक साहित्याला लागू पडेल असे आधुनिक साहित्यशास्त्र निर्माण होऊ शकेल. पाश्चात्यांच्या निकषांचा आधार घेतल्याविना केवळ प्राचीन भारतीय साहित्यसिद्धांत जसेच्या तसेच स्वीकारणे त्यांनाही मान्य नाही. आजचा टीकाकार पाश्चात्य सिद्धांतांच्या व निकषांच्या आधारेच साहित्याचे विश्लेषण व मूल्यमापन करीत असतो, इतके ते आजच्या भारतीय साहित्यसृष्टीत दृढमूल होऊन बसले आहेत. यामुळेच नव्याजुन्यांचा विचारविमर्ष आधुनिक भारतीय साहित्याच्या अनुरोधाने करून नवे व्यवहार्य निकष निश्चित करणे अपरिहार्य ठरत आहे. डॉ. नगेन्द्र यांनी याच भूमिकेवरून साहित्यशास्त्रातील विविध सिद्धांतांचे विश्लेषण व विवरण केलेले आहे.

●●

अनुक्रमणिका

निवेदन .... (५)

डॉ. नगेन्द्र : साहित्य आणि सिद्धान्त
—डॉ. मनोहर काळे (७) ते (११)

विभाग १ ला — रससिद्धान्त ... पृष्ठे १ ते १३६

प्रकरण १ ले : संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रसमीमांसा १
प्रकरण २ रे : रस अनुभूतीचे स्वरूप १०
प्रकरण ३ रे : रससिद्धान्त — सामर्थ्य व मर्यादा ८६

विभाग २ रा — रीतिवाद ... पृष्ठे १३७ ते २०५

प्रकरण ४ थे : सामान्य विवेचन १३९
प्रकरण ५ वे : पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील रीती १४७
प्रकरण ६ वे : रीतिसिद्धांताचा हिंदीमधील विकास १७७

विभाग ३ रा —वक्रोक्तिविचार ... पृष्ठे २०७ ते २५६

प्रकरण ७ वे : पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील वक्रोक्ती २०९
प्रकरण ८ वे : वक्रोक्तिवाद व हिन्दी साहित्य २३४

सूची २५७

भारतीय काव्यशास्त्राचे मूळ प्रश्न

विभाग पहिला

रससिद्धान्त

...ाजी ग्रंथ संग्रहालय, सातारा. स्थलांक
...8600४८ दि: 10/10/64
...35 दि: 29/9/64
...94९३

प्र क र ण प हि ले

संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रसमीमांसा

र स सि द्धा न्ता ची उ प प त्ती

" तत्रविभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्ति : ।"

(नाटचशास्त्र, काव्यमाला–४२, पृ. ९३)

हे भरताचे प्रसिद्ध सूत्र हेच समग्र रसविवेचनाचे अधिष्ठान आहे. परंतु अभिनवगुप्ताने त्यालाच रसाचे लक्षण मानले असले तरी वास्तविक ते रसाचे लक्षण मात्र नव्हे.

" एवं क्रमहेतुमभिधाय रसविषयं लक्षणसूत्रमाह । "

[याप्रमाणे प्रस्तुत विषयात विशिष्ट क्रम पाळण्याचा हेतू सांगून रससंबंधित लक्षणसूत्र सांगतात.] (हिन्दी अभिनवभारती, पृ. ४४२)

वरील सूत्रात मुळात रसनिष्पत्तिविषयक विधान केलेले आहे, स्वरूपविषयक नव्हे; परंतु रसस्वरूपाचे विवेचनही त्यातच अनुस्यूत झालेले असून रससिद्धांताचा पुढील विकास त्याच्याच आधारे झालेला आहे. भरताने स्वतः आपले मत पुढे सांगितल्याप्रमाणे स्पष्ट केले आहे. :–

" यथा हि नानाव्यंजनौषधिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिर्भवति, यथा हि गुडादि-भिर्द्रव्यैः व्यंजनौषधिभिश्च षाडवादयो रसा निवर्तन्ते, तथा नानाभावोपगता अपि स्थायिनः भावा रसत्वमाप्नुवन्ति । "

" अत्राह–रस इति कः पदार्थ : । उच्यते आस्वाद्यत्वात् । कथमास्वाद्यते रसः । यथाहि नानाव्यंजनसंस्कृतमन्नं भुंजाना रसानास्वादयन्ति सुमनसः पुरुषाः हर्षादींश्च अधिगच्छन्ति तथा नानाभावाभिनयव्यंजितान् वागङ्गसत्त्वो-पेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति तस्मान्नाट्यरसा इत्यभिख्याख्याताः । " (नाटचशास्त्र, काव्यमाला, पृ. ९३)

[ज्याप्रमाणे नाना प्रकारची व्यंजने, भाज्या व द्रव्ये यांच्या संयोगाने (भोज्य) रसाची निष्पत्ती होते, ज्याप्रमाणे गूळ इत्यादी द्रव्ये, व्यंजने आणि भाज्या यांपासून षाडवादी रस निर्माण होतात, त्याचप्रमाणे विविध भावांशी संयोग पावून स्थायी भावही रसपदवीला पोहोचतो.]

[इथे प्रश्न हा उद्भवतो की रस ही काय चीज आहे, किंवा त्याला रस का म्हणतात. याचे उत्तर 'तो आस्वाद्य असतो म्हणून',–अर्थात जो आस्वाद्य असेल तो रस होय. नाना प्रकारच्या मसाल्यांचे संस्कार केलेले अन्न खात असताना चित्त प्रसन्न होऊन मनुष्य जशी त्या रसांची गोडी चाखतो आणि हर्षादिकांचा अनुभव घेतो, तसाच विविध भाव आणि अनुभाव यांच्या द्वारा व्यंजित झालेल्या – वाचिक, कायिक आणि सात्त्विक (मानसिक) अभिनयाशी संयोग पावलेल्या, स्थायी भावाचा अनुभव चित्त प्रसन्न झालेले प्रेक्षक घेतात आणि हर्षादिकांचा लाभ जोडतात. एवंच नाट्याच्या माध्यमातून त्यांचा लाभ होत असल्यामुळे त्यांना नाट्यरस म्हणतात.)

वरील विवेचनाचा सारांश असा :–

१. रस हा आस्वाद नसून आस्वाद्य आहे–म्हणजे ती अनुभूती नसून तो अनुभूतीचा विषय आहे. नव्या परिभाषेत रस विषयिगत नसून विषयगत आहे.

२. विविध भाव म्हणजे विभाव, अनुभाव तसेच व्यभिचारी भाव यांच्याशी संयोग पावलेला आणि विविध अभिनयांनी सूचित झालेला स्थायीभावच रसपदवीला (नाट्यरस) पोहोचू शकतो. विविध मसाल्यांनी संस्कृत केलेले अन्नच जसे भोजनात रसाचे (षाडवादी) स्वरूप धारण करते, तसाच नाट्यसामग्रीच्या सहायाने (विविध भाव व त्रिविध अभिनय) अभिव्यक्त केलेला स्थायीभावच रस किंवा नाट्य-रस बनतो. येथे स्थायी भाव अन्नाच्या जागी असून नाट्यसामग्री ही व्यंजने, औषधी (मसाले) यांच्या ठिकाणी होय.

स्थायी भाव=अन्न

नाट्यसामग्री=व्यंजनादी

अभिनवगुप्ताने या उदाहरणाच्या अवयवांतही संगती लावण्याचा प्रयत्न केला आहे (हिंदी अभिनवभारती, पृ. ४९६ पहा). पण तो फारसा योग्यही नाही आणि आवश्यकही नाही. त्यामुळे मूलभूत सत्याचा उलगडा न होता त्याची गुंतागुंतच होते.

३. स्थायी भाव हा रस नसून रसाचा आधार आहे, नाट्यसामग्रीशी संयोग झाल्यावर तोच रस बनतो. उदा. अन्न हा रस नव्हे परंतु रसाचा आधार आहे कारण मसाले वगैरेंचा संस्कार झाल्यावर तेच रस बनते. त्याचप्रमाणे रती हा स्थायी भाव आपल्या मूळ स्वरूपात शृंगार रस नव्हे, परंतु नायक, नायिका, स्मित, कटाक्ष, हर्ष, वितर्क इत्यादींच्या मांडणीत गुंफला जाऊन त्रिविध अभिनयाच्या सहायाने रंगभूमीवर आविष्कृत होतो तेव्हा तो शृंगार रसाचे स्वरूप धारण करतो.

४. येथे सहृदय वा कवी यांचा स्थायी भाव विवक्षित नसून नायकाचा स्थायी भाव अभिप्रेत आहे; आणि ज्या अर्थी नायक हा सामान्य समाजाचा प्रतिनिधी असतो त्या अर्थी नायकाचा स्थायी भाव याचाच अर्थ सर्वसाधारण असा स्थायी भाव.

५. एवंच रस म्हणजे कलेचा आस्वाद नव्हे, तर आस्वादविषय होणारी प्रत्यक्ष कला वा कलात्मक अवस्था.

६. सहृदय तिचा आस्वाद घेतो. परंतु त्याचा आस्वाद रसाच्या नव्हे तर हर्षादिकांच्या स्वरूपाचा असतो.

७. हर्षादिकांचे दोन अर्थ करिता येतात–पहिला असा की रसास्वाद केवळ आनंदमयच नसून भिन्न भिन्न स्थायी भावांच्या अनुरोधाने तोही निरनिराळ्या प्रकारचा होतो. दुसरा असा की भरताने आदी या शब्दाने हर्षाला विरोधी अशा कटु अनुभूती सूचित केल्या नसून कौतुकादी आनंददायक अनुभूतींचाच निर्देश केला आहे. पूर्वाचार्यांपैकी रामचंद्र–गुणचंद्र हे पहिल्या मताचे प्रवर्तक होत, तर अभिनवगुप्त दुसऱ्याचा. आधुनिक विद्वानांचे बहुमत हळूहळू पहिल्याच मताकडे झुकू लागले असले तरी आनंदवादी मताच्या पुरस्कर्त्यांचीही संख्या कमी नाही–आम्ही स्वतः याच मताचे पुरस्कर्ते आहो.

विषयगत उपपत्ती

अशा रीतीने भरताच्या मतानुसार विविध भावांनी अभिव्यक्त केलेले स्थायी भावच रस होत. अधिक स्पष्ट शब्दांत–विभाव, अनुभाव आणि संचारी भाव यांच्याशी संयोग पावलेले आणि वाचिक, कायिक आणि सात्त्विक अभिनयांनी सूचित झालेले स्थायी भाव हेच रस होत. अर्थात रस ही एक भावाधिष्ठित कलात्मक अवस्था असून कवीने केलेल्या विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या गुंफणीतून नाट्य-सामग्रीच्या सहायाने ती रंगभूमीवर अवतरत असते. उदाहरणार्थ रम्य तपोवनाच्या दृश्याने सुसज्ज अशा रंगभूमीवर दुष्यन्त आणि शकुन्तला (विभाव) यांचा अभिनय करणारे नट व नटी वाचिक, कायिक व सात्त्विक अभिनयाच्या सहायाने अनुभाव, व्यभिचारी भाव इत्यादिकांचा अविष्कार करीत रती स्थायी भावाचे सर्वांगपरिपूर्ण दर्शन घडवितात, तेव्हा अशी एक भावमय अवस्था उदय पावते की तिच्यामुळे सहृदय प्रेक्षकाच्या चित्तात हर्ष, कौतुक इत्यादी अनुभूती जागृत होतात. भरताच्या मते ही रम्य भावाधिष्ठित अवस्था म्हणजेच रस होय. सहृदयाची अनुभूती याहून निराळी असते. तो तर या अवस्थेचा हर्ष, कौतुक इत्यादी स्वरूपात अनुभवला जाणारा आस्वाद असतो. ही अवस्था म्हणजे नुसते नाट्यसौंदर्यही नव्हे–म्हणजेच केवळ नाट्य, अलंकार आणि विषय यांचे सौंदर्यही रस ठरू शकत नाही. नाट्यसौंदर्य आणि काव्यसौंदर्य यांच्या माध्यमातून होणारा स्थायीभावांचा आविष्कार म्हणजेच रस होय.

रससिद्धांताची ही उपपत्ती विषयगत असून ती भरताच्या विवेचनावर आधारलेली असल्याकारणाने मौलिक स्वरूपाचीही आहे. ध्वनिपूर्वकालीन अलंकारवाद्यांनी

तिचा याच स्वरूपात अंगीकार केला. कालांतराने या उत्पत्तीच्या स्वरूपात किंचित् परिवर्तन होऊन ती पुढीलप्रमाणे बनली : विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्याशी शब्दार्थसौंदर्याच्या माध्यमांतून संयुक्त झालेला स्थायी भावच रसाचे स्वरूप धारण करतो.

'प्राक्प्रीतिर्दर्शिता सेयं रतिः शृंगारतां गता।'

'रूपबाहुल्ययोगेन तदिदं रसवद्वचः।' (काव्यादर्श. २. २८१)

विभावादिकांमुळे परिपोष न पावलेली रती ही केवळ प्रीतीच (या नावाचा भावच) ठरते परंतु विभाव, अनुभाव आणि संचारी भाव यांनी परिपुष्ट झाल्यावर तिची शृंगाररसात परिणती होते. येथेही रसाचे स्वरूप विषयगतच आहे म्हणजे तो आस्वाद्य स्वरूपाचा आहे, आस्वाद नव्हे.

वि ष यि ग त उ प प त्ती

भरताच्या नाट्यसूत्रांवर भाष्य लिहिणाऱ्या आचार्यांच्या विवेचनाचा परिणाम होऊन रसाचे स्वरूप हळूहळू विषयिगत होत गेले आणि रस आस्वाद्य होता तो आस्वाद बनला. अर्थातील या परिवर्तनाचे सर्वांत अधिक दायित्व अभिनवगुप्ताकडे जाते. अभिनवगुप्त हा प्रसिद्ध शैवाद्वैतवादी आचार्य होता. म्हणून आपल्या तत्त्वज्ञानात्मक प्रतिभेच्या द्वारा त्याने रसविवेचनालाही शैवाद्वैतवादाच्या रंगाची झाक दिली. त्याच्या मते रसाचा अर्थ आनंद हा असून आनंद विषयगत नव्हे तर आत्मगतच असतो. विषय हे तर आत्मज्ञान वा आत्मसाक्षात्कार साधण्याचे नुसते माध्यमच होय. त्याच्याच द्वारा आस्वादक आध्यात्मिक शांतीची जोड करून घेत असतो. ही आध्यात्मिक शांती हाच आनंद होय. म्हणून रस नाट्यगत असू शकत नाही—नाट्य हे तर संविद्विश्रांतीच्या स्वरूपातील रसाचे नुसते माध्यमच असू शकते. या भूमिकेमुळे रसाच्या आनंदाव्यतिरिक्त इतर स्वरूपांचा निरास आपोआपच झाला. अभिनवगुप्तापासून तो थेट जगन्नाथापर्यंत रसाचे हेच स्वरूप मान्य करण्यात आले आहे. विवेचनाचा आधार थोडा फार बदलला पण मुख्य प्रतिपाद्य हेच राहिले.

अभिनवाने रसाच्या स्वरूपाचे विश्लेषण अशा प्रकारे केले आहे:

"तत्र नाट्यं नाम नटगताभिनयप्रभावसाक्षात्कारायमाणैकघनमानसनिश्चलाध्यवसेयः समस्तनाटकान्यतमकाव्यविशेषैश्च द्योतनीयोऽर्थः। स च यद्यप्यनन्तविभावाद्यात्मा तथापि सर्वेषां जडानां संविदि, तस्याश्च भोक्तरि, भोक्तृवर्गस्य च प्रधाने भोक्तरि पर्यवसानात् नायकाभिधानभोक्तृविशेषस्थायिचित्तवृत्तिस्वभावः।

सा चैकचित्तवृत्तिः स्वकीयपरकीयमिति प्रतीयमानानन्तचित्तवृत्त्यन्तरशतविशेषिताऽलौकिकगीतगेयपदादिलास्याङ्गदशकोपजीवनस्वीकृतलक्षणगुणालंकारगीतातो-

द्यादिसम्यक्सुन्दरीभूतकाव्यमहिमप्रयोगमालाभ्यासविशेषाश्रयत्वात् स्वपरभावात्प्रच्याविता, अत एव साधारणीभूततया सामाजिकानपि स्वात्मसद्भावेन समाविशन्ती, तादात्म्यादेव चानुमानागमयोगिप्रत्यक्षादिकरणतटस्थप्रमातृप्रमेयपरकीयलौकिकचित्तवृत्तिविलक्षणतया निर्भासमाना, परिमितस्वात्माश्रयतानिर्भासनाविरहाच्च लौकिकप्रमदादिजनितनिजरतिशोकादिवत् चित्तवृत्त्यन्तरजननाक्षमा अत एव निर्विघ्नस्वसंवेदनात्मकविश्रान्तिलक्षणेन रसनापरपर्यायेण व्यापारेण गृह्यमाणत्वाद् रसशब्देनाभिधीयते। (हिं. अ. भा. आ. विश्वेश्वर पृ. ४२७–४२८)

" नटाने केलेल्या (नटगत) अभिनयाच्या प्रभावामुळे प्रत्यक्ष असल्यासारखा भासणारा (साक्षात्कारायमाण), एकाग्र झालेल्या मनाच्या निश्चलतेमुळे अनुभवास येणारा, सर्व नाटकातून आणि काही विशिष्ट काव्यातून प्रकट होणारा, असा जो अर्थ त्यालाच नाट्य म्हणतात. तो जरी (नाना प्रकारच्या नायक–नायिका इत्यादी आलंबन विभाव, त्याचप्रमाणे उद्दीपनविभाव असंख्य असल्याकारणाने) अपरिमित अशा विभावादिकांच्या स्वरूपाचा असतो तरीही सगळ्या अचेतन विभावांचे ज्ञान, आणि त्याचा भोक्ता (आलंबन विभावाच्या भूमिकेतले कोणो विशिष्ट पात्र) आणि अशा प्रकारच्या अनेक भोक्त्यांपैकी मुख्य भोक्ता (म्हणजे नायक) यात त्याचे पर्यवसान होत असल्यामुळे नायक म्हटल्या जाणाऱ्या विशिष्ट भोक्त्याच्या (रत्यादिरूप) स्थायीभावात्मक चित्तवृत्तीच्या स्वरूपाचा (अर्थ नाट्य) ठरतो.

" आणि ती (प्रमुख चित्तवृत्तीच्या जागी असलेली नायकाची) एक चित्तवृत्ती, लौकिक गीतातील (नाटकात वा काव्यात आलेल्या) गेय पदावली, लास्यादी (नृत्यविशेष) दहा अंगांनी युक्त असलेल्या आणि सर्वमान्य लक्षणे धारण करणाऱ्या, गुणालंकारगीतवाद्यादिकांच्या संकलनामुळे आत्यंतिक सौंदर्य लाभलेल्या काव्याचा महिमा, तसेच नटाने प्रदर्शित केलेली अभिनयाची परंपरा आणि वैशिष्ट्यपूर्ण अभ्यासजन्य निष्णातता यांच्या प्रभावामुळे (हे विभावादी माझे आहेत की दुसऱ्याचे या प्रकारच्या) आपपरभावापासून विमुक्त होऊन साधारणीकृत झाल्याकारणाने (नायकाची स्वतःची चित्तवृत्ती) प्रेक्षकांनाही आपल्या अस्मितेत समाविष्ट करीत, आणि नायक व प्रेक्षक यांच्या चित्तवृत्ती तदाकार झाल्याकारणानेच तर्क वा आगम (रूपपरोक्षात्मक) तसेच (इंद्रियसंयोगांसारख्या कारणांची अपेक्षा नसलेल्या, म्हणजे इंद्रियसंनिकर्षादिकांवाचून उत्पन्न होणाऱ्या) ज्ञात्याच्या साक्षात्कारातून स्फुरलेल्या, (इंद्रियांविषयी) तटस्थ (उदासीन–रसादिकांचा अनुभव न घेणाऱ्या) असल्याकारणानेच आस्वाद आणि आस्वादक यांहून निराळी, तसेच परक्याच्या लौकिक चित्तवृत्तीहून निराळ्या स्वरूपात अनुभवास येणारी, (विशिष्ट नायकाच्या) स्वतःच्या मर्यादित स्वरूपाच्या आधारे प्रतीत नसल्याकारणाने, लौकिक स्वरूपाच्या स्त्रियांमुळे निर्माण झालेल्या स्वतःच्या रतीच्या वा शोकाच्या वर्णनाप्रमाणे (लज्जा, विनाश या स्वरूपाच्या रसविरुद्ध स्वभावाच्या) इतर चित्तवृत्तींच्या निर्मितीला असमर्थ असल्याकारणानेच

वीतविघ्न अनुभूतीच्या विश्रांतीच्या स्वरूपाचा आस्वाद या नावाने ओळखली जात असल्यामुळे 'रस्यते इति रसः' या व्युत्पत्तिनुसार 'रस' या संज्ञेने संबोधिली जाते.)

अभिनवगुप्ताच्या विवरणशैलीत अर्थगांभीर्य आणि शब्दावडंबर यांचे विचित्र मिश्रण आढळते. यासाठी वरील उताऱ्याचे स्पष्टीकरण करणे आवश्यक झाले आहे. प्रमुख पात्र हा सामान्य जनतेचा प्रतिनिधी असून त्याच्या चित्तवृत्तिरूप स्थायीभावाचे काव्यसौंदर्य आणि नाट्यसौंदर्य यांच्या सामर्थ्यामुळे साधारणीकरण होते. मग प्रेक्षकांच्या चित्तवृत्तीशी तादात्म्य पावून तो वीतविघ्न म्हणजे स्थलकालांच्या सीमातून मुक्त होऊन संविद्विश्रांतीच्या स्वरूपात आस्वाद्य होत असल्याकारणाने रसात परिणत होतो. एक उदाहरण घेऊ या: अभिनयकुशल नटनटी दुष्यन्त आणि शकुन्तला यांच्या स्वरूपात आपल्यासमोर येतात. तपोवनातील रम्य कुंजात त्यांची पहिलीवहिली भेट होते (विभाव). दोघेही परस्परांचे आल्हादकारी सौंदर्य पाहून चकित होतात आणि लालस आणि उत्कण्ठापूर्ण दृष्टीने परस्परांकडे पहात रहातात–स्वतःच्या इच्छेविरुद्ध निघून जाताना शकुन्तला दुष्यन्तावर चोरून दृष्टिक्षेप करते (अनुभाव). विरहावस्थेत कधी उत्कंठेने तर कधी निराशेने व्याकुल होऊन दोघे परस्परांच्या भेटीसाठी आतुर होतात (व्यभिचारी भाव). सुदैवाने शकुन्तलेला दुष्यन्तावरील आपले प्रेम पत्रद्वारा प्रकट करण्याची संधी सख्यांच्या सहायाने लाभते. तेवढ्यात दुष्यन्तच अचानक तिथे येऊन हजर होतो आणि अशा रीतीने दोन प्रेमी जीवांचे मीलन होते. हे सगळे (विभावानुभावव्यभिचारींचा हा संभार) जेव्हा काव्य, संगीत, प्रसाधनाची समृद्धी यांच्या द्वारा रंगभूमीवर प्रदर्शित केले जाते, तेव्हा प्रेक्षकांच्या चित्तात वासनारूपाने अस्तित्वात असलेला स्थायीभाव अशा उत्कट मर्यादेपर्यंत जागृत होतो की प्रेक्षक विघ्नमुक्त होवून म्हणजेच व्यक्ती, स्थल, काल, इत्यादिकांचा भेद विसरून प्रस्तुत प्रसंगाशी तादात्म्य पावतात आणि आत्मशांतिरूपी आनंदाच्या जाणिवेत बुडून जातात. ही आनंदाची जाणीव हाच रस होय. एवंच अभिनवगुप्ताच्या मतानुसार थोडक्यात सांगायचे तर नाट्यादिकांच्या सेवनामुळे भावाच्या भूमीत उदय पावणारी आत्मशांतिरूप आनंदाची जाणीव हाच रस होय.

अभिनवगुप्तानंतर मम्मटाने रससिद्धांताच्या याच उपपत्तीचे विवरण केले आणि पंडितराज जगन्नाथापर्यंत तीच अखंडपणे प्रचारात राहिली. अंतर एवढेच पडले की पंडितराजांनी आवरणभंगप्रक्रियेच्या अनुरोधाने शैव तत्त्वज्ञानाच्या जागी आधुनिक तर्कशास्त्र आणि वेदान्त यांचा आधार घेतला.

सामान्य अर्थ

संस्कृत काव्यशास्त्रात 'रस' शब्दाचा उपयोग सर्वसाधारण काव्यसौंदर्य या अर्थानेही केलेला आढळतो. उदाहरणार्थ दंडीने माधुर्यगुणाचे विवेचन करिताना याच अर्थाने 'रस' शब्दाची योजना केली आहे :

१. मधुरं रसवद्वाचि वस्तुन्यपि रसस्थितिः । का. द. १. ५१

२. कामं सर्वोऽप्यलंकारो रसमर्थे निषिंचतु । का. द. १.६२

येथे वाणीतील म्हणजे शब्दातील रसाचे अस्तित्व आणि अलंकारद्वारा अर्थावर होणारा रसाचा शिडकावा या दोन्ही गोष्टी हेच सुचवितात की प्रस्तुत संदर्भात रसाचा अर्थ भावाधिष्ठित काव्यसौंदर्य हा नसून नुसते अभिव्यक्तीचे सौंदर्य एवढाच आहे. वस्तुतः रसाचा हा रूढ वा पारिभाषिक अर्थ नव्हे. पण आजही तो जसाच्या तसा प्रचारात आहे – अभिव्यक्तीतील चमत्कृती या अर्थी रस शब्दाचा उपयोग व्यवहारातच केवळ नव्हे तर साहित्यातही सर्रास चालू आहे. परंतु हा अर्थ म्हणजे मूळ अर्थाचा लक्षणेद्वारा झालेला विस्तारच होय. कारण की रसाचा अर्थ नुसता आल्हाद हा नसून भावनात्मक आल्हाद असा आहे आणि तो शब्दार्थचमत्कृतीत अटळपणे असेलच असे नाही.

एवंच रस शब्दाचे थोडक्यात तीन अर्थ होतात :

१. भावमूलक काव्यसौंदर्य (भावनेची कलात्मक अभिव्यक्ती.) २. भावमूलक काव्यसौंदर्याची अनुभूती ३. सर्वसाधारण काव्यसौंदर्य. यापैकी तिसरा अर्थ संकेतजन्य नसल्याने तो शास्त्रीय नसून केवळ व्यवहारापुरताच आहे.

●●●

प्रकरण दुसरे

रसानुभूतीचे स्वरूप

रसाचे स्वरूप

रसाचे स्वरूप द्विविध आहे असे मागील विवेचनाच्या आधारे सप्रमाण सांगता येईल.

१. विषयगत म्हणजे भावनेची कलात्मक अभिव्यक्ती–भावमूलक काव्यसौंदर्य.

२. विषयिगत म्हणजे उपर्युक्त काव्यसौंदर्याचा आस्वाद.

यांपैकी पहिले स्वरूप मूलभूत असूनही ते बहुतेक लुप्त झाले–आणि अनुभूतिपर रूपच अवशिष्ट राहिले. ऐतिहासिक सत्य हवे ते असो, भरताचा अभिप्राय काहीही असो, अभिनवाने प्रतिपादन केलेले आस्वादपर स्वरूपच भारतीय साहित्यात तसेच साहित्यशास्त्रात मान्यता पावले. रस शब्दाचा विषयगत म्हणजे भरताला अभिप्रेत असलेला अर्थ रसाऐवजी काव्याचा द्योतक बनला. भावाची कलात्मक अभिव्यक्ती म्हणजे रस नसून काव्य होय आणि अशा परिभाषेत वर्णिलेल्या काव्याचा आस्वाद म्हणजे रस होय. शेवटी भारतीय काव्यशास्त्रात हाच अर्थ 'रस' शब्दाचा प्रातिनिधिक आणि रूढिसिद्ध आशय या नात्याने मान्यता पावला. रसाचे विवेचनही त्याच्याच अनुषंगाने करणे सार्थ ठरेल. असो.

अभिनवगुप्ताने रसस्वरूपाचे विवरण पुढीलप्रमाणे केले आहे :

१. तत्र लोकव्यवहारे कार्यकारणसहचारात्मकलिंगदर्शने स्थाय्यात्मपरचित्तवृत्त्यनुमानाभ्यासपाटवादधुना तैरेवोद्यानकटाक्षवीक्षणादिभिर्लौकिकीं कारणत्वादिभुवमतिक्रान्तैः विभावनानुभावनासमुरंजकत्वमात्रप्राणैः, अत एवालौकिकविभावादिव्यपदेशभाग्भिः, प्राक्काव्यकारणादिरूपसंस्कारोपजीवनख्यापनाय विभावादिनामधेयव्यपदेश्यैः, भावाध्यायेऽपि वक्ष्यमाणस्वरूपभेदैः, गुणप्रधानपर्यायेण सामाजिकधियि सम्यग्योगं सम्बन्धं ऐकाग्र्यं वासादितवद्भिः, अलौकिकनिर्विघ्नसंवेदनात्मकचर्वणागोचरतां नीतोऽर्थः चर्व्यमाणैकसारो, न तु सिद्धस्वभावः, तत्कालिक एव, न तु चर्वणातिरिक्तकालावलम्बी स्थायिविलक्षणः एव रसः।

(हिंदी अभिनवभारती – आचार्य विश्वेश्वर––पृष्ठ ४८३)

२. तेनालौकिकचमत्कारात्मा रसास्वादः स्मृत्यनुमानलौकिकस्वसंवेदनाविलक्षण एव । तथा हि - लौकिकेनानुमानेन संस्कृतः, प्रमदादि न ताटस्थ्येन प्रतिपद्यते अपि तु हृदयसंवादात्मकसहृदयत्वबलात्पूर्णीभवद्रसास्वादांकुरीभावेन अनुमानस्मृत्यादिसोपानमनारुह्यैव तन्मयीभावोचितचर्वणाप्रवणतया ।

न च सा चर्वणा प्राङ् मानान्तरात् येनाधुना स्मृतिः स्यात् न चात्र लौकिकप्रत्यक्षादिप्रमाणव्यापारः किन्त्वलौकिकविभावादिसंयोगबलोपनतैवेयं चर्वणा सा च प्रत्यक्षानुमानागमोपमानादिलौकिकप्रमाणजनितरत्याद्यवबोधतः, तथा योगिप्रत्यक्षजनिततटस्थपरसंवित्तिज्ञानात्, सकलवैषयिकोपरागशून्यशुद्धपरयोगिगतस्वानन्दैकघनानुभवाच्च विशिष्यते । एतेषां यथायोगं अर्जुनादिविघ्नान्तरोदयात् ताटस्थ्यास्फुटत्वविषयावेशवैवश्येन च सौन्दर्यविरहात् ।

(हिंदी अभिनवभारती – आचार्य विश्वेश्वर, पृष्ठ ४८५)

३. अत एव विभावादयो न निष्पत्तिहेतवो रसस्य, तद्बोधापगमेऽपि रससम्भवप्रसङ्गात् । नापि ज्ञप्तिहेतवो येन प्रमाणमध्ये पतेयुः सिद्धस्य कस्यचित्प्रमेयभूतस्य रसस्याभावात् । किं तर्हि एतद्धि विभावादय इति ? अलौकिक एवायं चर्वणोपयोगी विभावादिव्यवहारः । क्वान्यत्रेत्थं दृष्टमिति चेत्, भूषणमेतदस्माकमलौकिकत्वसिद्धौ पानकरसास्वादोऽपि किं गुडमरीचादिषु दृष्ट इति समानमेतत् ।

(हिंदी अभिनवभारती, पृ. ४८६–४८७)

[१. लोकव्यवहारातील कार्यकारणभावाने संबद्ध असलेली चिन्हे (अनुमानाची साधने) पाहून इतर व्यक्तींच्या (रत्यादिरूप) स्थायीभावांचे अनुमान बांधण्याच्या संवयीच्या तीव्रतेमुळे, उद्यान, कटाक्षपात, इत्यादी त्याच (अनुभावांच्या) द्वारा (जी नाटकात) कारणादिकांचे स्वरूप टाकून देऊन विभावन, अनुभावन असे नुसते रंजनात्मक स्वरूप धारण करितात आणि म्हणूनच विभावादी अलौकिक नावांनी ओळखली जातात, कारणादिस्वरूपाच्या जुन्या संस्कारावर अवलंबून असतात हे सूचित करण्यासाठी म्हणून विभावादी नावांनी निर्दिष्ट केली जातात–यांचे स्वरूप पुढे भावाध्यायातही (७ व्या) विशद केले जाईल––त्याच (विभावानुभावव्यभिचारिभावांचा) प्रेक्षकांच्या चित्तात गौणप्रधानभावाने यथायोग्य संबंध म्हणजे संयोग वा समन्वय प्रस्थापित होतो आणि (मग) त्याच्या द्वारा अलौकिक आणि वीतविघ्न संवेदनेचा विषय झालेला (रत्यादिरूप) अर्थ (भट्टलोल्लट आणि शंकुक यांच्या रससिद्धांतानुसार) स्थायीभावाहून निराळाच असून तोच रस होय. त्याचे चर्वणा हे एकच सार असून तो (घटादिकांप्रमाणे पहिल्यापासून) अस्तित्वात नसतो म्हणजे केवळ तिच्या (चर्वणेच्या) काळापुरताच अस्तित्वात असतो, अर्थात चर्वणेव्यतिरिक्त इतर वेळी त्याचे अस्तित्व नसते.]

[२. यामुळेच अलौकिक चमत्कृतीच्या स्वरूपाचा रसास्वाद हा स्मृती, अनुमान, व्यवहारातील प्रत्यक्ष अनुभव इत्यादिकांहून निराळा असतो.

कारण व्यावहारिक अनुमानाचे संस्कार लाभलेला (प्रेक्षक) प्रमदादी विभावादिकांचे ग्रहण (जगातील इतरांच्या रतीप्रमाणे) तटस्थतेने करीत नाही. हृदयसंवादात्मक (सर्व प्रेक्षकांच्या हृदयाच्या एकरूपतेच्या स्वरूपाच्या) सहृदयतेच्या जोरावर, प्रत्यक्ष अनुभव, स्मृती इत्यादी प्रक्रियांच्या तावडीत न सापडता, अबाधित रसास्वादाचे अंकुर, (वा) तन्मयतेमुळे लाभणाऱ्या तन्मयतेची साधने या नात्याने (प्रमदादी विभावांचे ग्रहण) करीत असतो.

आता ही चर्वणा रसास्वादापूर्वी कोणत्याही अन्य प्रमाणाने साधलेली नसते, की ज्या कारणाने तिला स्मृती म्हणता येईल. प्रत्यक्षादी लौकिक प्रमाणांची क्रियाही तीत अनुस्यूत नसते. पण अलौकिक विभावादिकांच्या संगमानेच ही चर्वणा साध्य होत असते. आणि ती (रसचर्वणा) १. प्रत्यक्ष, अनुमान, आगम, आणि उपमान या लौकिक प्रमाणांतून उद्भवणाऱ्या ज्ञानापेक्षा तसेच २. योगिप्रत्यक्षातून उदय पावणाऱ्या (म्हणजे इतरांनी अनुभविलेल्या रत्यादिकांच्या) तटस्थ व परसंवेदनात्मक ज्ञानाहून, तसेच ३. साऱ्या विषयांविषयी विरक्त असलेल्या (असंप्रज्ञात समाधीच्या अवस्थेतील) श्रेष्ठ योग्याच्या ठिकाणी वास करणाऱ्या प्रत्यक्ष शुद्ध आत्मानंदाहून(स्वरूपसाक्षात्कारज्ञानाहून) निराळ्या प्रकारची असते. कारण की यात अनुक्रमे १. (लौकिक प्रमाणजन्य ज्ञानात) अर्जन इत्यादिकांच्या स्वरूपाची इतर विघ्ने येतात, २. (प्रथम अनुभव घेणाऱ्या व्यक्तीच्या प्रत्यक्ष अनुभवात) दुसऱ्याच्या रत्यादिकांचा प्रत्यक्ष अनुभव घ्यावा लागत असल्याने उदासीनता आणि अस्पष्टता येते म्हणून; ३. दुसऱ्या आस्वादकाच्या प्रत्यक्ष अनुभवात विषयविषयक आवेशामुळे परस्वाधीनता येते म्हणून (सौंदर्य) आल्हादकत्वाची हानी होते, त्यामुळे रसचर्वणा या सर्वांपक्षा निराळी असते.

३. यामुळे विभावादिक हे रसाचे उत्पत्तिहेतू नव्हेत. कारण त्यांना कारक कारणे मानल्यास त्यांचे ज्ञान समाप्त झाल्यावरही रसाची उत्पत्ती संभवू शकेल.

आणि विभावादिक हे रसाचे ज्ञापक हेतूही नव्हेत. त्यांची प्रमाणात गणना करता येत नाही कारण (पूर्वीच तयार असलेल्या घटादिकांसारखे) प्रमेयभूत रसाला आधीच उपलब्ध असलेले असे अस्तित्व नसते.

तर मग हे विभावादिक आहेत तरी काय ?

चर्वणेला सहाय्य करणारे हे विभावादिक अलौकिक आहेत (लौकिक भाषेत त्यांची खरी स्थिती वर्णन करता येत नाही).]

वरील उताऱ्यांत अभिनवगुप्ताची शैली फिरून एकदा सुलभ स्पष्टीकरणाच्या आड येते. त्याच्या मताचा थोडक्यात सारांश असाः

१. जगात रत्यादी भावांच्या ज्या गोष्टी कारण, द्योतक आणि पोषक असतात त्यांना काव्यनाट्यादिकात विभाव, अनुभाव आणि संचारी भाव ही नावे दिली जातात. काव्यात समाविष्ट झाल्यावर कार्यकारणभावातून मुक्त झालेल्या या गोष्टींचे लौकिक स्वरूप नष्ट होते आणि त्या एक प्रकारचे अलौकिक स्वरूप धारण करितात.

२. विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या समन्वित स्वरूपाचा प्रत्यक्ष वा मनाने सहृदयाने साधलेला साक्षात्कार वा चर्वणा म्हणजेच रस.

३. हा रस चर्वणा वा आस्वाद यांहून निराळा नसतो— म्हणजे रस आस्वादाच्याच स्वरूपाचा असतो, तो आस्वाद्य स्वरूपाचा किंवा आस्वादाचा विषय असत नाही. एवंच स्थायीभाव म्हणजे रस नव्हे.

४. रस हा अलौकिक विषयांचा आस्वाद असल्याकारणाने तो स्वतःही अलौकिक असतो. अर्थात स्मृती, अनुमान, प्रत्यक्ष अनुभव इत्यादिकांहून तो निराळा असतो. तो कार्यही नव्हे अन् ज्ञाप्यही नव्हे. ते सविकल्प ज्ञानही नव्हे आणि निर्विकल्पही नव्हे.

५. आणि रसपरिभाषेच्या संदर्भात स्पष्ट केल्याप्रमाणे चर्वणेच्या या अवस्थेत आस्वादकाचे चित्त स्थल, काल, आपपरभाव, तटस्थता इत्यादिकांच्या मर्यादातून विमुक्त होवून एकतान अशी आत्मविश्रांतीची अवस्था जोडत असते. म्हणजे रस ही आत्मविश्रांतिमय आनन्दाची जाणीव होय.

उत्तरकालीन आचार्यांनी सामान्यतः रसाच्या याच वैशिष्ट्यांचे निरनिराळ्या प्रकारांनी विवरण केले आहे. चौदाव्या शतकातील सर्वसंग्राहक वृत्तीच्या विश्वनाथाने रसस्वरूपावरील या भाष्याचा सारांश आपल्या शब्दात अशा रीतीने संकलित केला आहेः

सत्त्वोद्रेकादखण्डप्रकाशानन्द चिन्मयः
वेद्यान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वादसहोदरः ।
लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित्प्रमातृभिः
स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्यते रस : ॥

(साहित्यदर्पण, ३. २. ३)

सत्त्वगुणाचा उद्रेक झालेल्या चित्ताच्या अवस्थेत विशिष्ट संस्कार लाभलेला रसिक सहृदय, अखण्डित प्रकाशाच्या आनंदाने युक्त, चैतन्यमय, सर्व प्रकारच्या इतर संवेदनांपासून मुक्त, ब्रह्मानंदाचा जणु सख्खा भाऊच असा, लोकोत्तर स्वरूपाची चमत्कृती हाच प्राण असलेला असा जो रस त्याचा आस्वाद आत्मस्वरूपाशी अभिन्न अशा स्वरूपात घेतो.

या उपपत्ती नुसार–

१. रस आस्वादाचा विषय आहे पण तो स्वतःहून निराळ्या स्वरूपातला नव्हे. म्हणजे रस आस्वादाहून भिन्न नाही. २. त्याचा आविर्भाव सत्त्वगुणाच्या उद्रेकाच्या

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनुक्रम ६८०.४८८ वि: १९५१

अवस्थेत होतो. ३. तो अखण्ड असतो. ४. इतर प्रकारच्या ज्ञानापासून अलिप्त असतो. ५. तो स्वयंप्रकाश्य आनंद असतो. ६. लोकोत्तरचमत्कृतिमय असतो. आणि ७. ब्रह्मास्वादाचा सख्खा भाऊ म्हणजे ब्रह्मास्वादाशी अतिशय सदृश असतो. वरील उद्धरणाची भाषा शास्त्रीय आणि पारिभाषिक आहे–म्हणून ती फिरून आधुनिक भाषेत सांगण्याची आवश्यकता आहे.

रसाचा आस्वाद त्याच्या स्वरूपाहून भिन्न नसलेल्या स्वरूपात घेतला जातो. याचा अर्थ असा होतो की रस हा मुळात आस्वादरूपच आहे, आस्वाद्य पदार्थ नव्हे. पण तरीही व्यवहारात रसाचा आस्वाद घेतला जातो असेच विधान केले जाते. हा विरोधाभास प्रत्ययकारी करण्यासाठी अद्वैत तत्त्वज्ञानाचा आसरा घ्यावा लागतो. अद्वैत तत्त्वज्ञानानुसार एकट्या एका आत्म्याचेच अस्तित्व असून तात्त्विक दृष्ट्या आत्मा आनंदरूप आहे, आनंद हा त्याचा स्वभाव आहे, त्याने भोगावयाचा पदार्थ नाही. तरी पण व्यावहारिक पातळीवरून आत्म्याच्या आनंदोपभोगाची चर्चा शास्त्रात आढळतेच आढळते. अशा प्रकारे आत्मा, आनंद आणि आनंदाचा उपभोग–म्हणजे आस्वादक, आस्वाद्य आणि आस्वाद हे तात्त्विक स्वरूपात एकच आहेत, केवळ व्यावहारिक स्वरूपात ते भिन्न मानले जातात.

रस हा आस्वाद आहे, आस्वाद्य विषय नव्हे याचा अर्थ असा झाला की भरत आणि ध्वनिपूर्वकालीन अलंकारवादी यांची रसाची वस्तुनिष्ठ (विषयनिष्ठ) उपपत्ती चुकीची होती. रस हा शब्दार्थसौंदर्य अथवा नाट्यसौंदर्य यांचा पर्याय नाही, शब्दार्थसौंदर्य आणि नाट्यसौंदर्य म्हणजे तर अनुक्रमे काव्य आणि नाट्य असून ती रसाची निमित्तकारणे होतः रस हा तर त्यांचा आस्वाद असतो. तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत त्यांच्या निमित्ताने घडणारा तो आत्म्याचाच आस्वाद आहे.

२. रसाचा प्रत्यय सत्त्वगुणाच्या उद्रेकाच्या अवस्थेत येतो. रजोगुण आणि तमोगुण यांचा स्पर्शही नसलेल्या अंतःकरणाला सत्त्व म्हणतात. व्यावहारिक परिभाषेत संसारातील क्रोधलोभापासून विमुक्त असलेल्या चित्ताच्या प्रसन्नतेलाच सत्त्वगुणाची अवस्था म्हणतात. म्हणून उपरिनिर्दिष्ट विधानाचा आशय असा होतो की (क) रसास्वाद क्रोधलोभरहित चित्ताच्या प्रसन्न किंवा समधात अवस्थेतच संभवतो. आणि (ख) हा आस्वाद इंद्रियजन्य विषयोपभोगाच्या आनंदाहून भिन्न, सात्त्विक म्हणजे अत्यंत सुसंस्कृत अशा पातळीवरचा असतो. हा सिद्धांत मुळात भट्टनायकाने मांडला –अभिनवाने तो बरहुकूम जसाच्या तसाच स्वीकारला.

३. रस अखण्ड असतो : या विधानाचा अभिप्राय व्यापक आहे. (क) त्याचा एक अर्थ असा की रसास्वादात विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव इत्यादिकांचा अनुभव स्वतंत्रपणे येत नाही तर साऱ्यांचा संकलित किंवा एकत्र समन्वित असा प्रत्यय

येतो. (ख) दुसरे असेही म्हणावयाचे आहे की रसास्वादात आत्म्याचे संपूर्ण तादात्म्य झालेले असल्याकारणाने विभिन्न पातळ्या वा मोजमापे उरत नाहीत. पूर्णतेत न्यूनाधिक्याचा संभव नसतो. कारण पूर्णाहूनही पूर्ण अशा वस्तूची तर कल्पनाच करता येत नाही आणि पूर्णाहून कमी असेल तिथे रसाचे आस्तित्व असत नाही.

४. रसानुभूतीत इतर ज्ञानांना वा अनुभवांना वाव नसतो. आताच स्पष्ट केल्याप्रमाणे रस ही संपूर्ण तन्मयतेची अवस्था असते आणि संपूर्ण तन्मयतेत स्वभावतःच इतर ज्ञानांची शक्यता नसते. प्रस्तुत संदर्भात याचा आशय असा की रसास्वादाच्या अवस्थेत आस्वादक आपला, परका, तटस्थ इत्यादी जाणिवांतून मुक्त असतो. स्थलकालांची बंधने त्याला स्पर्श करीत नाहीत आणि प्रस्तुत प्रसंगाशी संपूर्ण तन्मयतेचा अनुभव घेत तो काही काळ सर्वस्वी आत्ममग्न होऊन जातो.

५. ६. रस हा स्वयंप्रकाशी आनंद असून तो चैतन्यमय असतो ही परिभाषाही बहुधा भट्टनायकाच्या विधानावरून स्फुरलेली असावी. तिचा अर्थ असा की रसास्वाद ही आत्म्याच्या चैतन्यामुळे प्रकाशित झालेली आनंदमय जाणीव असते आणि या एक प्रकारच्या आनंदमय जाणिवेत पार्थिव म्हणजे इंद्रियजन्य अनुभूतींचा बव्हंशी अभाव असून चैतन्यस्वरूप आत्म्याच्या अनुभूतीचे अस्तित्व असते. वास्तविक सत्त्वोद्रेकाच्या संदर्भात आधीच येऊन चुकलेली गोष्ट येथे निराळ्या प्रकाराने सांगितलेली आहे. रसाचा आस्वाद हा एक प्रकारचा निरामय आणि सुसंस्कृत असा आनंद आहे. तो ऐंद्रिय आनंद किंवा विषयसुखाच्या पातळीवरील आनंद नव्हे.

७. लोकोत्तर चमत्कृती हा रसाचा प्राण आहे–रस ही ना प्रत्यक्ष अनुभूती ना परोक्ष, न तो कार्य न ज्ञाप्य. ते ज्ञात्याची स्वतःची जाणीव ज्यात शाबूत असते असे सविकल्प ज्ञान नव्हे, आणि किंवा ज्ञात्याची जाणीव जिरवून टाकणारे असे निर्विकल्प ज्ञानही नव्हे. एवंच सर्व प्रकारच्या लौकिक परिभाषेतून मुक्त असल्याकारणाने तो अलौकिक आणि अनिर्वाच्य ठरतो. वस्तुतः अलौकिक हा शब्द अत्यन्त विवाद्य असून त्यावरच आधुनिक विचारवंतांनी अनेक आक्षेप घेतले आहेत. काव्य ही जर लौकिक वस्तू आहे तर तिचा आस्वाद अलौकिक कसा असू शकतो ? रससिद्धांताचे पुरस्कर्ते याचे उत्तर असे देतात की अलौकिक म्हणजे अनैसर्गिक नव्हे तर अतीन्द्रिय–म्हणजे रसाचा अनुभव इंद्रियांच्या द्वारा घेता येत नाही.

८. रस ब्रह्मानंदाचा सख्खा भाऊ आहे. ब्रह्मानंदसदृश आहे–रस हा वैषयिक सुखाहून निराळा असून त्याचा आस्वाद चैतन्यमय असतो. तो इंद्रियांचा विषय नसून चेतन आत्म्याचा विषय आहे. परंतु तरीही तो शुद्ध आत्मानंद किंवा ब्रह्मानंद नव्हे. कारण (क) ब्रह्मानंद शाश्वत असतो तर रस तात्कालिक असतो. (ख) रसात लौकिक विषय सर्वस्वी लुप्त होत नाहीत.

पंडितराजांच्या दृष्टीने त्रिविध रसाचे विवरण अशा प्रकारे करिता येते:

१. लौकिक सुख (विषयानंद–आनंदभास–चैतन्याच्या आभासामुळे उत्तेजित झालेल्या चित्तवृत्तींना विषयोपभोगापासून लाभणारा आनंद, अर्थात अंतःकरण-वृत्तिरूप आनंद).

२. ब्रह्मानंद–आत्मानंद (विशुद्ध) निरुपाधिक चैतन्याच्या स्वरूपाचा आनंद.

३; काव्यानंद (रस)–आत्मानंद–सोपाधिक–(सोपाधिक चैतन्याचा आनंद) विशुद्ध स्वरूपातील रत्यादिकांच्या उपाधीने युक्त अशा चैतन्याशी तादात्म्य पावलेल्या चित्तवृत्तींचा आनंद.

एवंच काव्यानंद आणि ब्रह्मानंद यात अंतर आहे पण ते प्रकाराचे नसून प्रमाणाचे आहे. काव्यानंद व ब्रह्मानंद दोन्ही आत्मानंदाचेच प्रकार आहेत–काव्यानंदात विशुद्ध (साधारणीकृत) रत्यादिकांचे अधिष्ठान असते म्हणून तो तात्कालिक आणि सोपाधिक असतो तर ब्रह्मानंदात असे कोणतेच अधिष्ठान नसते म्हणून तो शाश्वत आणि निरुपाधिक असतो. विषयानंदातील आनंदाचा अंशही आत्मज्ञान वा आत्मास्वादाचाच वाचक असतो पण तो विषयग्रस्त असतो म्हणजे त्यात नैसर्गिक दोषांचे अस्तित्व असते. उपभोग्य जड पदार्थांची स्थूलता आणि त्याकडे आकृष्ट झालेल्या भोक्त्याच्या चित्ताचे क्षोभलोभ त्याच्याशी निगडित झालेले असतात. म्हणून तो संमिश्र, त्या मानाने अधिक स्थूल आणि पार्थिव अंशाने संपृक्त झालेला असतो. काव्यानंदाची–रसाची अवस्था या दोहोंच्या मधली असते. विषयानदाच्या मानाने तो अधिक शुद्ध व चिन्मय असतो, अधिक सूक्ष्म व सुसंस्कृत असतो, तर ब्रम्हानंदाहून अधिक स्थूल असतो.

वरील विवेचनाचा सारांश असा :

रस हा काव्याचा आस्वाद आहे. तो आस्वाद आनंदमय आहे, अर्थात रस ही एक प्रकारची आनंदमय जाणीव आहे.

आनंदमय जाणीव म्हणजे आत्म्याचा साक्षात्कार–अभिनवगुप्ताच्या शब्दात आत्मज्ञान आणि भट्टनायकाच्या भाषेत 'संविद्विश्रांति.'

या आनंदमय जाणिवेत पार्थिव म्हणजे ऐंद्रिय भोग इत्यादिकांचा बहुधा अभाव असून चैतन्यमय आत्मानंदाचे अस्तित्व असते. काव्यात ग्रथित झाल्यावर लौकिक भाव आपले स्थूल आणि ऐंद्रिय स्वरूप टाकून सूक्ष्म स्वरूप धारण करितात. शास्त्राच्या परिभाषेत ते स्थलकालांच्या सीमा ओलांडून साधारणीभूत होतात. परिणामी ते आस्वादकाच्या वैयक्तिक अनुभूतीचे विषय न राहता, साधारणीकृत झाल्याकारणाने आस्वादकालाही आपल्या संसर्गाने आपला, परका, तटस्थ इत्यादी जाणिवातून आणि वैयक्तिक क्षोभलोभातून मुक्त करून टाकतात. म्हणूनच काव्याच्या म्हणजे काव्यनिबद्ध भावांच्या माध्यमातून आस्वादकाला लाभणारी 'संविद्विश्रांति' वा आत्मज्ञान सामान्यतः ऐंद्रिय उपभोगांविरहित असते.

तरीपण हा आनंद म्हणजे शुद्ध आत्मानंद नव्हे. कारण हा शाश्वतही नसतो आणि यात लौकिक विषयांचा सर्वस्वी लोपही होत नाही. एवंच संस्कृत काव्यशास्त्रातील प्रातिनिधिक आचार्यांच्या मतानुसार विशुद्ध भावनेच्या अधिष्ठानावर शब्दार्थांच्या माध्यामातून घेतलेला आत्म्याच्या चैतन्याचा आस्वाद–याचेच नाव रस होय.

हे बहुतेक सारेच सिद्धांत आज विवाद्य ठरले आहेत. रसाच्या वर सांगितलेल्या स्वरूपासंबंधी तीन मौलिक प्रश्न उद्भवतात.

१. भावानुभूती आणि रसानुभूती यांचा संबंध काय ?

२. रसानुभूती ही अपरिहार्यपणे आनंदमय जाणीव असते का ?

३. जर असेल तर या आनंदाचे स्वरूप काय ?

यांचा उलगडा झाल्याविना आजच्या काव्यजिज्ञासूचे समाधान होणे शक्य नाही. यासाठी आधुनिक काव्यशास्त्रातील निकषांच्या आधारे त्यांचा परामर्ष घेणे अपरिहार्य आहे.

भावानुभूती आणि रसानुभूती यांचा संबंध काय ?

रस भावांवर अवलंबून असतो हे निश्चित. अर्थात भावाच्या अधिष्ठानावाचून रसाचे अस्तित्व संभवत नाही याविषयी संस्कृत काव्यशास्त्रात मुळीच संदेह नाही. भावनेचा स्पर्शही नसलेली नुसत्या शब्दार्थांची चमत्कृती म्हणजे रस नव्हे. प्रत्यक्ष अलंकारवादीही या सिद्धांतावर कोणताच आक्षेप काढीत नाहीत. ते रसाला काव्याचा आत्मा न मानता काव्यचमत्कृतीचेच एक अंग मानतात. पण रसाची निष्पत्ती विभानुभावव्यभिचारी यांच्या संयोगातून होत असते हे त्यांनाही मान्य आहे. म्हणजे त्यांच्याही मते रस भावाधिष्ठितच आहे म्हणून रस आणि भाव यांचा संबंध अपरिहार्य आणि अविच्छिन्न आहे. नाट्यशास्त्रातील पुढील वाक्य नेहेमीच प्रमाण मानण्यात आलेले आहे :

" न भावहीनोऽस्ति रसो न भावो रसवर्जितः ।" ६.३७

पण रसानुभूती मात्र भावानुभूतीहून निराळी असते. कोणत्याही परिस्थितीत त्या दोन्ही एक होऊ शकत नाहीत. रसाला आधारभूत असलेले स्थायीभाव आस्वादाच्या दृष्टीने सामान्यतः दोन प्रकारचे मानता येतात–रती, उत्साह, विस्मय, हास्य, तसेच शम यांचा आस्वाद सुखद ठरतो. आणि शोक, क्रोध, भय व जुगुप्सा यांचा लौकिक आस्वाद दुःखद असतो. रस अपरिहार्यपणे आनंदरूप असतो हे आपण मान्य केले तर रसानुभूती भावानुभूतीहून निराळी आहे हे आपोआपच सिद्ध होते. कारण की करुण रसाची अनुभूती परिणामी आनंदमय असते तर शोकाची निश्चितच दुःखद ठरते. बीभत्स रस ही शेवटी आनंदमय जाणीव असते तर जुगुप्सा दुःखमय. या संदर्भात शृंगार, वीर, हास्य इत्यादींच्यासंबंधी शंका संभवते. कारण त्यांच्या स्थायी भावांची अनुभूतीही सुखदच असते. उदाहरणार्थ लौकिक प्रेमप्रसंग आणि काव्यांतील

प्रेमप्रसंग किंवा त्याहूनही अधिक लौकिक हास्यप्रसंग हे एकाच स्वरूपाचे असल्याचा भ्रम होण्याची शक्यता आहे खास. लौकिक जीवनातील प्रणयात्मक नर्मविनोद आणि 'साकेत' या काव्यात चित्रित केलेला लक्ष्मण आणि उर्मिला यांच्यातील प्रणय-परिहासाचा प्रसंग यांत काही अंतर आहे का ? सामान्यपणे असेच वाटते की दोहोत काहीच अंतर नाही. परंतु अंतर तर असतेच. वास्तविक लौकिक जीवनावरही काव्याचे असे काही आक्रमण झालेले आहे की सामान्यतः ते त्यात घोळून घोळून एकरूप होऊन बसते आणि काव्य हेही सर्वसाधारण अनुभवाचेच एक अंग बनून जाते. प्रेमाच्या वा विनोदाच्या प्रसंगी आपण ज्या वाक्चातुर्याचा उपयोग अगदी सहजगत्या करीत असतो ते वास्तविक पाहता काव्याचेच एक अंग आहे. भावना आणि कल्पना, शब्द आणि अर्थ यांचे मनोहर साहचर्य म्हणजेच तर काव्य. – त्यासाठी लेखनिविष्ट होणे अपरिहार्य नाही. यामुळे प्रणयप्रसंगातील हृदयंगम उद्गार शृंगार-रसाच्या अतिशय जवळचे वाटतात कारण रम्य उद्गार हेच तर काव्य होय. परंतु येथेही शुद्ध शृंगार रस असत नाही, कारण या प्रकारचे प्रसंग वैयक्तिकतेच्या मर्यादेत सामावलेले असतात. त्यांचे स्थायी, संचारी, आलंबन आणि उद्दीपन सारेच घटक व्यक्तिविशिष्ट आणि साधारणीकरण न पावलेले असतात. वैयक्तिक क्रोधलोभांचा दोष त्यांच्या ठिकाणी असल्याकारणाने त्यात आस्वादकाचे चित्त वीतविघ्नही झालेले नसते. म्हणून ही रसावस्था नव्हे. हा आनंद कल्पनारम्य भावनेच्या संसर्गामुळे प्रणयाच्या आनंदापेक्षा शृंगाररसाला अधिक जवळचा असूनही वैयक्तिक क्रोधलोभांच्या संसर्गापायी तो शृंगाररस मात्र होत नाही. प्रत्यक्ष प्रणयाच्या प्रसंगांत थट्टेचे शब्द कधी कधी जिव्हारी लागतात. आणि त्यातून संभवणारी कटुता रसाला मारक ठरते. परंतु साकेतातील लक्ष्मण आणि उर्मिला यांच्या हास्यविनोदात अशा प्रकारची कोणतीच धागधुग नाही. यदाकदाचित् कटुता निर्माण झालीच तरी साधारणीकरणामुळे ती आस्वादकाचे चित्त दूषित करू शकत नाही. भावांचा प्रत्यक्षातील अनुभव आणि रस यात हाच भेद आहे. म्हणूनच तर अभिनवगुप्ताने स्पष्ट सांगून टाकले आहे की रस म्हणजे प्रत्यक्षातील अनुभव नव्हे.

तर काय रस हा भावनांचा अप्रत्यक्ष अनुभव म्हणावयाचा ? शास्त्राचे निःसंदेह मत 'नाही' असे आहे. अप्रत्यक्ष अनुभव म्हणजे काय याचा प्रथम विचार व्हावयास हवा. अप्रत्यक्ष अनुभवाचे एक स्वरूप भावनेचे स्मरण हे होय अशी माझी कल्पना आहे. प्रणयाचा तात्कालिक उपभोग हा झाला प्रत्यक्ष अनुभव आणि त्याची आठवण हा अप्रत्यक्ष. आता प्रश्न असा उद्भवतो की भावस्मरण आणि रस यात भेद कशासाठी करावयाचा. याला आधारही आहे—'भावस्मरणं रसः' आस्वादकाचा प्रत्यक्ष प्रणयाचा अनुभव हा शृंगार रस नसेल. परंतु प्रणयोपभोगाची आठवण किंवा काव्यात चित्रित केलेल्या प्रणयप्रसंगाच्या आकलनाने वा दर्शनाने होणारी पूर्वी अनुभविलेल्या प्रणयाच्या संस्कारांची जागृती–शृंगाररस–यात काय अंतर आहे ?

वास्तविक या प्रश्नाची दोन उत्तरे अगदी उघड आहेत. एक हे की प्रणयाच्या अनुभवाची आठवण वैयक्तिकतेच्या मर्यादात जखडलेली असल्याकारणाने ती परिस्थितीप्रमाणे सुखद वा दुःखद दोनही प्रकारची असू शकते. स्मरणावस्थेत चित्त वीतविघ्न असू शकत नाही. यामुळे मीलनाची आठवण सुखद आणि वियोगाची दुःखद ठरते. हा अनुभव अप्रत्यक्ष असल्याकारणाने या दोन्ही अवस्थात भावनेची तीव्रता निश्चितच कमी होते परंतु त्यांचे अनुभूत्यात्मक स्वरूप बदलत नाही. इकडे रसास्वादातील संयोग आणि विप्रलंभ यांच्या आस्वादात अशा प्रकारचा (गोड आणि कडू असा) भेद निश्चितच नसतो. दुसरे उत्तर असे की काव्यात चित्रित केलेल्या प्रणयप्रसंगामुळे झालेली पूर्वानुभूत प्रणयाच्या संस्कारांची जागृती ही वैयक्तिकतेच्या मर्यादा अस्तित्वात असतात तोपर्यंत रसपदवीला पोहोचत नाही–काव्याच्या सामर्थ्यामुळे या मर्यादा नष्ट होतात तेव्हाच प्रणयाच्या त्या संस्काराची रसात परिणती होते. एवंच भावांची आठवण म्हणजे रस नव्हे. स्मृतीतील अनुभव अप्रत्यक्ष असल्यामुळे यातील ऐंद्रिय अंश कमी होतो आणि दुसरीकडून कल्पनेच्या अंशाचा समावेशही त्यात होत असतो. यामुळे तो प्रत्यक्षातील भावानुभूतीच्या मानाने रसानुभूतीला अधिक जवळचा वाटतो परंतु मुळात आहे निराळाच.

रस म्हणजे भावानुभूती नव्हे–प्रत्यक्षही नव्हे आणि परोक्षही नव्हे–हे अशा प्रकारे सिद्ध झाले. मग काय त्याला परक्याची अनुभूती मानता येईल ? शाकुंतलातला शृंगार रस हा आपला स्वतःचा प्रणयाचा अनुभव नव्हे तर काय नायक–नायिकांच्या प्रणयानुभूतीविषयीची ती आपली प्रतिक्रिया होय ? आपली प्रणयानुभूती म्हणजे भाव आणि काव्यजन्य तादात्म्याच्या सहायाने घेतलेला दुसऱ्याच्या प्रणयानुभूतीचा आस्वाद म्हणजे रस होऊ शकेल का ? कारण तेथे वैयक्तिकतेच्या मर्यादा गळून पडतात. पण याचे उत्तर भट्टनायकादी आचार्यांनी हजार वर्षांपूर्वीच देऊन ठाकलेले आहे. दुसऱ्याच्या प्रणयानुभूतिविषयीच्या प्रतिक्रियेतही आपले वैयक्तिक क्रोधलोभ अत्यंत जागरूक असतात आणि ते रसानुभूतीत अडथळा आणतात. आणि दुसऱ्याच्या भावानुभूतीची जाणीव आपल्या मनात रसाच्या जागी संकोच, वैराग्य, संताप इत्यादी विकारही जागृत करू शकते. स्वतःच्या अनुभवांसारखेच दुसऱ्याचे अनुभवही वैयक्तिकतेच्या मर्यादांनी जखडलेले असतात आणि ते क्रोधलोभापासून अलिप्त राहू शकत नाहीत. म्हणून रस ही दुसऱ्याच्या भावनेची अनुभूतीही नव्हे.

रस हे भावाधिष्ठित असूनसुद्धा भावानुभूतीहून निराळे असतात हाच निष्कर्ष शेवटी निघतो. प्रत्यक्ष, अप्रत्यक्ष, आपली, दुसऱ्याची, सुखद, दुःखद कोणत्याही प्रकारची भावानुभूती म्हणजे रसानुभूती नव्हे. भावानुभूतीच्या या साऱ्याच स्वरूपात वैयक्तिक क्रोधलोभांचा संपर्क अपरिहार्यपणे टिकून राहतो. हा संपर्क शिल्लक असेतोपर्यंत चित्त विमुक्तावस्थेला पोहचणे शक्य नाही आणि मुक्तावस्थेच्या अभावी रसानुभूतीला अडथळे येणारच. आजचा जिज्ञासू या निष्कर्षाविरुद्ध पुढील शंका काढू

शकेलः 'रस भावाधिष्ठित आहे–तरीपण तो भावानुभूतीहून निराळा आहे ही तर परस्परविरोधी विधाने झाली.' परंतु शास्त्रात या विरोधाभासाचा उलगडा आहे. तो असा की रस हा वैयक्तिक भावनेचा आस्वाद नसून साधारणीकृत भावाचा आहे. साधारणीकृत भाव सीमातीत असल्याने तो क्षोभलोभांच्या डंखातून मुक्त झालेला असतो. यामुळे तो आनंदमयच असतो. एक प्रकारे तो भावनेच्या माध्यमातून चाखलेला शुद्धबुद्ध जाणिवेचा आस्वाद असून सर्वतोपरी आनंदमय असा असतो. शुद्धबुद्ध चैतन्याचा आस्वाद चिंतनाच्या माध्यमातूनसुद्धा घेता येतो, पण तो रस नव्हे. रसाला भावाचे माध्यम अटळ असते.

रस ही अपरिहार्यपणे आनंदाची जाणीव असते का?

हा काव्यशास्त्रातला एक अत्यंत विवाद्य पण महत्त्वाचा प्रश्न आहे. रस आनंदमय आहे याविषयी वादच नाही. पण तो अपरिहार्यपणे आनंदमय असतो यासंबंधी मात्र मतभेद आहेत. म्हणजे शृंगार, वीर, हास्य, अद्‌भुत आणि शांत यांचा आस्वाद आनंदमय असतो हे उघड आहे. पण करुण, भयानक, बीभत्स इत्यादिकांचाही आस्वाद आनंदमय होतो हे विवाद्य आहे. स्वदेशात आणि परदेशात बहुमत सामान्यतः रसाच्या आनंदमयतेच्याच पक्षाचे असले तरी पण विरोधाचा सूरही पुरेसा बोलका असून आज तर हा विरोध आणखीच वाढत चालला आहे.

ऐतिहासिक क्रमानुसार प्रस्तुत प्रसंगी आपल्याला प्रथम भरतातील मतांचा परामर्श घेतला पाहिजे.

> "यथा हि नानाव्यंजनसंस्कृतमन्नं भुंजाना रसानास्वादयन्ति सुमनसः पुरुषाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति तथा नानाभावाभिनयव्यंजितान् वागङ्गसत्त्वोपेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति तस्मान्नाट्यरसा इत्याभिख्याख्याताः"[ज्याप्रमाणे नानाविध मसाल्याचे संस्कार केलेले अन्न खाताना चित्त प्रसन्न झालेली माणसे रसाचा आस्वाद घेतात आणि हर्षादिकांची जोड मिळवितात, त्याचप्रमाणे प्रसन्न मनाचे प्रेक्षक विविध भाव आणि अभिनय यांच्या द्वारा ध्वनित झालेल्या–वाचिक, कायिक आणि सात्त्विक (मानसिक) अभिनयांशी संयोग पावलेल्या स्थायी भावाचा आस्वाद घेतात आणि हर्षादिकांचा अनुभव मिळवितात. एवंच नाट्याच्या माध्यमातून आस्वादिले जात असल्याकारणाने यांना नाट्यरस म्हणतात.]
>
> (नाट्यशास्त्र अ. ६., पृ. ९३)

येथे 'हर्षादि'मधील 'आदि' या पदाच्या आधारे विरोधक पंडित असे सिद्ध करण्याचा प्रयत्न करतात की रसास्वाद केवळ आनंदाच्या स्वरूपाचा नाही. स्थायीभावांच्या आस्वादानुसार तो निराळा–उलटही–असू शकतो. पण हा कदाचित त्यांच्या स्वतःच्या कल्पनेचा अध्यारोप असेल, भरताचा अभिप्राय असा नाही. दृष्टान्त आणि

दार्ष्टान्तिक यातील अवयवांच्या तुलनेतून हे स्पष्ट होते. निरोगी पुरुष जसा मसाल्यांनी संस्कृत केलेल्या अन्नाचा आस्वाद घेतो, तसाच प्रसन्नचित्त प्रेक्षक अभिनयाशी संयुक्त झालेल्या स्थायीभावाचा आस्वाद घेतो. अन्नाचा आस्वाद घेणाऱ्या पुरुषाला जसा हर्षादिकांचा अनुभव येतो तसाच तो रसास्वाद घेणाऱ्या प्रेक्षकालाही येतो. अर्थात रसाचे अनुभूत्यात्मक स्वरूप दोहोंचे सारखेच असते. हे सिद्ध झाल्यावर 'हर्षादि'चा अर्थ उघड होतो. मसाल्यादिकांनी संस्कृत झालेल्या अन्नाची प्रतिक्रिया जशी हर्षादी–म्हणजे हर्ष आणि तत्सम सुखद विकार, तृप्तता इ. यांच्या स्वरूपाची होत असते–हर्षविरुद्ध अशा दुःख, क्षोभ इ. दुःखद विकारांच्या स्वरूपाची नसते आणि असू शकतही नाही, तसाच रसास्वादाचा अनुभवही आनंदमय स्वरूपाचाच असतो–दुःखक्षोभादिकांच्या रूपाचा असत नाही आणि असू शकतही नाही. स्वादिष्ट भोजन कोणत्या तरी प्रकारे असुखद असू शकते असे जोपर्यंत वरील संदर्भात मानले जात नाही, तोपर्यंत रसास्वादाला असुखद मानण्याचे काहीच कारण नाही. दोनही संदर्भात 'आदि' हा शब्द हर्षाच्या व्यतिरिक्त शांती, विस्मय इत्यादिकांचा वाचक आहे, क्षोभादिकांचा नव्हे. अर्थात भरताच्या वरील उताऱ्यातून आस्वादस्वरूप रसाची सुखदुःखात्मकता सिद्ध होत नाही आणि त्याच्या आनंदमयतेचे निराकरणही होत नाही. त्यांचे समग्र रसविवेचन, विशेषतः आस्वादप्रक्रियेवरील त्यांचे भाष्य आनंदात्मकतेला साधकच आहे, बाधक नव्हे.

भरताचे भाष्यकार अभिनवगुप्त यांनीही याच मताला पाठिंबा दिला आहे. [दुसरे भाष्यकार तर ('हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति' यात येणाऱ्या) 'आदि'त शोकादिकांचाही समावेश होतो (असे म्हणतात), परंतु ते (शोकादिकांचा समावेश) योग्य नव्हे. कारण नाटक प्रेक्षकांना नुसता शुद्ध आनंदच देणारे असले पाहिजे. त्या (नाटकाच्या दुःखकारिते)चा काही पुरावा (कारण) नसल्यामुळे (नाटक दुःखद ठरत असेल असे मानले तर प्रेक्षकांना) (इष्ट नसलेल्या) अनुभवाची प्राप्ती होईल.]

(हिंदी अभिनवभारती, पृ. ५००)

अभिनवगुप्तासंबंधी आचार्य विश्वेश्वरांनी एक नवा सिद्धांत मांडला आहे. अभिनवगुप्त रसाला उभयात्मक (सुखदःखात्मक), मानतात म्हणजे त्यांच्या मते प्रत्येक रसात सुख आणि दुःख यांचे मिश्रण सामान्यतः अपरिहार्यपणे असते, अशी त्यांची कल्पना आहे. या कल्पनेला अभिनवभारतीच्या पहिल्या अध्यायातल्या पुढील विवेचनाचा आधार आहेः

भरत :

योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः ।
सोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥ ११९

अयमिति प्रत्यक्षकल्पानुव्यवसायविषयो लोकप्रसिद्धसत्यासत्यादिविलक्षणत्वाद्यच्छद्भावाच्यो, लोकस्य सर्वस्य साधारणतया स्वत्वेन भाव्यमानश्चर्व्यमाणोऽर्थो नाट्यम् स च सुखदुःखरूपेण विचित्रेण समनुगतो न तु तदेकात्मा ।

तथा हि- रतिहासोत्साहविस्मयानां सुखस्वभावत्वम्.....
क्रोधभयशोकजुगुप्सादीनां तु दुःखरूपता ॥

(हिंदी अभिनवभारती, पृ. २१९–२०)

[भरतः–जीवनाची सुखदुःखात्मक अशी जी प्रकृती तीच अंगिकादी (चतुर्विध) अभिनयाशी संयोग पावल्यावर नाट्य म्हणून संबोधिली जाते (११९). 'अयं' म्हणजे प्रत्यक्षासारख्या व्यवहाराचा विषय असलेला. 'यत्' चा अर्थ जगप्रसिद्ध सत्यानृतांहून निराळा. म्हणजेच जगप्रसिद्ध सत्यानृतांहून निराळ्या प्रत्यक्ष सदृश अनुभूतीचा विषय बनलेला, साधारणीकरणप्रक्रियेमुळे उभ्या जगाला जो स्वतःच्या अनुभवाच्या स्वरूपात जाणवतो आणि ज्याचा आस्वाद घेता येतो (चर्व्यमाण) असा अर्थ नाट्य (म्हटला जातो) असतो. आणि तो सुख व दुःख दोहोंनी युक्त असून वैचित्र्यपूर्ण असतो (विविध प्रकारचा). नुसता सुखाच्या स्वरूपाचा वा नुसत्या दुःखाच्या स्वरूपाचा नसतो.

जसेः रती, हास, उत्साह आणि विस्मय हे सुखमय स्वभावाचे (सुखप्रधान) असतात. तर क्रोध, भय, शोक, जुगुप्सा हे दुःखरूप (दुःखप्रधान) असतात.]

(नाट्य) आणि स्थायी भाव यांची सुखदुःखस्वरूपता सांगणे हा या उताऱ्याचा उघड आशय आहे. भरताने नाट्य किंवा अर्थ सुखदुःखयुक्त मानला आहे. वास्तविक अभिनवगुप्ताचे हे विवरण मार्मिक आहे. त्याने स्थायीभावांच्या मूळ प्रकृतीचे विश्लेषण करून त्यापैकी आठांचे स्वरूप उभयात्मक असून, एकाचे म्हणजे निर्वेदाचे शुद्ध सुखात्मक आहे असे सिद्ध केले आहे. रती, हास, उत्साह आणि विस्मय हे सुखप्रधान असूनही दुःखापासून अलिप्त नसतात. तसेच क्रोध, भय, शोक, जुगुप्सा यात दुःखबाहुल्याच्या जोडीला सुखाचाही अंश असतो–येथपर्यंत की सर्वस्वी दुःखरूप असलेल्या शोकातही पूर्वीच्या सुखांच्या आठवणींचा वास असतोच. याची सविस्तर चर्चा फिरून कधी तरी योग्य संदर्भात करू या. येथे केवळ एवढ्यापुरताच विचार कर्तव्य आहे की या संदर्भात का कोण जाणे, पण विश्वेश्वराचार्यांनी रती, क्रोध इत्यादिकांचे ग्रहण स्थायीभावांच्या नात्याने न करता (रती स्थायीभावात्मक) शृंगाररस, (क्रोधस्थायीभावात्मक) रौद्र रस इ. अर्थाने केले आहे. परंतु हे सिद्ध होऊ शकेल अशा प्रकारचा कोणताच निर्देश प्रस्तुत विवेचनाच्या पूर्वापरसंदर्भात येऊन गेलेला नाही. 'स्थाय्येव रसः' या (सूत्रा) नुसार भरत स्थायी आणि रस यात अंतर मानीत नाही असे याचे उत्तर देणेही बरोबर नाही. कारण की अभिनवगुप्ताची तर निश्चितच अशी श्रद्धा आहे की 'स्थायिविलक्षणो रसः'. म्हणून आमच्या मते भरत केवळ स्थायी भावच सुखदुःखात्मक मानतो–आणि हे तर स्वतःसिद्धच आहे– रस नव्हे.

" विलक्षणाकारसुखदुःखादिविचित्रवासनानुवेधोपनतहृद्यतातिशयसंविच्चर्वणात्मना भुञ्जते । "

[विलक्षण अशा सुखदुःखादिकांच्या नानाविध वासनांच्या संपर्कातून निष्पन्न झालेल्या अत्यंत आल्हादकारक अशा चर्वणेच्या रूपाने सहृदय माणसे (स्थायी भावांचा) उपभोग घेतात.] (हिंदी अभिनवभारती, पृ. ५०३)

सांख्यवादी आचार्यांचे मत खोडून काढताना अभिनवगुप्ताने या सत्याचे दर्शन अधिकच स्पष्टपणे घडविले आहे:

" ज्याने वर सांगितलेल्या सांख्य सिद्धांताच्या आधारे रसाचे सुखदुःखात्मकत्व प्रतिपादन केले आहे त्याने 'स्थायीभावांना रसपदवीला पोहोचवू' (स्थायिभावान् रसत्वमुपनेष्यामः) या भरताच्या विधानात उच्चाराचा (लक्षणेचा) अंगीकार करून, या ग्रंथाशी असलेला स्वमताचा विरोध स्वतःच उमजून आमच्यासारख्या प्रामाण्यवादी व्यक्तींना, भरतमुनींच्या त्या सिद्धांतातून मूर्खांनाही उघड दिसतील असे वाईट दोष दाखविण्याच्या मूर्खपणातून वाचविले, याकरिता त्यांना काय म्हणावे ? (किती धन्यवाद द्यावे ?) याव्यतिरिक्त (रसप्रतीती सुखदुःखात्मक मानल्यावर एकाच ज्ञानात तीन विरुद्ध प्रकारच्या जाणिवांचे मिश्रण केल्यामुळे) प्रतीतिवैषम्यादी दोष निर्माण होतील म्हणून या संबंधी काय म्हणावे ? " (पृ. ४६१)

म्हणून ही कल्पना तर अभिनवगुप्ताच्या मूळ सिद्धांताच्याच विरुद्ध आहे.

" अस्मन्मते तु संवेदनमेवानंदघनमास्वाद्यते तत्र का दुःखाशंका ? "

[आमच्या मते तर आनंदमय अशा ज्ञानस्वरूप (आत्मा) चाच आस्वाद रसरूपाने घेतला जातो. त्यांत दुःखाची शंकाच कशी येऊ शकेल ?] (पृ. ५०७)

भारतीय काव्यशास्त्रातील आचार्यांचे बहुमत निश्चितपणे याच पक्षाचे आहे. अभिनवगुप्तापूर्वी उत्पत्ती आणि प्रतीती इत्यादी सिद्धांत खोडून काढण्यासाठी भट्टनायकाने जो युक्तिवाद पुढे मांडला आहे त्यात एक प्रमुख मुद्दा हाही आहे की रसाची उत्पत्ती होते असे मानले तर शोकातून शोकच उत्पन्न होईल–शोकादिकांचा अभिनय पाहून अभिनयाच्या वेळी प्रेक्षकाला दुःखच होईल–म्हणजे करुणरसाचा आस्वाद दुःखमय मानावा लागेल :

" रसो न प्रतीयते नोत्पद्यते नाभिव्यज्यते । स्वगतत्वेन हि प्रतीतौ करुणे दुःखित्वं स्यात् । न च सा प्रतीतिर्युक्ता । सीतादेरविभावत्वात् । स्वकान्तास्मृत्यसंवेदनात् । " (हिं. अ. भा. पृ. ४६२)

[रसाची प्रतीतीही होत नाही, उत्पत्तीही नाही आणि अभिव्यक्तीही नाही. स्वतःच्या म्हणजे प्रेक्षकाच्या ठिकाणी रसाची प्रतीती मानल्यास दुःखाचा प्रत्यय यायला हवा. परंतु ही प्रतीती बरोबर नाही. (दुःखाचे मूळ कारण वस्तुतः) १. सीतादिकांच्या स्वरूपात उपस्थित नसल्यामुळे, २. आपली पत्नी इत्यादिकांची आठवण अभिनयकालात होत नसल्यामुळे.]

अशा रीतीने करुण रसाच्या दुःखरूपतेचे निरसन करून भट्टनायकाने त्याची आनंदैकमयता निरपवादपणे स्थापित केली आहे.

मम्मटाने रसाला 'सकलप्रयोजनमौलीभूत' आणि रसास्वादाला आनंदरूप मानले आहे. 'सकलप्रयोजनमौलीभूतं समनन्तरमेव रसास्वादनसमुद्भूतं विगलितवेद्यान्तरम्।' (का. प्र. १. २ वृत्ति)

इकडे दशरूपकाचे भाष्यकार धनिक यांनी काही विचित्र दृष्टांत देऊन साऱ्याच रसांच्या सुखमयतेचे मंडन केले आहे. रसवादी विश्वनाथाचे मत तर याहूनही निःसंदेह आहे.

करुणादावपि रसे जायते यत्परं सुखं
सचेतसामनुभवः प्रमाणं तत्र केवलं।
किं च तेषु यदा दुःख कोऽपि न स्यात्तदुन्मुखः
तथा रामायणादीनां भविता दुःखहेतुता॥ सा. द. ३.४–५

[करुणादी रसातही जो परम आनंद होतो त्याला केवळ सहृदयांचा अनुभव हेच प्रमाण होय. त्यात दुःख असते तर कोणीच तो पहाण्यास (वा वाचण्यास) उद्युक्त झाला नसता. तसे असते तर रामायणादी (अमर काव्ये) दुःखाला कारणीभूत झाली असती.]

आणि शेवटी जगन्नाथाचे मत येते:

(क) "स्वप्रकाशतया वास्तवेन निजस्वरूपानंदेन सह गोचरीक्रियमाणः..... रत्यादिरेव रसः" (रसगंगाधर–चौखम्बा विद्याभवन–१.८०)

[रत्यादी स्थायीभाव सत्य व अनुभूती यांच्या स्वरूपाचे असल्याने स्वयंप्रकाशी आत्मानंदाबरोबरच अनुभवले जाऊन रसात परिणत होतात.]

(ख) 'रसो वै सः' रसमेवायं लब्ध्वानंदीभवति, सकलसहृदयप्रत्यक्षं चेति प्रमाणद्वयम्। (१. ९१)

[रसाच्या आनंदमयतेची दोन प्रमाणे आहेत–एक वेदवाक्य 'आत्मा रसरूप आहे.' रसाचा लाभ जोडूनच तो आनंदरूप होतो. आणि दुसरे समग्र प्रेक्षकवर्गाचा प्रत्यक्ष अनुभव.]

(ग) सत्यं शृंगारप्रधानकाव्येभ्य इव, करुणप्रधानकाव्येभ्योऽपि यदि केवलाल्हादः एव सहृदयप्रमाणकः, तदा कार्यानुरोधेन कारणस्य कल्पनीयत्वात् लोकोत्तरव्यवहारस्यैवाल्हादप्रयोजकत्वमिव दुःखप्रतिबन्धकत्वमपि कल्पनीयम्।

[शृंगाररसप्रधान काव्यांपासून जशी सुखाची अनुभूती येते तशीच करुणरसप्रधान काव्यांतूनही सुखाचीच प्राप्ती होते हे सत्य सहृदयांच्या अंतरंगांनी सिद्ध करून दाखविलेले आहे, तेव्हा कार्याच्या अनुरोधाने कारणासंबंधी कल्पना केली पाहिजे, या नियमानुसार (काव्याच्या) लोकोत्तर प्रक्रियेतच आल्हाददायकतेप्रमाणे दुःखप्रतिबंधकताही समाविष्ट झालेली असते अशी कल्पना करावयाला हवी.]

* * *

" अथ तत्र कवीनां कर्तुं, सहृदयानां च श्रोतुं कथं प्रवृत्तिः ? अनिष्ट-साधनत्वेन निवृत्तेरुचितत्वात् । " (१.१०६—१०७)

[करुणादी रस ज्यात प्रधान आहेत अशा काव्यातून दुःखाची अनुभूती मान्य केली तर अशा काव्यांच्या रचनेकडे कवींची आणि त्यांच्या श्रवणाकडे सहृदयाची प्रवृत्ती का व्हावी ? अशी काव्ये अनिष्टसाधक असतील तर त्यांपासून परावृत्त होणेच योग्य ठरेल.]

अशा रीतीने संस्कृतातील बहुतेक सारेच आचार्य रसाला निरपवादपणे आनंद-स्वरूपच मानतात.

विरुद्ध पक्षात रामचंद्र आणि गुणचंद्र या जैन आचार्यद्वयाचा सूर सर्वात उच्च आणि स्पष्ट आहे :

' सुखदुःखात्मको रसः,' म्हणजेच ' रस सुखमय तसेच दुःखमय दोनही प्रकारचे असतात. (नाट्यदर्पण ३.१०६)

" त्यांपैकी आपल्या रूपवैभवाचा आविष्कार अनुकूल विभावादिकांच्या द्वारा करणारे शृंगार, हास्य, वीर, अद्‌भुत आणि शांत (हे पाच) सुखप्रधान रस होत. आणि प्रतिकूल विभावादिकांच्या सहाय्याने आपल्या रूपाची निष्पत्ती साधणारे करुण, रौद्र, बीभत्स आणि भयानक हे चार दुःखात्मक रस होत. "

(हिंदी नाट्यदर्पण—१०६, १०७)

सगळेच रस सुखमय असतात हे मान्य करायला जैन आचार्य तयार नाहीत. (काही आचार्य) सर्व रस सुखात्मक आहेत असे प्रतिपादन करितात.

" हे मत प्रत्यक्ष अनुभवाच्या उलट असल्याने अग्राह्य व विसंगत आहे. मुख्य (म्हणजे खऱ्या) विभावादिकांच्या द्वारा परिपुष्ट झालेल्या (करुणादिकांतील दुःखमयतेची) तर गोष्टच सोडा. काव्याभिनयातून प्रतीत होणाऱ्या (कृत्रिम) विभावादिकांच्या द्वारा आविष्कृत झालेलेही भयानक, बीभत्स, रौद्र आणि करुण रस आस्वादकाच्या ठिकाणी काही अवर्णनीय अशी यातनामय अवस्था निर्माण करितात. म्हणून भयानकादिकांमुळे प्रेक्षक घाबरून जातात. सुखास्वादाचा उद्गम तर कोणालाच येत नसतो. " (२९१)

रसाच्या आनंदमयतेला इतका उघड विरोध संस्कृत काव्यशास्त्राच्या इतिहासात दुसरीकडे कुठेच आढळत नाही. रुद्रभट्टाने आपल्या रसकलिकेत एका जागी रसाच्या उभयात्मक स्वभावाचे विवेचन केले आहे :

" करुणामयानामपि उपादेयत्वं सामाजिकानां रसस्य सुखदुःखात्मकतया तदुभयलक्षणत्वेनोपपद्यते । " (रुद्रभट्ट कृत रसकलिका—(५१–५२) डॉ. राघवन् यांच्या " The Number of Rasas " मधून)

[कारुण्यप्रधान प्रसंग वा भाव हेसुद्धा प्रेक्षकांना हवेसे वाटतात. रसाच्या सुख-दुःखमयतेवरूनच त्याचे उभयात्मक स्वरूप स्पष्ट होते.]

या पक्षाच्या आणखीही काही आचार्यांची नावे सांगता येतील. जसे लाल्लट, किंवा अभिनवभारतीत उल्लेखिलेले सौख्यवादी आचार्य इत्यादी–हे रसाला स्थायी भावाचे परिणत स्वरूप मानत असल्याकारणाने ते निश्चितच त्याचा आंगीकार सुख-दुःखात्मक स्वरूपातच करितात. पण हे केवळ नावापुरते उल्लेख झाले. आपल्या शास्त्रीय परिशीलनावर ह्यांचा विशेषसा प्रभाव पडलेला नाही.

हिंदी साहित्यातील विचार

संस्कृत काव्यशास्त्राची परंपरा हळूहळू आधुनिक भारतीय भाषात उतरली. हिंदीत तसेच मराठीत तिचा विशेष विकास व विस्तार झाला. हिंदी काव्यशास्त्राच्या परंपरेला तर मध्ययुगापासूनच प्रारंभ झाला होता. तीत रसविषयक साहित्य विपुल प्रमाणात आढळते. रसकालात अनेक प्रभावी कवींनी व आचार्यांनी रससिद्धांताचे व्यापक विवेचन केले आहे. परंतु हे विवेचन सर्वस्वी संस्कृत काव्यशास्त्रावरच आधारलेले आहे--रसस्वरूपाविषयी सारेच आचार्य एक सुराने हीच घोषणा करितात की तो अलौकिक, आनंदमय आणि ब्रह्मास्वादसहोदर आहे :

नृत्य काव्य पाहता ऐकता आवरण झाले भग्न ।
आनंदरूप प्रकाश ये चैतन्य रसाचे अंग ।
जैसे सुख हो ब्रह्मज्ञाने, हरत भान जगताचे ।
तीच गती रसमग्न जाहल्या रसिका नऊ प्रकारे हो ॥

रसरहस्य ३.३४–३६

याविषयी त्यांच्यापुढे जणु काही शंका उरल्याच नाहीत. आधुनिक टीकाकारांपैकीही बहुसंख्य याच मताचे आहेत. आचार्य केशवप्रसाद मिश्र, पं. रामदहिन मिश्र, डॉ. भगवानदास, डॉ. श्यामसुंदरदास, डॉ. गुलाबराय, आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी सारेच रसाला केवळ आनंदमय मानतात आणि त्यांनी आपापल्यापरी रूपाच्या अलौकिक व आनंदमय स्वरूपाचे विवेचन आधुनिक शास्त्रीय ज्ञानाच्या अनुरोधाने केले आहे. या संदर्भात एकटे आचार्य **रामचंद्र शुक्ल** हेच प्रबल विरोधक आहेत. भारताच्या शास्त्रीय परंपरेचे, विशेषतः रसवादाचे कट्टर पुरस्कर्ते असूनही त्यांनी रसाच्या आनंदमयतेला उघड विरोध केला आहे :

> "आविष्कृत केलेल्या भावाचा उदय जर श्रोत्याच्या हृदयातही झाला नाही–प्रत्यक्ष त्या भावाच्या अनुभूतीहून निराळ्या आनंदरूप अनुभूतीची जाणीव जर त्याला झाली—तर मग साधारणीकरण ते कसले ? क्रोध, शोक, जुगुप्सा इत्यादिकांची वर्णने श्रोतृहृदयात जर आनंदाच्या उर्मी प्रसृत करत असतील तर एक तर श्रोता तरी सहृदय नसणार, किंवा कवीने तरी स्वतः त्या भावनांचा अनुभव घेतल्याबाचूनच त्यांच्या स्वरूपाचे चित्रण केलेले असणार."
>
> (रसमीमांसा, १९९)

"माझ्या समजुतीप्रमाणे रसास्वादाच्या स्वाभाविक स्वरूपाचे वर्णन आनंद या शब्दाने होत नाही. लोकोत्तर, अनिर्वचनीय इत्यादी विशेषणांनी त्याच्या अवाचकत्वाचे निराकरणही साधत नाही किंवा त्याची योजना केल्याच्या चुकीचे प्रायश्चित्तही घडत नाही. क्रोध, शोक, जुगुप्सा इ. भाव काय आनंदाचे स्वरूप धारण करूनच श्रोतृहृदयात अवतीर्ण होतात? ते का आपल्या नैसर्गिक स्वरूपाचे पुरते विसर्जन करितात, त्याचा लवलेशही बाकी राहू देत नाहीत? त्यांचे स्वरूप हिरावून घेऊन विभावत्व त्यांना एकच—सुखाचे स्वरूप—बहाल करते की काय? दुःखाच्या प्रकारांचा प्रत्यय काय सुखाच्या प्रकारांसारखा येतो? हरिश्चंद्राला मृत पुत्राकरिता विलाप करणाऱ्या शैब्येकडे कफन मागताना ऐकून किंवा पाहून अश्रू येत नाहीत तर काय दात विचकले जातात? महमदाच्या अत्याचारांचे वर्णन वाचून तो रुमोर येता तर त्याला कच्चाच खावून टाकला असता असेच नाही का मनात येत? एखादी शोकांतिका वाचल्यानंतर तिच्यामुळे आलेली खिन्नता खूप वेळ टिकून राहते ना? चित्ताचे हे विरघळणे आनंदजन्य असते की काय? या आनंद शब्दाने काव्याचे महत्त्व खूपच कमी करून टाकले आहे—त्याला नाचतमाशाच्या पंक्तीला आणून बसविले आहे."

(रसमीमांसा, पृ. १०१)

मला वाटते आनंदमयतेच्या सिद्धांतावर हा सर्वांत निर्घृण प्रहार आहे. त्यापुढे जैन आचार्यांचा विरोधसुद्धा तुलनेने सौम्यच वाटेल. परंतु समस्या तर अजून तशीच उरली आहे.

सहृदय प्रेक्षक 'सत्य हरिश्चंद्र' पहातो ते दात विचकण्यासाठी नव्हे हे मान्य आहे. पण मग तो अश्रू काढण्यासाठी वेळ आणि पैसा यांचा अपव्यय करीत असतो की काय? शुक्लजींचा दृष्टिकोण एकांगी नव्हता. ही शंका त्यांच्या मनात डोकावली होती. म्हणून रसस्वरूपाचे आपल्या स्वतःच्या मताला अनुकूल असे नवे विवरण त्यांनी आपला सिद्धांत प्रस्थापित करण्यासाठी केले आहे.

"आत्म्याची विमुक्त स्थिती ही जशी ज्ञानावस्था म्हटली जाते तशीच हृदयाची विमुक्त स्थिती रसावस्था म्हटली जाते."

(चिंतामणी, भाग १, पृ. १४१)

"तात्पर्य हे की रसावस्थेत स्वतःच्या स्वतंत्र अस्तित्वाची जाणीव नष्ट होवून जाते. म्हणजे काव्यात चित्रित केलेल्या विषयाकडे आपण आपल्या व्यक्तित्वाशी निगडित अशा स्वरूपात पहात नाही. आपल्या वैयक्तिक योगक्षेमाच्या उपाधीने ग्रासलेल्या हृदयाने त्याचे आकलन करीत नाही, तर व्यक्तिवैशिष्ट्यरहित, शुद्ध, मुक्त हृदयाने करतो. पाश्चात्य टीकापद्धतीत यालाच ममत्वविसर्जन आणि

अलिप्तता म्हणतात. यालाच हवे तर रसाचे लोकोत्तरत्व किंवा ब्रह्मानंदसहोदरत्व म्हणा, हवे तर विभावनाव्यापाराचे अलौकिकत्व म्हणा. "

(चिंतामणी, भाग १, पृ. २४७)

एवंच आचार्य शुक्लांच्या मते (१) रस आनंदस्वरूप नाही (२) त्यात अस्मितेचा उपभोग नसून विसर्जन असते (३) तो चित्रित केलेल्या भावांपेक्षा मुळात निराळा नसला तरी परिणामी निराळा असतो. म्हणजे चित्रित केलेल्या भावाची अनुभूती जिथे सुखदुःखमय असते तिथे रसाची अनुभूती–शृंगार व करुण दोन्ही स्वरूपातली–सुख आणि दुःख या दोनहीपेक्षा अधिक उदात्त आणि सोज्वळ असते.

मराठी लेखकांचे मत

मराठी टीकाकारही काव्यशास्त्राविषयी अत्यंत जागरूक राहिलेले आहेत. त्यांनी रससिद्धांताच्या विविध बाजूंवर अतिशय महत्त्वाचे शास्त्रशुद्ध विचार मांडले आहेत. त्यांचे बहुमतही रसाच्या आनंदात्मकतेच्या पक्षाचेच आहे. द. के. केळकरांनी रसध्वनिवादी आचार्यांचा मागोवा घेत रसाची आनंदात्मकता प्रतिपादिली आहे. रसस्वरूपविषयक विवेचनात त्यांनी रस=आस्वाद=आनंद या समीकरणाचा विशेष पुरस्कार केला आहे.

" काव्य हे सहृदयाचा हृदयसागर उचंबळून सोडते हे आपण पाहिले. असा हृदयसागर उचंबळून जाताना रसिक जो त्यात तन्मय होतो त्या त्याच्या तदाकार वृत्तीस संस्कृत ग्रंथकारांनी रस ही संज्ञा दिलेली आहे. "

(काव्यालोचन, पृ. १२०–१२१, आवृत्ति २ री, १९४५)

डॉ. वाटवे यांनीही आपल्या रसविमर्ष नामक ग्रंथात प्रस्तुत विषयाचे सविस्तर विवेचन करून रसाला सहृदयनिष्ठ आल्हादमयच ठरविले आहे.

"कल्पनेच्या सहायाने आलेल्या या आल्हाददायक अनुभवालाच रस असे म्हणतात. हा रस उत्पन्न करणारी मूळ सामग्री त्या त्या काव्यांतच असते, म्हणजे एका अर्थी कारणरूपाने रस काव्यातही असतोच." (रसविमर्ष, पृ. ७३)

" काव्यांतील उत्कट भावनांच्या ललित आविष्काराला उद्देशून सहृदय वाचकाची सुखसंवेदक व समग्र प्रत्युत्तरात्मक क्रिया म्हणजे रस."

(रसविमर्ष, पृ. १६९)

ग. त्र्यं. देशपांडे यांनी पण याच मताचा पुरस्कार केला आहे. संस्कृत काव्यशास्त्रात रसस्वरूपाविषयी दोन स्वतंत्र कल्पना आढळतात.—एक 'स्थाय्येव रसः' आणि दुसरी 'स्थायिविलक्षणो रसः'. श्री. देशपांड्यांच्या मते या दोहोंचे समीकरण करणे योग्य नाही. पहिल्यानुसार रस भावरूप – सुखदुःखात्मक आहे तर दुसरीनुसार

आनंदमय. त्यांचे स्वतःचे मत अभिनवगुप्तादिकांनी प्रतिपादिलेल्या आनंदमयतेच्या पक्षाचेच आहे :

"आमच्या पुरतेच सांगावयाचे तर आम्हाला अभिनवगुप्ताचे रसविवेचन अनेक कारणांस्तव स्वीकार्य वाटते. त्या उपपत्तीमुळेच सर्व काव्यांगांची नीट उपपत्ती लागते. म्हणूनच त्याशी अपरिहार्यतेने संबद्ध असलेला आनंदवादच आम्हाला ग्राह्य वाटतो." (भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ. २९१)

मराठीतील काही स्वतंत्र प्रज्ञेच्या टीकाकारांनी मात्र परंपरागत कल्पनात सुधारणा करण्याचा प्रयत्न केला आहे. रसाला अनुकूल-संवेदनात्मक मानूनही, रा. श्री. जोगांनी करुण रसाच्या अनुभूतीच्या केवळ सुखात्मक स्वरूपाला मान्यता दिलेली नाही:

"काव्यवाचनात वाचकाचा स्वार्थ गुंतलेला नसतो, म्हणून त्यात दुःखही नसते. तेवढ्याने त्याच्या साऱ्याच रजोगुणी व तमोगुणी वासनाच नष्ट झालेल्या असून केवळ सत्त्वोद्रेक तेवढा असतो असे समजणेही अयोग्य होईल. त्या त्या भावना ज्या प्रकारच्या असतील त्याप्रमाणे रसोत्पत्तीही त्रिगुणात्मक असते असेच म्हणावे लागेल. फक्त वाचक व त्याचा स्वतःचा स्वार्थ कुठेच येत नसल्याने रजोतमोगुणांचा अविष्कार करीत नाही इतकेच, व हे गुण सुखाच्या मर्यादेतच असतात." (अभिनव काव्यप्रकाश, पृ. ९६)

श्री. जोगांचे हे मत आचार्य शुक्लजींच्या मताला जवळचे आहे हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. श्री. जोगही रसावस्था ही हृदयाच्या विमुक्त स्थितीसारखीच मानतात. परंतु कदाचित ते आपले मत तितके स्पष्ट करू शकले नसतील.

बंगाली टीकाकार

आधुनिक विचारवंतांनी जिच्या माध्यमातून काव्याच्या मूलतत्त्वावर गंभीरपणे विचार केला आहे अशी हिंदी व मराठी यांव्यतिरिक्त आपली तिसरी भाषा बंगाली ही होय. बंगाली टीकाकारांचे बहुमतही आनंदाच्याच पक्षाचे आहे. अतुलचंद्र गुप्तांनी आपल्या 'काव्यजिज्ञासा' या ग्रंथात हा प्रश्न निर्दिष्ट करून भारतीय काव्यशास्त्राच्या प्राचीन परंपरेलाच पाठिंबा दिला आहे.

"कवी जेव्हा आपल्या प्रतिभेच्या दैवी शक्तीच्या सहायाने लौकिक शोक आणि लौकिक कारणे यांचा आविष्कार अलौकिक आणि चमत्कृतीपूर्ण काव्यात करतो तेव्हाच वाचकाच्या मनात ज्याला करुण रस म्हणतात त्या रसाचा उदय होत असतो. हा करुण रस म्हणजे शोकभावना (Emotion) नव्हे. शोक दुःखकारक असतो, पण कवीचे काव्य हृदयात ज्या करुण रसाच्या लहरी खेळविते तो डोळ्यात आसवे आणीत असूनही मनाला अपूर्व आनंदाचा लाभ देत असतो. ही गोष्ट सप्रमाण सिद्ध करणे कठीण असले तरी ज्याने काव्याचा आस्वाद घेतला आहे तोच ती जाणू शकतो. कारण की—

'करुणादावपि रसे जायते यत्परं सुखम् ।
सचेतसामनुभवः प्रमाणं तत्र केवलम् ॥' (साहित्यदर्पण)

" ...रसाचे मानसिक उपादान कारण, भाव, दुःखमय असूनही त्याचा परिणाम रस हा मात्र नेहेमी आनंदालाच कारणीभूत होत असतो. "
(काव्यजिज्ञासा, १८,१९)

रवींद्रनाथांचे तत्त्वज्ञान तर उघडउघड आनंदाचेच तत्त्वज्ञान आहेः

" प्रत्येक रसातच, म्हणजे साऱ्या प्रकारांच्या हार्दिक अनुभूतीत, आपणाला स्वतःचाच साक्षात्कार विशिष्ट स्वरूपात होत असतो. या साक्षात्कारातच एक विशिष्ट आनंद असतो... दुःखाच्या साक्षात्काराने आपली जाणीव भारावून जाते. दुःखाच्या कडवट चवीमुळे दोन्ही डोळ्यातून पाणी वाहू लागते, तरीही ते हवेहवेसे वाटते. दुःखाची अनुभूती ही स्वाभाविक सुखाच्या अनुभूतीपेक्षाही अधिक प्रबल असते. शोकांतिकेची महतीही यातच सामावलेली आहे. कैकेयीच्या दुराग्रही हौशीपायी रामाचा वनवास, मंथरेचा आनंदोल्लास, दशरथाचा मृत्यू यात चांगले असे काहीच नाही. सामान्य भाषेत ज्याला आपण सुंदर म्हणतो त्या पातळीवरची ही घटना नव्हे हे मान्य करावयालाच हवे. तरीही या घटनेच्या आधारे किती काव्ये, किती चित्रे, किती गीते, किती पांचालिका (कथा-गीते) रेखाटली गेली आहेत, किती गर्दी लोटत आलेली आहे, साऱ्यांनाच आनंद लाभलेला आहे. तेजस्वी जाणीव लाभलेल्या व्यक्तीची प्रबळ आत्मानुभूती यातच सामावलेली आहे. कोंडलेले पाणी जसे मूक असते, कोंदटलेले वातावरण जसे वैशिष्ट्यहीन असते तशीच रोजच्या (सवयीच्या) गोष्टींची पुनरावृत्ती माणसाच्या जाणिवेवर आघात करू शकत नाही. यामुळे आपली अस्मिता निस्तेज होऊन जाते. म्हणूनच दुःखात, संकटात, बंडखोरीत वा सर्वनाशात तेजोहीनतेचे प्रभावी पटल झुगारून देऊन मनुष्य प्रबल भावनावेगाच्या रूपाने अस्मितेचा साक्षात्कार साधू इच्छित असतो." (साहित्येर पथ, साहित्यतत्त्व, या ग्रंथातून उद्धृत केलेला उतारा.) " दुःखाची तीव्र अनुभूती आनंददायक असते कारण ती प्रगाढ अस्मितेची द्योतक असते. अनिष्टाची नुसती भीती असेल तर ती छळीत राहाते. ती भीती उरली नाही तर दुःखाला मी सुंदर म्हणेन. दुःख आपल्याला अनावृत्त करून टाकते. स्वतःला स्वतःविषयीच अज्ञानात राहू देत नाही. गंभीर दुःख हे भव्योदात्त असते. शोकान्तिकेत ही भव्योदात्तता असते. ती भव्योदात्तता म्हणजेच सुख होय. " (साहित्येर पथ की भूमिका)

एवंच रवींद्रनाथांच्या मते काव्यनिबद्ध दुःख वैयक्तिक भावनांपासूनही मुक्त असते. आत्मसाक्षात्काराचे प्रभावी साधन असल्याकारणाने आनंददायक असते.

बंगालचे प्रसिद्ध टीकाकार **मोहितलाल मजुमदार** यांनी आपल्या 'बांगला साहित्ये ट्रेजेडी' या शीर्षकाखालील लेखात " युरोपची काव्यकला मला जशी मंत्रमुग्ध

करते तसे भारतीय साहित्य करू शकत नाही" हे मान्य करूनही शेवटी असा निर्णय दिला आहे की "ट्रेजेडीतील रस हा भारतीय किंवा हिंदू साहित्यातील रस नव्हे. आपण जीवनात अशा प्रकारच्या रसाला आसरा देत नाही कारण ती तर दुःखाची उपासना ठरते." भारतीय साहित्यातील रसाविषयी त्यांचे मत असे आहेः– "भारतीयांचे जीवनविषयक तत्त्वज्ञान स्वतंत्र आहे. त्यानुसार रस हासुद्धा जिच्या साक्षात्कारामुळे तनुमनाची बंधने गळून पडून एका अपूर्व मोक्षसुखाचा अनुभव येतो त्याच वस्तूचा आस्वाद आहे" (साहित्य वितान). याचे तात्पर्य असे की श्री. मजुमदारांच्या मते रस हा शारीरिक आणि मानसिक संवेदनांच्या अतीत असा आत्म्याच्या मोक्षसुखाचा अनुभव आहे. शोकान्तिकेतही रस असतो परंतु तो दुःखावर म्हणजे असत्यावर आधारलेला असल्यामुळे भारतीय रसासारखा संपूर्ण आणि अखंडित नसतो.

पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील काव्यास्वादाचे स्वरूप

पाश्चात्य काव्यशास्त्रात रसविवेचनाचा प्रश्नच उद्भवत नाही. पण रसाचा अर्थ काव्याचा आस्वाद असा घेतल्यास निदान प्राचीन पंडितांचे बहुमत तरी काव्यास्वाद आनंदस्वरूप असतो याच पक्षाचे आहे. सर्वांत प्रथम प्लेटोच घेऊ या. प्लेटोने आनंदाची दोन स्वरूपे मानली आहेत : पहिला आत्म्याच्या समधातते च्या अनुभूतीच्या स्वरूपात जाणवणारा विशुद्ध आनंद (आत्म्याची समतोल अवस्था=पुण्य=सौंदर्य= आनंद) आणि दुसरा भौतिक आनंद, हा ऐंद्रिय सुखाचा पर्याय होय. प्लेटोचा सर्वांत मोठा दावा हाच आहे की काव्यद्वारा आत्म्याच्या समधातते चा (ही वस्तुतः भट्टनायकाच्या आत्मविश्रांतीहून फारशी निराळी नाही.) लाभ होत नाही तर ऐंद्रिय सुखाचीच प्राप्ती होते. ते केवळ सुखकारक नसून श्रेयस्करही आहे असे जर कोणी सिद्ध करील तर त्यात आपला लाभच आहे (ग्रीक लिटररी क्रिटिसिझम, पृ. ८८). परंतु सुखात्मिका, शोकांतिका या साऱ्याच काव्यप्रकारांचा आस्वाद आनंदमय असतो याविषयी त्यांना मुळीच शंका नाही:

कल्लिक्लेस–प्रेक्षकांना संतोष आणि आल्हाद देण्याकडेच शोकांतिकेची प्रवृत्ती असते, यात मुळीच वाद नाही, **सॉक्रेटिस** (ग्रि. लि. क्रि. पृ. ४४). **ॲरिस्टॉटलनेही** आपल्या ग्रंथात काव्यास्वादाच्या संदर्भात आल्हाद (प्लेझर) या शब्दाची योजना वारंवार केली आहे. "अनुकरणात्मक वस्तूपासून लाभणारा आनंदही कमी सार्वत्रिक नसतो. प्रत्यक्ष अनुभव हाच याचा पुरावा होय. ज्या वस्तूंच्या प्रत्यक्ष दर्शनाने आपणाला यातना होतात त्यांच्याच हुबेहूब प्रतिकृतीचा आस्वाद आनंदमय ठरतो. उदाहरणार्थ एखाद्या अत्यंत किळसवाण्या पशूची किंवा शवाची प्रतिकृती घेता येईल" (काव्यशास्त्र, पृ. १४). येथे अनुकरणात्मक वस्तूचा आशय कलाकृती असा असून, कलाकृतीचा विषय कितीही गर्हणीय असो तिचा आस्वाद निश्चितपणे आल्हादकारक असतो असे ॲरिस्टॉटलचे स्पष्ट मत आहे. भय आणि करुणा यांच्या उत्कटतेने

ओतप्रोत भरलेल्या शोकांतिकेचा आस्वादही भीतिदायक किंवा दुःखकारक न ठरता सुखमयच का व्हावा, या विश्वाद्य प्रश्नाचा उलगडा करण्यासाठी ॲरिस्टॉटलने आपला सुप्रसिद्ध 'विरेचन सिद्धांत' मांडला.

प्रस्तुत संदर्भात दोन सत्य गोष्टी विचारात घेणे अगत्याचे आहे. एक तर ही की पहिल्या उताऱ्यात ज्या (काव्यजन्य) आल्हादाचा निर्देश केलेला आहे त्यात भावनिक अंशाच्या मानाने कल्पनेच्या अंशाला अधिक प्राधान्य लाभले आहे. भावनिक अंशाची अगदीच उपेक्षा केलेली नाही, पण रसात अपरिहार्य असतो तितका भर त्यावर दिलेला नाही. दुसरी अशी की शोकांतिकेच्या आस्वादातही भावनांचे विरेचन आणि तज्जन्य चित्तवैमल्यच ध्वनित केलेले आहे-विशुद्ध भावनेच्या भूमिकेवरून ध्यावयाच्या आत्मानुभूतीचा कल्पना त्यात नाही-म्हणजे त्यात अनुस्यूत झालेली आनंदाची कल्पना वरूशी अभावात्मकच आहे. पण हा भेद तर अत्यंत सूक्ष्म आहे-मुख्य मुद्दा हा की ॲरिस्टॉटल कलेला आणि काव्यास्वादाला निश्चितच आनंददायक मानतो.

ॲरिस्टॉटलनंतरचा पाश्चात्य काव्यशास्त्रातला प्रमुख दीपरतंभ **लाँजायनस** हा होय. तो मोकळ्या मनाने आनंदवादाचा पुरस्कार करणारा होता. त्याच्या मते काव्याचा प्राण उदात्तता हा असून, उदात्ततेच्या मूलतत्त्वात आत्मोल्लासाला महत्त्वाचे स्थान आहे:

> (क) तसेच ज्यामुळे आपला आत्मा उल्लासाने भरून येतो (काव्यातील उदात्त तत्त्व, पृ. ५२). (ख) साऱ्या व्यक्तींना सदैव आनंद देऊ शकतात ती उदात्ततेची उदाहरणे सामान्यतः खरी आणि उत्कृष्ट मानली पाहिजेत. (पृ. ९९)

तात्पर्य लाँजायनसच्या मते आत्मोल्लास हे काव्यास्वादाचे मुख्य लक्षण होय. उत्तरकालीन टीकाकारही सामान्यतः काव्यास्वादाला आल्हादमयच मानीत आलेले आहेत. मतभेद आहे तो काव्याच्या प्रयोजनाविषयी—एक वर्ग आहे आल्हादाच्या बाजूचा तर दुसरा लोककल्याणाच्या पक्षाचा. **व्हिक्टर ह्यूगो, कोलरिज, शिलर, वर्डस्वर्थ, शेले** इत्यादींसारखे जे टीकाकार आल्हादाला काव्याचे फळ मानतात त्यांचे असे संपूर्णतया निःसंदेह मत आहे की काव्यास्वाद आनंदमय असतो. त्याबरोबरच जे लोककल्याण हे काव्याचे ध्येय मानून चालतात—आणि नैतिक व सांस्कृतिक मूल्यांविषयी निष्ठा बाळगतात तेही आनंदवादाचा निषेध करीत नाहीत. परंतु त्यापैकी बहुसंख्य (व्यक्ती) आल्हादाला साध्य न मानता साधन मानतात. उदाहरण म्हणून **होरेस, ब्युॲलो, रेपिन, रस्किन, मॅथ्यु ॲर्नाल्ड** इत्यादींचा नामनिर्देश करता येईल. आता **टॉलस्टॉयने** आनंदाचे आणि सौंदर्याचे स्पष्ट शब्दात खंडन केले आहे हे खरे: "शेवटी (कला) ही आनंद नसून मानवी ऐक्याचे साधन आहे. ती माणसा माणसाला सहानुभूतीच्या द्वारा परस्परांशी निगडित करते." (कला काय आहे? १८९८ इ.)

वास्तविक भारतीय काव्यशास्त्रात काव्यास्वादस्वरूपाचे विश्लेषण करण्याचा जितका आटापिटा आढळतो तितका पाश्चात्य साहित्यशास्त्रात आरंभापासूनच नाही. परिणामी ते तितकेसे व्यवस्थितही नाही आणि तितके सूक्ष्म व गहनही नाही. विसाव्या शतकापर्यंत पोहोचल्यानंतर मानसशास्त्राचा साहित्य आणि शास्त्र यांच्या क्षेत्रात प्रवेश झाला तेव्हा स्वाभाविकच हा प्रश्न उफाळून आला आणि डॉ. **रीचर्डस** इत्यादिकांनी काव्यानुभूतीचे मानसशास्त्रीय विश्लेषण पुढे मांडले :

> "विवेकशील असतात ते शोकांतिका पहातात ती मनोरंजनासाठी वा उपदेशासाठीही पहात नाहीत. मनोरंजन आणि उपदेश यांपैकी एकही, आम्ही त्या शब्दांचा प्रचलित अर्थाहून सर्वस्वी निराळ्या अर्थाने उपयोग करीत नाही तोपर्यंत, कलेच्या अतिभव्य स्वरूपाला साजेसे ठरत नाही. कलेच्या अतिभव्य स्वरूपातून उदय पावलेले अनुभव इतके परिपूर्ण, इतके नानाविध, इतके एकसंध असतात की त्यात करुणा व भय, सुख व निराशा इ. परस्परविरुद्ध अन्तःप्रवृत्तींचा असा समतोल साधलेला असतो की–(व्यवहारात प्रचलित असलेल्या कोणत्याही एका सामान्य शब्दाने) त्यांचा बोध सुलभतेने होऊ शकत नाही.
>
> .....शोकांतिकेची अनुभूती ही मानवी जाणिवेची इतकी उदात्त प्रक्रिया आहे की तिला आनंदाच्या वा मनोरंजनाच्या कोटीत बसविताच येत नाही. आणि नीतिशास्त्रातील सूत्रात गोविता येईल अशा स्थूल मूल्यांच्या प्रतिष्ठापनेचे माध्यमही मानता येत नाही."

म्हणजे रीचर्ड्सच्या मते (१) काव्यानुभूती केवळ आल्हादरूप नव्हे. (२) तीत परस्परविरुद्ध अंतःप्रवृत्तींचा सूक्ष्म समतोल साधलेला असतो. (३) ती आल्हादाच्या मानाने अधिक विविध, परिपूर्ण आणि उदात्त असते.

म ता म तां चे वि वे च न

मतामतांच्या वरील विवेचनाचे फलित पुढील निष्कर्षांच्या स्वरूपात हाती लागते :

(१) रस आनंदस्वरूप आहे. आनंदाची दोन रूपे असतात–(क) उदात्त आत्मविश्रांती आणि (ख) आल्हाद किंवा मनाचा संतोष–'सहृदयमनःप्रीतये' (ध्वन्यालोक १.१). एक तिसरेही स्वरूप–मनोरंजन–हे आज करमणुकीचा पर्याय (एंटरटेनमेंट) ठरून हीन अर्थाचे द्योतक झाले आहे. पण काव्याच्या स्वरूपाशी त्याचा सनातन संबंध आहे. या तीनही स्वरूपात संतोषाचा अंश साधारण आहे. म्हणजे रस उदात्त आत्मविश्रांतीच्या स्वरूपाचा असो, मनाचा संतोष, आल्हाद किंवा अंतरंगाला जाणवणाऱ्या चमत्कृतीच्या स्वरूपाचा असो किंवा त्याहूनही हलक्या पातळीवरील मनोरंजनाच्या स्वरूपाचा असो – प्रत्येक अवस्थेत तो प्रीतिकर किंवा सुखात्मकच (pleasurable) असतो.

(२) रस सुखात्मकही असतो आणि दुःखात्मकही. म्हणजे सुखद स्थायी भावांवर आधारलेल्या शृंगार, वीर, शांत इत्यादिकांचे स्वरूप सुखात्मक आणि असुखद स्थायी भावांवर आधारलेल्या करुण, भयानक, बीभत्स इत्यादिकांचे स्वरूप दुःखात्मक असते.

(३) रस उभयात्मक आहे – म्हणजे ती एक सुखदुःखमय अशी संमिश्र अनुभूती आहे. सगळ्याच स्थायी भावात सुखदुःखांचे मिश्रण भिन्न भिन्न प्रमाणात अस्तित्वात असते आणि त्याचे प्रतिबिंब त्यांवर आधारित असलेल्या रसातही पडतेच.

(४) रस सुखात्मकही नाही आणि दुःखात्मकही नाही. रसावस्था हे हृदयाच्या विमुक्त स्थितीचे नांव असून तीत वैयक्तिक क्षोभलोभ आणि तज्जन्य सुखदुःख निःशेष नष्ट होऊन जातात. रसानुभूती ही चित्ताच्या प्रसन्नतेची, एका अर्थी शांतीची अनुभूती आहे.

(५) रस (काव्यास्वाद) ही एकेरी अनुभूती नव्हे – तीत अनेक सामान्यतः परस्परविरुद्ध अशा भावनांचा सूक्ष्म समतोल साधलेला असतो म्हणून तो एक अतिशय वैविध्यपूर्ण अनुभव असतो.

सत्यान्वेषणासाठी या पाचही वैकल्पिक निष्कर्षांचे परीक्षण करणे आवश्यक आहे. दुसऱ्या पक्षापासून प्रारंभ करणे अनेक दृष्टींनी सोयीचे होईल. रस सुखात्मकही आहे आणि दुःखात्मकही–सामान्यतः आपली पहिली प्रतिक्रिया अशी होते की काव्यातील करुण, भयानक इत्यादी प्रसंगांचा आस्वाद त्यातील आधारभूत स्थायी भावांच्या अनुरोधाने दुःखमयच असावयास हवा. पण याविरुद्ध काही व्यावहारिक शंका उपस्थित होतात. कोणीही बुद्धिमान मनुष्य दुःख अनुभवण्यासाठी काव्याचे अध्ययन का करील वा नाटक का पाहील ? जीवनात दुःख अटळ असते म्हणून माणूस ते भोगतो आणि भोगतो एवढेच नव्हे तर स्वतःच्या पौरुषाच्या जोरावर त्यापासून लाभ करून घेण्याचाही आटोकाट प्रयत्न करतो. म्हणजे त्याच्याशी दोन हात करण्यासाठी स्वतःच्या आत्मिक सामर्थ्याचा विकास साधतो, चित्तशुद्धीचा अनुभव जोडतो, सहानुभूती इत्यादि भावनांचा परिपोष घडवून आणतो व सुख आणि आणखी सुख मिळविण्यासाठी त्याचा (दुःखाचा) उपयोग करून घेतो. पण हे सारे सुखाच्या पाठलागाचेच प्रकार आहेत. त्यावरून दुःख काम्य असते हे नाही सिद्ध होत, दुःखाची निवड स्वेच्छेने व उत्साहपूर्वक केली जाते असे नाही ठरत. दुःखाला श्रेष्ठ सत्य समजणारी तत्त्वज्ञानेही त्याच्या आत्यंतिक निरासालाच परम पुरुषार्थ मानतात. आणि दुःखावरून जिवाची कुरवंडी करणारे संतही निराळ्या प्रकाराने त्याला देवाच्या नामस्मरणाचे साधनच मानतात. सांगण्याचे तात्पर्य हे की तत्त्वज्ञानात्मक दृष्टिकोनातून दुःखाची महती हवी तेवढी गाइलेली असो, शेवटी दुःख भोग्य ठरू शकत नाही. आणि म्हणून केवळ दुःखासाठी दुःखाचे आवाहन करणे तत्त्वज्ञानाच्या दृष्टीनेही (स्वाभा-

विक) सिद्ध होत नाही. आणि मग सामान्य रसिक तर संतही नसतो आणि सूफीही नसतो. त्याची सहृदयता तर एक सामान्य मानव प्राणी असण्यातच सामावलेली असते. अर्थात दुःखावर आसक्त होवून वा दुःखजन्य लाभासाठी सहृदय रसिक करुण किंवा भयानक प्रसंगातील कटु अनुभवांचे ग्रहण करतो अशी कल्पना करणे लोकानुभव-विरुद्ध आणि म्हणून असिद्ध ठरते. प्रस्तुत सिद्धांताचे जनक रामचंद्र आणि गुणचंद्र यांनी या प्रश्नाचे असे उत्तर दिले आहे की करुणादी रसांचा अनुभव तर आस्वादकाला दुःखदच असतो, तरीही तो कवीचे कौशल्य आणि नटांचे नैपुण्य यांमुळे आकृष्ट होऊन काव्याचे मनन करतो किंवा नाटक पाहतो. म्हणजे या प्रकारच्या काव्यातील वा नाट्यातील प्रसंगातून लाभणारा आस्वाद हा रस नसून ती केवळ कविकौशल्य आणि नटनैपुण्य यांमुळे उदय पावलेली चमत्कृती आहे. तीमुळे आस्वादकाला काव्यातील किंवा नाटकातील रसाच्या आस्वादातही आनंद असल्याचा भास होतो. हे स्पष्टीकरण मान्य केल्यास काव्यातील चमत्कृती आणि रसाचा आस्वाद यांचा उघडाउघड सवता सुभा करावा लागतो, दोहोंचे अगदी स्वतंत्र अस्तित्व मान्य करणे भाग पडते. आणि ते तर प्राचीन काव्यशास्त्र आणि आधुनिक मानसशास्त्र दोहोनाही अमान्य आहे. कारण उघड आहे. (१) प्राचीन काव्यशास्त्रानुसार तर काव्यात अभिव्यक्त झालेल्या स्थायीभावाची अनुभूती हाच रस होय. आणि स्थायीभावाची अभिव्यक्ती काव्यातील कविकौशल्याबाचून संभवत नाही–कविकौशल्याच्या माध्यमाबाचून अभिव्यक्त झालेल्या स्थायी भावाचे स्वरूप सर्वस्वी ऐंद्रिय आणि मानसिकच राहते आणि त्याची अनुभूती रसानुभूती न होता भावानुभूतीच ठरते. म्हणून रसानुभूतीत काव्यकलाजन्य चमत्कृतीचा अंतर्भाव अपरिहार्यपणे होत असतो. तीविना रस सिद्धच होऊ शकत नाही. (२) आजच्या मानसशास्त्राच्या वा सौंदर्यशास्त्राच्या अनुसार देखील भावनिक अंश आणि कलात्मक अंश यांच्या स्वतंत्र अनुभूतीची कल्पना सर्वस्वी विसंगत ठरते. काव्यविषयातही त्यांचे अस्तित्व अभिन्नत्वानेच असते आणि अनुभूतीच्या स्वरूपात तर पृथकत्वाचा प्रश्नच मुळी उद्भवत नाही. दोहोंची समन्वित अनुभूती म्हणजेच तर रस किंवा सौंदर्यानुभूती होय.

एवंच (करुणादिकात) रसाची दुःखात्मकता सिद्ध होत नाही. ती पुढीलप्रमाणे तिला विरोधी ठरतातः

(क) दुःखाचा सामान्यतः अत्यंत कंटाळा असूनही श्रोत्याला करुणाविषयी वाटणारे आकर्षण हे दुःखानुभूतीप्रीत्यर्थ नसून कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपाच्या सुखानुभवासाठीच असणार. नुसते कविकौशल्य आणि वा नटनैपुण्य यापासून लाभणारी चमत्कृती हे त्या आकर्षणाला पुरेसे कारण असू शकत नाही, कारण काव्यनाटकादिकात आविष्कृत केलेला शोक वा भय यापासून निर्माण झालेल्या यातना (जर त्या खरोखरीच्या यातना असतील तर) इतक्या प्रबळ असणार की कविकौशल्य अथवा नटनैपुण्य ही स्वतंत्रपणे वा परस्पर सहकार्याने त्यांचा निरास करू शकणार नाहीत.

सामान्य माणसाला तर या कौशल्याचे नीटसे आकलनही होत नाही आणि तरल चित्ताच्या रसिकाच्या समाधानालाही नुसते कौशल्य तोकडेच ठरते.

(ख) हे मत मान्य केल्यास रसास्वाद आणि कलानुभूती यांच्या सर्वत्या मुख्याची विसंगत कल्पना स्वीकारावी लागते. ती ना प्राचीन काव्यशास्त्राला मान्य, ना आधुनिक सौंदर्यशास्त्राला.

(ग) भावभिन्नतेच्या अनुरोधाने रसही भिन्न असतात असे मान्य केल्यास परंपरेने पुरस्कृत केलेली रसाची एकात्मता खंडित होते. (पण ही झाली प्राचीन शास्त्रातील निष्ठा, आजचे टीकाशास्त्र नुसती प्राचीन परंपरा या नात्याने ती मानण्याला बांधलेले नाही.)

आता तिसरे व पांचवे मत घ्या : दोन्हीही रसाला संमिश्र स्वरूपाची अनुभूती मानतात, हे त्यातील साम्य होय. एकात नुसत्या सुख व दुःख यांच्या मिश्रणांचे अस्तित्व आहे, तर दुसऱ्यात नाना प्रकारच्या संवेदनांचा सूक्ष्म समतोल आहे. भारतीय साहित्यशास्त्रात रसाच्या उभयविध स्वरूपाची कल्पना कधीच विशेष मान्यता पावलेली नाही. तशी या प्रकारची सूचना प्रत्येक रसाचे नानाविध संचारी-भाव असतात या कल्पनेत अध्याहृत आहे. उदाहरणार्थ शृंगार रसच घ्या : त्याचा स्थायी भाव आहे रती हा; त्याच्या व्यभिचारी भावात मात्र हर्ष, व्रीडा, गर्व इ. सुखदच नव्हे, तर निर्वेद, चिंता, व्याधी, उन्माद यांसारखे दुःखद भावही समाविष्ट केलेले आहेत. या प्रकारे रती हा निश्चितच एक संमिश्र भाव आहे. सुख व दुःख दोहोंचा भिन्न प्रमाणात मिलाफ झाल्याकारणाने त्याचे स्वरूप खासच उभयात्मक आहे. अनुमान आणि प्रात्यक्षिक यांच्या द्वारा आधुनिक मानसशास्त्रानेही हे सर्वतोपरी सिद्ध करून दाखवलेले आहे. केवळ विस्मय व शम यांविषयीच नव्हे तर क्रोध, भय इत्यादिकांविषयीही सत्य हेच आहे. पण प्रश्न आहे तो भावाच्या नव्हे तर रसाच्या उभयात्मक स्वरूपाचा. रसप्रक्रियेत भावाच्या अनुरोधाने दुःखाचे अस्तित्व असणे स्वाभाविक आहे. पण परिणत अवस्थेतही दुःखाचा डंख उरतोच असे मानणे सुसंगत ठरणार नाही. कारण दुःखाचे अंशात्मक अस्तित्वही प्रेक्षकाला वा वाचकाला हवेसे वाटणे शक्य नाही. एकंदरीत साऱ्याच दुःखांची माणसाला नावड असते. केवळ प्रमाणभिन्नतेवरून दुःखाची हौस सिद्ध होऊ शकत नाही. रिचर्ड्सच्या मते काव्यास्वादाचे स्वरूप इतके साधे नाही की त्याला सुख वा आनंद यांच्या मर्यादेत जखडून टाकणे शक्य व्हावे. ते किती तरी अधिक गुंतागुंतीचे आणि वैचित्र्यपूर्ण आहे. त्यात कित्येक प्रकारच्या संवेदनांची सूक्ष्म समधातता साधलेली असते म्हणून ते अधिक परिपूर्ण असते. फिरून असा प्रश्न उद्भवतो की गुंतागुंत आणि विविधता रसाच्या प्रक्रियेत असतात की परिणतावस्थेत? माझे स्वतःचे मत त्यांचा संबंध प्रक्रियेपुरताच असतो असे आहे. परिणतावस्थेत तर अनेक संवेदनांच्या सूक्ष्म समधाततेची गोष्ट पडूच शकत नाही. काव्यास्वादप्रक्रियेतील संवेदनांची विविधता स्वतःसिद्ध आहे.

रसनिष्पत्तिप्रक्रियेत विविधता आणि गुंतागुंत निश्चितच असते हे भारतीय रसशास्त्राला ही मान्य आहे. आस्वादकाची जाणीव अनेक सुखदुःखात्मक संवेदनांमधूनच पुढे जात असते. प्रसिद्ध भरत-सूत्र आणि त्याहूनही भरताने त्यावर केलेले भाष्य हाच याचा पुरावा होय.

> " जशी नाना प्रकारचे मसाले, औषधी आणि द्रव्ये यांच्या संयोगातून (भोज्य) रसाची निष्पत्ती होते, जसे गूळ इ. द्रव्ये, व्यंजने आणि औषधी यांपासून पाडवादी रस तयार होतात, तसाच विविध भावांशी संयोग पावून स्थायीभावच नाट्यरसाच्या पदवीला पोहोचतो. "
>
> (नाटचशास्त्र, का. मा. पृ. ९३)

पण परिणत अवस्थेत तर संवेदनांच्या अनेकत्वाचा समन्वय साधला जाऊन त्या एकतान होतात. विविध अनुभूतींच्या समधाततेत – मुळात वैचित्र्य असले तरी – शेवटी अनुभूतीची एकात्मताच निर्माण होते. विविध संवेदनांचा आस्वाद विविध असतो. त्यांच्या विविधतेचा आस्वादही संमिश्र असणार. परंतु त्यांच्या समधाततेचा आस्वाद मात्र एकसंधच असेल आणि सुखदही असेलच. कारण —

(१) समधाततेचा अर्थ अनेकत्वात ऐक्याची स्थापना. म्हणून अनुभवविविधतेची परिणती एकसंधपणातच होणार.

(२) अनुभवांच्या पातळीवरील समधाततेचा अर्थ होतो आंतर वृत्तींची समाहित अवस्था. आणि चित्ताची समाधी जरी स्वतःपुरती आनंदमय नसली तरी ती आनंदाचे अधिष्ठान असते हे निश्चित. यामुळेच रीचर्ड्स आनंद नाकारीत नाही – तो सुख वा आल्हादही नाकारीत नाही. परंतु काव्यास्वाद नुसत्या सुखापुरता किंवा आनंदापुरता मर्यादित न मानता त्याहून कितीतरी अधिक उदात्त व उज्ज्वल मानतो. वास्तविक पाहता आनंदविषयक चुर्कीच्या समजुतींचा आधार असलेला इंग्रजीतला 'प्लेझर' हा शब्द मुळातच हलक्याफुलक्या, क्षुद्र अनुभवाचा वाचक आहे. आनंदाचे स्वरूप त्याहून कितीतरी अधिक उदात्त व उज्ज्वल असते. आनंद शब्दाच्या समग्र आशयाचे आकलन झाल्यावर हा वाद कदाचित मिटू शकेल.

आता उरली चवथी उपपत्ती : 'रसदशा हे हृदयाच्या विमुक्त स्थितीला दिलेले नाव होय.' हा आचार्य शुक्लजींचा सिद्धांत आहे. शुक्लजींच्या विवरणानुसार त्यात मुख्यतः तीन कल्पना अनुस्यूत आहेत. (१) वैयक्तिक क्रोधलोभ आणि तज्जन्य सुखदुःख यांपासून मुक्तता. (२) चित्तवैमल्य (प्रसन्नता). (३) भावनेचे साधारणीकरण आणि तज्जन्य नैतिक समाधान. शुक्लजींच्या या सिद्धांतावर वास्तविक ॲरिस्टॉटलच्या विरेचन-सिद्धांताचा परिणाम झालेला आहे. ॲरिस्टॉटलच्या विरेचन-सिद्धांताला दोन मुख्य बाजू आहेत : मानसशास्त्रीय आणि नैतिक. मानसशास्त्राच्या दृष्टीने विरेचनाचा अर्थ भावोर्मी ओसरल्यानंतरची चित्ताची प्रसन्नता असा आहे. आणि नैतिक दृष्टिकोनातून विरेचन हा शब्द मानसिक आरोग्याचा द्योतक आहे.

रसनिष्पत्तिप्रक्रियेत विविधता आणि गुंतागुंत निश्चितच असते हे भारतीय रसशास्त्राला ही मान्य आहे. आस्वादकाची जाणीव अनेक सुखदुःखात्मक संवेदनांमधूनच पुढे जात असते. प्रसिद्ध भरत-सूत्र आणि त्याहूनही भरताने त्यावर केलेले भाष्य हाच याचा पुरावा होय.

"जशी नाना प्रकारचे मसाले, औषधी आणि द्रव्ये यांच्या संयोगातून (भोज्य) रसाची निष्पत्ती होते, जसे गूळ इ. द्रव्ये, व्यंजने आणि औषधी यांपासून षाडवादी रस तयार होतात, तसाच विविध भावांशी संयोग पावून स्थायीभावच नाट्यरसाच्या पदवीला पोहोचतो."

(नाटचशास्त्र, का. मा. पृ. ९३)

पण परिणत अवस्थेत तर संवेदनांच्या अनेकत्वाचा समन्वय साधला जाऊन त्या एकतान होतात. विविध अनुभूतींच्या समधाततेत – मुळात वैचित्र्य असले तरी –शेवटी अनुभूतीची एकात्मताच निर्माण होते. विविध संवेदनांचा आस्वाद विविध असतो. त्यांच्या विविधतेचा आस्वादही संमिश्र असणार. परंतु त्यांच्या समधाततेचा आस्वाद मात्र एकसंधच असेल आणि सुखदही असेलच. कारण—

(१) समधाततेचा अर्थ अनेकत्वात ऐक्याची स्थापना. म्हणून अनुभवविविधतेची परिणती एकसंधपणातच होणार.

(२) अनुभवांच्या पातळीवरील समधाततेचा अर्थ होतो आंतर वृत्तींची समाहित अवस्था. आणि चित्ताची समाधी जरी स्वतःपुरती आनंदमय नसली तरी ती आनंदाचे अधिष्ठान असते हे निश्चित. यामुळेच रीचर्ड्स आनंद नाकारीत नाही – तो सुख वा आल्हादही नाकारीत नाही. परंतु काव्यास्वाद नुसत्या सुखापुरता किंवा आनंदापुरता मर्यादित न मानता त्याहून कितीतरी अधिक उदात्त व उज्ज्वल मानतो. वास्तविक पाहता आनंदविषयक चुकीच्या समजुतींचा आधार असलेला इंग्रजीतला 'प्लेझर' हा शब्द मुळातच हलक्याफुलक्या, क्षुद्र अनुभवाचा वाचक आहे. आनंदाचे स्वरूप त्याहून कितीतरी अधिक उदात्त व उज्ज्वल असते. आनंद शब्दाच्या समग्र आशयाचे आकलन झाल्यावर हा वाद कदाचित मिटू शकेल.

आता उरली चवथी उपपत्ती : 'रसदशा हे हृदयाच्या विमुक्त स्थितीला दिलेले नाव होय.' हा आचार्य शुक्लजींचा सिद्धांत आहे. शुक्लजींच्या विवरणानुसार त्यात मुख्यतः तीन कल्पना अनुस्यूत आहेत. (१) वैयक्तिक क्रोधलोभ आणि तज्जन्य सुखदुःख यांपासून मुक्तता. (२) चित्तवैमल्य (प्रसन्नता). (३) भावनेचे साधारणीकरण आणि तज्जन्य नैतिक समाधान. शुक्लजींच्या या सिद्धांतावर वास्तविक ॲरिस्टॉटलच्या विरेचन-सिद्धांताचा परिणाम झालेला आहे. ॲरिस्टॉटलच्या विरेचन-सिद्धांताला दोन मुख्य बाजू आहेत : मानसशास्त्रीय आणि नैतिक. मानसशास्त्राच्या दृष्टीने विरेचनाचा अर्थ भावोर्मी ओसरल्यानंतरची चित्ताची प्रसन्नता असा आहे. आणि नैतिक दृष्टिकोनातून विरेचन हा शब्द मानसिक आरोग्याचा द्योतक आहे.

त्याच्याच प्रेरणेने डॉ. रीचर्ड्सने आधुनिक मानसशास्त्राच्या अनुरोधाने वरील सिद्धांत प्रतिपादन केला आहे. आंतर वृत्तींचा समतोल, आणि चित्ताची प्रसन्नता किंवा हृदयाची मुक्तावस्था यात मूलभूत भेद नाही. आंतर वृत्तींचा समतोल निश्चितच चित्ताला प्रसन्नता आणतो, म्हणजेच हृदयाला क्रोधलोभजन्य विकृतीतून मुक्त करून निरामय बनवतो. किंवा असे म्हणू या की चित्ताच्या निरामयतेचा अर्थच हा की तींत आपल्या भिन्न भिन्न आंतर प्रवृत्ती परस्परांशी समतोल साधून राहतात. विमलता किंवा मुक्तावस्था यांचा अर्थ विकारांचा अभाव असा आहे हे सूक्ष्म विश्लेषण केल्यानंतर दिसून येते. म्हणजे ती अभावात्मक अवस्था असून आंतर प्रवृत्तींची समधातता ही भावात्मक अवस्था होय. एक चित्ताची विकाररहित किंवा निरोगी अवस्था तर दुसरी मनाची हृष्टपुष्ट स्थिती. पण ही कदाचित शाब्दिक कसरतच ठरेल–व्यवहारात निरोगीपणा आणि धडधाकटपणा यांत भेद करणे फारच कठीण पडेल. शुक्लजींची नैतिक कल्पना आणखीही एक पाऊल पुढे जाते हे खरे; म्हणजे वैयक्तिक शोक–क्रोधादिकात जिथे मोहजन्य मालिन्य असते तिथे वैयक्तिकतेच्या संकुचित वर्तुळातून बाहेर पडलेले, लोककल्याणार्थ प्रवृत्त झालेले तेच भाव एका अलौकिक सौंदर्याने विभूषित होतात, हा त्यांचा सिद्धांत अधिकच भावरूप आणि घनात्मक (अस्तिपक्षी) ठरतो. आता प्रश्न हा उद्भवतो की उपरिनिर्दिष्ट अवस्था आनंदरहित आहे वा आहेत की काय? माझे मत नाही असे आहे. अशा अवस्थेला आपण आनंदाचे अधिष्ठान किंवा आनंदाचे अभावात्मक स्वरूप अवश्य मानू शकतो. आनंदाने ओथंबलेल्या आत्मानंदाच्या पायरीला ती पाहिजे तर न पोहोचू दे. पण ही अवस्था बहुधा आत्मविश्रांतीपासून फारशी दूर पडणार नाही. आपल्या समतोलाच्या कल्पनेत रीचर्ड्सने आंतरवृत्तींचा कमीत कमी लोप आणि अधिकात अधिक संतोष यांच्या शक्यतेचा समावेश केला आहे आणि तिकडे शुक्लजींनी लोककल्याणातील सौंदर्याची कल्पना मांडली आहे. एवंच दोघांनी मिळून अभावात्मकतेचा बराचसा निरास करण्याचे प्रयत्न केले आहेत. पण दोघांनीही स्वमताच्या दुराग्रहापायी आनंद शब्द टाळला आहे एवढेच नव्हे तर ते त्याचा निषेधही करीत आले आहेत. तरी पण मी आताच सांगितल्याप्रमाणे दोन्हीही पंडितांनी निर्दिष्ट केलेल्या मानसिक अवस्था–हृदयाची विमुक्त स्थिती आणि आंतर वृत्तींचा समतोल–आनंदरहित मानता येत नाहीत : प्रत्यक्ष अनुभव हाच याचा पुरावा होय.

यावरून हाच निष्कर्ष निघतो की आनंदाविरुद्ध मांडले गेलेले सारेच सिद्धांत एक तर सिद्धच होऊ शकत नाहीत अथवा निराळ्या पद्धतीने आनंदाकडेच बोट दाखवीत असतात.

शास्त्रार्थविवरणाच्या खटाटोपात न पडता शेवटी काव्यातल्या एका वैशिष्ट्यपूर्ण करुण प्रसंगाच्या पृथक्करणाच्या सहायाने प्रस्तुत प्रश्नाविषयी निर्णय देणे अधिक प्रत्ययकारी ठरेल. सत्य हरिश्चंद्र नाटकात रोहिताच्या मृत्यूमुळे शैव्या विलाप करीत

असल्याचा प्रवेश आहे. कवीने अतिशय हृदयद्रावक शैलीत रोहिताचा अकाली मृत्यू आणि त्याच्या शोकाने व्याकुळ झालेल्या शैव्येचे आर्त आक्रंदन यांचे वर्णन केले आहे. आणि बालनट व नटी तशीच इतर नाट्यसामग्री यांच्या सहायाने सूत्रधार त्याचे अत्यंत जिवंत दर्शनही घडवतो. रंगमंदिरात जाऊन प्रेक्षक या प्रसंगाचे प्रत्यक्ष दर्शन घेतात. हा अनुभव कोणत्या प्रकारचा असतो हाच आपल्या विवेचनाचा विषय आहे. या संबंधात पहिली आवश्यक गोष्ट ही की प्रेक्षकाचे मन साधारणपणे निरामय असायला हवे. नित्याच्या त्याच त्या जीवनातले क्षोभलोभ आणि हर्षविषाद यापासून स्वतःची सोडवणूक करून घेऊन एका उच्चतर अनुभूतीच्या ओढीने तो तेथे जाणार किंवा त्याने तसे जायला हवे. रंगमंदिरातील नाट्यसामग्री जीवनाच्या संपर्कापासून मुक्त होण्यात त्याला सहायभूत ठरते. तरीही रंगभूमीवर अजाण राजपुत्राला सर्पदंशाने मृत्यू आलेला तो पहातो तेव्हा त्याच्या मनात निश्चितच शोकाचा प्रादुर्भाव होतो आणि त्याला एक प्रकारच्या यातनांचा अनुभव येतो. ही आपत्ती सर्वस्वी वैयक्तिक नाही हे खरे, तरी पण दुसऱ्यांच्या बालकाचाही अशा प्रकारचा मृत्यू पाहून आपल्याला शोकच होतो. प्रमाणात भेद असतो हे निश्चित, पण तो अनुभव असतो शोकाचाच. आपण जाणून असतो की हे सारे खरे नाही. परंतु त्या क्षणी या वस्तुस्थितीचा आपणाला विसर पडतो. कवीचे आणि नटाचे कौशल्य आपल्याला ती विसरायला लावते. तरी पण ही सारी उघडी वाघडी वास्तवता नसून ती कल्पनेच्या रमणीय आवरणात गुरफटलेली असते. यामुळे उघड्या नागड्या वस्तुस्थितीची तीव्रता तिच्यात असते. प्रत्यक्षातील आघातापेक्षा हा आघात निश्चितच सौम्य असतो. पण प्रस्तुत काव्यप्रसंगाचा आस्वाद हाच की काय ? म्हणजे या आघातामुळे, मग तो तुलनात्मक दृष्टीने हवा तेवढा सौम्य का असेना, व्याकुळ झालेला प्रेक्षक त्याच अवस्थेत राहातो का ? प्रेक्षकांचा समाज आज हजारो वर्षे केवळ व्याकुळतेचा अनुभव घेण्यासाठीच काव्य वाचीत वा नाटक पहात आला आहे, हे कोणताही विवेकशील मनुष्य मान्य करणार नाही. म्हणून उपरिनिर्दिष्ट तात्कालिक यातना हा करुण रसाचा आस्वाद नसून त्याच्या परिणतीच्या प्रक्रियेतले ते नुसते एक अंग आहे. रामचंद्र-गुणचंद्र आणि शुक्लजी यांनी उल्लेखिलेल्या या यातना हा तात्पुरता अनुभव आहे, ती अंतिम परिणती नव्हे. प्रत्येक यशस्वी कलाकृतीच्या अध्ययनाने वा अवलोकनाने सहृदयाला शेवटी एक प्रकारच्या मानसिक प्रसन्नतेचा, आत्मिक समाधानाचा अनुभव येत असतो. मानसिक प्रसन्नतेचा अर्थ असा नव्हे की तो हसत हसत (शुक्लजींच्या भाषेत दात काढीत) रंगमंदिरातून परततो. कलाकृती जितकी उदात्त व गंभीर असेल तितक्याच गंभीर व उदात्त आत्मिक समाधानाचा लाभ प्रेक्षकाला होईल. पण आत्मिक समाधानाच्या जागी जर त्याला यातना वा मनःक्षोभ जाणवत असेल, तो जर 'कुंठितमती' होऊनच परत फिरत असेल, तर असे मानावे लागेल की कुठे ना कुठे तरी वैगुण्य राहून गेलेले आहे. एक तर कवीला आपल्या सामग्रीचे-प्रस्तुत प्रवेशातील भय किंवा शोक यांचे (आपल्या कच्च्या मालाचे)- कलात्मक रूपांतर करण्यात यश तरी आलेले

नाही, म्हणजे प्रस्तुत करुणा वा भय यांच्या उवडेवाघडेपणाचा (उत्तानतेचा) निरास तो करू शकलेला नाही; किंवा प्रेक्षकाचे चित्त तरी कसल्या तरी प्रकारच्या एखाद्या पूर्वग्रहाने ग्रासलेले आहे. 'प्लेझर' वा आल्हाद यांची आपणाला चीड असेल तर सोडून द्या, पण हे गंभीर आत्मिक समाधानही आनंदरहित असत नाही. करुणा व भय यांची परिणती मानसिक प्रसन्नता आणि आत्मिक समाधान यात कशी होते हा प्रश्न सध्या आपल्यासमोर नाही. सध्या सहृदयाचे मन रसप्रक्रियेत अनेक अवस्थातून पुढे जात असते एवढे लक्षात घेतले म्हणजे पुरे. स्थायी भावाच्या स्वरूपानुसार तो सुख वा दुःख अनुभवतो, कल्पना जागृत झाल्यामुळे त्याच्या हृदयात एक प्रकारची स्वच्छन्दतेची भावना प्रादुर्भूत होते, इकडे कलातत्त्वांचे आकलन समाधातता (समाधान), आल्हाद, विस्मय, इत्यादिकांना जन्म देते आणि या साऱ्यांची परिणती शेवटी एका विशिष्ट प्रकारच्या मानसिक अवस्थेत होते–ही अवस्था निश्चितच संतोष देणारी असते. कलात्मक निर्मिती ही समधातेची प्रक्रिया असते. करुण प्रसंगांचा आस्वाद घेताना शोक, भय इत्यादिकांच्या अनुभवामुळे काही क्षण प्रक्षुब्ध झाल्यानंतरही प्रेक्षकाची चित्तवृत्ती शेवटी समधात होऊन जाते आणि समधात अवस्था ही निश्चितच सुखद अवस्था होय. एवंच करुण रसाचा आस्वाद हा शोक, भय इत्यादिकांचा आस्वाद नसून त्याच्या कलात्मक परिणतीचा आस्वाद आहे. आस्वादाच्या या प्रक्रियेत सहृदयाला थोडे फार वदु अनुभव येतही असतील, पण त्याची परिणती मात्र आत्मिक समाधान किंवा सुख यातच होते.

म्हणून रसानुभूती आनंदकारकच असते–ती आनंदमय जाणीव असते : वाद आहे तो नुसता शाब्दिक, तत्त्वाचा नव्हे.

आ नं दा चे स्व रू प

पण आनंदाचेही अनेक स्तर आणि स्वरूपे असतात ना ? रसानंदाचे स्वरूप कोणते ? हे स्पष्ट केल्यावाचून रसस्वरूपाचे विवरण अपुरेच राहणार.

भारतातील सगळेच प्राचीन आणि अनेक आधुनिक आचार्य, तसेच तिकडे पाश्चिमात्यांपैकीही अनेक प्रतिभावान लेखक रस हा एक प्रकारचा अलौकिक आनंद वा अनुभव मानतात. प्राचीन आचार्यांनी रसाची अलौकिकता अत्यंत आग्रहाने व प्रभावी तर्कवादाच्या आधारे प्रतिपादन केली आहे. त्यांच्या मताचा सारांश असाः

काव्यनिबद्ध झालेले लौकिक भाव कार्यकारणभावाच्या पलीकडे जातात आणि त्यांच्या लौकिक स्वरूपाचा लोप होतो.रस हा अलौकिक विषयाचा आस्वाद असल्याकारणाने तो स्वतःही अलौकिकच असतो. तो ना कार्य, ना ज्ञाप्य, ना सविकल्प ज्ञान, ना निर्विकल्प ज्ञान.

अनेक पाश्चात्य विद्वानही आपल्या पद्धतीने सामान्यतः याच सत्याचा पुनरुच्चार करतात :

"(नेहेमीच्या अर्थाने) वास्तव सृष्टीचा घटक होऊन रहाणे किंवा तिचे अनुकरण करणे हा काव्याचा स्वभाव नव्हे. ती तर एक निराळीच सृष्टी असते. ती स्वयंसिद्ध, स्वयंपूर्ण व स्वतंत्र असते."

(ऑक्सफर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री – ब्रॅडले, पृ.५)

"यामुळे कोणत्याही कलाकृतीचा आस्वाद घेण्यासाठी आपणाला जीवनातले काहीही बरोबर घ्यावे लागत नाही – त्यातील कल्पना आणि कार्य-परंपरा यांच्या ज्ञानाची आवश्यकता नाही किंवा त्यातील मानसिक आवेगांची ओळख असण्याचेही कारण नाही."

(आर्ट – क्लाइव्ह बेल, पृ. २५)

डॉ. रीचर्ड्सचे मत या कल्पनेचा उगम कांटच्या ग्रंथाने झाला असे आहे. (प्रिंसिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम, वायवी – सौंदर्यचेतना, पृ. ५५) त्याच्याच आधारावर पुढे सौंदर्याचा आध्यात्मवादाशी संबंध प्रस्थापित केला गेला आणि तदुत्तरकालीन विचारवंतांनी –क्रोशे, व्हर्नन ली, ब्रॅडले, बोझांके, क्लाइव्ह, बेली इत्यादिकांनी – सौंदर्यानुभूतीच्या विशिष्ट स्वरूपाविषयी एक सुनिश्चित उपपत्तीच मांडली : "सौंदर्यानुभूती विलक्षण आणि वैशिष्ट्यपूर्ण असते." वरीलपैकी कांट व हेगेल हे तर ही अनुभूती आनंदमयच मानतात. परंतु उत्तरकालीन टीकाकारांनी आपल्या ताज्या दमाच्या उत्साहाच्या भरात आनंदाला एक तर या अनुभूतीची नुसती पद्धती मानले आहे किंवा ती अनुभूती आनंदाहून विलक्षण तरी मानली आहे. या विलक्षणपणाचा वा वैचित्र्यपूर्णतेचा आधार हा की सौंदर्याची अनुभूती तटस्थ, अप्रत्यक्ष, वैयक्तिकतेपासून मुक्त, साधारणीकृत आणि सामान्य बौद्धिक व भावनात्मक अनुभूतींपेक्षा निराळी असते. अशा रीतीने प्रस्तुत सिद्धांताचे उत्साही प्रवर्तक काव्यानुभूतीला वास्तविक लौकिक व आध्यात्मिक दोनही अनुभूतींहून निराळी मानतात.

वरील विवेचनावरून हे उघड दिसते की अलौकिक आणि वैशिष्ट्यपूर्ण वा विलक्षण या विशेषणांचा आशय सामान्यपणे सारखाच आहे. रसाची वा काव्याची अनुभूती जीवनातील इतर अनुभूतींहून निराळी असते. ती बौद्धिक अनुभूती नव्हे. प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष अनुभव म्हणजे प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष ऐंद्रिय किंवा भावनात्मक अनुभूतीही नव्हे. ती वैयक्तिक क्रोधलोभांपासून मुक्त असते. ती वैयक्तिकतेच्या सीमांना अतीत अशी साधारणीकृत अनुभूती आहे. जीवनातले इतर – प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष, ऐंद्रिय वा भावनात्मक अनुभव सामान्यतः याच कोटीत येतात; म्हणजे एक तर ते वैयक्तिक क्रोधलोभांनी दूषित झालेले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष ऐंद्रिय अनुभव वा भावनात्मक अनुभव तरी असतात किंवा बौद्धिक अनुभव तरी असतात. यामुळे भारतीय प्रतिभावंतांनी रसाला अनिर्वाच्य म्हणून स्वतःची सुटका करून घेतली, तर पाश्चात्य विचारवंतांनी सौंदर्यभावना या नव्या भावनेची कल्पना काढली.

आत्म्याच्या अस्तित्वावर श्रद्धा ठेवून चालल्यास अनुभूतीचे व तदनुसार आनंदाचे चार प्रकार करता येतात :

आनंद—भौतिक आनंद—(१) ऐंद्रिय, (२) भावनात्मक, (३) बौद्धिक, (४) आध्यात्मिक आनंद.

हे वर्गीकरण उघडउघड स्थूल मानाचे असून काटेकोर नव्हे. कारण की ऐंद्रिय वा बौद्धिक अनुभूती आध्यात्मिक अनुभूतीविना संभवत नाही. तसेच आध्यात्मिक वा बौद्धिक अनुभूती ऐंद्रिय अनुभूतीच्या अभावी कशा संभवतील ? किंवा बुद्धीच्या सहायावाचून आपली इंद्रिये किंवा आत्मा कार्यक्षम कसा राहू शकणार ? म्हणून हे वर्गीकरण अनुभूतींच्या वरीलपैकी कोणत्याही एकेका अंशाच्या प्राधान्याचेच द्योतक आहे. अनुभूतीचे कोणतेच स्वरूप संपूर्णतया तदितर-निरपेक्ष असू शकत नाही. उदाहरणार्थ प्रिय व्यक्तीच्या स्पर्शाचा आनंद ऐंद्रिय असतो, प्रेमाचा भावनात्मक असतो. शास्त्रातील एखादी समस्या सुटल्याचा बौद्धिक तर आत्मतत्त्वाच्या साक्षात्काराचा आध्यात्मिक होय.

आता काव्यानंद यांपैकी कोणत्या गटात मोडतो की कोणत्यातच मोडत नाही ते पहावयाचे आहे. तो संपूर्णपणे निरपेक्ष तसाच विलक्षण आहे. संस्कृतमधील बहुसंख्य पंडितांनी त्याला अलौकिक आणि अनिर्वचनीय म्हणून तो विलक्षण असल्याचें सांगितले आहे, हे खरे. पण त्याचा अर्थ असा नव्हे की त्यांनी त्याच्या स्वरूपाचे विश्लेषण करावयाचा प्रयत्न केलाच नाही. रसस्वरूपाच्या संदर्भात आम्ही हे स्पष्ट दाखवून दिले आहे की भारतीय काव्यशास्त्रात काव्यास्वादाविषयी दोन मते आढळतात : भौतिकवादी आणि आध्यात्मवादी. प्राचीनांपैकी भरत व भट्टनायक यांचा आणि उत्तरकालीन आचार्यांपैकी जैन पंडित रामचंद्र-गुणचंद्र यांचा दृष्टिकोण भौतिकवादी आहे. भरत रस व त्याचा आस्वाद यात भेद करतो : रस ही सुख-दुःखात्मक भावांवर आधारलेली कलात्मक अवस्था किंवा सौंदर्यसृष्टी असून तिचा आस्वाद हा एक प्रकारचा हर्षादिकांनी युक्त असा अनुभव होय. यात दोहोचेही अस्तित्व भौतिक आहे हे उघड आहे : रसही इंद्रियगम्य आहे आणि त्याचा आस्वादही ऐंद्रियच आहे. भट्टलोल्लट रस भावानुभूतीहून अभिन्न मानतो व काव्यास्वाद चमत्कृतीच्या स्वरूपाचा मानतो. "मूळ नायकादीच रसाचे आस्वादक असतात. साहश्यादिकांच्या आधारे त्याचा आरोप नटावर करून सहृदय चमत्कृतीचा अनुभव घेतो." यात रसाचे स्वरूप तर उघडपणे भौतिक आहे, परंतु सहृदयाच्या अनुभवाला येणाऱ्या चमत्कृतीचे स्वरूप काय ते सांगणे कठीण आहे. संदर्भावरून तेही भौतिकच असावेसे वाटते पण निर्णायक पुराव्याच्या अभावी तसे निश्चित मानणे कदाचित योग्य होणार नाही. जैन आचार्यांचे मत सर्वस्वी निःसंदेह आहे. त्यांच्या मते रस हा सुखदुःखात्मक अनुभव असून श्रोता वा प्रेक्षक त्याचाच आस्वाद घेत असतो. मात्र या आस्वादात काव्यकौशल्यजन्य वा नाट्यनैपुण्योद्भव चमत्कृतीचा

मिलाफ झालेला असतो. अर्थात ह्यांच्या मते काव्यानुभूती ही निश्चितच ऐंद्रिय अनुभूती असून ती नेहेमीच आनंदमय असते असे नाही.

आत्मवाद्यांचे मत निश्चितच आनंदवादी असून तेच भारतीय काव्यशास्त्राचे प्रातिनिधिक मत होय. त्यांच्या मतानुसार रस–काव्यानंद हा ऐंद्रिय आनंद वा विषयानंद नव्हे. तो विशुद्ध आत्मानंद नसला तरी आत्मानंदाला अतिशय जवळचा आहे. काव्यानंदाला रत्यादिकांचे अधिष्ठान असते यामुळे तो विषयानंदापासून सर्वथा अलिप्त नसतो, पण ते भाव विशुद्ध म्हणजे साधारणीकृत असल्याने क्षोभलोभातून विमुक्त असतात. यामुळे काव्यात भौतिक अंश कमी व चिन्मय अंश अधिक असतो. चिन्मय अंशाचे प्राधान्य असल्याकारणाने तो आत्मानंदाच्या निकट तर पोहोचतो. परंतु रत्यादिकांच्या अधिष्ठानामुळे तो अशाश्वत व सोपाधिकच रहातो. शाश्वत व निरुपाधिक बनू शकत नाही. एवंच काव्यानंदाची अवस्था मधल्या पातळीवरची आहे. तो विषयसुखाच्या मानाने अधिक शुद्ध आणि चिन्मय, तर आत्मानंदाच्या तुलनेने अधिक स्थूल व भंगुर असतो. वास्तविक भारतातील आनंदवादी तत्त्वज्ञानात आनंदाला त्याच्या एकूण एक अवस्थात आत्मानंदाच्याच स्वरूपाचा मानले आहे. विषयसुखातील आनंदाचा अंशही आत्मसाक्षात्काराचाच वाचक असून काव्यानंदातही आनंदाचा स्पष्टार्थ विशुद्ध भावाच्या अधिष्ठानावरून घेतलेला आत्म्याचा आस्वाद हाच आहे. यामुळे काव्यानंद आत्मानंदाहून भिन्न आहे तो प्रकृती वा प्रकार या बाबतीत नसून केवळ प्रमाणापुरताच आहे. आणि तो विलक्षण आहे तो एवढ्याच अर्थी की तो विषयानंदही नाही आणि शुद्ध आत्मानंदही नाही.

पाश्चात्य देशातील काव्यास्वादाच्या स्वरूपाच्या विवेचनाचा इतिहास खूपच मनोरंजक आहे. प्लेटो बुद्धी व आत्मा एक मानून दोन प्रकारच्या अनुभूतींचे अस्तित्व गृहीत धरतो : आध्यात्मिक (बौद्धिक) अनुभूती आणि ऐंद्रिय अनुभूती. त्याने काव्यानंदाला सौंदर्यानुभूतीहून निराळा ऐंद्रिय आनंद मानून, तो खोटा, खालच्या पातळीवरचा आणि विकृत मानला आहे. सौंदर्यानुभूतीला तो आत्मानुभव मानतो :

" सॉक्रेटिस–यांपैकी काही कलाप्रक्रिया अशा असतात की त्या त्या आत्म्याच्या श्रेष्ठ प्रतीच्या कल्याणाची सोय करतात. इतर – कल्याणाची उपेक्षा करून नुसते सुख आणि त्याचे साधन यांकडेच लक्ष पुरवतात. त्या असा विचार करीत नाहीत की कोणता आनंद चांगला अन् कोणता वाईट.

सॉक्रेटिस – तिचे (शोकांतिकेचे) एकमेव उद्दिष्ट व ध्येय प्रेक्षकांना सुख देणे एवढेच का असते ? का त्या (सुखा)ला विरोध करून ती त्यांच्या गोड पापांच्या कथा न सांगता शब्द व गीते यांच्या द्वारा स्वेच्छेने प्रिय व अप्रिय सत्यांचा उलगडा करते ? तुमच्या मते तिची नैसर्गिक प्रवृत्ती कोणती ?

कल्लिक्लेस–सॉक्रेटिस, शोकांतिका प्रेक्षकांचे सुख व समाधान यांसाठीच प्रवृत्त होत असते यात मुळीच शंका नाही.

सॉक्रेटिस –आणि कल्लिकलेस, ते सुख म्हणजे ज्याचा आताच आपण शब्द-रंजन (लट्टुपटीचा संतोष) या शब्दात उल्लेख केला तसाच पदार्थ नव्हे का ?"

(गारगिअस, पृ. ५०१-२)

ॲरिस्टॉटलनेही काव्यानंदाला आध्यात्मिक न मानता लौकिकच मानले आहे, पण प्लेटोसारखी त्याला खोटा आणि विकृत म्हणून त्याची अवहेलना केली नाही. त्याच्या मते काव्यानंद हा आध्यात्मिक आनंद नव्हे, प्रत्यक्षातील ऐंद्रिय सुख नव्हे आणि बौद्धिक संतोषही नव्हे – तो सामान्य जीवनांतच अंतर्भूत होणारा प्रत्यभिज्ञेचा आनंद आहे, पण प्रत्यक्ष प्रत्यभिज्ञेचा नव्हे तर कल्पनात्मक प्रत्यभिज्ञेचा. म्हणजे हा आनंद प्रत्यक्षातील ऐंद्रिय वा मानसिक आनंदाहून अधिक सूक्ष्म असतो. अठराव्या शतकातील आंग्ल टीकाकार **एडिसन** याने यालाच कल्पनेचा आनंद म्हटले आहे.

"मूळ पदार्थांपासून उद्भवलेल्या विचारांची (मानसिक प्रतिबिंबांची) तुलना त्या पदार्थांची प्रतिमा, चित्र वा संगीतात्मक संसूचन यांपासून उत्पन्न झालेल्या विचारांशी (मानसिक प्रतिबिंबांशी) करणाऱ्या मानसिक व्यापाराचा हा काल्पनिक आनंद हा परिणाम होय असे तो सर्वच बाबतीत मानतो."

(अरस्तुका काव्यशास्त्र-भूमिका, पृ. ३७)

हे उद्धरण म्हणजे खासच ॲरिस्टॉटलच्या विधानावरील भाष्य होय. ॲरिस्टॉटलचे मोघम विवेचन एडिसनने पारिभाषिक शैलीत ग्रथित केले आहे.

प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यानंतर कळत नकळत प्लेटोच्याच प्रेरणेने आध्यात्मिक सौंदर्याच्या कल्पनेचा विकास युरोपात हळू हळू झाला आहे. **क्रोशेने** आपल्या **'एस्थेटिक्स'** या प्रसिद्ध ग्रंथात त्याला 'रहस्यवादी सौंदर्यशास्त्र' म्हटले आहे. त्याचे सर्वांत प्रथम प्रतिपादन ग्रीको रोमन पंडित **प्लोटायनस** याने केले. त्याच्या मताचा सारांश असा :

"निसर्गसौंदर्याचे उगमस्थान आत्मा होय. यामुळेच प्लेटोचा पुढील सिद्धांत चुकीचा ठरतो : 'कला निसर्गाचे अनुकरण करते, आणि स्वतः निसर्ग ही ज्ञानाची प्रतिकृती असते. अर्थात कला ही नकलेची नकल असल्याकारणाने असत्य व अस्पृहणीय ठरते.' कारण असे की जे ज्ञान स्वतः प्रकृतीचे उगम-स्थान आहे तेच कलेचेही उगमस्थान आहे."

(एस्थेटिक्स–क्रोशे, १९५३, पृ. १६८)

कालांतराने हे गूढवादी आध्यात्मिक सौंदर्यशास्त्र तमोयुगातील धार्मिक रंगात रंगून निघाले आणि कलेचा धर्म व तत्त्वज्ञान यांच्याशी घनिष्ठ संबंध प्रस्थापित झाला. कित्येक शतकांनंतर यूरोपमध्ये जर्मन आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाचा जन्म आणि विकास झाला, सौंदर्य आणि कला यांवरही अध्यात्मपर गहन भाष्ये निर्माण झाली. **कांट, शिलर, हेगेल,** इत्यादिकांनी या सिद्धांताच्या विकासाला भरपूर हातभार लावला.

या तत्त्वज्ञांच्या सिद्धांतातील सूक्ष्म भेदांचे विवेचन करणे या ठिकाणी इष्टही नाही व सुसंगतही ठरणार नाही. सामान्यतः या साऱ्यांचेच असे मत होते की कलेची किंवा सौंदर्याची निर्मिती ही एक आध्यात्मिक प्रक्रिया आहे. "अशा प्रकारे सौंदर्य हा आत्म्याच्या (मूर्त) इंद्रियगम्य अभिव्यक्तीचा पर्याय आहे." (पृ. २९६). या स्वरूपाच्या परिभाषेत वर्णिलेल्या सौंदर्याची चर्वणाही स्वाभाविकपणे आध्यात्मिक अनुभूतीच असावयास हवी. म्हणूनच या वर्गातल्या विचारवंतांच्या मते काव्यास्वाद ही आध्यात्मिक अनुभूती असून ती निश्चितच आनंदमय असते. कांटच्या शब्दात "तो एक असा अतींद्रिय आणि सार्वत्रिक आनंद आहे की एकीकडे योगक्षेमाच्या विचारातून व दुसरीकडे बौद्धिक कल्पनातून तो विमुक्त असतो."

(पृ. २८०)

कालांतराने आध्यात्मवादी सौंदर्यशास्त्राला विरोध होऊ लागला. आणि **मार्क्स** व **फ्रॉइड** यांच्या क्रांतिकारक सिद्धांतांच्या अनुरोधाने अत्यंत प्रभावी शब्दात सौंदर्य व त्याची अनुभूती यांवर भौतिकतावादी भाष्ये करण्यात येऊ लागली. मार्क्सच्या वादानुसार कलानुभूती ही आर्थिक हितसंबंधांनी नियंत्रित झालेली भौतिक अनुभूती आहे, तर तिकडे फ्रॉइडच्या मतानुसार तो कामवासनेतून उत्स्फूर्त झालेला ऐंद्रिय आस्वाद आहे. विसाव्या शतकातही अनेक काव्यविषयक सिद्धांत उदयास आले आणि त्यांनी काव्यानुभूतीच्या स्वरूपाविषयी बौद्धिक, नैतिक, तसेच मानसशास्त्रीय विवेचन केले परंतु सामान्यतः ती सारीच उपरिनिर्दिष्ट कल्पनांचीच रूपांतरे आहेत. एका क्रोशेच्या सहजानुभूतीच्या सिद्धांताने तेवढे थोडे नाविन्य आणले. त्याच्या मते आत्म्याचे दोन व्यापार असतात : "(१) विचारात्मक आणि (२) व्यावहारिक. विचारात्मक व्यापाराची म्हणजे ज्ञानाची स्वरूपे दोन : ज्ञान स्वयंप्रकाशी असू शकते, किंवा अनुमेय; कल्पनेच्या सहाय्याने लाभलेले ज्ञान वा तर्काने जोडलेले ज्ञान : विशिष्ट व्यक्तीचे ज्ञान अथवा सामान्य समाजाचे ज्ञान; विशिष्ट पदार्थांचे ज्ञान वा त्यांच्या परस्पर संबंधाचे ज्ञान : वस्तुतः ज्ञान एक तर कल्पना निर्माण करते नाही तर प्रतिमा. कलेचा संबंध ज्ञानाच्या पहिल्या प्रकाराशी म्हणजे स्वयंप्रकाशी ज्ञानाशी आहे. याचेच नांव सहजानुभूती : कला ही सहज अनुभूतीच असते" (पृ. १४). एवंच क्रोशेच्या मतानुसारही कला ही एक प्रकारची आध्यात्मिक प्रक्रिया असून ती आत्म्याच्या वैचारिक प्रवृत्तीचा म्हणजे ज्ञानाचा घटक आहे. कलेचा म्हणजे सहजानुभूतीचा आस्वाद कलाकाराला आनंददायकच असतो. आणि ती मूर्त स्वरूप धारण करते तेव्हा तिच्या मूर्त स्वरूपाचा आस्वाद प्रेक्षकालाही स्वाभाविकच आनंददायी ठरतो. एवंच येथे काव्याला वा कलेला मुळात आध्यात्मिक मानूनही भावापेक्षा कल्पनेवरच अधिक अधिष्ठित मानलेले आहे. आणि क्रोशेची ही उपपत्ती म्हणजे वास्तविक अध्यात्मवादी तत्त्वज्ञ आणि ॲरिस्टॉटल यांच्या कल्पनांचा समन्वय होय.

वरील विवेचनाचा निष्कर्ष काव्यानंद वा रसास्वादजन्य आनंद यांच्या स्वरूपाविषयी पुढील सिद्धांताच्या रूपाचा निघतो :

(१) काव्यानंद हा प्रत्यक्षपणे ऐंद्रिय–मानसिक आनंद होय. प्राचीनांपैकी प्लेटोने आणि नवीन विचारवंतांपैकी मार्क्स व फ्रॉइड यांनी आपापल्या पद्धतीने हे मत प्रतिपादन केले आहे.

(२) काव्यानंद हे आध्यात्मिक आनंदाचेच एक स्वरूप आहे. संस्कृतमधील प्रातिनिधिक आचार्यांचे आणि तिकडे पश्चिमेकडील अध्यात्मवादी विचारवंतांचेही हेच मत आहे.

(३) काव्यानंद हा कल्पनेचा आनंद आहे : ॲरिस्टॉटलपासून स्फूर्ती घेवून ऐडिसनने अठराव्या शतकात हे मत पुढे मांडले. विसाव्या शतकात क्रोशेने त्याचीच शास्त्रीय स्वरूपात मांडणी करून त्याला सहजानुभूतीचा आनंद मानले.

(४) काव्यानंद हा सर्वच प्रकारच्या लौकिक (व आध्यात्मिक) अनुभूतींहून भिन्न असून तो संपूर्णपणे निरपेक्ष असा एक विलक्षण आनंद आहे. तसा तर हा सिद्धांत पुष्कळच जुना आहे. पण एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी व विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी ब्रॅडले, क्लाइव्ह, वेल इत्यादी कलावाद्यांनी त्याची सुव्यवस्थित स्वरूपात मांडणी केली. या सिद्धांतावरही गूढवादी प्रवृत्तीच्या थोड्या छटा असल्या, रिचर्ड्सच्या मते त्यावर कांट व हेगेल यांचाही अप्रत्यक्ष प्रभाव पडलेला असला तरीही विलक्षण अनुभूती व आध्यात्मिक अनुभूती एकच मानणे योग्य ठरणार नाही, कारण ही विलक्षण अनुभूती केवळ लौकिक आनंदाहूनच नव्हे तर आध्यात्मिक आनंदाहूनही भिन्नच असते.

काव्यानंदाचे किंवा रसाचे स्वरूप निश्चित करण्यासाठी या चारही सिद्धांतांचे परीक्षण करणे आवश्यक आहे. प्रारंभ शेवटून करणेच सोयीचे ठरेल. विलक्षणतेच्या बतीने जे जे तर्कवाद पुढे आले आहेत त्यांवरून एवढे तर सिद्ध होते की काव्याचा आस्वाद भावानुभूतीहून—प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष, ऐंद्रिय वा भावनात्मक अनुभूतींहून—निराळा असतो, शुद्ध बौद्धिक अनुभव—समस्येचा उलगडा, अनुमान, प्रमाणे इत्यादिकांच्या अनुभवाहूनही निराळा असतो, आणि तिकडे शुद्ध आत्मानंदाहूनही—योगादिकांच्या आनंदाहूनही—निराळाच असतो. पण यावरून हे मात्र सिद्ध नाही होत की तो साधारण जीवनातला आनंद नव्हे, ती इहलोकीची अनुभूती नव्हे. त्यात ऐंद्रिय अंश आहे, बौद्धिक तत्त्वाचाही सर्वस्वी अभाव नाही, आणि आत्म्याविषयी श्रद्धा बाळगणाऱ्यांच्या मतानुसार आत्मानुभवापासूनही तो अलिप्त नाही. या आनंदाच्या स्वरूपाची गुंफण इतर अनुभूतींहून निश्चित निराळी असते, पण त्याचे आधारभूत अंश मात्र सर्वस्वी विलक्षण नसतात. म्हणूनच त्यांचा प्रकार निराळा असूनही प्रकृती मात्र अगदीच भिन्न नसते. तटस्थ अनुभव किंवा व्यक्तिगत क्रोधलोभातून विमुक्त असलेला अनुभवसुद्धा ऐंद्रिय व भावनात्मक अनुभवाचेच सुसंस्कृत स्वरूप होय. रिचर्ड्सने लिहून ठेविले आहे त्याप्रमाणे काव्यास्वादाच्या संपूर्ण प्रक्रियेत माध्यमे असतात आपली इंद्रिये, मन, बुद्धी इत्यादिकच. अर्थात सौंदर्यास्वादाप्रीत्यर्थ आपण

...ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलक्र...
...क्रमांक...वि:...
...क्रमांक ...२६३६..... दि: २९.१२.६८

एखाद्या खास पूरक इंद्रियाची सोय करीत नाही, तोपर्यंत सौंदर्यास्वादाला विलक्षण भाव वा अनुभूती म्हणणे विसंगतच ठरेल. या तर्कवादाने विलक्षणतावाद्यांचे मत सहजच खंडित होते.

काव्यानंद हा कल्पनेचा आनंद आहे—हे मत म्हणजे केवळ अंशात्मक सत्य होय. भावनेचे अधिष्ठान काव्यानंदाला अपरिहार्य असते या महत्त्वाच्या वस्तुस्थितीची त्यात उपेक्षा केलेली आहे. काव्याचा मूळ आधार आपले भावनात्मक जीवन हा आहे. कल्पना हे त्याचे माध्यम–अटळ माध्यम–आहे यात शंका नाही. तरी पण नुसत्या कल्पनेच्या आधारावर काव्यस्वरूपाची निर्मिती संभवत नाही. म्हणून काव्याचा आस्वाद हाही नुसत्या कल्पनेचा आस्वाद होऊ शकत नाही. काव्याच्या क्षेत्राबाहेरही ज्ञानाच्या अनेक क्षेत्रात कल्पनेचा विपुल उपयोग होतो—शास्त्रीय संशोधनाच्या प्रकल्पात कल्पनेचा जितका उपयोग केला जातो तितका दुसऱ्या कुठे होऊ शकणार ? परंतु अशा प्रकारच्या अनुभूतीचे तर काव्यास्वादाशी काहीच नाते नाही. शिवाय कल्पना हा पण मनाचा व बुद्धीचाच तर व्यापार आहे. म्हणून कल्पनेचा आनंदही मानसिक व बौद्धिक आनंदाच्याच चतुःसीमात सामावला जातो. तो काही आनंदाचा नवा वर्ग किंवा प्रकार नव्हे.

काव्यानंद हे आत्मानंदाचेच एक स्वरूप आहे—वास्तविक या मतासंबंधी तर्कवाद करणे त्या मानाने कठीण आहे. कारण आत्म्याचे स्वरूप व अस्तित्वच मुळात विवाद्य आहे. भारतीय रससिद्धांताचे मूळ उगमस्थान म्हणजे शैव सिद्धांत, त्यानुसार आनंद हे आत्म्याचेच स्वरूप आहे. म्हणून प्रत्येक अवस्थेतला आनंद आत्मसाक्षात्काराच्या वा आत्मास्वादाच्या स्वरूपाचाच असतो. विषयानंदातलाही आनंदाचा अंश आत्मानंदाचाच पर्याय आहे. अशा रीतीने आम्ही इतरत्र विशद केल्याप्रमाणे ऐंद्रिय व आध्यात्मिक आनंदातील भेद प्रकृतीचा नसून प्रमाणाचा आहे. आणि विषयानंद, काव्यानंद व आत्मानंद यात शुद्धतेच्या प्रमाणापुरताच केवळ भेद असतो. वेदांताचे मत थोडे निराळे आहे. त्यानुसार ऐंद्रिय आनंद खोटा असतो, ती नुसती मायानिर्मित भ्रांती असते. आत्मानंद – आत्म्याची शुद्ध, निरुपाधिक अवस्था – हे अनुमानहीन ज्ञानाचेच नाव होय. पाश्चात्य आध्यात्मवादी सामान्यतः आत्मज्ञानाला अतींद्रिय अनुभूती मानतात. पण तेही इंद्रियांचा संपर्क नाकारीत नाहीत. त्यांचे म्हणणे एवढेच की आत्मानुभवात ऐंद्रिय संपर्क शेवटी गळून पडतात आणि शुद्ध, निर्विकार, शाश्वत आनंदाची अवस्था शिल्लक राहाते.

वरील विवेचनावरून हे तर संपूर्णपणे उघड दिसते की काव्यानंद हा विशुद्ध आत्मानंद नव्हे. वास्तविक अगदी तसे कोणी मानलेलेही नाही. दोहोत प्रकृतीचा भेद मानला नसला तरी प्रमाणाचा भेद निश्चितच मानलेला आहे. आत्मानंद हा जिथे विशुद्ध आत्मतत्त्वाचा उपभोग आहे तिथे काव्यानंदात भौतिक जीवनाचे अधिष्ठान निश्चितपणे कायम राहते. साधारणीकृत भावनेचे अधिष्ठानही अपार्थिव

नसते. तीत वैयक्तिक क्रोधलोभातून मुक्तता झाल्यामुळे भावनांचे शुद्धीकरण व उदात्तीकरण झालेले असते—परंतु ही अवस्था तरी अभौतिक वा अतींद्रिय का ठरेल? तिचाही अनुभव मनच घेते ना? काव्यानंद हा प्रत्यक्ष स्थायीभावाचा आस्वाद नव्हे तर काव्यनिबद्ध किंवा काव्याच्या माध्यमातून शुद्धीकृत झालेल्या स्थायीभावाचा आस्वाद होय. आता प्रश्न असा की काव्यनिबद्ध झाल्यावर किंवा काव्याच्या प्रभावामुळे आस्वादकाच्या जाणिवेतील वैयक्तिकतेच्या संसर्गातून विमुक्त झाल्यावर स्थायीभावाची परिणती आध्यात्मिक अनुभूतीत होते की काय? माझ्या समजुतीप्रमाणे या प्रश्नाचे उत्तर नकारात्मकच असू शकेल. कारण काव्यरचनेची वा काव्यानुभूतीची प्रक्रिया हा आत्म्याचा व्यापार नव्हे—योगसाधना वा ब्रह्मचिंतन हे ज्या अर्थाने आत्म्याचे व्यापार असतात त्या अर्थाने तरी निदान नव्हे. अशा परिस्थितीत काव्यनिबद्ध किंवा काव्यप्रेरित स्थायीभावाच्या आस्वादालाही आध्यात्मिक आनंद म्हणता येत नाही. अर्थात काव्यानंद हा प्रचलीत अर्थाने आत्मानंदाचा पर्याय वा त्याचे वैशिष्ट्यपूर्ण रूप नव्हे. वास्तविक पाहता या सिद्धांताला सर्वसाधारण अनुभूतिघळीकडचा मोठा पुरावा कोणता असणार? प्रत्येक अनुभव हा आत्मानुभवच असून आनंदाचे सारे प्रकार ही आत्मानंदाचीच रूपे होत असे धरून चालले तर सारा भेदच नष्ट होऊन जातो. पण आनंदाच्या विभिन्न प्रकारात आणि पातळ्यात आपण जर भेद मानीत असू तर मग काव्यानंदाला अतिशय उदात्त व उज्ज्वल आनंद मानूनही, त्याला आत्मानंदस्वरूप मात्र मानता येणार नाही.

आता उरले पहिले मत. काव्याचा आनंद हा ऐंद्रिय आनंद असतो. प्लेटोने त्याला प्रत्यक्षातील ऐंद्रिय आनंद मानले. परंतु त्याचे हे मत काव्य-सत्य व वस्तुसत्य यातील गल्लतीवर आधारलेले होते. तर्कवादाच्या आधारे आम्ही त्याचे खंडन करून चुकलो आहो. तरी पण, प्रत्यक्षातील ऐंद्रिय किंवा लौकिक अनुभव नसला तरी काव्यानंद ही जीवनातलीच अनुभूती आहे ही स्वयंसिद्ध वस्तुस्थिती नाकारणे कसे शक्य आहे? भक्तो व गूढवाद सोडून काव्याचे सर्व विषय लौकिकच असतात. त्याला साधनीभूत झालेली भावना, कल्पना, बुद्धी इत्यादी तत्त्वेही लौकिकच असतात. इकडे त्याच्या आस्वादाची माध्यमे डोळे–कान, मन–बुद्धी हीही लौकिकच असतात आणि त्याचे आस्वादकही वासनायुक्त प्रेक्षकच असतात, भक्त वा योगी नव्हेत. अशा परिस्थितीत काव्यानंद ही एक अलौकिक आणि अतींद्रिय अनुभूती असणार नाही हे निर्विवाद. अर्थात ती लौकिक, ऐंद्रिय व मानसिक अनुभूती असून आम्ही पूर्वीच दाखवून दिल्याप्रमाणे भाव हे तिचे अधिष्ठान आहे. म्हणून तिच्या स्वरूपाचा निर्णय मानसशास्त्राच्या कक्षेतच करावा लागणार.

या प्रश्नाचे विवेचन एखादे उदाहरण घेऊन करणे अधिक प्रत्ययकारी ठरेल.

असे वदुनि तिजकडे विलोकी। सीतामुख शशि तन्नेत्र चकोरचि
सुंदर लोचन स्तिमित जाहले। निमिषोनोषा जणू वर्जिले

सुखावला सीता–सौंदर्य । वानित हृदयी, शब्द न उमटे
वहुम्याने जणु स्वकला सारी । तिज निर्मुनि विश्वा दाखियली
सुंदरताही सुंदर केली । तेजोगृहि जणु दीपज्योती
उच्छिष्टे उपमाने कविची । वानु कुणासम जनककुमारी ?
(रामचरितमानस, वालकाण्ड, २२०)

हा रामचरितमानसामधील जनकवाटिकेतला प्रसंग आहे. त्याचे मनन केल्याने मला खचितच आनंदाचा अनुभव येतो. प्रसंग शृंगारिक आहे आणि माझ्या या आनंदाचा संबंध प्रणय भावनेशी (रती) निश्चितच आहे. म्हणजे माझे चित्त रती भावनेच्या अनुभूतीतून भ्रमण करीत करीत या आनंदाचा आस्वाद घेते. तरी पण या आनंदात व प्रत्यक्षातील प्रिया-मीलनाच्या आनंदात अंतर आहे हे उघड आहे, यात संदेह नाही. मला हे अंतर जाणवते, प्रत्येक सहृदयालाही ते जाणवते. हे अंतर कोणत्या प्रकारचे असते ? जीवनातील रत्यनुभव हा प्रत्यक्ष (रोकडा) असून वैयक्तिक क्रोधलोभांनी लिडविडलेला असतो. यामुळे तो त्या मानाने अधिक तीव्र असतो. काव्य-निबद्ध रत्यनुभव (शृंगाररस) प्रत्यक्षातील ऐंद्रिय-मानसिक अनुभव नसून त्याला वैयक्तिक क्रोधलोभाचा संपर्कही उरलेला नसतो. यामुळे तो तितकासा तीव्रही नसतो. या अनुभवाचे स्वरूप स्पष्ट होण्यासाठी काव्यास्वादाच्या प्रक्रियेचे पृथक्करण करणे अगत्याचे आहे. मी वरील चरण वाचतो तेव्हा त्यातील शब्द व लय यांमधील संगीतामुळे प्रथम माझ्या मनाचे रंजन होते मग सामान्यतः असंलक्ष्यक्रमव्यंजनेच्या पद्धतीने अर्थ लक्षात येतो. यानंतर काव्यशैलीतील कल्पनात्मक अंशा (लक्षण-व्यंजना) च्या प्रभावाने माझी कल्पना कार्य करू लागते. मर्यादित अर्थज्ञानाची बंधने (अभिधा) गळून गेल्यामुळे अनेक प्रकारच्या पूर्वसंस्कारांची चित्रे मनश्चक्षूंसमोर उभी राहतात. विभिन्न व्यभिचारी भावांच्या घोळक्यासकट माझा स्वतःचा रतीभाव जागृत होतो. तो वास्तव जीवनातील कोण्या व्यक्तीला अनुलक्षून नसल्याकारणाने वैयक्तिक क्रोधलोभातून विमुक्त असतो ; आणि शेवटी या समग्र अनुभवपरंपरेची परिणती एका सुखदायक अनुभूतीत होते. ही सुखद अनुभूती म्हणजे प्रत्यक्षातील रती भावाचा अनुभव नव्हे हे उघड आहे. अप्रत्यक्ष रतीभावाचा म्हणजे रतिसुखाच्या आठवणीचाही तो आनंद नव्हे. कारण स्मृती ही काल्पनिक अनुभूती असली तरी ती वैयक्तिक क्रोधलोभांपासून अलिप्त नसते. आणि यामुळे ती स्वाभाविकच सुखदुःखात्मक असते. त्याबरोबरच हा आनंद रती स्थायीभावाच्या यशस्वी विश्लेषणाचाही नव्हे. कारण की ही मुळात बुद्धीची क्रियाच नव्हे. वास्तविक हा एक प्रकारचा समन्वित आस्वाद असून त्यात ऐंद्रिय, भावनिक आणि बौद्धिक अंशांचा संयोग लवण-नीर न्यायाने झालेला असतो. आता ज्यावर भाष्य करावयाला हवे असा एकच शब्द उरला 'अनुभव'. अनुभूतीचे पृथक्करण केल्यास आपल्या हातात उरतात नुसत्या संवेदना (सेन्सेशन्स). त्यांना वास्तविक आपल्या मनोविश्वाचे अणु–परमाणू म्हणता येईल. शारीरिक स्वरूपात त्या प्रत्यक्ष व स्थूल असतात, मानसिक स्वरूपात सूक्ष्म आणि

पडछायेसारख्या असतात आणि बौद्धिक अवस्थेला पोहोचता पोहोचता त्या इतक्या सूक्ष्म होत जातात की त्या जवळ जवळ निराकारच भासू लागतात, अर्थात त्यांची प्रतिबिंबेही तितकीच सूक्ष्म बनतात. शिल्लक राहते ते त्यांचें स्वरूप, नव्हे तर त्यांच्या समन्वयाचे नुसते सूत्र. जसे अत्यंत बारीक साखळीचे दुवे दिसत नाहीत, दिसते ती केवळ अखंड धाग्यासारखी साखळीच; त्याचप्रमाणे अनुभूतीचे सारेच प्रकार वास्तविक मुळात संवेदनेच्याच स्वरूपाचे आहेत. त्यात (शारीरिक, मानसिक, बौद्धिक साऱ्याच स्वरूपात) अंतर असते ते मूळ प्रकाराचे नसून नुसत्या प्रत्यक्ष जाणवण्याच्या प्रमाणाचे असते. म्हणून काव्याची अनुभूती वा आनंद संवेदनारूपच असतो, पण या संवेदना स्थूल व प्रत्यक्ष नसून सूक्ष्म व प्रतिबिंबांसारख्या असतात. साधारणतः प्रत्यक्षदर्शिता व उत्कटता यांच्या प्रमाणाच्या अनुरोधाने आपणास संवेदनांचे तीन प्रकार कल्पिता येतील : (१) एक तर शुद्ध शारीरिक (स्वाभाविक) संवेदना (या पराकाष्ठेच्या स्थूल व प्रत्यक्ष दृश्यमान असतात : उदाहरणार्थ ज्या आपणास आपल्या प्रियजनांच्या प्रत्यक्ष स्पर्शातून लाभतात त्या. (२) दुसऱ्या ज्या संवेदना त्या स्पर्शाच्या आठवणीमुळे होतात त्या. ही जणु पहिल्या प्रकारच्या संवेदनांची प्रतिबिंबे असतात. या निसर्गतःच कमी प्रत्यक्ष दृश्यमान व स्थूल असून अधिक सूक्ष्म व अंतर्हित असतात. (३) या आठवणीचे पृथक्करण वा तिचे बौद्धिक मनन यातून निर्माण होणाऱ्या संवेदना तिसऱ्या प्रकारच्या होत. या म्हणजे जणू प्रतिबिंबांचीही प्रतिबिंबे असून त्या स्वभावातःच अत्यंत सूक्ष्म व तिरोहित (अदृश्य) असतात. वास्तविक त्यामधला स्थूल शारीरिक अंश बव्हंशी नष्टच झालेला असतो. त्यांना आपण बौद्धिक संवेदना म्हणू शकू. सर्वच प्रकारच्या बौद्धिक व्यापारात आपल्याला याच प्रकारच्या संवेदना होत असतात. प्रत्यक्ष जीवनात सामान्यपणे या तीन प्रकारच्या संवेदना आपल्या अनुभवास येत असतात. पण शेवटल्या दोन संवेदनांच्यामध्ये चौथ्या प्रकारची संवेदना असते. ती स्मृतीच्या भावनामुळे (क्रोशेच्या शब्दात तिच्या सहजानुभूतीमुळे आणि सामान्य व्यावहारिक भाषेत तिचे काव्यरूपाने चित्रण वा ग्रहण केल्यामुळे) अनुभवास येते. ही भावनानुभूती म्हणजे स्मृतीची प्रत्यक्ष अनुभूतीही नव्हे वा तिच्या पृथक्करणादिकांचा बौद्धिक अनुभवही नव्हे. स्मृतीच्या अनुभवाच्या मानाने ती अधिक सूक्ष्म आणि बौद्धिक अनुभवापेक्षा अधिक स्थूल असते. आणि त्याच मानाने तिची संवेदनादेखील, पहिलीच्या मानाने अधिक सूक्ष्म व दुसरीपेक्षा अधिक स्थूल असते. एवंच काव्योद्भव संवेदनांचे स्वरूप प्रत्यक्ष मानसिक संवेदनांच्या मानाने अधिक सूक्ष्म आणि बौद्धिक संवेदनांच्या मानाने अधिक सुस्पष्ट व स्थूल ठरते. यामुळेच तर काव्यानुभूतीत एकीकडे ऐंद्रिय अनुभूतीतली स्थूलता व कडुता (ऐंद्रियता व तीव्रता) नसते, तर दुसरीकडे बौद्धिक अनुभूतीची निराकारताही नसते–अन् यामुळेच ती पहिलीहून अधिक शुद्ध व सुसंस्कृत तर दुसरीहून अधिक रसाळ असते. ('रीतिकाव्य'की भूमिका मधून).

मराठी ग्रंथ संग्रहालय ठाणे
९५८३९

करुण रसाचा आस्वाद

रसास्वाद अपरिहार्यपणे आनंदमय असतो हे सिद्ध झाल्यानंतर स्वाभाविकपणेच करुणादी रसांचा आस्वाद सुखदायक कसा होत असेल हा प्रश्न समोर येतो. आणि हाही काव्यशास्त्रातला अत्यंत मूलभूत तसाच महत्त्वाचा प्रश्न आहे. हा प्रश्न भारतीय आचार्यांच्या दृष्टीने कधीच फारसा विवाद्य ठरला नसला तरी ते त्याविषयी जागरूक होते हे निश्चित. त्यांनी आपआपल्या परीने प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्षपणे त्यावर विचारही केलेला आहे. त्यांच्या तर्कवादांचा संकलित स्वरूपात विचार केल्यावर अनेक गहन उपपत्ती आपल्यासमोर उभ्या ठाकतात :

(१) काव्यसृष्टी 'नियतिकृतनियमरहित' व नानाविध चमत्कारांनी भरलेली असते. काव्यातील रस अलौकिक असतो. म्हणून लौकिक कार्यकारणभावांचे नियम त्याला बंधनकारक ठरत नाहीत. दुःखातून दुःखाची उत्पत्ती होते हा तर लौकिक नियम झाला. पण कवीच्या अलौकिक प्रतिभेच्या स्पर्शाने दुःखामधून सुखाचीही उत्पत्ती सहज शक्य होते. हेच काव्याचे अलौकिकत्व होय —

(क) हेतुत्वं हर्षशोकादेर्गतेभ्यो लोकसंश्रयात्
शोकहर्षादयो लोके जायन्तां नाम लौकिकाः ।
अलौकिकविभावत्वं प्राप्तेभ्यः काव्यसंश्रयात्
सुखं संजायते तेभ्यः सर्वेभ्योऽपीति का क्षतिः ॥

(साहित्यदर्पण ३. ६–७)

[म्हणजे लोकसंश्रयामुळे (जनस्वभावानुसार) शोकहर्षादिकांची कारणे म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या वनवासादिकांपासून लोकांमध्ये लौकिक शोकादी खुशाल निर्माण होवोत. पण काव्याशी संबंध प्रस्थापित झाल्यावर ती कारणे अलौकिक विभाव या संज्ञेने उल्लेखिली जातात. म्हणून त्या साऱ्यांपासून सुखच होते असे मानण्यात चूक कोणती ?]

(विमला टीका, पृ. ५२,५३)

(ख) " अयं हि लोकोत्तरस्य काव्यव्यापारस्य महिमा, यत्प्रयोज्या अरमणीया अपि शोकादयः पदार्थाः आल्हादकत्वमलौकिक जनयन्ति । "

[अलौकिक व्यापारांद्वारा अभिव्यक्त केलेले शोकादी अरमणीय पदार्थदेखील अलौकिक आनंदाची निर्मिती करू लागतात हा त्या व्यापाराचाच (व्यंजनेचा) महिमा होय.]

(रसगंगाधर, चौखम्बा वि. भ. प्र. आ. पृ. १०९)

हा व विसाव्या शतकाच्या प्रारंभी ब्रॅडले, क्लाइव्ह, वेल इ. पाश्चिमात्य कलावाद्यांनी मांडलेला तर्कवाद एकच होत. " एक तर या अनुभवाचे उद्दिष्ट हा स्वतःच

आहे. त्याच्या स्वतःसाठीच त्याची लालसा बाळगता येते. त्याला आपले स्वतःचे असे मूल्य आहे. दुसरे म्हणजे काव्यदृष्ट्या या त्याच्या स्वतःच्या मूल्यालाच महत्त्व आहे.....कारण की सर्वसाधारण अर्थाने वास्तविक जगाचा एक घटक असणे वा त्याचे अनुकरण करणे हा त्याचा स्वभाव नव्हे. तो स्वतःच स्वतःपुरते एक विश्व असतो, स्वतंत्र, स्वयंपूर्ण, आणि स्वयंसिद्ध."

(ब्रॅडले, ऑक्सफर्ड लेक्चर्स, पृ. ५)

या टीकाकारांनी आनंद शब्दाची योजना न करता आस्वाद (अनुभव) या शब्दाचीच केली हे ठीकच झाले, परंतु मी इतरत्र दाखवून दिल्याप्रमाणे हे टीकाकार मुळात आनंदवादीच होते.

वरील उपपत्ती रसाच्या अलौकिकतेवर आधारलेली असून तिला मिळणारी मान्यता अलौकिकता सिद्ध होते की नाही यावर अवलंबून आहे. पुरातन काळापासून कवीचे व्यक्तित्व व प्रतिभा, तज्जन्य काव्य व त्याचा आस्वाद – रस – या साऱ्यांनाच व्यवहारात अलौकिक हे विशेषण लावले जात आले आहे यात शंका नाही. प्राचीन काळी ग्रीस रोम इत्यादी प्रदेशात आणि इकडे भारतातही कवीला दैवी शक्तींनी विभूषित मानले जात असे. पण आज त्या दिव्यत्वाचा स्वीकार आपण लक्ष्यार्थानेच करू शकतो, वाच्यार्थाने नव्हे. वास्तविक कवीची प्रतिभा व सामान्य माणसाची प्रतिभा, काव्य व इतर बौद्धिक व्यापार, तसेच काव्यातील रस व जीवनातील रसाची इतर स्वरूपे–विशेषतः मानसिक आणि बौद्धिक रस–यात प्रमाणापुरताच भेद आहे, प्रकृतीचा नव्हे. म्हणून काव्यगत स्थायीभाव शोकाचा अनुभव लौकिक शोकाच्या अनुभवाहून भिन्न असतो हे संपूर्णतया मान्य केल्यानंतरही त्याला अलौकिक मानता येत नाही. प्रत्यक्षातील शोकाचा अनुभव नसला तरी तो लौकिक अनुभवाच्याच कोटीत पडतो. तो काही एखाद्या अलौकिक शक्तीचा चमत्कार नव्हे, कारण सर्वसाधारण शोकाचे रूपांतर शोक स्थायी भावात करणारी कविप्रतिभा हीही एखादी अलौकिक शक्ती नसते.

(२) दुसरी उपपत्ती त्या मानाने अधिक गहन आहे. भट्टनायकाने आपल्या पूर्वकालीन आचार्यांचे, विशेषतः भट्टलोल्लटाचे मत (प्रतीतिवाद) खोडून काढण्यासाठी पुढील तर्कवाद लढवला आहे :

'स्वगतत्वेन हि प्रतीतौ करुणे दुःखित्वं स्यात् ।'

[रसाची सामाजिकाला होणारी प्रतीती जर स्वगत स्वरूपाची मानली तर करुण रसात दुःखाची अनुभूती स्वीकारावी लागेल.]

याचा आशय असा की करुण रसाचा आस्वाद दुःखमय असू शकत नाही. म्हणून प्रतीतिवाद असिद्ध ठरतो. रसाची प्रतीती होते असे मान्य केल्यावर करुण रसाच्या सुखमय आस्वादाची समस्या सोडवता येत नाही. अशा प्रकारे पूर्वपक्ष मांडून भट्टनायकाने आपल्या मतानुसार प्रस्तुत समस्येचा उलगडा केला आहे :

"तस्मात् काव्ये दोषाभावगुणालंकारमयत्वलक्षणेन, नाट्ये चतुर्विधाभिनयरूपेण, निविडनिजमोहनिवारणकारिणा विभावादिसाधारणीकरणात्मना अभिधातो द्वितीयांशेन साधारणीकरणात्मना भावकत्व व्यापारेणभाव्यमानो रसो.....भोगेन परं भुज्यते।"

(हिंदी अभिनवभारती, पृ. ४६४–४६५)

भावकत्वाचा काव्यातील अर्थ शब्दार्थांना दोषरहित व गुणयुक्त करणारा व्यापार म्हणजे काव्यकौशल्य हा होय. आणि नाट्यात त्याचा अर्थ चतुर्विध अभिनय सिद्ध करणारा व्यापार म्हणजे नाट्यनैपुण्य असा आहे. हा व्यापार अभिधेच्या द्वारा वाच्यार्थाचे ज्ञान झाल्यानंतर सुरू होतो. त्याची कार्ये दोन असतात : (१) प्रेक्षकाच्या जाणिवेला निविडनिजमोहसंकटातून मुक्त करणे–सरळ शब्दात वैयक्तिक क्रौधलोभांच्या तावडीतून सोडविणे आणि (२) विभावादिकांचे साधारणीकरण करणे. याच भावकत्व व्यापारामुळे भाव्यमान झालेल्या रसाचा उपभोग – सुखद चर्वणा सहृदय घेतो. आशय असा की काव्यास्वादाच्या वेळी सहृदयाला लोकानुभवाप्रमाणे शोकादी स्थायी भावांची दुःखमय प्रतीती येत नसते – म्हणून करुणरसाचा आस्वाद दुःखमय असत नाही. कवी काव्यातील शब्दार्थांना निर्दोष व गुणालंकारमंडित करून (प्रतिमा निर्माण करणाऱ्या कल्पनेच्या चमत्कृतीमुळे) शोकादी स्थायी भावांना त्यांच्या आश्रयांसकट – आलंबनादिकांसह – साधारणीकृत स्वरूपात आविष्कृत करतो. या दोन प्रक्रियांचे फळ म्हणजे शोकादी कटू भावना वैयक्तिक क्रोधलोभांच्या संपर्कातून मुक्त होऊन रसरूपाने भाव्यमान होतात. अर्थात ते सुखद चर्वणेला अनुरूप बनतात. एवंच कवीजवळ दुःखाचे रूपांतर सुखात करण्याची दोन साधने आहेत. ती परस्परांशी संलग्नही आहेत : काव्यकौशल्य वा कल्पनाचमत्कृती व साधारणीकरण ही दोन्ही स्वतंत्र असली तरी ज्या अर्थी साधारणीकरणाची प्रक्रिया कल्पनेच्याच द्वारा सिद्ध होते, त्या अर्थी ती परस्परांशी निगडितही आहेत. कल्पनाचमत्कृतीमुळे साधारणीकृत होऊन शोकादिकांची व्यक्तिविशिष्टता नष्ट होते. वैयक्तिक संबंधातून मुक्त होऊन त्याचे स्थूल व लौकिक संपर्क नष्ट होतात अर्थात त्याचे स्वरूप जीवनातल्या सर्वसाधारण अनुभूतींहून अधिक उदात्त व उज्ज्वल बनते. भारतीय तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत व्यक्तीत निबद्ध झालेल्या अणूच्या जाणिवेत सुख नसते, पण वैयक्तिक सीमांमधून विमुक्त झालेल्या विभूच्या जाणिवेतून सर्वात श्रेष्ठ सुखाचा लाभ होतो. याच न्यायाने काव्यातल्या शोकादी अप्रिय भावनाही साधारणीकृत होऊन व्यक्तिसंपर्कजन्य दोषातून विमुक्त होतात व रसमय बनून जातात. योगातील 'मधुमती भूमिके'च्या अनुरोधाने **पं. केशवप्रसाद मिश्रांनी** हिला काव्याची 'रसवती भूमिका' म्हटले आहे.

या तर्कवादाची चिन्हे ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनातही आढळतात, पण ती अतिशय अविकसित अवस्थेतली. **प्रा. बुचर** यांनी ज्या परिभाषेत त्यांचा आविष्कार केला आहे ती युरोपमधील विकसनशील टीकाशास्त्रातून उचललेली आधुनिक परिभाषा होय.

" दुःखात अनुस्यूत असलेली बोच, अशांती आणि व्याकुळता यांचा जन्म स्वार्थाच्या भावनेत होत असतो. ही स्वार्थभावना वास्तव जीवनातील या मानसिक आवेगांशी निगडित झालेली असते. ममत्व नष्ट झाल्याबरोबर दुःखही नाहीसे होते." स्वतः लेखकालाही याची जाणीव असते. " मानसिक आवेगांच्या साधारणीकरणाची कल्पना ही एक आधुनिक विचारसरणी आहे असा जर कोणी आक्षेप काढील ... ...तर आपण असे उत्तर देऊ शकतो की ॲरिस्टॉटलचा अभिप्राय हा नसला तरी निदान त्याच्या सिद्धांताची स्वाभाविक परिणती तरी खचित हीच आहे. "

[ॲरिस्टॉटल, थिअरी ऑफ पोएट्री अँड फाइन आर्ट, (च. सं.) पृ. २६८]

आंग्ल टीकाकार **अेल्युर्डाइस निकेल** याने दुःखानुभूतीच्या अनेक कारणात समाविष्ट असलेल्या सार्वत्रिक भावनेचे प्रतिपादन सामान्यतः याच अर्थाने केले आहे– " प्रत्येक शोकांतिकेचा मौलिक गुण मानली गेलेली सार्वत्रिक भावना हेही त्याचे एक कारण आहे. तिचा अर्थ मर्यादातीताशी संपर्क साधणे असा होतो. आपण आस्तिक असल्यास असे म्हणू की हे विश्वाच्या विराट व मर्यादातीत अस्तित्वाशी संपर्क साधणे होय. उत्तम शोकांतिकेत सर्वत्रच अशा उदात्तीकरणाची भावना अस्तित्वात असते."

[थिअरी ऑफ ड्रामा (१९३१), पृ. १३१]

या दृष्टीने भट्टनायकाची महती शंकातीत आहे. त्याने अतिशय तर्कशुद्ध व तात्त्विक शैलीत साधारणीकरणसिद्धांताच्या सहाय्याने करुणादिकांच्या आस्वादाची उपपत्ती मांडली आहे.

(३) तिसरी उपपत्ती अभिनवगुप्तादिवाद्यांची आहे. त्यांच्या मते रसाची उत्पत्तीही होत नाही वा प्रतीतीही येत नाही आणि त्याचा उपभोगही घेतला जात नाही. रसाचा अर्थ विशुद्ध भावनेच्या अधिष्ठानावरून घेतलेला आत्म्याचा आस्वाद असा असून आत्म्याचा आस्वाद आनंदमयच असतो. त्यांत दुःखाची शंका येऊच कशी शकेल ? त्याच्या वैचित्र्यासाठीच केवळ वासनांची–(स्थायी भाव) रती, शोक, इत्यादी–प्रक्रिया होत असते.

" अस्मन्मते तु संवेदनमेवानंदघनमास्वद्यते तत्र का दुःखाशंका । केवलं तस्यैव चित्रताकरणे रतिशोकादिवासनाव्यापारः । "

(हिंदी अभिनवभारती, पृ. ५०७)

एवंच करुण रसात वैयक्तिक शोकाची प्रतीती वा प्रत्यक्ष अनुभव असत नाही, तर साधारणीकृत (वैयक्तिक संबंधातून मुक्त) शोकाच्या अधिष्ठानावरून किंवा त्याच्या द्वारा आनंदघन अशा आत्म्याचा आस्वाद घेतला जातो व तो स्वभावतःच आनंदरूप असतो. या तर्कवादानुसार काव्य (विषय+कला) हे रसोत्पत्तीचे कारण नव्हे, कारण जे अस्तित्वात नसेल त्याचीच उत्पत्ती करता येते. पण आत्मानंद तर सत्स्वरूपी आहे. काव्य हे तर नुसते निमित्त कारण आहे. म्हणजे ते आपला विषय आणि

कलेचे सौंदर्य यांच्या द्वारा वैयक्तिक क्रोधलोभातून उद्‌भवणाऱ्या अडचणींचे निराकरण करून आत्म्याचे रसमय स्वाभाविक स्वरूप व्यक्त करते. आत्मास्वादातले अडथळे दूर सारते. शृंगारिक काव्याचेही कार्य हेच आणि करुण काव्याचेही हेच. रत्यादी मधुर भावनांचे वर्णनही स्थलकालांच्या बंधनातून विमुक्त होऊ शकत नसेल तर ते रसाभिव्यक्तीला असमर्थ ठरते आणि उलट शोकादी कटु भावनांचे वर्णनही कलादृष्ट्या यशस्वी असेल, म्हणजे वैयक्तिक संबंध वा क्रोधलोभ यातून विमुक्त होऊन अवतरत असेल तर तेही अत्यंत रसाळ होते. वैयक्तिक संबंध वा क्रोधलोभांचे अस्तित्व ही रजोगुण वा तमोगुण यांच्या प्राधान्याची अवस्था असून ती नाना परींच्या अडथळ्यांनी व्याप्त असते. त्यातून मुक्ती याचा अर्थ रजोगुण व तमोगुण यांचा उपशम आणि सत्त्वगुणाचा उद्रेक म्हणजे आत्म्याच्या स्वाभाविक आनंदमय स्वरूपाचा साक्षात्कार. नानाविध भावनांनी समृद्ध असलेले काव्य माणसाला क्रोधलोभातून विमुक्त करून आत्मसाक्षात्काराकडे–आनंदघन अशा रसानुभूतीकडे प्रवृत्त करते. यामुळे काव्यात भावाच्या लौकिक स्वरूपाला महत्त्व नसून भावाच्या यशस्वी (कलात्मक) अभिव्यक्तीलाच महत्त्व असते. तीच सहृदय व्यक्तीला वैयक्तिक क्रोधलोभातून मुक्त करून आनंदरूप रसाच्या अनुभूतीला प्रवृत्त करते. हा सिद्धांत अद्वैतावर विशेषतः शैवाद्वैतावर आधारलेला आहे. शैवाद्वैत आत्म्याला परमरसरूप मानते: 'रसो वै सः।'

(४) शारदातनयांची उपपत्ती याच सिद्धांतावर आधारलेली आहे. त्यांचा तर्कवाद असा : "जग जरी शोकमोहादिकांनी कलुषित झालेले असले तरीही जीवात्मा राग, विद्या व कला या आपल्या तीन अंशांच्या द्वारा त्याचा आस्वाद घेत असतो. यांपैकी राग म्हणजे सुखत्वाचा अभिमान. विद्या हे अविद्येने झाकल्या गेलेल्या चैतन्याचे ज्ञान उघड करणारे रागाचे उपादान कारण आहे. आणि कला हे आत्म्याला प्रज्वलित (प्रदीप्त) करणारे साधन आहे. याच न्यायाने प्रेक्षकही शोक, भय, ग्लानी इत्यादिकातून निष्पन्न झालेल्या करुण, भयानक, बीभत्स इ. रसांचे चर्वण आपल्या राग, विद्या व कला या तीन अंतस्थ अंशांच्या द्वारा करतो"—

रागविद्याकलासंज्ञैः पुंसस्तत्त्वैस्त्रिभिः स्वतः ॥
प्रवृत्तिगोचरोत्पन्ना बुद्ध्यादिकरुणैरसो ।
भोगं निष्पाद्य निष्पाद्य वासनात्मैव तिष्ठति ॥
दुःखमोहादिकलुषमपि भाग्यं प्रतीयते ।
यत्सुखत्वाभिमानेन स राग इति कथ्यते ॥
विद्या नामेति तत्त्वं यद् रागोपादानमुच्यते ।
तयाभिव्यज्यते ज्ञानं पुरुषस्य विपश्चितः ॥
चैतन्यस्य मलेनैव संरुद्धस्य स्वभावतः ।
अभिज्वलनहेतुर्या सा कलेत्यभिधीयते ॥

सुखदुःखात्मिका वृत्तिरुद्वेगाचर उच्यते ॥
एवं परम्पराप्राप्तैर्भावैर्विषयतां गतैः ।
बुद्ध्यादिकणैर्भोगाननुभुकङ्क्ते रसात्मना ॥

(भावप्रकाशन, पृ. ५३)

आत्मा सदैव आनंदरूप आहे हे या तर्कवादाचे अधिष्ठान होय. त्याची आनंदमय प्रवृत्ती इतकी प्रबळ असते की जगातील मायेने निर्माण केलेल्या दुःख-मोहादी कल्पनांवर अटळपणे विजय मिळवून तो त्यांना भोग्य बनवतो. करुण रस आस्वाद्य ठरतो याचे मूळ कारण आत्म्याची ही आनंदमय प्रवृत्ती हेच होय. ही उपपत्ती शुद्ध भारतीय आनंदवादावर आधारलेली आहे. कारुण्यप्रधान ख्रिस्ती तत्त्व-ज्ञानावर आधारलेल्या उत्तरकालीन पाश्चात्य काव्यशास्त्रात तिचा पुसटसा प्रतिध्वनीही ऐकू येत नाही. विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात एकट्या ल्युकसने भौतिक पातळीवरून शोकांतिकेचे काहीसे अशा प्रकारचे विवरण केले आहे : "शोकांतिकेचे प्रयोजन एक प्रकारचा आनंद देणे हे होय, दुसरे काही नव्हे.....अनुभव मिळविणे अधिकाधिक अनुभव मिळविणे हीच आपली इच्छा असते.....म्हणून आपण शोकांतिका पहावयास जातो.....आपल्याला भावनांच्या आवेगातून सुटका करून घ्यायची असते म्हणून नव्हे, तर भावनेचा विपुल प्रमाणात अनुभव घ्यायचा असतो म्हणून भावनांचा आस्वाद घेणे हा आपला उद्देश असतो, त्यांचे विरेचन साधणे हा नव्हे" (ट्रेंजेडी—१९५३, पृ. ५१–५२). वरील मतांना आधारभूत असलेले तत्त्वज्ञान निराळे असले तरी दोहोंनी केलेला समस्येचा उलगडा जवळ जवळ सारखाच आहे हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. एकात 'आत्मरस' हे मूळ कारण मानले आहे तर दुसऱ्यात 'जीवनरस'.

शारदातनय शेवटी भाववाद्यांच्याच वर्तुळात राहिले आहेत. पण रुद्रभट्ट व त्याहूनही अधिक रामचंद्र-गुणचंद्र यांनी शास्त्रीय परंपरेविरुद्ध अत्यंत निर्भय शब्दात असा सिद्धांत मांडला की 'सुखदुःखात्मको रसः।' (नाट्यदर्पण, श्लोक १०९, पृ. १२८). म्हणजे रसानुभूती सर्वत्र सुखात्मकच नसून दुःखात्मकही असते. त्यांच्या मते

"तत्रेष्टविभावादिप्रस्थितस्वरूपसंपत्तयः शृंगारहास्यवीराद्भुतशांताः पंच सुखात्मानाः परे पुनरनिष्टविभावाद्युपनीतात्मानः करुणरौद्रवीभत्सभयानकाश्चत्वारो दुःखात्मानाः।" (नाट्यदर्पण, पृ. १०९)

[म्हणजे शृंगार, हास्य, वीर, अद्भुत व शांत हे अनुकूल संवेदनात्मक विभावादिकांवर आधारलेले असल्याकारणाने सुखात्मक असतात, आणि करुण, रौद्र वीभत्स आणि भयानक हे प्रतिकूल विभावादिकांवर पोसलेले असल्याने दुःखात्मक असतात.]

तर मग प्रश्न असा उद्भवतो की अशा परिस्थितीत प्रेक्षक करुणादी रस श्रवण वा अवलोकन का करतात? नाट्यदर्पणात याचे सविस्तर उत्तर दिलेले आहे.

"यत्पुनरेभिरपि चमत्कारो दृश्यते स रसास्वादविरामे सति कविनटशक्ति-कौशलेन विस्मयन्ते हि शिरश्छेदकारिणापि प्रहारकुशलेन वैरिणा शौण्डीरमानिनः। अनेनैव च सर्वांगाल्हादकेन कविनटशक्तिजन्मना चमत्कारेण विप्रलब्धाः परमानन्दरूपतां दुःखात्मकेष्वपि करुणादिषु सुमेधसः प्रतिजानते। एतदास्वादलौल्येन प्रेक्षका अपि एतेषु प्रवर्तन्ते। कवयस्तु सुखदुःखात्मकसंसारानुरूप्येण रामादिचरितं निबध्नन्तः सुखदुःखात्मकरसानुविद्धमेव ग्रथ्नन्ति। पानकमाधुर्यमिव च तीक्ष्णास्वादेन दुःखास्वादेन सुतरां सुखानि स्वदन्ते। (हिंदी नाट्यदर्पण, पृ. २९२)

म्हणजे यांपासून (करुणादिकांपासून)ही सहृदयांना जी चमत्कृती वाटते ती रसाचा आस्वाद घेऊन झाल्यावर त्या त्या गोष्टी जशाच्या तशाच प्रदर्शित करण्यातील कवी व नट यांच्या कौशल्यामुळे वाटते. कारण शौर्याभिमानी लोकही (एकाच घावात) शिरच्छेद करणाऱ्या प्रहारकुशल वैऱ्याचे (कौशल्य पाहून त्यामुळे)च विस्मित होत असतात. सर्व अवयवांना आनंद देणाऱ्या (साऱ्या इंद्रियांना आल्हादकारक) अशा कवी व नट यांच्या शक्तीमुळे (कौशल्यातून) निर्माण झालेल्या चमत्कृतीला बळी पडून बुद्धिमान माणसेदेखील करुणादी दुःखात्मक रससुद्धा परमानंदमय मानू लागतात. आणि त्यांच्या आस्वादाचा मोह अनावर झाल्याकारणाने प्रेक्षकही त्यांच्याकडे (त्यांच्या आस्वादाला) आकृष्ट होतात. कवी तर सुखदुःखात्मक जीवनाच्या अनुरोधानेच रामादिकांची चरित्रे रचताना सुखदुःखात्मक रसांनी युक्त अशाच (काव्यनाटकांची) रचना करतात. पन्ह्याची गोडी जशी (त्यात घातलेल्या मिऱ्यांच्या) तिखट चवीने अधिक चांगली वाटते तसेच करुणादी दुःखप्रधान रसातील दुःखाच्या तिखट स्वादाच्या मिश्रणामुळे सुखानुभूती अधिकच आनंददायक होते.

वरील विवेचनाच्या आधारे जैन आचार्यांची उपपत्ती पुढीलप्रमाणे मांडता येते :—

(५) करुणरसोद्भव आनंद (चमत्कृती) काव्याचे कौशल्य किंवा काव्य व नाट्य या दोहोतील संकलित कौशल्य यावर आधारलेला असतो. प्रेक्षकाला किंवा श्रोत्याला करुणरसातून आनंदाचा अनुभव येत नाही तर तो अभिव्यक्त करणारे कवी व नट यांच्या कलेतील नैपुण्यामुळे त्यांना चमत्कृतीचा अनुभव येतो. या चमत्कृतीमुळेच करुणरसात आनंदाचा भ्रम वा आभास निर्माण होतो. समधातता, अनेकातून एकात्मतेची निर्मिती हा कलेचा आधारभूत सिद्धांत आहे. आंतर वृत्तींचा समन्वय साधीत असल्यामुळे ही प्रक्रिया आपोआपच सुखद ठरते. तिलाच कलानिर्मितीचा वा सौंदर्यसृजनाचा आनंद म्हणतात. कलानिर्मितीच्या वेळी कवी आणि कलानुभूतीच्या वेळी सहृदय चित्ताच्या याच प्रक्रियेमुळे समधाततेला पोहोचून वर उल्लेखिलेल्या आनंदाचा अनुभव घेतो. याव्यतिरिक्त समृद्ध ध्वनी, वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचना, संगीताची गुणवत्ता, तसेच नाटकातील नाट्यप्रसाधन इत्यादी काव्यालंकरणांमुळे लाभणारा आल्हादही करुण रसाची कटुता नाहीशी करण्याला साहाय्यक ठरतो.

युरोपच्या टीकाशास्त्रातही काही टीकाकारांनी हेच मत मांडले आहे. तिकडे त्याला काव्यसिद्धांत या नावाने ओळखतात. या सिद्धांतानुसार काव्यस्वरूपाच्या सौंदर्यामुळे करुणरसातील कटुता नाहीशी होऊन सहृदयाचे चित्त विस्मित होते :

"यांव्यतिरिक्त उत्तम शोकांतिकेत असेही इतर घटक असतात की जे आपल्यासमोर प्रकट केलेल्या कथेतील गडद काळोख विखरून टाकायला सहायभूत ठरतात. उदाहरणार्थ, नाटककाराची निर्मितिक्षम कलाप्रतिभा आणि मग छंदातील लयबद्धता–विशेषतः ग्रीक व एलिझाबेदकालीन नाटकातील ही लयबद्धता–काही क्षण आपल्या मनाला शोकांतिकेतील काळोखाच्या गडदपणापासून पुनःपुनः दूर नेत असते. शोकांतिकेतील छंदांच्या योजनेचे स्वरूप व महत्त्व यांचे सविस्तर विवेचन तर आम्ही नंतर करणार आहो. पण येथे इतके सांगता येईल की छंद पुष्कळदा आपल्या इंद्रियावर मोहिनी घालणाऱ्या औषधींचे काम करीत असतो. एस्किलिस व शेक्सपीअर यांच्या नाटकातील भाषासौंदर्यामुळे दुःखाचा डंख कमी होतो आणि कधी कधी ते निराळ्या स्वरूपात अधिक तीव्र होत असले तरी पण त्यातील स्थूल व हिणकस अंश नाहीसा झालेला असतो." (थिअरी ऑफ ड्रामा, निकेल, पृ. १३२)

भारतीय काव्यशास्त्रात करुणारसास्वादासंबंधी वरील पाच उपपत्ती प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष स्वरूपात (बहुधा अप्रत्यक्ष स्वरूपातच) मांडल्या गेल्या आहेत. तिकडे पाश्चात्य काव्यशास्त्रात तर हा आरंभापासूनच एक ज्वलंत प्रश्न बनून राहिलेला असून ॲरिस्टॉटल व त्याचे पूर्वकालीन आचार्य यांसकट सर्वांकडून आजपर्यंत त्याचे सविस्तर विवेचन होत आलेले आहे.

सर्वांत प्रथम येतो ॲरिस्टॉटलचा सुप्रसिद्ध विरेचनसिद्धांत :

"शोकांतिका हे एखाद्या गंभीर, स्वयंपूर्ण व विशेष विशाल अशा प्रसंगाच्या प्रतिकृतीला दिलेले नाव आहे. तीत कारुण्य व भय यांच्या उद्रेकाच्या द्वारा त्या मनोविकारांचे योग्य प्रकारे विरेचन केले जाते." (काव्यशास्त्र, पृ.१९).

याचा अर्थ हा की शोकांतिकेत शोक व भय इ. भावनांचा अतिरंजित स्वरूपात अनुभव आल्याने प्रेक्षकाचे स्वतःचे शोकभयादी भाव जागृत होऊन अभिव्यक्त होतात. बाह्य प्रेरणेमुळे (त्याच्या स्वतःच्या वासनेत बीजरूपाने असलेले) प्रतिकूलसंवेदनात्मक मनोविकार एकदम उत्तेजित होऊन अभिव्यक्त होतात आणि अशा रीतीने त्यातील डंख नाहीसा होऊन परिणामी प्रेक्षकाचे मन प्रसन्न होऊन जाते. वैद्यात्मज ॲरिस्टॉटलच्या या उपपत्तीला आधार आहे तो चिकित्साशास्त्राचा. रेचक औषधे जशी अशुद्ध व आरोग्याला हानीकारक असे पदार्थ बाहेर काढून टाकून शरीराला शुद्ध व आरोग्यपूर्ण बनवतात, तशीच शोकांतिका मनात (वासनारूपाने) वास्तव्य करणारे मनोविकार जागृत व व्यक्त करून प्रेक्षकाचे चित्त शुद्ध करते. आपल्या मनात

नानाविध विकार धुमसत असल्याकारणाने जाणीव निकोप राहू शकत नाही. या विकारातून सुटकेचे मार्ग दोन : (१) शमन (याचा प्लेटोने निर्देश केला आहे.) आणि (२) अभिव्यक्ती (हिचे प्रतिपादन ॲरिस्टॉटलने प्लेटोला उत्तर देताना केले आहे). शोकांतिका दुसऱ्या उपायाचा अवलंब करते कारण तो पहिल्याच्या मानाने निसर्गाला अधिक अनुकूल असतो. एवंच शोकद प्रसंगांचे दर्शन, श्रवण वा मनन यांमुळे चित्त विकाररहित होते आणि चित्ताची विकाररहित अवस्था ही निश्चितच शांतिमय व सुखपूर्ण ठरते. या सिद्धांताचे सविस्तर विवेचन आम्ही 'अररतू का काव्यशास्त्र' या ग्रंथात केलेच आहे. यातील सर्वात उघड दोष हा की ते काव्यास्वादाच्या अभावात्मक स्वरूपाच्या विवेचनावरच थांबते. या प्रकारे निष्पन्न झालेला अनुभव शान्तिमय असल्याने तो शेवटी सुखमय ठरतो हे खरे परंतु आनंदाचे हे स्वरूप अभावात्मक आहे, आणि केवळ चित्त शांत करण्यासाठी – या अभावात्मक लाभासाठी – प्रेक्षक रंगमंदिराकडे वा काव्याकडे ओढला जातो यावर विश्वास ठेवणे कठीण आहे. पाश्चात्य टीकाकारांनीही त्याचे याच मुद्यावर खंडन केले आहे – ल्यूकसने स्पष्ट सांगितले आहे की प्रेक्षक भावनेच्या विरेचनासाठी नव्हे तर उपभोगासाठी नाटकाकडे वा काव्याकडे हट्टाने ओढ घेतात, कारण शेवटी रंगमंदीर म्हणजे काही रुग्णालय नव्हे.

विरेचनाव्यतिरिक्त आणखीही काही उपपत्ती पाश्चात्य तत्त्वज्ञांनी व टीकाकारांनी मांडलेल्या आहेत. शोकांतिकेतून वाचकाला वा प्रेक्षकाला परपीडा वा आत्मपीडा यांकडे असलेल्या मानवाच्या स्वाभाविक प्रवृत्तीवर अधिष्ठित असलेला एक प्रकारचा द्वेषजन्य आनंद मिळत असतो. आपल्याला दुसऱ्याच्या दुःखामुळे प्रच्छन्न सुख लाभत असते–ही मानवाची प्रथमपासूनची वासना असते. हीमुळेच एखाद्या बालकाला फुलपांखराचे सुंदर पंख तोडण्यात जो आनंद लाभतो, बव्हंशी तसलाच आनंद रंगभूमीवरील नायकनायिकांवर कोसळलेल्या आपत्ती प्रत्यक्ष पाहून प्रेक्षकाला होत असतो. परपीडनाचा दुसरा पैलू आत्मपीडन. स्वतःला ताप देण्यातही माणसाला एक प्रकारची गोडी वाटते. दुःख हाही एक प्रकारचा विलास ठरतो. वास्तविक या दोन्ही प्रवृत्ती असाधारण वा सामान्याहून हलक्या मनोवृत्तीच्याच द्योतक आहेत. सर्वसाधारण व निकोप चित्तवृत्तीतून परपीडन वा आत्मपीडन संभवत नाही. यामुळे अनेक विचारवंतांनी त्यांच्या जागी मानवी सहानुभूतीची कल्पना केली आहे : त्यांचे म्हणणे असे की शोकपूर्ण दृश्यातून मानवी सहानुभूतीचे सुख लाभते. एक पाऊल पुढे जाऊन ते पुन्हा असे सिद्ध करतात की दुसऱ्यासंबंधी सहानुभूती हे स्वतःविषयीच्या सहानुभूतीचेच एक स्वरूप होय. या किंवा अशा प्रकारच्या विचारसरणींशी आंग्ल कवि शेले आणि फ्रेंच विचारवंत फांतनेल यांची नांवे निगडित झालेली आहेत. सुखदुःखांचे नाते सख्ख्या भावंडांचे आहे अशी त्यांची श्रद्धा आहे.

प्रसिद्ध जर्मन तत्त्ववेत्ता शौपेनहार याने हाच विचार तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत व्यक्त करताना म्हटले आहे की, "शोकांतिका जीवनाच्या गंभीर व शोकपूर्ण बाजूला महत्त्व देते. जीवनाचे वैयर्थ्य आणि जगाच्या पसाऱ्याची निःसारता प्रकट करीत

असतानाच अंतिम सत्य उघड करून दाखविणे हा तिचा हेतु असतो." जर्मनीचे दुसरे एक तत्त्वज्ञ श्लेगेल यांनी हाच विचार निराळ्या पद्धतीने मांडला आहे. त्यांच्या मते "शोकांतिकेच्या द्वारा आपल्या मनात ही जाणीव उदय पावते की भौतिक जीवनाचे नियंत्रण कोणा अदृश्य शक्तीच्या (नियतीच्या) हाती असून तिच्यापुढे मानवाची सारी सामर्थ्यसंपदा कःपदार्थ आहे. हा विचार एकीकडे अहंकाराचे शमन करतो तर दुसरीकडे आपल्याला दुःखसमयी धीर देत असतो. जीवनाच्या या अलौकिक योजनेचा अनुभव हा निश्चितच एक उदात्त भाव असून त्यातून माणसाला शांती लाभत असते, आणि हेच शोकमूलक आनंदाचे रहस्य होय." या सर्वच उपपत्ती दुःखवादावर अधिष्ठित आहेत म्हणजे निरनिराळ्या दृष्टिकोणातून त्या दुःखास्वादालाच शोकांतिकेचा मूलभूत आस्वाद मानतात. तसा सत्याचा थोडाफार अंश तर साऱ्याच विचारप्रणालीत सामान्यपणे असतो आणि या सर्व विचारसरणीतही तो खात्रीने अस्तित्वात आहे. पण त्यातल्या बहुसंख्य आपली जिज्ञासा तृप्त करण्यास असमर्थच ठरतात. उदाहरणार्थ, परपीडनातील सुख हे माणसाच्या रानटी संस्कृतीचे निदर्शक आहे, तर उलट कलेचे अंतिम प्रयोजन चित्त सुसंस्कृत करणे हे असते. प्राचीन कालातील रानटी आनंदोत्सवांचा हवाला देऊन त्यांच्याशी कलेची एकात्मता प्रस्थापित करणे सुसंगत नव्हे. तशीच आत्मपीडनाची वृत्तीही सर्वसाधारण व स्वाभाविक मनोवृत्तीची निदर्शक नव्हे. मानवी सहानुभूतीचा तर्कवाद त्या मानाने अधिक सुसंगत आहे. पण प्रश्न असा उद्भवतो की वास्तव जीवनातील करुण दृश्यांच्या प्रत्यक्ष दर्शनानेही मानवी दया वा सहानुभूती यांचा उद्रेक होतोच. पण त्यांपासून सुख लाभत नाही. अशा प्रसंगी आपल्या उदात्त भावना उचंबळून येतात, कर्तव्याची जाणीव जागी होते आणि वैयक्तिक संकुचिततेतून मुक्त होऊन आपली जाणीव सात्त्विक बनते. तरी पण हा अनुभव सुखद मात्र ठरत नाही. त्याची पुनरावृत्ती आपण साक्षेपाने टाळीत असतो हाच याचा पुरावा. उलट सुखाच्या पुनरावृत्तीची इच्छा संपूर्णतया स्वाभाविकपणाने होत असते. अशा परिस्थितीत मानवी सहानुभूती, मानवी दया अथवा आत्मकरुणा यांच्या आधारे करुण रसाची समस्या सुटणे शक्य नाही. शौपेनहारची तत्त्वज्ञानात्मक उपपत्ती दुःखवादावर आधारलेली असून तिला प्रेरणा व पोषण बौद्ध तत्त्वज्ञानातून लाभलेली आहेत. बौद्ध तत्त्वज्ञानानुसार दुःख हे पहिले श्रेष्ठ सत्य होय. त्याचे सम्यग् ज्ञान ही जीवनातली पहिली सिद्धी असून इतर सिद्धी तीवर अवलंबून असतात. म्हणून करुण रस हाच जीवनातला आद्य रस होय. सत्याच्या प्राप्तीत जो आनंद सामावलेला असतो तोच आनंद कारुण्याच्या जीवनातील प्राधान्याचे प्रतिपादन करणाऱ्या काव्यापासून लाभत असतो. दुःखवादाचे प्रतिपादन भारतात प्राधान्याने बौद्ध तत्त्वज्ञानातच झालेले आहे. यामुळे करुणरसाची ही दुःखवादी उपपत्ती त्यातूनच उपलब्ध होऊ शकते. श्लेगेलची कल्पनाही भारतीय विचारवंतांना अज्ञात नाही. भारतीय साहित्यात हा नियतिवाद

शेकडो वेळा मार्मिकपणे ध्वनित केलेला आढळतो. रामायण, महाभारत, पुराणे, भक्तिकाव्ये, आणि आधुनिक साहित्य यातून त्याचा प्रतिध्वनी ठिकठिकाणी ऐकू येतो. कोण जाणे कधीपासूनचे भारतीय मन पुढील मंत्र गाऊन स्वतःला धीर देत आले आहे ते—

कर्मगति टाळुन नाही टळली ।
मुनि वसिष्ठसम पंडित त्यांनी दिवाहतिथि शोधिली ।
दशरथ सुत हो, सीता हरिली, वनात विपदा आली ॥

पण भेद इतकाच की भारतात या कल्पनेने काव्यशास्त्रातील सिद्धांताचे स्वरूप मात्र कधीच धारण केलेले नाही. का ? ती भारतीय काव्यशास्त्राला प्राणभूत असलेल्या रससिद्धांताच्या विरुद्ध जाते म्हणून.

अभावात्मक उपपत्ती आणखीही एक दोन आहेत. परंतु त्यांना कोणत्याच गंभीर विचारसरणीचा वा तर्कवादाचा पाठिंबा नाही. उदाहरणार्थ हचूम व डचबॉय यांच्या मते प्रेक्षक शोकांतिका पाहतो वा वाचतो तो दैनंदिन जीवनाच्या रुक्षपणातून सुटका व्हावी म्हणून. शोकांतिकेमुळे त्याच्या जीवनात एक प्रकारची खळबळ निर्माण होते – मग तिचा आधार शोक वा भयही का असेना; कारण की कंटाळवाणेपणापेक्षा दुःख भोगण्यातही अधिक स्वारस्य असते. या मतामागे प्रक्षोभाचा सिद्धांत आहे– प्रक्षोभात, खळबळीत – मग ती हवी तर कटूही का असेना – एक विशेष प्रकारचा आनंद अवतरत असतो. हीं विचारसरणी फारशी भारदस्त नाही हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. कारण या विचारसरणीत प्रक्षोभ व आनंद यामधील अत्यंत उघड असलेल्या अंतराकडे डोळेझाक केलेली आहे. कधी कधी नित्याच्या रहाटगाडग्याला कंटाळून आपण खळबळजनक क्षणांची हाव बाळगीत असतो यात शंका नाही. पण काल्पनिक प्रक्षोभामागे लागून माणसाने रंगमंदिरात खेटे घालावे इतकी खऱ्याखुऱ्या खळबळीची वाण जीवनात आहे असे मानता येत नाही. आणि प्रक्षोभ हा काही आनंदाचा पर्याय नव्हे. निदान निकोप मनःस्थितीत तरी शोक आणि भय यातून निर्माण झालेल्या प्रक्षोभात सुख असते ही कल्पना संभवत नाही. आणखी एक तर्कवाद असा की काव्य किंवा नाटक यामधील शोक वा भय इ. भावना आणि त्यांनी भारावलेले प्रसंग अवास्तव (असत्य) असतात. यामुळे त्यांपासून आपल्याला यातना होत नाहीत तर उलट कलाविलासामुळे एक प्रकारची चमत्कृती अनुभवास येते. वास्तविक ही कल्पना कलेला कुसरीच्या पातळीवर उतरवून साधारणीकरण सिद्धांताचा निरास करते. प्रेक्षक जर काव्य किंवा नाट्य यांच्या अवास्तवतेविषयी सदैव जागरूक असेल तर तादात्म्य संभवतच नाही आणि तादात्म्यावाचून रसनिष्पत्ती व्हावी तरी कशी ?

आता तादात्म्यावर आधारलेल्या व निश्चितपणे गंभीर व महत्त्वाच्या अशा काही उपपत्ती विचारात घेऊ या. **निकॅलने** असा एक सिद्धांत मांडला आहे की

"शोकांतिकेत मानवी हृदयाच्या शौर्य, उदात्तता इ. भव्यतर गुणांचे दर्शन घडते. शौर्याच्या पराजयातही एक प्रकारची भव्यता अनुस्यूत झालेली असते. तिच्यामुळे शोक व भय यांना एका दिव्य तेजाचे मंडन लाभते. अशा प्रसंगांचे दर्शन आपल्या मनाला यातना न देता उलट एका उदात्त अनुभूतीला जन्म देते. ही अनुभूती निश्चितच सुखद व आल्हादकारक असते." नीत्शेचे मत याहून काहीसे निराळे आहे. त्याच्या मते "शोकांतिकेत जीवनार्तील छाया व प्रकाश दोहांचेही तेजस्वी चित्रण असते. जीवनातील या द्वंद्वात्मक शक्तीचा अनुभव घेत असतानाच प्रेक्षक शोकांतिकेच्या रसाचा आस्वाद घेत असतो." या द्वंद्वाचा स्वीकार हेगेलही करतो, पण त्याच्या मते "द्वंद्व हे साध्य नसून साधन आहे. म्हणजे आनंदाचे कारण द्वंद्व हे नसून त्या द्वंद्वाद्वारा शेवटी साधली जाणारी जाणिवेची भव्यतर समधातता हे आहे."

विसाव्या शतकात हेगेलच्या गूढवादी सिद्धांताचा उपहास करूनही आय्. ए. रिचर्ड्सने बव्हंशी हीच वस्तुस्थिती मानसशास्त्राच्या भाषेत प्रतिपादन केली आहे. त्याच्या मते "आंतर वृत्तींचा समतोल साधणे हे काव्याचे प्रयोजन होय. आणि काव्याचा जो प्रकार जास्तीत जास्त आंतर वृत्तींचा समतोल साधण्यात जितका यशस्वी ठरेल तितके त्याचे कलात्मक मूल्य मानले पाहिजे. शोकांतिकेचे अधिष्ठान शोक व भय या मनोवृत्ती हे होय. या मनोवृत्ती संपूर्णतया परस्परविरुद्ध आहेत. कारण करुणेचा धर्म आहे आकर्षण तर भयाचा अपसारण. साहजिकच त्यांचा समतोल साधणे त्या मानाने वरेच कठीण असते. व त्याच प्रमाणात तो अधिक परिपूर्णही होतो. यावरून हे उघड आहे की शोकांतिकेत आंतर वृत्तींचा समतोल साधण्याचे सामर्थ्यही सर्वांत अधिक असते, आणि ज्या अर्थी आंतर वृत्तींच्या समतोलातून समाधान खात्रीने लाभू शकते त्या अर्थी शोकांतिकेचा परिणामही यातनामय नसून संतोषकारकच असतो."

या उपपत्ती त्या मानाने अधिक विकसित आणि सुसंगत असल्या तरी पण त्याही जिज्ञासा तृप्त करू शकत नाहीत. कोणाही शूराचे बलिदान आपल्या मनात सामान्यतः विषाद वा निराशा यांऐवजी उदात्त भावना जागृत करते यात संदेह नाही. पण या नुसत्या एकाकी तर्कवादाने समस्या सुटू शकत नाही. कारण एक तर तो प्रत्येक उदाहरणाला चपखलपणे लागू पडत नाही आणि दुसरे असे की शोकांतिकेत केवळ वीरांचे बलिदानच असत नाही तर ऋजु सुंदर व्यक्तींचा निर्दय छळ व घातही असतो. महापुरुषांविषयी आपल्या मनात दया उद्भवत नाही हे खरे पण त्यांचे दुःख व पराजय कोणत्याही परिस्थितीत आपल्याला संतोष देऊ शकत नाहीत. आपल्या मनात उत्साह संचरतो, उदात्त भावना आपले चित्त हेलावून सोडतात, पण शोकाचे निराकरण तर नाही ना होत ? आधुनिक कालातील आंग्ल लेखक **ल्यूकस** याने इतर मतांचे खंडन करताना अंशतः नीत्शेशी मतैक्य प्रकट केले आहे. त्याचा तर्कवाद असा की "शोकांतिका आपल्यासमोर जीवनातील चढउतारांचे चित्र ठेवते, त्यामुळे

आपणाला जीवनसत्याचा त्याच्या भव्यतम स्वरूपात आस्वाद लाभतो." (ट्रॅजेडी, ल्यूकस, ५५). ही उपपत्तीही आपल्याला अंशतःच स्वीकारता येते. कारण जीवन-सत्याचा संपूर्णतया रसास्वाद घेण्याची कुवत साऱ्याच सहृदयांजवळ असते असे नाही. यशाबरोबरच जीवनातील अपयशालाही नुसत्या उदात्ततेच्या जोरावर सुखद मानण्याला पुरेसे कारण नाही. कारण वास्तव जीवनात असल्या प्रसंगातून स्फूर्ती लाभत असली तरी आपण त्यांच्या पुनरावृत्तीची इच्छा करीत नाही. उलट साहित्यातील अशा प्रसंगांच्या दर्शनाध्ययनाची इच्छा आपल्याला पुनःपुनः होत असते. एक दृष्टांत देवून मला आपले मत अधिक स्पष्ट करता येईल : गांधींचे बलिदान ही आजच्या जीवनातील सर्वात स्फूर्तिदायक घटना आहे. पण ती सुखद मात्र ठरू शकत नाही; तिच्या पुनरावृत्तीची इच्छा आपण बाळगू शकत नाही. तिच्यामधील उदात्ततेने दुःखाचा डंख कमी खचित केला आहे पण तो नष्ट मात्र झालेला नाही. त्याची परिणती सुखात होण्याचा तर प्रश्नच कुठे येतो ? शोकांतिकेमुळे जीवनातील जयापजय-रूप द्वंद्वाचा अनुभव आपल्या चित्तातल्या परस्पर विरुद्ध आंतर वृत्तींना जागृत करून शेवटी त्यांचा समतोल साधतो. परिणामी आपला आत्मा पण समधात होतो. मूळ संघर्ष जितका प्रबळ व तीव्र तितकीच ही समधातताही परिपूर्ण व प्रगाढ असते. म्हणून इतर काव्यप्रकारांच्या मानाने शोकांतिकेपासून प्रेक्षकांच्या आत्म्याला जास्त समाधान लाभते. रिचर्ड्सने आत्म्याच्या जागी 'चित्त' शब्दाची योजना करून ही उपपत्ती बुद्धिवादाच्या दृष्टीने अधिक ग्राह्य बनविली आहे. ल्यूकस इत्यादिकांनी लिहिल्याप्रमाणे रिचर्ड्सचे निवेदन ॲरिस्टॉटलच्या मताची मांडणी निर्भेळ स्वरूपात करणारे नसले तरी पण ते सर्वस्वी अग्राह्य मात्र नव्हे. मला त्यात सर्वात उघड दोष असा दिसतो की त्यात 'कसे' यापेक्षा 'काय' याची चर्चा अधिक केलेली आहे. शोकांतिका सर्वस्वी विरुद्ध-आकर्षक व अपकर्षक-वृत्तींचा समतोल साधून चित्त समाहित करते. म्हणून तिचा परिणाम सुखद ठरतो हे तर ठीक आहे. परंतु हा समतोल कसा साधला जातो याचा उलगडाही आवश्यक आहे ना ? कारण मूळ समस्या हीच तर आहे की दुःखाची परिणती सुखात होतेच कशी ?

एवंच दोन अडीच हजार वर्षांपासून पौर्वात्य आणि पाश्चात्य, प्राचीन व अर्वाचीन विचारवंत या प्रश्नाशी झगडत आले आहेत. पण आजही तो जवळ जवळ होता तिथेच आहे. निदान संपूर्णपणे बिनतोड वा सर्वमान्य अशी त्याची उपपत्ती आज पण उपलब्ध झालेली नाही. वरील मतांचे पृथक्करण केल्यास खालील निष्कर्ष निघतात :

(१) सर्वच तर्कवादात सामान्यतः सत्याचा अंश निश्चित अस्तित्वात आहे— अगदी परपीडनातील रसाच्या सिद्धांतातदेखील तो आहे. अंतर आहे ते प्रमाणापुरते. काही तर्कवाद इतरांच्या मानाने अधिक ग्राह्य आहेत एवढेच.

(२) कोणतीही एक उपपत्ती जिज्ञासेचे सर्वतोपरी समाधान करण्याइतकी सर्वस्वी

परिपूर्ण नाही. आपण पुरते आस्तिक असाल–म्हणजे आत्म्याच्या आनंदमय स्वरूपावर आपली तर्कातीत निष्ठा असेल तर मात्र अभिनवाची उपपत्ती पुरेशी प्रत्ययकारी ठरू शकेल. पण 'जर तर' ची ही अट काही सोपी नाही कारण तशी श्रद्धा आज असणार किती जणांची अन् कशी ? सामान्य तर्कशास्त्र व मानसशास्त्र यांच्या आधारे भट्टनायकाचा तर्कवाद (संविद्विश्रांती आणि सत्त्वोद्रेक या कल्पना सोडून) अत्यंत महत्त्वाचा ठरतो. पाश्चात्य विचारवंतांनी आपापल्या परीने तो अभिव्यक्त वा ध्वनित केलेला आहे. या सिद्धांतात वास्तविक कलात्मक समतोल व साधारणीकरण यांचा समन्वय असून कदाचित प्रस्तुत समस्येचे हे सर्वांत अधिक ग्राह्य उत्तर ठरेल.

(३) वास्तविक जिज्ञासेच्या काटेकोर समाधानासाठी आपल्याला कित्येक सिद्धांतांचा आधार घेऊन एक संमिश्र उपपत्ती मांडावी लागेल. अनेक कारणे मिळूनच दुःखाचे रूपांतर सुखात करीत असतात. (क) काव्यातला शोक वास्तव अनुभूतीचा विषय नसून काल्पनिक अनुभूतीचा असतो. यामुळे कल्पनेच्या प्रभावाने त्याचा डंख खूपच कमी होतो यात काहीच शंका नाही. (ख) काव्यातील हा शोक वैयक्तिक न राहता साधारणीकृत होत असल्याने आपुलकीतून निर्माण होणारी चीड आणि निराशा त्यात असत नाही. वैयक्तिकतेच्या संपर्कातून–वैयक्तिक क्रोधलोभातून –मुक्त होऊन जाणीव विमल होते आणि चित्ताची विमलता ही निश्चितच एक सुखद मनोवस्था होय. (ग) करुणरसात्मक काव्यातले कारुण्य बहुधा महान् व्यक्तींशी निगडित झालेले असते–माहात्म्याच्या संसर्गाने शोकादिकांचे क्षुद्रत्व नाहीसे होवून त्यांना उदात्ततेचे मंडन लाभते. या करुण दृश्यातून सामान्यपणे घडणारे मानवाच्या पराक्रमाचे व महात्मतेचे दर्शन प्रेक्षकाचे चित्त उन्नत करते. उत्तररामचरितातील रामाची कर्तव्यनिष्ठा त्याच्या व्यक्तिगत दुःखावर वैशिष्ट्यपूर्ण माहात्म्याचे लेणे चढविते. असे प्रसंग जीवनाची गंभीर बाजू प्रेक्षकांसमोर ठेवतात. त्यामुळे सहृदयाला जीवनातील गहन सत्यांच्या साक्षात्काराची संधी मिळते आणि सत्याचा साक्षात्कार हा निश्चितच एक असा लाभ आहे की ज्यामुळे आत्म्याची उन्नती व्हावी. याप्रमाणे करुण प्रसंगातून गहन जीवनरस निर्माण होतो. (घ) आणि शेवटी कलेची प्रक्रिया दुःखादिकांचा अंश न् अंश नष्ट करून टाकते. कलेची प्रक्रिया ही विविधतेत समधातता साधण्याची क्रिया आहे. विखुरलेल्या कलासाधनांचा समन्वय साधून कलाकार अनेकत्वात एकत्व आणतो आणि कुरूपाला सुरूप बनवतो. याचेच नाव कलात्मक समन्वय हे असून त्याचे भावनात्मक अधिष्ठान भिन्नतेतून अभिन्नतेचा साक्षात्कार घडविणे हे होय. आणि भिन्नतेत अभिन्नतेचा प्रत्यय येणे ही निश्चितच सुखद अनुभूती असते. या संदर्भात आपले स्वतःचेच एक अवतरण उद्धृत करण्याचा मोह मला आवरता येत नाही.

"अनुभूतींचा आधार संवेदना हा होय. आणि अनुभूतीत एकच संवेदना नसून अनेक संवेदनांची एक व्यवस्थित मांडणी असते. या संवेदनात

समतोल वा समन्वय साधला जातो तेव्हा आपली अनुभूती आनंददायक असते आणि त्या विस्कळित व विखुरलेल्या असतात तेव्हा अनुभूती कटु ठरते. काव्यातून लाभणाऱ्या संवेदना या प्रत्यक्ष व स्थूल नसून सूक्ष्म प्रतिबिंबांच्या स्वरूपाच्या असतात. एक तर या कारणामुळे त्यातील कटुता अत्यंत सौम्य असते आणि दुसरे ह्या कविकल्पित असतात. यामुळे त्यांचा समतोल अपरिहार्यपणे साधला जातो. कारण काव्यकल्पनेचा अर्थच मुळी अव्यवस्थेत व्यवस्था निर्माण करणे हा होय. आणि अव्यवस्थेतली व्यवस्था म्हणजेच आनंद होय.

एवंच जीवनातील कटु अनुभूतीही काव्यात त्यातील घटक संवेदनांचा समन्वय साधला गेल्यामुळे आनंददायी ठरतात."

(रीतिकाव्य की भूमिका, तृ. सं., पृ. ६४)

करुणरसास्वादाच्या सुखदतेच्या कठीण समस्येचा उलगडा अशाच प्रकारे होऊ शकतो—निदान मी तरी आपली जिज्ञासा याच प्रकारे तृप्त करू शकतो.

सा धा र णी क र ण

साधारणीकरणाचा विषयही रसनिष्पत्तीशी निगडित झालेला आहे. काव्यात वर्णिलेले रामादी विशिष्ट व्यक्तींचे भाव सर्वांना साधारण किंवा निदान पक्षी सहृदयांना साधारण कसे बनतात ? हा काव्यशास्त्रातील अत्यंत मूलभूत प्रश्न आहे. काव्य हे मानवी जीवनाचे अत्यंत प्राचीन आणि अमोल असे उपकरण आहे. ते आज हजारो वर्षे सुसंस्कृत मानवाच्या आत्माविष्काराचे व आत्मसाक्षात्काराचे सुंदर माध्यम होऊन बसलेले आहे. आणि चिंतनशील मानवाने जीवन व जग यातील अनेक सत्यांच्या जोडीला काव्यास्वादावरही विचार करावयाला प्रारंभ केला तेव्हा पहिला प्रश्न हाच उद्भवला असणार की राम व दुष्यंत इत्यादिकांशी आपला संबंध काय ? स्थलकालाचे अफाट अंतर त्यांच्या आपल्यात असताना त्यांचे भाव आपणाला आस्वाद्य वाटतात कसे ? साधारणीकरणाचा सिद्धांत हे या प्रश्नाचे सर्वांत अधिक प्रमाणभूत उत्तर आहे. या सिद्धांताची बीजे तर नाट्यशास्त्रादिकातही आढळतात. —'यथा एभ्यश्च सामान्यगुणयोगेन रसा निष्पद्यते।' [हे भाव सर्वसाधारण अशा स्वरूपात अभिव्यक्त केले जातात तेव्हा रसाची निष्पत्ती होते.] (ना. शा. का. मा., पृ. १०६) पण निश्चित उल्लेख मात्र पहिल्या प्रथम भट्टनायकाच्या अवतरणातच आढळतो. भट्टनायकाच्या अवतरणातील मुद्याचा भाग असा :

" विभावादिसाधारणीकरणात्मना ..... भावकत्वव्यापारेण भाव्यमानो रसः.....भोगेन परं भुज्यत इति। "

[विभावादिकांच्या साधारणीकरणाच्या स्वरूपाच्या भावकत्व नावाच्या व्यापारामुळे भाव्यमान होणारा स्थायीभावरूप रस भोजकत्व व्यापाराद्वारा आस्वादिला जातो.]

याचे पृथक्करण केल्यास पुढील तत्त्वे आढळतात :

(क) साधारणीकरण विभावादिकांचे होते.

(ख) हे साधारणीकरण हाच भावकत्व व्यापाराचा प्राण होय, म्हणजे दोन्ही एकच होत.

(ग) भावकत्व व्यापाराच्या सहाय्याने भाव्यमान झालेला स्थायी भाव हाच रसाच्या स्वरूपात परिणत होतो. 'भाव्यमान' ला काव्यप्रकाशावरील भाष्यकारांनी 'साधारणीकृत'चाच पर्याय मानले आहे. त्यावर आक्षेप घ्यायला फारसा अवकाशही असू नये.

(घ) साधारणीकरणाची प्रक्रिया रसास्वादाच्या आधीची असून ती रसाच्या विभिन्न घटकांना आपापल्या वैशिष्ट्यातून मुक्त करून त्यांचे दर्शन आस्वाद्य अशा स्वरूपात घडवते.

(ङ) अभिनवगुप्ताने भट्टनायकाच्या मतात सुधारणा करून साधारणीकरणाचा विषय आपल्या पद्धतीने प्रतिपादन केला आहे. त्याचा उतारा असा :

> "तस्यां च यो मृगपोतकादिर्भाति तस्य विशेषरूपत्वाभावाद्भीतः इति, त्रासकस्य अपारमार्थिकत्वाद्भयमेव परं देशकालाद्यनालिंगितम् ।"

[काव्याच्या त्या प्रतीतीत मृगशावकादी जे पदार्थ विषय या नात्याने प्रतीत होतात त्यांचे स्वरूप व्यक्तिवैशिष्ट्ययुक्त नसल्याने, हा भ्यालेला आहे हे ज्ञान आणि तसेच भयकारण असलेला दुष्यंत या गोष्टी वास्तव सृष्टीतल्या नसल्यामुळे भयच देशकालादिकांनी सर्वस्वी असंपृक्त अशा अवस्थेत अनुभवास येते.] याचा आशय असा की आश्रय व आलंबन यांचे साधारणीकरण झाल्याने स्थायीभावच देश-कालांच्या बंधनातून मुक्त होतो. ही वस्तुस्थिती अधिक विशद करताना अभिनव-गुप्त लिहितो :

> "तत एव भीतोऽहं भीतोऽयं शत्रुर्वयस्यो मध्यस्थो वा इत्यादिप्रत्ययेभ्यो दुःखसुखादिकृत – बुद्धंयतरोदयनियमवत्तया विघ्नबहुलेभ्यो विलक्षणं निर्विघ्न-प्रतीतिग्राह्य ..... भयानको रसः ।"

[यामुळे मी भ्यालो आहे, हा, शत्रु, मित्र वा तटस्थ भ्याला आहे. इतर सुख-दुःखदायक जाणिवा नियमितपणे उत्पन्न करणाऱ्या आणि म्हणून विघ्नमय ठरणाऱ्या अशा अनुभूतीहून भिन्न आणि निर्विघ्न अनुभूतीच्या स्वरूपात जाणवणारा (भय हा स्थायी भावच) भयानक रस बनतो.] म्हणजे काव्यातील स्थायीभाव सर्वच प्रकार-च्या वैयक्तिकतेच्या संपर्कातून विमुक्त होतो. हे वैयक्तिकतेचे संपर्क आपल्या विशिष्ट मर्यादांमुळे दुःखादिकांना कारणीभूत होत असतात. म्हणून त्यातून मुक्ती म्हणजेच सुखदुःखादिकांच्या जाणिवातून मुक्ती.]

"तत एव न परिमितमेव साधारण्यमपि तु विततम् ।.....अत एव सर्वसामाजिकानामेकघनतयैव प्रतीतिः .....सर्वेषामनादिवासनाचित्रीकृत-चेतसा वासनासंवादात् ।"

[हे साधारणत्व सीमित नसून सर्वव्यापी असते. अनादी संस्कारांची छाप ज्यांच्या चित्तावर पडलेली असेल त्या साऱ्याच प्रेक्षकांची वासना समान असल्याकारणाने त्या साऱ्यांना सारखीच अनुभूती लाभते.]

अशा रीतीने चित्त एकाग्र झाल्यामुळे सर्वच प्रेक्षकांना रंगभूमीवर चाललेले गीतनृत्यादी सुधासागरासारखे वाटते.

वरील उद्धरणांच्या आधारे अभिनवगुप्ताच्या मतानुसार :

(क) साधारणीकरण विभावादिकांचेच नव्हे तर स्थायी भावांचेही होते. विभावादिक जशी स्थायी भावांची कारणे होत तसेच विभावादिकांचे साधारणीकरण हेही स्थायी भावांच्या साधारणीकरणाचे कारण होय.

(ख) स्थायी भावांच्या साधारणीकरणाचा अर्थ देशकालाच्या बंधनातून व वैयक्तिकतेच्या मर्यादातून मुक्तता असा आहे. वैयक्तिक जाणिवेमुळेच भावानुभूतीत सुखदुःखमयतेचे अस्तित्व असते, तिच्या अभावी ऐंद्रिय सुखदुःखांची जाणीवही नाहीशी होऊन जाते.

(ग) कलेच्या प्रांतातील भावांचे साधारणीकरण ही प्रक्रिया वैयक्तिक नसून सामुदायिक असते. नुसत्या एकेकट्या आस्वादकाचाच भाव विमुक्त होत नाही तर सारा प्रेक्षकसमाजच एकाग्रचित्त होऊन सामुदायिक स्वरूपात विमुक्त भावाचा अनुभव घेतो.

(घ) म्हणून स्थायी भावाचे साधारणीकरण हेच साधारणीकरणाचे तात्पर्य होय.

वरील सुधारणेच्या अनुरोधाने काव्यप्रकाशाचे भाष्यकार गोविंद ठाकूर यांनी भट्टनायकाचा साधारणीकरण सिद्धांत थोडक्यात पण स्पष्ट स्वरूपात असा मांडला आहे :

'भावकत्वं साधारणीकरणम् । तेन हि व्यापारेण विभावादयः स्थायी च साधारणीक्रीयन्ते । साधारणीकरणं चैतदेव यत्सीतादिविशेषाणां कामिनित्वादि-सामान्येनोपस्थितिः । स्थाय्यनुभावादीनां च सम्बन्धिविशेषानवच्छिन्नत्वेन ।"

(का. प्र. निर्णयसागर प्रेस, पृ. ६६)

[भावकत्वाचा अर्थ साधारणीकरण हा होय. या व्यापारामुळे विभावादी व स्थायी भाव यांचे साधारणीकरण होते. साधारणीकरणाचा आशय असा की सीतादी विशिष्ट पात्रे कामिनी आदी सामान्य स्वरूपात प्रतीत होतात. स्थायी भाव आणि अनुभाव यांचा प्रत्यय व्यक्तिविशिष्ट संबंधापासून अलिप्त अशा स्वरूपात येतो.]

या भाष्यानुसार विभाव, म्हणजे आश्रय, आलंबन व उद्दीपन, अनुभाव, स्थायी आणि संचारी भाव या साऱ्यांचेच साधारणीकरण होते (स्थायीनेच संचारी सूचित केले आहेत, हे उघड आहे). ही वस्तुस्थिती उदाहरणांच्या सहाय्याने अधिक स्पष्ट होईल :—

भूपोद्यानां रम्य विलोकी । जिये मोहिनी वसंत ऋतुची ।
वृक्ष मनोरम विलसति बहुविध । चित्रविचित्रहि लता वहरल्या ।
फळे, फुले, नव पालवि शोभे । निजविभवे सुरतरुस लाजवी ।
चातक, पिक, शुक, चकोर कूजति । मोरहि कलरव नृत्या करिती ।
मध्ये विलसे रम्य सरोवर । मणिसोपानहि विस्मयकारी ।
अच्छोदक कमले बहुरंगी । सारस कूजति भृंग गुंजती ।

* * *

तो आली सीताही तेथे । गौरि पुजू जननीने धाडिली ।

* * *

कंकण–नूपुर–ध्वनिते परिसुनि । गुणि रामे निज हृद्गत कथिले ।
' सौमित्रे, दुंदुभि मदनाचा । झडतो जणु हा विश्वविजेता '
असे वदुनि तिजकडे विलोकी । सीताश्रुत शशि तद्वक्त्र चकोरहि ।
सुंदर लोचन स्तिमित जाहले । निमिषोन्मेषा गमे वर्जिले ।
ब्रह्मयाने जणु स्वकला सारी । तिज निर्मुनि विश्वा दाविवली ।
उच्छिष्टे उपमाने कविची । वानु कुणालम जनकुमारी ।

* * *

तत्सौंदर्या हृदयी शंसी । चिंती प्रभु निजदशाहि तैशी ।
शुद्ध मनाने अनुजा बोले । समयोचित तो वचन रघुपती ।
' जिच्यासाठे धनुयाग मांडिला । जनकाची जा, तीच सुता ही ।
गौरिपूजना आणिलि सखिने । पुष्पोद्यानी प्रभा पसरली ।
दिव्य हिचे लावण्य निरखुनी । सहजशुद्ध मम मनी क्षोभ हो ।
बंधो, स्फुरते दक्षिण काया । कारण एक विधाता जाणे । '

* * *

अनुजासह करि वार्तालापा । लुब्ध गमे तो सीतारूपा ।
मुखकमली सौंदर्यमधूचे । भृंगापरि तो पान करितसे ॥

(रामचरितमानस, बालकांड, २२६–२३१)

यात राम हा आश्रय, सीता हे आलंबन, वासंतिक वैभवाने बहरलेले जनकाचे उद्यान हे उद्दीपन, रामाचे रोमांच इ. अनुभाव, रती स्थायी भाव आणि हर्ष, वितर्क, मती, इ. संचारी भाव होत. वरील विवेचनानुसार प्रस्तुत प्रसंगाच्या आस्वादन-प्रक्रियेत या साऱ्यांचेच साधारणीकरण होत असते. रामाच्या साधारणीकरणाचा अर्थ

... ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थळप्रत
अनु... वि: .....
क्रमांक ..... नों: दि: .....

असा की राम हा राम न राहता एक सामान्य रतिलुब्ध पुरुष बनतो. त्याचे स्थलकाल, तशीच त्याच्याशी निगडित असलेली वैशिष्ट्ये दृष्टिआड होतात आणि स्त्रीसौंदर्याने मोहित झालेल्या किशोरावस्थेतील सामान्य युवकाचे चित्र मनापुढे उभे ठाकते. आलंबनभूत सीतेच्या साधारणीकरणाचा अर्थही बराचसा याच प्रकारचा आहे. म्हणजे तिचेही स्थलकालादिजन्य वैशिष्ट्य समाप्त होऊन सामान्य कामिनीचे स्वरूप तेवढेच बाकी राहते. अनुभावांचे साधारणीकरण म्हणजे रामाच्या हालचाली रामाशी निगडित न राहता सर्वसाधारण मुग्ध पुरुषाच्या हालचाली ठरतात. याचप्रमाणे रत्यादी स्थायी भाव आणि हर्षवितर्कादी संचारी भाव यांचा एकीकडे सीतारामांशी आणि दुसरीकडे प्रेक्षक व त्यांचे आलंबन विभाव यांच्याशी संबंध न उरता ते वैयक्तिक क्रोधलोभातून विमुक्त होतात. वरील प्रसंगातला रती स्थायी भाव ही रामाची सीताविषयक रती नव्हे, सहृदयाचीही सीतेविषयीची नव्हे, किंवा सहृदयाची स्वतःच्या प्रेयसीविषयीचीही नव्हे. ही तर आपपरभाव निःशेष नष्ट झालेली विमुक्त रतिभावना होय. मुळात हा असतो सहृदयाचाच स्थायी भाव पण तो साधारणीकरणामुळे वैयक्तिक जाणिवातून विमुक्त झालेला असतो. एवंच रसाच्या घटकात जे जे मूर्त असते ते सारे विशेषाचे सामान्य होते आणि जे अमूर्त भावनेच्या स्वरूपाचे असते ते वैयक्तिकतेच्या संपर्कातून विमुक्त होऊन जाते – विभावादिकांची स्थलकालांच्या बंधनातून सुटका होते तर भावांची आपपरतेच्या जाणिवेतून.

उत्तरकालीन संस्कृत आचार्य सामान्यतः याच मताची पुनरावृत्ती करीत आले आहेत. विश्वनाथाच्या व जगन्नाथाच्या विवेचनात वैचित्र्याच्या काही छटा आढळतात. तसे तर विश्वनाथाने स्थायी भाव आणि विभावादी साऱ्यांचेच साधारणीकरण मान्य केले आहे :

> **" साधारण्येन रत्यादिरपि तद्वत्प्रतीयते ।**
> **परस्य न परस्येति ममेति न ममेति च ॥**
> **तदास्वादे विभावादेः परिच्छेदो न विद्यते । "**

(सा. द. ३–१२, १३ पूर्वार्ध)

[काव्यनाट्यादिकातून शृंगारादी रसांचे रत्यादी स्थायी भावही साधारण स्वरूपातच प्रतीत होतात. रसास्वादसमयी, 'हे माझे आहेत वा माझे नाहीत, हे परक्याचे आहेत वा परक्याचे नाहीत' या विशिष्ट स्वरूपात विभावादिक मर्यादित केले जात नाहीत म्हणजेच त्यांच्या या विशिष्ट संबंधांचा स्वीकार वा त्याग केला जात नाही.]

पण त्याने आस्वादकाच्या आश्रयाशी होणाऱ्या अभिन्नतेवर म्हणजे तादात्म्यावर इतरांच्या मानाने अधिक भर दिला आहे :

> **" व्यापारोऽस्ति विभावादेर्नाम्ना साधारणीकृतिः । ३.९**
> **तत्प्रभावेण, यस्यासन्पाथोधिप्लवनादयः ।**

प्रमात्ता तदभेदेन स्वात्मानं प्रतिपद्यते ॥ ३.१०
उत्साहादिसमुद्बोधः साधारण्याभिमानतः ।
नृणामपि समुद्रादिलंघनादौ न दुष्यति ॥" ३.११

[हे साधारणीकरण हाच विभावादिकांचा विभावनव्यापार होय. याच्याच प्रभावाने त्या त्या प्रसंगी आस्वादक समुद्रोल्लंघन करणाऱ्या हनुमानादी वीरांहून स्वतःला अभिन्न मानू लागतो. (हनुमानादिकांशी) साधारणज्ञान म्हणजे अभिन्नतेची-भावना निर्माण झाल्यावर मानवाचाही समुद्रोल्लंघनादिविषयीचा उत्साह दोषास्पद ठरत नाही.]

याचे तात्पर्य हे की साधारणीकरण व्यापारामुळे आस्वादक आश्रयाशी तादात्म्य पावतो–सामान्य आश्रयाशीच नव्हे तर अलौकिक शक्तिमान अशा देवादिकांशीसुद्धा. उदाहरणार्थ लौकिक परिस्थितीतल्या सामान्य माणसाचा समुद्रोल्लंघनाविषयी उत्साह संभवत नाही, पण काव्यनाटकादिकात साधारणीकरणाच्या प्रभावाने त्याचे हनुमानादिकांशी तादात्म्य घडून आल्यामुळे असा उत्साहही सहजच संभवनीय ठरतो. ही कल्पना अभावात्मक स्वरूपात भट्टनायकानेही मांडली होती. विश्वनाथाने तिला भावात्मक स्वरूप देऊन ती अधिकच उठावदारपणे मांडली. पंडितराज जगन्नाथानेही नव्या तर्कवादाच्या अनुरोधाने, निराळ्या प्रकारे आश्रयाशी तादात्म्यच प्रतिपादले आहे, पण या संदर्भात 'दोष' शब्दाची योजना त्याला अधिक शास्त्रशुद्ध वाटते :

"काव्ये नाट्ये च, कविना नटेन च, प्रकाशितेषु विभावादिषु, व्यंजनव्यापारेण दुष्यन्तादौ शकुन्तलादिरतौ गृहीतायामनन्तरं च सहृदयोल्लासितस्य भावनाविशेषरूपस्य दोषस्य महिम्ना, कल्पितदुष्यन्तत्वावच्छादिते स्वात्मन्यज्ञानावच्छिन्ने शुक्तिकाशकल इव रजतखण्डः समुत्पद्यमानो निर्वचनीयः साक्षिभास्यशकुन्तलादिविषयकरत्यादिरेव रसः ।"

(हिंदी रसगंगाधर, प्र. आ. पृ. १०१)

याचा आशय असा की प्रथम आपल्याला काव्यात वा नाटकात कवीने वा नटाने प्रकट केलेल्या विभावादिकांचे ज्ञान होते. नंतर शकुन्तला दुष्यन्तावर अनुरक्त झाल्याची जाणीव व्यंजनाव्यापारामुळे होते. यानंतर सहृदयतेमुळे आपल्या हृदयात एक प्रकारची भावना उत्पन्न होते, म्हणजे आपल्या सहृदयतेमुळे आपण पुनः पुनः दुष्यन्तादिकांवर आपले चित्त स्थिर करू लागतो. ही भावना हा एक असा 'दोष' आहे की त्यामुळे आपल्या आत्म्यावर कल्पित दुष्यन्ताचे आवरण चढते. म्हणजे त्या क्षणी आपण स्वतःला दुष्यन्त मानू लागतो. आणि जेव्हा आपण स्वतःला दुष्यन्त समजू लागतो तेव्हा आपण स्वतःला शकुन्तलेचा प्रियकर मानण्यात कोणतीच अडचण राहत नाही. अर्थात वरील दोषामुळे कल्पित दुष्यंताच्या आवरणाने झाकून

गेलेल्या आत्म्याच्या ठिकाणी कल्पित शकुन्तलेविषयी रतीचाही आभास होऊ लागतो – जसे दूरत्वादी दोषांमुळे शिंपल्याचे तुकडे अज्ञानाखाली झाकून जातात, वास्तव स्वरूपात त्यांची ओळख पटत नाही, तेव्हा त्या तुकड्यातच चकचकीतपणाच्या दोषामुळे चांदीचे तुकडे निर्माण होतात – म्हणजेच ते शिंपल्याचे तुकडेच चांदीचे तुकडे वाटू लागतात. आपल्या ठिकाणी शकुन्तलादिविषयक रती खऱ्या स्वरूपात नसली, शिंपल्याच्या तुकड्यात चांदीपणा नसला, तरीसुद्धा साक्षी आत्मा त्यांचा आभास निर्माण करतो.

विश्वनाथाने सांगितली तीच ही गोष्ट होय हे खरे, पण या विधानावर तत्त्व ज्ञानाचा मुखवटा घातलेला आहे.

पंडितराजांच्या तत्त्वज्ञानात्मक सिद्धांतात साधारणीकरणाला वाव नाही. त्यात भावनिक 'दोष' वा भ्रांती मात्र आहे. पण तत्त्वज्ञानाचा मुखवटा दूर सारून पाहिल्यास तेही आश्रयाशी आस्वादकाचे तादात्म्य व सहानुभूती यांच्याच गोष्टी करताना आढळतात. कवीच्या भावनाधिष्ठित कल्पनेमुळे प्रेक्षकाची सहृदयता (भावना व कल्पना) जागी होऊन तो आश्रयाशी तादात्म्य पावतो आणि त्याच्यासारख्याच भावनांचा अनुभव त्याला येतो. लौकिकालौकिकाची अडचण यात उरत नाही. दुष्यंताशी तादात्म्य पावल्यामुळे तो जसा रतीचा अनुभव घेतो तसाच हनुमानाच्या भावनेचे अवगुंठन चढल्यावर तो समुद्रोल्लंघनाच्या उत्साहाचाही सुलभतेने (कल्पित) अनुभव घेतो.

पंडितराजानंतर गंभीर स्वरूपाचे शास्त्रीय विवेचन जवळ जवळ संपुष्टातच आले. हिंदीमधील रीतिकवीची आस्था काव्यशास्त्रातल्या रंजक व सुलभ विषयांपुरतीच मर्यादित राहिली. साधारणीकरणासारख्या तात्त्विक विषयाचे त्यांच्या मनाला मुळीच आकर्षण नव्हते. यामुळे काव्यशास्त्रातील या अत्यंत मूलभूत व महत्त्वाच्या विषयाच्या विवेचनाचा ओघ खंडित झाला. आचार्य रामचंद्र शुक्ल यांनी आपल्या 'साधारणीकरण आणि व्यक्तिवैचित्र्यवाद' या प्रसिद्ध लेखात अनपेक्षितपणे त्याचे पुनरुज्जीवन केले. शुक्लजींचा हा लेख म्हणजे त्यांच्या भारतीय काव्यशास्त्राच्या व्यासंगाचा एक भाग वा परिच्छेद नसून स्वतंत्र विचाराचे फलित आहे. त्यांची दृष्टी भूतकाळापेक्षा वर्तमानावरच खिळलेली असून त्यांनी या प्राचीन सिद्धांताचा उल्लेख व उलगडा आपल्या आवडत्या लोकधर्म सिद्धांताच्या पुरस्कारार्थ केला आहे. म्हणून वरील लेखात साधारणीकरण सिद्धांताचे विवेचन नसून केवळ पुननिर्देशच प्राधान्याने आला आहे आणि याच नात्याने त्यातील मतांचे मूल्यमापन केले पाहिजे.

प्रतिपाद्य विषयाशी संबद्ध असलेला शुक्लजींचा उतारा असा :

१. एखाद्या भावाचा एखादा विषय जोपर्यंत साऱ्यांच्याच त्याच भावाचा आलंबन विभाव बनू शकेल अशा स्वरूपात मांडला जात नाही तोपर्यंत त्यात

रसनिष्पत्तीचे संपूर्ण सामर्थ्य येऊ शकत नाही. त्याला या स्वरूपात मांडणे यालाच आपल्याकडे साधारणीकरण म्हणतात.

२. (क) काव्याचा विषय नेहमी विशेष असतो सामान्य नव्हे. ते दर्शन घडविते ते व्यक्तीचे, जातीचे नव्हे.

(ख) साधारणीकरणाचा आशय असा की श्रोत्यांच्या मनात जी विशिष्ट व्यक्ती वा वस्तू प्रविष्ट होते, ती जशी काव्यात वर्णिलेल्या आश्रयाच्या भावाचे आलंबन असते तशीच सर्व सहृदय वाचक वा श्रोते यांच्याही भावाचे आलंबन बनते.

(ग) ज्या विशिष्ट व्यक्तीच्या संदर्भात कवी वा पात्रे एखाद्या भावाचे संसूचन करतात तीच विशिष्ट व्यक्ती वाचकाच्या वा श्रोत्याच्या कल्पनासृष्टीत अवतीर्ण होते. (चिंतामणी, भाग १–१९५७, पृ. २२७–२३०)

३. कल्पनेतली मूर्ती असणार विशिष्टच पण ती अशी असेल की ती प्रस्तुत भावाचे आलंबन बनू शकेल, वाचक वा प्रेक्षक यांच्या मनातही तोच भाव जागृत करील की जो कवीने वा आश्रयाने ध्वनित केलेला असेल.

४. व्यक्ती तर विशिष्टच असणार, पण तिच्या ठिकाणी ज्या सामान्य धर्मांची प्राणप्रतिष्ठा केलेली असेल त्याच्या दर्शनाने श्रोत्यावाचकांच्या मनात एकच भाव थोड्याफार प्रमाणात उदय पावेल.....विभावादिकांचा प्रत्यय सर्वसाधारण स्वरूपात येतो याचा अर्थ असा की हे आलंबन माझे की दुसऱ्या कोणाचे हा भेद रसमग्न वाचकाच्या मनात उरत नाही. थोड्या वेळापुरते श्रोत्यावाचकांचे हृदय सर्वसाधारण हृदय बनते. (चिंतामणी २२७–२३०)

५. साधारणीकरणात आलंबनद्वारा भावाचा अनुभव प्रथम कवीलाच आला पाहिजे, मग त्याने वर्णिलेल्या पात्राला आणि नंतर श्रोत्यावाचकांला. तेव्हाच विभावद्वारा म्हणून सांगितलेले साधारणीकरण यशस्वी ठरेल.

(रसमीमांसा, ९९)

वरील उताऱ्यांच्या आधारे काही सत्ये उजेडात येतात :

शुक्लजींसमोर साधारणीकरणाचे स्पष्टीकरण करताना भट्टनायक व अभिनव यांची मते नसून केवळ विश्वनाथाचेच मत होते. त्याचेही शास्त्रीय विवेचन करण्याऐवजी त्यांनी त्याचा स्वतंत्र विचारापुरता अथवा स्वतःच्या मताला अनुकूल पडेल अशा बेताने उपयोग केला आहे. पहिली वस्तुस्थिती शुक्लजींच्या परिस्थितिजन्य मर्यादांची द्योतक आहे तर दुसरी त्यांच्या मूलगामी प्रज्ञेची.

ते मुळात आलंबन विभावाचे साधारणीकरण मानतात. आलंबन म्हणजे भावाचा विषय. तो प्रथम कवीच्या भावाचा विषय बनतो आणि मग समग्र सहृदयवर्गाच्या भावाचा, अशा प्रकारे त्याचे साधारणीकरण होते.

आलंबन विभावाच्या साधारणीकरणाचा अर्थ त्याचे व्यक्तित्वच दृष्टिआड होते, ती व्यक्ती न राहता जाती बनते असा नव्हे. त्याचे व्यक्तित्व तर टिकून राहते पण त्यात असे काही गुण समाविष्ट होतात की तो समग्र सहृदयसमाजाच्या त्याच भावाचा विषय बनतो. म्हणजे सीता नुसती कामिनी बनून राहते असे नव्हे तर ती आपल्या शीलसौंदर्यादी सर्वसाधारण गुणांनी साऱ्यांच्या प्रेमाचा विषय बनते. आलंबनाचे व्यक्तित्व टिकून राहावे आणि तरीही त्याचे साधारणीकरण व्हावे या विसंगतीचा निरास करण्यासाठी शुक्लजी आपल्या मूळ सिद्धांतात सुधारणा करून साधारणीकरण वास्तविक आलंबनाच्या धर्माचे होते म्हणजे ज्या गुणांमुळे सीता रामाला प्रिय झाली त्या सर्वसाधारण गुणांचे होते असे म्हणतात. यात कित्येक गोष्टींचा उलगडा होऊन जातो. सीता ही नुसती कामिनी नसून एक विशिष्ट व्यक्ती आहे. ती रामाची प्रेयसी आहे, पण रामाच्या प्रेमाचे अधिष्ठान आहेत समग्र सहृदय-समाजाच्या मनात रती भाव उत्पन्न करणारे तिचे शीलसौंदर्यादी गुण. यामुळे ती सहृदयसमाजालाही प्रिय होते. अर्थात सहृदयसमाजाच्या प्रेमाचा विषय सीता ही व्यक्ती नसून त्या व्यक्तीचे शीलसौंदर्यादी गुण हा आहे. शुक्लजींसमोर प्रश्न होता तो वास्तविक स्वतःच्याच दोन सिद्धांतात सुसंगती स्थापन करण्याचा : (१) काव्याचा विषय विशिष्ट व्यक्ती हा असतो. (२) काव्याचा आस्वाद भावाच्या सर्वसाधारण भूमिकेवरून घेतला जातो. आपल्या बुद्धिमत्तेच्या जोरावर ही समस्या त्यांनी अशी सोडविली : आलंबनाच्या वैशिष्ट्याला धक्का न लावता जनमनाची जाण असणारा प्रतिभाशाली कवी त्याचे सर्वसाधारण गुणांच्या आधारे साधारणीकरण करून घेतो. परिणामी सहृदय रसिक सीतेवर अनुरक्त होतो पण ती रामाच्या प्रीतीचे आलंबन आहे की आपल्या हा भेदभाव त्याच्या हृदयात नसतो.

प्रथम कवीच्या हृदयात सीतेविषयी अनुराग उदय पावतो, मग तो आश्रयाच्या माध्यमातून त्याला अभिव्यक्त स्वरूप देतो आणि शेवटी काव्याचा आस्वाद घेणारा सारा सहृदयसमाज त्या भावाचा अनुभव घेतो. अभिनवाचे गुरु भट्टतेत यांचेही हेच मत आहे : 'नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः ।'

शुक्लजींच्या मताचे सार कदाचित हेच असेल. येथे आम्ही नुसते त्यांचे मत विशद करण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याच्या सत्यासत्यतेचा निर्णय नंतर करू. हे मत भारतीय काव्यशास्त्राने स्वीकारलेल्या मताहून थोडे निराळे आहे. यामुळे संस्कृत साहित्यशास्त्र जाणणाऱ्या विद्वानांनी त्यावर आक्षेप घेतले आहेत. केशवप्रसाद मिश्र शुक्लजींच्या या मताला 'भ्रम' ही संज्ञा देऊन लिहितात :

"साधारणीकरणाचा येथे असा अर्थ घेतला आहे की विभावानुभावादिकांना सर्वसाधारण स्वरूप देऊन त्यांचे दर्शन घडवणे. विभावानुभावादिकांचे साधारण वा सर्वलोकसामान्य बनणे दोन अर्थांनी मान्य करता येईल : एक त्यांचे स्वरूपच साधारण बनावे किंवा दुसरे त्यांचा परिणाम वा उद्देश सर्वसाधारण असावा,

स्वरूपच साधारण व्हावे हा आग्रह धरणे बरोबर ठरणार नाही कारण त्यामुळे विभावानुभावादी संकुचित आणि साचेबंद होऊन बसून काव्याची व्यापकताच नष्ट होईल. परिणाम वा अंतिम उद्देश याचे साधारणीकरणही दोन प्रकारांनी मान्य करता येईल : एक बौद्धिक किंवा द्वैतवादी – यात काव्याचे अवलोकन नीती व अनीती या द्वंद्वाच्या मर्यादेत केले जाते आणि नैतिक बाजूला रसास्वाद घेतला जातो. दुसरा मानसशास्त्रीय, ध्वनिवादी वा कलावादी प्रकार – यात नीतिपरतेचा प्रश्न स्वतंत्र न राहता ध्वनीत अंतर्भूत होतो. यांपैकी पहिला प्रकार भट्टनायकाच्या मुक्तिवादाला जुळता असून दुसरा अभिनवाच्या ध्वनिवादाशी निगडित आहे. वरील विद्वान पहिल्या मताचे पुरस्कर्ते आहेत तर आम्ही अभिनवगुप्ताचे मत मानतो हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. साधारणीकरणाचा संबंध तर कवीच्या वा आस्वादकाच्या चित्तवृत्तीशी असतो. 'चित्ताची एकतानता म्हणजे साधारणीकरण झाल्यावर त्याला सगळेच काही सर्वसाधारण वाटू लागते.' "

(साहित्यालोचन, डॉ. श्यामसुंदर दास पृ. २८४–५ वर उद्धृत केलेले विचार)

केशवर्जीनी शेवटी आपले मत संपूर्णपणे स्पष्ट केले आहे. ते अभिनवगुप्ताप्रमाणे साधारणीकरणाचा आशय चित्तवृत्तीचे साधारणीकरण हाच मानतात. सहृदयाचे चित्त एकतान होऊन जाते तेव्हा त्याला सारेच काही साधारण भासू लागते. विभावांचे साधारणीकरण एकांगी असून भावाचेच साधारणीकरण स्वाभाविक व परिपूर्ण असते. अभिनवगुप्ताने आपल्या अद्वैत मताच्या आधारे या अखंड जाणिवेच्याच साधारणीकरणाची कास धरली आहे. " विभावावर जोर देणे म्हणजे विषयाचे स्वतंत्र अस्तित्व प्रस्थापित करणे, अर्थात द्वैतवादाची प्राणप्रतिष्ठा करणे होय. रसकल्पनेचा मूळ पाया बौद्धिक वा नैतिकच असणार. " एवंच शुक्लर्जीच्या रसकल्पनेचे भट्टनायकाच्या मुक्तिवादाशी समीकरण बांधून केशवर्जीनी ती (तेवढ्यापुरतीच) अपूर्ण मानली आहे. अभिनवाच्या मते रस ही एक आध्यात्मिक प्रक्रिया आहे. आणि केशवर्जीही या आध्यात्मिक कल्पनेतच रसदृष्टीची परिपूर्णता मानतात. त्यांच्या आक्षेपांचा सारांश असा : " विभाव बद्ध किंवा सीमित असतात तर भाव विमुक्त व असीम असतात. म्हणून विभावांचे साधारणीकरण अपूर्ण व सीमित असते – ते बौद्धिक व नैतिक असते. उलट भावांचे साधारणीकरण हा चित्ताच्या मुक्ततेचा वा संविद्विश्रांतीचा पर्याय असल्याने ते परिपूर्ण असते." पं. केशवप्रसाद मिश्रांचे विवेचन अत्यंत सूक्ष्म तसेच तात्त्विक आहे. त्यांनी आचार्य शुक्लर्जीची विभावनिष्ठ दृष्टी आणि नैतिक जाणीव यांच्या परस्पर संबंधाचे विवरण अत्यंत मार्मिकपणाने केले असून शेवटी ते अभिनवगुप्ताच्या अद्वैतापेक्षा भट्टनायकाच्या द्वैतवादाला अधिक जवळचे आहे असे मत दिले आहे. तरी पण त्यांचे सारेच निष्कर्ष जसेच्या तसे स्वीकारण्याजोगे नाहीत. प्राचीन आचार्यांपैकी भट्टनायकाच्या मताला द्वैताचे अधिष्ठान

असल्याने त्यात विषयाच्या स्वतंत्र अस्तित्वाचा स्वीकार केलेला आहे आणि त्यानेच नैतिक विचाराला रसास्वादाच्या संदर्भात सर्वांत आधी चालना दिली. त्या अर्थी त्याचा दृष्टिकोण शुद्ध आध्यात्मवादाचा वा आनंदवादाचा नसून त्याला नैतिकतेचे अधिष्ठान आहे हे म्हणणेही सुसंगत ठरते. या दोन गोष्टी शुक्लजींच्या दृष्टिकोणातही अस्तित्वात असल्याकारणाने त्यांचे मत भट्टनायकाला अनुकूल आहे हे अनुमानही चुकीचे नाही. पण भट्टनायक व शुक्लजी यांच्या मतात काही उघड भेदही आहेत. उदाहरणार्थ, (१) भट्टनायकाने केवळ आलंबन विभावावरच भर न देता साऱ्यांचेच साधारणीकरण मान्य केले आहे. (२) त्याने स्वतःच्या प्रेयसीच्या स्मृतीला रसास्वाद प्रक्रियेत मुळीच जागा दिलेली नाही; उलट शुक्लजी वैकल्पिक स्वरूपात असेही मान्य करतात की एखाद्या वाचकाचे किंवा श्रोत्याचे एखाद्या सुंदरीवर प्रेम असेल तर शृंगार रसाचे स्फुट उद्‌गार ऐकत असताना स्वतःच्या प्रेयसीचीच मूर्ती राहून राहून आलंबन या नात्याने त्याच्या कल्पनेसमोर येणार. (३) भट्टनायक करुणादी सर्व रसांची अनुभूती आनंदमय मानतो पण शुक्लजींची रसकल्पना हा विमुक्त स्थितीचा पर्याय असल्याने ती भट्टनायकाच्या भावकत्वव्यापाराने साधलेल्या 'निजमोहसंकटता-निवारण' या अवस्थेवरच थांबते, भोगापर्यंत पोहोचतच नाही.

पं. केशवप्रसाद मिश्रांनंतरही ही विचारपरंपरा चालू राहिली आणि डॉ. गुलाबराय, तसेच पं. रामदहिन मिश्र इत्यादिकांनी प्रस्तुत विषयावर आपले विचार सविस्तर प्रकट केले. पण त्यांच्या विवरणात विषयाच्या स्पष्टीकरणालाच प्राधान्य असून एकही नवीन विचार त्यातून आपल्यापुढे येत नाही.

सा रां श

या सर्व विवेचनाचा सारांश असा :

१. रसाच्या सर्व घटकांचे विभाव, अनुभाव, स्थायी व व्यभिचारी भाव यांचे साधारणीकरण होते. साधारणीकरणप्रक्रियेत फारच थोडा अनुक्रम (ध्यानात चटकन न येण्याजोगा) असतो. विभावादिकांचे साधारणीकरण आधी होते आणि परिणामी मागून स्थायीचे होते. हे मत भट्टनायकाचे असून त्यात विषय व विषयी यांत समतोल आहे.

२. मुळात रसाच्या विभावादी सर्व अंगांचे साधारणीकरण होते आणि विभावादिकांच्या साधारणीकरणामुळेच स्थायीचे साधारणीकरण होते. त्यामुळे सहृदयाची जाणीव वैयक्तिक संपर्कातून विमुक्त होवून तादात्म्य पावते. परंतु स्थायीचे हे साधारणीकरण – म्हणजे सहृदयाच्या जाणिवेची विमुक्तीच — शेवटी शिल्लक उरते आणि बाकी सर्व (सामान्य व विशिष्ट दोनही प्रकारचे) ज्ञान तीतच विरून जाते. हे मत अभिनवगुप्ताचे असून त्यात शेवटी भाव व विषयी यांचीच बाजू ग्राह्य धरली आहे.

३. तिसऱ्या मतात साधारणीकरण मानले आहे साऱ्यांचेच; पण साधारणी-

करणप्रक्रियेत आश्रयाशी होणाऱ्या तादात्म्यालाच अधोरेखित केले आहे. आस्वादकाची जाणीव विस्तार पावून हनुमानाच्या जाणिवेशी तादात्म्य पावते आणि मग समुद्रोल्लंघनासारख्या अतिमानवी कार्याविषयीही तिला उत्साह वाटू लागतो. येथे हनुमानाचे (विभाव) नुसता एक उत्साही पुरुष या स्वरूपात साधारणीकरण मानलेले नाही तर सर्व आस्वादकांचे अलौकिक शक्तीने संपन्न अशा हनुमानाशी तादात्म्य स्वीकारले आहे. या स्वरूपातील हे मत भट्टनायक व अभिनवगुप्त यांच्या मताहून थोडे भिन्न आहे. हे विश्वनाथाचे मत असून जगन्नाथानेही तत्त्वज्ञानाच्या परिभाषेत तेच प्रतिपादन केले आहे. पण जोर मात्र दिला आहे विभावाच्या म्हणजे आलंबनाच्या किंवा आलंबनधर्माच्या साधारणीकरणावर.

४. साधारणीकरणप्रक्रियेत तीन केंद्रबिंदू आहेतः कवी, नायक आणि श्रोता. या तिघांच्या भावनिक तादात्म्याने संपूर्ण साधारणीकरण साधते. हे मत भट्टतोताचे असून आचार्य शुक्लांनी ते जसेच्या तसे मान्य केले आहे.

या विकल्पांपैकी बरोबर कोणता ? साधारणीकरण वस्तुतः होते कोणाचे ? या मूलभूत प्रश्नाचे उत्तर शोधल्यावाचून साधारणीकरणाचे खरे तात्पर्य व महत्त्व स्पष्ट होऊ शकणार नाही.

रामचरितमानसातील जनकवाटिकेतला प्रसंग अभ्यासताना दोन विश्वे अस्तित्वात असतात – एक वस्तूचे म्हणजे विषयाचे आणि दुसरे आस्वादकाचे किंवा विषयीचे. विषयात विभाव म्हणजे आश्रय व आलंबन, उद्दीपन, अनुभाव आणि संचारी भाव यांचा अंतर्भाव होतो, तर सहृदय आस्वादक हा स्वतः विषयी होय. भट्टनायकाच्या मते विषयाच्या साऱ्याच घटकांचे साधारणीकरण होते आणि परिणामी आस्वादकाच्या स्थायी भावाचेही. हाच सिद्धांत मूलगामी आहे. पण त्याचे विवेचन करण्यापूर्वी त्यात सुचविल्या गेलेल्या सुधारणांचा विचार करणे अधिक उपयुक्त ठरेल.

आ श्र या शी ता दा त्म्य

साधारणीकरणप्रक्रियेत रसाच्या सर्वच घटकांचे साधारणीकरण होते, तिथे आश्रयाचे साधारणीकरणही त्यात आलेच. म्हणजे आम्ही वर स्पष्ट केल्याप्रमाणे आश्रयाचे साधारणीकरण हे समग्र प्रक्रियेचे एक अपरिहार्य अंग असते. पण आश्रयाचे साधारणीकरण आणि आश्रयाशी तादात्म्य पावल्याचा आस्वादकाला येणारा अनुभव यात अंतर असते. पहिल्याचा अर्थ असा की राम वा हनुमान अलौकिक शक्तिसंपन्न व्यक्ती न राहता सामान्य पुरुष बनतात आणि दुसऱ्याचा आशय असा की आस्वादक त्या क्षणापुरता स्वतःलाच राम वा हनुमान समजू लागतो. आणि त्याच्या मनात धनुर्भंग वा समुद्रोल्लंघन यांसारख्या अतिमानवी कृत्यांविषयी उत्साह जागा होतो. एकात रामाचे वा हनुमानाचे सामान्य मानवाच्या पातळीवर उतरणे अभिप्रेत आहे तर दुसऱ्यात आस्वादकाने उठून वैशिष्ट्यपूर्ण

अलौकिक विश्वात जाणे. पण आश्रयाच्या साधारणीकरणाचा अर्थ असा नव्हे की ते (राम व हनुमान) स्वतःच्या माहात्म्याला मुकून सामान्य जनतेच्या पातळीवर उतरतात. असे मानल्याने तर काव्यद्वारा उदात्तीकरण होते हा सिद्धांतच कोलमडून पडेल. त्याबरोबरच त्याचा असाही आशय नव्हे की काव्यातले चित्रण व्यक्तीचे नसून जातीचे असते, आणि आश्रय आपले व्यक्तिविशिष्ट गुण गमावून जातिविशिष्ट गुणांचे प्रतीक बनलेला असतो. कारण अशाने तर काव्य हा भावनेचा प्रांत न राहता विचाराचाच प्रांत ठरेल आणि त्याचे सारे प्रभावी सामर्थ्य नाहीसे होऊन जाईल. त्याचा अर्थ असा की आश्रयाच्या माहात्म्याची स्थलकालनिगडिततेच्या स्वरूपाची वैशिष्ट्ये दृष्टिआड होऊन मानवजातीला साधारण असलेली उदात्तता उठावदारपणाने पुढे येते. ही उदात्तता सहृदय समाजाच्या संस्कारातही निसर्गतःच अस्तित्वात असते. तरी पण हे आस्वादकाचे आश्रयाशी तादात्म्य मात्र नव्हे. कारण तादात्म्यप्रक्रियेत तर आश्रय बदलत नसतो. विश्वनाथाच्या मते आस्वादक स्वतःच्याच ठिकाणी हनुमानाच्या अस्मितेचा अनुभव घेऊ लागतो – येथपर्यंत की समुद्रोल्लंघनासारख्या अलौकिक कृत्यांविषयीही त्याच्या मनात उत्साह जागा होतो. प्राचीन मतानुसार ही भूमिका ग्राह्य नाही. वास्तविक अशी अलौकिक पात्रे व त्यांची कार्ये सामान्य वाचकाला ग्राह्य वाटावी या हेतूमुळे तर साधारणीकरणाची अधिकच आवश्यकता भासते. याशिवाय आश्रय शब्दाचा आशयही खूपच व्यापक आहे. या उताऱ्यातील आश्रयाचे व्यक्तित्व सुखद व भावमधुर असल्याकारणाने आपण काही काळ संशय-ग्रस्तही होऊ शकतो. पण राम व दुष्यंत, किंवा हनुमान व अंगदच नव्हे तर रावण आणि शूर्पणखाही आश्रय होऊ शकतातच. अर्थात आश्रय घृणास्पद, क्रूर, भिन्नलिंगी, नीच – आपल्या व्यक्तित्वाच्या अगदी उलटही असू शकतो. त्याच्याशी आपण कुठवर तादात्म्य पावत हिंडणार? सुखद व्यक्तिरेखा घेतल्या तरी तादात्म्य साऱ्याच बाबतीत ग्राह्य ठरत नाही. बाळ गेलेल्या शैब्येशी तादात्म्य पावणे तर शोकालाच कारणीभूत होईल रसास्वादाला नव्हे. पंडितराजांच्या मतानुसार कल्पित दुष्यंताचे आवरण भावनेतील दोषामुळे सहृदयाच्या जाणिवेवर चढते ही कल्पना जशीच्या तशीच स्वीकारली तरीही या प्रश्नाचे उत्तर सापडत नाही. कल्पनेच्या तावडीत सापडल्याने वास्तव शोकाचा आघात कमी तीव्र होऊ शकेल हे खरे, पण या कल्पित शोकाचे रूपांतर रसात नाही होऊ शकणार. या समस्येला पंडितराजही चमत्कृतिव्यतिरिक्त दुसरे कोणतेच तर्कशुद्ध उत्तर देऊ शकलेले नाहीत. म्हणून आश्रयाशी तादात्म्याचे अस्तित्व स्वतंत्रपणे वा प्रामुख्याने ग्राह्य ठरत नाही.

आश्रयाच्या संदर्भातच नायकाचा प्रश्नही उपस्थित करता येईल. "आस्वादक नायकाशी तादात्म्य पावतो – 'नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः।' (तोत) यात काय अडचण आहे?" अडचण उघड आहे. संस्कृत काव्याचे नायक अशा गुणांनी मंडित झालेले असत की त्यांच्याशी तादात्म्य पावणे प्रत्येक सहृदयाच्या

दृष्टीने स्वाभाविक व स्पृहणीय ठरे. काव्याच्या मूलभूत आशयाचा आविष्कार कवी सामान्यतः नायकाच्याच माध्यमातून करीत असे. अर्थात कवी स्वतःही नायकाशी तादात्म्य पावत असे. यामुळे सहृदयसमाजाचेही त्याच्याशी तादात्म्य सहज साधत असे. या पद्धतीचा उपयोग आजही होत असतो आणि नायकाची परंपरागत महात्मता आजही नष्ट झालेली नाही. पण परिस्थितीत थोडे परिवर्तन मात्र झालेच आहे. आज पहिल्या प्रतीच्या कित्येक कादंबऱ्यांच्या नायकाचे स्वरूप वरील आदर्शाच्या अगदी उलट आढळते. त्याच्याशी तादात्म्य पावणे सहृदयसमाजाला स्वाभाविकही नसते आणि स्पृहणीयही नसते. उदाहरणार्थ, आजचा एखादा समाजवादी कादंबरीकार एखादा हृदयशून्य भांडवलवाला नायक म्हणून आपल्यासमोर उभा करतो आणि आपला सारा तिरस्कार एकवटून त्याच्या व्यक्तिरेखेत भरतो. भांडवलशाहीचे मूळ स्फूर्तिस्थान जो व्यक्तिवाद त्याविषयी तिरस्कार जागृत करणे हा लेखकाचा हेतू असल्याने कादंबरी व्यक्तिप्रधान बनते. ती तिरस्कृत व्यक्तीच नायक असते यात शंका नाही. पण आपल्याला तिच्याशी तादात्म्य पावणे शक्य आहे का? शक्य असेल तर ते कादंबरीकाराचे घोर अपयश ठरेल. एवंच नायकाशी तादात्म्यही संपूर्णत्वाने सिद्ध होत नाही. आणि नायकाचे साधारणीकरणही आश्रयाच्या साधारणीकरणासारखेच (तितके नसले तरी) रसपरिपोषाला अपुरेच पडते.

आलंबनाचे किंवा आलंबनधर्माचे साधारणीकरण

आलंबनाच्या साधारणीकरणाचा अर्थ असा की काव्यात चित्रित केलेल्या भावनेचा विषय – व्यक्ती वा वस्तू – प्रत्येक सहृदयाच्या मनःपटलावर व्यक्तिविशिष्ट स्वरूपातच उमटत असला तरीही तो स्वतःच्या काही साधारण म्हणजे सर्वांवर सामान्यतः सारखाच प्रभाव पाडणाऱ्या गुणांमुळे समग्र सहृदय-समाजाच्या चित्तात बहुधा सारखाच भाव जागृत करतो. अशा प्रकारे आलंबनाचे जे गुणधर्म संबंधित भावाच्या जागृतीला कारण होतात त्यांचेच मुख्यतः साधारणीकरण होते. सीतेचे सीतापण तर नष्ट होत नाही, पण तिचे असे काही गुण उठावदारपणे पुढे येतात की त्यांमुळे ती एकट्या रामाच्याच नव्हे तर समग्र सहृदयसमाजाच्याच अनुरागाला पात्र ठरते. मला वाटते आचार्य शुक्लजींच्या मताचे याहून अधिक स्पष्टीकरण शक्य नाही. पण हे मान्य होण्याजोगे आहे का?

या संदर्भात काही गोष्टी अगदी उघड आहेत. पहिली ही की हे मत भट्टनायक व अभिनवगुप्त दोघांच्याही मताहून निराळे आहे. त्याचे एकट्या विश्वनाथाच्या मताशी साम्य आहे व तेही परिणामापुरतेच. भट्टनायक व अभिनव दोघेही आलंबनादिकांचे व्यक्तित्व लोप पावते असे मानतात. त्याविना ना विभावाचे साधारणीकरण पूर्ण होऊ शकत, ना एकट्या भावाचे. या स्वयंसिद्ध सत्याचा स्वीकार करताना मागे पुढे पाहण्याचे कारण नाही. शुक्लजींच्या युगाला स्वतःच्या अशा काही विशिष्ट मर्यादा होत्या, कारण अभिनवगुप्तादिकांचे ग्रंथ तेव्हा सुलभ नव्हते. आणि त्याबरोबरच

त्यांची विचारप्रणालीही संपूर्णतया शास्त्रीय नव्हती. दुसरी गोष्ट अशी की आलंबनाच्या विशिष्ट स्वरूपाला धक्का न लावता त्याचे साधारणीकरण वास्तविक होऊच शकत नाही. स्वतः शुक्लजींना याची जाणीव झालेली होती म्हणूनच ते आलंबनाला दूर सारून आलंबनत्व वा आलंबनधर्मापर्यंत पोहोचले आणि मग त्यांना त्याला नैतिक आधार द्यावा लागला. ज्याला नैतिक अधिष्ठान नसेल ते आलंबन शुक्लजींना ग्राह्य वाटत नाही कारण त्याचे तर साधारणीकरणच होऊ शकत नाही. यात अडचणी कशा वाढत चालल्या आहेत ते वाचकांनीच पाहावे. आधी आलंबन, मग आलंबनधर्म आणि नंतर त्याचे औचित्य वा नैतिक अधिष्ठान. हे सारे घडत गेले ते भावाच्या विषयाला भावाहून अधिक महत्त्व दिल्यामुळे आणि साधारणीकरणप्रक्रियेतील एकच घटक निराळा काढल्यामुळे. तिसरा आक्षेप असा काढता येतो की या प्रकाराने आलंबनाचा प्रांत संकुचित होतो आणि परंपरेने मान्यता दिलेली तेवढीच आलंबने काव्याला स्वीकार्य ठरतात. म्हणजे रामादिक हे सदैव सुखद भावांचे व रावणादिक हे असुखद भावांचेच आलंबन होऊ शकतात. म्हणजे ही रसविषयक दृष्टी परंपरागत नैतिक मूल्यांनी जखडलेली आहे. परंपरेचे व नैतिक मूल्यांचे नियंत्रण बहुधा श्रेयस्करच असते आणि काव्याची मूल्ये त्याहून सर्वस्वी स्वतंत्र असूही शकत नाहीत. तरी पण नैतिक मूल्ये आणि साहित्यिक मूल्ये हे एकमेकांचे पर्याय ठरू शकत नाहीत. अशाने तर भावनेच्या क्षेत्राचा विकासच थांबेल आणि 'मेघनादवधा'सारख्या महान काव्याची रसवत्ताच खंडित होऊन जाईल. परंपरा व नीतिशास्त्र यांचे महत्त्व मोठे आहे हे खरे, पण मानवता त्याहूनही मोठी आहे. यामुळे परंपरा व नीतिनियम यांवरील निष्ठा अबाधित ठेवूनही शेवटी काव्यमूल्यांना मानवतापर आणि सार्वत्रिक व्हावेच लागणार. वरील मत जसेच्या तसेच मान्य केल्यास रसाचे क्षेत्र संकुचित होते आणि मानवी आत्म्याचे जे दिव्य तेज शाश्वत जीवनातल्या असामान्य क्षणी, परंपरा आणि नीती यांची पटले भेदून पार होते, ते या रसविषयक दृष्टिकोणाच्या कक्षेत येतच नाही. यामुळे एकट्या मायकेललाच नव्हे, तर सूरदास व टॉलस्टॉयसारख्या कलावंतांनाही अन्याय होतो.

सहृदयाच्या जाणिवेचे साधारणीकरण

सहृदयाच्या जाणिवेचे साधारणीकरण वा विमुक्त अवस्थेला पोहोचणे ही रसास्वादातील शेवटची व आधारभूत प्रक्रिया होय. पण तो आहे परिणाम – विभावादिकांचा साधारणीकृत स्वरूपात अनुभव आल्याकारणाने शेवटी आस्वादकाची जाणीवही आपपर भावनातून विमुक्त होऊन तादात्म्य पावत असते. पं. केशवप्रसाद मिश्रांनी अभिनवगुप्ताच्या आधारे यालाच प्राधान्य दिले आहे : "चित्त एकतान आणि साधारणीकृत झाल्यावर त्याला (आस्वादकाला) सारेच काही सार्वत्रिक वाटू लागते." (साहित्यालोचन, १९६१, पृ. २८५). परंतु ही कल्पना आहे तशाच स्वरूपात मान्य होण्यासारखी नाही. चित्ताची एकतानता हीच तर संविद्विश्रांती – आणि तोच रस.

ठाणे ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे
अनुक्रम ६१००४६ दिः ...
क्रमांक ...७.०३.८..... दिः ...

अर्थात ती साधारणीकरणाचे कारण होऊ शकत नाही. ती त्याचे कार्य वा परिणती असते. चित्त एकतान झाल्यावरच तर अभिनवाच्या मते आस्वादकाला आत्मानुभूति-रूप रसाचा अनुभव घडत असतो. त्या वेळी त्याला इतर पदार्थांच्या साधारण स्वरूपातल्या अनुभूतीसाठी सवडच नसते. साधारणीकरण हे रसास्वादाची तुल्यरूप, तत्समकालीन वा व्यभिचारीभावाच्या स्वरूपाचे नसते, ते तर कारण आहे. यामुळे 'आस्वादकाच्या चित्ताची एकतानता म्हणजेच खरे साधारणीकरण होय,' हा सिद्धांतही सर्वस्वी मान्य होण्यासारखा नाही.

सर्व घटकांचे साधारणीकरण

भटकून भटकून आपण शेवटी सगळ्याच घटकांचे साधारणीकरण होते याच भट्टनायकाच्या सिद्धांताशी येऊन ठेपतो. उदाहरणार्थ, मागे उद्धृत केलेल्या जनकवाटिका-प्रसंगातला आश्रय राम, आलंबन सीता, आश्रयाच्या कृती – अनुभाव, जनकाच्या पुष्पवाटिकेतले रमणीय वातावरण – उद्दीपन विभाव, रामाच्या मनात संचार करणारे हर्ष, मती इ. संचारी भाव, सारेच साधारणीकृत होतात. निराळ्या शब्दात तो समग्र प्रसंग हीच विशिष्ट स्थलकालांशी निगडित अशी एक घटना न राहता, साधारणीकृत होतो आणि परिणामी आस्वादकाची जाणीवही वैयक्तिकतेच्या संपर्कातून विमुक्त होऊन साधारणीकृत होते. पण काव्यातला हा प्रसंग हा तर स्वतःपुरता एक जड विषय आहे. अर्थ हाच त्याचा चैतन्यमय अंश होय. आणि हा अर्थ ही काय चीज आहे ? कवीची संवेदना, कवीची अनुभूती—सामान्य भावानुभूती नव्हे तर सृजनशील अनुभूती, भावाच्या काल्पनिक पुनर्निर्मितीची अनुभूती, भारतीय काव्यशास्त्राच्या परिभाषेतली भावना—हिचेच शास्त्रीय नाव ध्वन्यर्थ असे असून तो एकीकडे कवीचा अभिप्राय व्यक्त करीत असतो आणि दुसरीकडे आस्वादकाच्या चित्तात तसाच आशय जागृत करीत असतो. काव्यातला प्रसंग हे याचेच मूर्त स्वरूप वा प्रतिमान होय. आशयाच्या प्रमाणात हे प्रतिमान साधे वा संकीर्ण उतरते–बहुधा संकीर्णच असते. उपरिनिर्दिष्ट प्रतिमान निश्चितच संकीर्ण आहे, त्यात अनेक लहान लहान प्रतिमानांचा समन्वय साधलेला आहे. रामासंबंधी कवीची भावात्मक कल्पना आश्रय राम याच्या स्वरूपात साकार झाली आहे, तर सीताविषयक भावना आलंबन सीता या रूपाने अवतरली आहे. त्यांच्या पहिल्या वहिल्या दृष्टभेटीच्या पवित्र व मनोरम पार्श्वभूमीविषयीची भावना उद्दीपक जनकवाटिकेच्या स्वरूपात आणि रामाच्या मनात उदय पावलेल्या भावांची कल्पना हर्ष, मती इ. संचारी भावांच्या स्वरूपात उमटली आहे. ही लहान लहान प्रतिमाने मिळून एका संकीर्ण प्रतिमानाला जन्म देतात; त्यात सीता–रामांच्या पहिल्या दृष्टभेटीविषयीची कवीची संकीर्ण भावना शब्दरूपाने साकार-लेली असते. एवंच काव्यमय प्रसंग म्हणजे दुसरे तिसरे काही नसून केवळ कविभावनेचे प्रतिमान असते. काव्यात्म प्रसंग वा प्रतिमान हा त्याचा देह असून त्याला उजळून टाकणारा चेतन आत्मा कविभावना हा होय. आणि ज्या अर्थी

साधारणीकरण ही एकवादी जड, यांत्रिक कृती नसून एक चैतन्यमय प्रक्रिया असते, त्या अर्थी काव्यातील प्रसंगाच्या किंवा रसाच्या सर्व घटकांचे साधारणीकरण मानण्यापेक्षा कवीच्या भावनेचे साधारणीकरण मानणे मानसशास्त्राला अधिक जुळेल. काही श्रेष्ठ पंडितांचा मानसशास्त्रावरच रोष आहे. पण हा मानसशास्त्राचा दोष नव्हे वा माझाही नव्हे. त्यात भट्टनायकाची विषयप्रधान कल्पना व अभिनवगुप्ताची विषयीप्रधान उपपत्ती दोहोंचीही संगती साधेल. वास्तविक या दोहोत अनुस्यूत असलेला हा दुवा असून आजच्या युगातले रससिद्धांताचे सर्वांत प्रभावी पुरस्कर्ते आचार्य शुक्लजी यांनाही त्यात काही आक्षेपार्ह वाटणार नाही.

गेल्या दशकात माझ्या या सिद्धांतावर भरपूर वादविवाद झालेला आहे आणि त्याविरुद्ध अनेक संशय व तर्कवाद प्रगट केले गेले आहेत. त्यांपैकी अनेक आक्षेप तर पूर्वग्रह वा वैयक्तिक श्रद्धा यांवर आधारलेले असून त्यांच्या मुळाशी शुक्लजींवरील अतर्क्य श्रद्धा आणि गुरुद्रोही सिद्धांताविरुद्ध आरडाओरड यांचा भाग जेवढा आहे तेवढा तर्कनिष्ठा वा सत्यसंशोधनाचा आग्रह यांचा मात्र नाही. हे अजाण तर्कपटू व त्यांचे सल्लागार केवळ कीव करण्याच्याच लायकीचे आहेत; कारण आपल्याला म्हणावयाचे आहे काय आणि आपण म्हणत आहो काय हेच मुळात त्यांना समजत नाही. पण दोन आक्षेप मात्र असे आहेत की त्यांचे निराकरण करणे विषय स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीने अगत्याचे आहे. एक आक्षेप आहे कै. डॉ. गुलाबराय यांचा – समग्र काव्यप्रसंग (आश्रय, आलंबन तसेच त्याच्याशी संबद्ध अशा घटना) हे नुसते कवीच्या अनुभूतीचे प्रतिमान आहे त्याला स्वतंत्र वस्तुनिष्ठ अस्तित्व नाही हे त्यांना मान्य नाही :

> "सीतारामादिकांचे स्वरूप विभिन्न कवींच्या भावनाभिव्यक्तीवरच अधिष्ठित असते ही गोष्ट काही अंशी खरी असली तरीही जनतेच्या मनातही परंपरागत संस्कारांमुळे एक सर्वसाधारण भावना निर्माण झालेली असते. तेच आलंबनाचे विषयगत अस्तित्व होय. जी गोष्ट सर्वांच्या मनात अस्तित्वात असते ती मानसिक असूनही विषयनिष्ठता धारण करू शकते." (सिद्धांत और अध्ययन, द्वि. सं., पृ. २१३)

वास्तविक पाहता बाबूजींच्या या सिद्धांताचा माझ्या मताशी काही विशेष विरोध उरत नाही, कारण तेही शेवटी आलंबनादिकांचे अस्तित्व संस्कारजन्य वा मानसिकच मानतात. एक जनकवाटिकाप्रसंग प्रसन्नराघवात आहे आणि दुसरा रामचरितमानसात. वाल्मीकिरामायणात तो नाहीच. अशा परिस्थितीत त्याचे वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान कोणते ? बाबूजी म्हणतील की जनमनावर या प्रसंगाचा जो सर्वसाधारण संस्कार झालेला आहे तेच त्याचे वस्तुनिष्ठ अधिष्ठान. पण हा सर्वसाधारण संस्कारही कवीच्या अनुभूतीतूनच उमटलेला आहे ना ? किंवा हवे तर असे म्हणा की तो अनेक

कवींच्या अनुभूतींचा संकलित परिणाम असतो. आणि पुन्हा मानसातील जनकवाटिका-प्रसंग हे जनमनावरील सर्वसाधारण संस्कारांचे नुसते प्रतिबिंब नव्हे. तुलसीदासाच्या तद्विषयक मानसिक प्रतिमेचे ते शब्दचित्र होय. यामुळे बाबूजींनी प्रतिपादिलेले विषयगत अस्तित्वही शेवटी विषयीगतच ठरते. आणि त्यांचा मतभेद मूळ व्यापक सिद्धांताला लागू न पडता नुसत्या न्यूनाधिक्यापुरताच मर्यादित राहतो. अर्थात त्यांची अशी समजूत आहे की मी सारा जोर जणू कविविशिष्ट अनुभूतीवरच केंद्रित केला असून सर्वसाधारण संस्कारांची उपेक्षा केली आहे. पण असे मुळीच नाही. मी तर कवीच्या अनुभूतीला कुठेही विशिष्ट वा वैयक्तिक अनुभूती मानलेली नाही.

दुसरा आक्षेप असा की प्रत्येक अवस्थेतल्या आश्रयाशी तादात्म्य पावणे जसे आपल्याला शक्य नसते, तशाच प्रत्येक अवस्थेतील कवीशी तादात्म्य पावण्यातही अडचणी येऊ शकतात. आश्रयाच्या भावना जशा सर्वस्वी आपल्या भावनांच्या उलट असू शकतात तशाच कवीच्याही. उदा. एखादा सुधारणावादी कवी बंडखोरीच्या उग्र भावनेच्या आहारी जाऊन भारतीय परंपरेचा उपहास करतो किंवा अविरत प्रयोगशीलतेचा आग्रह धरणारा एखादा कवी जीवनातील शाश्वत मूल्यांवर उपरोधपूर्ण टीका करतो तेव्हा त्याच्याशी आपले तादात्म्य साधणे कसे शक्य आहे ? म्हणजे उपर्युक्त सुधारणावादी वा नव्या कवीच्या अनुभूतीचे साधारणीकरण कसे मान्य करता येईल ? सांप्रदायिक संत कवींच्या संबंधीही हीच समस्या पुढे येते. त्यांच्या सहचारी भावांचे साधारणीकरण कोणत्या रीतीने करता येणार ? या समस्येचे उत्तर देणेही कठीण नाही. या सर्वच अवस्था वास्तविक अशा आहेत की जिथे कवी स्वतःच आपल्या भावनांचे साधारणीकरण करण्यास असमर्थ ठरतो. जिथे पक्षनिष्ठ जाणिवा किंवा राजकीय वा साहित्यिक पूर्वग्रह यांमुळे कवीची अनुभूती वैशिष्ट्यपूर्णच असते, आणि कवी स्वतःच आपल्या अनुभूतीचे साधारणीकरण करण्याला असमर्थ ठरतो तिथे वाचकाच्या वा वाचकवर्गाच्या चित्तात तो समान अनुभूती कशी जागृत करू शकणार ? परंतु असल्या मुळातच असाधारणीकृत वा साधारणीकरणाला अपात्र अनुभूतीची उदाहरणे देऊन आमचा सिद्धांत खोडून काढता येत नाही. वस्तुतः वरील उदाहरणातली अनुभूती तर व्यक्तिगतच राहते, ती काव्यानुभूती होऊच शकत नाही. कारण कवी—किंवा कवि-व्यापारांत गर्क झालेली व्यक्ती असे म्हणू—स्वतःच आपल्या चित्ताला एकतान करू शकलेली नसते. ती तर स्वतःच्या वैयक्तिक (वर्गनिष्ठ वा संप्रदायनिष्ठ —आणि वर्गनिष्ठ वा संप्रदायनिष्ठ जाणिवा याही वैयक्तिक जाणिवेचेच प्रतिध्वनी होत) भावनेलाच शब्दरूप देत असते आणि वैयक्तिक भावनांची अभिव्यक्ती ही कविता असत नाही. याउलट जिथे त्याचा कवि-व्यापार यशस्वी ठरतो—उदा. 'मेघनादवधा'त—तिथे साधारणीकरण होते आणि हिंदु वाचकही आपल्या वैयक्तिक वा जातीय संस्कारातून विमुक्त होवून सहृदयाच्या विशुद्ध भूमिकेवरून काही काळ कवीशी तादात्म्य पावतो.

एवंच निष्कर्ष असाच निघतो की साधारणीकरण कवीच्या स्वतःच्या भावनेचेच होत असते. म्हणजे एखादी व्यक्ती जेव्हा सर्वांच्या हृदयात समान अनुभूती निर्माण करू शकेल अशा प्रकारे आपला अनुभव व्यक्त करू शकते तेव्हा पारिभाषिक शब्दात आपण म्हणतो की त्या व्यक्तीजवळ साधारणीकरणाचे सामर्थ्य आहे. अनुभव येतो सगळ्यांनाच, सर्वच व्यक्ती तो थोड्या प्रमाणात व्यक्तही करतात, पण साधारणीकरण करण्याचे सामर्थ्य मात्र सर्वांजवळ नसते. म्हणूनच तर अनुभव आणि त्याची अभिव्यक्ती ही दोनही साध्य असूनही सारेच जण कवी होत नाहीत. जो आपल्या अनुभवाचे साधारणीकरण करू शकतो, निराळ्या शब्दात सांगायचे म्हणजे ज्याला जनमनाची जाण असते तोच कवी होतो. येथपर्यंत आले की साऱ्या अडचणी आपोआप दूर होतात. एखाद्या आश्रयाचे व्यक्तित्व आपल्या उलट असेल, किंवा एखादा नायक आपल्या तिटकाऱ्याचा वा रागाचा विषय असेल, किंवा एखाद्या आलंबनाविषयी आपली विशिष्ट भावना अनुचित ठरण्यासारखी असेल. आश्रयरूपातला रावण कुठे रामाची निर्भर्त्सना करीत असला म्हणून झाले काय ? आपल्या रसानुभूतीत काहीच अडचण येत नाही. कारण आपल्या अंतःकरणात तर या प्रतीकाच्या द्वारा कवीने अभिव्यक्त केली असेल तीच भावना जागी होणार. 'मायकेल'ला रावणाविषयी सहानुभूती आहे म्हणून 'मेघनादवधा'तील हा प्रसंग आपल्या हृदयात रावणाविषयी सहानुभूती आणि रामाविषयी तुच्छता जागृत करील. तुलसीदासाला जर रामाची भक्ती व रावणाचा तिटकारा असेल तर हा प्रसंग त्याच्याच अनुरोधाने रावणाला आपल्या उपहासाचा, तुच्छतेचा वा तिटकाऱ्याचा विषय बनवून रामासंबंधी आपली भक्तिभावना जागृत करील. रसास्वाद आपल्याला दोनही अवस्थात लाभेलच. आश्रय भिन्नलिंगी असेल – पुरुष वाचकासमोर खंडितेचे विरहवर्णन, अथवा स्त्री वाचिकेपुढे खलनायकाच्या आदरसत्कारांचे निवेदन असेल – तरीही काही अंतर पडणार नाही. कारण आपण खंडितेशीही तादात्म्य पावत नाही आणि खलनायकाशीही नाही. आपले तर या प्रतिमानांच्या सहाय्याने कविभावनेशी तादात्म्य घडत असते. अशाच रीतीने भांडवलवाला नायक इतरांची निंदा करताना घृणास्पद ठरत असेल तर खुशाल असू द्या, आपण त्याच्याशी थोडेच तादात्म्य पावणार आहो ? आपण (आपला अनुभव) लेखका(च्या अनुभूती)शी तादात्म्य पावत असतो. म्हणूनच लेखकासारखीच त्याच्या नीचतेविषयी आपलीही किळस आणि क्रोधाची भावना जागवून आपण कादंबरीचा रसास्वाद हा घेणारच. अगदी अशीच सीतेविषयी आपल्या मनात परंपरागत पूज्य भावना असेल तर असो. ही सीता नसून हे तर कवीच्या अनुभूतीचे प्रतिमान आहे. तुलसीदासाला जर सीतेविषयी विशुद्ध रतीचा अनुभव न येता श्रद्धायुक्त रतीचा येत असेल तर आपल्यालाही तसाच येईल. आपल्याला रामाशी तादात्म्य पावता येणार नाही, तुलसीदासाशीच येईल. अशा परिस्थितीत आपल्याला रसानुभूती येईलच पण ती शुद्ध शृंगाराची नव्हे. याउलट

कुमारसंभव वा राधाकृष्णांच्या प्रेमाचे रीतिकालीन प्रसंग वाचून आपल्याला शुद्ध शृंगाराचा अनुभव येतो, तर त्याचे कारण हेच की तुलसीदासाच्या उलट कालिदासाची किंवा रीतिकालीन कवींची तद्विषयक अनुभूती ही शुद्ध रतिभावनेची अनुभूती होती. तीत कोणताही मनोगंड नव्हता. हे एक सरळ सत्य आहे. पण या सत्याशी परिचित असूनही एकीकडे साधारणीकरणाची उपपत्ती मांडणारे भट्टनायक व अभिनवगुप्त हे भारतीय काव्यपरंपरा व्यक्तिनिष्ठ नसल्याकारणाने, आणि दुसरीकडे आधुनिक टीकाशास्त्रात त्याचा सर्वात हिरीरीने पुरस्कार करणारे शुक्लजी हे स्वतःच्या वस्तुनिष्ठ नीतिपर रसकल्पनेमुळे, त्याचे संपूर्णतया स्पष्ट स्वरूपात प्रतिपादन मात्र करू शकले नाहीत.

वाचकहो, आपण कंटाळला नसाल तर आणखी एका आवश्यक प्रश्नाचा उलगडा करून टाकू या. कवीच्या संबंधात साधारणीकरण कसे संभवते ? तो कशा प्रकारे आपल्या अनुभूतीचे साधारणीकरण साधतो ? आपल्याकडील व परकीय विद्वानांनी याची दोन उत्तरे दिलेली आहेत : (१) साधारणीकरण हा भाषेचा वा काव्यशैलीचा धर्म आहे. (२) मानवाची नैसर्गिक सहानुभूती हा साधारणीकरणाचा मूळ आधार असून ती साऱ्याच माणसांच्या हृदयात एकसारखी अनुस्यूत असते.

पहिल्या उत्तरात भट्टनायक आणि अभिनव यांचा सूर उमटलेला आहे. भट्टनायक काव्यातच (काव्यमय शब्दातच) एक प्रकारची भावकत्व शक्ती मानतो. तीमुळे भावाचे साधारणीकरण आपोआप होत असते. अभिनवगुप्त शब्दांच्या भावकत्वाची कल्पना निराधार ठरविती. तरी पण तो शब्दाची सर्वात महत्त्वाची शक्ती व्यंजना हिच्याच ठायी साधारणीकरणाचे सामर्थ्य असते असे मानतो. परकी विद्वानही भाषा ही विशिष्ट प्रकारच्या ज्ञानाची आणि भावप्रतीकांची समष्टी मानतात. ही समष्टी त्या त्या विशिष्ट ज्ञानकणांची वा भावांची जागृती सगळ्यांच्या जाणिवेत सारख्याच प्रकारे करू शकते. वास्तविक ज्ञान व भावना परस्परविरुद्ध नसून एकाच जाणिवेच्या दोन संस्था होत. ज्ञान ही पहिली संस्था, भाव ही दुसरी. कधी तर असे घडते की एखादे विशिष्ट प्रतीक आपल्या जाणिवेत एखाद्या वस्तूचे ज्ञान तेवढेच जागृत करून स्वस्थ बसते. आणि कधी ज्ञानाच्या पुढे जाऊन त्याचे भावनही करून टाकते. भाषेच्या योजनेच्या याच दोन पद्धती आहेत. एक जीत प्रतीक नुसते ज्ञान जागृत करते ती आणि, दुसरी जीत भावजागृतीही साधते ती. पहिल्या प्रकारची भाषेची योजना आपण सगळेच सामान्यतः व्यवहारात करीत असतो, दुसरी केवळ भावनोत्कटतेच्या क्षणीच. त्यावेळी प्रतीकांवर आरूढ होऊन आपल्या भावना त्यात इतकी भावपूर्णता निर्माण करतात की मग त्यांना ऐकणाऱ्याच्या हृदयात समान भावना जागृत करण्याचे सामर्थ्य प्राप्त होते. तात्पर्य एवढेच की शब्दांना भावना उद्दीपित करण्याची शक्ती मुळात आपल्या भावनांपासून लाभते. आता आपण विचाराल की एका व्यक्तीची भावना दुसऱ्याच्या हृदयात सारखीच भावना कशी उत्पन्न करते, तर

त्याचे उत्तर हेच की मुळात सारी मानव जातच एका जाणिवेने भारलेली असते. माणसामाणसांच्या हृदयात (भारतीय तत्त्वज्ञान तर समस्त चराचरालाच आपल्या कक्षेत सामावून घेते) जाणिवेचा असा एक तंतू अनुस्यूत असतो की एका बिंदूवर स्पर्श झाल्यास सारा तंतूच झंकार करू लागतो. आपल्याला या म्हणण्याला गूढवादाचा दर्प येवो हवा तर. पण निदान अजून तरी मानसशास्त्र, शरीरशास्त्र वा अध्यात्मशास्त्र यापुढे जाऊ शकलेले नाही.

एवंच भाषेची भावपूर्ण योजना हा साधारणीकरणाचा आधार ठरतो. भाषेची भावपूर्णता योजकाच्या स्वतःच्या भावनिक सामर्थ्यावर अवलंबून असते आणि योजकाच्या भावातील संवेदनाशीलतेचा आधार मानवाची नैसर्गिक सहानुभूती हा होय.

भावनिक सामर्थ्य थोडे फार साऱ्यांजवळच असते. यामुळे साधारणीकरणाची शक्तीही थोडीफार साऱ्यांजवळच असते. एरवी जीवनाचे अस्तित्वच संभवत नाही. तरीही ज्या व्यक्तीचे भावनिक सामर्थ्य विशेष प्रकारे समृद्ध असेल, जिच्या अनुभूती विशेष प्रमाणात जागरूक असतील, तिच्याच अंगी साधारणीकरणाचे वैशिष्ट्यपूर्ण सामर्थ्य असणार. अशीच व्यक्ती भाषेची भावपूर्ण योजना करू शकते. म्हणजे आपल्या समृद्ध भावनांच्या जोरावर ती त्यांच्या प्रतीकातही असे काही सामर्थ्य निर्माण करते की ती दुसऱ्यांच्या हृदयातही तसल्या भावना जागृत करू शकतील. अशी व्यक्ती म्हणजेच कवी. (रीतिकाव्य की भूमिका मधून).

● ●

प्रकरण तिसरे

रससिद्धान्त–सामर्थ्य आणि मर्यादा

रसाचा खरा अर्थ–रसाची कक्षा

रससिद्धांताचे योग्य मूल्यमापन करावयाला त्याच्या खऱ्याखुऱ्या अर्थाचे आकलन होणे अगत्याचे आहे. आम्ही रसस्वरूपाचे निरूपण करताना पूर्वीच विशद केल्याप्रमाणे भारतीय काव्यशास्त्रात रसाचे तीन अर्थ रूढ आहेत : (१) **वस्तुनिष्ठ अर्थ** – यानुसार रस काव्यगत असतो. अर्थात रस ही शब्दार्थद्वारा साधलेली कवीच्या निर्मितिक्षम भावनेची कलात्मक अभिव्यक्ती होय. ते कविभावनेचे – प्रत्यक्ष नव्हे तर कल्पनेच्या सहाय्याने जीवनातील अनुभूतीच्या निर्मितीला (अथवा पुनर्निर्मितीला) उद्युक्त झालेल्या भावनेचे – शब्दरूपाने साकार झालेले स्वरूप होय. साध्या सरळ शब्दात सांगायचे तर ते भावाधिष्ठित काव्यसौंदर्य होय. (२) **भावनिष्ठ अर्थ** – यानुसार रसाचे अस्तित्व सहृदयाच्या ठिकाणी असते. म्हणजे रस ही नानाविध भावनांनी परिप्लुत अशा काव्याद्वारा सहृदयाच्या चित्तात उद्भवलेली सुखदुःखमय भावनिक जाणीव होय. (३) **आनंदपर अर्थ** – यानुसार रस हृदयगतच असतो. काव्याच्या मननातून उद्भवलेल्या, वैयक्तिकतेच्या संपर्कापासून अलिप्त असलेल्या, विशुद्ध भावनांच्या द्वारा लाभणाऱ्या, आत्मविश्रांतीच्या (आनंदमय) जाणिवेला रस हे अभिधान देतात. आधुनिक परिभाषेत चित्ताच्या समधात अवस्थेच्या आस्वादाचेच नाव रस. या तीनही अर्थांतून दोन सत्ये पुढे येतात : रसात भावनात्मकतेला प्राधान्य असते. तेच त्याचे सार होय. परंतु कलात्मकतेचे महत्त्वही (शब्दार्थाच्या कल्पनारम्य योजनेचे) कमी नसते. भरताला संमत असलेल्या वस्तुनिष्ठ अर्थात तर तिचे महत्त्व उघडच आहे. व्यक्तिपर अर्थातही कलातत्त्व हेच रसास्वादाचे मुख्य साधन असते. भट्टनायकाचा भावकत्व व्यापार म्हणजे वास्तविक कलात्मकताच होय. अभिनवगुप्तानेही साधारणीकरणप्रक्रियेच्या पूर्वार्धात त्याचा यथायोग्य स्वीकार निराळ्या शब्दात केला आहेच. अशा रीतीने रसकल्पना ही तिच्या मूलभूत स्वरूपातच काव्यास्वादाची एक स्वयंपूर्ण उपपत्ती आहे. भावनेच्या अंशाला प्राधान्य देऊनही ती कलात्मकतेला वाजवी महत्त्व देते. वस्तुतः ती कलात्मकतेला अपरिहार्यच मानते. कारण तिच्या (रसपरिभाषेत विभावादिकांच्या साधारणीकरणाच्या) वाचून भावाची रसात परिणती होण्याचा

संभवच उरत नाही. यामुळे रसलक्षणानुसारच रसाच्या कक्षेत भावनिक अंशाबरोबर काल्पनिक अंशाचा आणि या दोहोंची योजना करणाऱ्या कविप्रतिभेच्या कल्पनेत बौद्धिक अंशाचाही यथायोग्य समावेश झालेला आहे.

रसशास्त्रानुसार भावनिक अंशाच्या मर्यादेतही रसाचे स्वरूप अत्यंत व्यापक असते. शास्त्राने रसाच्या कक्षेत रस, रसाभास, भाव, भावाभास, भावोदय, भावसंधी, भावशबलता आणि भावशांती यांचा निःशंकपणे समावेश केला आहे. यातील '**रस**' या शब्दाचा आशय विभाव, अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव यांच्या द्वारा स्थायी भावाची अबाधित प्रतीती असा आहे. म्हणजेच रस हा शब्द परिपक्व अवस्थेचा द्योतक आहे. कुठे कुठे रसाच्या एका वा अधिक घटकांचा स्पष्ट निर्देश केलेला नसतो, पण तेथे ते ते घटक अध्याहृत असून सहृदय ते आपल्या कल्पनेच्या सहाय्याने पुरवू शकतो. '**रसाभास**'ही परिणतीच्याच अवस्थेचा द्योतक आहे, पण तेथे रस-प्रतीती अबाधित नसते. म्हणजे कोणत्या ना कोणत्या तरी मानसशास्त्रीय वा नैतिक अडथळ्यामुळे प्रतीती काहीशी दूषित झालेली असते. रसाच्या कक्षेतील रसाभासाचा अंतर्भाव याच वस्तुस्थितीचा द्योतक आहे की रससिद्धांताचा परिपोष नैतिक सिद्धांतांच्या आधारे होत असला तरीही तो त्या सिद्धांतांनी बांधला मात्र जात नाही. तो मानवी भावनाच तेवढ्या प्रमाणभूत मानतो, नियंत्रणे नव्हेत. आणि रूढीमधून तर तो निसर्गतःच मुक्त असतो. '**भाव**' हे रसाच्या अपरिपुष्ट स्थितीचे नाव होय – तो एक तर पूर्ण परिपोष न पावलेल्या स्थायीचा वाचक असतो किंवा परिपुष्ट झालेल्या व्यभिचारी भावाचा. दोन्ही अवस्थात त्यात परिणती नसतेच. '**भावाभास**' ही भावाची दूषित वा अपुरी प्रतीती होय. याच्याही रसक्षेत्रातील अंतर्भावाचा अर्थ हाच की काव्याच्या रसाळपणाचे अधिष्ठान वस्तुतः भाव हेच असते. विभावानुभावादिकांनी त्याचा परिपोष झाल्यावर रसप्रतीती अधिक स्पष्टपणे होते, परंतु अपरिपुष्ट अवस्थेतही रसाळपणा नाकारता येत नाही. स्थायी वा व्यभिचारी भावाची यशस्वी अभिव्यक्तीही निश्चितपणे रसात्मक असते. 'भावोदय', 'भावशांती' व 'भावसंधी' यांमुळे तर या सत्याला अधिकच पुष्टी मिळते की भावाच्या अतिसूक्ष्म अवस्थाही रसप्रतीतीला पुरेशा ठरू शकतात. '**भावशबलते**'त कोणत्याही एका स्वतंत्र भावाच्या अस्तित्वा-ऐवजी अनेक भावांचे संमेलन असते. भावशबलतेची रसकोटीत गणना करणे ही आधुनिक टीकाशास्त्रात प्रचलित झालेल्या पुढील कल्पनेची पूर्वसूचना होय : "काव्यानुभूती ही कोणत्याही एकाच भावनेची अनुभूती वा एकात्म अनुभूती नसून ते अनेक भावनांचे संमेलन होय." तिकडे गुणांनाही रसांचे धर्म मानण्यात आले आहे. यामुळे चित्ताचे विरघळणे, उत्तेजित होणे वा प्रसन्न होणे, म्हणजे ज्यांचे स्वरूप संपूर्णतया स्पष्ट नसते असे चित्ताचे विकारही रसाच्या कक्षेत येतात. एवंच रस हा एक अत्यंत व्यापक शब्द असून तो नुसत्या विभावानुभावसंचारियुक्त स्थायीचा म्हणजेच भावाच्या परिणत अवस्थेचा द्योतक नसून उलट काव्यात आढळणारे सगळे

भाववैभव त्यात अंतर्भूत झालेले आहे. अपारिभाषिक स्वरूपात तो काव्यगत भाव-सौंदर्याचाच पर्याय आहे. शब्दार्थचमत्कृतीच्या माध्यमातून भावाचा किंवा भावाच्या अधिष्ठानावरून शब्दार्थांच्या सौंदर्याचा आस्वाद हाच वास्तविक रस होय. काव्याच्या मननातून लाभणारे भावानुभूतीचे सारेच प्रकार वा सारीच स्वरूपे – सूक्ष्म व प्रबळ, एकेरी व गुंतागुंतीची, क्षणभंगुर व शाश्वत – संवेदना, स्पर्श, चित्त-विकार, भाव-प्रतिमाने, संस्कार, मनोवस्था, स्वभाव सारीच रसाच्या कक्षेत सामावतात.

यासाठी रसाचे त्याच्या खऱ्याखुऱ्या स्वरूपातील अस्तित्व मनःकोशातच मानले पाहिजे. तो आत्मानंदाचा पर्याय नव्हे. रसाची प्राथमिक कल्पना तर वस्तुनिष्ठच होती. रससिद्धांताचे आद्य प्रवर्तक भरत मुनी यांच्या दृष्टीने रस हा पदार्थ आहे – 'रस इति कः पदार्थः'. लोल्लट व शंकुक यांच्यापर्यंत त्याचे हेच स्वरूप टिकून राहिले आणि रसाला ब्रह्मानंदसहोदर मानतानाही भट्टनायकापर्यंत कोणीही रसाच्या पदार्थत्वाचा संपूर्णपणे निरास केला नाही. अभिनवगुप्ताने मात्र त्याला शैवाद्वैतातील आनंदकल्पनेत सर्वस्वी बुडवून काढून त्यावर आध्यात्मिकतेचा गडद रंग चढविला. तोच नंतरही चालू राहिला. पण अभिनवानेही त्याला आत्मानंदाहून निश्चितच निराळा मानले आहे. तरीही त्यात आत्मानंदाच्या अंशाचा समावेश आढळतो याचे कारण अभिनवाच्या तत्त्वज्ञानात्मक मतानुसार साऱ्याच आनंदाची कल्पना आत्मानंदाच्या संदर्भातच संभवते हे होय. तीनुसार लौकिक व अलौकिक आनंदात काही पारमार्थिक अंतर असतच नाही. म्हणून व्यावहारिक दृष्टीने रस हे भावाभिव्यंजक शब्दार्थांच्या द्वारा उदय पावलेल्या आनंदमय जाणिवेचेच नाव होय. या आनंदाच्या स्वरूपाचे विवरण अध्यात्मवादी आचार्यांनी (अभिनवापासून जगन्नाथापर्यंत) आपल्या पद्धतीने केले आणि इतर (हेमचंद्र, रामचंद्र, गुणचंद्र इ. जैन पंडित) आचार्यांनी आपापल्या परीने.

रस व भारतीय काव्य – सिद्धांत

रससिद्धांत हा भारतीय काव्यशास्त्रातला सर्वात प्राचीन व सर्वात प्रमुख सिद्धांत होय. अलंकार, ध्वनी, रीती, वक्रोक्ती, तसेच औचित्य या सिद्धांतांचा विकास त्याच्या मागून आणि त्याच्याच अनुरोधाने झाला. काव्याचे अंतरंग आणि बहिरंग – आत्मा आणि देह यांच्या आधारे वर्गीकरण केल्यास अलंकार, रीती व वक्रोक्ती हे देहवादी किंवा वस्तुनिष्ठ आणि ध्वनी व औचित्य हे आत्मवादी संप्रदाय म्हणता येतील. आत्मवादी संप्रदायांचा तर रससिद्धांताशी घनिष्ठ संबंध आहेच आहे. एका अर्थी ध्वनी व औचित्य या दोनही कल्पना रसाच्याच आधारे मांडल्या गेलेल्या आहेत. औचित्यसिद्धांताच्या प्रवर्तकाने आरंभीच असे स्पष्ट सांगितले आहे की, 'औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्यस्य जीवितम्।' (औ. वि. च. १.५) वास्तविक औचित्यकल्पनेची निर्मितीच आनंदवर्धनाच्या पुढील प्रसिद्ध विधानाच्या आधारे

झालेली आहे : 'प्रसिद्धौचित्यबंधस्तु रसस्योपनिषत्परा।' ध्वनिकाराने रसाऐवजी ध्वनीला काव्याचा आत्मा मानले यात शंका नाही. तरीही सगळा ध्वनिसिद्धांत रसकल्पनेने ओतप्रोत भरलेला आहे. आनंदवर्धनाने आणि त्याचा मागोवा घेणाऱ्या सर्व ध्वनिवाद्यांनी रसाच्या महत्त्वाचे संकीर्तन ठिकठिकाणी केलेले असून, रसध्वनीला काव्याचे सर्वोत्तम स्वरूप मानून त्यांनी हेच सिद्ध केले आहे की काव्याचा आत्मा ध्वनी, तर ध्वनीचा आत्मा रस होय. वाच्याहून मनोहर असा व्यंग्यार्थ म्हणजे ध्वनी होय आणि मनोहरतेची कसोटी रसात्मकता हीच होय. एवंच ध्वनीचे विशुद्ध स्वरूप रसध्वनी हेच होय. यामुळेच रस व ध्वनिसिद्धांत जवळ जवळ एकरूपच होऊन गेले आणि कोणाही आचार्याने सामान्यपणे दोहोत भेद केलेला नाही. आजही दोघांना निराळे करणे सहजसाध्य नाही. मतभेद आहे तो नुसता अधिक भर कशावर द्यावयाचा यासंबंधी. ध्वनिसंप्रदाय भावाच्या व्यंजनेवर – आधुनिक परिभाषेत कल्पनात्मक अभिव्यक्तीवर – आणि रससिद्धांत भावनिक अंशावर अधिक जोर देतो. तरी पण ध्वनिवादी भावनेला कमी लेखीत नाही आणि रसवादीही व्यंजनेला तुच्छ मानीत नाही. अशा प्रकारे ध्वनी व रस यांचे काव्यातले सहकार्य हे कल्पना व भावना यांचे सहकार्य होय. आणि दोहोंचा असहकार म्हणजे कल्पना व भावना यांचाच असहकार होय. नुसत्या कल्पनेतून वा नुसत्या भावनेतून काव्याचा जन्म जसा संभवत नाही, तसेच एकटा ध्वनी वा एकटा भाव यांच्या आधारेही काव्याचे अस्तित्व शक्य नाही. दोहोंच्या संपूर्ण सहकार्यातूनच काव्याची निर्मिती होत असते. पण दोहोत विरोध उत्पन्न झाला अथवा दोहोंचे सापेक्ष महत्त्व मोजायचे झाले – तर आपल्याला कल्पना आणि भावना यांचा विरोध अथवा सापेक्ष महत्त्व यांच्या आधारेच निर्णय द्यावा लागेल. आणि हा निर्णय देणे कठीण नाही. कल्पना आणि भावना यात भावनेचे महत्त्व अधिक आहे हे आधुनिक टीकाशास्त्रात निर्विवादपणे सिद्ध झालेले आहे. कारण की काव्यातील अनुभव घ्यायचा अंश तर भाव हाच आहे. कल्पना हे नुसते त्याच्या संक्रमणाचे माध्यम आहे. आणि हे माध्यम अटळ असले तरी पण ते आस्वाद्याच्या बरोबरीला तर कधीच येऊ शकत नाही. सर्वात जास्त प्रमाणभूत मानले गेलेले आजच्या युगातले टीकाशास्त्रज्ञ आय्. ए. रिचर्ड्स यांनी मानसशास्त्राच्या आधारे कवितेला अनुभूतिरूपच मानले आहे. त्यांना अभिप्रेत असलेली अनुभूती हा विशुद्ध भावाचा पर्याय नव्हे हे खरे; तीत कल्पना आणि वैचारिक अंश यांचाही समावेश आहे; तरी पण भावनेचे अनुभूतीतले प्राधान्य शंकातीत असून प्रत्यक्ष अनुभूती हा शब्दच भावनेच्या प्राधान्याचा पुरावा होय.

वस्तुवादी आचार्य काव्याच्या बाह्य सौंदर्यावर भर देतात. भावाची उपेक्षा तेही करीत नाहीत, पण त्यांच्या दृष्टीने तो गौण होय. त्यांच्या मते काव्य हे निवेदनातील सौंदर्याचे नाव होय. निवेद्य विषय - यात भाव आणि विचार दोन्ही आले – हेही निवेदनाच्या सौंदर्याचेच एक अंग वा साधन आहे. या सिद्धांतानुसार रस वा

भावनिक अंश काव्याचे प्राणतत्त्व न ठरता नुसते साधन ठरते. उदा. अलंकारसिद्धांतानुसार अलंकारच काव्यसौंदर्याला कारणीभूत होतात. अर्थात काव्याचे सौंदर्य अलंकाराधिष्ठित असते. कवित्व अलंकारात साठवलेले असते. अलंकार हे शब्दार्थाचे धर्म होत. सामान्य धर्म नव्हेत – म्हणजे रोजच्या बोलण्यात ज्यांचा उपयोग केला जातो ते धर्म नव्हेत, तर शब्दार्थात सौंदर्य निर्माण करून त्याला काव्याचे स्वरूप देतात ते धर्म. अलंकारांचे दोन प्रकार मानलेले आहेत : सामान्य व विशिष्ट. सामान्यांच्या अनुषंगाने काव्यातील प्रसिद्ध वर्ण्य विषयांचे त्यांच्या वर्णनशैलीच्या दृष्टीने विवेचन केलेले असून ज्यांच्या समावेशामुळे काव्यात (इथे काव्य शब्दाचा आशय शब्दार्थ हाच आहे – 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्') सौंदर्य किंवा चमत्कृती निर्माण होते अशा विषयांचे वा पदार्थांचे वर्णन केलेले आहे. येथेही वर्ण्य विषय मुख्य नसून वर्णनशैलीलाच प्राधान्य दिलेले आहे. म्हणूनच तर दंडीने सामान्य अलंकारात वर्ण्य विषयाच्या जोडीला कथानिवेदनतंत्राच्या अंगांचा – संधी, संध्यंगे, इत्यादिकांचाही समावेश आग्रहाने केला आहे. वास्तविक पाहता प्रबंध काव्य हेच सामान्य अलंकारांचे क्षेत्र होय. विशिष्ट अलंकारांच्या वर्गात यमकानुप्रासादी शब्दालंकार व उपमारूपकादी अर्थालंकार यांचा समावेश केला जातो. या अलंकारांचे क्षेत्र बहुधा विधानापुरते किंवा वाक्यापुरतेच मर्यादित असते. बहुधा असे आम्ही एवढ्यासाठीच म्हणतो की कधी कधी शब्दालंकारांची व्याप्ती सबंध सर्गभर वा प्रबंधभरही असते. उदा. राघवपांडवीय इ. तरी पण विशिष्ट अलंकार हा वाक्याची वा विधानाचीच चमत्कृती होय आणि म्हणूनच कुंतकाने अर्थालंकाराचे विवेचन वाक्यवक्रोक्तीच्या अनुषंगाने केले आहे. तात्पर्य असे की सामान्य अलंकारांचा संबंध प्रबंध किंवा कथाकाव्याशी असून विशिष्ट अलंकारांचा स्फुट कविता किंवा सुभाषिते यांच्याशी. पुढे विशिष्ट अलंकारच जसेच्या तसे मान्यता पावले आणि रस व अलंकार यांच्या संघर्षात 'अलंकार' शब्दाचा आशय शब्दालंकार वा अर्थालंकार एवढाच मानला जाऊ लागला. आधुनिक परिभाषेचा उपयोग केला तर अलंकार हे व्यापक अर्थाने काव्यकलेचे पर्याय आणि मर्यादित अर्थाने विधान-चमत्कृतीचे वा अभिव्यक्तीच्या कलेचे पर्याय ठरतील. अलंकारसंप्रदायाचा जन्मच मुळी या कल्पनेतून झाला की ज्यात विभाव, अनुभाव इत्यादिकांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडविता येत असल्याने रसनिष्पत्ती सहजसाध्य असते त्या नाट्याशीच रसाचा संबंध आहे. याच तर्कवादाच्या आधारावर शब्दार्थरूप काव्याशी त्याचा साक्षात् संबंध मानला गेला नाही, मानता येत नव्हता. काव्याचे सार तर शब्दार्थसौंदर्य – अलंकार हेच असू शकते. प्रबंधाच्या विस्तृत क्षेत्रात 'अलंकार' शब्दाने वर्णनशैलीचे सौंदर्य अभिप्रेत असून स्फुट कविता वा सुभाषिते यांच्या संदर्भात त्याचा अर्थ विधान-चमत्कृती असा होतो. या दोहोंपैकी सामान्य अलंकारांची कल्पना रसाला फारशी दूरची वाटत नाही. कारण त्यांचा तर रसाच्या विभावानुभवादी घटकांशी साक्षात् संबंध असतो. काव्याचे वर्ण्य

विषय तेच तर विभावानुभावही होत. निष्कर्ष असा निघतो की प्राचीन अलंकारवादी आचार्य या दुव्याचे आकलन करू शकले नाहीत आणि म्हणूनच काव्यातल्या रसाची उपेक्षा करीत राहिले. विशिष्ट अलंकारातली चमत्कृती बहुधा वाक्यापुरतीच मर्यादित असते आणि अलंकारवादी तर या शब्दार्थ-चमत्कृतीलाच कवित्वाचे अधिष्ठान मानतो, तिच्या द्वारा व्यक्त झालेल्या भावाला नव्हे. विशिष्ट छंदाचे सौंदर्य हे त्या छंदात योजलेल्या शब्दार्थातले संगीत किंवा शब्दार्थात अनुस्यूत झालेल्या सादृश्य, विरोध, सुसंगती इ. चमत्कृतिपूर्ण कल्पना यांवरच आधारलेले असते, त्या साधनांद्वारा अभिव्यक्त वा जागृत झालेल्या भावात नव्हे असे तो मानतो. शब्दार्थचमत्कृतीतून सरळ काव्याचा अनुभव येतो असे मानून तो भावनांना डावलीत असतो. शब्दार्थचमत्कृतीतून प्रथम सहृदयाच्या चित्तात कोणत्या तरी भावनेचा संस्कार जागा होतो आणि मगच त्याच्या द्वारा आनंदाचा प्रत्यय येतो हे त्याला मान्य नाही किंवा कदाचित माहीत नसावे. ज्या शब्दार्थचमत्कृतीला आपण कवित्वाचा पर्याय मानतो तीत अनुस्यूत असलेली भावना हाच तिचा आधार असतो हेही त्याला मान्य नाही. कविप्रतिभेचा, म्हणजे सृजनशील कल्पनाशक्तीचा स्वीकार मात्र तो ठामपणे करतो पण तिला प्रेरणा देणाऱ्या भावनिक संस्काराचे मात्र या अलंकारवाद्याला फारसे महत्त्व नाही – निदान मूलभूत महत्त्व तर नाहीच नाही. उलट भावसामग्री वा रससामग्री अलंकारनिर्मितीचे साधन खासच बनू शकते असेच त्याचे मत आहे. विभावानुभावव्यभिचारी यांच्या वर्णनातूनही काव्यनिर्मिती होऊ शकते पण हे स्वतःच मात्र काव्य निर्माण करीत नाहीत. तेही शब्दार्थालाच सहाय्यभूत होऊन त्यात चमत्कृती उत्पन्न करतात. अर्थात रस हेही अलंकारांचेच एक अंग आहे. रससिद्धांताचे सर्वांगीण व सविस्तर विवेचन अलंकारशास्त्राच्या स्थापनेपूर्वीच होऊन चुकलेले होते, आणि रसाळ काव्यही भरपूर प्रमाणात उपलब्ध होते. यामुळे रसाची सर्वतोपरी उपेक्षा करणे तर शक्य नव्हते. म्हणून रस व भाव यांचा सर्वरवी स्थूल व रूढ अर्थाने स्वीकार करून त्यांचा आपल्या सिद्धांतात समावेश करण्यासाठी अलंकारवाद्यांनी 'रसवत्' व 'ऊर्जस्वी' हे अलंकार कल्पिले. आणि अलंकारांच्या राजसभेत रस आपल्या भावविभावांच्या वैभवासकट एका मांडलिकाच्या नात्याने सामावला गेला. तरी पण सर्वच अलंकारवाद्यांचा रसविषयक दृष्टिकोण सारखाच नव्हता. भामह व उद्भट यांची दृष्टी जिथे अत्यंत उदासीन होती तिथे दण्डी व रुद्रट यांचा दृष्टिकोण बराच आपुलकीचा होता. उत्तरकालीन अलंकारवादी तर त्याचे महत्त्व पूर्णपणे ओळखून होते. जयदेवासारख्या कट्टया अलंकारवाद्याचे काव्यविषयक सिद्धांत रस व ध्वनी यांच्या प्रभावाने पुरते भारलेले आहेत. यातून निष्कर्ष हा निघतो की प्रारंभी रसाचा संबंध मूलतः नाटकाशीच असतो असा भ्रम रूढ होता तोपर्यंत अलंकार-संप्रदायात रसाची उपेक्षा झाली. पण एकदा भ्रमनिरास झाल्यावर मात्र अलंकार व रस यांचे संबंध अधिकाधिक जिव्हाळ्याचे झाले. नुसत्या

अलंकारशास्त्रावरील ग्रंथातूनही रस आणि ध्वनी यांचे सविस्तर विवेचन होऊ लागले. अलंकारांचे महत्त्व कमी नाही झाले पण रसाचे मूल्य वाढले; इतके की उत्तरकालीन अलंकारवाद्यांना, प्रत्यक्ष जयदेवालाही, अलंकारवादी न म्हणता अलंकारप्रेमी म्हणणेच अधिक सुसंगत ठरेल. या दोहोंच्या सहकार्याचाच प्रश्न असेल तोपर्यंत कोणताच वाद उद्भवू शकत नाही. सादृश्यमूलक अलंकारांमुळें रसाचे स्वरूप स्पष्ट व आकलनीय होते आणि असे अनेक अलंकार आहेत की जे कल्पना उद्दीपित करून भावांना तीव्रतेची जोड देतात. नुसते एवढेच नव्हे तर वस्तुस्थिती अशी आहे की अलंकार हे रसाला नुसतेच उपकारक नसून ते रसाभिव्यक्तीचे अपरिहार्य माध्यम ठरतात. व्यापक अर्थाने काव्याची भाषा, रसाची अभिव्यक्ती अलंकृतच असू शकते. चमत्कृतिविरहित शब्दार्थांच्या द्वारा कोणताही यशस्वी कवी रमणीय अर्थाचा वा भावाचा आविष्कार करू शकत नाही. आणि कोणी यशस्वी टीकाकार तसे सिद्धही करू शकत नाही. पण याच्याही पुढे जाऊन अलंकारिक जर भावसौंदर्याचा स्पर्शही नसलेली पण शब्दार्थचमत्कृतीने परिपूर्ण अशी काव्यनिर्मिती – पारिभाषिक शब्दात चित्रकाव्याची निर्मिती – करील, तर ती सहृदयाच्या मनाचे समाधान करायला पुरेशी ठरेल का? माझ्या समजुतीनुसार अलंकार व रस यातील श्रेष्ठकनिष्ठतेचा निर्णय पुढीलप्रमाणेच द्यावा लागतो : आधुनिक टीकाशास्त्रात अलंकार, अन्योक्ती वा बिंबप्रतिबिंबभाव यांचे महत्त्व नुसत्या केयूराइतके वा बाजुबंदाइतकेच नाही, की वेळेनुसार ते उतरवून ठेऊन द्यावे. त्यांचे महत्त्व देहाच्या रंगारूपाहूनही अधिक आहे. तरी पण सामान्यतः त्यांना काव्याचा प्राणभूत अंश मात्र मानले जात नाही. आणि ते बरोबरच आहे. अलंकारांना काव्याचा पर्याय मानल्यास हेही मान्य करावे लागेल की कला ही नुसती चमत्कृतिपूर्ण निर्मिती आहे, अनुभूतीचे संक्रमण वा अभिव्यक्ती नव्हे. बहुमान्य आणि भव्य अशा कलाप्रयोजनाऐवजी नुसती कौतुकबुद्धी जागी करूनच काव्य कृतकृत्य ठरू शकेल.

अलंकार संप्रदायाप्रमाणेच **रीति-सिद्धतांही** रसाला फारसा अनुकूल नाही. वामानानुसार रीती हा काव्याचा आत्मा असून रस हा रीतीला आधारभूत असलेल्या वीस गुणांपैकी एकाचे–अर्थगुण कांतीचे–मूळ तत्त्व होय. एवंच रीति-सिद्धांतानुसार रस हे रीतीचे एक पोषक अंग आहे, रसाचे तेज रीतीची शोभा परिपुष्ट करते, त्यातच त्याचे सार्थक असते. रसाचा प्रत्यक्ष संबंध गुणांशी असून गुण हे शब्दार्थरूप काव्याचे नित्य धर्म आहेत. यामुळे रसाचाही काव्याच्या नित्य धर्मांशी संबंध प्रस्थापित होतो. पण त्याचे अस्तित्व केवळ एकाच गुणात असल्याकारणाने त्याचे मूल्य मर्यादितच राहते. इकडे रस-संप्रदायात रस हा काव्याचा आत्मा असून रीती ही शरिराच्या ठेवणीसारखी असते. वर्णविन्यास व शब्दविन्यास यांमुळे सिद्ध झालेली रीती गुणाधिष्ठित असून गुण हे रसाचे धर्म होत. म्हणून गुणांशी निगडित झालेची रीतीही रसाशी निगडित ठरते. रीतीही अलंकारासारखीच रसाला उपकारक असते. विधानचमत्कृतीचे

रसाभिव्यक्तीला जसे सहाय होते तसेच सुंदर पदरचनेचेही होते. रीती हे शब्दार्थाधिष्ठित रचनाचमत्कृतीचे नाव असून ती माधुर्य, ओजस् आणि प्रसाद या तीन गुणांच्या द्वारा चित्ताला द्रव, आवेश वा प्रसन्नता आणून त्याला रसावस्थेप्रत पोहोचविण्याचे साधन या नात्याने उपयुक्त ठरते. एवंच रससिद्धांतात रीतीला निश्चित स्थान आहे. रस रीतीचा योग्य उपयोग करून घेत असतो. दोहोंच्या सापेक्ष महत्त्वाचा प्रश्न घेतला तर वस्तुस्थिती अगदी उघड आहे. 'रीती' या शब्दाचा वाच्यार्थच सांगतो की रीती ही नुसती पद्धती आहे, मौलिक तत्त्व नव्हे. पद्धतीला पण स्वतःचे महत्त्व असते आणि अनेक बाबतीत तर—काव्याच्याही बाबतीत—तीच कृतीचे मूळ अधिष्ठान असते. तरी पण ती मुख्य तत्त्वाच्या बरोबरीची वा त्याहून अधिक महत्त्वाची मात्र ठरू शकत नाही. रमणीय पदविन्यासामुळे अर्थाचा सौंदर्य प्राप्त होते की रमणीय अर्थाच्या स्पर्शाने शब्दरचना चमत्कृतिपूर्ण उतरते ? खरी स्थिती काय आहे ? उत्तर उघड आहे. अर्थसौंदर्यानेच शब्दरचना रमणीय होते. कधी कधी असे वाटते की सुंदर शब्दांमुळेच अर्थ सुसंस्कृत होत असतो – एका शब्दाच्या जागी दुसरा समानार्थी शब्द योजल्याने किंवा शब्दांच्या अनुक्रमाची उलटापालट केल्याने अर्थाला आगळेच तेज येते. पण खरोखर तसे घडत नसून तसा नुसता भास होतो. मूळ अर्थ वा रचनाक्रम भावनेच्या अभिव्यक्तीला सहायभूत होत नसणार, यामुळे अर्थाच्या रमणीयतेलाच बाध आलेला असणार. योजलेले शब्द आणि त्यांचा अनुक्रम यांची व्यवस्था जुळल्यावर इष्टार्थाचे संसूचन अनायासेच घडते. आणि इष्टार्थच रमणीय अर्थ होय. शब्द वा शब्दानुक्रम केवळ स्वतःपुरता सुंदर असू शकत नाही. वास्तविक शब्द हे तर नुसते प्रतीक असून रमणीय अर्थ हाच निश्चितपणे त्यांच्या तथाकथित सौंदर्याचा आधार असतो. आणि अर्थसौंदर्याचा निश्चित आधार असतो भाव. रमणीय म्हणजे ज्यात श्रोत्याचे चित्त रमू शकते ते. आणि श्रोत्याची चित्तवृत्ती (कवीच्या) चित्तवृत्तीशी किंवा भावार्शीच तादात्म्य पावू शकते. एवंच अर्थसौंदर्य हे भावातच रंगलेले असते. ज्याचा प्रभाव आपल्या बुद्धीवरोवरच चित्तवृत्तीवरही पडेल तोच अर्थ रमणीय ठरणार. परिणामी ज्याच्या योगाने अर्थबोध होऊन त्याच्या जोडीला भावजागृतीही साधेल तोच शब्द सुंदर ठरेल. शब्दांचा क्रम वा रचना यांनाही हीच वस्तुस्थिती लागू पडते. म्हणून शब्दार्थ आणि त्यांची रचना यांच्या सौंदर्याचे वास्तविक अधिष्ठान भाव हेच असून या मुद्यावर वादविवादाला जागाच नाही. रीतिसिद्धांताने या कार्यकारणभावाची उलटापालट करून टाकली आणि तीच त्याच्या अपयशाला कारण ठरली.

वक्रोक्तिकारांचा दृष्टिकोण कितीतरी अधिक उदार होता. कुंतकाने काव्यलक्षणात आणि काव्यप्रयोजनात रसाच्या महत्त्वाची प्राणप्रतिष्ठा मुक्तकंठाने केली आहे. कुंतकाने काव्याच्या लक्षणात 'वक्रकविव्यापारा'च्या जोडीला 'तद्विदाल्हादकारिता'ही अटळ मानली आहे आणि प्रयोजनाविषयी तर स्पष्टच घोषणा केली आहे की—

'चतुर्वर्गफलास्वादमप्यतिक्रम्य तद्विदाम्।
काव्यामृतरसेनान्तश्चमत्कारो वितन्यते ॥' १.५

[काव्यामृताचा आनंद (रस) ते समजू शकणाऱ्या (सहृदयाच्या) अंतःकरणात चतुर्वर्गफलाच्या आस्वादाहूनही अधिक चमत्कृती निर्माण करतो.] आणि 'तद्विदा'चा अर्थ कुन्तकाच्या भाषेत नुसता काव्याचे मर्म जाणणारा एवढाच नाही. तद्विद् शब्दाचा उवड अर्थ 'सरसात्मा', 'आर्द्रचेता', 'रसादिपरमार्थज्ञ'— म्हणजे रसाचे मर्म जागणारा असा आहे. याचप्रमाणे काव्य-भेद, काव्य-वस्तू आणि काव्य-मार्ग सांगतानाही रसाचे स्थान अत्यंत महत्त्वाचे मानलेले आहे. काव्याचे सर्वांत श्रेष्ठ स्वरूप प्रबंध असून प्रबंधाचा आधारभूत घटक रस होय, कथा नव्हे.

'निरन्तररसोद्गारगर्भसंदर्भनिर्भराः।
गिरः कवीनां जीवन्ति न कथामात्रमाश्रिताः ॥' ४.३-४ (आंतरश्लोक)

म्हणजे वक्रोक्ति-सिद्धांतातला काव्याचा सर्वश्रेष्ठ घटक रस हाच होय. काव्य-वस्तूचे कुन्तकाने दोन प्रकार मानले आहेत : स्वभाव-प्रधान आणि रस-प्रधान. आणि या दोहोंना तो रसरूपच मानतो :

"अशा रीतीने स्वभावप्राधान्य आणि रसप्राधान्य यांमुळे काव्याचे जे दोन प्रकार होतात त्यातील रसरूपी शरीराच्या सौकुमार्यामुळे तेच अलंकरणाला पात्र ठरते" (व. जी., ३.११ वरील वृत्ती). या वर्ण्य वस्तूचे सचेतन आणि जड नावाचे आणखीही दोन प्रकार आहेत. त्यांपैकी सचेतनच मुख्य असून त्याला रसादिकांचा परिपोष अपरिहार्य असतो. जडाचे वर्णनही काव्याचे अंग असतेच. पण जडाचे म्हणजे निसर्गातील पदार्थ आणि दृश्ये यांचे हे वर्णन त्यातील रस उद्दीपित करण्याच्या सामर्थ्यामुळेच काव्य ठरते. सारांश असा की रसाळपणामुळेच वर्ण्य वस्तूही काव्याला स्वीकार्य ठरत असते. काव्यार्थमार्गांच्या विवेचनातही रसाची महती निःसंदिग्धपणे गाइली आहे : "सुकुमार आणि विचित्र दोनही मार्गांत रसाची चमत्कृती अस्तित्वात असते. सुकुमार मार्ग 'रसादिपरमार्थज्ञमनः संवादसुंदर' म्हणजे रसाचे रहस्य जाणणाऱ्या सहृदयांच्या मनाला आवडण्याजोगा असल्यामुळे सुंदर ठरतो आणि विचित्र मार्ग रमणीय वैचित्र्याने परिपुष्ट असून त्याच्या जोडीला 'सरसाकूत'-कुन्तकाच्या स्वतःच्या शब्दात 'रसनिर्भराभिप्राय' (रसाळ आशयाने युक्त) ही असतो. तिकडे तिसरा मार्ग, मध्यम मार्गही, या दोहोंच्या मिश्रणाच्या स्वरूपाचा असल्यामुळे तो रसयुक्त असायलाच हवा. एवंच तीनही मार्गांत रसाचा शिडकावा अपरिहार्यपणे झालेला असतो. शेवटी 'रसवत्' अलंकाराचा निरास आणि रसाच्या अलंकार्यतेची पुनःस्थापना करून कुन्तकाने आपला रसाधिष्ठयीचा पक्षपात आणखीच निर्णायक स्वरूपात प्रकट केला आहे. ज्या शस्त्राच्या जोरावर अलंकारवादी रससिद्धांतार्शी दोन हात करीत असत तेच कुन्तकाने बोथट करून टाकले. त्याच्या मते रसाला

अलंकार म्हणणे तर सर्वस्वी अयोग्य आहे, पण रसांशाच्या अस्तित्वामुळे सहृदयांना आल्हादकारक झाल्याने जो रससदृश ठरतो तो अलंकार रसवत् म्हणता येईल, आणि या प्रकारे म्हणजे रसचमत्कृतीमुळे तो सर्व अलंकारांचा प्राण आणि काव्याचे एकमेवाद्वितीय सारसर्वस्व ठरतो (१.१४). या ठिकाणी कुन्तक रससिद्धांताच्या मर्मस्थानी पोहोचला आहे. जे रसाच्या प्रभावाने चमत्कृतिमय असेल, भावनेच्या रंगांनी रंगलेले असेल तेच अलंकारांचे खरे रूप होय. अर्थात अलंकारातही कवित्वाचा उदय रसाच्या शिडकाव्याने होतो. नुसते शब्दार्थांचे खेळ म्हणजे काव्य नव्हे. रसाचा याहून जोरदार जयघोष कोणता असू शकेल ?

आता प्रश्न हा उरतो की कुन्तक तर एकीकडे असे मानतो की 'सालंकारस्य काव्यता' आणि 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्'—म्हणजे अलंकाररूपी वक्रोक्ती ही काव्याचा प्राण आहे आणि दुसरीकडे असेही मानतो की रस हा काव्याचा सर्वश्रेष्ठ घटक आहे. तर या दोन मतांची संगती साधायची कशी ? दोहोंचा खरा संबंध काय आणि दोहोतली श्रेष्ठकनिष्ठता ठरवायची कशी ? या प्रश्नाचे उत्तरही कठीण नाही. वक्रोक्तिवादानुसार काव्याचा प्राण वक्रोक्ती हाच आहे. आणि वक्रोक्ती ही नुसती विधानातली चमत्कृती नसून तो काव्यकलेचा पर्याय आहे. 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितं' याचा अर्थ हाच की काव्य ही स्वरूपतःच एक कला आहे. मानसशास्त्रज्ञ टीकाकार मानतात तशी अनुभूती नव्हे. या कलेच्या निर्मितीसाठी कवी शब्दार्थांच्या अनेक शक्तींचा उपयोग करतो आणि रस ही अर्थांच्या सर्व शक्तीतली मूल्यवान शक्ती होय. म्हणून रस ही वक्रोक्तीची परमोच्च संपदा होय. काव्यातील प्राणभूत अंश तर वक्रोक्ती हाच असतो पण या वक्रोक्तिवैभवाचा मुख्य आधार रससम्पदा हाच होय. याप्रमाणे रसाशी ध्वनीचा जो संबंध तोच जवळ जवळ वक्रोक्तीचाही आहे. काव्याचा आत्मा वक्रोक्ती, पण वक्रोक्तीचे सारसर्वस्व रस. दोहोंतील श्रेष्ठकनिष्ठतेच्या संबंधात फिरून काव्यातील कलेची बाजू आणि भावनेची बाजू यांच्या तुलनात्मक महतीचा प्रश्न उद्भवतो, त्याचे उत्तर आम्ही दिलेच आहे.

औचित्यवादाविषयी निराळा विचार करण्याचे कारण नाही, कारण त्याची कल्पनाच मुळी रससिद्धांताच्या क्षेत्रातून उद्भवली आहे.

वरील विवेचनातून भारतीय काव्यशास्त्रात प्रचलित असलेल्या इतर मूलभूत सिद्धांतांशी असलेला रससिद्धांताचा संबंध स्पष्ट होतो आणि त्याविषयी कित्येक उपयुक्त निष्कर्ष निघू शकतात :

१. रससिद्धांत हा भारतीय काव्यशास्त्रातला सर्वांत जुना, व्यापक आणि बहुमान्य असा सिद्धांत आहे. प्रारंभी काहीसा असा भ्रम प्रचलित होता की विभावानुभावादिकांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडविणे नाट्यातच शक्य असल्याकारणाने नाट्य हेच रसाचे खरे क्षेत्र होय. याच भ्रांतीपायी काव्याच्या क्षेत्रात, शब्दार्थांच्या कक्षेमध्ये, रसाहून निराळ्या आत्मतत्त्वाचा शोध होऊ लागला आणि शब्दार्थ-

चमत्कृतीची दोन मुख्य रूपे–अलंकार व रीती–पुढे आली. पण ही भ्रांती लवकरच नष्ट होऊन शब्दार्थांच्या क्षेत्रातही विभावादिकांच्या आविष्काराची शक्यता दिसू लागली. आनंदवर्धनाने ध्वनिकल्पना काढून शब्दार्थात अनुस्यूत असलेल्या शक्तीचा शोध घेतला आणि विभावादिकांचे प्रत्यक्ष दर्शन घडविणाऱ्या नाट्यसामग्रीचा अभाव भरून काढला. अभिनवगुप्ताने हे तत्त्व आणखी विशद केले. काव्याशी रसाचा योग्य संबंध प्रस्थापित होऊन शब्दार्थांच्या कक्षेतच रससिद्धांताची प्राणप्रतिष्ठा यथासांग झाली.

२. ध्वनिसिद्धांतापूर्वी अलंकार व रीती या संप्रदायातही रसाची सर्वस्वी उपेक्षा केलेली नव्हती. अलंकारवाद्यांनी रसवदादी अलंकारांच्या रूपाने आणि रीतिकारांनी रीतींना आधारभूत झालेल्या गुणांचा परिपोष करणाऱ्या तत्त्वाच्या रूपाने रसाला शब्दार्थांचा (काव्याचा) शोभादायक धर्म मानलेच होते. ध्वनिवादाच्या स्थापनेनंतरही हा विचारप्रवाह वक्रोक्तिवादाच्या रूपाने अवतरला. कुन्तकाने वक्रोक्तीला काव्याचे प्राणभूत चैतन्य मानले असले तरी पण त्याच्या मनात रसाविषयी अवीट आकर्षण होते. त्याने रसाला वक्रोक्तिवैभवाचा प्रमुख आधार मानले.

३. अशा प्रकारे भारतीय कलावाद क्रमशः अलंकार, रीती आणि वक्रोक्ती यांच्या संप्रदायातून प्रगट झाला आणि वक्रोक्ति-कल्पनेद्वारा त्याचे पुरे विकसित झालेले स्वरूप अवतीर्ण झाले. या सिद्धांतांनी काव्याला त्याच्या सारतत्त्वाच्या दृष्टीने कला मानले आणि अनुभूतीला त्याचा पोषक घटक ठरविले.

४. त्या त्या सिद्धांतात व्यवस्थितपणे दृढमूल झाल्यानंतर रससिद्धांतानेही अलंकार, रीती, तशीच कलेची इतर अंगेही योग्य प्रकारे उपयोगात आणली. सामान्यपणे अलंकारांना दागिन्यांसारखे आणि रीतीला अंगलटीसारखे मानण्यात येई. पण या नुसत्या स्थूल कल्पना झाल्या. तात्त्विक दृष्ट्या गुण, अलंकार व इतर कलेची साधने विभावादिकांचे साधारणीकरण करून मग तद्द्वारा भावनेला वैयक्तिकतेच्या संपर्कातून सोडवून आस्वादविषय बनविणे यासाठी आवश्यक ठरविण्यात आली. शब्दार्थांच्या कलात्मक योजनेवाचून विभावादिकांचे प्रत्यक्षदर्शी चित्रणही शक्य होणार नाही आणि त्यांचे साधारणीकरणही जमणार नाही – म्हणजे स्थलकालाच्या बंधनातून विमुक्त अशा समग्र सहृदयसमाजाला प्रतीत होऊ शकणाऱ्या रूपाची नुसती कल्पनाच करता येईल. आणि त्यावाचून स्थायीभावाची अबाधित प्रतीती संभवूच शकत नाही. म्हणून अलंकार, गुण (रीती), प्रतीक–योजना, प्रबंधाची कल्पना ही सारीच रसोपकारक साधने असून रसाला त्यांची अपरिहार्य आवश्यकता आहे.

५. आधुनिक टीकाशास्त्राच्या परिभाषेत काव्यात अंतर्भूत असलेल्या कलात्मक अंशाचा अनुभूतीच्या अंशाशी जो संबंध असतो तोच अलंकार, वक्रोक्ती व रीती यांचा रसाशी असतो. काव्यात दोहोंचा समन्वय अटळ ठरतो. वास्तविक आज तर या दोहोंच्या एकात्मतेचेच नाव काव्य मानतात. कलेवाचून किंवा कलात्मक

अभिव्यक्तीवाचून भावनेची उत्कटता ही नुसत्या अनुभवाचाच विषय ठरते आणि भावस्पर्शाविरहित कला ही नुसती शब्दांची कसरतच होते. दोहोंच्याही प्रांतात अतिरिक्त हटवादीपणामुळे हानी झालेली आहे. आत्यंतिक अभिनिवेशामुळे कलेच्या प्रांतात तर अनर्थ होत आहेतच, पण रसक्षेत्रातला अभिनिवेशाचा अतिरेकही बुद्धीला मानवणारा नाही. भावहीन कला म्हणजे काव्य नव्हे तसाच निव्वळ भावनेचा उद्गार म्हणजेही काव्य नव्हे. कारण तसे मानल्यास प्रत्येक व्यक्तीचे हर्षविषादाचे उद्गारही काव्यच ठरतील.

६. ध्वनी व रस यांचा संबंध तर अधिकच जिव्हाळ्याचा आहे कारण दोहोंचीही कल्पना सहृदयाधिष्ठित आहे. दोहोत अंतर केवळ एवढेच की रससिद्धांत जिथे कल्पनात्मक भावनेला कवितेचा प्राण मानतो तिथे ध्वनिवाद भावाने रंगलेल्या कल्पनेला ती पदवी देतो. आणि हा भेद इतका सूक्ष्म आहे की एका अर्थी तो कालांतराने लुप्तच होऊन गेला. पण दोघांचे स्वतंत्र अस्तित्व मानायचेच असेल तर हा भेद ध्यानात ठेवायला हवाच.

७. औचित्यवादाचा विकास रससिद्धांतातूनच झालेला आहे. यामुळे एका अर्थी तो रसवादाचेच अंग ठरतो. औचित्याचे अस्तित्व आणि सार्थक दोन्ही रसक्षेत्रतच संभवतात.

८. अशा प्रकारे रससिद्धांत हा एक अत्यंत व्यापक सिद्धांत असून त्यामागील दृष्टिकोणात विवेकाने विकसित झालेली सहिष्णुता आढळते. अनुभूतीच्या मर्यादा पाळून तो अलंकार, रीती, वक्रोक्ती, ध्वनी या सर्वांशी पुरते सहकार्य करतो आणि त्या साऱ्यांचेही योग्य सहकार्य जोडतो. शब्दार्थांशी जिथे भावनेचा संबंध तुटतो तिथेच त्याचे धैर्य खचते. या दृष्टीने आपण ध्वनिवादाला आणखीच उदार म्हणू शकतो. पण हे औदार्य फार महाग पडते. त्यात दात्याच्या स्वरूपाची हानी होऊन वर न देणाऱ्याच्या वाट्याला अधम ही पदवी येते. मग अशी उदारता कोण्या कामाची ?

९. सहकार्याच्या अभावी विरोधाचा वा श्रेष्ठकनिष्ठतेचा प्रश्न उद्भवतो तेव्हा तर रसाचे स्वरूप आणखीच रेखीव बनते. इतर संप्रदायांच्या कक्षेतील रसाच्या अस्तित्वाचा आराखडा काहीसा असा निघू शकेल :

अलंकारवाद : शब्दार्थ (विधान) चमत्कृती + आनंद = काव्यास्वाद

रीतिवाद : शैलीसौंदर्य + आनंद = काव्यास्वाद

वक्रोक्तिवाद : कविव्यापार वा कला + आनंद = काव्यास्वाद

ध्वनिवाद : रमणीय (भावप्रेरित) कल्पना + शब्दार्थमय अभिव्यक्ती + आनंद = काव्यास्वाद

औचित्यवाद : भावप्रेरित विवेक + शब्दार्थमय अभिव्यक्ती + आनंद = काव्यास्वाद

रसवाद : कल्पनात्मक भावना + शब्दार्थमय अभिव्यक्ती + आनंद = काव्यास्वाद

या सर्वात आनंद हा साधारण घटक आहे. तो वजा करून अलंकार, रीती, वक्रोक्ती, ध्वनी व औचित्य यांचे व रसाचे तुलनात्मक महत्त्व निश्चित करणे याचाच अर्थ अनुक्रमे चमत्कृती, शैली, कलात्मकता, रम्य कल्पना आणि भावनाधिष्ठित विवेक यांच्याशी तुलना करून कल्पनारम्य भावनेचे कमीअधिक महत्त्व ठरविणे. आणि याचा निर्णय करणे कठीण नाही. काव्याला वास्तविक साऱ्यांचेच महत्त्व असते. पण यांपैकी कोणताही घटक स्वतंत्रपणे भावाची बरोबरी करू शकत नाही. कारण की समग्र जीवनाचेच स्फूर्तिस्थान भावना हे होय. भावाच्या शिडकाव्यानेच जीवनात गोडी निर्माण होते. चारित्र्यसंपदा व जीवनमूल्ये यांचा मूलाधारही भावनाच होय. आणि भावनेच्या माध्यमातून निर्माण होते तेच आनंदाचेही प्रभावी आणि उत्कट स्वरूप होय. भावनेचा स्पर्शही नसलेली कल्पनाचमत्कृती, शैली वा विधानचमत्कृती नुसत्या कौतुकास्पदतेपलीकडे जाऊच शकत नाही. तर्कव्यतिरिक्त अनुभवाच्या आधारेही हीच गोष्ट स्वयंसिद्ध ठरते की सहृदयाच्या संस्कारात दृढमूल होतो तोच काव्याचा शाश्वत अंश होय. म्हणून काव्यातील इतर घटकांच्या मानाने भावनेचे महत्त्व अबाधित आहे.

रस व पाश्चात्य काव्यशास्त्रातले विभिन्न वाद

पाश्चात्य काव्यशास्त्रात वेळोवेळी अनेक वाद जन्माला आलेले आहेत. त्यांचे साऱ्यांचेच साधारणपणे दोन गट पडतात : पहिला ऐतिहासिक आणि दुसरा तात्त्विक. प्रत्येक वादाचे एक वैशिष्ट्य ऐतिहासिकतेच्या कक्षेत जन्मलेले असल्याकारणाने प्रारंभी एक प्रकारे कालसापेक्ष आशय त्यात असतो. पण कालांतराने तोच वाद एका निरनिराळ्या—जीवन व काव्य यांविषयीच्या एखाद्या वैशिष्ट्यपूर्ण दृष्टिकोणाचा—वाचक बनून राहतो. हा दृष्टिकोण कोणत्याही स्थलकालापुरता मर्यादित असत नाही. तसा प्रत्येक वादाचा स्वतःचा काव्याचे मूलतत्त्व व त्याचे स्वरूप या दोन्हीसंबंधी वैशिष्ट्यपूर्ण दृष्टिकोण असतोच. तरी पण काहीत मूलतत्त्वाला प्राधान्य असते तर काहीत स्वरूपाला. आणि या दृष्टीने त्यांची स्थूल मानाने दोन गटात विभागणी करता येते. आभिजात्यवाद (Classicism), स्वच्छंदतावाद (Romanticism), आदर्शवाद (Idealism) आणि यथार्थवाद (Realism) यात काव्यविषयाला (भावना व विचार यांना) प्राधान्य असून काव्याचे स्वरूप त्या मानाने गौण लेखिलेले आहे. उलट अभिव्यंजनावाद (Expressionism), प्रभाववाद (Impressionism), प्रतीकवाद (Imagism) इत्यादीत स्वरूप प्रधान मानून विषय गौण ठरविला आहे. प्रारंभी सामान्यतः यात तीव्र विरोध असे. नंतर सुसंगती व समतोल साधण्याचे प्रयत्न झाले. शेवटी विरोधाची तीव्रता कमी झाली असली तरी पण साधर्म्याच्या भूमिकेपेक्षा

वैषम्याची भावनाच काहीशी अधिक उघडपणे प्रगट होत आलेली आहे. वास्तविक हे सारे दृष्टिकोण आपापल्या मर्यादेत बरोबरच आहेत पण एखाद्या विशिष्ट घटका-विषयीच्या अभिनिवेशापायी ते सर्वांगपरिपूर्ण होऊ शकले नाहीत. परिणामी जगाच्या साहित्यातले असे किती तरी उच्चतम प्रकार वा घटक राहून जातात की त्यांना कोणताही एकेकटा वाद पुरा न्याय देऊ शकत नाही. रससिद्धांत हा इतका व्यापक आहे की त्याच्या आधारे या सर्वांमधील विरोध नष्ट होऊन तो साऱ्यांना अनुकूल ठरेल आणि सर्वांचा सुसंगतपणे आपल्या स्वतःच्या स्वरूपात समावेश करू शकेल अशी आमची श्रद्धा आहे.

प्रथम **आभिजात्यवाद** आणि **स्वच्छंदतावाद**च घ्या. हे पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातले सर्वांत प्रसिद्ध वाद आहेत. या दोहोंच्या कल्पना परस्परसंलग्न आहेत, इतक्या की एकाचे स्वरूप दुसऱ्याच्या संदर्भातच स्पष्ट होऊ शकते. या दोहोनाही स्वतःपुरते ऐतिहासिक स्वरूप वा अर्थ आहे, पण आपल्या प्रस्तुत विवेचनाला त्याचे फारसे महत्त्व नाही. म्हणून आपण त्यांच्या तात्त्विक स्वरूपाचेच विवेचन करू या. आभिजात्यवादाला कलेचे आरोग्य म्हणतात. या मतानुसार कलेच्या मूलतत्त्वांचा संपूर्ण समतोल हाच आभिजात्यवादाचा पाया होय. वैचारिक क्षेत्रात विवेक म्हणजे औचित्याची जाणीव तसेच नीती व परंपरा यांविषयीची आस्था, भावनेच्या क्षेत्रात–आस्वाद्य व आस्वाद या दोहोतही–संयम व शांती म्हणजे चित्तवृत्तींची समधातता, तिकडे कलेच्या प्रांतात सुव्यवस्था व समतोल – तत्त्वांचा स्वरूपाशी आणि स्वरूपनिर्मितीच्या विभिन्न साधनांचा परस्परांशी, हीच थोडक्यात आभिजात्यवादाची प्रमुख लक्षणे होत. आभिजात्यवादात कलेचा मूळ आशय आणि अभिव्यक्ती यांच्या पूर्णत्वाचा एक आदर्श असून तो आदर्श मूर्त, सुस्पष्ट आणि सर्वांगपरिपूर्ण आहे. वैचित्र्य व विविधता त्याच्याशी समन्वय साधूनच राहू शकतात आणि अद्‌भुतता बुद्धिग्राह्य स्वरूपातच सामावू शकते. याचमुळे भारतातील अनेक भाषांतून आभिजात्याच्या जागी 'स्वस्थ' (healthy) (निरामय वा निकोप) या शब्दाची योजना होऊ लागली आहे, उदा. गुजरातीत. पण आभिजात्यवाद हा रीतिवादाचा पर्याय नव्हे. तो नुसत्याच शुद्धतेवर भर देत नाही. महत्ता हा त्याचा स्वाभाविक धर्म आहे. उदात्त विषय वा वस्तू, उदात्त विचार व उदात्त भावना ही त्याची प्रमुख तत्त्वे होत. पण त्यावर विवेकाचे नियंत्रण असणे अटळ आहे. तो प्रतिभा व कल्पना यांना महत्त्व देतो पण त्याची प्रतिभा उच्छृंखल नसते आणि कल्पना अनिर्बंध नसते. रससिद्धांत या सगळ्याच कल्पनांचा पुरस्कार करतो. आभिजात्यवादाचा आधार ठरलेले औचित्य रसाचेही 'उपनिषद्' आहे. नीती व परंपरा यांविषयी त्यालाही आस्था असून तो भावनात्मक संयमाविषयी श्रद्धाही बाळगतो. परंपरा आणि नीती यांच्या विरुद्ध गेल्याने रसभंग होतो आणि भावनेची अनिर्बंध अभिव्यक्ती रसाला रसाभासाच्या हलक्या पायरीवर उतरवते. तसेच शांती किंवा चित्तवृत्तींची समधातता हे भारतीय काव्यशास्त्राच्या

परिभाषेत आत्मविश्रांतिरूप गणलेल्या रसाचे अंतिम लक्षण आहे. रससिद्धांतही मुळात कलेचे परिपूर्ण व मूर्त स्वरूपच ग्राह्य धरून चालत असतो. विभावानुभाव-व्यभिचारी इत्यादिकांची अभिव्यक्ती या परिपूर्णतेला आणि मूर्ततेला आवश्यक म्हणूनच प्रतिपादिलेली आहे. एवंच आभिजात्यवादाला आधारभूत असलेल्या बहुतेक सर्वच कल्पनांना रससिद्धांतात स्थान आहे.

स्वच्छंदतावाद हा कधी कधी आभिजात्यवादाच्या विरुद्ध स्वरूपाचा मानला जातो. हे जरी सर्वस्वी बरोबर नसले तरी दोहोत पुरेसा विरोध आहे. तो काव्यप्रवृत्ती-च्या स्वच्छंदतेचा सिद्धांत आहे. निरामयतेपेक्षा सामर्थ्यावर त्याची अधिक श्रद्धा आहे. विवेक व नीती यांच्या मानाने निसर्गाला व स्वभावाला, संयमापेक्षा अनिर्बंध अभिव्यक्तीला, परंपरेहून प्रगतीला आणि नियमनाच्या तुलनेने बंडखोरीला तो अधिक महत्त्व देतो. आत्मशांतीपेक्षा तो आत्म्याचा प्रक्षोभ, मंथन वा उल्लास यांना अधिक मोलाचे मानतो. तो महत्तेचा उपासक असून उदात्त व भव्य यांविषयी त्याच्या मनाला अनिर्बंध आकर्षण असते. पण त्याचे भव्योदात्त सीमातीताशी निगडित असतात. त्यात व्यक्ताच्या मानाने अव्यक्ताची वा अर्धस्फुटाची, प्रत्यक्षाहून गूढाची वा परोक्षाची अभिलाषा प्रभावी असते. अनुभूतीच्या क्षेत्रात ज्ञानापेक्षा जिज्ञासेचे महत्त्व त्याला अधिक असते, बोधाहून संवेदना मोलाच्या वाटतात, विचारांच्या मानाने वासनेची पकड अधिक घट्ट असते. कलाक्षेत्रातल्या समधाततेची त्याची परिभाषा स्वतंत्र असते. तो समतोलाला, निदान बाह्य समतोलाला, कलेचे क्षुद्र साधन मानतो. त्याच्या दृष्टीने समतोलाला अत्यंत गंभीर आध्यात्मिक आशय असतो. त्याच्या मते समधातता हे नुसते बहिरंग वा नुसती यांत्रिक प्रक्रिया नसून तो कवीच्या सृजनशील जाणिवेचा व्यापार असतो. ही समधातता मुळात कवीच्या जाणिवेत साधली जाऊन नंतर अना-यासेच शब्दार्थात उतरते. त्याला प्रसन्नतेऐवजी वैचित्र्याची व संपन्नतेची गोडी वाटते आणि मूर्ताऐवजी अमूर्ताचे आकर्षण असते. त्याला नुसते सुंदर पुरत नाही. त्याच्या दृष्टीने सुंदराला अद्‌भुताची जोड अवश्य असते. अद्‌भुताविना सौंदर्यात जिवंतपणा येऊ शकत नाही. यामुळेच पीटरने सुंदराचा अद्‌भुताशी संयोग हाच स्वच्छंदतावादी कलेचा प्राण मानला आहे. तो कल्पनेचा व भावनेचा उपासक आहे, पण त्यांना आभिजात्यवाद्यांप्रमाणे मर्यादेत व बंधनात ठेवण्यावर त्याचा विश्वास नाही. त्याच्या मते त्यांचे नियंत्रण म्हणजे कलेचे नियंत्रण आणि त्यांचे स्वातंत्र्य म्हणजेच कलेचे स्वातंत्र्य होय. स्वच्छंदतावाद हा एक जिवंत आणि गतिशील संप्रदाय असून भावना आणि कल्पना यांची समृद्धी, विपुलता आणि शक्ती यांवर त्याची निष्ठा आहे. वर उल्ले-खिलेल्या घटकांपैकी वा लक्षणांपैकी कोणतेही रससिद्धांताशी सांगड घालता न येण्याजोगे किंवा रससिद्धांतानुसार योग्य मूल्यमापन करता न येण्याजोगे नाही. रससिद्धांत एकीकडून कलेच्या निरामयतेचा पुरस्कर्ता असला तरी तिच्या सामर्थ्याचाही तो उपासक आहे. निसर्ग आणि स्वभाव यांच्या अनियंत्रित आविष्काराला त्यात कला आणि नीती यांच्या

वा. क्र. 94536

बरोबरीने वेपुरेपूर वाव आहे. जिज्ञासा त्याला त्याज्य नाही आणि वासनेशी तर त्याचे जन्मजन्मांतरीचे सख्य आहे. [illegible] निष्ठा त्यात अनुस्यूत असली तरी बंडखोरीलाही त्याचा विरोध नाही. [illegible] समृद्धी हे तर त्याचे अधिष्ठान आहे. विभाव आणि भाव यांचा विस्तार हाच याचा पुरावा होय. कल्पनासमृद्धीचा – वैचित्र्याचा आणि विविधतेचा स्वीकार रससंप्रदाय उत्साहपूर्वक करतो. लक्षणासमृद्धी व व्यंजनासमृद्धी गुणालंकारांचे वैभव – यांचा रससिद्धांत साधन या नात्याने स्वीकार करतो; आणि ही कल्पनेचीच स्वरूपे होत. वास्तविक रससंप्रदायाला प्रेरक ठरलेले साक्षात्काराचे आनंदवादी तत्त्वज्ञान हे आत्म्याच्या ऐश्वर्याचेच तत्त्वज्ञान असून त्यात भावना आणि कल्पना यांच्या रोमांचकारी अवतारांचे अनंत भांडार सामावलेले आहे. व्यक्तिवाद (Individulism) व समष्टिवाद दोहोंनाही त्यात योग्य वाव आहे. रसाची मूळ भूमिका आहे वैयक्तिक, पण त्याची परिणती मात्र सार्वत्रिक – सार्वजनीन व सार्वदेशिक आहे. स्वच्छंदतावादाचे एक लक्षण मात्र असे आहे की त्याविषयी शंका येऊ शकेल. ते हे की तिकडे स्वच्छंदतावादात शांतीऐवजी आत्म्याची खळबळ व उचंबळून येणे यांना महत्त्व दिले जाते, तर इकडे रसाचे लक्षण तर आत्मविश्रांती हे आहे. तेव्हा या दोहोंची संगती कशी लावता येणार ? याचे उत्तर असे की स्वच्छंदतावादातही सर्वत्रच शांतीचा अभाव नाही. उदा. वर्ड्सवर्थच्या बहुसंख्य कविता आध्यात्मिक शांतीनेच व्यापलेल्या आहेत. आणि इकडे रसाच्या कल्पनेतही संघर्ष आणि प्रक्षोभ यांचा अभाव नाही. विश्रांती हे नुसत्या अंतिम परिणतीचे लक्षण आहे. तत्पूर्वीच्या प्रक्रियेत संघर्ष, उसळी, प्रक्षोभ सर्व काही अंतर्भूत आहे. भावशबलता, भावसंधी, विरोधी रसांची कल्पना ही सारी रससिद्धांत नुसत्या संघर्षाभावावर आधारलेला नसल्याची प्रमाणे होत. शिवाय तात्त्विक दृष्ट्या स्वच्छंदतावादातही उसळी व प्रक्षोभ ही निर्मिती व चर्वणा यांच्या प्रक्रियेचीच लक्षणे होत, अंतिम परिणतीची नव्हेत. स्वच्छंदतावादाचा आनंदवादाशी असलेला घनिष्ठ संबंध हाच याचा पुरावा. शेले, वर्ड्सवर्थ, कोलरिज, इतकेच नव्हे तर दुखणेकरी कीट्स आणि अश्रद्ध बायरन यांच्यातही आनंदाचा सूर प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष रूपाने उमटतोच. शेलेची मानवतेच्या मुक्तीवरील अढळ श्रद्धा, वर्ड्सवर्थचा सर्वात्मवाद, कोलरिजचा आध्यात्मवाद, कीट्सचा सौंदर्यनिष्ठेचा उमाळा, आणि बायरनचा दुर्दम्य जीवनोत्साह ही आनंदवादाचीच भिन्नभिन्न स्वरूपे होत. आनंदवादाचा स्वीकार केल्यावर तर वरील शंका नुसती शब्दापुरतीच उरते. कारण आनंदाचे स्वरूप केवळ एकच–विश्रांतिमयच–असू शकते. आनंदाच्या प्रक्रियेत वा त्याच्या स्वरूपाच्या निर्मितीत अन्वयव्यतिरेकाने संघर्षाचेही अस्तित्व असते. पण परिणतीच्या अवस्थेत तर नुसती विश्रांतीच बाकी उरणार. अर्थात अंतर आहे ते नुसते विवेचनापुरते, तात्त्विक नव्हे. आमचे काव्य हे संघर्षाचे किंवा आंतरिक प्रक्षोभाचे काव्य आहे अशी घोषणा स्वच्छंदतावादी करतात तेव्हा ते विवरणाच्या टोकाला पोहोचलेले नसून काहीसे अलीकडेच थबकलेले असतात.

शुक्लजींच्या शब्दात आनंदाची सिद्धावस्था न गाठता ते साधानावस्थेतच घोटाळत राहतात.

एवंच आभिजात्यवाद आणि स्वच्छंदतावाद दोहोंचेही रससिद्धांताशी जिव्हाळ्याचे नाते आहे. किंबहुना त्याच्याच प्रकाशात त्या दोहोतला अंतर्गत विरोध नष्ट होतो आणि कोणत्याही अभिजात्यवादी वा स्वच्छंदतावादी रचनेला पुरेपूर न्याय देता येतो. संस्कृतात रामायण आणि रघुवंश, शाकुन्तल आणि उत्तररामचरित, हिंदीत रामचरितमानस आणि पद्मावत, विहारीसतसई आणि घनानंदकवित्त, प्रियप्रवास आणि कामायनी यातील कवित्वाचा सूर वा कवीचा दृष्टिकोण अत्यंत भिन्न आहे. पण रससिद्धांतात हा भेद मावळतो. तो सर्वांनाच न्याय देतो. रसवादाच्याच आधारे जायसी व तुलसीदास, विहारी व घनानंद यांना आचार्य शुक्ल न्याय देऊ शकले आहेत. जिथे त्यांना तसे करणे जमले नाही तिथे अडचण आली ती त्यांच्या लोकमांगल्याच्या सिद्धांताची. रसवादाची नव्हे. 'भ्रमरगीत–सार की भूमिका' हा लेख हाच याचा पुरावा. ते रससिद्धांताचा पदर धरून वावरतात तोपर्यंत सूरदासाच्या काव्यामृताचे पान ते बुड्या मारमारून करू शकतात. पण लोकमांगल्याची कल्पना डोके वर काढू लागली रे लागली की ते मथुरा आणि व्रज यांमधील अंतराच्या आधारे विरहाचे औचित्य ठरवू पाहतात. पाश्चात्य कवींपैकी मिल्टन वा कीट्स, शेक्सपीअर वा गटे, यांचे यथातथ्य मूल्यमापन करावयाला रससिद्धांताहून अधिक प्रमाणभूत असा निकष मिळूच शकत नाही. शुक्लजींप्रमाणे रसाच्या नैसर्गिक भूमिकेवरून विचलित झाल्याकारणानेच मॅथ्यु आर्नोल्डच्या हातून शेलेला अन्याय झाला आहे.

काव्यातला **रहस्यवाद**ही मूलभूत जाणिवेच्या दृष्टीने स्वच्छंदतावादाला अत्यंत जवळचा आहे. आपण त्याला स्वच्छंदतावादाचे आध्यात्मिक स्वरूपही म्हणू शकतो. पौर्वात्य व पाश्चिमात्य देशात रहस्यवाद एक काव्यप्रवृत्ती या नात्याने आरंभापासूनच अस्तित्वात असला तरी पण या वादाचा साहित्यिक संप्रदायाच्या स्वरूपातला उदय मात्र स्वच्छंदतावादाबरोबरच झाला हाच याचा ऐतिहासिक पुरावा. छायावादाच्या आरंभकाली छायावाद आणि रहस्यवाद यात घोटाळा झाला तो यामुळेच. भारताचे आधुनिक युगातले सर्वश्रेष्ठ रसवादी समीक्षक शुक्लजी यांनी रहस्यवाद व रससिद्धांत यांच्या साक्षात् संबंधाविषयी संदेह प्रगट केला आहे. रससिद्धांताचे मुख्य अधिष्ठान अभिव्यक्तिवाद. त्याच्या आधारे शुक्लजींनी रसाचा सगुण भावनेशी संबंध जोडला आणि निर्गुणाच्या कल्पनेवर अधिष्ठित असलेल्या गूढ अनुभूतीला तिच्या नैसर्गिक स्वरूपात रसानुकूल मानायला अनमान केले. पण अभिव्यक्तिवादाचा प्रवर्तक आणि रससिद्धांताच्या शास्त्रीय स्वरूपाचा संस्थापक अभिनवगुप्त याचे सगळेच विवेचन शुक्लजींच्या या कल्पनेला विरुद्ध जाते. आणि अलीकडे जयशंकर प्रसाद यांनी शुक्लजींच्या हयातीतच त्यांच्या या शंकेचे निरसन करून टाकलेच आहे. मग सिद्धसाधनाचा खटाटोप करण्यात काय अर्थ ?

आदर्शवाद आणि **यथार्थवाद** यांच्याही कल्पना सामान्यपणे जोडीनेच पुढे येतात. त्याही प्रारंभी परस्परविरुद्ध आणि अंती एकमेकांना पूरक अशाच स्वरूपात अवतरल्या. आदर्शवाद हा इंग्रजी आयडिॲलिझमचा हिंदी पर्याय सर्वस्वी समानार्थी नसूनही व्यवहारात रूढ झालेला आहे. प्रस्तुत संदर्भातला इंग्रजी आयडिअलचा अर्थ वैचारिक, भावनिक वा आत्मनिष्ठ असा आहे, 'आदर्श' हा नव्हे. आयडिॲलिझमचा आशय नुसत्या आदर्शवादी दृष्टिकोणापुरता मर्यादित नसून व्यापक स्वरूपात त्यात भावपर, आत्मपर वा अनुभूतिवादी दृष्टिकोणाचाही अंतर्भाव होत असतो. व्यापक आदर्शवादाला धरून कला वा काव्य अपरिहार्यपणे आत्मनिष्ठच असते. काही कलाकार जीवनाच्या यथार्थ चित्रणाचा दावा करतात आणि काही टीकाकार त्याला पाठिंबाही देतात. पण सत्यार्थाने जीवनाचे यथार्थ चित्रण कलेत संभवतच नाही. कलेची दृष्टी जीवनावर खिळलेली असते, तिचा विषय जीवन हाच असतो हे खरे, पण ती जीवनाकडे पाहते ती चर्मचक्षूंनी नव्हे तर मनश्चक्षूंनी. कलेच्या क्षेत्रात चित्रणाचा अर्थ निवेदन वा पुनर्निर्मिती असाच असतो. कलेला अनुकरण म्हणतात तेही याच अर्थाने. ॲरिस्टॉटलने असे स्पष्टच लिहून ठेवले आहे की "कवी हा इतिहासकाराहून निराळा असतो. कारण तो पदार्थ जसा असतो तसेच्या तसे त्याचे चित्रण करीत नाही. उलट तो जसा असू शकता वा असायला हवा होता त्या स्वरूपात त्याचे चित्र रेखाटतो". वास्तविक ॲरिस्टॉटलच्या या उद्गारातच शुद्ध आदर्शवादाची बीजे अध्याहृत आहेत. त्यात एकीकडे कलेला अनुकरण मानून जीवनाच्या भक्कम पायावर तिची उभारणी केली आहे तर दुसरीकडून 'जसा तो असू शकता' वा 'जसा तो असायला हवा होता' या परस्परांहून निराळ्या पण परस्परसंलग्न अशा वाक्यांशांच्या द्वारा कलेतील आत्म्याचे ग्रहण करून त्यावर अधिष्ठित असलेल्या आदर्शवादी कलासंप्रदायाच्या विभिन्न पैलूंवर निर्णायक प्रकाशझोत टाकला आहे. आत्मनिष्ठ चित्रण कित्येक प्रकारचे असू शकते– पदार्थाचे (१) ते कलाकाराला जसे जाणवतात तसे, (२) जसे ते असू शकतात तसे किंवा (३) कलावंताच्या मते ते जसे असायला हवेत तसे चित्रण. पहिल्यात कलावंताचा स्वभाव, दुसऱ्यात त्याची कल्पना आणि तिसऱ्यात त्याची इच्छा वा भावना आणि नैतिक प्रवृत्ती यांचे स्पष्ट प्रतिबिंब असते. सांगण्याचा आशय इतकाच की आदर्शवादाचे स्वरूप मुळात नुसते नैतिकच नसून त्यात भावना आणि कल्पना यांनाही विपुल वाव असतो. पण हेही तितकेच खरे की हळू हळू त्यात नैतिक अंशाचे प्राबल्य वाढत गेले. तत्त्वज्ञानाच्या प्रांतात हेगेल व कांट यांनी आदर्शवादाचे गहन व तत्त्वज्ञानात्मक विवरण केले. या तत्त्वज्ञांचा असा सिद्धांत आहे की मानवी जाणिवेत अशी एक प्रवृत्ती निसर्गतःच असते की जी त्याला योग्य कार्याकडे प्रवृत्त करते, अर्थात ही प्रवृत्ती नैतिक असते. कांटने तिला 'सहज–अनुभूती' म्हटले आहे तर हेगेलने 'विवेक'. अशा प्रकारे आदर्शवादाच्या कल्पनेचा प्रारंभ

आत्मवादाने होऊन शेवटी ती नैतिकच बनून गेली. भावना व कल्पना हे घटकही हळू हळू नीतीलाच पोषक मानले जाऊ लागले. ज्या आदर्शात (दिवास्वप्न वा कल्पनाविलास) कल्याणकारक भावनेचा अभाव असेल त्याचा अंतर्भाव आदर्शवादात करता येत नाही. एवंच सर्वसाधारण स्वरूपाचा आदर्शवाद हा कल्याणवादी मूल्यांवर अधिष्ठित झालेल्या भावनापर कला-सिद्धांताचा पर्याय ठरतो. रसवादाचे आदर्शवादाशी संपूर्ण सख्य आहे हे सिद्ध करायला विशेषशा तर्कवादाची गरज नाही. मूलभूत स्वरूपात दोहोंचेही अधिष्ठान आत्मवाद हेच आहे. रसवाद हाही मुळात व्यक्तिनिष्ठ व भावपर संप्रदाय असून त्यात भावना, कल्पना व औचित्य यांचा यथोचित स्वरूपात स्वीकार करण्यात आलेला आहे. विभावादिकांचे साधारणीकरण हा निसर्ग वा जीवन यांच्या मानसिक वा भावनिक चित्रणाचाच (Idealisation of Nature) एक प्रकार आहे.

यथार्थवादाची कल्पना आदर्शवादाहून अतिशय निराळी आहे. दोहोत पराकोटीची विसंगती नसली तरी पुरेसा विरोध आहे. यथार्थवाद हा मुळात एक वस्तुनिष्ट दृष्टिकोण आहे. कलेच्या क्षेत्रात तो जग व जीवन यांच्या यथातथ्य चित्रणावर भर देतो. यथार्थवादी स्वतःच्या भावना, कल्पना व विचार यांपासून प्रतिपाद्य विषय अलिप्त ठेऊन वस्तूवरच लक्ष केंद्रित करीत असतो. तो स्वतःला जीवनाचा अलिप्त प्रेक्षक वा चित्रकार मानून चालत असतो. सत्याचे विशुद्ध स्वरूपात आकलन करणे हेच चिंतन व कला यांचे खरेखुरे यश होय अशी त्याची श्रद्धा असते. रोमांचवादी वा आदर्शवादी कलावंत वस्तूला स्वतःच्याच विचारात रंगवून टाकून तिचे स्वरूप विकृत करतो. भौतिक जीवनाविषयी पराकाष्ठेची आस्था हे यथार्थवादाचे अधिष्ठान होय. तो जीवनाचा स्वीकार त्याच्या यथातथ्य स्वरूपात करतो आणि त्याचे यथार्थ स्वरूपात चित्रण करणे हे त्याचे ध्येय असते. एखाद्या काल्पनिक आदर्शाचे वा रंगदार स्वप्नाचे प्रतिबिंब उमटविण्याचा खटाटोप सत्याला विकृत करून टाकतो. औचित्यानौचित्याच्या कल्पनेतून उद्भवलेल्या नियमांनी सत्याला जखडून टाकणे ही आत्मवंचना होय. यथार्थवादावर भौतिक शास्त्रांचा सखोल परिणाम झालेला असून टीकाकारांनी त्याला विज्ञानाचे कलात्मक प्रतिमान मानले आहे. भौतिक शास्त्रे व जीवशास्त्र यात जे नवे नवे शोध लागले त्यावरून असे दिसून येऊ लागले की कल्पनेपेक्षा अधिक वैचित्र्य सत्यात असते. कला आणि साहित्य दोन्हीही प्रथमपासूनच निसर्गाच्या अनुकरणाचा दावा करीत असत. या नव्या सत्यसंशोधनाने भारली जाऊन ती आता जीवनाच्या यथार्थ – सत्यमय – स्वरूपाकडे पुन्या वेगाने दौड करू लागली. विज्ञानाची नियमने व पद्धती यांचा प्रभाव विचाराच्या जोडीच्या विवरणाच्या क्षेत्रातही शिरला. निसर्गाचे यांत्रिक आराखडे कलेचे आदर्श ठरले. सत्यावर पुरेपूर श्रद्धा, विवरणाची शास्त्रशुद्धता, लेखनातली तर्कनिष्ठता इत्यादी वैज्ञानिक प्रणालींचा हट्टाने अंगीकार करण्यात येऊ लागला. यथार्थवादाची

कल्पना अनुकरणवादाइतकीच पुरातन असली तरी पण एकोणिसाव्या शतकात चळवळीचे रूप धारण करून तिने उभा यूरोप व्यापून टाकला. कादंबरी हेच त्याचे मुख्य क्षेत्र होते तरी पण इतर कला-प्रकारही त्याच्या सर्वंकष सामर्थ्यातून अस्पृष्ट राहिले नाहीत. त्या शतकाच्या उत्तरार्धात यथार्थवादातून प्रकृतवादाचा जन्म झाला. एक प्रकारे तो यथार्थवादाचाच अतिरंजित प्रकार होता. यथार्थवादाने जीवनाच्या भौतिक, विशेषतः सामाजिक, बाजूंवर लक्ष केंद्रित केले होते, तिथे आता प्रकृतवाद मानवी स्वभावातील सहज प्रवृत्तींचे – वासनांचे चित्रण करणेच यथार्थ व वास्तव मानू लागला. या सहज प्रवृत्तीत साहजिक कामवासनेलाच प्राधान्य लाभले आणि प्रकृतवाद हा उघड्या नागड्या यथार्थवादाचा पर्याय बनला. त्यात लैंगिक जीवनातल्या नग्न सत्यांच्या आविष्काराला च प्राधान्य लाभले. चळवळ या नात्याने आदर्शवाद, यथार्थवाद आणि प्रकृतवाद विशिष्ट देशांशी व विशिष्ट कालाशीच निगडित होते, पण जीवनविषयक तत्त्वज्ञान किंवा कलाविषयक वैशिष्ट्यपूर्ण सिद्धांत या नात्याने तर ते स्थलकालातीत असून आम्ही याच अर्थाने त्याचा उपयोग करीत आहो. आता प्रश्न असा उद्भवतो की यथार्थवादाशी पण रसवादाचे सख्य आहे की काय? आमचे निःसंदेह उत्तर 'हो' असे आहे. परस्परविरुद्ध कल्पनांना आपल्या स्वरूपात सामावून घेणे हेच तर रसवादाचे वैशिष्ट्य. शेवटी यथार्थवादी कलेलाही स्वतःची अशी मोहिनी असतेच ना? तीही सहृदयाच्या चित्ताचे रंजन करतेच ना? या मोहिनीचे तरी रहस्य कोणते? निर्भेळ जीवनरसाचे दर्शन हेच ना? आदर्शवाद आणि स्वच्छंदतावाद यांपासून निराळा राहून यथार्थवाद जीवनाचे वास्तव स्वरूपात चित्रण करतो ते तरी त्यातून विचार वा कल्पना यांची भेसळ नसलेल्या, शक्य तो निर्भेळ अशा जीवनानंदाचा अनुभव आस्वादकाला घेता यावा म्हणूनच ना? हेच यथार्थवादी कलेचे सार्थक. या अधिष्ठानामुळेच तर ती कला वा काव्य या पदवीला पात्र ठरते. रसाचे विरोधक असे म्हणू शकतील की हा आनंद बौद्धिक आहे, भावनेचा नव्हे. पण सगळ्या यथार्थवादी साहित्याच्या – चॉसर, थॅकरे, फ्लाबेअर, बोल्झाक, तुर्गनेव्ह, डोस्तोव्हास्की, गॉर्की आणि तिकडे प्रकृतवाद्यात झोला आणि मोपासा इत्यादिकांच्या – कलात्मक आस्वादाचे पृथक्करण केल्यास हा तर्कवाद खोटा ठरतो आणि हा कलात्मक आस्वाद भावनिक अनुभूतीच्याच स्वरूपाचा असून बौद्धिक नव्हे असे अनायासेच सिद्ध होते. हा आस्वाद कल्पनारम्य भावनेचाच आस्वाद आहे, अर्थात तो रसानुभूतीहून भिन्न मुळीच नाही. यथार्थवादी कलेच्या आस्वादाच्या मुळाशीही वास्तविक जीवनावरील तरल प्रीतीची आणि निसर्गाविषयी सूक्ष्म सहानुभूतीचीच भावना अस्तित्वात असते. हिलाच इंग्लंडमधील प्रसिद्ध यथार्थवादी कादंबरीकर्ती जॉर्ज इलियट हिने 'गोड सहानुभूती' म्हटले आहे. जीवनावरील ही तरल प्रीती, ही 'गोड सहानुभूती' हाच तर जीवनानंद होय आणि याचा आस्वाद म्हणजेच रसानुभूती. यथार्थवादाची कल्पना भारतीय साहित्यशास्त्रातल्या स्वभावोक्तीच्या विवरणात आढळते. भोजाने काव्याचे

तीन वर्ग केले आहेत : स्वभावोक्ती, वक्रोक्ती आणि रसोक्ती. यांपैकी स्वभावोक्तीत यथार्थवादी कलेची आणि वक्रोक्तीत कल्पनाप्रधान स्वच्छंदतावादी कलेची कल्पना अनुस्यूत आहे. आणि स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती जशा रसोक्तीचा परिपोष करतात, तसेच यथार्थवाद आणि स्वच्छंदतावादही रसवादाला पोषक ठरतात. सांगायचा आशय इतकाच की व्यापक स्वरूपातला रसवाद मानवतावादावरच अधिष्ठित झालेला असून मानवतावादात जसा आदर्शवाद आणि यथार्थवाद दोहोंनाही वाव असतो तसेच रसवादाचेही त्या दोघांशी पुरेपूर सख्य असते. आणि ही काही नवी कल्पना नव्हे. महाभारताहून अधिक चांगले यथार्थवादी कलेचे उदाहरण विश्व-साहित्यात दुर्मिळ ठरेल आणि इकडे रामायण हा आदर्शवादी काव्याचा सर्वांत भव्य आदर्श होय. भारतीय काव्यशास्त्र या दोहोत अनुक्रमे शांत आणि करुण हे प्रधान रस कल्पून आरंभापासूनच त्यांचे रसनिष्ठ मूल्यमापन करीत आले आहे याला इतिहास साक्ष आहे. 'यथा महाभारते शान्तः, रामायणे करुणः।' (सा. द., विमला टीका, पृ. १४०).

पुढे पुढे मार्क्सवादाच्या वाढत्या प्रभावामुळे यथार्थवादात सामाजिक अंशाला पराकाष्ठेचे प्राधान्य आले आणि त्याची परिणती **सामाजिक यथार्थवादात** झाली. हिंदीत आणि अनेक स्वदेशी व विदेशी भाषात त्याला **प्रगतिवाद** वा त्याच आशयाचे एखादे नाव दिले जाते. ही वास्तविक मार्क्सवादाचीच कला व साहित्य या विषयांवरील पडछाया आहे. **द्वंद्वात्मक भौतिकवाद** हे मार्क्सवादाचे अधिष्ठान आहे. तो असे प्रतिपादन करतो की या जगात नुसत्या पदार्थांचेच अस्तित्व आहे. मेंदू, जाणीव इत्यादिकांचे स्वरूपही इतर ज्ञानेंद्रियांप्रमाणे पार्थिवच आहे. पण हे पदार्थ जड नसून सहज गतीने युक्त असतात आणि प्रत्येक पदार्थात अनुस्यूत असलेली परस्परविरुद्ध आंतर तत्त्वे या गतीला प्रेरणा देत असतात. त्यांपैकी एकाचा कल विकासाकडे असून दुसऱ्याचा विनाशाकडे असतो. विनाशोन्मुख प्रवृत्ती × विकासोन्मुख प्रवृत्ती = गती. प्रत्यक्ष पदार्थांतच अस्तित्वात असणाऱ्या या गतिप्रेरक परस्परविरोधी शक्तीमधील द्वंद्वाचा वा संघर्षांचा अभ्यास करता करता जीवनविकासाचाही अभ्यास करणे म्हणजेच द्वंद्वात्मक पद्धती; आणि द्वंद्वात्मक भौतिकवाद हे, दोन विरोधी शक्तींच्या मौलिक संघर्षावर आधारलेली प्रगतिशील भौतिकता म्हणजेच जीवन असे मानणारे तत्त्वज्ञान आहे. एक शक्ती विनाशाच्या मार्गाकडे ओढ घेत असते तर दुसरी विकासाच्या. ही वस्तुस्थिती लक्षात घेऊन चैतन्ययुक्त मेंदू प्रगतिशील शक्तींना सहाय्य करतो आणि सामर्थ्याचा उपयोग करून विनाशोन्मुख शक्तींचा नाश करतो. एवंच भौतिक जीवन हे विश्वातले एकमेव सत्य होय. समाज हे त्याचे प्रतीक असून अर्थ आणि अर्थोत्पादनपद्धती हा समाजाचा पाया होय. कला व साहित्य ही समाजाचीच प्रतिबिंबे होत. सामाजिक परिस्थिती आणि तिच्या मुळाशी असलेली अर्थव्यवस्था जीवनाच्या इतर नानाविध शाखांप्रमाणेच साहित्य व कला यांच्याही उत्पत्तीचे व विकासाचे नियंत्रण करत असते. आणि त्यांचेही सार्थक समाजाच्या आणि समा-

जाला गती देणाऱ्या वर्गविग्रहमय लोकजीवनाच्या विकासाला सहाय्यभूत होण्यातच आहे. थोडक्यात मार्क्सवादी दृष्टिकोणानुसार खरे प्रगतिशील साहित्य––

१. जनतेसाठी असते.

२. ते संघर्षाचे साहित्य असते. या संघर्षाचा उद्देश राष्ट्रीय स्वातंत्र्य, लोकसत्ताकाची स्थापना, साम्राज्यशाही आणि मांडलिकवाद यांचे उच्चाटण व शांती इत्यादी असतो. शांतीच्यासाठी प्रथम सांगितलेल्या गोष्टी अपरिहार्य असतात.

३. त्याचा दृष्टिकोण वैज्ञानिक असतो.

४. एवंच हे साहित्य म्हणजे जनतेच्या सांस्कृतिक वारशाचा ऐतिहासिक विकास होय. (डॉ. रामविलास शर्मा यांच्या उद्धरणाच्या आधारे.)

> " प्रगतिशील साहित्य हे जातिद्वेष, दैववाद, अनैतिकता आणि शोषण यांचा प्रचार करणाऱ्या हीन साहित्याहून निराळे असे प्राचीन वा अर्वाचीन साहित्य असून ते मानवी संवेदना, सौंदर्यबोध, कर्तव्यप्रेरणा आणि तर्कबुद्धी जागृत करते, आशेला प्रेरणा देते, आणि आपल्याला स्वतःच्या वैयक्तिक जीवनाच्या क्षुद्र आकांक्षातून वर काढून प्रगत व नीतिमान माणूस बनविते..... ... ते आनंदनिष्ठ मूल्यांवर आधारलेले नसून जाणिवेचा विकास साधणाऱ्या नैतिक मूल्यांवर अधिष्ठित झालेले असते." (शिवदानसिंह चौहान)

वरील साहित्यविषयक मतांचा रससिद्धांताशी मौलिक भेद असल्यासारखा वाटतो, पण हे वाटणे बरेचसे भ्रांतिमूलक आहे. प्रत्येक नवीन चळवळीप्रमाणे प्रगतिवादही परंपरेला विरोध करणाऱ्या आंधळ्या बंडाच्या स्वरूपातच उद्भवला होता. आणि रसवादाची परंपरा ज्या अर्थी भारतीय साहित्यात अखंड चालत आलेली आहे त्या अर्थी प्रगतिवादाच्या भारतातील भाष्यकारांनी रससिद्धांताला अट्टाहासाने विरोध करावा हे ओघानेच आले. या विरोधाच्या मुळाशी दोन कल्पना होत्या – पहिली ही की रसवादाचे अधिष्ठान शुद्ध आनंद हे असून तो मानवी जाणिवांचा विकास व मानवाचा विकास यांविषयी उदासीन आहे. दुसरी अशी की रस ही एक आध्यात्मिक वा अर्धीमुर्धी आध्यात्मिक कल्पना असून आभिजात्यवादी व सामंतवादी युगातल्या इतर फालतू कल्पनांसारखीच तीहि खोटी व लोककल्याणाला विरोधक आहे. यामुळेच स्थूल दृष्टीचे कित्येक हिंदी लेखक ' ब्रह्मानंदसहोदर ' या विशेषणाच्या आधारे अनेक वितंडवादी निष्कर्ष काढू लागले. वास्तविक या दोन्ही कल्पनाच चुकीच्या आहेत. रस हा ' प्लेझर ' म्हणजे लज्जत वा रंजन याचा पर्याय कधीच मानला गेला नाही. तो आनंदाचा पर्याय असून, आनंद ही व्यक्ती आणि समाज यांच्या कल्याणाची अंतिम अवस्था आहे. अर्थात यातली पहिली कल्पना तर आनंद व कल्याण यात नसता भेद कल्पून त्यावर आधारण्यात आलेली आहे आणि रसाच्या आध्यात्मिक स्वरूपाविषयीचा भ्रम हा दुसरीचा आधार असून त्याचा निरास आम्ही या परिच्छेदाच्या आरंभीच केलेला आहे.

या भ्रमांचा निरास झाल्यावर मार्क्सवादी काव्यसिद्धांताचा रससिद्धांताला असलेला विरोध – निदान त्याची तीव्रता तरी – पुष्कळच बोथटतो. प्रगतिवादातील मुख्य सिद्धांताचे – सान्त्वच्या काव्यविषयक जाणिवेचे – तर साधारणीकरण सिद्धांताशी साक्षात् सादृश्यच आहे. इतर कल्पनांना पण रसाच्या कक्षेत भरपूर वाव आहे. प्रीती व शांती रसाला जितक्या स्वीकार्य असतात तितक्याच संघर्षाच्या वा द्वंद्वाच्या भावनाही ग्राह्य ठरतात. संघर्षातील नानाविध अंशांना – उत्साह, क्रोध, किंवा मन्यू, करुणा इत्यादिकांना रसमंडळात महत्त्वाचे स्थान आहे. जनतेचे साहित्य तरी शेवटी जनतेची सुखदुःखे, हर्षविषाद, आशा-आकांक्षा, संघर्ष व यश यांचेच चित्र असणार. रससिद्धीची मूलभूत साधनेही हीच होत. साम्राज्यवादी आणि सामंतवादी संस्कृतीचे उच्चाटण, राष्ट्रीय स्वातंत्र्याचे रक्षण, लोकसत्ताकाची निर्मिती, शांतीची स्थापना, इ. लोककल्याणकारी उद्देशांशी रससिद्धांताचा काय विरोध असू शकणार? मानवी संवेदना आणि सौंदर्य – बोधाचा विकास हे तर रसवादाचेही ध्येय आहे. नैतिक मूल्यांचा स्वीकार पण तो पुऱ्या उत्साहाने करतो. आशेची प्रेरणा, कर्तव्यतत्परतेची स्फूर्ती, वैयक्तिक क्षुद्रतेतून सुटका, निराशा व किंकर्तव्यमूढतेचा उच्छेद ही रसवादाची पण आधारभूत लक्षणे आहेत. यामुळे व्यापक अर्थाने साहित्याच्या प्रगतिशील कल्पनांनाही रसवादाचा संपूर्ण पाठिंबा मिळतो. मार्क्सवादी विचारवंत जेव्हा लोककल्याणाचा एकांगी वा संकुचित वर्गवादी अर्थ करतात तेव्हा मात्र अडचणी निर्माण होतात. पण हा काही रससिद्धांताचा दोष नव्हे.

पुढे पुढे यथार्थवाद आणि त्याच्या भिन्न भिन्न प्रवृत्ती यांचा साहित्यात जसाच्या तसा स्वीकार होईनासा झाला. त्याविरुद्ध प्रतिक्रिया होवून अध्यात्मवाद आणि आदर्शवाद यांवर आधारलेल्या अनेक संप्रदायांचा कलेच्या क्षेत्रात प्रादुर्भाव झाला. यांपैकी प्रतीकवादाचा (Shmbolism) आवाज सर्वांत चढा होता. या वादाची बीजे प्लोटायनसच्या किंवा त्याच्याही पूर्वी प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानात आढळत असली तरी विज्ञान व विज्ञानप्रेरित कलाविषयक आणि जीवनविषयक तत्त्वज्ञान यांची प्रतिक्रिया या नात्याने त्याचा जन्म एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटच्या चरणात फ्रान्समध्ये साहित्यिक चळवळीच्या स्वरूपात झाला. विसाव्या शतकाच्या आरंभी तेथून त्याचा इंग्लंडात व जर्मनीत प्रसार झाला. फ्रान्समधील या चळवळीचे नेतृत्व बोदलेयर यांच्याकडे होते तर मैलार्म व इंग्लंडमध्ये कवी यीट्स हे त्याचे सर्वश्रेष्ठ प्रतिनिधी ठरले. आज ग्राह्य ठरलेल्या स्वरूपातला प्रतीकवाद हे एक आत्मवादी तत्त्वज्ञान आहे. तो असे मानतो की वस्तूचे मोल तिच्या स्वतःपुरते नसून उलट जीवनातील चिरंतन सत्याचे एक प्रतीक या नात्यानेच तिला मोल येते. अशा रीतीने प्रतीकवाद हे एका अर्थी गूढवादी तत्त्वज्ञान आहे. पण प्रतीकवाद आणि धार्मिक गूढवाद यात अंतर एवढेच की यातील परमोच्च तत्त्वाची कल्पना ध्येय वा आध्यात्मिक सौंदर्याच्या स्वरूपाची आहे. वास्तविक पाहता हे सौंदर्याचे तत्त्वज्ञान आहे. प्रा. बावरांच्या शब्दात

"आदर्श वा आध्यात्मिक सौंदर्याने युक्त अशा जीवनाविषयी आग्रह आणि ते कलेच्या द्वारा साध्य होऊ शकेल ही निष्ठा हे प्रतीकवादाचे सार होय" (The Heritage of Symbolism, १ ला परिच्छेद). धार्मिक श्रद्धेनुसार साधक साधनेच्या सहाय्याने वा भक्त प्रार्थनेच्या द्वारा ज्या आनंदाचा अनुभव जोडतो त्याच आनंदाचा लाभ प्रतीकवादाप्रमाणे कलावन्ताला आपल्या कलासाधनेतून होत असतो. कारण समाधिस्थ साधकाची ध्यानावस्था आणि कालातीत आत्मविश्रांती या मुळात सौंदर्यानुभूतीहून निराळ्या नव्हेत. सौंदर्यानुभूतीतही स्थलकाल, आपपर, सुखदुःख इ. भेद जाणवत नाहीत. (सी. एम्. बावरा, दि हेरिटेज ऑफ सिंबॉलिझम – प्रथम परिच्छेद). सर्वसामान्य भाषा नव्हे तर प्रतीकात्मक भाषाच असल्या काव्याच्या अभिव्यक्तीचे माध्यम होऊ शकते. येथे शब्दाच्या नित्याच्या अर्थाला म्हणजे वाच्यार्थाला मुळीच किंमत नसते, येथे महत्त्व असते प्रतीकात्मक अर्थालाच. काव्यात योजिलेला शब्द अर्थाचा बोध करीत नाही तर श्रोत्यावाचकांच्या मनात सौंदर्याचे प्रतिमान जागृत करतो, त्यातच त्याचे साफल्य असते. तसा तर प्रत्येक शब्द हा स्वतःपुरता एक प्रतीकच असतो, पण प्रतीकाचा हा रूढ अर्थ प्रतीकवादी काव्याला पुरा पडत नाही. येथे शब्दाच्या रूढ अर्थाचा भेद करून कवी काही सूक्ष्म व गंभीर असा गूढ अर्थ सूचित करीत असतो. एवंच प्रतीकवाद हा एक शुद्ध आत्मपर काव्यसंप्रदाय असून तो आध्यात्मिक सौंदर्याला काव्याचा प्राण मानतो आणि प्रतीक किंवा प्रतीकांची भाषा हे त्याच्या अभिव्यक्तीचे मूलभूत माध्यम मानतो. ती 'सौंदर्यधर्माची सांहिता' होय. (टेस्टमेंट ऑफ ब्यूटी.)

असल्या काव्यसंप्रदायाचा रससिद्धांताशी कसलाच विरोध असू शकत नाही, हे उघड आहे. आदर्शवाद आणि स्वच्छंदतावाद यांच्यासारखाच प्रतीकवादाचाही रससिद्धांताशी निकटचा संबंध आहे. दोहोंचाही दृष्टिकोण मुळात आत्मनिष्ठ आहे. दोन्हीही आनंदतत्त्वाचीच प्राणप्रतिष्ठा करतात आणि रसवादासारखीच प्रतीकवादाचीही आनंदकल्पना स्थलकालातीत आहे. रससिद्धांताच्या मानाने प्रतीकवादात गूढतेचा अंश अधिक आहे, पण शुक्लर्जीचे सारे तर्कवाद जमेस धरूनही, प्रतीकवादाचा रसवादाशी काहीही विरोध नाही. त्याचप्रमाणे अभिव्यक्तीच्या क्षेत्रातले दोहोंचेही माध्यम व्यंजना हेच आहे. तथापी माझ्या म्हणण्याचा आशय असा नव्हे की रसवाद आणि प्रतीकवाद सर्वथैव अभिन्न आहेत. काही बाबतीतले दोहोंमधले अंतर उघड आहे. उदा. रससिद्धांतात जिथे भावनिक अनुभूतीला महत्त्व असते तिथे प्रतीकवादाचे अधिष्ठान बनलेल्या सौंदर्यानुभूतीत भावनेच्या मानाने काल्पनिक व बौद्धिक अंशांना अधिक प्राधान्य असते. त्याचप्रमाणे प्रतीकाचे जे माध्यम प्रतीकवाद अपरिहार्य समजतो ते नुसते व्यंजनेचे एक वैशिष्ट्यपूर्ण व अतिरंजित स्वरूप असते. त्याउलट रसाभिव्यक्तीला आधारभूत झालेली व्यंजना अधिक सर्वसाधारण आणि व्यापक स्वरूपाची असते. पण हे सर्व अंतर प्रकारातले नसून केवळ प्रमाणापुरते आहे.

जवळ जवळ याच सुमाराला म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी कला व काव्य यांविषयी काही इतरही सिद्धांत युरोपमध्ये पुढे आले. त्यांपैकी प्रभाववादाची (Impressionism) खूपच चर्चा झाली. प्रभाववादाचा मूळ प्रारंभ झाला चित्रकलेच्या क्षेत्रात आणि लवकरच तिचा प्रसार काव्याच्या व टीकेच्याही क्षेत्रात झाला. "एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी युरोपमधील औद्योगिक व शास्त्रीय प्रगतीमुळे जीवन आणि जीवनविषयक तत्त्वज्ञान यांना एक अभूतपूर्व गतिमानता प्राप्त झाली. वेगाच्या आणि परिवर्तनाच्या याच जाणिवेची अभिव्यक्ती प्रभाववादात झाली." (हॉसर, ए सोशल हिस्ट्री ऑफ आर्ट, भाग २, पृ. ७०-७१). हा सिद्धांत एक नवा कालविषयक दृष्टिकोण मांडतो. अनुभूतीचे क्षण टिपून त्यांना कलेच्या सहाय्याने शाश्वत स्वरूप देणे हेच प्रभाववादाचे उद्दिष्ट होय. आपल्या कवितांविषयी रोजेटीने असे विधान केले होते की "हे मी चिरंतन करून ठेवलेले अनुभूतीचे काही क्षण आहेत." चिरस्थायित्व आणि अखंडितता यांवर क्षणिकाचा विजय हे आर्नोल्ड हॉसरच्या मते प्रभाववादाचे आधारभूत सूत्र आहे. या भावनेची प्रत्येक अवस्था क्षणिक असते, तिची कधीच पुनरावृत्ती होऊ शकत नाही. ज्यात कोणालाच पुन्हा प्रवेश करता येत नाही अशा काळाच्या ओघात विलीन होणारा तो एक तरंग असतो. हेरेक्लिटस इ. काही ग्रीक तत्त्वज्ञांच्या जीवनविषयक तत्त्वज्ञानात या विचारप्रणालीला आधार मिळत असला तरी तीवर नीत्शे व बर्गसाँ यांसारख्या तत्त्वज्ञांचा प्रभाव पडलेला आहे. त्यांच्या मते सत्य हे पदार्थांच्या स्वरूपाचे नसून प्रक्रियेच्या स्वरूपाचे असते. ते स्थितिरूप नसून गतिरूप असते. अशा प्रकारचे तत्त्वज्ञान अतिशय व्यक्तिनिष्ठ असणार हे उघड आहे. क्षण आणि परिवर्तन यांनाच सत्य मानीत असल्याकारणाने त्यात एक प्रकारचा निराशावाद असणेही स्वाभाविक आहे. या मतानुसार मनुष्य ही एकाकी व्यक्ती असून स्थलकालाची लय व तात्कालिक क्षण, हाच जीवनातला सारभूत अंश होय. हे सिद्धांत टीकाशास्त्राला लागू केले जाऊ लागले तेव्हा स्वाभाविकच त्यातही तात्कालिक परिणामाला महत्त्व प्राप्त होऊन, कलेचे नियम आणि शाश्वत मूल्ये सर्वस्वी अप्रस्तुत ठरली. तात्पुरता परिणाम साधणे हेच कलेचे उद्दिष्ट बनले आणि नैतिक वा सांस्कृतिक उत्कर्ष, चिरस्थायी प्रेरणा, चारित्र्य व शील यांचा विकास इ. परंपरागत कलाप्रयोजने विसंगत ठरली. व्यक्तीच्या मनावर होणारा क्षणभंगुर परिणाम हीच कलेच्या आणि काव्याच्या मूल्यमापनाची कसोटी बनली. एक सिद्धांत या नात्याने प्रभाववाद आणि रससिद्धांत यात मौलिक अंतर आहे यात शंका नाही. प्रभाववादाचा आधार जिथ क्षणिक अनुभूतीचा आहे तिथे स्थायीभाव हा रसाचा आधार होय. प्रभाववादाच्या उलट रससिद्धांत जीवनाच्या व कलेच्या शाश्वत मूल्यां विषयी श्रद्धा बाळगतो आणि 'सद्यःपरनिर्वृत्ति'बरोबरच शाश्वत प्रेरणा आणि शीलाचा विकास यांनाही सर्वतोपरी कलेची उद्दिष्टे मानतो. तरी पण व्यावहारिक दृष्टीने मात्र दोहोत विरोध नाही. ज्या तात्कालिक परिणामाला प्रभाववाद कलेचे एकमेव

प्रयोजन मानतो तो मुळात भावनिकच असतो. यामुळेच तर प्रभाववादावर असा आरोप केला जातो की सर्वसाधारणपणे मूल्यांचा निषेध करीत असतानाच तो निराळ्या प्रकाराने अतिरंजित भावनात्मकतेची मूल्यांच्या जागी प्राणप्रतिष्ठा करीत असतो. ही भावनात्मकता हाच प्रभाववाद आणि रससिद्धांत यांचा स्पर्शबिंदु होय. येथपर्यंत आल्यावर दोहोत सख्य निर्माण होते. प्रभाववाद जी तात्कालिक अनुभूती आधार मानून चालतो ती व्यावहारिक दृष्ट्या रसाच्या कक्षेत येते. त्याला आधारभूत असलेल्या सिद्धांतात भेद निश्चित आहे आणि त्याच्या स्वरूपातही भेद संभवतो कारण प्रभाववाद सहृदयाच्या या क्षणिक अनुभूतीच्या सर्वच अवस्था आनंदमय मानीत नाही. तरीही रससिद्धांताच्या अनुरोधाने प्रभाववादी काव्याच्या सौंदर्याचे मूल्यमापन करण्यात कोणत्याच अडचणी येत नाहीत. कारण की दोहोंचाही आस्वाद्य आणि संवेद्य अंश भावना हाच असतो. प्रभाववादी काव्य अटळपणे रसाळच असते.

वरील वादांचा संबंध बहुधा काव्याच्या वा कलेच्या विषयाशी, वस्तूशी असतो. यांव्यतिरिक्त पाश्चात्य काव्यशास्त्रातले काही वाद अभिव्यक्ती विचारात घेऊन चालतात. यांपैकी सर्वात मुख्य अभिव्यक्तिवाद (Expressionism) होय. क्रोशेच्या मते अभिव्यंजनावादाची मूलभूत कल्पना अशी आहे : आत्म्याचे व्यापार दोन : व्यावहारिक आणि वैचारिक. वैचारिक व्यापाराचे दोन प्रकार असतात– स्वयंप्रकाश्य ज्ञान (स्वाभाविक अनुभूती) व अनुमेय ज्ञान. कलेचा संबंध स्वयंप्रकाश्य ज्ञानापुरताच असतो. कला ही स्वाभाविक अनुभूतीच असून ती एकीकडे पदार्थज्ञान आणि दुसरीकडे संवेदना वा त्यांचा समूह यांहून निराळी असते. पदार्थांच्या ज्ञानाला पदार्थाचे अस्तित्व अपरिहार्य असते, पण सहजानुभूती त्याच्या अभावीही संभवते. तिच्या दृष्टीने वास्तव व संभाव्य यात भेद नाही. संवेदना ही एक प्रकारची अमूर्त जाणीव असून आत्मा तिचा अनुभव घेतो पण तिला अभिव्यक्त मात्र करू शकत नाही. म्हणून ती जड व निष्क्रिय असते. परंतु सहज अनुभूती अभिव्यंजनेच्या स्वरूपाचीच असते. तिच्यात आणि अभिव्यंजनेत भेद नसतो. म्हणूनच सहजानुभूतीचा अर्थच अभिव्यंजना, नुसती अभिव्यंजना – कमी नाही वा जास्त नाही. हीच कला होय.

२. तत्त्व, स्वरूप, विषय व अभिव्यंजना या बाबतीत क्रोशेचे मत काव्यशास्त्राच्या परंपरेहून निराळे आहे. सौंदर्य विषयात अनुस्यूत असते की अभिव्यंजनेत ? अभिव्यक्त न झालेल्या भावना वा अंतःसंस्कार हा 'विषय' शब्दाचा अर्थ असेल आणि अभिव्यंजनेचा आशय त्यांच्या अभिव्यक्तीची प्रक्रिया असा असेल तर सौंदर्य विषयातही राहणार नाही आणि विषय व अभिव्यंजना यांच्या समन्वयातही असणार नाही. सौंदर्यनिर्मितीत अभिव्यक्तीचा भावनिक अंशाशी संयोग केला जात नाही. उलट भावनिक अंशच अभिव्यक्तीच्या द्वारा मूर्त स्वरूप धारण करतो. म्हणजे हे भावनिक तत्त्व अभिव्यक्तीच्या स्वरूपात प्रगट होते. पण ते अभिन्न असूनही भिन्न वाटते. एवंच सौंदर्य हे अभिव्यक्तीचेच नाव होय, तीव्यतिरिक्त काहीही नव्हे.

अनुक्रम ४८०४८ टिप्पण
९२०३८ ९.९.१९६८

३. कला ही मुळात एक आध्यात्मिक प्रक्रिया आहे. कलाकृती हे तिचे मूर्त भौतिक स्वरूप असून ते नेहमीच अटळ असते असे नाही. कलानिर्मितीची समग्र प्रक्रिया पाच टप्प्यात विभागता येते : (अ) अमूर्त संवेदना. (आ) अभिव्यंजना म्हणजे अमूर्त संवेदनेचा अंतरंगाशी समन्वय – सहजानुभूती. (इ) आनंदानुभूती (यशस्वी अभिव्यंजनेच्या आनंदाची अनुभूती). (ई) अंतरंगातील अभिव्यंजना, म्हणजेच सहजानुभूतीचे शब्द, ध्वनी, रंग, रेषा, इ. भौतिक तत्त्वात मूर्तीकरण. (उ) काव्य, कला इ. कलाकृतीचे मूर्त भौतिक रूप. पाचांपैकी दुसरा टप्पा (म्हणजे खरी कलानिर्मिती) मुख्य होय.

४. अभिव्यंजना ही स्वतःच आपले उद्दिष्ट होय. अभिव्यक्ती साधण्याव्यतिरिक्त दुसरा कोणताही हेतू तिला नसतो. त्याचप्रमाणे कलेलाही स्वतःहून निराळा कोणताही उद्देश नसतो. शिक्षण, रंजन, कीर्ती, संपदा इ. कोणताच नाही. कला ही कलेकरताच असते. आनंद हा तिचा सांगाती अवश्य असतो पण तो तिचा उद्देश मात्र नव्हे. कलेचा एकमेव उद्देश असतो – आत्म्याला प्रसन्न करणे. पाऊस पडून गेल्यावर आकाश जसे निर्मळ – मोकळे – होते तसाच दाटलेल्या भावना व्यक्त करून टाकल्यावर आत्मा मोकळा होतो. कलेचे अंतिम फळ हेच होय. याच कारणाने कला तिच्या मूळ स्वरूपात नैतिकता, उपयुक्तता इत्यादिकांच्या बंधनातूनही विमुक्त असते. पण हे कलेच्या नुसत्या मूळ स्वरूपाचेच (अंतर्गत) लक्षण झाले. कलेला मूर्त रूप देताना कलावंत सामाजिक नियमनांनी बांधलेला असतो. अशा परिस्थितीत समाजाला हितकारक तेवढ्याच स्वतःच्या सहजानुभूतींना मूर्त रूप देण्याचा अधिकार त्याला पोहोचतो. क्रोशेनंतर अभिव्यंजनावाद वैचारिक क्षेत्रातून व्यवहाराच्या क्षेत्रात उतरला, तो त्याचा मूलभूत आत्माच पालटून गेला. ललित साहित्यात अभिव्यंजनावादाचा प्रभाव नाटकांवर सर्वांत जास्त पडला. इटॅलियन कलावंत पिरँडेलो याने आभिव्यंजनावादी नाटकांची नांदी गाइली आणि मग त्या कलेचा विकास जर्मनीत झाला. टीकेच्या क्षेत्रात अभिव्यंजानावादाची परिणती स्वरूपवादी टीकेत झाली. ही टीकापद्धती कलेतील आत्म्याला सर्वस्वी उपेक्षणीय व अप्रासंगिक मानून तिच्या स्वरूपालाच कलेचे सर्वस्व मानते. पण वास्तविक या दोनही चळवळींशी क्रोशेच्या अभिव्यंजनावादाचा संबंध जोडता येत नाही. क्रोशेचा सिद्धांत हे कलेचे तत्त्वज्ञान असून ते सार्वत्रिक आहे, कलेच्या एकाद्या प्रवृत्तीशी त्याला जखडून टाकणे म्हणजे त्याला अन्याय करणे होय. म्हणून ज्याचे क्रोशेने विवरण केले तेच अभिव्यंजनावादाचे शुद्ध स्वरूप. क्रोशेच्या विवेचनावरून असे वाटते की अभिव्यंजनावाद आणि रससिद्धांत यात मौलिक भेद आहे. आपली अशी समजूत होते की रससिद्धांत जिथे भावाधिष्ठित आहे तिथे अभिव्यंजनावाद अभिव्यक्तिव्यतिरिक्त दुसऱ्या कोणत्याच घटकाचा स्वीकार करीत नाही. पण वास्तविक हा भेद भावना आणि अभिव्यक्ती यांची श्रेष्ठकनिष्ठता वा सापेक्ष महत्त्व एवढ्यापुरताच मर्यादित आहे. अभिव्यंजनावाद

भावनेचे महत्त्व नाकारीत नाही तर इतकेच मानतो की अभिव्यक्तिपूर्वी तिचे खरे स्वरूप तयारच होत नाही: प्रेम, क्रोध इत्यादिकांचे संवेदनात्मक स्वरूप म्हणजे प्रेम वा क्रोध नव्हे. काही विशिष्ट संवेदना समन्वित होऊन अभिव्यक्त झाल्यावरच प्रेमाचे वा क्रोधाचे स्वरूप धारण करतात. माझी अशी समजूत आहे की रससिद्धांताचा या कल्पनेला कोणताच विरोध नाही, त्यातही भावाची अनुभूती म्हणजे रस नव्हे, भावाची अभिव्यक्ती हाच रस असतो. अंतर दोहोंच्या 'अभिव्यक्ती' शब्दाच्या अर्थात आहे. अभिव्यंजनावादात अभिधा आणि व्यंजना दोन्हीही अभिव्यक्तीचीच स्वरूपे होत. पण रसवादात व्यंजनाच अभिव्यक्ती असते, अभिधा म्हणजे कथन ही अभिव्यक्ती नव्हे. दोहोत मूलभूत भेद हाच आहे – हेच ध्वनिवाद आणि अभिव्यंजनावाद यातले खरे अंतर होय. ध्वनिवादाप्रमाणेच अभिव्यंजनावादही हे मान्य करतो की कला अपरिहार्यपणे अभिव्यंजनेच्या रूपाची असते. कल्पना हेच दोहोंचे मूळ अधिष्ठान आहे. कल्पना = सौंदर्य (चारुता) = ध्वनी किंवा अभिव्यंजना. पण ध्वनीतील आधारभूत अभिव्यंजनेचा अर्थ नुसती व्यंजना असा आहे तर अभिव्यंजनावादातील अभिव्यंजनेत अभिधेचाही जसाच्या तसा अंतर्भाव केलेला आहे. आणि खरे सांगायचे तर त्यात व्यंजना आणि अभिधा यात अंतरच नाही. या वेळी आम्ही वरील विभिन्न कल्पनांच्या सत्यासत्यतेचा निर्णय देऊ इच्छित नाही. वास्तविक हा भेद आहे तो तत्त्वज्ञाची तात्त्विक दृष्टी आणि टीकाकाराची व्यावहारिक दृष्टी यांमधला. अभिव्यंजनावाद आणि रसवाद किंवा रसध्वनिवाद यात विरोध नाही एवढ्या निष्कर्षावर आमचा हेतु सफळ होतो. एका प्रकारे अभिव्यंजनावाद हे रसाचे व्यापक, वास्तविक, अतिव्याप्त स्वरूप आहे. आणि जेवढ्या क्षेत्रात ते अतिव्याप्त ठरते तेवढ्याच पुरता काव्यशास्त्राच्या दृष्टीने त्यात दोष आहे. दृष्टिकोणातील या भेदापायीच दोहोत आणखीही काही मामुली भेद उद्भवले आहेत. अभिव्यंजनावादात आंतरिक वा आध्यात्मिक अभिव्यक्तीलाच महत्त्व असून शब्दार्थद्वारा तिचा मूर्त आविष्कार गौण आणि वैकल्पिक आहे. ही आंतरिक अभिव्यती रसकल्पनेलाही अमान्य नाही, पण तिने शब्दार्थरूप आविष्काराला गौण वा वैकल्पिक मानलेले नाही. रससिद्धांतात जिथे आनंद हे रसाचे लक्षण आणि काव्याचे शिरोधार्य प्रयोजन आहे, तिथे अभिव्यंजनावादात तो नुसता एक आनुषंगिक लाभ आहे. अभिव्यंजनावादानुसार कला कलेकरताच असते. कलाकार कलानिर्मिती करतो ती आनंदासाठी नव्हे. तरीही त्या निर्मितीपासून त्याला आनंदाचा लाभ अटळपणे होत असतो. रसवादालाही कलानिर्मिती अपरिहार्यपणे आनंदमय असते हे मान्य आहे. पण तो त्या लाभाला अनुषंगित न मानता मूलभूत मानतो. सांगण्याचे तात्पर्य इतकेच की हे अंतर नुसत्या दृष्टिकोणांतल्या भेदामुळे निर्माण झालेले आहे, तात्त्विक मतभेदामुळे नव्हे. वास्तविक पाहता तात्त्विक मतभेदाला अवसरही नाही, कारण हे दोन्ही सिद्धांत आत्मवादावरच आधारलेले आहेत. सृष्टीच्या या सगळ्या पसाऱ्याचे अधिष्ठान आत्मा असून तो

निरंतर अभिव्यक्तीत – निर्मितीत – आनंदात निमग्न असतो, ही कल्पनाच दोहोंचे उगमस्थान आहे.

अभिव्यंजनावादाव्यतिरिक्त, काव्याच्या स्वरूपावर आवश्यकतेहून अधिक भर देणारे आणखीही काही वाद आधुनिक युगात अवतरले आहेत. बिंबवादाचा उदय झाला अमेरिकेत पण मागून त्याचा शिरकाव इंग्लंडमधील काव्याच्या क्षेत्रातही झाला. आज मान्य झालेल्या स्वरूपातला बिंबवाद हा स्वच्छंदतावादाला विरोध करणारा सिद्धांत आहे. भावना आणि विचार यांहून स्वतंत्र अशा वस्तूत कवित्वाचा शोध घेणे हा त्याचा उद्देश आहे. ती विशुद्ध वस्तूची किंवा पदार्थाची कविता असून बिंब हे वस्तूचे गोचर स्वरूप असल्याकारणाने ती बिंबाची कविता होय. वस्तू निसर्गतः मूर्त, कठीण, घन आणि शुद्ध असते. ती भावार्द्रतेपासून विमुक्त असते. बिंबाच्या ठिकाणीही हीच वैशिष्ट्ये असतात. म्हणून शब्दांच्या सहायाने वस्तूतील याच गुणांची हुबेहूब पुनर्निर्मिती करणे हे बिंबवादी कवितेचे मूळ उद्दिष्ट होय. सर्व प्रकारच्या भावार्द्रतेला विरोध करणारा हा सिद्धांत रसवादाला अनुकूल कसा ठरू शकेल ? याच्या उत्तरादाखल आम्हाला असे म्हणायचे आहे की काव्याची ही परिभाषाच स्वाभाविकपणे मान्य होण्यासारखी नाही. पाश्चात्य साहित्यातही या वादाला तीव्र विरोध झालेला आहे. तेथील विवेकी टीकाकारांनीही असल्या रचनेला निर्जीव, यांत्रिक आणि वैशिष्ट्यहीन ठरवले आहे. बिंबाच्या कल्पनेचा रूपरेखा व आकृतिबंध यांपुरताच संकोच करून कवितेला भावार्द्रतेतून सर्वस्वी विमुक्त करण्याच्या खटाटोपात ती काव्याचा प्राणच हिरावून घेते. बिंबवादी कवि आपल्या स्वतःच्या कृतीतही आपल्याच सिद्धांताला डावलत असतो. आटोकाट प्रयत्नपूर्वक निर्माण केलेल्या शुष्क बिंबांना भावनेचा सुगंध देऊन त्याची नैसर्गिक प्रतिभाच असल्या प्रकारच्या प्रयत्नांचे वैयर्थ्य सिद्ध करते. आणि जिथे असले कृत्रिम प्रयत्न सफल ठरतात तिथे भावगंधाच्या जोडीला कवितेचे प्राणदेखील उडून जातात. भारतीय काव्यशास्त्रात पण हा प्रश्न उद्भवून चुकलेला आहे. अलंकारवाद्यांनी रसाला तीव्र विरोध केला तेव्हा दोहोंचा समन्वय साधण्याच्या दृष्टीने आनंदवर्धनाने ध्वनिसिद्धांताची स्थापना केली आणि रसाच्या विरोधकांच्या समाधानासाठी रस-ध्वनिव्यतिरिक्त वस्तु-ध्वनी आणि अलंकार-ध्वनी यांची कल्पना केली. पण आम्ही ध्वनीच्या संदर्भात दाखवून दिल्याप्रमाणे वस्तु-ध्वनी व अलंकार-ध्वनी या नुसत्या शास्त्रोक्त कल्पनाच ठरल्या. भावगंधाने सर्वस्वी अलिप्त अशा काव्याचे एकही उदाहरण व्यवहारात देता आलेले नाही वा आजही देता येत नाही. बिंबवाद्यांनी जास्तच अतिशयोक्ती करून त्याच प्रयोगाची फिरून एकवार उजळणी केली, पण त्यांच्याही प्रयत्नांचा शेवट तसाच झाला. ध्वनिवादी जसा वस्तु-ध्वनीचे स्वतंत्र अस्तित्व प्रस्थापित करता करता नकळत भावनिक सौंदर्याचीच ग्वाही देऊन जात असे, तसाच बिंबवादी पण टणक, कठीण, शुष्क अशा कवितेला आवाहन करता करता विशुद्ध विचाराच्या क्षणी–त्याची जाणीव पूर्व-

ग्रहातून विमुक्त होते तेव्हा–अचानक सांगू लागतो : "वस्तूच्या दर्शनाने जागृत झालेल्या आपल्या भावना, आपला विस्मय, आपला आनंद साकार करता यावा म्हणून" (चित्रवादी काव्यरचनेत) सादृश्याच्या आविष्कारासाठी नवे नवे प्रयोग करणे, विशेषतः वस्तूला मूर्त व कठोर स्वरूप देणे कवीला भाग पडते (हयूम; स्पेक्युलेशन) हाच रसवादाचा विजय होय.

या वादांच्या संदर्भात स्वदेशी-विदेशी नवकवितेचे स्मरण सहजगत्याच होते. नवकवी आपल्या सगळ्याच प्रेरक वा व्यावहारिक काव्यसिद्धांतांना वाद ही पदवी देणे मान्य करीत नसले तरी पण या कवींचा काव्याविषयी एक विशिष्ट दृष्टिकोण आहे आणि यात वैयक्तिक आवडनावड वा तज्जन्य गौण भेद असूनही एक सुनिश्चित असे साम्यही आहे हे स्वयंसिद्ध सत्य नाकारता येत नाही. आता या दृष्टिकोणाचा जन्म कोणत्याही एका विशिष्ट काव्यसंप्रदायाच्या आधारे झालेला नाही हे खरे. त्यात अनेक आधुनिक कल्पनांचे संकलन झालेले आहे. आणि हेही खरे की त्याचे स्वरूप निरंतर विकासमान आहे. त्याच्यावर आरंभी चित्रवादांचा आणि त्यानंतर काही वेळाने किंवा बहुधा त्याच्या बरोबरच स्वभाववादाचाही सखोल परिणाम झाला. पुढे त्याने आपल्या कल्पनांना आणि संवेदनांना सार्त्रच्या अस्तित्ववाद या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या जीवनविषयक अनास्थावादी तत्त्वज्ञानाचा पाठिंबा मिळविला. आणि शेवटी आजच्या फुटीर समाजव्यवस्थेने त्याला अतिवास्तवतेच्या अधिष्ठानाचा लाभ करून दिला. या किंवा असल्याच प्रभावाचे फळ म्हणजेच नवसाहित्यातील जाणिवांचा विकास.

नवसाहित्यातील प्रमुख प्रवृत्ती थोडक्यात अशा आहेत :

१. ही कविता पूर्णपणे वर्तमानकालावर केंद्रित झालेली आहे. ती अतीताकडे पाहून हळहळत नाही वा अनागतावरही आशाळू दृष्टी खिळवीत नाही. कालाच्या अखंड प्रवाहातून वर्तमान क्षणाच्या अनुभूतीत अनुस्यूत झालेल्या भावी आशा-संकट शब्दरूपाने साकार करणे हेच तिचे ध्येय होय.

२. "अशा प्रकारे आधुनिकतेची भावनिक जाणीव आणि तिच्या वास्तवता-पूर्ण अभिव्यक्तीचा अभिनिवेश हाच या कवितेचा केंद्रबिंदू असतो. आधुनिकतेच्या खऱ्याखुऱ्या अर्थासंबंधी नवीन विचारवंतात मतभेद आहे. एक मत आधुनिकतेचा सरळ अर्थ समकालीनता होय असे आहे. पण दुसरे मत दोहोत भेद करून आधुनिकतेला आंतरिक आणि मूल्यनिष्ठ भावना मानते. सामान्यपणे आधुनिकता ही वैज्ञानिक आणि यांत्रिक विकासाच्या वर्तमान क्षणापर्यंत पोहोंचल्यावर उदय पावणारी परिवर्तनशील भावनिक जाणिवेची अवस्था होय. या क्षणी जगाच्या सामुदायिक आमहत्त्येचे भय निर्माण झालेले आहे. विश्वव्यापी संघर्षाने मानवाच्या भावनिक जाणिवांवर एक कठोर आघात केला असून सगळी परंपरागत मूल्ये वाहून गेली आहेत. निकोप निष्ठांच्या जागी आकण्ठ ग्लानी, भीती, शंकाकुशंका, संशय, अनि-

खिन्नता, प्रक्षोभ, आक्रोश, विदंबना यांनी मानवी मनावर आक्रमण केले आहे. स्वतःच्याच बाह्य जीवनात चुकल्या चुकल्यासारखे अन् अंतर्गत जीवनात स्वतःचेच स्थान ढळल्यासारखे त्याला वाटते आहे. पदार्थांचे स्वरूप आमूलाग्र विकृत झाल्याकारणाने त्याचा संपर्क दोहीकडून सुटला आहे. त्याच्या जीवनपद्धतीत आणि विचारप्रणालीत हळू हळू एक विचित्र ताण, उद्वेग, अशांती, फुटीरपण आणि सततच्या संक्रमणाचे वातावरण भरून राहिले आहे.....वृत्ति अंतर्मुख होत चालल्या आहेत. आत्मनिष्ठ दृष्टिकोणांचा विकास झाला आहे .....बाह्य परिस्थितीशी समतोल न साधल्याकारणाने एक प्रकारची अलिप्तता चोहोकडे दिसून येत आहे. ममत्वाच्या अभावी बौद्धिक निःसंगपणाची प्रवृत्ती बळावली आहे. श्रद्धाहीनतेच्या सुनेपणाचा परिणाम सगळ्याच वस्तू मिथ्या व निःसार मानून चालण्यात होत आहे."

(हिंदी वार्षिकी १९६१, गिरिजाकुमार माथुर)

३. निष्ठेच्या आणि तज्जन्य अंतर्गत समधातत्वेच्या अभावी ही कविता आनंदरहित आहे – आनंदरहित असल्याचा तिचा दावा आहे. यामुळे तात्त्विक दृष्ट्या पराकाष्ठेची व्यक्तिनिष्ठ पण वर्णनात मात्र तितकीच वस्तुनिष्ठ आहे ही कविता. ही भावनेची कविता नसून विषयाची कविता आहे. हीत अनुभव घेतला जातो तो तरल भावनांच्या स्वरूपात नव्हे तर वस्तूच्या स्वरूपातच. आणि बिंबवादासारखीच अनुभूतीची ही जाणीवही त्या मानाने आर्द्रताहीन, शुष्क आणि घनस्वरूप असते.

४. असली अनुभूती व्यक्त करायला शब्दार्थांचे परंपरागत रूढ संकेत साहजिकच अपुरे पडतात. म्हणून नव्या भावनिक जाणिवा साकार करण्यासाठी शब्दार्थांचे नवे संकेत निर्माण वा रूढ करण्याचे दायित्व नवकवी स्वतःकडे घेतो आणि नवे अर्थ, नवी प्रतीके, नवी लय आणि त्यांवर आधारलेली नवीन प्रतिमानांची योजना यांची निर्मिती अखंडपणे करीत राहतो.

अमेरिकेत आणि इंग्लंडमध्ये नवकवींनी जसा स्वच्छंदतावादाला तीव्र विरोध केला, तसाच भारतीय भाषांतही (हिंदी, मराठी, बंगाली इ.) स्वच्छंदतावादाला आणि त्याच्याबरोबर त्याच्याशी समानधर्मी असलेल्या रससिद्धांताला योजनापूर्वक विरोध केला जात आहे.

(अ) "रसाचा आधार समधातता, द्वंद्वातीत अवस्था हा आहे, पण नवकविता ही असमाहिततेची आणि संघर्षाची कविता आहे."

(श्री वात्सायनांची भाषणे)

(आ) "नवकविता वर्तमानावर केंद्रित झालेली आहे, तर रसाची दृष्टी अतीतावर खिळलेली असते. क्षणिक अनुभूती हा नवकवितेचा विषय आहे, तर (जन्मांतरातल्या) वासना आणि स्थायीभाव हे रसाचे अधिष्ठान होय." (उपर्युक्त)

(इ) "रससिद्धांतात कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाची पुरती उपेक्षा होत असते. म्हणून रसानुभूतीत नुसत्या अवैयक्तिक भावनांचाच आस्वाद संभवतो. पण आजच्या कवितेचा विषय अतिशय व्यक्तिनिष्ठ अशी अनुभूती हा असून तिला रसानुभूतीच्या कोटीची सहानुभूती ही संज्ञा देता येईल. रसानुभूतीत व्यक्तित्व आणि विवेक यांचा निरास होणे आवश्यक असते पण सह-अनुभूतीत वैयक्तिक जाणिवेसकटच आस्वाद घेणे शक्य असते. आत्मविस्मृतीचा आनंद किंवा भावनावेगाची परिणती यांच्या दृष्टीने रसानुभूती निश्चितच उच्चतम कोटीची म्हणता येईल. पण मानवतेचा विचार करता सह-अनुभूतीच तीहून श्रेष्ठतर मानणे विवेकाला अधिक साजेसे दिसते."

(ई) "परिणामी नवकवितेची अनुभूती आनंदरहित आहे. नवकविता आकर्षण नव्हे तर अपसारणच धुंडाळीत असते. उपरोधिक बोलणे, मर्मभेद करणे, धक्के देणे, तंद्री लागलेल्याला जणू ढोसून काही तरी विचार करायला भाग पाडणे हा तिचा स्वभाव आहे. ती रंजवते कमी, सतावते जास्त. कधी कधी जीवनातील भयानक सत्यांकडे बोट दाखवून ती आपल्याला घाबरवून सोडते."

(उ) "नवकवितेचा मूळ स्वर बौद्धिक आहे, भावनिक नव्हे. तिच्यात एक प्रकारची समीक्षणशीलता अनुस्यूत झालेली असते. यथातथ्य चित्रणाचा अट्टाहास, सूक्ष्म उपरोध, तसेच शैलीचे वैचित्र्य आणि नवनवे अर्थ ध्वनित करणाऱ्या प्रतीकांची योजना इत्यादिकांना नवकवितेचे विशेष म्हणता येईल आणि या साऱ्यांच्या पाठीशी असलेल्या प्रेरणेची बुद्धिनिष्ठता स्पष्टपणे डोळ्यात भरते."

(ऊ) "रसवादी कवितेची बहुतेक सारीच प्रमुख लक्षणे नवकवितेत अभावानेच आढळतात, इतकी की भावुकता पण तिच्यात कमीच असते. अंत्य यमक, छंद, गेयता तशीच पुनरावृत्ती इत्यादिकांचा अभाव वा उपेक्षा हाही बुद्धिप्राधान्याचाच नैसर्गिक परिणाम होय.....सफाईचा हात न फिरलेल्या स्वरूपातच ती खुलून दिसते. साजसजावट, रंधा मारणे, घासणे पुसणे यांमुळे तिचा स्वाभाविकपणा लुप्त होतो." (डॉ. जगदीश गुप्त, नयी कविता आणि 'आलोचना'च्या काही अंकातून)

वरील विवेचनावरून हे उघड दिसते की नवकवितेची नवता सिद्ध करण्यासाठी तर्कटांचे जाळे पसरण्यात आलेले आहे आणि रससिद्धांताविषयी खोट्याच कल्पना कळत–नकळत रचल्या गेल्या आहेत. व्यापक अर्थाने रस ही एक मानसिक अनुभूती आहे हे आम्ही आरंभीच दाखवून दिलेले आहे. अभिनवाने मांडलेली रसकल्पना द्वंद्वातीतता आणि अद्वैत यांवर आधारलेली आहे यात संदेह नाही. संस्कृत साहित्यशास्त्रात साधारणपणे तीच मान्यता पावली आहे हेही खरे. पण शैव तत्त्वज्ञानात किंवा अद्वैत वेदांतात तर आनंदाच्या एकूण एक कल्पना याच स्वरूपात–नुसत्या काव्यानंदाचीच नव्हे – याच स्वरूपात मांडलेल्या आहेत. रस ही आनंदमय अनुभूती असून आनंदाचा प्रत्येक प्रकारचा अनुभव म्हणजे आत्मविश्रांतीचा वा आत्म्याच्या द्वंद्वातीत अवस्थेचा प्रत्यय होय. अर्थात अद्वैताचा वा द्वंद्वातीततेचा

संबंध मुळात रसाशी न जोडता शैव तत्त्वज्ञानातल्या आनंदकल्पनेशी जोडला पाहिजे. रसाची महती केवळ आस्तिक मताच्या अद्वैतवाद्यांनीच नव्हे, तर 'सुखदुःखात्मको रसः' असे स्पष्टपणे मानणाऱ्या जैन आचार्यांनीही तितक्याच आग्रहाने प्रतिपादन केली आहे हाच याचा पुरावा. एवंच वात्सायनजींच्या आक्षेपांचे उत्तर उघड आहे. अनुभूती, विशुद्ध मानवी अनुभूती, हाच रसाचा आधार आहे. आणि त्यांचा पण पुरा भर तीवरच आहे. या अनुभूतीच्या स्वरूपासंबंधीही दोन्ही प्रकारच्या समजुती आहेत : ती पराकाष्ठेची आनंदमयही मानली गेलेली आहे आणि सुखदुःखात्मकही. नवकवितेलाही आनंद वर्ज्य नाही. अनेक कविता याचा बिनतोड पुरावा देतात. आणि काही पराकाष्ठेचे वावदूक लेखक सोडून बहुसंख्य लेखकांनी आनंदाचे तत्त्व स्वीकारलेले आहे. त्यांचा विरोध आहे तो केवळ आनंदाच्या अपरिहार्यतेला. त्यांचा तो विरोध कितपत सार्थ आहे, यशस्वी कवितेची अनुभूती, म्हणजेच कोणत्याही खऱ्याखुऱ्या अनुभवाची खरी अभिव्यक्ती आनंदरहित आणि दुःखपूर्ण पण असू शकते का नाही हा एक पुरातन काळापासूनचा वाद असून त्याचे उत्तर आम्ही आपल्या परीने योग्य ठिकाणी दिले आहेच. म्हणून येथे त्याची पुनरावृत्ती करण्याची आवश्यकता नाही. सांगण्याचे तात्पर्य इतकेच की नवकविता अनुभूतीला आधारभूत मानून चालत असेल तर रसातून तिची सुटका नाही. आमची अनुभूती शुद्ध मानवी अनुभूती आहे, ती आनंदानुभूती नव्हे असे म्हटल्यानेही ती रसाच्या पाशातून सुटू शकत नाही. कारण की प्रत्येक खऱ्याखुऱ्या अनुभूतीचा कलात्मक आविष्कार, किंवा प्रत्येक कलात्मक अनुभूती, अगदी तीव्रातल्या तीव्र संघर्षांचीही कलात्मक अनुभूती – समधात म्हणजे द्वंद्वातीतच असू शकते. संघर्ष प्रक्रियेतच संभवतो परिणत अवस्थेत नव्हे. एखी वास्तवता, प्रामाणिकपणा, किंवा आविष्काराची सफलता यांच्या वाता मारण्यात अर्थच नाही. अशाच प्रकारे अंत्यानुप्रास, यमक, छंद, गेयता, अलंकारयोजना इत्यादिकांचा रसाशी अटळ संबंध जोडून द्यायचा आणि मग त्यांच्या अभावी नवकवितेत रसाचाही अभावच असतो असे प्रतिपादन करावयाचे हे तर्काला धरून नव्हे, तो तर्काभासच होय. त्यांच्या अभावी नवकवितेत कवित्वाची हानी कितपत होते हा प्रश्न निराळा. पण कालिदासाच्या आणि निरालांच्या अंत्ययमकविरहित काव्याला, किंवा बाणाच्या आणि प्रसादांच्या गद्यकाव्याला रसपदवी नाकारणे विसंगतच ठरणार. रसशास्त्रानुसार ही सारी रसाला नुसती सहायक असतात, ती रसाची लक्षणे नव्हत. याचप्रमाणे रसाची दृष्टी अतीतोन्मुख असते हाही काही पुरावा नव्हे. तो नुसता वाणीचा विलास आहे. तर्काची चतुर कल्पना आहे. कारण असे विधान तर कोणाही आचार्याने केलेले नाही. तो एक अनुगमात्मक निष्कर्ष आहे असे आपण म्हणू शकता. पण तेही बरोबर नाही कारण अशी कल्पना जास्तीत जास्त केवळ एका प्रबंध काव्याविषयीच करता येईल. स्फुट काव्याला अतीताशी जखडून कसे टाकता

येणार ? आणि प्रबंधाविषयी तरी ही कोण आत्मवंचना ! एकाच प्रसिद्ध कवितेच्या निवेदनात विभिन्न काळातील कवींकडून आपापल्या युगाच्या प्रेरणेनुसार आणि स्वतःच्या वैयक्तिक जाणिवांच्या अनुरोधाने नव्या रसाचा आणि नव्या रूपाचा आविष्कार होतो तो वर्तमानविषयक ओढीमुळेच तर होतो. प्रत्येक कवी वर्तमानाच्या संदर्भातच भूतकालीन कथेची अनुभूती घेत असतो आणि नंतर तिला काव्यनिबद्ध करीत असतो. आणि या भावनिक प्रक्रियेत अनुभूतीचा म्हणजे भूतकालीन कथेशी तात्कालिक तादात्म्य साधण्याचा जो क्षण तोच त्या कथेतील मौलिकतेचा किंवा नाविन्याचा निवाडा करीत असतो. शास्त्रीय परिभाषेत बोलायचे तर त्याच क्षणी या नव्या काव्यातल्या प्रधान रसाची निष्पत्ती होत असते. आमच्या सांगण्याचे तात्पर्य हे की प्रधान रस हाच एकाच कथेवर आधारलेल्या विभिन्न युगातल्या निरनिराळ्या काव्यातील अंतराचे अधिष्ठान ठरतो. हा प्रधान रस म्हणजे कवीच्या आपल्या स्वतःच्या युगातल्या भूतकालविषयक जाणिवेचे प्रतिमान असते. आणि कवीची ही युगनिष्ठ जाणीव म्हणजे तरी काय ? भूतकालीन कथेशी कवीने अनुभवलेल्या तात्कालिक तादात्म्याव्यतिरिक्त दुसरे काही नव्हे. नवकवीचे मत कदाचित असे असेल की रससिद्ध कवी (भूतकालीन) कथेची रचना तिच्या अतीत स्वरूपातच करतो. तो स्वतःच भूतकालात जगून तिचा अनुभव घेतो. पण प्रत्येक बाबतीत हे खरे मानणे शक्य नाही. रामकथेचा युगनिष्ठ अनुभव वाल्मीकीनी त्यांच्या स्वतःच्या वर्तमानकाळातच घेतला, तुलसीदासाने मध्ययुगात तर मायकेलने मधुसूदनांनी आधुनिक युगात. प्रत्येकाचा अतीताचा अनुभव आपापल्या युगाला धरून होता म्हणूनच तर तीनही काव्यांना आधारभूत झालेल्या जाणिवाच निरनिराळ्या आहेत. तीनही काव्ये आहेत रसयुक्तच, पण प्रत्येक कवीच्या स्वतःच्या युगनिष्ठ अनुभवाच्या अनुरोधाने तिहींचे आधारभूत रस बदललेले आहेत. द्विवेदींच्या युगातील संस्कारक्षम कवींना महाभारताच्या भूतकालीन कथेत आपल्या वर्तमाननिष्ठ अनुभूतीच्या अनुरोधाने अधर्माविरुद्ध धर्माचा विजय जाणवला, आणि नवकवींना महाभारताचे युग आंधळे वाटले ! ही झाली कवीच्या दृष्टिकोणाची कथा. सहृदयाच्याही दृष्टीने रसाला वर्तमानकालापासून तोडता येत नाही. शास्त्र त्याला 'सद्यःपरनिर्वृति'च मानते.

आता उरली रसातील आत्मविस्मृतीची समस्या. रसानुभूतीच्या अवस्थेत आत्मविस्मृती आवश्यक मानलेली आहे हे खरे. पण यासंबंधीही दोन गोष्टी लक्षात घेणे अवश्य आहे. एक तर आत्मविस्मृती हे रसाच्या परिणत अवस्थेचेच लक्षण आहे, त्यांच्या अपरिणत अवस्थेचे नव्हे. दुसरे म्हणजे आत्मविस्मृती हे नुसत्या रसावस्थेचेच नव्हे तर तादात्म्याच्या आणि आनंदाच्या एकूण एक अवस्थांचे लक्षण आहे. सह-अनुभूती तीव्र झाल्यावरोबर विवेकाचा आणि वैयक्तिक जाणिवांचा लोप होतो. असे घडत नाही तेव्हा त्याला अनुभूतीच्या दुर्बलतेचा अडथळा झालेला

असतो. पण या स्थितीलाही रसचक्रात जागा आहे. एवंच रसानुभूती आणि सह-अनुभूती यात खराखुरा भेद नसून भेदाचा नुसता आभास आहे. सह-अनुभूती रसाहून निराळी नव्हे तर रसाची केवळ पूर्वावस्था होय. आधी वाचक कवीशीच सह-अनुभव साधतो. कवीची अनुभूती साधारणपणे वाचकाच्या अनुभूतीहून प्रबळ असत असल्याकारणाने तीत वाचकाची अनुभूती नेहेर विरून जाते. नवकवितेच्या रससिद्धांताबरोबर असलेल्या विरोधाचा सर्वांत ऊखेरचा पण सर्वांत बळकट आधार तिची बुद्धिनिष्ठता हा होय. नवकवीचा दावा असा आहे की आपल्या पूर्वकालीन विच्छवादी कवीसारखा त्याला भावनांचा तिटकारा नसला तरी भावनेची तरलता व ओलावा यांना त्याच्या दृष्टीने फारशी किंमत नाही. त्याची अशी समजूत असावी की इच्छा आणि तिची नानाविध रंगदार स्वरूपे यांचा स्वच्छंदतावादांतल्या रंगेलपणाशी मेळ बसू शकतो पण नवकवितेचा दृष्टिकोण मात्र स्वच्छंदतावादाच्या उलटच आहे. ती आहे इच्छा मारल्या गेलेल्या युगाची कविता. यामुळे आता तिचा भावना आणि स्वप्नाळूपणा यांच्याशी कोणताच संबंध उरलेला नाही. तिचा दृष्टिकोण आजच्या परिस्थितीला साजेसा टीकाखोर, वस्तुनिष्ठ आणि उपरोधिक बनला आहे. या संदर्भात आमचे म्हणणे असे की नवकवितेचे पुरस्कर्ते मानतात तितका रससिद्धांताचा बुद्धिनिष्ठेशी उभा दावा नाही. वास्तव वर्णनातही रस असतोच अन् उपरोधाचा रसाशी विरोध कुठून असणार ? त्यात तर कारुण्य, हास्य, अमर्ष इ. भावनांचे अस्तित्व निश्चितच असते आणि या भावना मानवी संवेदनांवरच आधारलेल्या आहेत. दुसरे असे की भावनिक अंशाच्या मानाने बौद्धिक अंशाचे प्राधान्य हेही काही नवकवितेचे सर्वमान्य लक्षण नव्हे. पाश्चात्य देशात रीचर्ड्सने इलियटच्या कवितेचा मौलिक घटक भावना हाच मानला आहे आणि आयझरा पाउंडच्या काव्यावरील भाष्यकारानेही भावनिक अंशाच्या महतीचा जयघोष स्पष्ट शब्दात केला आहे : " कविता ही एक प्रकारची उत्स्फूर्त गणितविद्या असून तीत आपल्याला अमूर्त अंक, त्रिकोण आणि वृत्ते इत्यादिकांच्या नव्हे तर मानवी भावनांच्या परस्पर संबंधाची सूत्रे उपलब्ध होतात." (पोएट्री ऑफ आयझरा पाउंड, केनर, पृ. ५७). आज (इलियट व आयझरा पाउंड) हे नवकवी जुने झालेले आहेत. परंतु नवकवितेच्या निर्मितीसाठी त्यांनी केलेले कार्य अबाधितच राहील. हिंदीतले 'अज्ञेय' हे नवकवितेतील मानवी अनुभूतीचे अथवा भावनात्मकतेचे सर्वांत मोठे पुरस्कर्ते होत. आणि दुसरे एक प्रमुख कवी गिरिजाकुमार माथुर यांच्या काव्यसमृद्धीचे अधिष्ठानच मुळी भावनात्मकतेचे आहे. बौद्धिक अंशाला अधोरेखित करणाऱ्या जगदीश गुप्तांनी स्वतः मात्र कवितेच्या संदर्भात बौद्धिक अंशाच्या मानाने मानवी सह-अनुभूती आणि संवेदना इत्यादिकांचाच उल्लेख वारंवार केला आहे. एवंच रसाच्या पाशातून सुटका करून घेण्याचे नवकवितेचे सारे प्रयास निष्फळच ठरतात आणि जिथे कुठे एखादा प्रयत्न यशस्वी होतो तिथे कवीच्या बुद्धिनिष्ठेच्या

विजयाच्या जोडीला एक अपघातही होतो – तो हा की कवितेचा 'अकविता' बनून जाते. वास्तविक या रसात्मक बंधनांचा स्वीकार करण्यातच नवकवितेचे हित आहे. आणि या बाबतीत तिने इतिहासावरून धडा घ्यायला हवा. चाळीस वर्षांपूर्वी छायावादानेही रसाला विरोध केला होता, पण आज तर रसच त्याचे सारसर्वस्व होऊन बसला आहे. त्यानंतर जवळ जवळ दोन शतकांनी प्रगतिवादानेही रसावर आघात केला पण आज त्याचा जो काही (थोडा फार) अंश शिल्लक राहिला आहे तो रसाच्याच आधारावर जगला आहे.

रस आणि काव्याची नाना विध मूल्ये

जागतिक काव्यशास्त्रात तसे पाहिले तर प्रत्येक काव्यवादाच्या वा काव्यसंप्रदायाच्या जोडीला त्याच्या उपासनेचे फळ म्हणून एका नव्या काव्यात्मक मूल्याचा जन्म होत आलेला आहे. तरी पण आजपर्यंत उपलब्ध असलेल्या या साऱ्या मूल्यांची विभागणी आपण दोन व्यापक गटात करू शकतो: (१) आनंदवादी मूल्ये व (२) कल्याणवादी मूल्ये. काव्याचे अंतिम प्रयोजन आनंद हे होय हा आनंदवादी मूल्यांचा मूलाधार होय. त्यांच्यात आनंदविषयक कल्पनांच्या अनुसार काही अंतर्गत अंतर दिसते. काव्याविषयी विचार करणाऱ्यांचा एक वर्ग या आनंदाला आत्मविश्रांतीचा पर्याय मानतो. या वर्गाची आत्म्याच्या अस्तित्वावर श्रद्धा असून तो काव्याचे प्रयोजन असलेल्या आनंदाला आत्मानंदाचाच एक प्रकार मानतो. भरतातील अभिनवगुप्त, तसेच जगन्नाथादी आचार्य, आणि यूरोपमधील प्राचीन विद्वानांपैकी प्लोटॉयनस इ. आणि आधुनिकात हेगेल, कोलरिज व इक्डे प्रतीकवादी कवी आणि विचारवंत सामान्यतः याच विचाराचे पुरस्कर्ते आहेत. आनंदवाद्यांचा दुसरा वर्ग काव्यानंदाला आत्मानंद न मानता त्याला मानसिक भूमिकेचे अधिष्ठान देतो. त्याच्या मते काव्यानंद ही निश्चितपणे एक भौतिक अनुभूती आहे. पण ती अनुभूती भौतिक आनंदाच्या सामान्य प्रकारांच्या मानाने – विषयानंदाच्या विभिन्न प्रकारांच्या मानाने – अधिक सूक्ष्म, गंभीर व सुसंस्कृत असते, कारण तिच्यात स्वार्थपर जाणिवेचा संपूर्ण अभाव असतो. आणि त्यामुळे तिचे स्वरूप त्यांच्या मानाने अधिक उदात्त व उच्च असते. आमच्या मते प्राचीन आचार्यांपैकी लोल्लट व कदाचित भामह, उद्भट, वामन आणि जैन आचार्य रामचंद्र – गुणचंद्र इत्यादिकांचे आणि तिकडे पाश्चात्यांपैकी ॲरिस्टॉटलचे हेच मत होते. आधुनिक युगातले आनंदवादीही यालाच मान्यता देतात. आनंदवाद्यांचा एक तिसराही वर्ग आहे. तो आत्मानंदाला अलौकिक म्हणजे आध्यात्मिक, तसेच ऐंद्रिय या दोनही अनुभूतीहून विलक्षण मानतो. भारतीय आचार्यांपैकी दण्डीचे, कुंतकाचे तसेच बहुसंख्य रसवाद्यांचे आणि पश्चिमेकडील लॉंजायनस, शिलर, शेले इत्यादिकांचे मत असेच आहे.

याच विचारप्रणालीमधून यूरोपमध्ये टीकाकारांचा आणखी एक वर्ग एकोणिसाव्या शतकात निर्माण झाला, स्वतः कला हेच कलेचे प्रयोजन होय असे तो मानतो,

सर्वसाधारण लौकिक प्रयोजने तर त्याने स्वीकारली नाहीतच, पण आनंदाचाही प्रयोजन म्हणून स्वीकार केला नाही. या टीकाकारांच्या मते कला आणि सौंदर्य हे परस्परांचे पर्याय होत. म्हणून जे सौंदर्य सर्व प्रकारच्या नैतिक परिभाषेच्या अतीत असून स्वयंपूर्ण व स्वतंत्र असते ते सौंदर्य हाच त्याच्या साहित्यिक जाणिवेचा आधार आहे : तेच काव्याचे एकटे एक प्रयोजन होय. पण सौंदर्याचा अंतर्भाव वस्तुतः आनंदातच होत असतो. सौंदर्य हे प्रयोजन असू शकत नाही, किंवा निदान अंतिम प्रयोजन तरी नाही ठरू शकत, कारण की आनंद हेच सौंदर्याचे स्वतःचेही प्रयोजन होय. कलेची ही आनंदवादी मूल्ये आणि त्यांची नानाविध स्वरूपे रससिद्धांतात स्वाभाविकपणे सामावली जातात. रसाचे अधिष्ठान असलेल्या आनंदाचे विवरण भिन्न भिन्न स्वरूपात केले जाते, पण ही भिन्नता नुसत्या दृष्टिकोणातील भेदांवर आधारलेली आहे आणि ही नानाविधता हेच रसाच्या व्यापक स्वरूपाचे प्रमाण होय.

मानवजातीचे कल्याण हेच कलेचे आणि काव्याचे प्रयोजन होय ही तर्कातीत श्रद्धा हाच कल्याणवादी मूल्यांचा आधार होय. यांतही मानवकल्याणविषयक परिभाषेतील भिन्नतेनुसार कल्याणवादी मूल्यांचे अनेक प्रकार आढळतात. कल्याणाचा एक रूढ आणि सरळ अर्थ धर्मपर होतो. 'यतोऽभ्युदयनिःश्रेयसिद्धिः स धर्मः' ज्याच्या द्वारा मानवाचे भौतिक आणि पारमार्थिक कल्याण साधते तो धर्म. कलेतील जाणकारांचा एक वर्ग कलात्मक मूल्यांचा निकष हाच मानतो. प्लेटो, होरेस, मिल्टन, रस्किन इत्यादिकांचे हेच मत असून ते समष्टिवादी नैतिक मूल्यांवर आधारलेले आहे. दुसरा अर्थ त्या मानाने व्यापक आहे. तो मानवाची सुखदुःखे, शक्ती व दुर्बलता यांचे अधिष्ठान लाभलेल्या करुणेतून उगम पावणाऱ्या मानवतावादी मूल्यांच्या अनुरोधाने कल्याणाचा आराखडा काढतो : टॉलस्टॉय हा या वर्गाचा प्रतिनिधी होय. भौतिक समृद्धी हा सामाजिक मूल्यांवर आधारलेला कल्याणाचा तिसरा अर्थ होय. ही झाली कल्याणाची मार्क्सवादी परिभाषा. याव्यतिरिक्त कल्याणाचे आणखीही दोन अर्थ आहेत : एक सांस्कृतिक आणि दुसरा मानसशास्त्रीय. सांस्कृतिक अर्थाचा आधारही नैतिक मूल्ये हाच आहे. पण ती व्यावहारिक उपयुक्ततेपुरती मर्यादित न राहता जाणिवेचे संस्करण आणि व्यक्तित्वाचा विकास यांवर अधिक भर देतात. सांस्कृतिक मूल्यांचा रोख संयमाच्या वा नियंत्रणाच्या मानाने उदात्तीकरण व संस्करण यांवर अधिक केंद्रित झालेला असतो. विधिनिषेधांहून त्यांची स्वाभाविक आत्माविष्कार व विकास यांवर अनिक निष्ठा असते. इंग्रजी टीकाकारांपैकी मॅथ्यु आर्नाल्ड आणि हिंदीत आचार्य रामचंद्र शुक्ल हे काव्याच्या सांस्कृतिक मूल्यांचे प्रवर्तक होत. मानसशास्त्रीय अर्थ मूलतः व्यक्तीला आणि व्यापक स्वरूपात समाजाला लागू पडतो. त्यानुसार आंतर वृत्तींचे समाधान हा मूल्यांचा आधार असून कलेची खरी कसोटी आंतर वृत्तींचा समतोल साधण्याच्या

सामर्थ्यातच असते. रिचर्ड्स हे या सिद्धांताचे जनक होत. या कल्याणवादी मूल्यांशी रससिद्धांताची संपूर्ण एकतानता आहे, हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. त्यात कल्पिलेला आनंदही व्यक्ती आणि समाज यांच्या कल्याणावरच आधारलेला असतो. रसकल्पना लोक आणि शास्त्र यांच्या नियमनांनी संपूर्णपणे नियंत्रित झालेली असून निसर्ग आणि आचाराचे नियम हेच आनंदाच्या स्वरूपाची निर्मिती करीत असतात. आनंदाचे अस्तित्व त्यांपलीकडे मानण्यात आलेले नाही. एवंच रसकल्पना ही एक नैतिक कल्पना असून लोक आणि शास्त्र यांच्या वाटतीतील औचित्य हेच तिचे उपनिषद् आहे. 'रामादिकांप्रमाणे वागायला हवे रावणादिकांप्रमाणे नव्हे' – धर्माधर्माचा हा विवेक हे काव्याचे सर्वमान्य फळ असून ते विधिनिषेधाच्या स्वरूपात नव्हे तर प्रीतीच्या माध्यमातून प्राप्त होत असते. आणि शेवटी त्याच्याच माध्यमातून काव्यातील रसाचा परिपोष व निर्मिती होते. जीवनातल्या उच्चतम ध्येयांचे साफल्य काव्यातील रसांच्याच द्वारे साधते असे मानण्यात येते. व्यक्ती आणि समाज दोहोंच्याही कल्याणाची भावना त्यात समाविष्ट होते. याचप्रमाणे मानवाच्या संवेदना आणि आंतर वृत्ती यांच्या समतोलावर आधारलेल्या कल्याणाच्या कल्पनाही रसकल्पनेत सहजगत्याच समाविष्ट होतात. भावनात्मक वृत्ती हा रसाचा मूळ आधार आहे. समष्टिभावना किंवा साधारणीकरणाची प्रक्रिया हे त्याच्या परिपोषाचे साधन असून चित्ताची समधात अवस्था ही त्याची अंतिम परिणती होय. यामुळेच आनंदवादी मूल्ये व कल्याणवादी मूल्ये यांच्यातला संघर्ष रससंप्रदायात नाहीसा होतो. आपल्या नैसर्गिक स्वरूपात तो सर्व प्रकारच्या भेसळीतून मुक्त असतो. एकीकडे तो आनंदाच्या हीन – रंजन, थट्टामस्करी, ऐंद्रिय सुख – प्रकारांच्या मानाने वरच्या पातळीवर असतो, तर दुसरीकडे कल्याणाच्या क्षुद्र – उपयुक्ततावादी अथवा नीतिपर विधिनिषेधात्मक – सीमांच्या पलीकडचा असतो. हा सिद्धांत वास्तविक सांस्कृतिक किंवा तीहूनही उच्चतर अशा मानवतेच्या भूमिकेवर अधिष्ठित झालेला असून, आनंद व कल्याण यांच्या संगमाचे ते तीर्थक्षेत्र होय. तेथे नैतिक व सांस्कृतिक, वैयक्तिक व सामाजिक, भौतिक व आध्यात्मिक सारी मूल्ये परस्पर विरोध टाकून देऊन गुण्यागोविंदाने नांदताना दिसतात.

रससिद्धांतावरील आक्षेप आणि त्यांचे निराकरण

रससिद्धांताचा विकास व प्रसार निर्विघ्नपणे झालेला नाही. साधारणतः आरंभापासूनच वेळोवेळी त्याविरुद्ध अनेक आक्षेप घेतले गेलेले आहेत. त्या आक्षेपांचा संकलित सारांश असा :–

१. रसाला भौतिक अनुभूतीहून सर्वस्वी विलक्षण – अलौकिक तसाच ब्रह्मानंद सहोदर मानण्यात आलेले आहे. मध्ययुगात अशा प्रकारची कल्पना संभाव्य ठरली, पण आजच्या मानसशास्त्राच्या युगात ती कशी ग्राह्य ठरावी?

मानसशास्त्राच्या द्वारा जर प्रत्येक अनुभूतीचे विश्लेषण शक्य होते तर मग रसच अनिर्वचनीय कसा राहू शकेल ?

२. रससिद्धांताचा सारा भर भावनेवर असतो. परिणामी काव्याच्या इतर प्रकारांना न्याय मिळू शकत नाही. काही प्रकारची काव्ये वाचकांच्या कल्पनेला विस्मयचकित करण्यात, विचारांचा प्रक्षोभ साधण्यात किंवा शब्दार्थांची कलात्मक चमत्कृती निर्माण करण्यात यशस्वी होतात. प्राचीन युगातले अलंकार, रीती, ध्वनी आणि वक्रोक्ती इ. सिद्धांत याच तर्कवादाच्या आधारे उद्भवले आणि अनेक वर्तमानकालीन टीकाकारही याच आक्षेपाचा निराळ्या शब्दात पुनरुच्चार करतात. त्यांचा तर्कवाद असा की काव्याला अनेक प्रयोजने असतात. वाचकाच्या मनात सुंदर प्रतिमाने साकार करणे, किंवा नवनवे शब्दार्थबोध साधणे यांचेही आपल्या स्वतःपुरते महत्त्व भावजागृतीच्या मानाने कमी नाही. आजच्या बुद्धिप्रधान जीवनात आपल्या अनुभूती निर्मळ भावनात्मक राहिलेल्या नाहीत, त्यात विचाराचा धागा अटळपणे गुंतलेला असतो. म्हणून आज काव्यातही बौद्धिक अनुभूतींनाच प्राधान्य प्राप्त झाले आहे. सौंदर्याविष्काराच्या या नव्या प्रकारांचे मूल्यमापन करण्याची सोय रससिद्धांतात नाही.

३. रससिद्धांतात भावांची संख्या निश्चित केली गेल्याकारणाने काव्यवस्तूच्या क्षेत्राला मर्यादा पडल्या आहेत. मानवी मन अथांग सागरासारखे असून त्यावर असंख्य तरंग निरंतर उठत आणि फुटत असतात. त्यांना नऊ वा अकरा स्थायी भावात आणि तेहेतीस संचारी भावात मर्यादित करून टाकणे विसंगत आहे. युगानुयुगातील काव्यात अभिव्यक्त झालेल्या मानवी जाणिवेच्या असंख्य, तरल आणि चंचल, भारदस्त आणि गंभीर, वा संमिश्र प्रवृत्ती रसपरिभाषेतील शब्दात टिपताही येत नाहीत आणि त्यांना न्यायही लाभू शकत नाही. जगातील काव्याचा – रससिद्धांताच्या पार्श्वभूमीवरून न लिहिल्या गेलेल्या प्रत्यक्ष भारताच्या स्वतःच्याही आधुनिक काव्याचा – कितीतरी भाग असा आहे की त्यातला रस ओळखणे शक्य होत नाही. हॅम्लेट वा गोदान, कुरुक्षेत्र वा वेस्टलंड यातील प्रधान रस कोणता हे कोण सांगू शकेल ? याचे कारण हेच की रससिद्धांत मानवाच्या प्राथमिक अवस्थेतील वासनांवर आधारलेला असल्याकारणाने तो तोकडा पडतो. अज्ञात मनाच्या रहस्यमय विश्वाचा शोध लागल्यानंतर तर त्याचा थिटेपणा अधिकच वाढला आहे. अखंडितपणे विकास पावणाऱ्या मानवी जाणिवा आणि त्यांची वाढती गुंतागुंत यांची त्यात काहीच व्यवस्था लावता येत नाही.

४. रसाच्या सिद्धीला एखाद्या परिपूर्ण काव्याची आवश्यकता असते. आणि परिपूर्ण काव्यरचना तर प्रबंधाच्या स्वरूपातील काव्याव्यतिरिक्त इतर बाबतीत सामान्यतः कठीणच. भारतातील स्फुट श्लोकाची कल्पनाही अत्यंत लहान प्रबंधाच्या स्वरूपाचीच असल्यामुळे त्यालाही हे विधान लागू पडते. पण ज्यात पराकाष्ठेच्या

सूक्ष्म प्रमाणात एखाद्या भावनेचा गंध असतो किंवा अत्यंत तरल अनुभूतीचे चित्रण असते असेही कितीतरी श्लोक वा सुभाषिते आढळतात. त्यात रसनिष्पत्ती कशी मानता येणार ?

५. रसांचा परस्पर विरोध वा विरोधाभाव यांविषयीच्या ठाम कल्पनांमुळे तर रसाच्या क्षेत्राचा आणखीच संकोच झाला आहे. मानवाच्या जाणिवा आणि त्यांचे आविष्कार म्हणजे आंतरिक विसंगतीची गुंतावळ. जीवनाचे चित्रण जितके प्रभावी आणि परिपूर्ण होत जाईल तितके त्यातले आंतर विरोध अधिक वाढत जातील. कवी व काव्य यांच्या बाबतीतही वस्तुस्थिती हीच आहे. भारतीय साहित्यापैकी महाभारताच्या आणि पाश्चात्य वाङ्मयापैकी शेक्सपीअरच्या नाटकांच्या परिपूर्णतेत जीवनातील अनंत आंतर विरोध सामावून राहिलेले आहेत. या प्रभावी आंतर विरोधांमुळेच तर वास्तविक पाहता त्यातल्या काव्याच्या महात्मतेला उठाव आलेला आहे. रससिद्धांताच्या निकषावर तर ही महात्मताच दोषास्पद ठरेल.

६. रससिद्धांताला पडलेली एक मोठी मर्यादा ही आहे की तो रसाला सहृदयनिष्ठ मानून चालत असतो. त्यापायी कविगत आणि काव्यगत रस सर्वस्वी उपेक्षिले जातात. परिणामी एखाद्या पूर्वग्रहापायी सहृदयाची ग्रहणशक्तीच विकल झालेली असेल तिथे रसाळ काव्याचेही योग्य मूल्यमापन होऊ शकत नाही. त्याशिवाय काव्यातला वा नाट्यातला स्थायी भाव आणि सहृदयाचा स्थायी भाव यात सर्व बाबतीत तादात्म्यच साधले पाहिजे हेही नेहमीच आवश्यक ठरत नाही. कधी कधी दोहोत नुसती विसंगतीच नव्हे तर विरोधसुद्धा निर्माण होत असतो. उदा. एक असे दृश्य घ्या की ज्यात एखाद्या अरण्यात नायक व नायिका नरमांसभक्षणाचा प्रसंग पहात आहेत. अशा परिस्थितीत नायकाच्या हृदयात – तो वीर पुरुष असेल तर – क्रोधाचा, नायिकेच्या मनात भीतीचा आणि प्रेक्षकांच्या वा वाचकांच्या चित्तात जुगुप्सेचाच उदय होणार. एवंच काव्यात वर्णिलेल्या स्थायी भावांशी सहृदयाच्या स्थायी भावांचे तादात्म्य साधलेले नसताना रसनिष्पत्ती होणार कशी ? ही रससिद्धांतातली अत्यंत उघड विसंगती आहे.

७. रसाची अभिव्यक्ती होते असे मानणे सुसंगत नाही. काव्यास्वाद हा रसाचा अर्थ असेल तर त्याची साधारणपणे निर्मितीच होते. रस वा काव्यास्वाद ही कोणत्याही एका भावाची शुद्ध व निर्भेळ अनुभूती नसून ती अनेक अनुभूतींची एक सुव्यवस्थित मांडणी असते. तिची निर्मितीच होऊ शकणार, जागृती नव्हे. वासनारूपाने अस्तित्वात असलेल्या कोणत्याही एका स्थायी भावाच्या अभिव्यक्त स्वरूपालाच रस हे नाव देणाऱ्या रससिद्धांताच्या अनुरोधाने काव्यास्वादाच्या खऱ्याखुऱ्या स्वरूपाचे विवेचन करणे जमत नाही.

८. आत्मवादाच्या ठाम भूमिकेवर अधिष्ठित झालेला असल्याने रससिद्धांत शाश्वत मूल्यांच्याच आधारे चालत असतो. पण वर्तमानकालीन जीवनात तर

शाश्वततेची भावनाच पूर्णपणे विस्कळित होऊन गेलेली आहे. परिवर्तन हेच आजचे सत्य असून त्यात तर केवळ एका क्षणाचेच अस्तित्व ग्राह्य ठरते. यामुळे आजची कविता अनुभवला जात असलेल्याच क्षणाचीच केवळ अभिव्यक्ती करू शकते. याउलट स्थायी भावांचा संस्कार रसनिष्पत्तीसाठी अपरिहार्य असतो. भावाची तात्कालिक अनुभूती किंवा अनुभवल्या जाणाऱ्या स्वरूपातले त्याचे चित्रण यांचा आस्वाद रस ठरू शकत नाही यामुळे तात्कालिक स्वरूपाच्या प्रासंगिक कवितेचे खरेखुरे मूल्यमापन करायला रससिद्धांत उपयोगी पडत नाही.

९. रससिद्धांतात आनंदावर, विशेषेकरून आनंदाच्या परिगतीवर, अनावश्यक भर दिला जातो. काव्याची वाकीची अधिक भव्य असलेली प्रयोजने, उदा. चारित्र्याचा विकास, सत्कर्माना प्रेरणा, जाणिवेचा उत्कर्ष इ. उपेक्षितच राहतात. आणि रंजनाच्या पक्षालाच प्राधान्य लाभते. श्रेडकनिष्ठभावाच्या वा प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष उलटापालटीपायी काव्य आणि जीवन दोहोंचीही हानी होण्याची शक्यता असते, किंबहुना ती झालेलीही आहे.

रससिद्धांताविरुद्ध साधारणपणे हे वा याच प्रकारचे आक्षेप घेतले गेले आहेत, जात आहेत. निरनिराळ्या विषयांच्या विवेचनाच्या ओघात आम्ही यांपैकी पुष्कळांचे निराकरण केलेच आहे. तरीही शेवटी सत्यासत्याचा सम्यग् निर्णय करण्याच्या दृष्टीने फिरून एकदा त्यांचा विचार करणे सोयीचे ठरेल.

पहिला आक्षेप रसाच्या 'ब्रह्मानंदसहोदर'तेला अनुलक्षून घेतला जातो. हा आक्षेप सर्वांत सरळ असून त्याची सर्वांत जास्त चर्चा झालेली आहे. रससिद्धांताविरुद्ध त्याचा उपयोग कोणीही करू शकतो. याच प्रकरणात आम्ही त्याचे उत्तर दिलेले आहे. रसानुभूती ही सामान्य ऐंद्रिय अनुभूती नसून तिचे स्वरूप सामान्य विषयानुभूतीहून अत्यंत उदात्त आणि उच्च असते, या सत्याचे 'ब्रह्मानंदसहोदर' हे विशेषण द्योतक आहे. अद्वैतवादी आचार्यांची नुसत्या रसाचीच नव्हे तर आनंदाच्या एकूण एक प्रकारांची कल्पना आत्मानंदाच्याच अनुषंगाने केलेली आहे. कारण अद्वैत तत्त्वज्ञानानुसार आनंद हे आत्म्याचेच स्वरूप आहे. तो मनाचा वा इतर ज्ञानेंद्रियांचा विषय नव्हे. काव्यानंदाचे स्वरूप अतिशय सूक्ष्म आणि सुसंस्कृत असल्याकारणाने तो विषयानंदापासून फारच दूर आणि आत्मानंदाला जवळचा असतो. केवळ एवढाच 'ब्रह्मानंदसहोदर'चा अर्थ होय. आपला आत्म्यावर विश्वास नसेल तर आपण जाणीव (चित्त) शब्दाचा उपयोग करून रसाला जाणिवेची समधातता मानू शकता. तात्पर्य इतकेच की 'ब्रह्मानंदसहोदर' हा एका विशिष्ट विचारसरणीचा पारिभाषिक शब्द आहे. त्याचे आकलन निर्भेळ ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवरूनच व्हावयास पाहिजे, आणि आजचा आस्वादक ब्रह्म वा आत्मा यांना मान्यता देऊ शकत नसेल तर त्याचे स्पष्टीकरण आजच्या टीकाशास्त्रातील परिभाषेत व्हावयास हवे. मी स्वतः रसाचा स्वीकार आत्मानंदाच्या अनुषंगाने करीत नाही. आत्म्याच्या अभावा-

विषयी माझी खात्री पटली आहे म्हणून मात्र नव्हे, तर आत्मानंदाची कल्पना गुंतागुंतीची व वादग्रस्त आहे आणि रसाची माझी वा प्रत्येक सहृदयाची अनुभूती सर्वस्वी संदेहातीत असते म्हणून. यासाठी मी रसशास्त्रात योजिलेल्या पारिभाषिक शब्दसंहतीचा – सत्त्वोद्रेक, आत्मविश्रांती, ब्रह्मानंदसहोदर इत्यादिकांचा – विवेकाला पटेल तेवढाच अर्थ स्वीकारतो, स्वीकारू इच्छितो. जीवनातील सूक्ष्म तत्त्वांविषयीच्या कल्पना स्थलकालविशिष्ट वा वैयक्तिकतेने संकुचित झालेल्या नसतात. त्या विकासशील असतात आणि त्याच स्वरूपात त्या सार्वत्रिक आणि शाश्वत ठरू शकतात. भारतीय रसशास्त्राचेच नव्हे तर सर्व भारतीय काव्यशास्त्राचेच असे दुर्भाग्य आहे की ज्याने ते वाचले आणि समजून घेतले तो प्राचीन कल्पना अगदी दृढमूल धरून बसला आणि ज्याने ते वाचण्याचा वा समजून घेण्याचा प्रयत्न केलाच नाही तो उडत उडत कानावर आलेल्या काही गोष्टींच्या आधारे निर्गलपणे टीका करीत सुटला आहे.

रसाचा ध्वनी व अलंकार यांच्याशी जिव्हाळ्याचा संबंध स्थापन करून दुसऱ्या आक्षेपाचे उत्तर रससिद्धांताने हजारो वर्षांपूर्वीच देऊन टाकलेले आहे. काव्यात ध्वनीला स्थान देणे म्हणजे वास्तविक कल्पनेच्या तत्त्वालाच मान्यता देणे होय. आणि अलंकारयोजना हाही विन्ययोजनेचा पर्याय होय. यांपैकी ध्वनी हे तर रसाचे अपरिहार्य माध्यम असून अलंकारांचे स्थानही उपेक्षणीय नाही. कट्ट्यातल्या कट्ट्या रसवादी आचार्यांनीही अलंकारांचे विवरण विस्तारपूर्वक केले आहे हाच याचा पुरावा. रसाला काव्याचा प्राण मानूनही त्यांनी वाग्वैदग्ध्याची स्तुती मुक्तकंठाने केली आहे. त्याचप्रमाणे बौद्धिक अंशालाही रसव्यवस्थेत फाटा दिलेला नाही. श्रेष्ठ प्रतीच्या रसाळ काव्याला भावसमृद्धीबरोबरच अर्थगौरवाचीही अपरिहार्य गरज असते. अर्थात कल्पना आणि विचार यांचा स्वीकार करायला रससिद्धांताने नकार दिलेला नाही. अट केवळ एवढीच की त्यांचा समावेश अनुभूतीचे विषय याच नात्याने झाला पाहिजे. अनुभवलेल्या कल्पना व अनुभवलेले विचार तर रसाचेच अंग बनून जातात. उलट कोरड्या कल्पना आणि उसने विचार, म्हणजे अनुभवाचा आधार नसलेल्या कल्पना आणि विचार काव्याचे विषय होऊच शकत नाहीत. रससिद्धांतात त्यांना स्वतंत्र स्थान नसले तर त्यात त्याचा काय दोष? रस हा वास्तविक व्यापक अर्थाने सौंदर्याचाच पर्याय होय. आणि वास्तव स्वरूपातले सौंदर्य हे मनोरम अर्थाच्या जाणिवेचेच नाव होय. जे सहृदयाचे चित्त रंजवू शकते म्हणजे त्याच्या आनंदमय जाणिवेचा विषय बनू शकते ते रमणीय होय. एवंच सौंदर्याची कल्पना रसावाचून करताच येत नाही. सुंदर व सरस यात भेदभाव नाही करता येत.

रससंख्येवरचे आक्षेप अल्प ज्ञानावर आधारलेले आहेत. रससंख्येचा प्रश्न हा रसशास्त्रातला अतिशय गौण विषय आहे. बहुसंख्य आचार्यांनी रसभावांची एक

निश्चित संख्याच मानलेली आहे यात शंका नाही. पण हा विषय शेवटपर्यंत वादग्रस्तच राहिला आणि रस संख्येत वाढ वा काटछाट करण्याचे प्रयत्न निरंतर सुरूच होते. त्यावरोवरच रसांची संख्या मर्यादित करणे फारसे सुसंगत नाही हा सूरही अचूकपणे कानावर येतच होता. प्रत्येक भावातून, अगदी सात्त्विक भावातून देखील, रसनिष्पत्ती होऊ शकते. इकडे रसाभास, भाव, भावाभास, भावोदय, भावशांती, भावसंधी, भावशवलता इत्यादिकांचा रसात अंतर्भाव झाल्याकारणाने, रससिद्धांत रसांच्या वा भावांच्या नियंत्रित संख्येला सर्वस्वी वांधलेला नाही हे निश्चित सिद्ध झाले. सर्वसामान्य सिद्धांत आणि विषय निश्चित करणे हे प्रत्येक शास्त्राचे कर्तव्य असते आणि त्यासाठी वर्गीकरणादिकांची पद्धती व नावे, स्वरूपे, संख्या इत्यादिकांचा आसरा घेणे अटळ ठरते. कोणत्याही शास्त्रकाराने वर्गीकरण आणि संख्या यांना सर्वस्वी निर्णायक वा अंतिम कधीही मानलेले नाही. जेव्हा जेव्हा वर्गीकरणाचा प्रश्न आला तेव्हा तेव्हा संस्कृत आचार्यांनी हे स्पष्ट सांगून टाकलेले आहे की हे वर्गीकरण उपलक्षणार्थच असून ते केवळ वर्गीकरण कसे करावे तेच सूचित करण्यासाठी आहे, ते एवढेच असावे असे ते सांगत नाही. अशा परिस्थितीत निश्चित केलेली संख्या आणि चाकोरी यांचा आरोप घोळवत राहणे एक तर अल्पज्ञानाचे तरी द्योतक ठरते वा दुराग्रहाचे तरी. अर्थात हॅम्लेट वा गोदान यात कोणता रस प्रमुख आहे हा प्रश्न महत्त्वाचा नाही. हॅम्लेट वा वेस्टलँड, गोदान वा शेखर यांपैकी कोणत्याही ग्रंथातला प्रधान रस नियमांच्या अनुरोधाने निश्चित करणे परंपरानिष्ठ रसवाद्याला कठीण नसले, तरी पण आम्ही हा समस्येचा उलगडा मात्र मानीत नाही. शेखरमध्ये कोणता रस आहे हा प्रश्न रूढिवादी दृष्टिकोणाचा द्योतक असून त्याच दृष्टिकोणातून त्याचे उत्तर ताबडतोब देता येते. पण आम्ही तर हा प्रश्न आणि त्याचे उत्तर दोनही महत्त्वाचे मानीत नाही. रससिद्धांताचा गौरव या ग्रंथात रस कोणता हे ठरविण्यात नाही, तर यांपैकी प्रत्येकाच्या आस्वाद्यतेचा आधार रस, वा भावनिक प्रभाव वा अनुभूतीची समृद्धी हा आहे हे सिद्ध करण्यात आहे.

वरील उत्तरातच त्यापुढच्या आक्षेपाचेही उत्तर आले. रस हे नुसत्या परिगत अवस्थेचे नाव नव्हे. रसवत्तेसाठी रसाची सगळी सामग्री आविष्कृत केलेली असली पाहिजे असे कुठेच सांगितलेले नाही. व्यभिचारी भावाच्या, नव्हे नुसत्या अनुभावाच्याही, चित्रणाने रसनिष्पत्ती साधता येते. जे घटक चित्रित केलेले नसतील ते अध्याहृत धरता येतात. विभावादिकांच्या आविष्कारावर रसशास्त्रात भर दिला आहे तो एवढ्याचसाठी की त्यांच्या निगूढ वा उघड अस्तित्वाच्या आधारावाचून भावाची नुसती कल्पनाही संभवत नाही मग त्याच्या अनुभूतीची गोष्ट तर दूरच. भावनेचे अधिष्ठानविरहित अस्तित्व रसशास्त्रालाच नव्हे तर मानसशास्त्रालाही सर्वतोपरी अमान्य असून मानसशास्त्र तर भावनेच्या स्वतंत्र कल्पनेविषयी अधिकाधिक संशयाकुल बनत चालले आहे. मराठीतील रसवादी टीकाकारांनी याच आक्षेपाला

तोंड देण्यासाठी भावाहूनही अतिसूक्ष्म अशा भावगंधाची कल्पना काढली आहे. रससिद्धांतात आणखीही पुढे जायला वाव आहे. रसाचा स्थायी धर्म–गुण–विरघळणे, उत्तेजित होणे वा प्रसन्न होणे या चित्ताच्या अवस्थांचा वाचक आहे. म्हणून जीत भावाचे स्वरूप स्पष्ट नसेल, जी नुसत्या हृदयालाच स्पर्श करीत असेल अशी उक्तीही काव्याच्या महाद्वारावर स्थापन केलेल्या विभावानुभावव्यभिचारी – भावांची दृष्टी चुकवून अनुभूतीच्या मंत्राच्या जोरावर रसाच्या सामंत मंडळात अनायासेन प्रवेश मिळवू शकते. मी आपले म्हणणे एक उदाहरण देऊन स्पष्ट करावे म्हणतो :

सोन–मासळी
आम्ही न्याहाळतो रूप,
काचेच्या पलीकडे
धापा टाकते मासळी
अन् सौंदर्यपिपासाही
(आणि काचेच्या पलीकडे)
सळसळते जिजीवीषा !

अज्ञेयांची ही कविता नवकविता असून सुंदरही आहे. हिच्या आकर्षणाचे रहस्य कशात आहे ? सुंदर प्रतिमान ? होय. या पंक्तीमधून वाचकाच्या कल्पनेत साकारणारी प्रतिमा निश्चितच अत्यंत आकर्षक आणि जिवंत आहे. आपल्या प्राणांचे रक्षण करण्यासाठी काचेच्या पलीकडे पाण्यात सुळकांड्या मारणाऱ्या सोनेरी मासळीचे चित्र एकदम डोळ्यांपुढे नाचू लागते. चमचमणाऱ्या मासळीची सुळसुळणारी आकृती जणू 'जिजीविषा' या शब्दाच्या गोलदार उच्चारावरोबर शब्दरूपाने साकारते. इतक्या थोड्या शब्दात इतके जिवंत चित्र रेखाटणे हे खचितच सिद्धहस्त कलावंताचे कार्य होय. पण मी विचारतो, नुसते हे शब्दचित्र हीच का या काव्याची अंतिम फलश्रुती ? एकट्या मानवाच्याच जाणिवेला वरदान म्हणून प्राप्त झालेली व या शब्दचित्रावर रसाचा शिडकावा करणारी संवेदना हे त्याचे अंतिम फळ नव्हे का ? प्रतिमा हे कलेचे फळ खासच आहे, पण मानवी जाणीव हाच त्या प्रतिमेला जिवंत करणारा अंश असून त्याचेच नाव रस होय.

आणखी एक आक्षेप रसांचा परस्पर विरोध आणि विरोधाभाव यांना अनुलक्षून काढण्यात आलेला आहे. याचा मूळ ध्वनी असा की रससिद्धांतात रसांचे परस्पर संबंध सर्वतोपरी सुनिश्चित मानलेले आहेत. परिणामी आपल्या परंपरेतली रसप्रक्रिया इतकी सरधोपट आणि एकेरी होऊन बसली आहे की आंतरिक जाणिवेतील खळबळ गुंतागुंती यांना तीत वावच उरलेला नाही. आमचे असे म्हणणे आहे की हा आक्षेपदेखील ज्ञानाच्या संकुचिततेचा पुरावा होय. रसांच्या परस्परविरुद्ध स्वरूपांच्या जोडीलाच रससिद्धांतात त्यांच्या शमनाचेही विवरण अतिशय विस्तारपूर्वक केलेले आहे. आणि शमनाचे हे उपाय इतके विपुल आणि नानाविध आहेत की,

मानसिक जीवनातले साऱ्याच प्रकारचे आंतर विरोध त्यात सामावले जातात. रसप्रक्रियेवरील सरधोपटपणाचा आरोप नुसत्या एकाच रसापुरता विचार केला तरीही सुसंगत ठरत नाही. कारण शृंगारासारख्या रसाच्या आविर्भावात एकमेकांहून सर्वस्वी भिन्न आणि परस्परविरुद्ध अशा बहुतेक सर्वच भावांचा स्वैर संचार शास्त्रसंमत मानलेला आहे. शेक्सपीअरच्या ज्या नाटकांचा हवाला देऊन विद्वानांनी रससिद्धांतावर आक्षेप घेतले आहेत, त्यातही असा प्रसंग क्वचितच आढळेल की ज्यात भावनांच्या विरोधाचा परिहार रसशास्त्रातल्या नियमांच्या अनुरोधाने होऊ शकणार नाही. आणि समजा कुठे हे नियम नाही लागू पडले तरीही काही अंतर नाही पडत. कारण की विरोधकल्पना हा रससिद्धांताचा मूलभूत घटक नव्हे आणि दुसरे म्हणजे ती स्थिर नसून काव्याबरोबरच तीही विकासमान होत जात आहे, म्हणजे तिच्यात वेळोवेळी आवश्यक ते फेरफारही होत गेलेले आहेत. वास्तविक रससंख्येसारखाच रसविरोध कल्पना हाही रससिद्धांताचा एक आनुषंगिक भाग आहे. आणि पहिलीसारखाच तिचाही मानसशास्त्राच्या आधारे भरपूर विकास व विस्तार झालेला आहे.

रसाला नुसता सहृदयनिष्ठ मानले गेल्यामुळे काव्यगत रसाची आणि कवीच्या रसात्मक जाणिवेची उपेक्षा झालेली आहे, या आक्षेपाचा कित्येक बाजूंनी विचार करता येईल. काव्यास्वाद हा रसाचा मूलभूत अर्थ असेल तर त्याचे अस्तित्व सहृदयाच्याच ठिकाणी मानावे लागणार. कारण जाणीवपूर्वक आस्वाद घेण्याची प्रक्रिया व्यक्तीच्याच बाबतीत संभवते, वस्तूच्या नव्हे. कवी, काव्य आणि सहृदय या त्रयीतला काव्य हा तर जड पदार्थ आहे. यामुळे त्यात आस्वादाचे सामर्थ्य नाही. मात्र, तो आस्वादाचे निमित्त अवश्य असतो. कवीही उघडउघड काव्याचा निर्माता असतो, म्हणजेच तो शास्त्रीय परिभाषेतील रसाभिव्यंजक काव्याचा कर्ता असतो. अर्थात रसाचा म्हणजे काव्याचा आस्वाद घेणारा वास्तविक सहृदयच ठरतो. निदान व्यावहारिक दृष्टिकोणातून तरी हे विधान खोडून काढता येणारे नाही. तात्त्विक दृष्ट्याही आस्वादकाव्यतिरिक्त इतर पदार्थात रसाचे अस्तित्व सिद्ध करणे अशक्य नसले तरी कठीण खासच आहे. भारतीय आणि तशाच पाश्चात्य तत्त्वज्ञानात झालेल्या साऱ्या ऊहापोहातून अद्वैताहून अधिक प्रमाणभूत कल्पना अजून तरी निघू शकलेली नाही. पण आम्ही स्वतःला या वादविवादात गुरफटून घेऊ इच्छित नाही. कारण आमची इच्छा काव्यातील सत्यांना तत्त्वज्ञानातल्या आणि तर्कशास्त्रातल्या गौण कल्पनांपासून शक्य तो दूर ठेऊन ती काव्याच्याच क्षेत्रापुरती विचारात घेण्याची आहे. पण येथे दुसरा असा प्रश्न उद्भवतो की काव्याचा या रसाशी संबंध काय ? याचे उघड उत्तर असे आहे की काव्य हे या रसाचे प्रेरक वा निमित्त कारण आहे. स्वतः अभिनवगुप्ताने गुणालंकारयुक्त शब्दार्थाचे – काव्याचे – महत्त्व स्फूर्तिदायक शैलीत वर्णन केले आहे. हे गुणालंकारयुक्त शब्दार्थच विभावा-

दिकांच्या साधारणीकरणाच्या – आधुनिक परिभाषेत भावनात्मक स्वरूपात त्यांचे दर्शन घडविण्याच्या - द्वारा सहृदयाच्या स्थायी भावाला स्थलकालांच्या सीमा आणि वैयक्तिक क्रोधलोभ यातून विमुक्त करून त्याची परिणती रसात करतात. अभिनवगुप्ताच्या मते स्थायीभावाची वीतविघ्न प्रतीती म्हणजेच रस. या प्रतीतीचा भोक्ता निश्चितच सहृदय होय. पण वरील संदर्भात काव्य हेच तिला विघ्नमुक्त करण्याचे एकमेव साधन होय. अर्थात काव्याचे महत्त्व रससिद्धांतात कमी मानलेले नाही. मानता येईलच कसे ? काव्य हीच तर त्याची जन्मभूमी किंवा आधारस्थान आहे. त्याविना त्याचे अस्तित्वच काल्पनिक ठरेल. सहृदयाच्या आकलनशक्तीचे अपयश हे रसप्रतीतीच्या मार्गातले सर्वांत मोठे विघ्न होय यात संदेह नाही. परंतु याचा अर्थ असा नव्हे की त्यापायी काव्यातले सारे सौंदर्यच नाहीसे होऊन जाते. अशा परिस्थितीत काव्याचा किंवा कवीचा दोष नसून सहृदयताच सदोष ठरते. येथपर्यंत सहृदयगत रसाचा विचार झाला. वस्तुगत रसाच्या कल्पनेचाही रसशास्त्रात अभाव नाही. भरत, लोल्लट आणि शंकूक यांनी प्रतिपादन केलेला रस तर निश्चितच वस्तुगत आहे. काव्य–कौशल्य व नाट्य–नैपुण्य यांच्या द्वारा त्याची रंगभूमीवर निर्मिती होते आणि तो आस्वादरूप नसून आस्वाद्यच असतो. तिकडे जैन आचार्यांनी पण रसाचे अस्तित्व काव्यगत भावांच्या सामग्रीतच मानलेले आहे. याचप्रमाणे कविगत रसाची कल्पनाही नवी नाही. भरत, आनंदवर्धन, भट्टनायक, तसेच अभिनवगुप्त इ. आघाडीवरच्या सर्वच रसाचार्यांनी अत्यंत स्पष्ट शब्दात तिला मान्यता दिलेली आहे :

'कवेरंतर्गतं भावं भावयन्भाव उच्यते'। म्हणजे कवीच्या अनुभूतीचे भावन घडवून आणतो त्याचे नाव भाव.

यथा बीजाद् भवेद् वृक्षो वृक्षात् पुष्पं फलं यथा ।
तथा मूलं रसाः सर्वे तेभ्यो भावा व्यवस्थिताः ॥ (नाट्यशास्त्र ६.७)

म्हणजे बीपासून जसा वृक्ष होतो आणि वृक्षापासून जशी फुलेफळे होतात, त्याचप्रमाणे कविगत रस हेही मूळ असून त्याच्या द्वाराच भाव अस्तित्वात येतात.

भरताने उद्धृत केलेल्या या श्लोकावर भाष्य करताना आनंदवर्धनाचा आधार देऊन रसाचे महत्त्व अभिनवगुप्ताने अत्यंत स्पष्ट शब्दात सांगितले आहे : "याच कविगत, साधरणीकृत आणि रससंवित्तीवर आधारलेल्या काव्याच्या सहाय्याने नटाचे व्यापार चालतात. आणि तीच कविगत संवित् हा वास्तविक (मूलभूत) रस होय. तिच्या प्रतीतीने वश झालेल्या (कविगत रसाने प्रभावित झालेल्या) प्रेक्षकाला 'अपोद्धारबुद्धी'ने म्हणजेच अन्वयव्यतिरेकांच्या द्वारा मागाहून विभावादिकांचा प्रत्यय येतो. अशा रीतीने मूळ बीजाच्या ठिकाणी कविगत रस (भावादिकांचे मूळ कारण) असतो. कवी प्रेक्षकांसारखाच असतो. म्हणूनच ध्वन्यालोककार, श्रीआनंदवर्धनाचार्य, यांनी म्हटले आहे की जर कवी शृंगारप्रिय असेल तर सारे जग शृंगारमय

होऊन जाते, तोच जर विरागी असेल तर सारे काव्य नीरस होते, इ. त्या (बीजस्थानी असलेल्या कविगत) रसापासून वृक्षाच्या जागी असलेले काव्य (निर्माण) होते. त्यात फुलांची जागा नटांचे अभिनयादी व्यापार घेतात. त्यातील फळांच्या जागी येतो प्रेक्षकाचा रसास्वाद. म्हणून (प्रेक्षकाच्या दृष्टीने काव्याचे उभे) विश्वच रसमय असते. (हिंदी अभिनव भारती, पृ. ५१५)

कविगत रसाच्या या विवरणानंतर मर्ढेकरांच्या आक्षेपाचे निरसन सहजच होऊन जाते. पूर्वी उल्लेखिलेल्या नरमांसभक्षणाच्या प्रसंगातला मूळ रस कविगत अनुभूती हाच होय. सहृदयानुभूतिरूप रसाचाही निर्णय तीनुसारच होणार. काव्यगत स्थायीभावाचा आशय प्रत्येक पात्राचा स्थायीभाव असा नव्हे, तर कविगत स्थायीभाव असा आहे. कवीचा भाव जर जुगुप्सा असेल तर सहृदयालाही जुगुप्सेचाच (बीभत्स रसाचा) अनुभव येईल. कवीचा भाव क्रोध असेल तर क्रोधा(रौद्र रसा)ची आणि भय असेल तर भीती(भयानक रसा)ची अनुभूती येईल. या वस्तुस्थितीचे दिग्दर्शन आम्ही साधारणीकरणाच्या संदर्भात केलेच आहे.

रसाच्या अभिव्यक्तीला होणारा विरोधही भारतीय काव्यशास्त्राला नवीन नाही. ध्वनीच्या स्थापनेपूर्वी लोल्लटाने व शंकुकाने आणि त्यानंतरही भट्टनायक, महिमभट्ट, धनंजय इत्यादिकांनी रसाच्या अभिव्यक्तीचा निषेध प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष स्वरूपात केला आहे. स्वतः भरताचेच मत तीविरुद्ध आहे. भरताच्या मते 'निष्पत्ती'चा वास्तव अर्थ निर्मिती हाच आहे. निष्पत्तीचा अर्थ विशद करण्यासाठी त्याने षाडवादी रसांचे उदाहरण दिले आहे त्यावरून त्याच्या मते रसास्वाद ही एक संकीर्ण अनुभूती असून षाडवादी रसांच्या रुचीत इतर मसाले, व्यंजने आणि भाज्या यांचा स्वाद जसा मिसळून जातो तसा तीतही आधारभूत स्थायीभावाशी काव्याच्या व नाट्याच्या स्थायीभावाचे मिश्रण झालेले असते. लोल्लटानेही **उपचितीच्या** कल्पनेद्वारा याच मताचा पुरस्कार केला आहे. आणि अभिव्यक्तीचे खंडन करताना भट्टनायकानेही **भुक्तीची** कल्पना त्यावरच आधारली आहे. भट्टनायकाच्या मते सहृदय रसाच्या रूपाने ज्या स्थायी भावाचा उपभोग घेतो तो निर्भेळ रत्यादी नसून, गुणालंकार, म्हणजे काव्यसौंदर्य आणि चार प्रकारचा अभिनय, म्हणजे नाट्यसौंदर्य, यात घोळलेला असतो. पाश्चात्य काव्यशास्त्रात निरूपण केलेल्या कलात्मक भावाचाच हा पर्याय होय. एवंच निर्मितीची कल्पना रसशास्त्राला अपरिचित नाही. पण त्याच्या जोडीला रसाभिव्यक्तीचा सिद्धांत त्याला सर्वस्वी अमान्य आहे असे म्हणणे मात्र सुसंगत ठरणार नाही. ज्या आधुनिक टीकाकाराने काव्यास्वादाला निर्भेळ अनुभूती न मानता तो अनुभूतींचा एक व्यवस्थित मेळावा आहे असे अगदी निरपवाद शब्दात सांगितले आहे त्याच्याच विवरणाच्या आधारे रसाची अभिव्यक्ती पण सिद्ध होते. डॉ. रिचर्ड्सने काव्यास्वादप्रक्रियेचे सहा टप्पे मानले आहेत : चाक्षुष संवेदन (प्रतिमाविधान), संबद्ध प्रतिमाविधान, स्वतंत्र प्रतिमाविधान,

विचार, भावजागृती आणि दृष्टिकोणाची निर्मिती. या विश्लेषणानुसार एखाद्या छापील वा लिहिलेल्या कवितेचा अभ्यास केल्यानंतर वाचकाच्या मनावर प्रारंभी तर नुसत्या अक्षरांच्या प्रतिमा उमटतात, मग त्यांच्या आकृती व नाद यांच्याशी निगडित असलेल्या प्रतिमा व नंतर त्या अक्षरांनी बनलेल्या शब्दांच्या रूढ असलेल्या अर्थांशी निगडित झालेल्या प्रतिमा उमटतात. या त्या मानाने अधिक स्वतंत्र असतात. त्यानंतर शब्दांच्या वाच्यार्थाशी समन्वित झालेल्या स्वरूपाच्या द्वारा वाचकाचे विचार आणि कल्पना जागृत होतात आणि परिणामी त्याचे भाव उचंबळून येतात. आणि शेवटी या प्रक्रियेचा संकलित परिणाम होतो एका विशिष्ट मानसिक अवस्थेची निर्मिती. अशा रीतीने कवितेच्या द्वारा आस्वादकाच्या भावनेची जागृती तर मानसशास्त्रज्ञालाही मान्य आहे. मानसशास्त्रही भावजागृती नाकारीत नाही. कारण त्यातही मानवी जाणिवेतील काही प्रवृत्तींना स्थिर प्रवृत्तीच मानलेले आहे. कवितेच्या द्वारा आस्वादकाच्या जाणिवेत ज्या भावाची वा भावशबलतेची जागृती होते तो निश्चितच त्याचा स्वतःचा भाव वा अनुभव असतो. कवीचा भाव वा अनुभव त्याचे प्रेरक वा निमित्त कारण असतो हे निश्चित, परंतु कवीचाच भाव जसाच्या तसा आस्वादकाच्या चित्तात संक्रांत वा स्थलांतरित होत नाही, होऊ शकत नाही. येथेच आपण अभिव्यक्ती आणि संक्रमण वा संचार यांमधील विवादाच्या क्षेत्रात पाऊल टाकतो. आणि आपल्यापुढे फिरून असा प्रश्न उपस्थित होतो की काव्यानुभूतीचे **संचरण** (संप्रेषण, संक्रमण – कम्युनिकेशन) होते की **अभिव्यक्ती.** त्याचे उत्तर असे की ज्या अनुभूतीच्या आस्वादकाच्या चित्तातील उदयाची कल्पना अभिव्यक्तिवादात अनुस्यूत आहे ती कवीच्या अनुभूतीहून निराळी आणि स्वतंत्र असते. तिचा उगम मात्र कविगत अनुभूतीतच असतो म्हणून ती कवीच्या अनुभूतीशी पुष्कळच मिळती जुळती असते. याचप्रमाणे संचरणाचाही अर्थ असा नव्हे की कवीची अनुभूतीच जशीच्या तशी आस्वादकाच्या चित्तात संक्रांत वा स्थलांतरित होते आणि आस्वादक आपल्या स्वतःच्या नव्हे तर कवीच्या अनुभूतीचा आस्वाद घेतो. असल्या निरर्गल कल्पनांना आय्. ए. रिचर्ड्सने अगदी संदेहातीत शब्दात प्रत्युत्तर दिलेले आहे. संचरणवादाचेही म्हणणे असेच आहे की एखादी कविता वाचल्यानंतर आस्वादकाच्या चित्तात त्या कवितेत व्यक्त झालेल्या कवीच्या मूळ भावनेसारखीच अनुभूती उदय पावते. अगदी तीच अनुभूती आस्वादकाच्या चित्तात संक्रांत होत नाही, होऊ शकत नाही. म्हणजे संप्रेषण आणि अभिव्यक्ती यांमधील भेद बव्हंशी तात्त्विक स्वरूपाचाच आहे. व्यवहारात दोहोत विशेष भेद उरत नाही. कारण दोहोतही समान अनुभूतीचीच कल्पना अंतर्भूत आहे. "काव्यास्वादात आस्वादक नुसत्या कवीच्याच अनुभूतीचा आस्वाद घेत असतो, तीत आस्वादकाची स्वतःची अनुभूती मिसळलेली नसते" असा दावा संप्रेषणवादीही करीत नाही आणि उलट अभिव्यक्तिवादाचेही असे म्हणणे नाही कि "आस्वादक कवीच्या अनुभूतीहून

सर्वस्वी निराळ्या व स्वतंत्र अशा स्वतःच्याच निर्भेळ अनुभूतीचा आस्वाद घेतो." सांगण्याचे तात्पर्य असे की निर्मिती आणि संप्रेषण यांच्या सिद्धांतांच्या सहाय्याने अभिव्यक्तीचे खंडन केल्याने रससिद्धांत अग्राह्य ठरवता येत नाही. कारण एक तर रसाची अभिव्यक्ती संपूर्णतया नाकारणे शक्य नाही. आणि दुसरे असे की अभिव्यक्तीच्या कल्पनेत निर्मिती आणि संप्रेषण या कल्पनांचाही अभाव नाही.

आता फक्त दोन आक्षेप बाकी उरतात. त्यातला एक असा की साहित्याच्या मूळ जाणिवेची रससिद्धांताशी संगती लागत नाही. रससिद्धांत जीवनातील शाश्वत मूल्यांवर आधारलेला आहे आणि आज तर शाश्वतीची कल्पनाच विस्कळित झाली आहे. म्हणून आजच्या कवितेच्या दृष्टीने आनंदवादावर अधिष्ठित झालेला रससिद्धांत व्यर्थ आहे. श्रद्धेचा प्रश्न हा एक अतिशय व्यापक प्रश्न असून त्याचा नुसत्या काव्याशीच नव्हे तर उभ्या जीवनाशी जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. आज जीवन जितके संकटग्रस्त आहे तितके इतिहासातील कोणत्याच युगात झाले नव्हते यात शंका नाही. आणि मानवाचे अस्तित्वच जेव्हा क्षणाक्षणाला धोक्यात असते तेव्हा श्रद्धेला आधार तरी कशाचा उरणार? म्हणून ही अश्रद्धा आणि तज्जन्य विषाद हे आजच्या प्रत्यक्षातील अनुभवाचे सत्य आहे. कोणीही खरा कलावंत त्यातून निसटू शकत नाही. तरी पण मी विचारतो, "आज खरोखरच श्रद्धेचा चुराडा झालेला आहे का? असे असेल तर सामर्थ्याचा विकास, शक्तीची संघटना, शांती आणि सुरक्षितता यांसाठी चाललेल्या विश्वव्यापी प्रयत्नांना आधार तरी कसला आहे? सर्वनाशाचे हे संकटच आपली जीवनेच्छा तीव्रतर करायला कारणीभूत ठरलेले नाही का? आणि जीवनेच्छेची तीव्रता हाच निष्ठेच्या अपरिहार्यतेचा पुरावा नव्हे काय?"

आजच्या संभाव्य भवितव्यांपैकी एकटा सर्वनाशच इष्ट आहे की काय? सर्वनाशाच्या भयाने जवळ आलेल्या मानवतेच्या सार्वदेशिक संघटनेच्या संभाव्यतेची काहीच का किंमत नाही? संभाव्य दोन्हीही असू शकतात. निवड कशाची करायची हे आपल्यावर अवलंबून आहे. सर्वनाशाचा धोका हीच आजची एकमेव वस्तुस्थिती आहे आणि त्याचा आविष्कार हीच खरी कला होय, असेच मानण्याचा आपण आग्रह धरून बसलात तर त्यात रससिद्धांताचा काय बरे दोष? वास्तविक ही आत्मघातकी निराशा पण रससिद्धांताच्या कक्षेबाहेर राहत नाही आणि या निराशेला सुंदर स्वरूप देण्याचे खरेखुरे सामर्थ्य आपल्याजवळ असेल तर रससिद्धांतच आपल्या कलाकृतीचे मूल्यमापन करू शकेल. हे सगळे सत्य असले तरी पण व्यापक दृष्टिकोणातून यासंबंधी मी फक्त एवढेच म्हणू इच्छितो की "ज्यांची जाणीव अधिक निर्मळ आणि ज्यांचे विचार अधिक निकोप असतील ते आपणाशी सहमत होणार नाहीत. जीवन आहे तोपर्यंत निष्ठा अटळ आहे, आणि जीवनावरच निष्ठा नसेल तर कलेवर निष्ठा ठेवून तरी काय साधणार?"

याच आक्षेपाचा दुसरा पैलू असा की " रसपरिपाकाला स्थायीभावाच्या तात्कालिक अनुभूतीची नव्हे तर भूतकालातील भावनांच्या संस्कारांची वा वासनेची आवश्यकता असते. आणि जीवनात तर नुसता क्षणच खरा असतो. आजची कविता केवळ तात्कालिक अनुभूतीचीच नव्हे तर अनुभवल्या जाणाऱ्या क्षणाचीच कविता असते." परंतु हा नुसता वाणीचा विलास झाला. सिद्धांताचा हा काल्पनिक आविष्कार वस्तुस्थितीला धरून नाही. जीवनाच्या कोणत्याच क्षेत्रात अनुभव आणि क्रिया, भाव आणि निर्मिती, एकाच वेळी घडू शकत नाहीत, हा निसर्गाचा नियम आहे. अर्थात काव्याचीही निर्मिती अनुभव घेत असतानाच्या अवस्थेत संभवत नाही. अनुभवलेल्या क्षणांना शब्दात टिपणे जिथे इतके कठीण आहे तिथे अनुभवल्या जात असणाऱ्या क्षणांना आपण शब्दात पकडणार कसे ? अनुभवल्या जात असणाऱ्या भावांना संवेदनेपलीकडे काहीच अस्तित्व नसते. या अमूर्त संवेदनांनाही साकार करण्याचा प्रयत्न तरलहृदयी कलावंताची कल्पना करीत असते यात शंका नाही. पण या संवेदना साकार बनेतोपर्यंत त्यांचा अनुभव घेऊन संपलेलाही असतो. अनुभूयमानाचे साकार होणे हीच तर अनुभूती आणि तीत क्षण अतीत बनलेलाच असतो. हिलाच क्रोशेने सहज–अनुभूती मानले आहे. पण तो कलेची स्वरूपे दोन मानतो : एक आंतर स्वरूप आणि दुसरे व्यावहारिक. सहज–अनुभूती हे कलेचे आंतर रूपच असून ते कलावंताच्या जाणिवेत आपोआप व अटळपणे साकार होत असते. व्यावहारिक दृष्ट्या तो कलेचा आराखडा (प्रल्कपना) होय, कला नव्हे. व्यवहारात जिला आपण कला म्हणतो, जी विवेचनाचा विषय ठरते, ती म्हणजे या सहज–अनुभूतीच्या मूर्त साधनांच्या द्वारा केलेल्या चित्रणाला दिलेली संज्ञा होय. तिची निर्मिती कलावंत आपल्या अतीत अनुभूतींच्या आधारे स्वच्छेने करीत असतो. म्हणून अनुभूयमान क्षणाच्या निर्मितीची कल्पना टिकूच शकत नाही. अनुभव झालेल्याचीच निर्मिती वा पुननिर्मिती संभवते. एवंच प्रथम असंभाव्य गोष्टींची कल्पना करायची, आणि मग जे शब्द अनादी कालापासून मानवी जीवनाच्या अभिव्यक्तीचे सर्वात प्रभावी साधन ठरलेले आहेत त्यांनाच सर्वात अधिक मनोज्ञ सामग्री म्हणून 'असाध्य ते साध्य' करण्याचे श्रेय जोडायचे यात बौद्धिक चमत्कृती मानता येईल म्हणा, पण तिला काव्यविषयक सत्य म्हणून मान्यता मिळवणे मात्र अशक्यच आहे.

रससिद्धांतावरील शेवटचा आक्षेप असा की त्यामुळे काव्यात सगळा भर आनंदावरच दिला जातो आणि त्यामुळे उपभोगाच्या प्रवृत्तीला प्रोत्साहन मिळून उदात्त वृत्तींची हेळसांड होते. हा आक्षेप मुळात नैतिक असून तत्हेतत्हेची सोंगे घेऊन विभिन्न युगात तो जीवनातल्या आणि काव्यातल्या आनंदवादाला विरोध करीत आलेला आहे. त्याचे एक उत्तर तर असे की भारतीय तत्त्वज्ञानात आणि काव्यशास्त्रात आनंदाचे जे स्वरूप कल्पिलेले आहे ते पर्यायाने मानवी जाणिवेच्या सर्वांगीण विकासाचेच वाचक आहे. मानवी व्यक्तित्वाच्या सर्वांगीण विकासाचे भावनात्मक

स्वरूप वा आस्वाद म्हणजेच आनंद. तो विषयोपभोग, सुख, मनोरंजन, प्लेझर वा लज्जत यांचा पर्याय नव्हे. रस हा आनंदाच्या या सर्वांगपरिपूर्ण कल्पनेवर अधिष्ठित झालेला असल्यामुळेच त्याच्या कक्षेत मानवी जाणिवेच्या गोड व कडू, सुखद व दुःखद, सर्वच प्रकारच्या प्रवृत्तींचा स्वाभाविकपणे समावेश करण्यात आलेला आहे. त्यात आनंदाच्या परिणत अवस्थेचाच नव्हे तर साधनावस्थेचाही संपूर्णतया स्वीकार केलेला आहे. म्हणून रसाच्या वास्तव स्वरूपाचे ज्ञान झाल्यावर हा आरोप करताच येत नाही. आचार्य रामचंद्र शुक्लांचे रसविवेचन हा याचा पुरावा होय. त्यांनी आनंदाला विरोध करूनही रसवादालाच काव्याचा सर्वात अधिक प्रमाणभूत सिद्धांत मानले आहे. आणखी असे की आनंद हा स्वतःच हितकर नाही की काय? आणि कल्याणाचाही अंतिम परिपाक आनंद हाच नव्हे का?

वरील प्रश्नांच्या उलगड्यानंतर रससिद्धांताची महती अनायासेच प्रस्थापित होते. शास्त्र आणि रूढी यांच्या बंधनातून विमुक्त असलेला रससिद्धांत आपल्या व्यापक व विकासशील स्वरूपात काव्याचा सार्वदेशिक सिद्धांत असून त्याच्या आधारे प्रत्येक देशातल्या आणि प्रत्येक काळातल्या ललित साहित्याचे – ललित साहित्याच्या प्रत्येक प्रकाराचे – यथातथ्य मूल्यमापन करता येते. त्याचा आराखडा इतका सर्वांगीण आहे की मानवी जाणिवेतील मौलिक वृत्तीला, भावनेला अग्रमान देऊन व इतरही सर्व प्रमुख अंशांचे ग्रहण करून तो आगेकूच करतो. म्हणून जीवनाची सर्व स्वरूपे आणि नानाविध मूल्ये यांच्याशी रससिद्धांताची पूर्ण एकतानता आहे. निरनिराळ्या वादातील अंतर्गत विरोधही समतोल साधून त्यात समाविष्ट होतात. कारण वस्तुस्थिती अशी आहे की रससिद्धांत मानवतावादाच्या भक्कम पायावर अधिष्ठित झालेला आहे. मानवाचा स्वीकार तो त्याचा देह आणि आत्मा, त्याचे सामर्थ्य आणि सीमा, तसेच त्याचे सारे क्रोधलोभ यांच्यासकट करतो. यामुळे मानवाच्या अतीत, वर्तमान व अनागत जीवनाशी त्याचा एकरूपतेचा संबंध आहे. मानवतावाद जसा मानवालाच अंतिम सत्य मानून जीवनविकासाच्या बरोबरीने अखंड विकासमान होत आलेला आहे तसाच रससिद्धांतही मानवी संवेदनांना अंतिम सत्य मानून निरंतर विकसनशील बनलेला आहे. जीवनाच्या स्थिति-गती जसजशा पालटत जातात तसतशी मानवतावादाच्याही रूपरेषेत सुधारणा होत जाते, त्याप्रमाणेच जसजसे साहित्याच्या स्थितिगतीत परिवर्तन होत जाते तसतसे रसाचे स्वरूपही व्यापक होत जाते. जीवनाच्या सदैव विकास पावणाऱ्या गरजा आणि कल्पना यांचे आकलन जसे मानवतावादातच होऊ शकते तसेच साहित्यातील विकसनशील जाणिवांचेही समाधानही रससिद्धांतातच होऊ शकते. जीवनविषयक भूमिकात जोपर्यंत मानवतेहून अधिक श्रेष्ठ सत्याचा शोध लागत नाहीआणि साहित्याच्या क्षेत्रात जोवर संवेदनांपेक्षा अधिक मनोहर अशा तत्त्वाचा उदय होत नाही, तोपर्यंत रससिद्धांताहून अधिक प्रमाणभूत अशा सिद्धांताची कल्पनाही करता येणार नाही.

●●●

विभाग दुसरा

रीतिवाद

प्रकरण चवथे

सामान्य विवेचन

रीतीची परिभाषा व स्वरूप

रीती हा शब्द सर्वांत प्रथम वामनाने योजिला. वामनापूर्वी भामहाने व दंडीने रीतींची चर्चा केली असली तरी त्यांनी रीतीची व्याख्या किंवा परिभाषा तयार केली नव्हती. हे कार्यही पहिल्या प्रथम वामनानेच केले. वामनाच्या मते रीती म्हणजे वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचना आणि वैशिष्ट्यपूर्ण म्हणजे गुणवती. गुणांचा अर्थ काव्याचे – शब्दार्थांचे – शोभादायक धर्म. 'विशिष्टा पदरचना रीतिः' 'विशेषो गुणात्मा' (का. सू. १. २. ७–८, २. २. १) म्हणजे वामनाच्या मते शब्दार्थगत सौंदर्याने युक्त असलेली पदरचना रीती होय. किंवा रीती म्हणजे सुंदर पदरचना. हे सौंदर्य शब्दगत तसेच अर्थगतही असते. आनंदवर्धनाने तिला 'संघटना' म्हटले आहे. सम्यग् म्हणजे उचित पदरचनेचेच नाव रीती वा संघटना. आनंदवर्धनाने वास्तविक वामनाच्याच भाषेचा संक्षेप केला आहे. वामनाची पदरचना आणि आनंदवर्धनाची संघटना समानार्थकच होत. आणि दोहोंच्या विशेषणातही काही मूलभूत अंतर नाही. वामनाने पदरचनेला शब्दार्थगत सौंदर्याने युक्त म्हटले तर आनंदवर्धनाने 'सम्यग्'. आनंदवर्धनासमोर रसाचा मानदंड असल्यामुळे त्याच्याशी जुळणारा 'सम्यग्' शब्द त्याने योजला. कारण रसाला प्रमाण मानल्यावर त्याच्या अनुरोधाने औचित्य निश्चित करणे ओघानेच येते. वामनासमोर असा कोणताच मानदंड नव्हता. त्याने शब्दार्थांनाच अंतिम घटक मानल्यामुळे शब्दार्थांच्या सौंदर्यालाच विशेषण बनवले. एवंच वामन आणि आनंदवर्धन यांच्या परिभाषेत मौलिक साम्य असूनही त्यांनी योजिलेल्या विशेषणात मात्र सूक्ष्म भेद आहे. आनंदवर्धनाची रीती हे रसस्वरूप सौंदर्याचे साधन आहे – 'व्यनक्ति सा रसादीन्' (ध्व. ३. ५.), तर वामनाची रीती स्वतःच साध्य आहे.

आनंदवर्धनाने आपले मत स्पष्ट करताना म्हटले आहे : संघटना तीन प्रकारची सांगितली जाते– असमासा, मध्यमसमासा आणि दीर्घसमासा.

असमासा समासेन मध्यमेन च भूषिता
तथा दीर्घसमासेति त्रिधा संघटनोदिता। (ध्वन्य. ३. ५)

माधुर्यादी गुणांच्या आसऱ्याला राहून ती रस अभिव्यक्त करते.

गुणनाश्रित्य तिष्ठन्ती माधुर्यादीन् व्यनक्ति सार सान् ... ३. ६

अशा रीतीने आनंदवर्धनाने संघटनेविषयी तीन गोष्टी सांगितल्या आहेतः १ रीतीच्या वा संघटनेच्या स्वरूपाचे अधिष्ठान केवळ समास हे होय. त्यांचीच लांबीरुंदी वा अस्तित्व आणि अभाव रीतीच्या वर्गीकरणाचा पाया ठरतो. २ रीती गुणांच्या आश्रयाने राहते – रीती गुणाश्रित आहे. ३ ती रसाभिव्यक्तीचे माध्यम होय.

आनंदवर्धनानंतर रीतीचे सविस्तर विवेचन राजशेखराने केले. त्याने 'वचन-विन्यासक्रमो रीतिः' – म्हणजे शब्दयोजनेचा अनुक्रम रीती होय – अशी रीतीची व्याख्या केली. ही परिभाषा वामनाच्या परिभाषेहून मूलतः निराळी नाही. अंत नुसते शब्दांचे आहे. संदर्भ काव्यपुरुषाच्या रूपकाचा असल्याकारणाने राजशेखराने वाणीशी संबद्ध असलेले शब्द योजिले, लेखनाशी संबद्ध असलेले नव्हेत. यामुळेच पद किंवा शब्द यांऐवजी 'वचन' आणि रचनेच्या जागी 'विन्यासक्रमा' ची योजना केली गेली.

कुंतकाने रीतीला फिरून 'मार्ग' हे नाव दिले आणि रीतिविवेचनात क्रांती करण्याचा प्रयत्न केला. कुंतक स्वतंत्र विचाराचा पंडित होता. त्याने कवीच्या स्वभावाला काव्यात प्रधान मानून त्याच्याच अनुरोधाने मार्गांचे विवेचन केले आणि रीतींच्या प्रादेशिक वर्गीकरणाविषयी सोपहास तिरस्कार व्यक्त केला. कुंतकाने रीतीला 'कविप्रस्थान-हेतु' म्हटले आहे. अलंकाराचे आवरण दूर केल्यास 'प्रस्थान-हेतू' चा सरळ अर्थ पद्धती वा शैली असा आहे. त्याला कवी शब्दाची जोड देऊन कुंतकाने कवीचा स्वभाव हेच रीतीचे निर्णायक प्रमाण होय या गोष्टीवर भर दिला आहे.

भोजाची रीतीची व्याख्या व्युत्पत्तिमूलक आहे :

वैदर्भादि-कृताः पन्थाः काव्ये मार्ग इति स्मृताः ।
रीङ्गताविति धातोरसा व्युत्पत्या रीतिरुच्यते ॥ (स.क.भ. २.२७)

म्हणजे वैदर्भ्यादि पंथ काव्यात 'मार्ग' या नावाने ओळखले जातात. गतिवाचक 'रीङ्' धातूपासून उत्पन्न झाल्याकारणाने त्यांनाच रीती म्हणतात. याप्रमाणे भोजाने मार्ग, पंथ आणि रीती यांना व्युत्पत्तीच्या आधारे एकार्थवाचक ठरवून त्यांची अभिन्नता प्रतिपादिली आहे. तो रीतीचा अर्थ 'कवि-गमन-मार्ग' असा करतो.

भोजानंतर मम्मटाने रीतीच्या परंपरागत परिभाषेत थोडा बदल केला. त्याने विवेचन केले आहे नुसत्या उपनागरिका, परुषा आणि कोमला या वृत्तींचेच, पण शेवटी त्याने हे स्पष्ट केले आहे की प्राचीन आचार्यांनी यांनाच अनुक्रमे वैदर्भी, गौडी व पांचाली रीती म्हटले आहे :

'एतास्तिस्रो वृत्तयो वामनादीनां मते वैदर्भी-गौडिया-पांचालाख्या रीतय उच्यन्ते। (का. प्र. ९. ४)

मम्मटाच्या मते नियत वर्णांचा रसानुकूल व्यापार म्हणजे वृत्ती–

'वृत्तीर्नियतवर्णगतो रसविषयो व्यापारः।' (का. प्र. ९. १०५, वृत्ति)

मम्मटाच्या मतानुसार (१) रीती (वृत्ती) हा नियत–वर्णव्यापार होय. म्हणजे रीती ही वर्णांच्या गुंफणीला दिलेली संज्ञा असून हे वर्ण सुनिश्चित असतात. २ (पण) एवंच म्मटाने वर्णांच्या गुंफणीचा गुणांशी ठाम संबंध जोडला आहे. वर्णांची गुंफण दरेक गुणाच्या अनुरोधाने होत असते आणि त्याच्याच अनुरोधाने रीतीचे स्वरूप निश्चित होते. निराळ्या शब्दात शब्दांची गुंफण आणि रीती या दोहोंचेही नियमन गुणच करतात. शेवटी त्यांच्याच माध्यमातून रसाची अभिव्यक्ती करायला सहाय्यभूत होऊन रीती (वृत्ती) काव्यातले आपले अस्तित्व सार्थ ठरविते.

विश्वनाथाने मम्मटाच्या वर्णव्यापाराच्या जोडीला पदसंघटनेचे म्हणजे शब्दांच्या गुंफणीचे आणि सामासिक पदावलीचे महत्त्व फिरून प्रस्थापित केले आणि आनंद-वर्धनापासून स्फूर्ती घेऊन रीतीची पुढीलप्रमाणे व्याख्या केली :–

'पदसंघटना रीतिरंगसंस्थानविशेषवत्। उपकर्त्री रसादीनाम्' – पदसंघटनेचे नाव रीती. ती अंगलटीसारखी असते. आणि काव्याचा आत्मा जो रस त्याची महती वाढवते.' अंगलट जशी बाह्य असूनही मनुष्याच्या आंतरिक व्यक्तिमत्त्वाचे [आत्म्याचे] महत्त्व वाढविते तशीच पदसंघटना बाह्य असूनही काव्याला आत्मभूत झालेल्या रसाला सहाय्य करते.

वरील विवेचनातून एक गोष्ट शेवटी आपल्याला कळून येते : रीतीच्या महत्त्वात जरी दोन ध्रुवांइतके अंतर पडले असले – आत्म्याच्या स्थानावरून तिचे उच्चाटण होऊन ती जरी नुसती अंगलटीसारखीच ठरली असली, तरी पण तिच्या परिभाषेत मौलिक अंतर पडलेले नाही. वामनाची विशिष्ट पदरचना हीच रीतीची सर्वमान्य व्याख्या ठरली. ही विशिष्टताही साधारणपणे शब्दार्थांच्या चमत्कृतीवरच आधारित राहिली आणि वामनाने सुचविल्याप्रमाणे गुणांशी पण रीतीचा शाश्वत संबंध टिकून राहिला. अंतर इतकेच पडले की वामनाने जिथे शब्दार्थांच्या शोभादायक धर्मांच्या रूपाने गुणांना आणि त्यांच्याहून भिन्न नसलेल्या रीतीला स्वतःलाच साध्य मानले, तिथे आनंदवर्धनाने आणि उत्तरकालीन आचार्यांनी गुणांना रसाचे धर्म ठरविले आणि त्यांचा आधार घेणाऱ्या रीतीलाही रसाभिव्यक्तीचे माध्यम या नात्यानेच मान्यता दिली.

रीती आणि प्रवृत्ती, वृत्ती तसेच शैली यातील अंतर

रीती व प्रवृत्ती : प्रवृत्तीचे विवेचन प्रथम भरताने आणि नंतर त्याच्या अनुरोधाने राजशेखर, भोज, शिंगभूपाल इत्यादिकांनी केलेले आढळते. भरताच्या मते जे वैशिष्ट्य निरनिराळ्या देशातील वेश, भाषा आणि आचार सूचित करते त्याचे नाव 'प्रवृत्ती'. अशा प्रकारे प्रवृत्तीचा संबंध नुसत्या भाषेशीच नसून

वेश आणि आचार यांच्याशीही आहे तर रीतीचा नुसत्या भाषेपुरताच आहे. प्रवृत्तीचा संबंध राहणीच्या सर्वच वैशिष्ट्यांशी असतो तर रीतीचा नुसत्या बोलण्या-चालण्याच्या लकबींशी. प्रवृत्तीचे मूळ घटक बव्हंशी बाह्य व मूर्त आहेत तर रीतीचे अंतर्गत. म्हणून प्रवृत्तीचे अधिष्ठान निश्चितपणे भौगोलिक आहे तर रीतींचा आधार कवीच्या स्वभावातच अधिक आहे. प्रवृत्ती व्यावहारिक असते- म्हणूनच राजशेखराने तिला नुसता 'वेश-विन्यास-क्रम' ठरविले आहे – तर रीती पराकाष्ठेची साहित्यिक असते. याचमुळे प्रवृत्तींचा साक्षात् संबंध नाटकाशीच येतो, रीतीचा काव्याशी वा नाटकातील काव्यमय अंशांशी. पण हा भेद असूनही हे मान्यच करायला हवे की रीतिकल्पनेच्या मागे प्रवृत्तीची प्रेरणा निश्चितच होती.

रीती आणि वृत्ती : संस्कृत काव्यशास्त्रात वृत्तीला अनेक अर्थ आहेत. पण त्या साऱ्यांचाच प्रस्तुत विषयाशी संबंध नाही. वृत्तीची केवळ दोनच रूपे रीतीशी जुळती आहेत : (१) नाट्यवृत्ती – भारती, सात्त्वती, आरभटी आणि कैशिकी. यांनाच आनंदवर्धन व अभिनवगुप्त 'अर्थ-वृत्ती' म्हणतात. (२) काव्य वृत्ती – उपनागरिका, परुषा आणि कोमला (ग्राम्या) यांना आनंदवर्धन व अभिनवगुप्त 'शब्द-वृत्ती' म्हणतात. त्यांना अनुप्रासाचे प्रकारही मानतात. आनंदवर्धनाने वृत्तीची व्याख्या 'व्यवहारो हि वृत्तिरित्युच्यते' व्यवहाराचे किंवा व्यापाराचे नाव वृत्ती अशी केली आहे. अभिनवगुप्ताने तिचेच तात्त्विक दृष्ट्या स्पष्टीकरण करताना "तस्माद् व्यापारः पुमर्थसाधकः वृत्तिः" – पुरुषार्थसाधक व्यापार म्हणजे वृत्ती असे म्हटले आहे. आणखी स्पष्ट शब्दात सांगायचे तर पात्रांच्या चमत्कृतिपूर्ण कायिक, वाचिक आणि मानसिक कृति (हालचाली) म्हणजे वृत्ती. या व्यापाराचे वर्णन काव्यात सर्वत्र असते. कोणतेही वर्णन व्यापारविरहित असू शकत नाही. म्हणूनच वृत्तींना काव्याची माता म्हटलेले आहे.

'सर्वेषामेव काव्यानां वृत्तयो मातृकाः स्मृताः।' (भरत)

यात वाचिक क्रियांबरोबरच कायिक आणि मानसिक चलनवलनाचाही समावेश केलेला आहे. यामुळे वृत्तीचे स्वरूप शाब्दिक आणि आर्थिक दोनही प्रकारचे ठरते. काही काळानंतर ही दोन रूपे स्वतंत्र झाली. आनंदवर्धनाच्या शब्दात 'रसानुगुण अर्थ-व्यवहार भारती, सात्त्वती इ. वृत्तीचे रूप धारण करतो तर रसानुगुण शब्द-व्यवहार उपनागरिका, परुषा, कोमला या वृत्तीचे.' यांचा निर्माता उद्भट होय. उद्भटाने यांना नुसते अनुप्रासाचे प्रकार मानले असल्याने त्याच्या मते या वृत्ती म्हणजे नुसते वर्ण-व्यापार होत. या वृत्तींच्या स्वरूपाविषयी विद्वानात मतभेद आहे. रुद्रटाने वृत्तींना समासाश्रित मानले असून सामासिक पदसंघटनेलाच त्यांचा मूळ आधार मानले आहे.

'नाम्ना वृत्तिर्द्विधा भवति समासासमासभेदेन। २ का. अ. २.३

आनंदवर्धनाने थोडे आणखी व्यापक रूप देऊन त्यांना शब्दव्यापाराच्या स्वरूपाच्या मानले आहे. पण पुढे मम्मटाने उद्भटाच्या अनुरोधाने त्यांचा स्वीकार केवळ ठराविक वर्णव्यापार या नात्यानेच तेवढा केला आणि पुढे पुढे तर वृत्ती रीतीतच समाविष्ट होऊन गेल्या.

अर्थ-वृत्ती : वर सांगितलेल्या दोन वृत्तींपैकी अर्थ–वृत्तींचा रीतीशी निकटचा संबंध नाही. त्यांची योजना बहुधा नाटकाच्याच क्षेत्रात होत असते. आजच्या कादंबरीच्या क्षेत्रातही त्या सार्थ ठरू शकतील. त्या 'कायवाङ्मनसां चेष्टा' असल्याकारणाने त्यांची कक्षा अत्यंत विस्तृत असते (अभिनवगुप्त). रीतीचा संबंध जिथे नुसत्या वाणीपुरताच असतो तिथे यांचा संबंध शारीरिक आणि मानसिक व्यापारांशीही असतो. वृत्तींचा संबंध व्यक्तित्वाच्या विकासाचे दर्शन घडविण्याशी आणि व्यक्तिरेखनाशी असतो तर रीती म्हणजे नुसते भाषेच्या रचनेचे प्रकार होत. मुळात दोन्हीही रसानुकूलतेचे अधिष्ठान असल्याने रसाशी असलेल्या त्यांच्या संबंधद्वारा त्यांचा परस्परांशी संबंधही सिद्ध करता येतो. या दृष्टीने कैशिकी व पांचाली, सात्त्वती आणि आरभटी व गौडी, तसेच भारती आणि वैदर्भी समांतर आहेत. भरताने नुसत्या शब्दवृत्तीच मान्य करून त्यांचे क्षेत्र संकुचित करून टाकले असले तरी उत्तरकालीन पंडितांनी त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य केलेले आहे : "वृत्तिः सर्वत्र भारती।" (शारदातनय).

वर्णवृत्ती : इतर वृत्तींचा – उपनागरिका, परुषा आणि कोमला यांचा – रीतींशी इतका प्रत्यक्ष आणि निकटचा संबंध आहे की सामान्यतः त्यांच्याविषयी घोटाळाच होतो. पंडितांची यांसंबंधी तीन मते आहेत :

(१) वृत्तीचे अस्तित्व रीतीहून स्वतंत्र असते. उद्भटाने नुसत्या वर्णव्यवहाराच्या स्वरूपाच्याच वृत्तीचे विवेचन केले आहे. रुद्रटानेही समास आधार मानून वृत्तींचे विवेचन रीतीहून थोडे स्वतंत्र केले आहे. तिकडे आनंदवर्धन आणि अभिनवगुप्त यांचेही दोहोंचे वर्णन स्वतंत्रच आहे. पुढे मात्र आनंदवर्धनाने वृत्तींना शब्दव्यापार मानून त्या रीतींशी एकरूप असल्याचे मान्य केले आहे.

(२) मम्मट आणि त्यानंतरचे जगन्नाथादी पंडित वृत्ती व रीती एकच मानतात. मम्मटाने तर उपनागरिकादी वृत्तींचे विवेचन केल्यावर स्पष्टच सांगून टाकले आहे की याच वैदर्भ्यादी रीती म्हणून ओळखल्या जातात. जगन्नाथाने वैदर्भ्यादी रीतींना अनुलक्षून रीती व वृत्ती दोनही शब्दांचा उपयोग केला आहे.

(३) काही विद्वान वृत्तींना रीतीचेच अंग मानतात : त्यांच्या मते रीती म्हणजे वर्णांची गुंफण आणि वर्णांची गुंफण हाही रीतींचाच एक भाग आहे. म्हणूनच त्या रीतीचेच अंग होत. वामनाने वृत्तींचा उपयोग कैशिक्यादींच्याच अर्थाने केला आहे. अनुप्रासांचे प्रकार या नात्याने वृत्ती शब्दाचा उपयोग ही उद्भटाची कल्पना

असून वामनाने ती स्वीकारलेली नाही. पण त्याच्या रीतीविवेचनावरून हे उघड दिसते की तो अनुप्रासाच्या प्रकारांना रीतीचेच अंग मानतो. विश्वनाथाने रीतीचे घटक तीन मानले आहेत : रचना – शब्दांची गुंफण, समास आणि वर्णयोजना. म्हणून त्याच्या मते वर्णयोजनारूप वृत्ती हे रीतीचे अंग असण्याचा संभव आहे.

वरील विवेचनावरून पुढील निर्णय देता येतात : उद्भटाचे मत मान्य केल्यास वृत्ती म्हणजे वर्णांची गुंफण ठरून तिला केवळ रीतीचा आधारभूत बाह्य अंश मानावे लागेल. पण आनंदवर्धनाच्या अनुरोधाने तिला वर्णव्यापार मानले तर ती रीतीचाच पर्याय ठरेल. ध्वनिकालोत्तर विद्वानांचे मत हेच आहे. आमचे स्वतःचे विनम्र मत असे की 'वृत्ती' शब्दाचा या अर्थाने जन्म आणि त्याचा शेवटपर्यंत होत राहिलेला उपयोग हा तिच्या स्वतंत्र अस्तित्वाचाच पुरावा होय. रीतीचे बाह्य अंश दोन : (१) संघटना (शब्दयोजना, समासादी) आणि (२) वर्णयोजना, हिचेच दुसरे नाव वृत्ती.

रीती व शैली : आता रीतीला समानधर्मी असलेला एकच शब्द उरला – 'शैली'. तसा तर तो अतिशय जुना असून त्याची व्युत्पत्ती 'शील'पासून होते. शील म्हणजे स्वभाव. कुंतकाच्या मते हाच रीतीचा नियामक अंश होय. रीती हा जसा स्वभावाच्या आविष्काराचा मार्ग असतो तशीच शैली ही शीलाच्या (स्वभावाच्या) आविष्काराची पद्धती होय. तिच्या व्युत्पत्तिनिष्ठ अर्थात वैयक्तिकतेचा अंश मुळातच विद्यमान आहे. पण तरीही भारतीय काव्यशास्त्रात 'शैली' शब्दाचा उपयोग या अर्थाने साधारणपणे झालेला नाही. शास्त्रात तो शब्द भाष्य लिहिण्याची पद्धती इत्यादिकांच्या संदर्भातच योजला गेलेला आहे. 'यथा – प्रायेणाचार्यागमिय शैली यत्सामान्येनाभिधाय विशेषेण विवृणोति' (कुल्लूक भट्टकृत टीका – मनुस्मृति १. ४ : बलदेव उपाध्याय – भारतीय साहित्यशास्त्रमधून). अभिव्यक्तीची पद्धत या अर्थाने 'शैली' शब्दाचा उपयोग आधुनिक असून तो इंग्रजी 'स्टाइल'चा पर्याय होय.

विशिष्ट अर्थाने शैली आणि रीती यात फारसे अंतर नाही. शैलीच्या अनेक व्याख्या केल्या गेल्या आहेत. 'शैली हा विचारांचा वेश होय.' 'शैली म्हणजे प्रत्ययकारी शब्दांची योजना.' 'अभिव्यक्तीच्या पद्धतीला शैली हे नाव देतात.' 'शैली म्हणजे भाषेचा व्यक्तिनिष्ठ उपयोग.' 'शैली म्हणजेच व्यक्ती.' इ.

शैलीचे मूळ घटक दोन : एक वैयक्तिक आणि दुसरा वस्तुनिष्ठ. युरोपातील काव्यशास्त्रात या दोहोंचेही सविस्तर विवेचन झालेले आहे. ग्रीक विद्वानांमागून रोमन, फ्रेंच, इंग्लिश इ. अनेक काव्यशास्त्रज्ञांनी शैलीतील वस्तुनिष्ठ अंशाचे यथोचित विवरण केले. आता उरतो वैयक्तिक अंश आणि वास्तविक शैलीच्या दोन घटकांपैकी वस्तुनिष्ठ अंशापेक्षा वैयक्तिक अंशाचेच महत्त्व अधिक आहे. त्याच्या द्वारा शैलीकार शैलीच्या बाह्य अंशांचा समन्वय – अनेकतेतून ऐक्याची निर्मिती – करीत असतो.

...य ...ालय, ठाणे. स्थलांतर.
अनुक्र... ...
...

वैयक्तिक अंश दोन प्रकारचा असतो : पहिला शैलीतून होणारा कवीचा आत्माविष्कार म्हणजे शैलीचे व्यक्तित्वनिदर्शक स्वरूप आणि दुसरा पात्रे आणि परिस्थिती यांच्याशी होणारी शैलीची एकतानता. भारतीय रीतिविवेचनात पहिला प्रकार विरळाच. पण यासंबंधी एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे. या पहिल्या प्रकाराला द्यायला हवे तेवढे महत्त्व दिले गेले नाही यात शंका नाही. तरी पण त्याच्या जाणिवेचा संपूर्ण अभाव मात्र नाही. दण्डीने काव्यमार्ग प्रत्येक कवीला विशिष्ट मानले आहेत. आणि कुंतकाने कवीचा स्वभाव हेच शैलीचे मूळ अधिष्ठान मानले आहे. त्यांच्या मागून शारदातनयादिकांनी 'पुंसि पुंसि विशेषेण कापि कापि सरस्वती' असे म्हणून वैयक्तिक अंशाला मान्यता दिली आहे. वैयक्तिक अंशाच्या दुसऱ्या प्रकाराचा आविष्कार भारतीय काव्यशास्त्रात निश्चितच आढळतो. वामनाने त्याचे स्पष्टीकरण केले नसले तरी वामनापूर्वी भरताने असा स्पष्ट निर्णय दिला आहे की नाटकातली भाषा ही पात्रांच्या शीलस्वभावाला अनुसरूनच असली पाहिजे. तिकडे आनंदवर्धनाने वक्ता, वाच्य आणि विषय यांचे औचित्य हेच रीतीचे नियामक तत्त्व मानले आहे.

आता प्रश्न असा आहे की रीती व शैली हे समानार्थक शब्द आहेत का? किंवा त्यात काही अंतर आहे? डॉ. सुशीलकुमार डे यांची सूचना त्यांना एक मानू नये अशी आहे. त्यांच्या मते रीतीत वैयक्तिकतेचा अंश नाही तर शैलीचे वैयक्तिकता हे मूळ तत्त्व आहे. तेव्हा दोहोंना एक मानणे हा भ्रम होय. हिंदी पंडितांनीही त्यांना प्रमाण मानून या दोहोंच्या भिन्नतेला संमती दिली आहे. शैलीच्या वस्तुनिष्ठ स्वरूपाचाच संबंध असेल तिथे तिला रीतीहून पृथगात्म मानणे आवश्यक नाही. युरोपातील पंडितांनी निर्दिष्ट केलेले शैलीचे घटक निराळ्या नावाखाली रीतीत समाविष्ट झालेले आहेत. किंवा रीतीच्या घटकांचा वर उल्लेखिलेल्या शैलीतील घटकात समावेश होतो. लय, स्वरलालित्य इ. कलात्मक अंश वर्णांच्या वा शब्दांच्या गुंफणीत अंतर्भूत होतात. बौद्धिक अंशांचा समावेश अर्थव्यक्ती, प्रसाद इ. गुणात आणि साधारणपणे काही अलंकारात होऊन जातो. आणि भावनात्मक अंश – रस (कांतिगुण), माधुर्य आणि ओजो गुण यात समाविष्ट होत असतात. अशा परिस्थितीत शैली व रीती दोहोतील वस्तुनिष्ठ घटक सारखेच ठरतात. भेद आहे तो नुसत्या नावांचा. वैयक्तिक अंशाच्या बाबतीतही डॉ. डे मानतात तितके अंतर दोहोत नाही. व्यक्तिमत्वाचा रीतींवरील प्रभाव दण्डीने व इतर प्राचीन विद्वानांनी आणि कुंतक, शारदातनय इ. नव्या पंडितांनी मुक्त कंठाने मान्य केलेला आहे. कुंतकाचे विवेचन तर संपूर्णतया आधुनिकच वाटते. तो तर युरोपमधील रोमँटिक टीकाकारांप्रमाणे स्वभावावरच भर देतो. युरोपातही पुनरुत्थानकाली (रिनेसान्स) आणि विशेषतः रोमँटिक युगानंतरच व्यक्तित्वाला हे प्राधान्य लाभलेले आहे. ग्रीक व रोमन आणि नंतर इटॅलिअन व फ्रेंच टीकाकारांनी तर शैलीच्या वस्तुनिष्ठ घटकांवरच भर दिलेला आहे.

वरील विवेचनाची फलश्रुती अशी :

१. रीतीचे आणि शैलीचे वस्तुनिष्ठ स्वरूप एकच आहे. प्रारंभी भारतीय आणि युरोपमधील काव्यशास्त्रात साधारणपणे वस्तुनिष्ठ स्वरूपाचेच विवेचन होत असे.

२. डे व इतर टीकाकार मानतात त्याप्रमाणे भारतीय काव्यशास्त्रातही वैयक्तिकतेचा घटक सर्वस्वी अमान्य केलेला नाही.

३. तरीही शैलीच्या आजच्या स्वरूपात वैयक्तिकतेच्या अंशाला जेवढे महत्त्व आहे तेवढे भारतीय रीतीत कधीच मिळालेले नाही. एक टीकापद्धती या नात्याने तिच्यात वस्तुनिष्ठ अंशाचेच महत्त्व अधिक मानले जात असे. वामनाचा दृष्टिकोण तर वस्तुनिष्ठ आहेच पण आनंदवर्धनासारख्या सर्वमान्य टीकाकारांनीही – त्यांनी व्यक्तीच्या अस्मितेला यथोचित मान्यता दिलेली असूनही – रीतीच्या स्वरूपावरील वैयक्तिकतेचा प्रभाव अत्यंत मर्यादित प्रमाणातच मान्य केला आहे.

४. एवंच रीतीत आणि शैलीच्या आजच्या स्वरूपात वैयक्तिकतेच्या अंशाच्या प्रमाणाचे अंतर निश्चित पडलेले आहे. निदान शैली म्हणजेच व्यक्ती या सिद्धांतात सांगितल्यासारखी भारतीय रीती व्यक्तीशी एकरूप होऊ शकलेली नाही. या संदर्भात कुंतकासारख्या पंडिताचे एखादे विधान अपवादात्मकच मानायला हवे.

●●

प्र क र ण पा च वे

पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील रीती

भारतीय आणि पाश्चिमात्य काव्यशास्त्रात विलक्षण साम्य आहे. आणि हे साम्य नुसत्या मूलभूत सिद्धांतांपुरते नसून स्वरूपभेदातही आहे. भारतीय रीतिविवेचन आणि पाश्चात्यांचे शैलीचे विवेचन यांमधले परस्पर सादृश्य तर आश्चर्यकारक आहे. युरोपमध्ये शैलीचा प्राथमिक विचार आणि तिच्या कल्पनेचा विकास बराचसा भारतीय रीतीच्याच धर्तीवर झालेला आहे. किंवा कालानुक्रमाच्या अनुरोधाने पाहाता भारतीय रीतिनिरूपण साधारणपणे यूरोपातील ग्रीक आणि रोमन विद्वानांच्या शैलीच्या विवेचनाच्याच धर्तीवर झाले आहे. ग्रीक व काही रोमन पंडित भारतीय काव्यशास्त्रज्ञांच्या पूर्वकालीन आहेत यात वाद नाही. तरीही हे साम्य परस्परांच्या संपर्काचे वाद प्रभावाचे द्योतक नसून मानवी विचारसरणीच्या मौलिक एकात्मकतेचे द्योतक असल्याने ते काहीसे आकस्मिकच आहे हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. यूरोपमधील टीकाशास्त्राच्या प्रारंभकालीन युगाचे तीन टप्पे पडतातः १. विडंबनपर ग्रीक नाटकात आढळणारी तात्त्विक व व्यावहारिक टीका – या दृष्टीने ॲरिस्टोफेनिसचे 'फ्राग्ज' हे नाटक अतिशय महत्त्वाचे आहे. २. ग्रीक तत्त्ववेत्त्यांचे सौंदर्यविवेचन ३. ग्रीकोरोमन रीतिशास्त्रज्ञांचे रीतिविवेचन.

ॲरिस्टोफेनिसने 'फ्राग' या विडंबनपर नाटकात आपल्या युगातल्या नाटककारांची आणि त्यांच्या शैलीची अतिशय सूक्ष्म छाननी केली आहे. त्याने यूरिपिडिस आणि ॲस्कायलिस या प्रसिद्ध नाटककारांच्या वादविवादातून आपल्या युगात प्रचलित असलेल्या दोन परस्परविरोधी काव्य-शैलीतले अंतर अतिशय स्पष्टपणे दाखवले आहे. यूरिपिडिस साध्या व नैसर्गिक शैलीचा पुरस्कर्ता होता. एकीकडे तो मानवाची स्वाभाविक भाषा आणि बोलण्याची ढब यांच्या निसर्गसिद्ध स्वातंत्र्याचा जोरदार पुरस्कर्ता होता आणि दुसरीकडे कृत्रिम आरडाओरड आणि शब्दावडंबर यांचा कट्टा विरोधक. याउलट ॲस्कायलिस उदात्त शैलीला महत्त्व देत असे. तथाकथित स्वाभाविकतेला तो निःसत्त्व मानीत असे. त्याच्या मते वस्तुभूत विषयाच्या प्रौढीच्या अनुषंगाने भाषाही अटळपणे प्रौढ होत असते. यूरोपमधील साहित्यशास्त्राच्या उदयकालीच या दोन परस्परविरुद्ध शैलींमधील अंतर स्पष्ट होऊन

चुकले होते. तिकडेही भारतातील वैदर्भी आणि गौडीप्रमाणेच दोन काव्य-रीती प्रारंभापासूनच प्रचारात असून मान्यताही पावल्या होत्या.

प्लेटो

विडंबन नाटकांनंतर ग्रीक तत्त्वज्ञांच्या ग्रंथातून काव्यालोचनाचे कवडसे प्रसंगोपात्त आढळतात. प्लेटोने व ॲरिस्टॉटलने तात्त्विक दृष्ट्या शैलीला सामान्यतः त्याज्यच ठरविले आहे, पण व्यावहारिक दृष्टीने त्यानेही या विषयावर महत्त्वाचे विचार व्यक्त केलेले असून ॲरिस्टॉटलने तर रीतिशास्त्र नावाचा एक स्वतंत्र ग्रंथच (ऱ्हेटरिक्स) लिहिला आहे. 'गणराज्य' या आपल्या प्रसिद्ध ग्रंथात प्लेटोने काव्यातील भाषेचे (शैलीचे) विवेचन असे केले आहे. (रिपब्लिक) "काव्य-शैलीचे हे दोन प्रकार आहेत.....त्यांपैकी पहिलीत फारसा चढउतार असत नाही. भाषेला अनुकूल असे संगीत व लय साधून ती संथ गतीने वाटचाल करीत असते.

तर मग दुसरीचे स्वरूप काय ? तिला सर्वस्वी उलट माध्यमाची अपेक्षा नसते का ? साऱ्याच लयी आणि सारेच राग तिला हवे असतात – कारण तिच्यात पराकाष्ठेचे फेरबदल होत राहतात.

सर्वच कवी आणि लेखक यांपैकी एका काव्यशैलीचा अथवा या दोघींच्या भेसळीने बनलेल्या संमिश्र शैलीचा उपयोग करीत असतात."

एवंच प्लेटोच्या मते शैली तीन असतात : १. स्वाभाविक आणि साधी २. चित्रविचित्र ३. संमिश्र. प्लेटो यांपैकी संमिश्र शैली उत्तम मानतो. साध्या शैलीलाही त्याची तशी बरीच मान्यता आहे पण चित्रविचित्र शैलीला मात्र तो निकृष्ट मानतो. ती पोरेसोरे, नोकर चाकर आणि खेडुत लोक यांनाच प्रिय असते. हे तीन मार्ग कुंतकाच्या सुकुमार, विचित्र आणि मध्यम मार्गांपेक्षा निराळे नाहीत हे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

याव्यतिरिक्त प्लेटोने एका ठिकाणी काव्य-शैलीचे काही भौगोलिक प्रकारही दाखविले आहेत. ते वास्तविक संगीताचे प्रकार होत पण ते काव्याचेही माध्यम असू शकतात.

" 'करुण राग कोणते ?'

'मिश्रित आणि हायपर (एकांतिक) लिडियन.'

'कोमल तसेच प्रसन्न राग कोणते ?'

'ते आयोनियन व लिडियन हे होत.'

'पण त्यांचा उपयोग आपण योद्धे इत्यादिकांसाठीही करू शकतो का ?'

'छे! कधीच नाही. त्यांच्यासाठी डोरियन आणि फ्रिजियन हे राखीव होत.'"
(ग्रीक लिटररी क्रिटिसिझम, पृ. ६३)

वरील संज्ञांचा आधार प्रारंभी भौगोलिक असणार यात शंका नाही. त्यानंरत त्या विशिष्ट गुणांच्या वाचक बनल्या असणार वैदर्भी आणि गौडी यांच्या बाबतीतही हेच घडले.

ॲ रि स्टॉ ट ल

प्लेटोमागून ॲरिस्टॉटलने काव्यशैलीचे सविस्तर विवेचन आणि विश्लेषण केले. तसा तर त्याने आपल्या काव्यशास्त्रात (पोएटिक्स) पण या विषयाचा उल्लेख केलेला आहे. परंतु रीतिशास्त्र (रहेटरिक्स) या त्याच्या दुसऱ्या ग्रंथाचा तोच एकटा एक विषय आहे.

समकालीन तत्त्ववेत्यांप्रमाणे ॲरिस्टॉटलनेही एका ठिकाणी शैलीला ग्राम्य विषय (स्थूल आणि उदात्ततारहित) म्हटले आहे. पण दुसरीकडे विवेचनाच्या ओघात त्याने शैलीचे महत्त्व निःसंदिग्ध शब्दात मान्य केले आहे: "आता आम्ही शैलीचे विवेचन करीत आहो कारण नुसते वर्ण्य विषयावर प्रभुत्व असून भागत नाही तर त्याचे प्रतिपादन यथायोग्य पद्धतीने करणेही आवश्यक ठरते. आणि त्यामुळे शैलीत चमत्कृती निर्माण होते."

जिथे विषयाचे प्रतिपादन करण्याचा प्रश्न उद्भवतो तिथे त्याला निरनिराळ्या पद्धतींनी प्रतिपादित करण्याने फार अंतर पडते. ॲरिस्टॉटल गद्यपद्याच्या शैलीत निश्चित फरक मानतो: "कवितेची व गद्यसाहित्याची शैली निरनिराळी असते."

शैलीचे गुण: ॲरिस्टॉटलच्या मते शैलीचे गुण दोन – स्पष्टता (प्रसाद) आणि औचित्य. शैलीचा एक गुण हा की ती स्पष्ट असावी. (जोपर्यंत शैली आपला आशय स्पष्ट करू शकत नाही तोपर्यंत ती आपले उद्दिष्ट पार पाडण्यात यशस्वी ठरू शकत नाही हा याचा एक पुरावा). आणि तिची पातळी फार खालचीही असू नये वा विषयाच्या प्रौढीच्या मानाने फार वरचीही असू नये. उलट संपूर्णतया विषयाला साजेशी असावी.

प्रसाद – "सर्वसाधारणपणे उपयोगात येणाऱ्या नामांच्या आणि क्रियापदांच्या योजनेवर स्पष्टपणाचे अस्तित्व अवलंबून असते." (सेंट्सबरीचा संग्रह – लोसाइ क्रिटिकी, पृ. २२, २३, २४, २५). आणखी एका संदर्भात ॲरिस्टॉटलने चार गोष्टी शैलीच्या स्पष्टपणाला आधारभूत मानल्या आहेत: १. वाचनाची आणि आकलनाची सुलभता. २. यती, विरामचिन्हे इत्यादिकांची संदेहातीत योजना. नसत्या पर्यायोक्तीचा अभाव. ३. संमिश्र वा द्व्यर्थी अभिव्यक्तीचा अभाव. ४. अवांतर वाक्यांशांची माफक योजना पृ. २५).

गरिमा (प्रौढी) आणि औचित्य–"सर्वसाधारण वाक्प्रयोगांपेक्षा निराळेपणा भाषेला गरिमा (प्रौढी) आणतो. कारण विदेशवासियांना वा शहरवासियांना पाहून खेडेगावचा माणूस जसा प्रभावित होतो तसाच तो अशी शैली वाचूनही होतो." याचसाठी आपण आपल्या पदरचनेला परकी रंग द्या; कारण मनुष्य सर्वसामान्याहून निराळे असेल त्याची प्रशंसा करतो आणि जे प्रशंसेला कारणीभूत ठरते ते प्रसन्नतेलाही कारण होते. खालील विशेष शैलीला प्रौढी आणतात: नावाऐवजी लक्षणाचा उपयोग. विषयवर्णनात एखाद्या प्रकारचा संकोच असेल, तर लक्षण योजायला संकोच वाटल्यास नावाचा निर्देश आणि नाव संकोच वाटण्यासारखे असेल तर लक्षणाचा उपयोग, अलंकार (रूपक) आणि विशेषणांची योजना, एक वचनाच्या जागी बहुवचनी प्रयोग." (लो. क्रि., पृ. २६, २८, २९)

वरील विवेचन भारतीय रीतिसिद्धांताशी अत्यंत जुळते आहे. सर्वसाधारण नसलेल्या शब्दांची योजना म्हणजे भारतीय रीतिकारांचा 'कांति' हा शब्दगुण. वामनाच्या शब्दगुण कांतीत सर्वसाधारण शब्द टाळून त्यांच्या जागी तेजस्वी आणि कांतिमान शब्दांची योजना असते. संकोच टाळण्यासाठी नावाच्या जागी लक्षणाचा उपयोग आणि लक्षणाऐवजी नावाचा उपयोग हा असाच वामनाच्या ओज आणि सौकुमार्य या अर्थगुणाचा निदर्शक आहे. अर्थगुण ओजात पदाच्या जागी वाक्याची योजना आणि वाक्याच्या ठिकाणी पदाची योजना, तसेच संक्षेपार्थ साभिप्राय विशेषणांचा उपयोग केला जातो. आणि अर्थ-गुण सौकुमार्यात अशुभ अर्थ टाळण्यासाठी पदांच्या अर्थाची योजना केलेली असते.

पण ॲरिस्टॉटल प्रौढीचा उपयोग आपल्या इच्छेनुसार हवा तेव्हा करण्याच्या बाजूचा नाही. तीवरील सदभिरुचीचे आणि औचित्याचे नियंत्रण तो अपरिहार्य मानतो. परंतु (काव्याप्रमाणेच) गद्याच्याही क्षेत्रात विषयानुरूप भाषेची पातळी उच्चनीच हवी हाच सदभिरुचीचा सिद्धांत होय. "यासाठी आपला हा (परकी रंग देण्याचा) प्रयत्न डोळ्यांवर येता कामा नये. आपण हटातटाने शब्दयोजना करीत आहो असा भास न होता आपली भाषा वा शैली संपूर्णतया स्वाभाविकच वाटली पाहिजे."

दुसरा गुण **औचित्य**. "शैली जेव्हा (वक्त्याचे) भाव आणि व्यक्तित्व अभिव्यक्त करीत असेल आणि विषयभूत वस्तूला अनुरूप असेल तेव्हा तीत या गुणाचे अस्तित्व मानावे." (लो. क्रि, पृ. २६, २९) रीतीच्या संदर्भातील औचित्य-विवेचन आपल्याकडे दोन प्रकारांनी झालेले आहे. एक आनंदवर्धनाने सांगितलेल्या वक्त्याला आणि विषयाला अनुरूप अशा स्वरूपात आणि दुसरे कुंतकाच्या औचित्य-गुणाच्या रूपाने. या दोनही स्वरूपातले भारतीय आणि ग्रीक पंडितांचे विवेचन एकसारखे आहे. दोघांनीही वक्ता आणि विषय यांना अनुरूप असणे आणि सदभिरुची हीच शैलीची नियामक तत्त्वे मानली आहेत.

शैलीचे दोष : ॲरिस्टॉटलने शैलीचे चार प्रमुख दोष मानले आहेत: १. अतिरिक्त समासांचा उपयोग. २. अप्रचलित शब्दांची योजना. ३. प्रदीर्घ, अपुष्टार्थक आणि अतिरिक्त विशेषणांचा उपयोग. ४. ओढून ताणून केलेल्या आणि अप्रत्ययकारी रूपकांची योजना. हे चारही वास्तविक गौडीच्या अनियंत्रित स्वरूपाचे दोष होत. यांमुळे रचनेत शब्दावडंबर निर्माण होते. यांपैकी अप्रचलित शब्दांची योजना आणि प्रदीर्घ व अपुष्टार्थक विशेषणांचा उपयोग वामनाच्या अन्यार्थ (मम्मटादिकांच्या अप्रयुक्त) आणि नेयार्थ यांसारख्या पदार्थदोषात अंतर्भूत होतात. ओढून ताणून आणलेल्या आणि अप्रत्ययकारी रूपकांचा उपयोगही वामनाच्या संदिग्ध, अप्रयुक्त यांसारख्या वाक्यार्थदोषात किंवा मम्मटादिकांच्या कष्टार्थादी दोषात सामावून जातो. समासांची अतिरिक्त योजना हे गौडीचे वैशिष्ट्य असून त्याचा अतिरेक निश्चितच दोषास्पद ठरतो.

शैलीचे प्रकार : ॲरिस्टॉटलनेही शैलीचे प्रकार मानले आहेत. प्रथम तो दोन प्रकार करतो : साहित्याची शैली आणि वादविवादाची शैली. नंतर वादाच्या शैलीचे फिरून दोन भेद करतो : सभेतली शैली आणि न्यायालयातली शैली. सभेतली शैली मोठ्याशा भित्तिचीत्राच्या शैलीसारखी असते. दोहीतही सूक्ष्म चिन्हीकरणाला वाव नसतो. किंबहुना सूक्ष्म चिन्हीकरणाने त्यांची हानीच होते. न्यायालयातली शैली अलंकारिक वेशभूषेचा कमीत कमी उपयोग करते. तीत संबंधासंबंधांचे भेद अत्यंत स्पष्ट असून शब्दावडंबराचा संपूर्ण अभाव असतो. "यांव्यतिरिक्त शैलीचे मधुर, उदात्त इ. प्रकार पाडणे अनवश्यक आहे कारण तशाने तर संयत, उदार असे किती तरी इतर भेद संभवतात." भारतीय काव्यशास्त्राच्या दृष्टीने वरील विवेचनात एकीकडे कोमला आणि परुषा वृत्तीचे निदर्शन आहे तर दुसरीकडे माधुर्य, ओज, इ. गुणांवर आधारलेले प्रकार म्हणजे अनवश्यक विस्तार मानण्यात आला आहे.

सिसेरो आणि इतर रोमन रीतिकार

कालचक्राच्या फेऱ्यात सापडलेल्या संस्कृतीचे केंद्र स्थलांतर पावून रोममध्ये गेले. ॲरिस्टॉटलच्या परंपरेचा विकास टेरेन्स, सिसेरो, होरेस, क्विण्टीलियन इत्यादी रोमन आणि डायोनीसियस, डिमेट्रियस इ. ग्रीक रीतिशास्त्रज्ञांच्या ग्रंथांच्या द्वारा झाला. कालक्रमानुसार प्रथम सिसेरोचे (इ. पू. पहिले शतक) रीतिविवेचन घेऊ या. त्याचे असे मत आहे की सदैव परिवर्तनशील असलेली मानवी प्रकृती आणि अभिरुची यांच्या अनुरोधाने प्रत्येक व्यक्तीची शैली बदलत राहते. एवंच सिसेरो शैलीला व्यक्तित्वाचा आविष्कार मानतो. भारतीय आचार्यांनीही या बाबतीत हेच मत दिलेले आहे. त्यांची शब्दसंहती पण बव्हंशी यासारखीच आहे

'अस्त्यनेको गिरां मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम् ।'

.....

'तद्भेदास्तु न शक्यन्ते वक्तुं प्रतिकविस्थिताः ॥'

(दण्डी, काव्यादर्श, १.४०)

(भाषेच्या अनेक शैली असून त्यात सूक्ष्म भेद असतात. प्रत्येक कवीची स्वतःची स्वतंत्र शैली असत असल्याकारणाने शैलीतील भेदांचे वर्णन अशक्य आहे.)

औचित्य : सिसेरोच्या मते व्यक्तिव्यतिरिक्त शैलीची आणखीही दोन नियामक तत्त्वे आहेत : परिस्थिती [प्रसंग वा विषय] आणि प्रयोजन. यांचाही निराळ्या प्रकाराने उल्लेख आनंदवर्धनाने आणि मम्मटादिकांनी केलेलाच आहे. सिसेरोच्या या दोनही तत्त्वांचा अंतर्भाव आनंदवर्धनाच्या वस्तु-औचित्यात आणि रसौचित्यात होऊन जातो. आणि पुढे सिसेरोनेही औचित्याला शैलीचे मूलतत्त्व मानलेच आहे. औचित्यविचार हे कलेचे मौलिक तत्त्व असले तरी पण ते असे काही आहे की त्याचे शिक्षण कलेच्या द्वारा देता येत नाही.

शैलीची आधार-तत्त्वे : सिसेरोने शैलीचे चार घटक मानले आहेत—

१. प्रत्ययकारी शब्दांची निवड – सामान्यतः प्रचलित शब्दांचीच योजना श्रेयस्कर पण शैलीला उदात्त आणि रंजक रूप देण्यासाठी असामान्य शब्दांचा उपयोगही युक्त ठरतो. पण हे शब्द ग्राम्य, प्रादेशिक वा क्षुद्र मात्र असू नयेत.

२. स्पष्टपणा – भाषा स्पष्ट, वाक्संप्रदायप्रचुर आणि ओघवती असावी.

३. वर्णांची गुंफण – स्वरांची आणि व्यंजनांची योजना कानाला कटू वा कर्कश वाटेल अशी नसावी.

पद-रचना : (बंध) निवडक शब्दांची रचना समतोल असावी.

वरील चारी घटकांचे विवरण भारतीय रीतिशास्त्रात अतिशय विस्ताराने केलेले आहे. वर्णांची गुंफण आणि शब्दांची रचना हे भारतीय शैलीचे बाह्य घटक होत. स्पष्टपणा आणि शब्दांचे वैचित्र्य यांचा अंतर्भाव आपल्या दहा गुणांपैकी अर्थव्यक्ती आणि शब्द-गुणकांती यात होऊन जातो.

शैलीचे प्रकार : सिसेरोच्या काळी दोन भिन्न शैलींमध्ये स्पर्धा माजली होती. त्या म्हणजे ऐटिक व एशियाटिक. ऐटिक शैली साधी, स्वाभाविक, स्पष्ट, विषयांचे निरूपण यथातथ्य स्वरूपात करणारी आणि निरलंकृत असे. सुसंस्कृतता आणि संयम, आडंबराचा अभाव हे तिचे गुण होत. ती कांती आणि संक्षेप या गुणांनी युक्त असे. तिच्या उलट एशियाटिक शैली अतिशय अलंकृत व चमत्कृतिपूर्ण असे. या दोहोंपैकी ऐटिक शैलीला अधिक मान होता. सिसेरोनेही तिलाच श्रेष्ठ मानले आहे. परंतु शुद्धतावाद्यांना विरोध करताना त्याने असे लिहून ठेवले आहे की

ऐटिक शैलीसाठी कडक संयमाची आवश्यकता नाही – नाही तर ती नीरस व निर्जीव बनते. यासाठीच तिने नादाच्या आणि लयीच्या समृद्धीची हेळसांड करू नये. अशा रीतीने एकीकडे एशियाटिक शैलीतील सदभिरुचीला सोडून असलेल्या अतिरेकांचा आणि दुसरीकडे ऐटिक शैलीच्या संमिश्र स्वरूपाचा निषेध करून त्याने ऐटिक शैलीच्या औदार्ययुक्त स्वरूपाची प्राणप्रतिष्ठा केली.

वरील विवेचन हे निराळ्या धर्तीचे वैदर्भी व गौडी रीतीचेच विवेचन होय. वैदर्भी व गौडी रीतींचे अधिष्ठान आरंभाला जसे प्रादेशिक होते आणि मागाहून जशा त्या दोन्ही संज्ञा गुणवाचक बनल्या तशाच ऐटिक व एशियाटिक याही आरंभी अनुक्रमे अथेन्स शहर आणि आशियामधील ग्रीक प्रदेश यांच्याशी निगडित होत्या. पण नंतर त्या विशिष्ट गुणांची प्रतीके ठरल्या. याव्यतिरिक्त दोहोत रूपाचेही सपूर्ण साम्य आहे. ऐटिक हे वैदर्भीचे व एशियाटिक हे गौडीचे नुसते पाश्चात्य रूपांतर होय.

हो रे स

प्रसिद्ध रोमन रीतिशास्त्रज्ञ होरेस याचा 'आर्स पोएटिका' हा ग्रंथ वस्तुतः रीतिशास्त्रपर नसून काव्यशास्त्रपर आहे. तरी पण त्यात त्याने शैली व काचीच्या भाषा यावरही विचार केलेला आहे. त्याच्या मते काव्यशैलीत सर्वत आधी विवेकाच्या आधाराने चालले पाहिजे. इतरत्र त्याने शब्दांची निवड, योजना, तसेच आपल्या समकालीन काव्यशैलीचीही छाननी केली आहे. शब्दांच्या निवडीबाबत त्याचे म्हणणे असे की आडंबरयुक्त शब्दांची काटाछाट करायला हवी. कठोर शब्द मृदू बनवून घेतले पाहिजेत. आणि प्रौढीरहित व सामर्थ्यहीन शब्दांवर संपूर्ण बहिष्कार घातला पाहिजे. मात्र तो या तिसऱ्या वर्गापैकी केवळ घासून ठोकून गुळगुळीत झालेल्या शब्दांचाच तिटकारा करतो, दैनंदिन उपयोगातल्या सर्वसाधारण शब्दांचा नव्हे. याव्यतिरिक्त त्याने वैभवशाली शब्दसंहतीच्या स्वीकृतीवर भर दिला आहे आणि तिच्यासाठी प्रचलित शब्दांच्या जोडीला ग्रीक व्युत्पत्तिशास्त्रानुसार लॅटिन धातूंपासून नवे शब्द तयार करण्याचा अधिकार कवीला असतो हे सांगून ठेवले आहे. प्रचलित शब्दांवर वैचित्र्यपूर्ण रंगच्छटा चढवून व्युत्पन्न कवी त्यांना काव्योपयोगी बनवू शकतो. बंध (शब्दयोजना) हा काव्य शैलीचा दुसरा मुख्य गुण. होरेसने तो शैलीचा प्रमुख घटक ठरविला आहे. आणि तिसरा गुण **स्पष्टपणा**. होरेसने निर्देशिलेले शैलीचे वरील घटक भारतीय गुणात स्वाभाविकपणे सामावून जातात हे सांगण्याची आवश्यकता नाही. विवेक हे औचित्याचेच दुसरे नाव होय. समृद्ध, वैचित्र्यपूर्ण आणि सफाईदार शब्दसंहतीचा अंतर्भाव वामनाच्या कांती, सौकुमार्य इ. शब्द–गुणात होतो. अप्रौढ आणि सामर्थ्यशून्य शब्दांवरील बहिष्कार म्हणजेच ग्राम्यादी

शब्ददोषांचा अभाव. बंधाचे महत्त्व पण भारतीय रीतिकारांनी असेच मुक्तकंठाने स्वीकारलेले आहे.

इतर रीतिकारांसारखीच होरेसनेही ऐटिक व ऐशियाटिक शैलींविषयी चर्चा केलेली आहे. त्यानेही सिसेरोप्रमाणे – भारताच्या भामहाप्रमाणे – यापैकी एकीला स्वतंत्रपणे श्रेष्ठ व दुसरीला कनिष्ठ मानणे योग्य नव्हे असेच मत दिले आहे. शैलीच्या संबंधी कोणतेच सुनिश्चित व बांधलेले नियम असू शकत नाहीत. विवेक आणि औचित्य हेच तिचे अंतिम निकष होत.

डायोनीसियस (इ. पू. ३०)

पाश्चात्य नीतिशास्त्राच्या विकासात डायोनीसियसचे स्थान अत्यंत महत्त्वाचे आहे. होरेसचा काव्यशास्त्राकडे अधिक कल होता. पण या ग्रीक पंडिताचा मुख्य प्रतिपाद्य विषयच शैली हा होता. त्याच्या ग्रंथाचे नावच मुळी 'पद-रचना'(वा रीती).

पदरचना–शब्दांच्या निवडीहून त्यांच्या योजनेवर डायोनीसियसने अधिक भर दिला. त्याचे म्हणणे असे की काव्याभिव्यक्तीतील सौंदर्य चे अधिष्ठान शब्दसंहती हे नसून शब्दांची गुंफण किंवा पदरचना हेच होय. सुंदर शब्दांचा प्रभाव त्यांची गुंफण सुंदर असेल तरच पडणार. ही कलात्मक पदरचना हेच काव्य – शैलीचे मूलभूत तत्त्व होय. अशा प्रकारे वामनाचा आणि डायोनीसियसचा सिद्धांत सर्वस्वी एकसारखा आहे. कलात्मक पदरचना हीच वामनाची 'विशिष्ट पदरचना' वा रीती होय. आणि तिच्या प्राधान्याची घोषणा म्हणजेच 'रीतिरात्मा काव्यस्य' ही घोषणा.

रीतीतील वैयक्तिक अंश–प्लेटो व सिसेरोप्रमाणे डायोनीसियसही शैलीला व्यक्तित्वाचा आविष्कार मानतो. पदरचना वा रीती म्हणजे काही एखादी यांत्रिक क्रिया नव्हे. तीत वैयक्तिक वैशिष्ट्य नेहेमीच असते. यांव्यतिरिक्त शैलीची आणखीही नियामक तत्त्वे आहेत: भाव आणि विषयभूत वस्तू. शैली अर्थानुरोधी वा मूळ संवेद्याला अनुरूप असते. अशा रीतीने व्यक्तित्व, भाव (रस) आणि विषय यांचे नियंत्रण मान्य करताना तो शैलीतील व्यक्तिविशिष्ट अंशांचे आणि अवयवांचे वस्तुनिष्ठ पृथक्करण करतो आणि तिच्या दोन्ही घटकांना महत्त्व देतो.

शैलीचे घटक–शुद्धता, स्पष्टपणा आणि संक्षेप हे डायोनीसियसच्या मते शैलीचे मुख्य घटक होत. यांव्यतिरिक्त सजीवपणा, उदात्तता, प्रौढी, सामर्थ्य, शोभा यांसारखे आणखीही अंश आहेत पण ते गौण होत. विशेषेकरून तो औचित्याला काव्याचा सर्वांत श्रेष्ठ गुण मानतो. दण्डी, वामन इत्यादिकांनी वरीलपैकी बहुतेक सर्व गुणांचा अंतर्भाव भारतीय साहित्यशास्त्रातील दहा गुणात केलेला आहे. स्पष्टता,

प्रसाद, अर्थव्यक्ती इत्यादिकात अंतर्भूत होते; संक्षेपाचा गुण श्लेषात; उदात्तता, प्रौढी, सामर्थ्य, सजीवपणा, इ. ओजात व औदार्यात, आणि शोभा माधुर्यात व सौकुमार्यात. पुढे डायोनीसियसने वर्णांची गुंफण इ. शैलीच्या बाह्य अंशांचे विवरण केले आहे. त्याचा निष्कर्ष असा आहे की शब्दांचे सौंदर्य वर्णांच्या सौंदर्यावर आधारलेले असते. स्वरातील आणि वर्णातील संगीताचे सूक्ष्म विश्लेषण त्याने केले आहे. दीर्घ स्वरात संगीत अधिक असते तर ह्रस्व स्वरात कमी. व्यंजनांपैकी ल, म, न, र, इत्यादिकात तो संगीताचा अंश मानतो आणि इतरांना निश्चितच माधुर्यहीन ठरवितो. कुशल कलावंत स्वरांच्या आणि व्यंजनांच्या संयोगातून आपल्या शैलीत संगीत निर्माण करतो. पण वर्णातील संगीताचा आशय नुसती कोमल वर्णांची योजना असा नव्हे. प्रेरक भावाशी वा रसाशी वर्णातल्या संगीताचा संबंध असतो. कठोर वर्णात मधुर व कोमल वर्णांची गुंफण करून होमर सामान्यतः रसानुकूल व कलात्मक समतोलाची निर्मिती करतो. आपल्या आणि डायोनीसियसच्या या वर्ण-विवेचनात केवढे साम्य आहे! आपल्याकडेही स्वरांना व्यंजनांच्या मानाने अधिक सुकुमार आणि संगीतमय मानलेले आहे. यामुळेच तर वर्णानुप्रास हा गौडी रीतीचा गुण ठरतो. भारतीय रीतिशास्त्रातही व्यंजनांपैकी ल, म, न, चे माधुर्य सर्वमान्य आहे. त्याशिवाय नुसत्या कोमल वर्णांची योजना आपल्याकडेही रीतिशास्त्राने फारशी स्पृहणीय मानलेली नाही. अतिसौकुमार्य हा पांचाली रीतीचा गुण असून ती स्त्रैण मानली जाते. होमरच्या ज्या कलात्मक गुंफणीची प्रशंसा डायोनीसियसने केली आहे तशीच काहीशी वामनाच्या प्रसाद या शब्दगुणातही आहे. डायोनीसियस कठोर व कोमल वर्णांचा सदभिरुचिपूर्ण समतोल श्लाघ्य मानतो, तर वामनाने गाढ व शिथिल पदबंधांच्या समधाततेला प्रसाद गुणाचा मूळ आधार मानले आहे.

शैलीचे प्रकार—आपल्या पूर्वीच्या पंडितांसारखाच डायोनीसियसही शैलीचे तीन प्रकार मानतो. योक्रास्टसप्रमाणे काव्याची भाषा तीन प्रकारची असते हे त्यालाही मान्य आहे. उदात्त आणि अलंकृत, प्रासादिक (साधी) आणि संमिश्र—आणि त्यानुसार रचनेचेही तीन प्रकार होतात. कठिनोदात्त (ऑस्टीअर), सफाईची, ओघवती किंवा सुश्लिष्ट (स्मूथ, फ्लोरिड); मिश्र वा समधात [मिक्स्ड].

१. प्रौढी, उत्कटता, रांगडे सामर्थ्य हे कठिनोदात्त शैलीचे विशेष होत. तीन परिणामकारक आणि असाधारण शब्दांची योजना केलेली असते आणि कृत्रिम सफाई, सरळपणा यांवर पक्का बहिष्कार असतो. याच शैलीत अनियमित पदयोजना आणि कर्कश ध्वनी यांमुळे कठोरपणा निर्माण होत असतो. एवंच ही एक रांगडी व निरलंकृत शैली होय.

२. सुश्लिष्ट वा सफाईदार शैलीचा गुण स्वाभाविक सौकुमार्य हा होय. तीत जुन्या शब्दसंहतीचाही उपयोग केलेला नसतो आणि काव्यात रूढ असलेल्या शब्दां-

चाही नसतो. हीत सर्वसाधारण शब्द त्यांच्या सर्वसाधारण अर्थानेच योजलेले असतात. आणि त्यांच्या योजनेतील सरळपणा आणि नानाविधता स्वतःचे असे आगळे नाविन्य उत्पन्न करीत असते.

३. "संमिश्र वा समतोल शैलीला मध्यमाही म्हणतात. अधिक प्रत्ययकारी संज्ञेच्या अभावी मी हिला समतोलच म्हणणार. तीत ज्या सर्वसाधारण शब्दांचा उपयोग केलेला असतो त्यांचा कल अलंकारिकतेकडे असूनही ते प्राचीन, अपरिचित वा केवळ काव्यातच रूढ असलेले नसतात. या मध्यमा वा समतोल शैलीत एकीकडे सुखद आणि सरळ सफाई, गती, इ. साध्या शैलीचे गुण असतात तर दुसरीकडे प्रौढी इ. कठिनोदात्त शैलीचेही असतात." [डब्ल्यू. ए. रॉबर्ट्सने भाषांतरित केलेल्या ग्रीक लिटररी क्रिटिसिझममधील उद्धरणाच्या आधारे.] वरील भेद सर्वतोपरी मौलिक नाहीत. ग्रीक रीतिशास्त्रात त्यांचा निर्देश प्रारंभापासून आढळतो आणि प्लेटोने व सिसेरोने त्यांचे जवळ जवळ याच स्वरूपात वर्णन केलेले आहे. तिकडे योक्रास्टसचे ऋण तर डायोनीसियसने स्वतःच मान्य केलेले आहे. भारतातील वैदर्भी, गौडी आणि पांचाली यांचीच ही निराळ्या प्रकारची रूपे होत. पांचाली सुश्लिष्ट वा सफाईदार शैलीला जुळणारी आहे आणि गौडी कठिनोदात्त शैलीला. वैदर्भी बव्हंशी मध्यम वा समतोल शैलीला समांतर होय. इकडे कुंतकाचे मार्गांचे तीन प्रकार त्यांना अधिकच जवळचे आहेत. त्यात नामसादृश्य पण आहे. सुकुमार आणि सफाईची व कोमल एकच होत आणि मध्यमा तर दोहीकडे साधारणच आहे. एवंच भारतीय आणि ग्रीको-रोमन रीतिशास्त्रात शैलींचे नुसते वर्गीकरणच नव्हे तर त्यांच्या घटकांचे विश्लेषणही पुष्कळच सारखे आहे.

डि मे ट्रि य स

ॲरिस्टॉटल, सिसरो आणि डायोनीसियस यांच्या रीतिपरंपरेचा डिमेट्रियसने आणखी विकास व विस्तार केला. त्याने शैलीची स्वतंत्र औपचारिक व्याख्या केली नाही. पूर्वकालीन पंडितांप्रमाणे तोही शैलीला लेखकाच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार आणि कलेतील वैयक्तिकतेच्या अंशाचा आत्मा मानतो. पण त्याबरोबरच तो कलात्मक रचनेला [रीती] सहाय करणाऱ्या काही सूचनापर सिद्धांतांचा आणि नियमांचा स्वीकार करतो. तसेच विषयभूत वस्तू हाच शैलीचा प्रमुख नियामक अंश होय हेही तो मान्य करतो. पण त्याबरोबरच त्याचा आविष्कार करणाऱ्या अंशावरही खूपच भर देतो. त्याने शैलीचे प्रकार मानले आहेत. उदात्त (Elevated), मधुर किंवा सफाईदार (Elegant, Polished), प्रासादिक (Plane) आणि ओजस्वी (Forcible). यांपैकी पहिले तीन सिसेरो आणि डायोनीसियस यांनी सांगितलेच आहेत. ओजस्वीची जोड डिमेट्रियसने आपली स्वतःची दिलेली आहे. पण तीही

त्याची स्वतःची कल्पना नव्हे. त्याच्या पूर्वीच फिलोडैमसने 'प्रबळ' (Vehement), या चौथ्या प्रकाराचा उल्लेख केला होता.

डिमेट्रियसच्या मते असामान्यता हे उदात्त शैलीचे मूळ तत्त्व होय. कारण त्याच्या मते प्रत्येक सामान्य वस्तू दुर्बळ असते. उदात्त शैलीचे घटक असे : वैशिष्ट्यपूर्ण व वैचित्र्ययुक्त शब्दसंहती, समास, अलंकार, बव्हंशी काव्यात रूढ असलेल्या भाषेचा उपयोग. तिची पदसंहती बोजड असते. सफाई आणि कोमलता यांना तीत फारसा वाव नसतो. तिची वर्णरचना प्रगाढ असून आद्यंती दीर्घ स्वर असतात. कारण अशा रीतीने योजलेल्या दीर्घ स्वरांचा परिणाम स्फोटासारखा होतो. शैलीच्या पदयोजनेत आलटून पालटून चढउतार होत असतो आणि रूपक, पर्यायोक्त आणि अन्योक्तिरूपक (Alegory) यांची योजना प्रयत्नपूर्वक केलेली असते. रूपकांमुळे शैलीला प्रौढी आणि रमणीयता प्राप्त होते – अन्योक्ति-रूपकाच्या उपयोगामुळे ती उदात्त होते. कारण अन्योक्तिरूपक रात्र आणि अंधार यांचे सूचक असते. त्याचप्रमाणे अलंकार आणि संक्षेपयुक्त पदसंहतीचाही उपयोग केलेला असतो.

मधुर किंवा सफाईची शैली शोभा व कांती यांनी युक्त असते. वनदेवतांची उपवने, विवाहोत्सवातील गाणी, प्रेमकथा इ. तिचे विषय होत. अशा विषयातच एक प्रकारची उज्ज्वलता आणि कांती असते. मधुर शब्द, सफाईची गुंफण, छंदाचा व लयीचा अंतःप्रवाह ही या शैलीची साधने होत. मधुर शब्द म्हणजे जे एखादे मधुर चित्र सूचित करतात वा ज्यांचा नाद मधुर असतो ते. उदा. 'गुलाबरंजित' या शब्दप्रयोगात रमणीय चित्रात्मक संसूचन असून 'ल, न' इ. अक्षरांत नादमाधुर्य आहे. सफाईदार रचनेचा अर्थ असा की शब्द एकमेकांत मिसळून जावेत. अशाने रचनेत एक गोड तरलपणा उत्पन्न होतो. यालाच डिमेट्रियस संगीताचा अंतःप्रवाह म्हणतो. छंदाला नव्हे तर छंदातल्या ध्वनीला तो शैलीचा गुण मानतो.

तिसरी शैली प्रासादिक होय. स्पष्टपणा आणि साधेपणा हे या प्रसन्न शैलीचे मूळ ध्येय होय. म्हणून हिच्यात नित्याच्या दैनंदिन भाषेचा उपयोग केलेला असतो आणि रूपक, समास, नवे तयार केलेले शब्द, इत्यादिकांना मज्जाव असतो. दीर्घस्वर-युक्त व्यंजनांची योजना, वैचित्र्यपूर्ण अलंकार, अतिरिक्त संक्षेप (श्लेष) इ. अलंकरणाची सगळी साधने या शैलीला वर्ज्य असतात. अर्थाचे वैमल्य हा हिचा प्राणभूत अंश असून अर्थवैमल्याचे मुख्य घटक : १. सर्वसाधारण शब्दसंहती, २. सर्वसाधारण पद-रचना, ३. छोटी छोटी वाक्ये, ४. ह्रस्व स्वरांची योजना, ५. काटेकोरपणा (अचूकपणा ॲक्युरसी) म्हणजे न्यूनाधिक शब्दांचा अभाव हे होत. बोजड शब्दसंहती, समास, सार, सुकुमारोक्ती (युफेमिझम) इ. अलंकरणांची योजना, शब्दावडंबर आणि विस्तार यांचा अभाव, साधेपणाचा आणि सफाईचा

अभाव या गोष्टी तिला मारक ठरतात. बोजड शब्दसंहतीने ओजोगुण आणि सामर्थ्य येते. ओजोगुणाचे व्यंजक कठोर नाद सामान्यपणे बोजड शब्दप्रयोगातून संभवतात. समासांनी गाढबंधत्व येऊन रचना प्रभावी होते. विस्तारामुळे सामर्थ्याची हानी होते. संक्षिप्त व सारगर्भ विधाने सत्ता सूचित करतात; तर पाल्हाळीक विवेचनात विनम्रता आणि याचना यांचा भास होतो. सारादी अलंकारात शब्दार्थांचा आलटून पालटून व सापेक्ष चढउतार असतो त्यामुळे शैलीत जोम येतो. सुकुमारोक्ती हा पाश्चात्य रीतिशास्त्रातला अलंकार असून त्यात अमंगल वा अशुभ अर्थ मंगल शब्दांनी व्यक्त केला जातो. त्याचा अंतर्भाव आपल्याकडील वक्रोक्तिमूलक पर्यायोक्तात करता येईल. पण वामनाचा सौकुमार्य हा अर्थगुण नेमका हाच आशय सुचवितो. "जिथे परुष (अप्रिय वा अशुभ) अर्थाने अपरुषाचा (प्रिय अथवा शुभ) उपयोग होतो तो अर्थगुण सौकुमार्य होय. जसे 'मृत' ऐवजी 'यश: शेष' म्हणणे." (काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, ३, २, १२)

डिमेट्रियस सुकुमारोक्तीलाही ओजस्वी शैलीचाच गुण मानतो, कारण तिच्या रचनेत प्रौढी आणि गांभीर्य यांचा अंतर्भाव होत असतो. वरील घटकांचे अस्तित्व साधेपणाच्या व सफाईच्या अभावाचे द्योतक आहे. या गुणांशी साध्या कोमल शब्दसंहतीची सांगड घालता येत नाही.

शैलीचे वरील विवरण आणि भारतीयांचे रीतीचे निरूपण यात अतिशय साम्य आहे हे उघड आहे. एका ठिकाणी डिमेट्रियसने सांगितले आहे की, "काही लोक या चार शैलींचा दोनच गटात अंतर्भाव करून दोनच मूलभूत शैली मानतात, पण हा खटाटोप विसंगत आहे." डिमेट्रियस जरी आपल्या चारी शैलींचे पृथक अस्तित्व मान्य करण्यावर भर देत असला तरी त्यांना दोन गटात विभागणे विसंगत नाही हे पं. बलदेव उपाध्यायांनी दाखवून दिलेले आहे. उदात्त आणि सफाईदार शैलीत वास्तविक फारच थोडे अंतर आहे, तेही मूळ आधाराचे नव्हे तर सूक्ष्म अंशांपुरतेच. म्हणूनच त्यांना स्वतंत्र शैली मानणे वर्गीकरणाच्या सिद्धांताशी विसंगत आहे. वर्गवारीचा विस्तार करण्याचा मोह भारतीय रीतिकारांनाही सुटलेला नाही. आणि त्यांनीही सामान्यत: असले प्रमाद केलेले आहेत. उदात्ताला ओजाची आणि ओजाला उदात्ताची अपरिहार्य गरज असते. भारतीय गौडी शैली त्यांना समांतर आहे. वैदर्भीची कल्पना प्रासादिक आणि सफाईदार शैलीपेक्षा अधिक व्यापक आहे. प्रसाद हा वैदर्भीचा मुख्य गुण, अर्थवैमल्य हेच तिचे आधारभूत वैशिष्ट्य. पण माधुर्याची आणि सौकुमार्याची पण तिच्यात समृद्धी असते. डिमेट्रियसची सफाईदार शैली म्हणजे वामनाची पांचाली रीती : "माधुर्यसौकुमार्योपपन्ना पांचाली" (का. सू. वृ. १-२-१३). पण प्रासादिक शैली म्हणजे वैदर्भी मात्र नव्हे. वैदर्भीचा गुणसंभार एकट्या प्रसाद गुणाला पेलणे शक्य नाही. वैदर्भी वास्तविक डायोनीसियसच्या समतोल

आणि प्लेटोच्या मध्यमा शैलीला जुळणारी आहे. त्या दोन्हीत उदात्त आणि सफाईदार दोनही शैलींच्या श्रेष्ठ गुणांचा समन्वय साधलेला असतो. 'समग्रगुणा' वैदर्भीची महतीही यातच आहे. डिमेट्रियसच्या या शैली मम्मटादिकांच्या उपनागरिका च कोमला यांना अधिक जवळच्या आहेत. संस्कृत काव्यशास्त्रात उपनागरिकेला वामनाच्या वैदर्भीचा पर्याय मानलेले आहे पण ते बरोबर नाही.

विकृत शैली : अनधिकारी व्यक्तींच्या हाती या शैलीचे स्वरूप विकृत होते. विकृत स्वरूपांच्या शैलीत वरील गुणांचा विपर्यास आढळतो. उदात्त शैलीची विकृती आडंबरयुक्त शैली ही होय. तीत क्षुद्र विषयांसाठी विनाकारण अतिशयोक्तिपूर्ण भाषा वापरलेली असते. अत्युक्ती हा सर्वात आडंबरयुक्त अलंकार होय. या शैलीत एक प्रकारचा निर्जीव वाचाळपणा असतो. कृत्रिम शैली ही मधुर वा सफाईदार शैलीची विकृती होय. अशा शैलीत कृत्रिमता आणि काहीशी स्त्रैणताही असते. शुष्क वा नीरस शैली हे प्रासादिक शैलीचे विपर्यस्त स्वरूप होय. हीत जिवंत विषयांचेही चित्रण निर्जीवपणे केलेले असते. चौथ्या ओजस्वी शैलीचे विकृत रूप म्हणजे 'वैरस्यकारक' (डिसअॅग्रीएबल) शैली. ही शिथिल आणि आडंबरयुक्त शैलीला खूपच जुळती असते.

भारतीय काव्यशास्त्रातही या प्रकारचे विवेचन आहे. वामनाने दोषांना गुणांचा विपर्ययच मानले आहे. दण्डीनेही प्रत्येक गुणाचा एकेक विपर्यय मान्य केला आहे. तो कुठे गुणांच्या उलट असतो तर कुठे त्यांहून निराळा असतो. दण्डीच्या श्लेषाचा – गाढबंधत्वाचा – विपर्यय शैथिल्य. डिमेट्रियसच्या मते गाढबंधत्व हा उदात्त शैलीचा मूलभूत विशेष असून तिच्या विपर्यासाचा – शिथिल व आडंबरयुक्त शैलीचा – शैथिल्य हा विशेष होय. त्याची ही शिथिल व आडंबरयुक्त शैली वामनाच्या गौडीच्या विकृत स्वरूपाला समानार्थक आहे. त्याच्या वैरस्यकारक शैलीसंबंधी हेच म्हणता येईल. तीत भाषा उकिर वाकिर आणि शब्द खप्पड असतात. तिचे दर्शन वामनाच्या समता या शब्दगुणाच्या विपर्ययात – वैषम्यात होते. उकिर वाकिर पदरचना हाच शैलीतील वैषम्याचा आशय होय. आपला दोष नीरस शैलीचा द्योतक आहे. जिथे विधानात कसलेच नाविन्य आणि अलंक तिथे अनवीकृत दोषाचा उदय होतो. नीरस शैलीला याच दोषाचा चित्र समूर्त करण्यासतो. भामहाने असाच कृत्रिम शैलीचा निर्देश केलेला आहे. निर्मिती हे असून स्वभोक्ती यांच्या अभावी नुसतीच कानाला मृदू लागणारी शैली

गुणांचे विवरण विषयी डिमेट्रियसचे हेच म्हणणे आहे – तीत अर्थाचे सौंदर्य १. अनुपयुक्त शब्द नाही तर नुसती एक प्रकारची कृत्रिमता आणि स्त्रैणता, कोमल शब्द ४. शब्दगुणा, मात्र आढळतो.

लाँ जा य न स

ग्रीको-रोमन काव्यशास्त्रात लाँजायनसचे नाव सतत प्रकाशमान राहील. पण त्याचा विषय मुळात काव्यशास्त्र हाच आहे, रीतिशास्त्र नव्हे. त्याला अभीष्ट होते काव्यातील मौलिक सिद्धांतांचे विवेचन. त्यांच्याच संदर्भात लाँजायनसने शैलीवरील आपले विचार व्यक्त केले आहेत.

'महान् शैली हा महान् आत्म्याचा प्रतिध्वनी हे'य' असे लाँजायनसचे मत आहे. आणि याच दृष्टीने त्याने शैलीचे विवेचन व विश्लेषण केले आहे. शैलीची उगमस्थाने त्याने पाच मानली आहेत : कल्पनेची भव्यता (Grandeur of conception), भावनेची उत्कटता (Intensity of Emotion), अलंकारांची समर्पक योजना (Appropriate use of figures), भाषेची) अभिजातता (Nobility of diction) आणि पदरचनेची प्रौढी व उदारता (Dignity and Elevation of word-order).

भारतीय काव्यशास्त्रात भाषेच्या अभिजाततेचा उल्लेख कुंतकाच्या आभिजात्य गुणाच्या विवरणात, आणि पदरचनेच्या प्रौढीचे आणि उदारतेचे विवेचन औदार्य, कांती व श्लेष इत्यादी गुणांच्या विवेचनात केलेले आहे.

लाँजायनसचे विवेचन वास्तविक संपूर्णतया भावाधिष्ठित आहे. त्याने शैलीच्या मानसशास्त्राचेच विवेचन केलेले आहे, तिच्या घटकांचे वस्तुनिष्ठ विश्लेषण नव्हे. अलंकारयोजनेसंबंधीही त्याने अलंकारांचे स्वरूप वा प्रकार यांचे विवेचन न करता त्यांच्या भावनिक सामर्थ्याचेच पृथक्करण केले आहे. एवंच रीतीच्या वस्तुनिष्ठ विवेचनात लाँजायनसने फारशी भर घातलेली नाही. हा बुद्धिमान पंडित वास्तविक रीतिवादापासून फारच दूर होता. त्याचा उदात्ततेचा सिद्धांत रसध्वनिवादातच समाविष्ट होतो.

क्वि ण्टी लि य न

क्विंटीलियन हा लाँजायनसच्या उत्तरकालीन रोमन पंडित वास्तविक रीतिवादी होय. त्याच्या मते शब्द – स्वतंत्र शब्द आणि परस्परांशी संबद्ध झालेले शब्द – हे शैलीचा मुख्य आधार होय. त्याने शैलीचे तीन घटक मानले आहेत : १ आहे. निवड, २. अलंकार, ३. (कलात्मक) पदरचना. हे. प्रसाद

शब्दांची निवड : क्विंटीलियन चार प्रकारचे शब्द काव्याल पण माधुर्याची मानतो. काही शब्द त्यांच्या उज्ज्वलतेमुळे इतर शब्दांच्या सफाईदार शैली असतात. काही शब्दांना साहचर्यामुळे वा संपर्कामुळे माहा ाली" (का. सू. वृ. महान् काव्यात आणि श्रेष्ठ कवींनी उपयोग केल्यामुळे त्यांन वैदर्भीचा गुणसंभार असते. कुठे कुठे सर्वसाधारण शब्दांचाही परिणाम अतिश योनीसियसच्या समतोल

प्राचीन काव्याने रूढ केलेल्या शब्दसंहतीलाही स्वतःचा असा गौरव लाभलेला असतो. यांपैकी पहिल्या प्रकारचे शब्द वामनाच्या सौकुमार्य, कांती इ. शब्द-गुणात सामावून जातात. महाकवींच्या योजनेमुळे गौरव लाभलेल्या, प्राचीन काव्यांमुळे रूढ झालेल्या शब्दांचे महत्त्व भारतीय काव्यशास्त्रात आप्तवाक्याच्या स्वरूपात मान्यता पावलेले आहे. आपल्याकडे महाकवींनी केलेली योजना असाधुत्वादी अनेक दोषांचा परिहार करण्यास समर्थ मानली गेली आहे.

पद-रचना : पदरचनेचा पहिला गुण स्पष्टपणा हा होय. स्वच्छ पदरचना ही अर्थवैमल्याची जननी ठरते. अर्थवैमल्यासाठी शब्दांची योजना मोजून मापून करणे आवश्यक असते, थोडेही अधिक-उणे होता कामा नये. वामनाचे मत हेच आहे : अर्थवैमल्याचा आशय आवश्यक असेल तेवढ्याचाच उपयोग असा आहे- 'प्रयोजकमात्रपदपरिग्रह'. पदरचनेच्या या गुणाला क्विंटीलियनने अत्यंत महत्त्व दिले आहे. श्रोत्यावाचकांना समजायला सोपे जावे एवढाच रचनेचा उद्देश असू नये. तर न समजणे त्याला अशक्यच झाले पाहिजे. पण ही तर पदरचनेची एक बाजू झाली. दुसरी बाजू सजावटीची. पदरचना कलात्मकही असायला हवी. शब्दांची स्वाभाविक योजनाच सर्वश्रेष्ठ ठरते असे मुळीच नाही. तिला सुंदर स्वरूप यावे म्हणून तिची पुनर्रचना साधारणपणे आवश्यक ठरते. या पुंनर्रचनेत वाक्य-रचना, शब्दप्रयोग आणि वर्णयोजना या तिहींचाही समावेश होतो. श्लेष व औदार्य या वामनाच्या शब्दगुणातही वाक्यरचनेतील आणि शब्दयोजनेतील सौंदर्य अनुस्यूत आहे. क्विंटीलियन वर्णांतल्या संगीतालाही रचनेचे वैशिष्ट्य मानतो. सफाई हे श्लेष या शब्दगुणाचे अधिष्ठान असून त्यात पुष्कळशी पदे असूनही ती एकासारखी एक वाटतात. -' यस्मिन्सति बहून्यपि पदानि एकवद् भासन्ते ।' विकटता हा औदार्याचा आधार होय. तीत पदे नृत्य करीत असल्यासारखी वाटतात. ' यस्मिन् सति नृत्यन्तीव पदानि । ' हे दोनही बंध अर्थातच पदरचनेचेच गुण होत. वर्णाच्या गुंफणीतले सौंदर्य मम्मटादिकांच्या माधुर्यगुणात अंतर्भूत आहे. " यात ' ट ' वर्गाव्यतिरिक्त ' क ' ते ' म ' पर्यंतचे वर्ण वर्गाच्या अंत्याक्षराशी अशा प्रकारे जोडलेले असतात की पंचमाक्षार आधी येऊन मग स्पर्श वर्ण येतो. ' र ' फार व ' ण ' कार यांमध्ये ह्रस्व स्वर असतो." (काव्यप्रकाश, ८. ७४)

अलंकरण : क्विंटीलियन कल्पनाधिष्ठित अलंकारांनाच महत्त्व देतो. त्यात चित्र समूर्त करण्याचे सामर्थ्य असते. कारण अलंकारांचे मुख्य उद्दिष्ट सजीव चित्राची निर्मिती हे असून त्यातच त्यांचे साफल्य असते.

गुणांचे विवरण करताना या रीतिकाराने काही दोषांचा पण निर्देश केला आहेः १. अनुपयुक्त शब्द २. अधिक शब्द ३. आडंबरयुक्त आणि अतिरिक्त कोमल शब्द ४. शब्दाची विषम रचना. भारतीय रीतिशास्त्रात या दोषांचा

उल्लेख जवळ जवळ जसाच्या तसा आढळतो. आपल्याकडील असमर्थ आणि अधिकपद हे दोष अनुक्रमे क्विंटीलियनच्या अनुपयुक्त व अधिक-शब्द या दोषांचे पर्याय होत. तिसऱ्या दोषाला भारतीय रीतिकारांनी अक्षराडम्बर म्हटले असून गौड लोक त्यासाठी कुप्रसिद्ध आहेत. 'गौडेष्वक्षरडम्बरः।' (बाण, हर्षचरित). विषम शब्दयोजनेची निर्भर्त्सना वामनाने समता या शब्दगुणाच्या संदर्भात केलेली आहे. समतेत पदरचना समतोल असते. तिचा विपर्यास म्हणजे विषमता. हीत अनेक रीतींचे चमत्कारिक मिश्रण असते.

शैलीचे प्रकार : क्विंटीलियन सामान्यपणे प्रसन्न, उदात्त आणि मध्यम हे शैलीचे जुने परंपरागत प्रकार मान्य करतो. त्याच्या मते या तीन शैलींचे तीन स्वतंत्र उद्देश असतात. प्रसन्न शैली शिक्षण देण्याला अत्यंत उपयुक्त ठरते. उदात्त शैलीचा हेतू भावोद्दीपन हा होय. आणि मन प्रसन्न करणे हा सज्जित वा मध्यम शैलीचा उद्देश होय. पण तो हे वर्गीकरण सर्वस्वी निर्दोष व परिपूर्ण न मानता स्थूल मानाचे मानतो. 'सर्व शैलींना या तीन प्रकारांच्या मर्यादेत जखडून टाकणे शक्य नाही, शैलीचे मार्ग अनेक असतात.'

या तीन भेदांव्यतिरिक्त क्विंटीलियनने भौगोलिक प्रकारांचाही निर्देश केला आहे : 'ऐटिक' व 'एशियाटिक.' पहिल्या वर्गातल्या कवींची शैली संक्षिप्त आणि जिवंत मानली जाते तर दुसऱ्यांची वाचाळ आणि निःसत्त्व. यांव्यतिरिक्त 'व्होडियन' नावाची एक तिसरीही शैली उदयाला आली होती. तीत ऐटिक शैलीचा अतिरेकी संयमही नव्हता आणि एशियाटिक शैलीचा वाचाळपणाही नव्हता. तिची तुलना निर्मळ कारंजाशीही करता येत नाही आणि प्रचंड धबधब्याशीही नाही. ती संथ गतीने वाहणाऱ्या सरोवरासारखी होती. भारतीय रीतिशास्त्रातली वैदर्भी, गौडी आणि पांचाली ही वर्गीवारी वरील वर्गीकरणाशी अगदी जुळती आहे. ऐटिक शैली वैदर्भीहून फारशी निराळी नाही. आपल्याकडच्या विदर्भातल्या लोकांची अभिरुची जशी सुसंस्कृत आणि कलात्मक होती तशीच तिकडल्या प्राचीन यूरोपमधील ऐटिक लोकांचीही होती. यामुळेच त्यांची शैली सुसंस्कृत कलात्मक आणि सुशोभित असे. आशियावासियांनाही प्रारंभी गौडांसारखेच शब्दावडंबराचे आणि वाचाळपणाचे आकर्षण होते. हळू हळू दोहीतली प्रादेशिकता नष्ट झाली. तिसरी व्होडेशियन शैली दोर्घांचा सुवर्णमध्य साधणारी होती. पं. बलदेव उपाध्यायांनी तिला पांचालीशी जुळती मानले आहे; पण ते बरोबर नाही, कारण पांचाली दोर्घांचा सुवर्णमध्य साधत नाही, तर व्होडेशियन साधते. पांचालीत नुसते माधुर्य व सौकुमार्य हे कोमल गुणच असतात, कोमल आणि कठोर यांचा समन्वय नसतो.

क्विंटीलियननंतर यूरोपच्या काव्यशास्त्रात तमोयुग आल्यासारखे वाटते. रोमच्या अधःपतनापासून पुनरुत्थानापर्यंतचा काळ यूरोपमधील मध्ययुग म्हणून ओळखला जातो. सेंट्सबरीने म्हटल्याप्रमाणे हा काल टीकाशास्त्राचा नसून अविरत

साहित्यनिर्मितीचा होता. काव्य, नाटक, इतिहास या सर्वच क्षेत्रात मौलिक साहित्याची निर्मिती दुर्दम्य वेगाने होत राहिली आणि टीकाशास्त्राला वावच उरला नाही. मध्ययुगाच्या तीन विभागांपैकी पहिल्यात वीड, इसिडार आणि एलकुइन या तीन रीतिशास्त्रज्ञांची नावे पुढे येतात. त्यांचा विषय अलंकारविवेचनाचा आणि दृष्टिकोण परंपरानिष्ठ होता. एकट्या एलकुइननेच शैलीवर काही विचार व्यक्त केले आहेत. त्याच्या मते व्याकरणशुद्धता आणि स्वच्छ शब्दयोजना हे शैलीचे आद्य गुण होत. शब्दांची निवड करताना क्रांतिमान शब्दांना अग्रस्थान दिले पाहिजे. रूपक शैलीला अलंकृत करते. समान वर्णाची गुंफण वैरस्यकारक ठरते. वरील विचार नवीन नसून ॲरिस्टॉटलादिकांच्या विचारांचे नुसते प्रतिध्वनी होत. दुसऱ्या कालखंडात रीतिशास्त्राची काहीच प्रगती झाली नाही. वास्तविक मध्ययुगाच्या या दोनही खंडात रीतिशास्त्राच्या नावाखाली व्याकरण, छंदःशास्त्र, अलंकार, चित्रकाव्य यांवर रूढिनिष्ठ भाष्येच तेवढी निर्माण झाली. काव्याचे वा रीतीचे मौलिक विवेचन झालेच नाही.

दां ते

मध्ययुगाच्या शेवटच्या कालखंडात उदयाला आलेल्या दांतेने उत्कृष्ट काव्यनिर्मितीच्या जोडीला प्रौढ शास्त्रचर्चा पण केली. युगमानातील गरजेच्या अनुरोधाने त्याने अत्यंत जोरदार शब्दात लॅटिनविरुद्ध इटॅलियन भाषेची महती प्रस्थापित केली. काव्याची भाषा व शैली यांवर त्याने अत्यंत मोलाचे विचार व्यक्त केले आहेत. शैलीचे वा रचनेचे त्याने चार प्रकार केले : १. निर्जीव किंवा वेचव २. केवळ सदभिरुचिपूर्ण ३. सदभिरुचिपूर्ण आणि सुंदर ४. सदभिरुचिपूर्ण, सुंदर व उदात्त. यांपैकी शेवटची उत्कृष्ट होय.

शैलीच्या व्यतिरिक्त दांतेचे शब्दविवेचनही मनोरंजक आहे : 'काही शब्द मुलांसारखे अडखळतात, काही बायकांसारखे लचकतात, मुरडतात आणि काही शब्दात पौरुष आढळते. शेवटल्या वर्गातले शब्द काही ग्रामीण असतात तर काही नागर. नागर शब्दातही काही सफाईदार आणि निसरडे (कोंब्ड ॲंड स्लिपरी) आणि काही साधे व ओबडधोबड (शॅगी ॲंड रम्पल्ड) असतात. यांपैकी सफाईदार आणि साध्या शब्दांनाच आपण उदात्त मानतो. घसरड्या आणि ओबडधोबड शब्दात असते नुसते शब्दावडंबर. ... अडखळत्या शब्दांना उदात्त शैलीत मुळीच जागा नसते कारण ते अतिपरिचित असतात. स्त्रैण शब्द स्त्रैणपणापायी आणि ग्राम्य क्लिष्टतेमुळे वर्ज्य ठरतात. एवंच उरतात नुसते स्वाभाविक आणि सफाईदार शब्द आणि तेच भव्य असतात.'

दांतेच्या वर्गीकरणात कसलेच नाविन्य नाही. सिसेरो, डायोनीसियस, डिमेट्रियस यांनी स्वीकारलेली परंपराच त्याने उचलली आहे. निर्जीव वा वेचव शैली वास्तविक साहित्याची शैली नव्हेच. ते शैलीचे विकृत स्वरूप असून डिमेट्रियसच्या

शुष्क (एरिड) शैलीशी बरेच जुळणारे असे आहे. नुसती सदभिरुचियुक्त शैली पारंपरिक प्रसन्न शैलीला जुळते आणि सदभिरुचिपूर्ण व सुंदर, मधुर शैलीच्या वर्गात मोडते. सदभिरुचिपूर्ण, सुंदर व उदात्त मात्र ग्रीको-रोमन परंपरेच्या कोणत्याच सदरात बसत नाही – उदात्त शैलीत सौंदर्याला फारसा वाव नसतो. ती म्हणजे वास्तविक आपल्या वैदर्भीचा पर्याय होय. वैदर्भीतही प्रसाद, माधुर्य आणि ओज तीनही गुण असतात. वैदर्भीसारखीच दांतेची चवथी शैली सर्वगुणसंपन्न असल्या-कारणाने तो तिला सर्वोत्कृष्ट मानतो.

या दृष्टीने दांतेचे शब्द-विवेचन त्या मानाने अधिक मूलगामी आहे. त्याचे स्त्रैण शब्दांचे विवेचन भारतीय रीतिशास्त्रातल्या माधुर्य व सौकुमार्य या शब्द-गुणांशी आणि सफाईदार शब्दांचे कांतीशी जुळणारे आहे. ओबडधोबड शब्द आपल्याकडेही श्रुतिकटुत्व दोषाचे कारण समजले जातात.

मध्ययुगानंतर यूरोपात पुनरुत्थानकाल या नावाने ओळखल्या जाणाऱ्या सुवर्ण-युगाचा प्रारंभ झाला. हे अगाध श्रद्धेचे आणि दुर्दम्य बंडखोरीचे युग होते. या परस्परविरुद्ध प्रवृत्तींचा अद्‌भुत समन्वय हेच या युगातील आंतरिक स्फूर्तीचे मूळ अधिष्ठान होते. वास्तविक व्यक्तीसारखीच युगाचीही महती आंतरिक विरोधाचा समन्वय साधण्याच्या सामर्थ्यातच सामावलेली असते. पुरुत्थानकाली एकीकडे प्राचीन साहित्याविषयी अमर्याद श्रद्धा होती, तर दुसरीकडे जीवनविषयक नव्या जाणिवांचा आविष्कार करण्याचा दुर्दम्य उत्साह. या चळवळीचे सर्वात जोरकस स्वरूप इंग्लंडमध्ये एलिझाबेथोत्तरीस आले. वरील दोन प्रवृत्ती तिथे अतिशय उत्कट स्वरूपात प्रगट झाल्या. बेन जॉन्सन हा पहिलीचा प्रतिनिधी तर शेक्सपीअर दुसरीचा. बेन जॉन्सनने ग्रीसची व रोमची शास्त्रीय परंपरा पुढे चालू ठेवली तर शेक्सपीअरने आत्म्याचा उद्दाम उद्रेक (फ्रेंझी) आविष्कृत केला.

बे न जॉ न्स न

बेन जॉन्सनच्या मते प्रसाद हाच शैलीचा मुख्य गुण आणि भाष्यकाराची गरज पडणे हा तिचा मुख्य दोष. प्राचीन शब्दांच्या योजनेत एक प्रकारची प्रौढी अनुस्यूत असते आणि साधारणपणे तिची स्वतःची विशिष्ट अशी चमत्कृतीही असते. "तरी पण नव्या शब्दातून सर्वात जुन्याची आणि जुन्यांमधून सर्वात नव्यांचीच निवड करणे अधिक श्रेयस्कर ठरते. ... काही शब्दांची निवड अलंकारांसाठी केली जाते. ... पण तेही शैलीचे स्वाभाविक घटक या नात्यानेच अधिक खुलून दिसतात. बेन जॉन्सनने शैलीचे चार प्रकार केले आहेत: संक्षिप्त (ब्रीफ), समस्त (एकजिवाची) (कन्साइज), व्यक्त (विषम) (ॲब्रप्ट) आणि एकसंघ (कॉंग्रुअंट अँड हारमो-नियस). हे प्रकार प्राचीन वर्गीकरणाहून निराळे आहेत पण पुढे जॉन्सनने पारंपरिक प्रकारांचेही दिग्दर्शन केले आहे. मानवी स्वरूपाचे रूपक बसवून त्याने शैलीचे अनेक अवयव मानले आहेत: आकार, स्वरूप, परिधान (आच्छादन, त्वचा),

रक्त–मांस इ. ... आकाराच्या अनुरोधाने शैलीचे तीन प्रकार होतात: उदात्त, क्षुद्र व मध्यम. उदात्त शैलीतले शब्द निवडक असून त्यात नादाचे गांभीर्य असते. शब्द–रचना भरगच्च आणि जोरकस असते. क्षुद्र शैलीतले शब्द निर्जीव आणि जड असतात, वाक्यरचनेत समतोलाचा आणि सामर्थ्याचा अभाव असतो. मध्यम शैलीची भाषा प्रसन्न असून तिच्यात ऋजुता, जडणघडणीचा एकजीव, सुशोभितपणा आणि औचित्य असते. या तीन शैली विषयाधिष्ठित असून विषयात उलथापालथ झाली की त्यांचेही स्वरूप विकृत होऊन जाते. वाक्याच्या जडणघडणीचा अंतर्भाव स्वरूपात होतो. तीही कित्येक प्रकारची असते : सरळ व साधी, समर्थ व समृद्ध इ. आवरणाच्या सदरात जॉन्सनने रचनेचा समावेश केला आहे. याचप्रमाणे काही आणखीही शैली आहेत, जसे मांसल, पुष्ट इ. मांसल शैलीत शब्दावडंबर असते तर पुष्ट शैली रस–रक्तांनी परिपुष्ट झालेली असते.

जॉन्सनचे विवेचन फारसे शास्त्रीय नाही. त्याची व्यस्त शैली ही खरोखर शैली नसून शैलीचा विपर्यास आहे. संक्षिप्त आणि समस्त शैलीत काहीच मूलभूत भेद नाही. उदात्त शैलीचा गौरव प्राचीनांनी पहिल्यापासूनच केलेला आहे. क्षुद्र शैलीही काव्याची शैली नव्हेच. तिचे विशेष काव्य–दोषात अंतर्भूत होतात. प्राचीनांच्या प्रसन्न शैलीलाच मध्यम हे नाव दिले आहे. मांसल शैली ही आपल्या गौडीची विकृती होय आणि पुष्ट शैलीतला 'रस' आपल्या माधुर्य गुणाचा व 'रक्त' ओजोगुणाचा पर्याय होय. जॉन्सनच्या विवेचनात कसलाही व्यवस्थितपणा नाही.

पुनरुत्थानाच्या युगात रीतिशास्त्रात काहीच प्रगती झाली नाही. ते युग होते निर्भितीचे, समालोचनाचे नव्हे. रीतिशास्त्र परंपरेशी निगडित आहे, आत्म्याच्या उद्रेकाशी त्याचा मेळ बसत नाही. पुनरुत्थानकालातला हा उद्रेक वास्तविक रीति-शास्त्राला घातकच ठरला.

सतरावे आणि अठरावे शतक–नवशास्त्रवाद (Neo-Classicism)

नवनिर्मितीच्या या धामधुमीनंतर सतराव्या शतकात विचारविमर्षापुरती उसंत मिळाली. या शतकात विवेचकता आणि तर्कनिष्ठा यांना प्राधान्य आले. या दृष्टीने फ्रान्समध्ये सतराव्या शतकाला विशेष महत्त्व आहे. बोइलोने पुरातन वाणीला आप्तवाणी ठरवून टाकले. विवेचकता आणि सदभिरुची यांना त्याने काव्याचा आत्मा मानले आणि ग्रीको-रोमन कवींचे आणि पंडितांचे आदर्श पुढे ठेवले. त्याच्या मते काव्यकलेचे अधिष्ठान प्राचीनांच्या श्रेष्ठ कृतीत शोधायला हवे. आणि आपण आपले लक्ष त्यांवरच केंद्रित केले पाहिजे. काव्य–कलेच्या यशस्वी आविष्काराचे आणि सिद्धांत–प्रतिपादनाचे श्रेय त्यांच्याकडेच असून सर्वांनी त्यांची प्रशंसा केलेली आहे. त्यांचे अनुकरण करणे म्हणजेच विवेकाची आणि सदभिरुचीची कास धरणे होय. त्यांचे अनुकरण केल्यानेच सर्व प्रकारच्या आडंबरातून सुटका होण्याचा संभव आहे.

तो म्हणतो की, "या कृत्रिम हिऱ्यांचा खोटा झगमगाट इटलीलाच लखलाभ असो. विवेकानेच सत्काव्याच्या सर्व अंगांचे नियंत्रण व्हायला हवे." पुढे तो स्पष्ट सांगतो की विवेक म्हणजेच निसर्ग. एवंच फ्रान्समध्ये जन्माला आलेल्या नव्या शास्त्रवादाला आधार पुढील सूत्रांचा होता :

निसर्ग = विवेक (सदभिरुची) = प्राचीन (शास्त्रीय) साहित्य.

निसर्ग हा विवेकाचा पर्याय कसा ठरू शकतो हे समजणे आज कठीण वाटेल. पण नवशास्त्रवाद्यांचे त्याविषयीचे मत स्पष्ट होते : त्यांचा प्रकृतीचा (निसर्गाचा) अर्थ स्वैर व रांगडा निसर्ग असा नव्हता. तर व्यवस्थित रीतभात लागलेला स्वभाव असा होता, (नेचर मेथोडाइज्ड). 'नियतिकृतनियमरहिता' प्रकृती त्यांना मान्य नव्हती. नवशास्त्रवादाच्या प्रभावाने रीतीच्या परंपरेत फिरून जोम आला. पण या युगातले विवेचन म्हणजे ग्रीको-रोमन रीति-सिद्धांताचीच पुनरुक्ती असल्या-कारणाने त्यात मौलिकतेचा संपूर्ण अभाव होता. या दृष्टीने इंग्लंडच्या ड्रायडनने घातलेली भर कितीतरी श्लाघ्य होती. ड्रायडनचीही शास्त्रावरची निष्ठा अढळ होती, पण त्याने शास्त्राहून जीवन अधिक प्रभावी मानले आणि निर्भय शब्दात अशी घोषणा केली की, " 'ॲरिस्टॉटलने असे म्हटले आहे' हे पुरेसे प्रमाण नव्हे. कारण ॲरिस्टॉटलचे शोकांतिकेविषयीचे सिद्धांत सोफोक्लिसच्या आणि युरिपिडिसच्या नाटकांवर आधारलेले आहेत. जर त्याने आमचे नाटक पाहिले असते, तर आपले मत बदलले असते." त्या युगात हे विधान करणे मोठेच धाष्ट्र्याचे होते. शैलीसंबंधी ड्रायडनने अधून मधून काही स्फुट विचार तेवढे व्यक्त केले आहेत. व्यक्ती आणि विषय यांच्या दृष्टीने शैलीचे औचित्य त्याने प्रमाण मानले. "मी शोकांतिकेची उदात्त शैली सदोष मानत नाही. कारण शोकान्त (त्याचे वातावरण) तर स्वभावतःच वैभवशाली आणि माहात्म्ययुक्त असतो. पण औचित्याच्या अभावी उदात्ततेचे अस्तित्व संभवत नाही. ..... आपल्या अवाक्याबाहेर असलेल्या एखाद्या गुणाचे अनुकरण जेव्हा माणूस करू लागतो तेव्हा त्या गुणाशी जुळणारा दोषच त्याच्या पदरात पडतो. उदात्त काव्यरचनेची महत्त्वाकांक्षा बाळगणारा विवेकशून्य कवी वाचाळ, आडंबरप्रधान शैलीच धरून बसतो, कारण आडंबरात आणि वाचाळतेत उदात्ततेचा आभास होत असतो. ..... जिथे काव्याची पातळी उदात्त असेल तिथे काव्याची उपकरणे सामर्थ्य, परिस्थिती, विषयभूत वस्तू आणि व्यक्ती यांना अनुरूपच असायला हवी." ड्रायडनच्या मते क्षुद्र विचार प्रगट करताना महान् शब्दांची संहती, पुनरावृत्ती, शिथिल पदावली, अतिरिक्त अतिशयोक्ती, अनावश्यक विस्तार इ. ची योजना म्हणजे अक्षम्य काव्य-दोष होय.

ड्रायडननंतर लवकरच एडिसन, पोप व डॉ. जॉन्सन यांचा काळ येतो. मिल्टनच्या महाकाव्याचे परीक्षण करताना एडिसनने भाषेच्या अनुषंगाने उदात्त शैलीचा परामर्श घेतला आहे. " महाकाव्याच्या उदात्त शैलीत प्रसाद व प्रौढी दोन्ही

गुण अपरिहार्यपणे असायला हवे. अनेक शब्द सर्वसाधारण उपयोगात असल्यामुळे क्षुद्र ठरतात." 'अतिपरिचयादवज्ञा' म्हणून प्रसाद गुण अतिपरिचित शब्द आणि म्हणी यांच्या क्षुद्रतेपासून अलिप्त ठेवला पाहिजे. पण नुसता प्रसाद उदात्त शैलीला पुरेसा नाही. प्रौढीही तेवढीच अपरिहार्य असते. प्रौढीसाठी ॲरिस्टॉटलने सांगितलेल्या अनेक साधनांचीच पुनरावृत्ती एडिसनने केली आहे. वास्तविक यासंबंधी एडिसनला नवीन काहीच सांगायचे नसून तो ॲरिस्टॉटलचीच री ओढतो.

पो प

पोपनेही बोइलोच्या सुरात सूर मिसळून प्रकृतीच्या (नैसर्गिकतेच्या) गौरवाची घोषणा केली. त्याची प्रकृतीही रीतभात लागलेली शास्त्राशी समानार्थक असलेली प्रकृतीच आहे. नवशास्त्रवाद्यांचे शास्त्रीय सिद्धांत आणि त्यांची प्रत्यक्ष कृती यात अपूर्व विसंगती दिसून येते. सिद्धांतात काव्याच्या मूलभूत तत्त्वांची प्राणप्रतिष्ठा करून प्रत्यक्ष काव्यात मात्र ते अनेक प्रकारची कृत्रिमता नियमितपणे प्रगट करतात. उदा. त्यांनी शब्दांपेक्षा अर्थाला अधिक महत्त्व दिलेले आहे. पण त्यांच्या स्वतःच्या काव्याचा प्रमुख गुण मात्र सफाई आणि प्रसाद हाच होय. भाषेच्या नखऱ्यासाठी त्यांनी जवळ जवळ भावनेला वळीच दिले आहे. आपल्या टीकापर छंदोबद्ध लेखात पोपने शैलीविषयी म्हटले आहे : "शैली (अभिव्यक्ती) हे विचारांचे आवरण असून ते जितके सुसंगत असेल तितके अधिक सुंदर ठरेल. चमकदार शब्दात अभिव्यक्त केलेली क्षुद्र कल्पना राजवस्त्रे नेसलेल्या विदूषकासारखी भासेल. खेडे, शहर व राजसभा यातला वेश जसा निरळा तशीच विचारांनुसार भाषाही बदलली पाहिजे." (एसे ऑन क्रिटिसिझम)

अशुद्ध व शुद्ध शैली : खोटा वाग्जल्प म्हणजेच अशुद्ध शैली. चोहीकडे स्वतःचे भडक रंग पसरून देऊन वस्त्येतूं स्वाभाविक स्वरूप लुप्त करून टाकणाऱ्या आणि साऱ्यांवर एकच चमकदार झाक चढवणाऱ्या काचेसारखी तिची अवस्था असते. शैलीने सूर्यप्रकाशाप्रमाणे प्रत्येक पदार्थ स्वच्छ दाखवला पाहिजे. तिने सर्वांना सोनेरी तेजाने उजळून तर टाकावे पण त्यांचे स्वरूप मात्र बदलता कामा नये.

पुढे पोपने वर्णयोजनेची चर्चा केली आहे : "नुसत्या कोमल वर्णांची गुंफण स्वतःपुरती श्राव्य ठरत नाही. नुसत्या संगीतासाठी काव्याचे मनन करणे विसंगत आहे. त्याच त्या अनुकरणात्मक नादांचा झंकार सदभिरुचीला न मानवणारा एकसूरपणा उत्पन्न करतो. गतिहीन चरणात रेंगाळणारे निर्जीव शब्द काव्यात्मतेचा उत्कर्ष साधू शकत नाहीत. अर्थाचे पडसाद शब्दातून उमटायला हवेत. काव्याची पारख असलेले तज्ज्ञ प्रसन्न तेजालाच मान देतात. त्यात ओज व माधुर्य यांचा सुरेख संगम असतो." (एसे ऑन क्रिटिसिझम)

पोपच्या या विचारात भारतीय रीतिसिद्धांताची अनेक तत्त्वे विद्यमान आहेत.

एकीकडे तो अगदी निःसंदेह शब्दात वस्तुनिष्ठ औचित्याची प्राणप्रतिष्ठा करतो तर दुसरीकडे प्रसाद, ओज व माधुर्य या तीनही गुणांच्या समन्वयावर भर देतो. त्याची आदर्श शैली वैदर्भीसारखीच प्रासादिक, ओजस्वी व माधुर्यान्वित आहे. नुसत्या श्रुतिकोमलतेविरुद्ध त्याने व्यक्त केलेले मत भामहाच्या खालील विधानाचे स्मरण करून देते :

अपुष्टार्थमवक्रोक्ति प्रसन्नमृजुकोमलम् ।
भिन्नगेयमिवेदं तु केवलं श्रुतिपेशलम् ॥ (भामह, १.३४)

वैदर्भीत पुष्टार्थतेचा आणि वक्रोक्तीचा अभाव असेल आणि ती नुसती सरळ, प्रासादिक आणि कोमल शब्दसंहतीच असेल तर ती गीतासारखी नुसती श्रुतिकोमलच ठरणार. ती आपल्या कानांना मात्र प्रिय वाटेल परंतु जाणिवेवर संस्कार करू शकणार नाही. आणि तोच तर काव्याचा अंतिम उद्देश होय.

व्यावहारिक दृष्ट्या या युगातले काव्यसिद्धांत रीतिसिद्धांताला अधिकच जवळचे आहेत. सैद्धांतिक दृष्ट्या या युगात अर्थगौरवावर आणि भावनिक सौंदर्यावरच भर दिला गेला. पण व्यवहारात मात्र या कवींचे लक्ष भाषाशैलीवरच खिळून राहिले होते. शैलीला नटवून सजवून त्यांनी काव्याच्या भाषेला एक आगळेच सौंदर्य प्राप्त करून दिले. सिद्धांतात अर्थाला महत्त्व देऊन व्यवहारात मात्र त्यांनी रीतीलाच काव्याचा आत्मा ठरवले. नवशास्त्रवाद आणि रीतिवाद यात पुढील तत्त्वे उघडपणे समान आहेत :

१. काव्यात भावनेपेक्षा रीतीला महत्त्व.
२. काव्यविषयक दृष्टिकोणाची वस्तुनिष्ठता.
३. काव्याच्या बाह्य स्वरूपाचा उत्कर्ष साधणाऱ्या अंशांचा (गुणालंकार) प्रयत्नपूर्वक स्वीकार आणि अपकर्ष करणाऱ्या घटकांचा (दोष) प्रयत्नपूर्वक त्याग.

स्व च्छं द ता वा द (Romanticism)

अठराव्या शतकाच्या शेवटी शेवटी अनेक आध्यात्मिक आणि आधिभौतिक कारणांमुळे काव्यशास्त्रातही मौलिक स्वरूपाचे परिवर्तन होऊ लागले. कांट, फिक्टे, शैलिंग, इ. जर्मन तत्त्ववेत्त्यांनी दृष्टीला वस्तुविन्मुख करून आत्माभिमुख बनविले. कांटने स्पष्टच म्हटले आहे की, "आजपर्यंत आपले सगळे ज्ञान वस्तूच्याच अनुरोधाने झाले पाहिजे अशी श्रद्धा होती, पण आता असे म्हणण्याची वेळ आली आहे की मानवाच्या उन्नतीसाठी वस्तूनेच आपल्या ज्ञानाच्या अनुषंगाने असायला हवे हीच कल्पना श्रेयस्कर नव्हे का ?" या तत्त्ववेत्त्यांच्या प्रभावामुळे काव्यात विवेक व रीती यांच्या जागी अंतःप्रेरणा, अंतर्दृष्टी, कल्पना, आनंदातिशय इत्यादिकांचे महत्त्व प्रस्थापित झाले. बाह्य रूपाकृतीचे वस्तुनिष्ठ सौंदर्य म्हणजे सौंदर्याची नुसती छाया

ठरली. अशा रीतीने या युगाने रीतिवादावर सर्वांत विदारक प्रहार केला. आत्म्याच्या अग्निज्वालेत कवितेचा बाह्य साज शृंगार अनायासेच भस्म होऊन गेला. पण या युगातली कविता अलंकृत नाही, असे मात्र नाही. जर्मनीतल्या गटेची आणि इंग्लंड-मधील कोलरिज, कीट्स इत्यादिकांची शैली अनुपम आहे पण ते नुसते साधन आहे, साध्य नव्हे. शेलेच्या खालील उद्गारात काव्यरचनेसंबंधी रोमन दृष्टिकोणाचे सार सामावलेले आहे "……पण रचनेला आरंभ होण्यापूर्वीच अंतःप्रेरणेचा ह्रास होऊ लागलेला असतो. विश्वात उपलब्ध असलेल्या सर्वश्रेष्ठ कविता म्हणजे कवीच्या मूळ कल्पनेच्या नुसत्या फिक्कट छाया होत." रीतिसिद्धांताचा याहून स्पष्ट धिक्कार कोणता असू शकेल ? वास्तविक रोमन काव्यशास्त्रात जिथे "एकेकटा शब्दही सदैव दैदीप्यमान असलेल्या विचारांचा स्फुल्लिंग मानलेला आहे," जिथे "कवितेच्या शब्दात विद्युत्-शक्ती वास करीत असल्याची कल्पना केलेली आहे," तिथे वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचनेच्या वस्तुनिष्ठ सौंदर्याला कोणतेच स्थान नाही. कोलरिज व वर्ड्स्वर्थ यांचा शैलीविषयक वाद रीतिसिद्धांताच्या दृष्टीने विशेष महत्त्वाचा आहे. वर्ड्स्वर्थने अठराव्या शतकातल्या कृत्रिम व निर्जीव भाषेला काव्याच्या दृष्टीने अप्रत्ययकारी ठरविले. त्याचे काव्यासंबंधी दोन मूलभूत सिद्धांत आहेत :

१. मानवाची स्वाभाविक भाषाच काव्याची भाषा असली पाहिजे. मानवी भाषेचे नैसर्गिक स्वरूप जानपद समाजाच्या भाषेत आढळते. कारण भाषेच्या सर्वोत्कृष्ट अंगांचे मूळ उगमस्थान असलेल्या गोष्टींचा त्यांना अखंड सहवास घडत असतो. म्हणून भाषेचे अस्सल स्वरूप तेच होय. त्यावरच आपल्या कल्पनेच्या रंगच्छटा चढवून कवी त्याला काव्याच्या भाषेचे स्वरूप देत असतो.

२. गद्याच्या आणि पद्याच्या भाषेत मुळीच अंतर असत नाही, असू शकतही नाही यात वाद नाही.

रीतिशास्त्राच्या क्षेत्रात वर्ड्स्वर्थची ही घोषणा भयंकर क्रांतिकारक ठरली. तिला विरोध होणे स्वाभाविकच होते. वर्ड्स्वर्थच्या जिवाभावाच्या मित्राने, कोलरिजनेच प्रथम तीविरुद्ध शस्त्र उपसले. आधी त्याने 'स्वाभाविक किंवा खरोखरीची मानवी भाषा' यातल्या 'स्वाभाविक' आणि 'खरोखरीची' या शब्दांवरच आक्षेप घेतले : "प्रत्येक व्यक्तीच्या भाषेचे स्वरूप त्याच्या ज्ञानाची कक्षा, त्याच्या नैसर्गिक शक्तींचे कर्तृत्व आणि त्याच्या अनुभवाची सखोलता किंवा त्याची संवेदना–शक्ती यांच्या अनुषंगाने निरनिराळे असते. प्रत्येक माणसाच्या भाषेत एक तर त्याचे स्वतःचे व्यक्तिविशिष्ट गुण असतात; दुसरे त्याच्या समाजाचे सामान्य गुण आणि तिसरे सार्वदेशिक प्रचारातले शब्द व वाक्यखंड असतात. …… म्हणूनच 'स्वाभाविक' आणि 'खरोखरीची' भाषा यांच्या जागी 'सर्वसाधारण भाषा' म्हणायला हवे." त्यानंतर कोलरिजने वर्ड्स्वर्थच्या दुसऱ्या सिद्धांतावर घाव घातला : "आधी मुळी स्वतः गद्याचीच भाषा – निदान त्यातील तर्कप्रधान आणि बांधीव रचनेची भाषा तरी –

बोलण्या चालण्याच्या भाषेहून भिन्न असते आणि असायला हवी. हाच भेद वाचण्यात आणि गप्पा मारण्यात दिसून येतो. कोलरिजचा तर्कवाद असा की पद्याची भाषा ही भावनावेगाची भाषा होय. एक प्रकारचे गोड कुतूहल जागृत करून त्याचे समाधान करण्याचे सामर्थ्य पद्यात असते. परिणामी त्यात साधारणपणे चित्रदर्शी भाषेची योजना अधिक आढळते. गद्याला हे सारे अनावश्यक, नव्हे बहुधा हानिकारकही ठरू शकते. म्हणूनच पद्याच्या अनेक सुंदर चरणातील शब्द–योजना गद्य भाषेतील शब्द-योजनेहून निराळी नसते हा वर्ड्स्वर्थचा युक्तिवाद तितकासा बरोबर नाही. प्रश्न शब्दांच्या योजनेचा नसून प्रौढ गद्याला सर्वतोपरी उपयुक्त ठरणारे कित्येक वाक्यखंड, रचना-प्रकार आणि अभिव्यक्ती पद्याला निरुपयोगी आणि विसंगत ठरत नाहीत का,हा आहे. म्हणून गद्यपद्यांच्या भाषेत मूलभूत अंतर असते, असायला हवे.''

भारतीय रीतिसिद्धांताच्या दृष्टीने वर्ड्स्वर्थचा पहिला सिद्धांत तर 'मूले कुठार'च होय. निर्विवादपणे सर्वश्रेष्ठ मानल्या गेलेल्या वैदर्भीच्या महतीचे अधिष्ठानच मुळी तिच्यातले नागर विशेषांचे प्राचुर्य हा होय. उत्तरकालीन आचार्यांनी यामुळे तिचे नावच 'उपनागरिका' ठेवले. भामहाने आणि त्यापूर्वी बाणाने रीतीत ग्राम्यतेचा अभाव असण्यावर अत्यंत भर दिलेला आहे :

'नवोऽर्थो जातिरग्राम्या।' (हर्षचरित १.८)

'अलंकारवदग्राम्यं अर्थ्यं न्याय्यमनाकुलम्।' (काव्यालंकार १.३५)

वर्ड्स्वर्थच्या सिद्धांतात दोन दोष आहेत. एक हा की जानपद समाजाच्या भाषेला काव्याची आदर्श भाषा मानणे विसंगत आहे. कोलरिजने लिहून ठेवल्याप्रमाणे जानपद समाजाच्या कल्पना अतिशय संकुचित असतात. यामुळेच त्याची भाषा स्वभावतःच मर्यादित आणि अविकसित असते. दुसरे तिच्यात नैसर्गिक गुण अवश्य असले तरी तिच्यावर संस्कार झालेले नसतात. आणि काव्याची भाषा संस्कारहीन असणे हा मोटाच दुर्गुण ठरेल. दुसरा दोष याचाच परिणाम होय. तो हा की वर्ड्स्वर्थने नागरीपणाला कृत्रिमतेचा पर्याय मानले आहे. नागरीपणा हा संस्कारांचा आणि सुधारणेचा द्योतक असतो, कृत्रिमतेचा नव्हे. समृद्ध व्यक्तित्वासारखेच भाषेच्या समृद्धीचेही दोन आधारभूत घटक असतात. भावनिक अंश आणि बौद्धिक अंश. जानपद भाषेत पहिला घटक अधिक प्रमाणात असतो पण ओबड धोबड स्वरूपातच. दुसरा मात्र विरळाच आढळतो. म्हणून ग्राम्यता हा दोष नसला तरी गुणही नव्हे. निदान तो काव्याच्या भाषेचा प्रधान विशेष तरी नव्हेच. त्याचप्रमाणे नागरी भाषेच्या ग्राह्यतेचे मोलही कमी लेखता येत नाही.

संस्कृतच्या अभ्यासकाला वर्ड्स्वर्थच्या दुसऱ्या सिद्धांतात काहीच अपूर्वाई वाटणार नाही. कारण युरोपीय भाषांसारख्या संस्कृतमध्ये गद्यपद्यांचा काटेकोर सवता सुभा नाहीच. येथे गद्य व पद्य दोन्ही काव्याचीच अंगे मानली गेली. त्यांच्या

आत्म्यात मूलभूत भेद मानला गेला नाही. वास्तविक गद्याचे खरे स्वरूप संस्कृत गद्यकाव्यातच आढळते. तरी पण रीतिविवेचनात दोहोंच्या पृथगात्मतेचा थोडासा निर्देश करणे अगत्याचे आहे. उदा. गद्याला सामान्यतः गौडी रीतीच अधिक अनुकूल मानतात, तर वैदर्भी व पांचाली यांचे नैसर्गिक क्षेत्र पद्य हेच होय. एवंच कोलरिज व वर्ड्स्वर्थ यांच्या वादात संस्कृत रीतिशास्त्रज्ञांचे मत कोलरिजच्या पक्षाला पडले असते.

रम्याद्भुतवादी युगानंतर इतर शास्त्रांप्रमाणेच टीकाशास्त्रावर पण विज्ञानाने आक्रमण केले. टेनने टीकेच्या बाबतीत इतिहासाचे प्रामाण्य मान्य केले तर ब्रिवुएने व्यक्तीचे. अशा प्रकारे इथून पुढे टीका विज्ञानाचे रूप घेऊ लागली आणि हळू हळू समाजशास्त्र, मानसशास्त्र, मनोविश्लेषणशास्त्र इत्यादिकांच्या सिद्धांतांनी ओतप्रोत भरून गेली. बाह्य स्वरूपाशी संबंधित असलेल्या (फॉर्मल) टीकेची कालानुरोधाने पिछेहाट झाली.

काव्यातील गहन मूल्यांची स्थापना करण्याचा प्रयत्न मॅथ्यू आर्नाल्डने फिरून एकदा केला. प्राचीन काव्याला काव्याचा आदर्श मानून त्याने विषयाच्या महतीला काव्याचे सर्वस्व ठरविले. विषय निश्चित करण्याचे महत्त्व, वस्तुभूत विषयाच्या वास्तव वर्णनाची आवश्यकता आणि अभिव्यक्तीची वा शैलीची विषयानुकूलता या तीन गोष्टींवर त्याने अधिक भर दिला. तो प्राचीन उदात्त शैलीची प्रशंसा करी, पण तिला वाजवीपेक्षा अधिक महत्त्व कधीच दिले गेले नाही यातच तिच्या महत्तेचे रहस्य आहे असे तो मानीत असे. ती अतिशय साधी असून विषयावलंबी असते. तिला सरळ विषयाच्या अर्थगांभिर्यातूनच सामर्थ्य लाभते. अशा प्रकारे आर्नाल्डने रीतीवर एका निराळ्याच बाजूने घाव घातला. आपल्या रसध्वनिवाद्यांना रीतिविषयक जो दृष्टिकोण तोच त्याचाही आहे.

विसाव्या शतकात युरोपमध्ये टीकाशास्त्राच्या विविध प्रवृत्तींना जोम आला. एकीकडे आर्नाल्ड इत्यादिकांनी प्रतिपादन केलेल्या विषयाच्या गांभीर्याविरुद्ध कलेत शैलीचे महत्त्व फिरून एकदा प्रस्थापित करण्याची चळवळ सुरू झाली आणि दुसरीकडे काव्याच्या घटकांची उपपत्ती मानसशास्त्र व मनोविश्लेषणशास्त्र यांच्या आधाराने लावण्यात आली. या दोन प्रवृत्तींना सौंदर्यशास्त्राधिष्ठित आणि मानसशास्त्राधारित टीका म्हणता येईल.

सौंदर्यशास्त्रपर टीकेचा मूळ सिद्धांत अभिव्यंजनावाद हा होय. अभिव्यंजनेचे महत्त्व हा काही नवा शोध नव्हे. ग्रीको रोमन पंडितांच्या ग्रंथातून त्याचे दर्शन घडते. नंतरच्या काळातही आर्नाल्डच्या पूर्वीच ह्विक्टर ह्यूगोने हा सिद्धांत मांडला होता. "काव्यात चांगले वा वाईट विषय नसून कवी असतात. ..... रचना कशी कलेली आहे हे पहा, कोणत्या विषयावर किंवा का हे नका पाहू." स्विन्बर्न, पीटर, ऑस्कर

वाइल्ड यांनी नंतर हेच सूत्र उचलले आणि क्रोशेने तत्त्वज्ञानाचा आधार देऊन त्यालाच शास्त्रीय स्वरूप दिले.

पीटरची भूमिका तुलनात्मक दृष्ट्या मध्यवर्ती आहे. तो नुसत्या अभिव्यंजनेला महत्त्व देत नाही. वास्तविक तो वस्तुभूत विषयालाच अधिक महत्त्व देतो. 'शैली' या आपल्या प्रसिद्ध निबंधात त्याने असे स्पष्ट सांगून टाकले आहे की महान् कला स्वरूपावर अवलंबून नसते तर तत्त्वावर. त्याच्या निबंधाचे मूळ प्रतिपाद्य शैलीचे आणि विषयाचे अटळ साहचर्य हे आहे. "साहित्य म्हणजे आपल्या अर्थावरील निष्ठा, शब्दार्थांचा पूर्ण समतोल वा एकतानता." फ्लॉबर्टसारखाच त्याचाही अनेक शैलींवर विश्वास नसून एकाच शैलीवर आहे : "शब्दांच्या अनेक समूहांपैकी एक सत्य वा एक विचार प्रगट करायला जो अगदी काटेकोरपणे चपखल ठरू शकेल तो." त्याच्या समोर शैलीसंबंधी हा प्रश्न होता की "एकच असाधारण शब्द, वाक्यखंड, वाक्य, परिच्छेद, निबंध वा गीत जे काय असेल ते मानसिक प्रतिमेशी वा चित्राशी संपूर्णपणे तादात्म्य पावलेले असले पाहिजे." म्हणून जे अलंकार, ज्या शाब्दिक चमत्कृती, तशीच जी इतर साधने अभिव्यंजनाचे अभिन्न अंग न बनता स्वतंत्रपणे अस्तित्वात राहत असतील ती शैलीला खरोखर सहाय्य करू शकत नाहीत. ती तिची मूलभूत एकात्मताच नष्ट करून टाकतात. शैली अर्थाशी एकरूप होऊन जाईल तिथेच ती औचित्यपूर्ण ठरणार.

पीटरचे सारेच विवेचन आपल्या काव्यशास्त्रातल्या 'साहित्य' या एका शब्दात सामावलेले आहे. साहित्यात शब्दार्थांचे साहचर्य अटळ असते. कुंतकादिकांनी ह्याचे विवरण करताना जवळ जवळ पीटरचीच भाषा वापरली आहे. 'न च काव्ये शास्त्रादिवदर्थप्रतीत्यर्थं शब्दमात्रं प्रयुज्यते, सहितयोः शब्दार्थयोः तत्र प्रयोगात, साहित्यं तुल्यकक्षत्वेनान्यूनानतिरिक्तत्वम्। [काव्यात शास्त्रादिकांसारखा प्रत्येक शब्द अर्थप्रतीतीसाठी योजिला जात नाही. शब्दार्थ एकमेकांशी समतोल साधून जणू चढाओढीने (परस्परस्पर्धाधिरोहः) कमी अधिक होऊ न देता संपूर्ण साहचर्यभावाने योजिले जातात, तेव्हाच साहित्य शब्द वापरता येतो.] वामनाने प्रसाद या शब्दगुणात याच वैशिष्ट्यावर भर दिला आहे. प्रसाद म्हणजे अवश्य तेवढ्याचीच योजना करणे आणि त्याचाच अर्थ कमी अधिक होऊ न देणे.

पीटरने मस्तक व आत्मा हे शैलीचे दोन मूळ आधार मानले आहेत. "मेंदूच्या सहाय्याने कलावंत चित्रनिर्मितीची सर्वांना स्पष्ट दिसणारी स्थिर आणि वस्तुनिष्ठ तत्त्वे आपल्यापर्यंत पोहोचवतो. तर आत्म्याच्या माध्यमातून अस्थिर सहानुभूतीच्या द्वारा एक प्रकारचा तात्कालिक संपर्क साधून त्याच्या मनाला मानवणाऱ्या विलक्षण ढंगाने तोच आपल्यापर्यंत पोहोचतो. मेंदूच्या द्वारा रूपनिर्मितीचा समन्वय आणि आत्म्याद्वारा वातावरणाचा समन्वय घडून येतो. मेंदू रूप देतो तर आत्मा रंग. मेंदूत विवेकनिष्ठ मेळ बसतो तर आत्म्यात रंग आणि गूढ गंध यांची झाक

चढते." स्पष्ट शब्दात मेंदू म्हणजे शैलीचा वस्तुनिष्ठ अंश आणि आत्मा म्हणजे व्यक्तिनिष्ठ अंश. वस्तुनिष्ठ अंश बाह्य रूपाशी निगडित असल्याने मूर्त असतो, तर व्यक्तिनिष्ठ अंश अमूर्त व अनिर्वचनीय.

भारतीय परिभाषेत शैलीचा मेंदू म्हणजे बौद्धिक घटक रीती, तर आत्मा ध्वनी हा होय. वामनाने निर्दिष्ट केलेल्या पदरचनेच्या स्वरूपातील वस्तुनिष्ठ रीतीलाच रूपविधान इ. संज्ञा देऊन पीटरने मेंदू ठरविले आहे. रंगासारखा वा गंधासारखा जो अनुभवता येतो पण शब्दबद्ध मात्र करता येत नाही ('विभाति लावण्याभिवाङ्गनासु'।) तो नुसता भासमान होणारा अंश आत्मा होय आणि तोच ध्वनी. वामन शैलीच्या मेंदूपर्यंतच पोहोचल्यामुळे त्याचे विवेचन अपुरेच राहिले. आनंदवर्धनाने आत्म्याचा शोध घेतला आणि ते पूर्ण केले. मेंदूला आत्म्याची जोड देऊन रीतीतली कमतरता भरून काढणारा पीटर जणू अजाणता आनंदवर्धनाच्या मतालाच पाठिंबा देत आहे.

वॉल्टर रॅलेने आपली शैलीवरील इंग्रजी पुस्तिका शब्द व अर्थ यांच्या एकात्मतेच्याच आधारे लिहिली आहे. वस्तुभूत विषय आणि चित्रीकरण यांची पृथगात्मता त्याने दुरापास्त ठरविली. त्याच्या मते साहित्याचे कार्य दुहेरी असते : "अर्थासाठी शब्द शोधून काढणे आणि शब्दात अर्थ शोधणे." (स्टाइल, पृ. ६३) या दोहोंची एकतानता हेच साहित्य. तो शैलीचे काही बाह्य व काही आंतर असे दोन प्रकारचे घटक मानतो. प्रसाद, संयम, आत्मविस्मृती इ. प्रत्यक्ष जाणवणारे परिणाम हेच बाह्य घटक असून निष्कपटीपणा आणि सामर्थ्य इ. तिची आंतर तत्त्वे होत. बाह्य तत्त्वात सर्वात मुख्य शब्द; याचे तीन गुण असतात : नाद, चित्र आणि अर्थ. नादगुणात संगीतादी, चित्रगुणात शब्दांचे मूर्तीकरणाचे सामर्थ्य आणि अर्थगुणात अर्थगौरव यांचा समावेश होतो. चित्रात ऐंद्रिय बाजू येते तर अर्थामध्ये बौद्धिक. पुढे पीटरने अलंकारांचे आणि प्रसाधनांचे विवेचन केले आहे (फिगर ऑफ स्टाइल अँड डेकोरेशन). अलंकाराला तो विधानाशी एकात्म मानतो : "प्रसाधने निराळी करता येतात. अलंकृत शैलीचे परमोदात्त स्वरूप अत्यंत गंभीर, विशुद्ध आणि प्रसन्न असू शकते. पण अलंकारांचा उपयोग प्रसाधन म्हणूनही केला जातो. या अवस्थेत तो अनेक प्रकारच्या विषयबाह्य सामग्रीने विषयाला आणि शैलीला समृद्ध करीत आपली उपयुक्तता सिद्ध करीत असतो." (स्टाइल, १००).

रॅलेच्या शैलीविवेचनावर पीटरच्या निबंधाचा खूपच परिणाम झालेला आहे. आपल्या निबंधाचा उपसंहार त्याने पीटरच्याच शब्दात शैलीच्या बौद्धिक व आध्यात्मिक बाजूचे विवरण करून केला आहे. निष्कपटीपणा आणि संयम ही रॅलेची आंतर तत्त्वे वैयक्तिक असून भारतीय रीतिशास्त्रात त्यांचे विवेचन आढळत नाही. भारतीयांनी रीतीतला वैयक्तिक अंश मान्य करूनही त्याचे पृथक्करण मात्र केले नाही. नुसत्या वस्तुनिष्ठ अंशाचेच केले आहे. रसौचित्याच्याही संदर्भात निष्कपटीपणासारख्या

अत्यंत वैयक्तिक तत्त्वाचा परामर्श घेतलेला नाही. कारण औचित्यही कविनिर्मित पात्रांच्या रसापुरतेच होते, कवीच्या स्वतःच्या रसाशी त्याचा संबंध नव्हता. संयमाचा मात्र निर्देश प्रसाद व ओज या वामनाच्या दोन अर्थ-गुणात आढळतो. प्रसाद म्हणजे हवे असेल तेवढ्याचाच उपयोग करायचा, याचा अर्थ संयमच होय. ओजो-गुणातील अर्थाच्या प्रौढीचा संक्षेप हा गुण संयमाचाच द्योतक आहे. वाह्य अंशांपैकी नादाचे विवेचन आपल्या वर्णयोजनाविचारात येते. मम्मटाने व इतरांनीही माधुर्य, ओज इत्यादिकांच्या संदर्भात शब्दांतर्गत नादगुणाचे सूक्ष्म विश्लेषण केले आहे. वामनाचे सौकुमार्य म्हणजे अर्थाच्या कठोरपणाचा अभाव आणि कांती म्हणजे उज्ज्वलता या दोनही ऐंद्रिय संवेदना असून त्यात चित्रगुणाचे दर्शन घडते. अपरुष शब्दयोजना कोमल चित्र निर्माण करते आणि उज्ज्वल शब्दसंहती झगझगीत, रंगदार व तेजस्वी. रॅलेचा 'अर्थ' हा गुण वामनाच्या अर्थ-गुण समाधीहून फारसा भिन्न नाही. अर्थ-दृष्टी म्हणजे स्पष्ट अर्थग्रहणाला लागणारी चित्ताची एकाग्रता. हा त्याचा आधार होय. पण हा नुसता अर्थ-गुणाचा एक प्रकार झाला. त्याचे आणखीही प्रकार आहेत. रॅलेने अलंकार व प्रसाधन यात केलेला भेद वामनाच्या गुणालंकार-भेदाचे स्मरण करून देतो. वामनाच्या मते गुण सौंदर्याचे नित्य अवयव तर अलंकार अनित्य. गुण काव्योत्कर्षाचे साधक तर अलंकार नुसती त्यात भर घालणारे. एवंच गुण हा काव्याचा आंतर व अविच्छेद्य घटक असून अलंकार वाह्य व काढून टाकता येण्याजोगे असतात. अलंकार व प्रसाधन यांविषयी रॅले हेच म्हणतो. वास्तविक त्याचा अलंकार आपल्या वक्रतेला अधिकच जवळचा आहे. उक्तिवैचित्र्यालाच रॅले अलंकार म्हणतो, तर अप्रस्तुत प्रशंसेला प्रसाधन.

या विचारप्रणालीचे शास्त्रीय स्वरूप क्रोशेच्या अभिव्यंजनावादात (Expressionism) आढळते : 'कला व काव्य केवळ अभिव्यक्ती होत. रूपावेगळे अस्तित्व सौंदर्याला असतच नाही.' हे विधान ऐकून 'रीतिरात्मा काव्यस्य' ची स्मृती होते. पण रीतिवाद व अभिव्यंजनावाद दोन्हीही विधानाला महत्त्व देत असले तरी त्यात साम्याहून वैषम्यच अधिक आहे. अभिव्यक्तिवाद विधानाकडेच सर्व महत्त्व देऊन त्यावेगळ्या अर्थाचे अस्तित्व मानतच नाही. रीतिवादही रीतीला म्हणजे विधानालाच काव्याचा प्राण मानतो. पण रीती ही नुसती उक्ती नसून वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचना असते. तीत विधानातील रचनेवर आणि वैशिष्ट्यांवर अधिक भर दिलेला आहे. अभिव्यंजनावादानुसार विधानात वैशिष्ट्यपूर्ण व सर्वसाधारण असा भेदच नसतो, ते एकाच प्रकारचे असते. अयशस्वी अभिव्यक्ती ही अभिव्यक्तीच नव्हे. म्हणून अभिव्यंजनावाद यशस्वी आणि अयशस्वी असा भेद मानीतच नाही. रीतीचे 'वैशिष्ट्य' म्हणजे अद्वितीयता नव्हे तर असाधारणता. ही असाधारणता गुणांचा स्वीकार आणि दोषांचा त्याग यांवर अधिष्ठित असते. पण अभिव्यंजनावाद तर गुण, अलंकार, दोष इत्यादिकांना सर्वस्वी मिथ्या आणि अप्रासंगिक मानतो. एकसंघ

अभिव्यक्ती गुणालंकारादिकात विभागता येत नाही. तिचे सौंदर्य तिच्या स्वतःतच असते. ते अलंकारादिकात विभक्त स्वरूपात दिसत नाही. अभिव्यंजनावादानुसार रीतीचे सर्वच घटक अशा प्रकारे निरर्थक ठरतात, हा परस्पर विरोध साम्याहून कमी महत्त्वाचा नव्हे. या विरोधाचा आधार वास्तविक जास्तच गंभीर आहे. दोहोंचे दृष्टिकोणच भिन्न आहेत. रीतिवाद वस्तुनिष्ठ आहे, तर अभिव्यंजनावाद केवळ आत्मनिष्ठ. काही क्षण एकत्र येऊन ते उक्तीच्या महत्त्वाची घोषणा करीत असले तरी दोघांचे मार्ग निराळेच आहेत.

मानसशास्त्रीय टीकेत रीतीचा सर्वतोपरी निषेध केलेला आढळतो. अर्थ हेच कलेचे वा काव्याचे सर्वस्व असून तो मुख्यतः संवेदनात्मक आणि दुय्यमपणे कल्पनात्मक असतो. संवेदनेची वा कल्पनेची जाणीव वा तिचा अभाव मानसिक प्रक्रियेचाच परिणाम होय. ही मानसिक प्रक्रिया हेच अंतिम सत्य. रीतीला वा शैलीला काहीच स्वतंत्र अस्तित्व नाही. रीतीतले शब्द, अलंकार, वर्णांची गुंफण ही स्वतःपुरती कःपदार्थ असून नुसती प्रतीके होत. याचा अर्थ असा नव्हे की मानसशास्त्रीय टीका रीती व तिची साधने यांचे अस्तित्वच अमान्य करते. या साऱ्यांची सविस्तर चर्चा ती करते पण त्यांना स्वतंत्र वस्तू न मानता मानसिक प्रक्रियेची मूर्त प्रतीके मानते. रिचर्ड्स म्हणतो :

"शब्दाचा नाद वा प्रभाव अशी वास्तविक काही चीजच नाही. त्यांचा स्वतःचा असा काही प्रभाव नसतो. शब्दांचे स्वतःचे काही साहित्यिक गुण नसतात. कोणतेच शब्द कुरूपही असत नाहीत वा सुंदरही. ते स्वतःपुरते गोडही नसतात वा वेचवही नसतात. पण या उलट शब्दांचा प्रभाव अनेक प्रकारचा असू शकतो. ज्या परिस्थितीत शब्द योजला जातो तीनुसार हा प्रभाव बदलत असतो."

"प्रारंभापासूनच सुरू झालेल्या मानसिक प्रक्रियेतून शब्दाच्या नादाला वैशिष्ट्य प्राप्त होते. ही पूर्वीच सुरू झालेली मानसिक खळबळ अनेक संभाव्य गुणांमधून स्वतःला सर्वांत अनुकूल असेल तेवढाच निवडून घेते. कोणताही स्वर वा वर्ण विषण्णही नसतो वा प्रसन्नही. स्वरव्यंजनांच्या संयोगाच्या आधारे अनेक उताऱ्यांच्या परिणामकारकतेची छाननी करणारे अनेक टीकाकार नुसता पोरखेळ करीत असतात. कोणत्याही शब्दाच्या नादाची निवड करण्याची हातोटी जागृत झालेल्या भावनेनुसार बदलत असते."

"चित्रकला, शिल्पकला, स्थापत्यकला आणि काव्य सर्वांच्याच बाबतीत स्वरूपाची निर्मिती स्वतःच काही वैशिष्ट्यपूर्ण आणि गूढ अशा गुणांनी समृद्ध असते असे मानणाऱ्या व्यक्तींपासून सावध राहायला हवे. प्रत्येक अवस्थेत तिचा प्रभाव तिच्या आंतर अंशांनी जागृत केलेल्या शक्तीच्या परस्पर क्रियाप्रतिक्रियांवरच अवलंबून असतो."

वसंत ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलांक
अनुक्रम ४००४० दिः ...१०/८/८५
क्रमांक ..... दिः २९/१/८८

अशाच प्रकारे लवीलाही वर्णसंगतीचा परिणाम न मानता रिचर्ड्स आशा, संतोष, निराशा व कुतूहल यांच्या प्रतिक्रियांचे संमेलनच मानतो. हा वामनाच्या रीतिवादाचा समूळ उच्छेदच होय.

थोडक्यात युरोपमध्ये 'शैली' शब्दाचा उपयोग तीन अर्थांनी झाला : व्यक्ति-विशिष्ट या नात्याने, अभिव्यक्तीची पद्धती म्हणून, अथवा स्वतंत्रपणे, म्हणजेच कलेच्या पूर्ण उत्कर्षाच्या स्वरूपात. व्यक्तिविशिष्ट शैली लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा पुरेपूर आविष्कार करते. तिच्या स्वरूपाच्या निर्मितीवर लेखकाची इतकी स्पष्ट छाप पडलेली असते की कोणाही जाणत्या वाचकाला भ्रांत पडू नये. ती जणू शैलीकाराचे नाव गर्जून सांगत असते. या अर्थी शैली नेहमीच स्तुतीला पात्र ठरू शकत नाही. शैलीकाराच्या व्यक्तित्वानुसार ती निंदेची वा स्तुतीची धनी होते. दण्डी इत्यादिकांनी भारतीय काव्यशास्त्रात रीतीचे हे स्वरूप स्पष्ट शब्दात मान्य केले आहे, पण त्याचे विवेचन मात्र केलेले नाही. शैलीचे हे स्वरूप वास्तविक इतके वैयक्तिक आहे की त्याचे वस्तुनिष्ठ विवेचन करणे शक्य नाही. त्याचे नुसते मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरणच संभवते आणि ते त्या काळातल्या भारतीय शास्त्रकारांना शक्य नव्हते. अभिव्यक्तीच्या पद्धतीच्या स्वरूपाची शैली म्हणजे जवळ जवळ भारतीय रीतीचाच पर्याय होय. रचनाकौशल्याचे सर्व घटक तीत अंतर्भूत आहेत. या अर्थी रीतीचे अस्तित्व वस्तुनिष्ठ असून ती शिकणे आणि अभ्यासणे शक्य आहे. ग्रीको-रोमन रीतिशास्त्रात याचेच विवेचन आहे. तिसऱ्या अर्थाची रीती म्हणजे विशिष्ट व सामान्य, वैयक्तिक व सार्वत्रिक, घटकांची संपूर्ण एकतानता होय. हेच तिचे आदर्श स्वरूप. तीत व्यक्तिनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणांचा समन्वय आहे. 'रीतिरात्मा काव्यस्य' असे प्रतिपादन करताना वामनाच्या मनात अंधुक स्वरूपात हीच कल्पना होती असे दाखवणारी अनेक चिन्हे त्याच्या गुणविवेचनात आढळतात. त्याच्या प्रतिभेला तिची अस्फुट जाणीव तर होती पण युगमर्यादेने जखडलेल्या वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणामुळे तो ती व्यवस्थित प्रकारे व्यक्त करू शकला नाही.

●●

प्र क र ण स हा वे

रीतिसिद्धांताचा हिंदीमधील विकास

हिंदीत रीतिसिद्धांताला खरीखुरी मान्यता वा लोकप्रियता लाभली नाही. व्यवहाराच्या गोष्टी आम्ही करीत नाही, पण सैद्धांतिक दृष्ट्या प्रत्यक्ष रीतिकालातलाही दृष्टिकोण रीतिवादी नव्हता ही एक आश्चर्यकारक घटना आहे. हिंदीत रीतीला काव्याचा आत्मा मानणारा कोणीही कवी वा आचार्य झाला नाही. तरी पण रीतीची आणि तिच्या निरनिराळ्या घटकांची, गुण, रचना, – वर्णांची आणि शब्दांची गुंफण वा समास – यांची उपेक्षा करणे काव्यालाही शक्य नव्हते आणि काव्यशास्त्रालाही. यामुळेच त्यांविषयी हिंदी साहित्यातील भिन्न भिन्न कवींचा आणि आचार्यांचा काही न काहीतरी सुनिश्चित दृष्टिकोण होताच आणि त्याचे प्रसंगानुसार विवरणही त्यांनी केलेले आहे. त्याचाच ऐतिहासिक दृष्ट्या आढावा या प्रकरणात घ्यावयाचा आहे.

हिंदी साहित्याच्या प्रारंभकाली एकीकडे स्वयंभूसारख्या प्राचीन हिंदी कवींच्या आणि दुसरीकडे चंद इ. पिंगलच्या (काव्यशास्त्रज्ञ) कवींच्या काव्यसिद्धांतविषयक कित्येक उक्ती आढळतात. त्यांच्या आधारे एखाद्या निश्चित सिद्धांताची स्थापना करणे कठीण असेल कदाचित, पण सर्व काव्याच्या अध्ययनाच्या जोडीला त्यांचे सहाय्य घेऊन कवीच्या काव्यासंबंधी दृष्टिकोणाची कल्पना तर बांधता येईल. उदा. स्वयंभूंच्या पुढील प्रसिद्ध ओळीच घ्या :

अक्षररूप जलाशय सुंदर । छंदालंकृति मीन मनोहर ।
दीर्घसमासहि ओघ वक्रगति । संस्कृत प्राकृत पुलिने विलसति ।
भाषा देशी तटद्वय उज्ज्वल । कवि दुष्कर घन शब्द शिलातल ।
अर्थबहुलता लाटा उसळति । शत शत आशातरंग उठती ।

या उताऱ्यात स्वयंभूंनी स्वाभाविकपणेच त्यांना काव्याला आवश्यक वाटणाऱ्या साधनांचा उल्लेख केला आहे. यांपैकी अक्षरांची गुंफण, अलंकार, छंद, दीर्घ समास, घनदाट शब्दबंध, हे रीतीचे घटक होत हे उघड आहे. महाकाव्याची नैसर्गिक शैली ओजोगुणप्रधानच असते म्हणून तिला गौडीचे घटक सामान्यतः योग्य ठरतात. अशा प्रकारे स्वयंभू रीतीला काव्याचे आवश्यक अंग मानतात, पण त्यांचा दृष्टिकोण मात्र निरपवाद रसवादाचाच आहे. ते तुलसीदासाचे साहित्यिक पूर्वज होत.

अशाच प्रकारे लयीलाही वर्णसंगतीचा परिणाम न मानता रिचर्ड्स आशा, संतोष, निराशा व कुतूहल यांच्या प्रतिक्रियांचे संमेलनच मानतो. हा वामनाच्या रीतिवादाचा समूळ उच्छेदच होय.

थोडक्यात युरोपमध्ये 'शैली' शब्दाचा उपयोग तीन अर्थांनी झाला : व्यक्ति-विशिष्ट या नात्याने, अभिव्यक्तीची पद्धती म्हणून, अथवा स्वतंत्रपणे, म्हणजेच कलेच्या पूर्ण उत्कर्षाच्या स्वरूपात. व्यक्तिविशिष्ट शैली लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा पुरेपूर आविष्कार करते. तिच्या स्वरूपाच्या निर्मितीवर लेखकाची इतकी स्पष्ट छाप पडलेली असते की कोणाही जाणत्या वाचकाला भ्रांत पडू नये. ती जणू शैलीकाराचे नाव गर्जून सांगत असते. या अर्थी शैली नेहमीच स्तुतीला पात्र ठरू शकत नाही. शैलीकाराच्या व्यक्तित्वानुसार ती निंदेची वा स्तुतीची धनी होते. दण्डी इत्यादिकांनी भारतीय काव्यशास्त्रात रीतीचे हे स्वरूप स्पष्ट शब्दात मान्य केले आहे, पण त्याचे विवेचन मात्र केलेले नाही. शैलीचे हे स्वरूप वास्तविक इतके वैयक्तिक आहे की त्याचे वस्तुनिष्ठ विवेचन करणे शक्य नाही. त्याचे नुसते मानसशास्त्रीय स्पष्टीकरणच संभवते आणि ते त्या काळातल्या भारतीय शास्त्रकारांना शक्य नव्हते. अभिव्यक्तीच्या पद्धतीच्या स्वरूपाची शैली म्हणजे जवळ जवळ भारतीय रीतीचाच पर्याय होय. रचनाकौशल्याचे सर्व घटक तीत अंतर्भूत आहेत. या अर्थी रीतीचे अस्तित्व वस्तुनिष्ठ असून ती शिकणे आणि अभ्यासणे शक्य आहे. ग्रीको-रोमन रीतिशास्त्रात याचेच विवेचन आहे. तिसऱ्या अर्थाची रीती म्हणजे विशिष्ट व सामान्य, वैयक्तिक व सार्वत्रिक, घटकांची संपूर्ण एकतानता होय. हेच तिचे आदर्श स्वरूप. तीत व्यक्तिनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोनांचा समन्वय आहे. 'रीतिरात्मा काव्यस्य' असे प्रतिपादन करताना वामनाच्या मनात अंधुक स्वरूपात हीच कल्पना होती असे दाखवणारी अनेक चिन्हे त्याच्या गुणविवेचनात आढळतात. त्याच्या प्रतिभेला तिची अस्फुट जाणीव तर होती पण युगमर्यादेने जखडलेल्या वस्तुनिष्ठ दृष्टिकोणामुळे तो ती व्यवस्थित प्रकारे व्यक्त करू शकला नाही.

●●

प्र क र ण स हा वे

रीतिसिद्धांताचा हिंदीमधील विकास

हिंदीत रीतिसिद्धांताला खरीखुरी मान्यता वा लोकप्रियता लाभली नाही. व्यवहाराच्या गोष्टी आम्ही करीत नाही, पण सैद्धांतिक दृष्ट्या प्रत्यक्ष रीतिकालातलाही दृष्टिकोण रीतिवादी नव्हता ही एक आश्चर्यकारक घटना आहे. हिंदीत रीतीला काव्याचा आत्मा मानणारा कोणीही कवी वा आचार्य झाला नाही. तरी पण रीतीची आणि तिच्या निरनिराळ्या घटकांची, गुण, रचना, – वर्णांची आणि शब्दांची गुंफण वा समास – यांची उपेक्षा करणे काव्यालाही शक्य नव्हते आणि काव्यशास्त्रालाही. यामुळेच त्याविषयी हिंदी साहित्यातील भिन्न भिन्न कवींचा आणि आचार्यांचा काही न काहीतरी सुनिश्चित दृष्टिकोण होताच आणि त्याचे प्रसंगानुसार विवरणही त्यांनी केलेले आहे. त्याचाच ऐतिहासिक दृष्ट्या आढावा या प्रकरणात घ्यावयाचा आहे.

हिंदी साहित्याच्या प्रारंभकाली एकीकडे स्वयंभूसारख्या प्राचीन हिंदी कवींच्या आणि दुसरीकडे चंद इ. पिंगलच्या (काव्यशास्त्रज्ञ) कवींच्या काव्यसिद्धांतविषयक कित्येक उक्ती आढळतात. त्यांच्या आधारे एकाद्या निश्चित सिद्धांताची स्थापना करणे कठीण असेल कदाचित, पण सर्व काव्याच्या अध्ययनाच्या जोडीला त्यांचे सहाय्य घेऊन कवींच्या काव्यासंबंधी दृष्टिकोणाची कल्पना तर बांधता येईल. उदा. स्वयंभूच्या पुढील प्रसिद्ध ओळीच घ्या :

अक्षररूप जलाशय सुंदर । छंदालंकृति मीन मनोहर ।
दीर्घसमासहि ओघ वक्रगति । संस्कृत प्राकृत पुलिने विलसति ।
भाषा देशी तटद्वय उज्ज्वल । कवि दुष्कर घन शब्द शिलातल ।
अर्थबहुलता लाटा उसळति । शत शत आशातरंग उठती ।

या उताऱ्यात स्वयंभूंनी स्वाभाविकपणेच त्यांना काव्याला आवश्यक वाटणाऱ्या साधनांचा उल्लेख केला आहे. यांपैकी अक्षरांची गुंफण, अलंकार, छंद, दीर्घ समास, घनदाट शब्दबंध, हे रीतीचे घटक होत हे उघड आहे. महाकाव्याची नैसर्गिक शैली ओजोगुणप्रधानच असते म्हणून तिला गौडीचे घटक सामान्यतः योग्य ठरतात. अशा प्रकारे स्वयंभू रीतीला काव्याचे आवश्यक अंग मानतात, पण त्यांचा दृष्टिकोण मात्र निरपवाद रसवादाचाच आहे. ते तुलसीदासाचे साहित्यिक पूर्वज होत.

चंद इ. कवीही रसवादीच होते. ते शास्त्रज्ञ असल्यामुळे काव्यातल्या रीतिगुणालंकारादी शास्त्रीय तत्त्वांचा समावेश त्यांनी आपल्या काव्यात योग्य प्रकारे केला आहे, पण रीतिवादाशी त्यांचा काहीच संबंध नव्हता. विद्यापतींच्या काव्यात रसवादाने परमोच्च सीमा गाठली आहे, तरी पण त्यांना आपल्या काव्यात्म भाषेचाही अभिमान कमी नाही. शहरी मनाला मोहित करण्याची अद्‌भुत शक्ती बालचंदा सारखीच त्यांच्याही भाषेत आहे. याच संदर्भात त्यांनी फिरून एकदा काव्याच्या भाषेसंबंधी आपल्या विचारांचे दिग्दर्शन केले आहे.

संस्कृत भाषा रुचे पंडिता । प्राकृत रस-मर्मा नच जाणे ।
देशी भाषा गोड सकलिका । अवहट्टीं[1] करि काव्य म्हणुनि मी ॥ (कीर्तिलता)

म्हणजे विद्यापतीच्या मते काव्याच्या भाषेचे मुख्य गुण दोन – ग्राम्यत्व वा नागरीपणा आणि माधुर्य. हे दोन्ही गुण पांचालीला आधारभूत असतात. एवंच विद्यापति आपल्या संवेद्य रसाच्या अनुरोधाने पांचालीची प्रशंसा करतात.

निर्गुण भक्तिमार्गातील कबीरादी कवींचा तर रीतीशी कसलाच संबंध नाही. त्यांच्या काव्यात वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचनेला वावच नव्हता. प्रेममार्गी कवींनाही भारतीय काव्यशास्त्राची फारशी माहिती नव्हती पण त्या मानाने काव्यांगाविषयी त्यांना जरा जास्त आस्था होती. त्यांच्या काव्यातही सैद्धांतिक विवेचन सहाजिकच आढळत नाही, पण त्या काव्याचा अभ्यास केल्यावर हे निश्चित स्पष्ट दिसते की त्यांचा अंतर्भाव रसध्वनिवाद्यातच होतो. गूढवादात व्यक्ताच्या मानाने अव्यक्ताचीच योजना अधिक असते, त्यातील गूढ संकेतांच्या आविष्कारासाठी सांकेतिक भाषेची योजना अपरिहार्य असते, शास्त्रीय परिभाषेत तो रसध्वनीतच समाविष्ट होतो. व्यावहारिक दृष्टीने मात्र प्रेममार्गी काव्यात रीतिगुणालंकारादिकांची उपेक्षा झालेली नाही. जायसी, उस्मान इत्यादिकांच्या काव्यात योग्य ठिकाणी गुणसंपदाही अस्तित्वात आहे, पण त्यांचा रीतिवादाशी काही संबंध मात्र नव्हता. रसाविषयीच्या आग्रहामुळे रीतियोजना अनायासेच घडून गेली, तिला महत्त्व दिले गेले नाही.

सगुण भक्तांपैकी कृष्णपर काव्ये रचणाऱ्यांनी काव्याच्या आंतर व बाह्य दोन्ही बाजूंना बाजवी महत्त्व दिले. सूरदासाची समृद्ध कला आणि नंददासाच्या पदरचनेची जडण घडण सुप्रसिद्ध आहे. मुळात रसवादी असूनही हे कवी पदरचनेतील सौंदर्याविषयी अत्यंत जागरूक होते. नंददासांना जबाहिऱ्याची पदवी देऊन हिंदी साहित्यपरंपरेने त्यांच्या पदरचनेतील या वैशिष्ट्याचा गुणगौरव केला आहे. नंददास, हितहरिवंश इ. कवीत रीतीची गुणसमृद्धी जितक्या मोठ्या प्रमाणावर आढळते तितकी इतरत्र कोठेच नाही यात शंका नाही. तरीही ते रीतिवादी कवी नव्हत. तुलसीदासादी रामभक्तांच्या विषयीही हेच म्हणता येईल. तुलसी-

१. अवहट्ट ही एक देशी भाषा होय.

दासांचा शास्त्रांशी चांगला परिचय होता. त्यांचे काव्य आत्मानंदासाठी करायच्या भक्तीचे साधन असले तरीही ते शास्त्रपूत काव्य आहे. अर्थात त्यांच्या काव्यात व्यावहारिक दृष्ट्या रीतीचा व तिच्या घटकांचा समावेश आहेच. एखाद्या ठिकाणी तद्विषयक सैद्धांतिक उल्लेखही आढळतात :

कवित्वरीति ना जाणत । कवि नच मी म्हणवित ।

यातील रीती शब्दाचा उपयोग सर्वसाधारण मार्ग वा कविप्रस्थानहेतू वा त्याहूनही व्यापक अर्थाने – हिंदी काव्यशास्त्रात होतो तसा – केलेला आहे. येथे कवित्वरीती म्हणजे काव्यकलाच होय, विशिष्ट पदरचना नव्हे.

अक्षर, आशय नानालंकृति । छंद विविध वा प्रबंध-रचना
भाव-भेद रसभेद अनंत नि । नानाविध गुणदोष कवित्वी ।

या रामचरितमानसातल्या निर्देशातले 'गुण' व 'वर्णयोजना' रीतीचेच अंश होत.

रामकथेचे सुंदर धागे । कौशल्ये उकलुनि गुंफावे ॥

यातही गुंफणीच्या कलेचा निर्देश करून पदरचना सूचकतेने ध्वनित केली आहे. एवंच तुलसीदास रीतीचा आणि तिच्या घटकांचा स्वीकार निःशंकपणे करतात पण त्यांना रामाधीन – रसाधीनच – मानतात, स्वतंत्र नव्हे. काव्याचा सारा चमत्कार रामाविना (रसाविना) व्यर्थ होय.

उक्ति विचित्र सुकवि-कृत ज्या ज्या । राम नाम विण शोभति ना त्या ॥

पुढे तर तुलसीदासांनी काव्याच्या घटकांचे तुलनात्मक महत्त्व स्पष्टच सांगितले आहे :

आशय अनुपम, भाव, सुभाषा । हेचि पराग, मधु गंध सुवासा ।
ध्वनि, वक्रोक्ति काव्य-गुण जाति । मीन मनोहर बहू शोभती ॥

असे उल्लेख जरी नुसते सूचकच असले, त्यात सिद्धांतांचे सविस्तर निरूपण शोधणे व्यर्थ असले, तरी कवीच्या दृष्टिकोणाचे ओझरते दर्शन त्यातून घडतेच.

तुलसीदासानंतर तर एका अर्थी ध्वनिकाव्याचाच प्रारंभ होतो. त्यात काव्याच्या अंगोपांगांचे शास्त्रीय विवेचन केलेले आहे. रीतिकालातही रसाचा बोलबाला झालेला होताच. अथ त रीतीवादाच्या पुनरुज्जीवनाचा प्रश्नच नव्हता. रीतीच्या व तिच्या घटकांच्या विवेचनाचीही बव्हंशी उपेक्षाच होत असे. केवळ सहा सात आचार्यांव्यतिरिक्त इतर रीतिकवींनी या विषयाला स्पर्शही केलेला नाही.

के श व दा स

केशवदास हे रीतिकालाचे प्रवर्तक होत. ध्वनिपूर्व अलंकारवादी परंपरा आणि ध्वन्युत्तरकालीन शृंगारवाद दोहोंनाही हिंदीत आणण्याचे श्रेय त्यांच्याकडे जाते. त्यांनी 'कविप्रिये'त अलंकारांचे व दोषांचे आणि 'रसिकप्रिये'त मुख्यतः रसांचे विवेचन

केले आहे. रीतींचे विवरण त्यांनी केलेले नाही, पण रसिकप्रियेच्या शेवटी रीतींशी समानधर्मा असलेल्या रसवृत्तींचा उल्लेख निश्चितपणे आढळतो.

रचितो वृत्ति काव्याच्या । म्हणे केशव चतुर्विध त्या

कैशिकी, भारती, आरभटी आणि सात्त्वती या त्या चार वृत्ती होत.

केशवदास म्हणे जिथे । करुण, हास्य, शृंगार
वर्ण सुलभ, शुभ भाव जिथे । तीच कैशिकी जाण ॥
जिथे वर्णिले रस वीर तथा । अद्भुत आणिक हास्य
केशवदास म्हणे जिथे । शुभार्थ ती भारती प्रकाश ॥
जिच्यात रस रौद्र, भयानक, । बीभत्सहिती जाण
केशव म्हणे आरभटी, । यमकप्रचुरा वृत्ति आन ॥
वीराद्भुत शृंगार जिथे । सम रस उदित समान
ऐकताच समजे भाव जिथे । तीच सात्त्विकी सुजाण ॥

वास्तविक या वृत्ती नाट्यातल्या आहेत. त्यांचा संबंध भाषेव्यतिरिक्त कायिक व मानसिक व्यापारांशीही असतो. काव्यात त्यांची योजना फार करून होत नाही. केशवदासांच्या या वृत्तिवर्णनात व शास्त्रातील वृत्तिवर्णनात थोडा भेद आहे. भरताने कैशिकीत नुस्त्या शृंगाराचा आणि हास्याचा आविष्कार मानला आहे, तर केशवदास करुणाचीही भर घालतात. भारतीत भरत करुण व अद्भुत रस मानतो तर केशवदास करुणाऐवजी वीर व हास्य यांचा समावेश करतात. सात्त्वती ही मुळात सत्त्वजन्य 'वीराद्भुतशृंगारयुता' आहे तर केशवदासांच्या सात्त्विकी(?) त वीराच्या जागी शृंगार असून तिला समरसतेच्या गुणाची आवश्यकता सांगितलेली आहे. पण सरदार या टीकाकाराने 'अद्भुत रुद्रो वीर रस' असाही पाठ दिला आहे. त्यांचा 'सुलहि समुझत भाव जिहीं' हा प्रसाद गुणाचा उल्लेखही नवीनच आहे. एकंदरीत त्यांचे वर्णन फारसे शास्त्रसंमतही नाही आणि 'रसिकप्रिये'त नाट्यवृत्तीचे वर्णन करणे सुसंगतही ठरत नाही. डॉ. भगीरथ मिश्रांनी म्हटल्याप्रमाणे त्यांच्या वृत्ती रसवर्णनाच्या शैलीसारख्या वाटतात. अर्थात त्या नाट्यवृत्तींहून रीतींना अधिक जवळच्या आहेत. त्यात अर्थगुण व शब्दगुण यांचा समतोल आहे. सरल-वर्णा आणि शृंगारकरुणहास्याश्रय कैशिकी पांचालीला समांतर असून, यमकादिप्रचुर, गाढबंधा आणि वीरभयानकबीभत्साश्रित आरभटी गौडीच्या कक्षेत येते. आणि रसिकप्रियेतला परंपरागत पाठ शुद्ध असेल तर समरसा सात्त्वती सर्व रसांना साधारण असलेल्या वैदर्भीशी जुळेल.

से ना प ती

सेनापतीचे काव्य लक्षणग्रंथ तर उपलब्ध नाहीत, पण त्यांच्या 'कवित्तरत्नाकरा'तील काही चरणांमध्ये त्यांच्या रीतिविषयक कल्पनेची थोडी सूचक चिन्हे आढळतात :–

दोषमलिन गुणहीन जरी । कविता वक्रोक्तिपूर्ण
रचियली तरी ती ऐकियली । रसिके कवि का कोणी ?
रामपूजना काव्यविवरणा । 'सेनापति' उभया साधी ॥
यास्तव निवडक पदे वेचुनी । कवित्व-रचना तो करितो ॥
कितिक अक्षरे स्पष्ट विलसती । परस्परांशी स्पर्धा करिती ॥
त्यांच्याच मुळे या जगताची ॥ विलुप्त जडता होउनि जाई ॥

यावरून सेनापती : १. दोषांनी मलिन असलेली गुणहीन कविता म्हणजे व्यर्थ खटाटोप मानतात. सत्काव्याला दोष वर्जून गुण घेणे अटळ ठरते. रीतीच्या व्याख्येत वामनाने हेच सांगितले आहे. २. शब्द निवडून काढून त्यांची रचना केली पाहिजे. ३. या रचनेत अक्षरे जणू काय एकमेकांशी स्पर्धा करीत असावीत. विशिष्ट पदरचनेचीच ही व्याख्या होय. एवंच सेनापतींना रीतीचे महत्त्व निश्चितच मान्य आहे.

चिंतामणी

'कविकल्पतरू'त काव्य-पुरुषाचे रूपक वापरून चिंतामणींनी निरनिराळ्या काव्यांगांचे स्थान निश्चित केले आहे :

शब्दार्थ देह जाणा । जीवन रस जिव प्राण
अलंकार उपमादिक ते । हारादिक तू मान ॥
श्लेषादिक गुण शौर्यादिकसम । गुणस्थानि वा जाण
वर्णन-रीती स्वभाव जैसा । वृत्ति वृत्तिपरि मान ॥

एवंच चिंतामणी रीतीला काव्याचा स्वभाव मानतात आणि बहुधा ते रीती व वृत्ती यात अंतर मानीत असावे. मात्र हे अंतर मागसाचा स्वभाव आणि त्याची वृत्ती यामधील अंतराइतकेच सूक्ष्म आहे.

या टिकाणी काही प्रश्न आपोआपच उद्भवतात. रीती म्हणजे काव्याचा स्वभाव या मताचा अर्थ काय ? भारतीय काव्यशास्त्राचा अभ्यासक यामुळे जरा चमकण्याचा संभव आहे. कारण शास्त्रात रीतीला आत्मा वा अंगलट अवश्य मानलेले आहे, पण स्वभाव मात्र बहुधा कुठेच मानलेले नाही. चिंतामणींना आधार कशाचा आणि त्यांचा आशय काय ? स्वभाव व वृत्ती यांत अंतर काय ?

संस्कृत काव्यशास्त्रात विद्यानाथ आणि अर्कसूरि यांनीच केवळ रीतीला काव्याचा स्वभाव मानले आहे. विद्यानाथ तिला 'आत्मोत्कर्ष वहस्वभाव' मानतात, तर अर्कसूरि 'स्वभावैरिव रीतिभिः' इतकेच म्हणतात. चिंतामणी विद्वान होते यात शंका नाही. त्यांच्या 'कविकल्पतरू'वरून त्यांनी काव्यप्रकाश, साहित्यदर्पण, काव्यादर्श या प्रसिद्ध ग्रंथांव्यतिरिक्त इतर ग्रंथांचाही चांगला अभ्यास केल्याचे स्पष्ट

दिसते. प्रतापरुद्रयशोभूषणही त्यांनी पाहिले असणे असंभाव्य नाही. तो ग्रंथ आपल्या मताला अनुकूल असल्याचे पाहून त्यांनी त्याचा आधार घेतला असेलही. पण मूळ प्रश्न तसाच राहतो; स्वभाव म्हणजे काय ? कुंतकाने मार्गांचा वा रीतींचा कवीच्या स्वभावाशी प्रत्यक्ष संबंध मानला आहे – 'स्वभावो मूर्ध्नि वर्तते।'. स्वभाव तीन प्रकारचा असतो : सुकुमार, विचित्र आणि मध्यम – म्हणूनच काव्याचे मार्गही त्यानुसार तीन प्रकारचे असतात. कवीचा जसा स्वभाव तशी त्याची रीती बनेल. कुंतकाचाच आधार चिंतामणींनी अधिक प्रमाणात घेतला असावा असा आमचा तर्क आहे. "स्वभाव हा जसा आत्म्याच्या अभिव्यक्तीचा प्रकार तसाच रीती हा रसाच्या अभिव्यक्तीचा प्रकार होय." यावरून निष्कर्ष हा निघतो की चिंतामणी रीतीला अंगलटीसारखा बाह्य घटक न मानता काव्याचे अंतर्गत तत्त्व मानतात.

आता राहिला दुसरा प्रश्न. स्वभाव व वृत्ती यांमधील अंतर वास्तविक अत्यंत सूक्ष्म आहे. स्वभाव त्या मानाने व्यापक असून वृत्ती हे स्वभावाचे नुसते एक अंग होय. स्वभाव म्हणजे माणसाच्या मूळच्या नैसर्गिक गुणांचा समन्वय तर प्रवृत्ती वा वृत्ती म्हणजे त्याचा व्यवहारातला कल. एवंच स्वभाव मौलिक व व्यापक आहे तर वृत्ती बाह्य असून तिचे क्षेत्रही संकुचित आहे. तशीच रीतीही व्यापक आहे. तीत शब्दार्थ समरस झालेले असतात, तर वृत्तीचा मूळ आधार नुसता वर्णांचा नाद हाच होय. रसाभिव्यक्तीला दोघीही सहाय्य करतात पण रीतींचा रसाशी अधिक आंतर व निकटचा संबंध आहे तर वृत्ती केवळ बाह्य होत. हे मत सामान्यतः बरोबर आहे. पण या अंतराची साक्ष नाही पटत. मम्मटानुसार चिंतामणींनी वृत्तीचे विवरण वृत्यनुप्रासाचे प्रकार या नात्याने केले आहे.

माधुर्यव्यंजक अक्षरी । उपनागरिका होई ॥
प्रासादिक ती वांच्छि कोमला । ओजा परुषा निवडी ॥

आणि मम्मटाप्रमाणेच त्यांनीही 'याच वृत्तींना कांही आचार्य (वामनादी) वैदर्भी, गौडी व पांचाली रीती म्हणतात' हेही मान्य केले आहे. हे मत पूर्वीच्या वर्णनाशी विसंगत ठरते आणि पुन्हा प्रश्न पडतो की चिंतामणी रीती व वृत्तीत भेद करीत होते की नाही ? चिंतामणींचे विवरण सर्वांत अधिक मम्मटाच्या आधारे केलेले आहे आणि या संदर्भातही मम्मटाच्या अनुरोधानेच त्यांनी वामनाच्या रीतींना वृत्तीचेच नामांतर मानले आहे. आणि तरीही रीतीला काव्याचा स्वभाव आणि वृत्तीला प्रवृत्ती मानले आहे. ही विसंगती दूर करण्यासाठी असे मानावे लागते की प्रारंभी चिंतामणी त्यांचे पृथक् अस्तित्व मान्य करीत असत पण एक तर दोहोंतले अंतर अत्यंत सूक्ष्म आणि मम्मटाचा त्यांच्यावर खूपच सखोल प्रभाव पडलेला. त्यामुळे शेवटी दोघींना एकच मानण्यात त्यांना विशेष अडचण वाटली नसावी. 'कवि-कल्पतरू'च्या प्रारंभीच्या विवेचनात कवीचे स्वतःचे वैयक्तिक मत अधिक चांगल्या

प्रकारे प्रकट झालेले आहे. काव्याविषयीच्या सामान्य सिद्धांताचे स्वतंत्र विवेचन स्वतःच्या मतानुसार त्यांनी तेथेच केलेले आहे.

येथे आधुनिक काव्यशास्त्राच्या अभ्यासकाच्या मनात दोन शंका येण्याचा संभव आहे : कोमलेला प्रसादविशिष्ट मानणे कितपत उचित आहे ? उपनागरिका, परुषा आणि कोमला यांना अनुक्रमे वैदर्भी, गौडी आणि पांचालीचे पर्याय मानण्यात कसली सुसंगती आहे ? पण या शंका त्यांच्या आधारभूत ग्रंथाला, काव्यप्रकाशालाच लागू पडतात. मम्मटाने उपनागरिकेत माधुर्यव्यंजक शब्दांचे अस्तित्व कल्पून तिचा माधुर्याशी नित्य संबंध मान्य केला आहे. तसाच परुषेचा व ओजाचा नित्य संबंध, ओजोव्यंजक शब्दांद्वारा जोडला आहे. कोमलेविषयी त्याचे सूत्र 'कोमला परैः' असे आहे. त्याला केवळ 'माधुर्यौजोव्यतिरिक्त' एवढेच सुचवायचे आहे. पण गोविंद ठक्कुर व वामनाचार्य इ. त्याच्या भाष्यकारांनी 'ओजोमाधुर्यव्यंजकातिरिक्तैः प्रसादवद्भिरक्षरैः' (काव्यप्रदीप) असा 'परैः'चा अर्थ दिला आहे. अशा प्रकारे कोमलेचा प्रसादाशी नित्य संबंध प्रस्थापित करण्यात आला आहे. मम्मटाला असेच म्हणायचे होते की काय हे सांगणे कठीणच. पण त्याचे भाष्यकारही असे प्रकांड पंडित आहेत की त्यांनी चूक केली असे म्हणणेही तितकेच कठीण आहे. पण मग प्रसादाला काही वर्ण वा एखादी वृत्ती यांपुरते नियंत्रित करणे योग्य आहे का ? स्वतः मम्मट म्हणतो :

श्रुतिमात्रेण शब्दात्तु येनार्थप्रत्ययो भवेत्
साधारणः समग्राणां स प्रसादो गुणो मतः ॥ (का. प्र. ८.७१)

अर्थात प्रसाद सर्वगुण–साधारण, सर्वसंघटना–साधारणच मानलेला आहे. मम्मट म्हणतो :

.....प्रसादोऽसौ सर्वत्र विहितस्थितिः
.....सर्वत्रेति सर्वेषु रसेषु, सर्वासु रचनासु च (का. प्र. ८. ७१)

या विसंगतीचा उलगडा कदाचित पुढीलप्रमाणे करता येईल : मम्मटाच्या मते प्रसाद हा सर्वसाधारण असल्याकारणाने तो उपनागरिका व गौडी दोन्हीतही अटळपणे अस्तित्वात असतो. पण या दोन वृत्तीत त्याच्या जोडीला आणखी एक एक विशिष्ट गुणही असतो. पण कोमलेत मात्र विशिष्ट गुण कोणताच नसतो. सर्वांना साधारण असणारा प्रसाद तेवढाच तिच्यात असतो. एवंच ती पाश्चात्यांच्या साध्या (प्रसन्न) शैलीचा पर्याय वाटते. प्रसाद गुण तिच्यापुरता मर्यादित नाही तर तीच प्रसादापुरती मर्यादित आहे. हा उलगडा अर्थात आमच्या मनचा आहे. मम्मटाचे रहस्य तर त्याचे विशेष अभ्यासकच जाणोत.

दुसरी शंकाही याच शंकेशी निगडित आहे. उपनागरिका नुसत्या माधुर्यावर आधारलेली असेल तर ती समग्रगुणा वैदर्भीसारखी कशी मानता येणार ? प्रसादविशिष्ट कोमला तरी सौकुमार्य आणि माधुर्य यांचे अधिष्ठान असलेल्या पांचालीच्या कक्षेत कशी येणार ? संगतीच लावायची असेल तर ती अशी लावता येईल :

वैदर्भी रीती = समग्र गुण = उपनागरिका वृत्ती (प्रौढा – रुद्रट).
गौडी रीती = ओजोगुण = परुषा वृत्ती.
पांचाली रीती = माधुर्य गुण = कोमला वृत्ती.

पण हा दोष चिंतामणींचा नसून ही अशंगती संस्कृत साहित्यशास्त्रात मम्मटाच्या पूर्वीपासून चालत आलेली आहे. चिंतामणी तर नुसते भाषांतरकार होते आणि 'अनुवादको न दुष्यते.' कदाचित वैदर्भीच्या व्याख्येत तिला 'समग्रगुणा' म्हणूनही प्रत्यक्षात मात्र आचार्यांनी तिच्या माधुर्यादी गुणांचीच थोरवी गाइलेली असल्याकारणाने ही विसंगती निर्माण झाली असावी

चिंतामणी मम्मटादिकांसारखे तीनच गुण मानतात आणि बाकीच्यांचा त्यातच अंतर्भाव करतात :

आधी माधुर्या सांगे । मग विवरी ओज प्रसादा ।
या त्रिविध गुणांमधुनी । सुकवी निवडित स्वेच्छेने ॥

माधुर्य चित्ताच्या विरघळण्याला कारणीभूत होते, तर ओज दीप्तीला. जिथे अक्षरांचा अर्थ वाळक्या सरपणातील आगीसारखा वा स्वच्छ पाण्यातल्या तरलतेसारखा चटकन व्यक्त होतो तेथे प्रसाद गुणाचे अस्तित्व मानतात. माधुर्य संभोग शृंगार, विप्रलंभ, करुण आणि शांत यात विद्यमान असते. संभोगाहून विप्रलंभ व करुण आणि शांत यात त्याचा उत्कर्ष अधिक झालेला असतो. या माधुर्यालाच चिंतामणी काव्याचे मूळ तत्त्व मानतात.

माधुर्यासचि विवरावे । काव्याचे मूळ तत्त्व ते ॥

या संदर्भात चिंतामणींनी वामनाच्या आधारे तीन गुणांचीच लक्षणे आणि मधून मधून उदाहरणेही देऊन नंतर दहा शब्दगुणांचे आणि दहा अर्थगुणांचेही सविस्तर विवरण केले आहे. पुढे मात्र मम्मटाच्या अनुरोधाने त्यांचा कुठे दोषाभावात, कुठे अलंकारात, कुठे दोषात तर कुठे इतर गुणात समावेश करून टाकला आहे. गुणांचे इतके सांगोपांग विवेचन हिंदी रीतिशास्त्रात इतरत्र कोठेच आढळत नाही. वामन आणि मम्मट दोघांचेही गुणविवेचन हिंदीत आणण्याचा चिंतामणींचा हा प्रयत्न स्तुत्य होय. वामनाच्या गुणविवेचनाचा प्रभाव आणखी एखाद्याच रीतिकारावर पडला असेल. चिंतामणींचे विवेचन फारसे नवीन नाही. सामान्यतः मम्मटाचाच अनुवाद ते करतात. माधुर्याला कवित्वाचे प्राणतत्त्व मानण्याची कल्पना तेवढीच नवी आहे. मम्मटादिकांचे मत असे नाही. शृंगारादी मधुर रसांविषयी चिंतामणींच्या मनात वास करणारा स्वाभाविक अभिनिवेश हेच याचे कारण होय.

कुलपति

रीतीचे स्वतंत्रपणे विवेचन न करता कुलपतींनी आपल्या प्रसिद्ध 'रसरहस्या'च्या सहाव्या वृत्तांतात गुणांचे आणि सातव्यात वृत्तींचे विवरण केले आहे. त्यांनीही

आधार घेतला आहे काव्यप्रकाशाचाच. गुणलक्षणात तर त्यांनी मम्मटाचेच अक्षरशः भाषांतर केले आहे :

ये रसस्यांगिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः ।
उत्कर्षहेतवस्ते स्युरचलस्थितयो गुणाः ॥ (का. प्र.)
जो धर्म प्रधान रसाच्या । निश्चित उत्कर्षाचा हेतु
अचल–स्थिति तो गुण जाणा । परम सुखाचे स्थान ॥ (रसरहस्य)

त्यांनीही विसांपैकी तीनच गुणांचे अस्तित्व मान्य केले आहे :

तीन गुणातचि वीस गणा । मधुर, ओज वा प्रसाद
अधिक सुखद ना लेखा । वर्णनि कुठला स्वाद ॥

काहींचा अंतर्भाव या तिहीतच होतो, काही नुसते दोषाभाव आहेत, तर काही दोषच होत :

काही यातचि वसतातीं । काही दोषाभाव ।
काही दोषचि होतात । योग्य न वीसा मान ॥ (र. र.)

तीनच गुणांचे लक्षण त्यांनी केले आहे आणि वर्ण, समास व रचना यांना त्यांचे माध्यम मानले आहे. सामान्यतः ही तीन गुणाधिष्ठित असतात पण वक्ता, वाच्य आणि प्रबंध यांचेही त्यांवर नियंत्रण असते. वक्ता, वाच्य व प्रबंध यांच्यात उलटा-पालट झाली तर त्यांचेही रूप पालटून जाते.

आश्रित गुण जरि सारे । रचना वर्ण समासा ।
वक्ता, वाच्य, प्रबंध उलटता । उलटे होति विलास ॥

पुढे गुणालंकारातला भेद सांगितला आहे :

साधित उत्कर्षा जरि दोन्ही । विरस न करितो कोणी
अलंकार अन् गुण यांमध्ये । भेद कोणता होय ?
रसोत्कर्ष जे साधिति कधिमधि । अंगावरती चढता
उपमानुप्रासादिक ते । अलंकार हा भेद.

अलंकार आधी शब्दाचा उत्कर्ष साधतो, मग रसाचा आणि तोही कधी कधी. गुणांचा रसाशी नित्य संबंध आहे, अलंकारांचा अनित्य. कुलपति आपला हा आशय नीटपणे व्यक्त करू शकलेले नाहीत. त्यांनी वरील दोह्यात मम्मटाचा नुसता अनुवादच केला.

मम्मट व चिंतामणी यांप्रमाणेच कुलपतींनी वृत्तींचेही विवेचन वृत्त्यनुप्रासाच्या अनुषंगानेच केले आहे :

माधुर्य गुणाचे व्यंजक वर्णन । उपनागरिका मान
ओजोव्यंजक वर्णन ते । परुष म्हणावे जाण ।
प्रसाद गुण जे प्रगट करितसे । वर्णन कोमल तेच
तीन वृत्ति गुणभेदाधिष्ठित । सांगति श्रेष्ठ कवीही हेच ।।

चिंतामणीसारखाच कोमलेचा प्रसादगुणाशी संबंध जोडून कुलपतींनी वृत्तींना रीतींशी एकरूप ठरवून टाकले आहे :

वैदर्भी गौडीही म्हणती । आणिक पांचाली ती
यांनाची परि कोणी कवि ते । वर्णिति रीति म्हणोनि ।।

दे व

देवांचे रीतिविवेचन मम्मटाहून खूपच निराळे असून त्यांनी प्राचीन आचार्यांचा आधार घेतलेला आहे. 'काव्य–रसायना'त रीतींना काव्याचे दार मानून त्यांनी रसांशी रीतींचा अभिन्नत्वाचा संबंध प्रस्थापित केला आहे :

यासाठी मी प्रथम वर्णितो । रसरीति जी काव्यद्वार ।।

काव्यपुरुषाच्या रूपकात रीतीची तुलना अंगलटीशी केलेली आहे. देवांचे 'द्वार' म्हणजे माध्यम. एवंच त्यांचे मत जवळ जवळ रसध्वनिवाद्यांसारखे आहे. शरीरही आत्म्याच्या बाह्य अभिव्यक्तीचे माध्यमच होय. पण देवांनी रीती व गुण यांना एक करून टाकले आहे ही गोष्ट मोठी विचित्र वाटते. किंवा असे म्हणा की ते सर्वत्र 'गुणा'च्या ऐवजी 'रीती' हा शब्द वापरतात.

रीतींचा आत्मा गुण हाच असून त्यांचे वर्गीकरण रीतींच्याच आधारे होत असते हे खरे. पण दोहोंचे असे एकत्रीकरण मात्र कोणीच केलेले नाही. देवांनी मात्र वैदर्भी, गौडी, पांचाली यांचा उल्लेखही न करता प्रसाद, ओज व माधुर्य यांचेच विवरण रीतींच्या नावाखाली केले आहे. या दोहोंविषयी देवांना काही भ्रम होता असे मानणे व्यर्थ आहे. त्यांनी समजून उमजून असे केलेले आहे हे सत्य आहे. देवांच्या मनातले कारण काहीही असो, हे एकत्रीकरण सुसंगत मात्र मानता येत नाही. रीती गुणांहून व्यापक असतात. एका रीतीत अनेक गुण सामावतात.

आनंदवर्धन रीती गुणाश्रित मानतो तर उद्भटादी गुणाना रीत्यधिष्ठित मानतात, आणि वामन या दोहोंना जवळ जवळ अभिन्नच मानतो. विशिष्ट म्हणजे गुणात्मक पदरचना हीच रीती. पण तात्त्विक दृष्ट्या दोहोंना एकरूप मानूनही वामनाने व्यावहारिक दृष्ट्या त्यांचे स्वतंत्र अस्तित्व मान्य केलेले आहे.

भरताने दहा गुण मानले : श्लेष, प्रसाद, समता, समाधी, माधुर्य, ओज, सौकुमार्य, कांती, अर्थव्यक्ती आणि उदारता. नंतर दण्डीने व वामनाने लक्षणात काही फेरफार व सुधारणा करून त्यांचाच स्वीकार केला. एका अर्थी हेच रीती गुणवादाचे नेते होत. आनंदवर्धनाने मात्र गुणांची संख्या तीनवर आणून ठेवली.

मम्मटादिकांनी त्याला मान्यता दिल्यावर पुढे तीनच गुण प्रचलित झाले. पण देवांनी मात्र जुन्या परंपरेला धरून दहा गुण मानले, इतकेच नव्हे तर यमकानुप्रासांनाही गुणात (रीतीत) अंतर्भूत करून त्यांची संख्या बारावर नेली. पण यमकानुप्रासांना गुण मानणे विसंगत ठरते. कारण गुण हे काव्याच्या आत्म्याचे धर्म, अर्थात काव्याचे शाश्वत धर्म होत. यमकानुप्रास मात्र काव्याचे आंतर घटक नसल्याकारणाने अशाश्वत धर्मच ठरतात. देवांच्या सिद्धांतावरून एक महत्त्वाची गोष्ट मात्र सिद्ध होते : जगन्नाथासारखे तेही गुणांचे अस्तित्व अर्थाबरोबरच वर्णांतही मानतात. दहा गुणांच्या विवेचनाला त्यांनी बहुधा वामनापेक्षा दण्डीचाच आधार अधिक घेतला आहे. क्रम बव्हंशी दण्डीशीच जुळता असून लक्षणेही कधी कधी काव्यादर्शातूनच अनुवादलेली आहेत. दोन तीन गुणांची मात्र लक्षणे भरत, दण्डी व वामन, तिघांहूनही निराळी आहेत. कांतिगुणात सदभिरुचिपूर्ण, सुंदर शब्दसंहती असावी, आणि आपल्या लोकमर्यादेहून निराळ्या वैशिष्ट्यामुळे ती लोकांना सुखकर वाटावी :

जनमर्यादा-अतीत जी । ऐकुनि बहु सुख होई
सदभिरुचीची सुंदर उक्ती । कांति म्हणावी ती ॥

यातील बाकीचा भाग दण्डीशी जुळतो. पण जिथे दण्डी लोकमर्यादेचे पालन अपरिहार्य मानतो तिथे देव तिचा अतिक्रम आवर्जून सांगतात. दण्डीच्या मते अनैसर्गिकता वा अस्वाभाविकपणा टाळून लोकमर्यादेच्या अनुरोधाने केलेले स्वाभाविक वर्णन हेच कांतीचे मुख्य तत्त्व. वामनाने समृद्धी म्हणजे उज्ज्वलता आणि रस-दीप्ती हेच कांतिगुणाचे सारभूत अंश मानले आहेत. देवांना एक तर दण्डीचे म्हणणे समजले तरी नसावे किंवा पाठात काही तरी घोटाळा असावा. किंवा कदाचित देवांचा 'अधिक लोकमर्याद' म्हणजे वामनाने सांगितलेला सर्वसाधारण बोलण्याच्या पद्धतीवरील बहिष्कार तरी असावा. पण ही थोडी ओढाताण वाटते. उदारतेच्या लक्षणातही 'यस्मिन्नुक्ते' ('जाहि सुनतहि') आणि उत्कर्ष हे शब्द दण्डीचेच उचलले, पण दण्डी जिथे उत्कर्षभावनेला उदारतेचा प्राण मानतो तिथे देव म्हणतात :

जी ऐकताच ओजाचा । दूर होत उत्कर्ष

यात 'उत्कर्ष दूर होणे' म्हणजे काय ? प्रयत्नांती असा अर्थ निघू शकेल की उदारतेत जो उत्कर्ष असतो तो ओजातील उत्कर्षाहून भिन्न असतो. किंवा इथेही नक्कल करणाऱ्याच्या कृपेने काही उलथापालथ झाली असणार. समाधीचे लक्षण तसे तर दण्डीचे आणि देवांचे सारखेच आहे, पण का कोण जाणे दण्डीच्या 'लोकसीमानुरोधिना' ऐवजी देवांनी 'लोक सींव उलघै अरथ' म्हटले आहे. येथेही एक तर पाठाचा घोटाळा असावा किंवा अर्थ समजण्यात तरी चूक झालेली असावी. या संदर्भातही देवांनी एक नवीच कल्पना लढवली आहे. आपल्या प्रत्येक रीतीचे (गुणाचे) दोन प्रकार त्यांनी केले आहेत : नागर व ग्राम्य. नागरीत सदाभिरुचीला प्राधान्य असते तर ग्राम्य रीतीत रसाधिक्य असूनही सदभिरुचीची वाण असते :

नागर गुणाचे आगर । दुसरी रस-सागर परि रुचिहीन

दोहीतही स्वतःचे असे वैशिष्ट्य असून एकीला श्रेष्ठ म्हणून दुसरीला कनिष्ठ ठरवणे अरसिकतेचे द्योतक ठरेल. देवांच्या इतर अभिनव कल्पनांसारखीच ही पण बिनमहत्त्वाची आणि विसंगतही आहे. कारण एक तर मानवी स्वभावाचे नागर व ग्रामीण असे मूलभूत प्रकार मानणेच तर्काला धरून नाही. देवांनाही आपण दिलेल्या उदाहरणातून हे अंतर स्पष्ट करण्यात बऱ्हंशी अपयशच आलेले आहे. आणि हा स्थूल भेद मान्य केला तरी कांती, उदारता यांसारखे काही गुण असे आहेत की त्यात अग्राम्यत्व अटळ असते. त्यांच्यात नागर व ग्राम्य असे भेद करणे म्हणजे त्यांचा आत्माच नाकारणे होय.

शब्दशक्ती, रीती, गुण इत्यादिकांच्या व्यतिरिक्त देवांनी सात्त्वती, आरभटी, कैशिकी आणि भारती या वृत्तींचेही विवरण केले आहे. त्या श्राव्य काव्याचे नव्हे तर दृश्य काव्याचेच अंग मानल्या जातात. शृंगारहास्यकरुणात कैशिकी (कौशिकी), रौद्रभयानकबीभत्सात आरभटी, वीररौद्राद्भुतशांतात सात्त्वती आणि वीरहास्याद्भुतात भारती या वृत्तींची योजना केली जाते. हे विवेचन नाट्यशास्त्र, दशरूपक, साहित्य-दर्पण इत्यादिकातही रसांच्या अनुषगानेच केलेले आहे. पण देवांनी वरील ग्रंथांचा नव्हे तर केशवदासांच्या 'रसिकप्रिये'चाच आधार घेतलेला आहे. भेद एवढाच की सात्त्वतीत शृंगाराऐवजी भरताच्या अनुरोधाने त्यांनी रौद्र रसाचा समावेश केला आहे. पण केशवदासांच्या ग्रंथातलाही हा कदाचित लेखनदोषच असू शकेल.

देवांनंतर दासांपर्यंत जवळ जवळ कोणाच कवीने रीतीचे वा त्यांच्या घटकांचे विवेचन केलेले नाही. सूरति मिश्रांनी काव्य-लक्षणात रीतींचा समावेश करून रीतीला काव्याचे आवश्यक अंग ठरविले आहे :

वर्णन मन-रंजन जीत । रीति अलौकिक येते
निपुण कृती कवीची जी । म्हणती काव्य तिज सारे

माझ्या आठवणीप्रमाणे संस्कृतमधील व हिंदीतील कोणाही कवीने काव्यलक्षणात रीतीचा समावेश केलेला नाही, बहुधा गुणांचाच केलेला आहे. श्रीपतीने आपल्या श्रीपति-सरोजमध्ये अर्थ-गुणांचे विवरण स्वतंत्रपणे केले आहे. हिंदीत साधारणपणे अर्थ व शब्द यांच्या आधारे गुणांचे वर्गीकरण झालेले नाही. एक चिंतामणीच तेवढे अपवाद होत. संस्कृतातही वामन आणि भोज यांव्यतिरिक्त त्याला कोणी मान्यता दिलेली नाही. श्रीपतीचे हे वैशिष्ट्य होय. 'रसपियूषनिधी'त सोमनाथाने मम्मटाच्या आधारे काव्यलक्षणात गुणांचा निर्देश केला आहे :

निर्दोष, सगुण शब्दार्थ जीत । पिंगलमतानुसारी
अलंकारयुत कवि कृति जी । तिस म्हणती काव्य प्राज्ञ ॥

पण या आचार्यांचे गुणलक्षण वामनाहून थोडे निराळे आहे. वामन गुणांना शब्दार्थधर्म मानतो, तर हे रसधर्म मानतात. तरी पण व्यवहारात दोहोच्या गुणा-

विवरणात पुष्कळसे साम्यही आहे. एवंच गुणांचा रीतींशी संबंध अविच्छिन्नपणे चालत आलेला आहे.

दा स

दासांचे गुणविवेचन जवळ जवळ बाकी सर्व पंडितांहून अधिक मोलाचे आहे. या विषयाचे विवेचन त्यांनी अधिक मनःपूर्वक आणि स्वतंत्रपणे केले आहे.

गुण दशविध सांगति ते । सुकवी प्राचीन सुजाण
पुन्हा मोजुनि तिन कथिती । सारे येती त्यात ।।
सज्जन-हृदयात जसे । शौर्यादिक गुण वसती
रसिकाच्या हृदयात तसे । दश गुण नैसर्गिक असती ।।

गुणांना रसिकगत मानण्याची दासांची ही कल्पना परंपरेला काहीशी सोडून आहे. वासनारूपाने स्थायीभाव सहृदयाच्या हृदयात विद्यमान असतात हे प्रसिद्ध आहे. दासांच्या मते रसाचे धर्म असल्याकारणाने गुणांचा वासनांशीही स्वाभाविक संबंध असतो आणि शौर्यादी गुणांसारखे तेही आत्म्यात वास करतात. मम्मटादी रसध्वनिवादीही गुण चित्ताची द्रुती, दीप्ती आणि व्याप्ती (समर्पकता, यांच्या स्वरूपाचे मानून हीच वस्तुस्थिती ध्वनित करतात. आणि म्हणूनच गुणांची संख्या दहा न मानता ते तीनच मानतात. ही प्राचीनांच्या अनुरोधाने दहा गुणांचे विवरण केल्यावर दासही मौलिक गुण मात्र तीनच सांगतात. गुणांच्या वर्गीकरणातही दासांनी परंपरेहून निराळा मार्ग स्वीकारला आहे. ते गुणांचे चार वर्ग मानतात : अक्षरगुण – माधुर्य, ओज, प्रसाद. २. दोषाभावरूप – समता, कांती, उदारता. ३. अर्थगुण–अर्थ-व्यक्ती, समाधी. ४. वाक्यगुण – श्लेष आणि पुनरुक्तिप्रकाश :

अक्षर–गुण माधुर्य, । तसे ओजः प्रसाद मानी ।
समता, कांती उदारता । दोषाभावचि पाही ।।
अर्थव्यक्ति, समाधी हे । अर्था करिती स्पष्ट
वाक्य.चा गुण श्लेष । तसा 'पुनरुक्ति प्रकाश'।।

दासांनी वामनाचा 'सौकुमार्य' गुण वगळून 'पुनरुक्तिप्रकाश' नावाचा नवा गुण कल्पिला आहे.

एक शब्द वहुवार येउनी । वाढवि रुचि अर्थाची
पुनरुक्ति प्रकाश गुण तया । म्हणताती मतिमंत ।।

कदाचित सौकुमार्याचे स्वतंत्र अस्तित्व दासांना मान्य नसेल, म्हणून व्रजभाषेत खूप प्रचारात असलेल्या पदरचनेच्या चमत्कृतीचा त्यांनी दहा गुणांत सौकुमार्य-ऐवजी समावेश केला असावा. वामन सौकुमार्य म्हणजे शब्दात पारुष्याचा अभाव मानतो. या दृष्टीने पुनरुक्तिप्रकाशातील मोहक पदरचनेला सौकुमार्याचे

साधनही मानता येईल. सौकुमार्याचे हे रूप त्या मानाने वैशिष्ट्यपूर्ण असल्याकारणाने दासांना तत्कालीन काव्यशैलीला अनुलक्षून त्याचे स्वतंत्र अस्तित्व मानणे अधिक उचित वाटले असेल. त्यांनी केलेल्या समता, औदार्य आणि समाधी यांच्या व्याख्याही परंपरेला सोडून आहेत :

प्राचीनांच्या रीतिहुनी । रीति निराळी जी ठरते
समता गुण तिजला म्हणती । दोष परी ना मान्य तिला ॥

हे लक्षण थोडेसे वामनाच्या अर्थ-गुण माधुर्याशी जुळते. रीतीची अविषमता हाच दण्डी आणि वामन यांचा समतेचा अर्थ आहे.

अन्वय ज्याचा कष्टे लागे । समजतसे जरि चतुरांना
इतरांना परि कठिण गमे । उदरता गुण त्यात पुरा ॥

हे लक्षण कोठून घेतले ते सांगणे कठीण. भरत, दण्डी, वामन कोणीच तशी सूचना केलेली नाही.

स मा धी

चढउतार ये जिथे गतीला । सुंदर रीती रचनेची

तो समाधी गुण मानून दासांनी पुढे जे उदाहरण दिले आहे ते बरेचसे सार अलंकारासारखे आहे. वामनानेही चढत्या वा उतरत्या क्रमाला समाधीचे लक्षण मानले आहे, पण त्याला अभिप्रेत असलेला हा चढउतार अक्षरांच्या गुंफणीचा आहे, अर्थाचा नव्हे.

दासांनी केलेले गुणांचे वर्गीकरण त्या मानाने अधिक महत्त्वाचे आहे. माधुर्य, ओज आणि प्रसाद यांना अक्षर-गुण मानण्याचे कारण असे की मम्मटादी उत्तरकालीन पंडितांनी तात्त्विक दृष्ट्या गुणांना रसांचे धर्म मानले असले तरी निराळ्या प्रकारे त्यांना वर्णाधिष्ठितही मानलेले आहे. जगन्नाथाने तर गुण वर्णाधिष्ठितही असतात हे स्पष्टच सांगितले आहे. दासांनी याच आधारावर गुणांचे मूर्त अधिष्ठान प्रमाण मानून माधुर्य, ओज व प्रसाद यांना अक्षरगुण ठरविले. श्लेष आणि पुनरुक्तिप्रकाश यांना वाक्यगुण मानतांनाही (गुणांच्या) मूर्त आश्रयाचाच आधार त्यांनी घेतला आहे. हे गुण वाक्यातच संभवतात. सुट्या शब्दात वा वर्णात असू शकत नाहीत. अर्थव्यक्तीत अर्थाची सुस्पष्टता आणि समाधीत अर्थाचा चढउतार असल्यामुळे त्यांना दास अर्थ-गुण मानतात. कांती (शब्दगुण), समता (अर्थगुण) आणि उदारता (अर्थगुण) यांना ते दोषनिरास मानतात. हे गुण दोष काढून टाकून काव्याचा उत्कर्ष साधतात. मम्मटानेही त्यांना अनुक्रमे 'अग्राम्यत्व,' 'प्रक्रमभंग' आणि पुन्हा 'अग्राम्यत्व' या दोषांचा अभावच मानले आहे. पण दासांची समतेची व उदारतेची लक्षणे निराळी आहेत. तरी पण त्यांना दोषाभाव मानता येईलच. समता हा 'अनवीकृत' दोषाचा अभाव आणि उदारतेच्या अभिव्यंजनेत वैदग्ध्य असल्या-

कारणाने तिला ग्राम्यत्वाभाव म्हणता येईल. तीत सर्वंग रंजन नसते आणि सर्वंगपणा म्हणजेच ग्राम्यता. अक्षर-गुण आणि दूषणहरण म्हणजे दोषाभाव यांची कल्पना ध्वनिवाद्यांच्या पुढील विधानावरून दासांना कदाचित सुचली असेल: 'महान् निर्दोषता गुणः।' अर्थ-गुणांना दण्डीच्या व विशेषतः वामनाच्या गुणविवेचनाचा आधार असून वाक्यगुणांचा वर्ग दासांनी स्वतंत्रपणे कल्पिलेला आहे. कदाचित या वर्गीकरणाला दोषांच्या वर्गीकरणाचा आधार असू शकेल. कारण दोषांचेही वर्गीकरण अंशत अक्षरयोजना, अर्थ, वाक्य इत्यादिकांच्याच आधारे केले जाते. हे वर्गीकरण तात्त्विक नसून बाह्य रचनेवरच आधारलेले आहे हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. ही वस्तुस्थिती स्वतः दासांनीही पुढे निराळ्या प्रकाराने व्यक्त केली आहे:

रसास जे भूषित करती। ते गुण सुखकर म्हणती
अन्यालंकृति सम गुण जे। अनुप्रास ते मी मानी॥

या सिद्धांताने दास जणू वरील वर्गीकरणाचा निषेधच करीत आहेत. गुणांचा जर रसांशी अपरिहार्य संबंध असेल तर त्यांचे वर्गीकरण रसाश्रितच असायला हवे, अक्षर-बंध, वाक्य इ. बाह्य घटकाश्रित नव्हे. गुणाच्या खऱ्याखुऱ्या अवस्थेचा प्रश्न दासांसमोरही आला होता. आणि व्यावहारिक दृष्टीने तो सोडविण्याचा त्यांनी आपल्याकडून प्रयत्नही केला आहे. पण त्यांचे विवेचन वाजवीपेक्षा अधिक ठाम झाले. तात्त्विक दृष्ट्या त्यांनी गुणांचा रसांशी नित्य संबंध तर मान्य केला पण व्यावहारिक दृष्ट्या त्यांचे बाह्य स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रश्न उद्भवला तेव्हा मात्र मूर्त आधारच प्रमाण मानले आणि त्यांच्याच अनुषंगाने गुणांचे विवरण, वर्गीकरण इ. करून टाकले. संस्कृत पंडितांनीही ही समस्या याच हातोटीने हाताळली आहे, पण एकदा ठाम भूमिका घेतल्यामुळे गुणांच्या मूळ अस्तित्वाचा प्रश्न आला तेव्हा दासांना तितक्याच ठाम शब्दात आणखी एक सिद्धांत मांडावा लागला. हा सिद्धांत परंपरेहून निराळा असला तरी सत्यापासून मात्र दूर नाही. कारण रसहीन वर्णयोजना म्हणजे नुसता अनुप्रासच नव्हे तर काय? एवंच दासांच्या गुणविवेचनात अंतर्गत विसंगती नाही. भामह, उद्भट इत्यादिकांनीही वृत्तींना अनुप्रासाचेच प्रकार मानले आहे. गुण, गुणांचा रसाशी संबंध, काव्यातील गुणांचे स्थान या बाबतीत सामान्यतः त्यांचा सिद्धांत आपल्यापुरता सुस्पष्ट आहे. त्याचे तात्पर्य दास असे देतात:

ज्यापरि जीवात्म्यात वसे। धर्म शौर्यवीर्यादी।
तेवि गुणातचि रस वसती। रुचिर तयांना गणिताती॥
रसाच्याचि उत्कर्षास्तव। शाश्वत अस्तित्व गुणाचे।
सौंदर्य धर्म आत्म्याचा। नच कधिही तो देहाचा॥
लहानखोऱ्या भेकड म्हणती। शूरहि कधि धिप्पाडा।
गुणांविना रस लाजिरवाणा। सुखद न अरिचा संग॥

एवंच शब्दार्थांशी मानलेला गुणांचा संबंध तात्त्विक नसून औपचारिक आहे. उलट अलंकार हे मात्र शब्दार्थांचेच धर्म होत. ते रसाचाच्रूनही संभवतात :

'रसाचाचुनी अलंकार ये, रसहि अलंकृतिविरहित ।'

पण गुणांचे अस्तित्व रसांच्या दृष्टीने अपरिहार्य असते.

मम्मटाप्रमाणेच वैदर्भी, गौडी व पांचाली रीतींचे विवेचन न करता दासांनीही उपनागरिकादी वृत्तींचेच तेवढे विवरण केले आहे. ते उद्भटादी प्राचीन आचार्यांहून थोडे निराळे आणि सर्वस्वी मम्मटावर आधारलेले आहे. त्यांनीही उपनागरिकेत मधुर, परुषेत ओजस्वी आणि कोमलेत प्रासादिक वर्णयोजना मान्य केली आहे.

माधुर्यान्वित वर्णा । उपनागरिका नित्य
परुषा ओजस्वी निवडी । प्रासादिक कोमल वृत्ती ।

इ त र री ति का र

दासांनंतरच्या कवींनी या विषयाच्या विवेचनाला फारसा हातभार लावलेला नाही. रूपसाहींनी बर्हंशी केशवदासांच्या आधारे चार वृत्ती वर्णिल्या आहेत. त्यांच्या 'साहित्यसुधानिधी'च्या (वि. सं. १८८२) नवव्या तरंगात मात्र उल्लेखनीय रीतिविवरण आढळते :

पाच-सहा वा सात-आठही । येती ज्यात समास ।
अनुक्रमे त्या पांचाली वा । लाटी गौडी रीती ॥
समासविरहित वैदी जाते । जिच्यात पदरचना ।
कविप्रशंसित जाणा रीती । वैदर्भी ती खास ॥

पांचालीत पाच, लाटीत सहा आणि गौडीत सात-आठ समास येतात. वैदर्भी मात्र समासरहित असते. हे सर्वमान्य परंपरेहून काहीसे निराळे रीतिवर्णन रुद्रटावरून स्फुरलेले आहे :

'द्वित्रिपदा पांचाली लाटीया पंच सप्त वा यावत् ।'
'शब्दाः समासवन्तो भवति यथाशक्ति गौडीया ॥'

(रुद्रट, काव्यालंकार-२,४,५)

रुद्रटाच्या व जगतसिंहाच्या रीतिविवेचनात अंतर नुसते संख्येचे आहे. रुद्रट पांचालीत दोन तीन समास धरतो तर जगतसिंह पाच, लाटीयेत रुद्रटानुसार पाच-सात येतात तर जगतसिंहानुसार सहा. गौडियेत रुद्रटाला 'यथाशक्ति' हवेत तर जगतसिंहाला सात-आठ. हे अंतर फारसे महत्त्वाचेही नाही आणि त्याचा आधारही पटत नाही. समासांच्या संख्येच्या आधारे रीतीचे प्रकार ठरवणेच मुळी न्यायाचे नाही. 'लघुसमासा' पांचालीत दोन तीनच्या जागी पाच-सात समास मानण्यात तर काहीच स्वारस्य राहात नाही. 'मध्यमसमासा'लाटीयेच्या दोघांच्या वर्णनात तितकेसे

अंतर नाही. गौडीयेत जगतसिंहाने जाणून बुजून फरक केला असावा, कारण संस्कृत-मध्ये समासांची योजना यथाशक्ती करता येते. पण हिंदीला ती पेलणार नाही म्हणून त्यांना संख्या निश्चित ठरवावी लागली आहे. 'असमासा' वैदर्भीविषयी दोघांचे एकमत असून 'कविसमाजाने तिची खूप प्रशंसा केलेली आहे,' हे जगतसिंहांचे विधान अगदी सत्य आहे. श्रीहर्ष, नीलकण्ठ, पद्मगुप्त, बिल्हण यांनी तिचे गुण-संकीर्तन केले आहे. कालिदासासारख्या कलावंताने तिचा वापर मनःपूर्वक केला आहे आणि वामन, राजशेखर, भोजराज इ. पंडितांनी तिला शिरोधार्य मानले आहे.

जगतसिंहाच्या रीतिविवेचनांत काही नाविन्य नाही हे उघड आहे. पण हिंदीत वैदर्भी, गौडी इ. रीतींचे विवरण इतके विरळा आढळते की त्यासाठी जगतसिंहाचे आभारच मानायला हवेत. हिंदीत मम्मटाच्या अनुरोधाने वर्ण-वृत्तींचे विवेचन कित्येक कवींनी केले, नाट्यवृत्तीचेही केले पण वामनाच्या रीतीचे विवेचन मात्र जवळ जवळ दुर्लभच आहे. जगतसिंहानंतर, रीतिकालाच्या चवथ्या चरणात विक्रम संवत्सराच्या एकोणिसाव्या शतकात, कित्येक महान पंडितकवी होऊन गेले, पण रीतीचा विषय साधारणपणे कोणीच हाताळला नाही.

कालखंडाच्या अनुरोधाने 'रीतींचे युग' वि. सं. १९०० च्या सुमारासच समाप्त होते. पण रीतिपरंपरेचा लोप मात्र विसाव्या शतकातही झाला नाही. आधुनिक युगातही साहित्यशास्त्रावर कित्येक श्रेष्ठ प्रतीचे ग्रंथ निर्माण झाले. उदा. ग्वालाचा रसरंग, लछिरामांचा रावणेश्वरकल्पतरु, कविराज मुरारिदानांचा जसवंत-भूषण आणि महाराजा प्रतापनारायणसिंहांचा रस-कुसुमाकर. पण रीतींचे व गुणांचे वर्णन, त्यांपैकी जसवंत-भूषणासारख्या एखाद्याच ग्रंथात आहे आणि तेही अत्यंत त्रोटक.

आधुनिक 'रीति कार' (साहित्य शास्त्र कार)

आजच्या युगात काव्यशास्त्राची दिशा बदलली आहे. युरोपातील टीका-विषयक सिद्धान्ताचा आणि मानसशास्त्राचा सखोल परिणाम हिंदी काव्यशास्त्रावर झाला आहे. काव्यशास्त्रावर रीतिशास्त्राच्या मानाने अधिक भर दिला जात आहे. तरी पण हिंदीतील पुरातन 'रीतिपरंपरा' सर्वस्वी नामशेष मात्र झालेली नाही. कन्हैयालाल पोद्दारांची 'रसमंजरी' आणि 'अलंकारमंजरी', अर्जुनदास केडियांचे 'भारती-भूषण', मिश्र बंधूंचा 'साहित्यपारिजात', हरिऔधांचा 'रसकलश' इ. पुरातन परंपरेत मान्यता पावलेले ग्रंथ याच काळातले होत. यांपैकी 'रसकलश,' रस आणि नायिकांचे प्रकार यांवर असून बाकींच्यात रीतिगुणवृत्तीचे थोडे फार विवेचन आले आहे. मम्मटाचा काव्यप्रकाश हा पोद्दारांच्या ग्रंथाचा आधार आहे. इतर आचार्यांचाही त्यांनी अधूनमधून उल्लेख केला आहे. त्यांच्या ग्रंथात मौलिकतेची संपूर्ण असून स्पष्टपणा हाच त्यांचा गुण होय. मम्मटाप्रमाणे रीती गाळून, अलंकारांच्या

संदर्भात अनुप्रासांच्या अनुपंगाने वृत्तीचे तेवढे विवेचन त्यांनी केले आहे. त्यांनी मम्मटाच्या एतद्विषयक विधानांचे नुसते स्वच्छ हिंदीत रूपांतर केले आहे. गुणांचे व रीतीचे स्वरूप, गुणालंकारांमधील भेद, गुणांची संख्या आणि माधुर्य, ओज व प्रसाद यांचे विवरण मम्मटाला धरूनच केले आहे. ते गुणांना भरताप्रमाणेच दोषाभाव मानतात. पण गुण ही भावरूप वैशिष्ट्ये आहेत अभावरूप नव्हेत. निर्दोषपणा हाही आपल्या परीने गुण मानतात. पण तो केवळ औपचारिक अर्थाने. रीतीलाच तर रचना म्हणतात :

"वैदर्भी, गौणी (?) आणि पांचाली रीतींना रचना म्हणतात. त्या गुणाधिष्ठित असतात. गुण रसाचे धर्म आणि नित्य सहचर असतात, यामुळे रचनेमधून गुणांची व रसाची अभिव्यक्ती बरोबरच होते. या रीतींना मम्मट नागरिका, परुषा आणि कोमला या वृत्तींच्या नावांनी निर्दिष्ट करतो आणि माधुर्य-व्यंजक रचनेला उपनागरिका, ओजोव्यंजक रचनेला परुषा आणि या दोहीत येणाऱ्या वर्णाव्यतिरिक्त अन्य वर्णांच्या रचनेला कोमला म्हणतो. तो मम्मटाप्रमाणे ध्वनिवादी असून त्याने रीतींचा अंतर्भाव रचनाध्वनीत वा वर्णध्वनीत केला आहे." (रसमंजरी, ३८४)

अर्जुनदास कोडियांच्या 'भारतीभूषणा'त ही वृत्तींचे विवरण शब्दालंकारांपैकी अनुप्रासाच्या संदर्भातच येते. त्यांनी स्वरांनाही वृत्तींचा आधार मानला आहे, हे त्यांचे एक अगदी सामान्य नाविन्य होय. उपनागरिकेला ह्रस्व आणि परुषेला दीर्घ स्वर अनुकूल ठरतात. साहित्यपारिजातात हीच प्रथा पाळली आहे : वृत्तीचे प्रकार तीन होत : उपनागरिका वा वैदर्भी, परुषा वा 'गौणी' (?) (गौडी) आणि कोमला वा पांचाली. परुषेत वा 'गौणी'त ओजोव्यंजक गुणांचे आधिक्य असते तर कोमलेत वा पांचालीत प्रसादव्यंजक रचना असायला हवी. मिश्र बंधूंनी प्रत्यक्ष मम्मटाचा आधार घेतला नसून त्यावर आधारलेल्या 'काव्यनिर्णया'चा (दासकृत) घेतला आहे. सर्वत्र संस्कृतलाच प्रमाण न मानता त्यांनी योग्य त्या स्थळी हिंदीची प्रकृतीही प्रमाणभूत मानली आहे. माधुर्यगुणव्यंजक वर्णांचे त्यांचे पृथक्करण हिंदीच्याच प्रकृतीला धरून आहे. संस्कृतात 'ण' हा माधुर्यव्यंजक वर्ण ठरतो पण व्रज भाषेत नव्हे. खडी बोलीत त्याचा बराच उपयोग होतो. मिश्र बंधूंचे हे विशेष श्लाघ्य असले तरी शास्त्रीय दृष्ट्या त्यांचे विवेचन पोद्दारजींच्या विवेचनाइतके प्रमाणभूत व टाम नाही.

रीतिपरंपरेच्या या आधुनिक ग्रंथांपैकी पं. रामदहिन मिश्रांचा **काव्यदर्पण** सर्वात ग्राह्य ठरतो. नुसत्या काव्यप्रकाशावर अवलंबून न राहता, संस्कृत अलंकारशास्त्रातील बहुतेक प्रमुख ग्रंथांचा आधार घेऊन आणि इकडे साहित्यातील नव्या स्थितिगतींवरही लक्ष ठेवून त्यांनी आपले विवेचन अतिशय प्रत्ययकारी केले आहे. गुण, रीती व वृत्ती, तिहींचेही स्पष्ट विवेचन 'काव्यदर्पणा'त आढळते. वामनाप्रमाणे ते रीती मानतात – वैदर्भी, गौडी व पांचाली. पण शेवटी रुद्रटाच्या व विश्वनाथाच्या

लाटी रीतीचेही थोडक्यात विवेचन करतात. गुणविवेचनात भरत, भोज, विश्वनाथ, जगन्नाथ इत्यादिकांच्या मतांचा निर्देश करून ते शेवटी मम्मटाचेच मत ग्राह्य धरतात. मात्र मम्मटाच्या तीन गुणांवरोबरच ते गुणांची इतिश्री करीत नाहीत. " आजकाल पुष्कळशा रचना अशा आढळतात की त्यात प्रसादही दिसत नाही व ओजही नाही, तर याच्या उलट त्यांची अनेक स्वरूपे आढळतात. वरील दहा गुणात त्यांचा अंतर्भाव होऊ शकतो." (काव्यदर्पण, ३१५)

गुणवृत्तीचे विवेचन मम्मटाच्याच आधारे केलेले आहे. मिश्रांनीही तीनच गुणांचे अस्तित्व मान्य करून इतरांचा त्यातच समावेश केला आहे. वृत्तीचे विवरण वृत्यनुप्रासातच अंतर्भूत केले आहे. प्रदीपाच्या आधारे त्यांनीही माधुर्याचा उपनागरिकेशी, ओजाचा गौडीशी आणि प्रसादाचा कोमलेशी संबंध मानला आहे.

हिंदी काव्यशास्त्रातील दुसऱ्या प्रवृत्तीचा संबंध पाश्चात्य काव्यशास्त्र व मानसशास्त्र यांवर आधारलेल्या आधुनिक टीकापद्धतीशी आहे. तीच आज अधिक जोरावर आहे. पं. महावीरप्रसाद द्विवेदी, आचार्य रामचंद्र शुक्ल, डॉ. श्यामसुंदरदास, श्री. लक्ष्मीनारायण सुधांशु यांना तीत महत्त्वाचे स्थान आहे. यांनीही रीतीविषयी विचार प्रगट केलेले आहेत आणि ते आपल्या परीने मोलाचेही आहेत.

आधुनिक टीकाकार

पं. महावीरप्रसाद द्विवेदींच्या काली काव्याची व्रजभाषा होती, तर गद्याची खडी बोली. त्यांनी वर्ड्स्वर्थच्या सिद्धांताच्या आधारे हे अंतर नष्ट करण्याचा प्रयत्न केला : " तात्पर्य असे की भाषा बोलण्याचीच असावी, कारण कवितेची भाषा बोलण्यातल्या भाषेपासून जितकी दूर सरते तितका तिचा साधेपणा कमी होतो. तसेच कवीने वाक्सांप्रदायांकडेही लक्ष ठेवले पाहिजे. हिंदी–उर्दूत काही शब्द इतर भाषांतूनही आलेले आहेत. ते जर बोलण्यात रूढ असतील तर काव्यात त्यांचा उपयोग करण्यात दोष मानता येत नाही." (रसज्ञ–रंजन, पृ. ४६, ४७) वर्ड्स्वर्थप्रमाणेच त्यांचेही प्रयत्न निष्फळ ठरले हे सांगायला नकोच. खडी बोली काव्याची भाषा बनली एवढा लाभ मात्र झाला, पण गद्याहून निराळी नसलेली रोजच्या बोलण्यातली भाषा काव्याची मात्र झाली नाही. द्विवेदींची कविता तेवढी गद्यमय बनली. वरील सिद्धांतानुसार गुणांपेक्षा भाषाशुद्धीवर द्विवेदींनी अधिक भर दिला.

आचार्य रामचंद्र शुक्ल

आचार्य शुक्ल रसवादाचे कट्टे पुरस्कर्ते असून त्यांच्या मते रीती, अलंकार, वक्रोक्ती इ. सर्व चमत्कृती रसाधिष्ठितच असल्या पाहिजेत. " हृदयातील कोणत्या ना कोणत्या तरी भावनेशी दूरचा का होईना संबंध असेल तरच विलक्षणातली विलक्षण उक्तीही काव्य ठरू शकेल " (काव्य में रहस्यवाद). " कोणत्याही भावाशी

वा मार्मिक भावनेशी संपर्क नसलेला अलंकार वा चमत्कृती म्हणजे नुसता नाटकीपणा." (कविता क्या है ?) एवंच ते रीतिवाद, अलंकारवाद, वक्रोक्तिवाद सर्वांचे तात्त्विक दृष्ट्या कट्टे विरोधक होते. पण रीती, अलंकार वा वक्रोक्ती यांच्या रसाश्रित अस्तित्वाला त्यांचा विरोध नसून त्यांना काव्याचा आत्मा मानण्याला तेवढाच होता. ते नुसत्या उक्तीलाही काव्य मानीत. "आपल्याकडेही व्यंजक वाक्यालाच काव्य मानतात." (कविता क्या है ?)

काव्यशैलीविषयी बाह्य स्वरूपाचेच विवेचन न करता त्यांनी मानसशास्त्राच्या दृष्टीने आंतर घटकांचाच विचार केला. काव्याच्या भाषेची चार तत्त्वे त्यांनी मान्य केली आहेत: १. गोचर स्वरूप साकार करणारे शब्द. २. विशिष्ट कृती वा रूप सूचित करणारे शब्द. ३. वर्ण रचना – कर्णकठोर वर्णांचा परिहार आणि लय, अंत्यानुप्रास इ. भाषासौष्ठवाची साधने. ४. साभिप्राय विशेषणे. यांपैकी पहिला घटक लक्षणेवर आधारलेला असून तोच दंडीचा समाधी गुण होय. त्याला दंडी काव्याचे सर्वस्व मानतो –'एका पदार्थाच्या धर्मांचा दुसऱ्यावर योग्य प्रकारे आरोप वा अध्यास केला असेल ती समाधी, उदा. "कुमुदे डोळे मिटतात, कमळे डोळे उघडतात".

तदेतत्काव्यं सर्वस्वं समाधिर्नाम यो गुणः। (काव्यादर्श, १. ८३, १. १००)

दुसरा व चवथा घटक हे वामनाने अर्थ-गुण ओजातील अर्थ-प्रौढीचे प्रकार मानले आहेत. तीत कधी कधी वैशिष्ट्याला उठाव देण्यासाठी विस्कळित वा सामासिक शैलीची योजना केलेली असते. तिसऱ्याचा अंतर्भाव शब्द-गुण माधुर्य, उदारता व कांती इत्यादीत होऊ शकतो. एवंच शुक्लजींचा दृष्टिकोण सर्वस्वी उलट असला तरी त्यांचे शैलीचे घटक रीतींच्या घटकांहून निराळे मात्र नाहीत.

डॉ. श्याम सुंदर दास

डॉ. श्यामसुंदर दास यांच्या शैलीविषयक सिद्धांताचा आशय असा:

१. बौद्धिक, काल्पनिक व भावनिक अंशांच्या जोडीला काव्यात चवथा शैलीचाही अंश असतो.

२. शैलीचा अर्थ रूपसौंदर्य, रूपचमत्कृती वा रचना–चमत्कृती. बाह्य दृष्टीने कोणाही कवीची वा लेखकाची शब्दयोजना, वाक्यखंडांची रचना, वाक्यांची जडण घडण, आणि त्यातील ध्वनी म्हणजेच शैली.

३. शैलीला विचारांचे आवरण न म्हणता त्यांचे बाह्य आणि प्रत्यक्ष स्वरूप म्हणणे कितीतरी सुसंगत ठरेल. किंवा तिला भाषेची वैयक्तिक योजना म्हणणेही बरोबर होईल.

४. शब्द व वाक्य हे शैलीचे आधारभूत घटक होत. सामर्थ्य, गुण आणि वृत्ती यांचा समावेश शब्दात होतो, तर रचनेचा वाक्यात.

५. माधुर्याला मधुरा वृत्ती आणि वैदर्भी रीती, ओजाला परुषा वृत्ती व गौडी रीती आणि प्रसादाला प्रौढा वृत्ती व पांचाली रीती आवश्यक मानतात.

यावरून हे उघड आहे की डॉ. दास रीतिवादी नव्हते. (वास्तविक आजच्या युगात रीतिवादाचा पुरस्कार करणे सुसंगतही नाही.) त्यांनी बौद्धिक व भावनिक अंशाला म्हणजे अर्थालाच काव्यात प्रधान मानले आहे. पण त्यांची भूमिका समन्वयाची आहे. वाणीवाचून अर्थाला रूपच कुठले ? म्हणून शैलीला काव्याचे आवश्यक अंग मानण्यात त्यांना अडचण वाटत नाही. त्यांच्या शैलीच्या विवेचनावर पाश्चात्य काव्यशास्त्राची छाप असली तरी वस्तुनिष्ठ दृष्ट्या त्यांचे शैलीचे लक्षण वामनाच्या लक्षणाहून फारसे निराळे नाही. रचनाचमत्कृती वामनाच्या 'विशिष्टा रचने' हून निराळी नव्हे. शब्द-शक्ती, गुण, वृत्ती व वाक्यरचना यांना काव्यशैलीचे आधार मानण्याची त्यांची भूमिकाही वामनाहून निराळी नाही. पण त्यांचे रीति-वृत्तिविवेचन मात्र काहीसे शास्त्रीय परंपरेला सोडून आहे. त्यांनी धड वामनाचीही कास धरली नाही वा धड मम्मटाचीही नाही. वामनाच्या मते वैदर्भीचे क्षेत्र नुसत्या माधुर्यापुरतेच मर्यादित नसून ती 'समग्रगुणसंपन्ना' आहे. पांचालीचेही माधुर्य आणि सौकुमार्य हे गुण होत, प्रसाद नव्हे. मम्मटाने माधुर्यविशिष्ट वृत्तीला उपनागरिका म्हटले आहे मधुरा नव्हे. प्रसादविशिष्टेला तो प्रौढा न म्हणता कोमला हे नाव देतो. मधुरा आणि प्रौढा या नावांचा उपयोग रुद्रटाने केला असून डॉ. श्यामसुंदरांनी ती तेथूनच उचलली आहेत. पण ते रुद्रटाचेही पुरे अनुकरण करीत नाहीत, कारण रुद्रटाने तर पाच वृत्ती मानल्या आहेत : मधुरा, प्रौढा, परुषा, ललिता व भद्रा. रुद्रटाने गुणांचा व वृत्तींचा निश्चित संबंध मानलेला नाही वा वृत्तींचा आणि रीतींचाही नाही. त्याच्या रीतीही गुणाश्रित नाहीत. श्यामसुंदरांनी हा भेद केला नाही त्यामागे कदाचित रीति-गुण-वृत्ती याविषयी जी विसंगती मम्मट आणि त्याचे टीकाकार यांपासून रूढ झाली ती दूर करण्याची भूमिका असावी. पण त्यांनाही यश आलेले नाही. एक वैगुण्य दूर करताना त्यांनी दुसरे निर्माण करून ठेवले आहे. प्रसाद नुसत्या कोमल नव्हे तर प्रौढ रचनेचा द्योतक आहे. माधुर्यविशिष्ट वृत्तीला उपनागरिकेऐवजी मधुरा म्हणणेही बरोबर आहे, पण प्रौढा वृत्ती आणि पांचाली रीती यांना परस्पराचे पर्याय मानणे योग्य नव्हे आणि वैदर्भी व मधुरा एक मानणेही चूकच होय. गुंतागुंतीचा उलगडा करण्याऐवजी श्यामसुंदर दासांनी ती अधिकच गुंतवून मात्र ठेवली आहे.

'सिद्धांत आणि अध्ययन' या ग्रंथात बाबू गुलाबरायांनी शैलीच्या संदर्भात रीती, गुण व वृत्ती यांचे विवेचन केले आहे. त्यांची दृष्टी व्यापक व नैसर्गिक समन्वय साधणारी असून, काव्यशास्त्र व मानसशास्त्र यांच्याशी त्यांचा उत्तम परिचय आहे. भरत, दंडी, वामन, कुंतक, मम्मट, विश्वनाथ, जगन्नाथ इ. सर्वांच्या मताचा आशय ध्यानात घेऊन त्यांचे विवरण पाश्चात्य काव्यशास्त्राच्या अनुरोधाने करण्याचा त्यांचा

प्रयत्न आहे. वामनाच्या दहा गुणांचा समावेश तीन गुणात केलाच पाहिजे हे त्यांना मान्य नाही. वामनाच्या या गुणांमुळे शैलीचे कित्येक विशेष उजेडात येतात ही त्यांची कल्पना योग्यच आहे. ते मान्य केल्याने शैलीचे विश्लेषण करायला निश्चितच सहाय्य होते.

'शुष्केन्धनाग्निवत्स्वच्छजलवत्सहसैव यः ।
व्याप्नोत्यन्यत्प्रसादोऽसौ सर्वत्र विहितस्थितिः ।

यावर भाष्य करताना ते लिहितात : 'प्रसाद हा गुण माधुर्य व ओज दोन्हीबरोबर असू शकतो म्हणून त्याला या दोन उपमा दिल्या आहेत. अग्नीचा ओजाशी तर जलाचा माधुर्याशी संबंध असतो.' या कल्पनेची सूचना काव्यप्रकाशावरील टीकेत प्रथम आढळते; तरी पण वरील भाष्य आपल्या परीने सुस्पष्ट आणि मनोरम आहे. रीती, गुण, वृत्ती इत्यादिकांच्या त्यांच्या विवेचनात काहीच नाविन्य नाही, पण शैली व रीती यांची त्यांनी केलेली तुलना खासच प्रत्ययकारी आहे. राघवनपासून प्रेरणा घेऊन कुंतकाच्या अवतरणाच्या आधारे त्यांनी 'शैली म्हणजेच व्यक्तित्व' हा सिद्धांत भारतीय काव्यशास्त्राला अपरिचित नसल्याचे सिद्ध केले आहे. पौर्वात्य आणि पाश्चात्य काव्यशास्त्रातल्या सिद्धांतांचा सुंदर समन्वय साधणे हेच त्यांच्या रीति–गुण–विवेचनाचे वैशिष्ट्य होय.

सुमित्रानंदन पंत

कलेच्या पुनरुज्जीवनाच्या आजच्या युगात कलासमृद्धीच्या दृष्टीने छायावादाचे हिंदी साहित्यातील स्थान अद्वितीय आहे. कलेच्या कृत्रिम व अकृत्रिम दोनही प्रकारच्या सौंदर्याचा परमोच्च विकास छायावादात आढळतो. त्याला सर्वांत अधिक हातभार लागला आहे सुमित्रानंदन पंतांचा. वामनाची वैदर्भी रीती आणि तिची सारी गुणसंपदा त्याच्या काव्याहून अधिक कुठे मिळणार ? अर्थात पदरचनेचे कौशल्य हे त्यांच्या काव्याचे वैशिष्ट्य असले तरी ते रीतिवादी मात्र नव्हेत. 'पल्लव की भूमिका' मध्ये त्यांनी आपले रीतिवादाविरुद्ध विचार व्यक्त केलेले आहेत. रीति-काव्यातील रूढिग्रस्त पदरचनेची निंदा करताना ते म्हणतात :

"भावना आणि भाषा यांचा असा शुष्क उपयोग, राग आणि छंद यांची अशी एकाच सुरातली झिमझिम, उपमा-उत्प्रेक्षांची डराँव डराँव, उपमानुप्रासांच्या गारांची अशी अखंडित झड, जगातल्या दुसऱ्या कोणत्या तरी साहित्यात मिळू शकेल का ? ढगांचे ढोल, वेडक्यांची डराँव डराँव, झडीची रिमझिम, मोराचे म्याँव, चपलेचा चमचमाट, सारे संगीत यमकानुप्रासांच्या एकाच पाणलोटात वाहून जाते."

पंतजींच्या मते व्रजभाषेत नुसत्या सौकुमार्याचा वा माधुर्याचा उत्कर्ष संभवत असल्याकारणाने ती पांचालीसारख्या निर्जीव वृत्तीलाच अनुकूल ठरते, 'काव्याच्या

प्रभावी भाषेत साऱ्याच गुणांची समृद्धी असायला हवी.' रीतियुगाच्या अवनतीच्या काळात कमी प्रतीच्या कवींच्या तावडीत सांपडलेली रीती रूढीचाच पर्याय होऊन बसली. द्विवेदी युगातल्या कवींनी रूढीचे पाश तोडून टाकले, तिला नवजीवन दिले, पण ते तिच्या व्यक्तित्वाला योग्य प्रकारे समृद्ध मात्र करू शकले नाहीत. ही समृद्धी आणि सुसंस्कृतता तिला पंतांकडून लाभली. रीती रूढिमुक्त झाली, नवजीवनाला अनुकूल अशी संपदा तिला लाभली, पण ती दुसऱ्याच एका नव्या रूढीच्या बंधनात जखडली जाऊ लागली. एवंच तात्त्विक दृष्ट्या रीतिवादी नसूनही पंतांनी व्यवहारात मात्र रीतींचा आजच्या युगातील परम उत्कर्ष साधलेला आहे.

सर्वसाधारणपणे आजच्या कलेत रीतींच्या मानाने अभिव्यंजनेलाच प्राधान्य लाभलेले आहे. अभिव्यंजनावादाचा अपूर्व विकास छायावादी कवितेतच आढळतो. आता छायावादानंतर अभिव्यक्तीच्या प्रयोगांचे युग सुरू झाले आहे. शब्दात त्याच्या रूढ अर्थापेक्षा अधिक अर्थ कोंबण्याचे प्रयत्न चालू आहेत आणि परिणामी रचनेच्या नव्या पद्धती पुढे येत आहेत. या पद्धती वस्तुनिष्ठ नसून व्यक्तिनिष्ठ असल्याने वामनी रीतींशी त्यांचा संबंध पार तुटला आहे. एवंच हिंदी काव्यशास्त्रात रीतिवाद सिद्धांत या नात्याने कधीच मान्यता पावला नाही. तरी पण रीतींच्या प्रभावाचा स्पर्शही न झालेले काव्य कोणते असू शकणार ?

री ति आ णि इ त र सि द्धां त

भारतीय काव्यशास्त्रातला देहवादी सिद्धांत या नात्याने रीतिवाद अलंकार-वादाला आणि वक्रोक्तिवादाला सहाय्यक असून रसाचा आणि ध्वनीचा विरोधक आहे.

री ति व अ लं का र

अलंकारवादातील सिद्धांत असे :

१. काव्याचे सौंदर्य शब्दालंकारात सामावलेले असते.

२. अलंकार हे शब्दार्थसौंदर्याला कारणीभूत होतात.

३. ' काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते ' (दंडी, काव्यादर्श, २.१)

४. काव्यसौंदर्याचे सर्व प्रकारचे घटक अलंकारात मोडतात : विषयगत सौंदर्य सामान्य अलंकारात आणि शैलीचे विशिष्ट अलंकारात. गुण, रीती, इ. देखील अलंकारच होत. ' काश्चिन्मार्गविभागार्थमुक्ताः प्रागप्यलंक्रियाः' (दण्डी). संधी, संध्यंगे, वृत्ती, लक्षणे हेही अलंकारच :

यच्च संन्ध्यंगवृत्त्यंगलक्षणाद्यागमान्तरे ।
प्राग्वर्णितमिदं चेष्टमलंकारतयैव नः ।। (काव्यादर्श, २. ३६७)

वामनाच्या रीतिवादाचे सिद्धांत मुळात यांहून निराळे असूनही परिणामी असेच ठरतात :

१. वामनही काव्यसौंदर्य शब्दार्थात सामावलेले असते असेच मानतो.

२. वामनही अलंकार शब्द काव्य-सौंदर्याचा पर्याय म्हणूनच योजतो. " सौंदर्यमलंकारः । " पण त्याचा आशय मात्र दण्डीहून व इतरांहून भिन्न आहे.

३. तो अलंकारांचे दोन वर्ग करतो : गुण व अलंकार. माधुर्यादी गुण सौंदर्याचे मूळ कारण, म्हणजेच काव्याचे नित्य धर्म होत, तर उपमादी अलंकार त्याचे सौंदर्य परिपुष्ट करतात, म्हणून ते अनित्य धर्म होत. दुसऱ्या शब्दात गुण हे नित्य अलंकार, तर (उपमानुप्रासादी) प्रसिद्ध अलंकार हे अनित्य. एवंच वामन अलंकारांचे क्षेत्र मर्यादित करून त्यांना त्या मानाने कमी प्रतीचे ठरवितो. एकटा गुण काव्याला सुशोभित करू शकतो, एकटा अलंकार करू शकत नाही. गुणांचे मौलिक सौंदर्य काव्यात नसेल तर अलंकार त्याला आणखीच कुरूप करून टाकतो.

एवंच दोहोंचा मूळ दृष्टिकोण सारखाच आहे. काव्यसौंदर्य शब्दार्थगत असून अलंकार म्हणजेच काव्यसौंदर्य. पण अलंकारवाद उपमादी अलंकारांना मुख्यार्थाने अलंकार मानतो तर गुणवृत्त्यादिकांना लक्षणेने. उलट रीतिवाद गुणांना मुख्यार्थाने अलंकार मानतो आणि उपमादिकांना गौणार्थाने. ' गुणात्मा ' रीतीला त्यात प्राधान्य असून त्या मानाने उपमादी अलंकारांचे स्थान गौण आहे. अलंकारवादात ते गुणांहून श्रेष्ठ नसले तरी त्यांच्या बरोबरीचे तरी आहेतच.

आधुनिक भाषेत रीती म्हणजे वस्तुगत शैली तर अलंकार म्हणजे विधान-चमत्कृती वा शब्दार्थाचे प्रसाधन. रीतीचे क्षेत्र व्यापक असून अलंकार हे तिचे अंगभूत होत. रीती सामान्यतः वस्तुनिष्ठ असली तरी अर्थगुण कांती वा माधुर्य यात वैयक्तिक अंशाचा समावेश असतो. अलंकारातही वैयक्तिक अंशाचा समावेश रसवादादी अलंकारात करण्याचा प्रयत्न झालेला आहे पण त्यांना महत्त्व लाभलेले नाही. रीतिवादाने अर्थगुण कांतीला वैदर्भी रीतीचा म्हणजेच सत्काव्याचा अपरिहार्य घटक ठरवून रसाचा सत्काव्याशी अप्रत्यक्ष पण अटळ संबंध जोडून दिला आहे. म्हणून रीतिवादात अलंकारवादापेक्षा वैयक्तिक अंशाचे प्रमाण अधिक आहे.

रीति व वक्रोक्ती

कुंतकाच्या मते वक्रोक्ती म्हणजे वैदग्ध्य-भंगी-भणिती. वैदग्ध्य म्हणजे काव्यातील वा कलेतील नैपुण्य हे जोडलेल्या विद्वत्तेतून नव्हे वा शास्त्रीय ज्ञानातून नव्हे तर प्रतिभेतून जन्माला येते. भंगी-भणिती म्हणजे विधानातले सौंदर्य. अर्थात वक्रोक्ती म्हणजे कविप्रतिभाजन्य विधानसौंदर्य.

याचे सहा प्रकार असतात : वर्णवक्रता, पदपूर्वार्ध-वक्रता म्हणजे पर्याय शब्द, विशेषणे इत्यादिकांची रम्य योजना, पदपरार्ध वक्रता = प्रत्ययवक्रता, वाक्य-वक्रता = अर्थालंकारांची योजना, प्रकर-णवक्रता = कथेच्या एखाद्या अध्यायातील सुंदर कल्पनाविलास, प्रबंध-वक्रता = प्रबंधरचनेतील कौशल्य. वक्रोक्तीचे क्षेत्र असे

अत्यंत व्यापक आहे. रीतीचे क्षेत्र तिच्या पहिल्या चार भेदांपुरतेच मर्यादित आहे. वर्ण-वक्रता म्हणजे रीतीतील शब्दगुणांनी युक्त असलेली योजना, तर पदपूर्वार्ध व पदपरार्ध-वक्रता म्हणजे ओज, उदारता, सौकुमार्य इ. अर्थगुण होत. वाक्यवक्रतेत अलंकारांचा समावेश होतो. एवंच रीती ही वर्ण, पद आणि वाक्य यांपलीकडे जातच नाही. प्रकरण व प्रबंध तिच्या कक्षेबाहेरच राहतात. काव्याच्या भाषाशैलीपर्यंतच तिचा परीघ, वर्णनशैली त्यात येत नाही. रीतीला पद, वर्ण, भावना आणि विचार यांचेच केवळ बंधन असते. वक्रोक्तीत सामावणाऱ्या जीवनातील घटना आणि जीवनविषयक भूमिका यांच्या नियंत्रणातून ती मुक्त असते. वक्रोक्ती म्हणजे सगळे कविकौशल्य, तर रीती म्हणजे नुसती भाषाशैली. कुंतकाने म्हटल्याप्रमाणे वक्रोक्तीत कवीचा संपूर्ण व्यापार सामावतो तर रीती ही नुसती त्याची धाटणी होय.

वरील दोनही संप्रदायांचे दृष्टिकोण वर्ड्सशी सारखेच आहेत. दोनही कविव्यापाराला वस्तुनिष्ठच मानतात. वक्रोक्ती काव्याच्या सर्व घटकांना कविकौशल्यच मानते. आणि शेवटी कवि-कौशल्य म्हणजे नुसती रचनाचातुरीच होय. कवीच्या प्रतिभेचा आधार जरी त्यांनी मानला असला तरी कवीची वासनात्मकता आणि त्याच्या हृदयस्थ शक्ती व इकडे श्रोत्यावाचकांची सहृदयता, यांची त्यात उपेक्षाच झाली आहे. दोन्हीत रसाची उपेक्षा झाली असली तरी कुंतक प्रतिभेचा आधार मानीत असल्याने त्याने तितक्या प्रमाणात व्यक्तित्वाची उपेक्षा केली असे म्हणता येत नाही. प्रतिभेला प्राणभूत असलेली विदग्धता विद्वत्तेहून निराळीच आहे. वक्रोक्तिवादातील ही विदग्धता सहृदयतेपेक्षा कल्पनेवरच अधिक भर देते हे खरे, पण निदान तीत व्यक्तित्वाचे महत्त्व मान्य तरी केलेले आहे. रीतीतही कुंतक कविस्वभावाला शिरोधार्य मानतो. कुंतकाच्या काळापर्यंत ध्वनिवाद दृढमूल झाला होता आणि रसाची महती फिरून प्रस्थापित झाली होती त्यामुळे वामनाच्या मानाने त्याने व्यक्तिमत्त्वाच्या अंशावर अधिक भर दिला आहे. थोडक्यात रीती वक्रोक्तीतील साम्यभेद असे :

१. दोनही काव्याला रचनाकौशल्य मानतात, आत्माविष्कार नव्हे. त्यांचे दृष्टिकोण वस्तुनिष्ठच आहेत.

२. वक्रोक्तीचे क्षेत्र रीतीच्या मानाने व्यापक आहे.

३. रीतीपेक्षा वक्रोक्तीत व्यक्ति मत्त्वाच्या अंशाला कितीतरी अधिक महत्त्व दिलेले आहे. ती रस-सिद्धांतालाही अधिक जवळची ठरते.

री ति व ध्व नी

रीतीसंप्रदाय देहवादी आहे, उलट ध्वनिसंप्रदाय आत्मवादी आहे. ध्वनिवाद रीतिवादानंतर अर्ध्या शतकाने उदयाला आला असल्यामुळे त्याचे रीतीत अस्तित्व

असण्याचा वा रीतिवादावर त्याचा परिणाम झाला असल्याचा सुतराम् संभव नाही. तरी पण आनंदवर्धनाने ध्वनीची प्रच्छन्न चिह्ने रीतिवादातही आढळतात हे दाखवून दिले आहे. वामनाच्या " सादृश्याल्लक्षणा वक्रोक्तिः " मध्ये व्यंजनेला मान्यता दिलेली आहे. रीतिगुणांच्या विवेचनातही ध्वनीची चिन्हे शोधून काढणे कठीण नाही. अनेक शब्द-गुणात वर्णध्वनीच्या खुणा आढळतात : ओज या अर्थ–गुणातील अर्थ–प्रौढीच्या कित्येक प्रकारातही ध्वनीची चिन्हे दिसतात. समास या प्रकारात नुसते ' निमिषति ' म्हटल्याने देवांगनेचे व्यक्तित्त्व सूचित होते. साभिप्राय विशेषणांच्या योजनेतही पर्यायध्वनीचेच वर्णन निराळ्या प्रकारे येते (' पिनाकी ' व 'कपाली' यांच्या ध्वन्यर्था-तील भेद).

ध्वनिवाद हा समन्वयेच्छू संप्रदाय आहे. ध्वनीत सर्व इतर सिद्धांतांचा समावेश होतो अशी प्रतिज्ञा ध्वनिकारांनी प्रारंभीच केली आहे. रीतीची बाह्य तत्त्वे वर्ण–योजना व समास ; त्याचा अंतर्भाव वर्ण–ध्वनीत आणि रस–ध्वनीत केला आहे. तिकडे दहा गुणांचा समावेश तिनात करून टाकताना त्यांचा असंलक्ष्यक्रम ध्वनीशी–रसाशी – अचल संबंध प्रस्थापित केला आहे. वामनाने रीतींना गुणात्मक मानताना रीतींनाच प्राधान्य दिले होते, निदान गुणांच्या बरोबरीच्या तरी मानलेच होते. ध्वनि-कारांनी रीतीला संघटनारूप मानून गुणाश्रित ठरविले. ' गुणांचे अस्तित्व अचल असते, संघटना बदलू शकते.' एवंच ध्वनिवादात रीतींचे स्थान गौण ठरले.

री ती व र स

रसाला दृश्यकाव्यपर मानल्यामुळे रीती आणि अलंकार या सिद्धांतांचा उदय झाला. वामनाने रसाला काव्यगुणांपैकी कांती या अर्थगुणात स्थान देऊन त्याची महती गौण ठरवली. रीतीची शोभा वाढवणे हेच रसाच्या दीप्तीचे कार्य. रस हा अंग असून रीती अंगी होय. उलट रसवाद रसाला आत्मा मानून रीतीला नुसती अंगलट मानतो. वर्णांची गुंफण व समास यातून उदय पावणारी रीती गुणाश्रित असून गुण हे रसाचेच धर्म होत. एवंच गुणांच्या द्वारा रीती रसाधिष्ठित असते. आनंदवर्धनाने रसौचित्य हे रीतीचे प्रमुख नियामक तत्त्व मानले आहे.

मानसशास्त्रदृष्ट्या रस ही चित्ताची आनंदमय अवस्था असून गुणही चित्ता-च्याच अवस्था होत. त्या रसावस्थापूर्ण असून रसपरिणतीसाठी त्या चित्ताची तयारी करतात. वर्ण व शब्द हे स्वतःच मनोवस्था नसले तरी मनाच्या विशिष्ट अवस्थांचे कायमचे ठसे त्यांवर उमटलेले असतात. यामुळे काही वर्ण वा शब्द चित्ताच्या द्रुतीला, काही दीप्तीला, तर काही व्याप्तीला कारणीभूत व्हावेत हे नैसर्गिकच होय. अशा रीतीने माधुर्यादी गुणांना अनुकूल वा प्रतिकूल ठरण्यातच त्यांचे साफल्य आहे. सुंदर बांधा जसा आत्म्याच्या महतीला हातभार लावतो तशीच उचित रीतीही रसोत्कर्षाचा सहाय्यभूत ठरते. तात्पर्य रीतिवाद देहालाच जीवन–सर्वस्व मानून आत्म्याला नुसते त्याचे पोषक तत्त्व ठरवतो, तर रस–संप्रदाय आत्म्यालाच मूळ

सत्य मानून देहाला त्याचे नुसते बाह्य माध्यम मात्र मानतो. दोहोत तडजोडीचे प्रयत्न झाले पण पक्षाभिनिवेशामुळे ते अयशस्वी ठरले. कालिदासाने ज्याला आवाहन केले आहे तो 'वागर्थांचा' कमनीय समन्वय दुराग्रहापायी कल्पनेतच राहून गेला- रीतीने स्वतःचे स्वरूप वाजवीपेक्षा जास्त वस्तुनिष्ठ करून टाकले, तर रसाने व्यंजने. द्वारा आपले रूप अतिरिक्त व्यक्तिनिष्ठ बनविले. मानसशास्त्राच्या प्रभावामुळे पाश्चात्य टीकाशास्त्रात अनुभूती व अभिव्यक्ती, भाव व शैली यांचा जो अटळ समन्वय मान्य झालेला आहे तो संस्कृत साहित्यशास्त्रात मात्र 'साहित्य' शब्दाच्या व्युत्पत्तीपुरताच संकुचित राहून प्रत्यक्षात उतरलाच नाही.

री ति वा दा चे प री क्ष ण

रीतिसिद्धांत शेवटी भारतीय काव्यशास्त्रात मान्यता पावलाच नाही. अलंकार या ना त्या प्रकारे अस्तित्वात राहिले पण वामनानंतर रीतिसिद्धांत मात्र निःशेष नष्ट झाला. वामनानंतर दोघांनीच रीतीला काव्याचा आत्मा मानले : वामनाचे टीकाकार गोपेन्द्रत्रिपुर हरिभूपाल म्हणतात – 'असवो रीतयः.' आणि अमृतानन्दयोगिन्चे म्हणणे 'रीतिरात्मात्र' असे आहे. यांपैकी एक तर नुसता भाष्यकार आहे आणि दुसऱ्याच्या मताला फारसे महत्त्व नाही, कट्टया रीतिवादाचा पायाच इतका कच्चा आहे की तो स्थिरपद होऊच शकत नाही. देहाला महत्त्व द्यायलाच हवे पण त्याला जीवनाचा मूळ आधार मानणे केव्हाही योग्य नव्हे. पदरचनेला काव्याचे सर्वस्व मानून रीतिवाद रसाला एका गौण गुणात जागा देतो. कांती व ओज हे ज्या रीतीचे गुण मानले आहेत ती गौडीही वामनाने निश्चितपणे गौण रीती मानली आहे. "यांपैकी पहिली म्हणजे वैदर्भीच ग्राह्य ठरते, कारण तिच्यात सर्व गुण असतात. उरलेल्या दोन, पांचाली व गौडी ग्राह्य नव्हेत, कारण त्यात थोडेच गुण असतात. काही विद्वान असे म्हणतात की या वैदर्भीपर्यंत पोहोचण्याच्या पायऱ्या असल्या-कारणाने त्यांचाही अभ्यास करायला हवा. हे बरोबर नाही, कारण असत्याचा अभ्यास केल्याने सत्याची प्राप्ती संभवत नाही." गौडीच्या या अवहेलनेवरून हे उघड दिसते की रीतिवादात कांती आणि तिला आधारभूत ठरणारा रस यांना मुळीच महत्त्व नाही. रसाची अशी अवहेलना करून त्याची किंमत कमी ठरविण्याचा परिणाम शेवटी रीतिवादाच्या अधःपातात झाला. रमणीयता हा काव्याचा मूळ गुण, सहृदयाचे मन प्रसन्न करणे हे त्याचे अंतिम फळ, आणि जाणिवेवर संस्कार घडवणे हा त्याचा अपेक्षित परिणाम. या सर्व भावनेच्याच क्रिया होत. भावनिक अंशच सहृदयाच्या भावना जागृत करून त्यांची परिणती आनंदमय जाणिवेत करीत असतो. भावनांवर संस्कार करणेही त्याच्याच द्वारा शक्य होते. शैलीत रमणीयता येते तीही भावनिक अंशामुळेच. भावना उत्तेजित झाल्यानेच वाणीला आवेश येतो. सर्वसाधारण आणि व्यापक स्वरूपातही भावना हेच जीवनाचे प्रेरक तत्त्व होय. यामुळेच तत्त्वज्ञानालाही भावनेची वा रसाची अवहेलना करता आलेली नाही.

काव्याचा तर सर्व व्यापारच मुळी तीवर अवलंबून आहे. रीतिसिद्धांताने रीतीला आत्मा आणि रसाला एक सामान्य घटक बनविल्यामुळेच रीतिवादाचा अधःपात झाला. पण तरीही रीतिवाद सर्वस्वी कुचकामाचा वा निःसार सिद्धांत नव्हे. वामन हा अत्यंत बुद्धिमान् होता. त्याला स्वतःच्या युगमानाच्या मर्यादा पडल्या असतील, पण त्याने काव्यशास्त्राच्या विकासाला महत्त्वाचा हातभार लावला. आणि त्याच्या सिद्धांतालाही आपल्या परीने उज्ज्वल बाजू आहेच.

रीतिवाद हा एक तर वाटतो तेवढा एकांगी नाही. त्यानुसार काव्याचे आदर्श रूप वैदर्भीत दिसते. तिच्यात दहा शब्दगुण आणि दहा अर्थगुण यांचे पुरे वैभव दृग्गोचर होते. दहा शब्दगुणांचे पृथक्करण केल्यास आधुनिक टीकाशास्त्राच्या परिभाषेतले काव्याचे पुढील घटक उपलब्ध होतात :

१. वर्णयोजनेतील चमत्कृती – (क) झंकार : सौकुमार्य व श्लेष गुणात
(ख) औज्ज्वल्य : कांतीत.

२. शब्दांच्या गुंफणीतील चमत्कृती : ओज, प्रसाद, समता, समाधी, अर्थव्यक्ती.

३. स्फुट शब्दांतली चमत्कृती : माधुर्य व कांती.

४. लयीतील चमत्कृती : उदारता.

इकडे दहा अर्थ-गुणांचे पृथक्करण पुढील काव्यांशांचे द्योतक ठरते :

१. अर्थ-प्रौढी म्हणजे संक्षिप्त व विस्तृत शैलीची यशस्वी योजना, साभिप्राय विशेषणांचा उपयोग इ. ओज.

२. अर्थ-वैमल्य – शब्दांचा काटेकोर उपयोग, कमी नाही वा जास्त नाही, आनुगुणत्व : प्रसाद.

३. उक्ति-वैचित्र्य : माधुर्य.

४. प्रक्रम : समता.

५. स्वाभाविकपणा व वास्तवता : अर्थ-व्यक्ती.

६. अग्राम्यत्व : अभद्र, ग्राम्य व अश्लील शब्द टाळणे : औदार्य व सौकुमार्य.

७. अर्थ-गौरव : समाधी, श्लेष.

८. रस : कांती.

यांपैकी अर्थ-गौरव, रस, अग्राम्यत्व, आणि स्वाभाविकता हे वर्ण्य विषयाचे गुण असून अर्थ-वैमल्य, उक्ति-वैचित्र्य, प्रक्रम, अर्थ-प्रौढी व साभिप्राय विशेषणांची योजना हे वर्णनशैलीचे. एवंच वामनाच्या मते आदर्श शैलीची मूळ तत्त्वे अशी :

शैलीगत – अर्थ-वैमल्य – आनुगुणत्व, उक्ति-वैचित्र्य, प्रक्रम, अर्थप्रौढी, आणि साभिप्राय विशेषणे.

विषयगत – अर्थ-गौरव, रस, सुसंस्कृतता – अग्राम्यत्व, आणि स्वाभाविकपणा.

आधुनिक टीकाशास्त्राप्रमाणे काव्याचे घटक चार असतात : भावनिक, बौद्धिक, काल्पनिक आणि भाषिक (शैलीचे). वरील गुणात या चारांचा यथास्थित अंतर्भाव झाला आहे. रस, सुसंस्कृतता व स्वाभाविकपणा हे भावनिक अंश होत. अर्थ-गौरव बौद्धिक तर उक्तिवैचित्र्य व साभिप्राय विशेषणे काल्पनिक आणि अर्थ-वैमल्य, संक्षेप, व प्रक्रम हे भाषिक म्हणजेच शैलीचे म्हणूनच वामनाचा रीतिवाद सर्वस्वी एकांगी ठरत नाही. आपल्या परी त्यातही काव्याच्या सर्व तत्त्वांचा समावेश झालेला आहे.

याशिवाय रीतीच्या वा शैलीच्या महतीची प्राणप्रतिष्ठा हीही काही कमी महत्त्वाची बाब नव्हे. वाणीविना अर्थ मूक ठरतो. शैलीविना भावही, जिला विधात्याने अंतरंगाचे माधुर्य तर दिले पण वाणी मात्र दिली नाही अशी कोकिळेसारखाच असहाय्य बनतो. शैलीच्या अभावी पंख बांधून पिंजऱ्यात डांबलेल्या पक्षासारखीच कल्पनाही दुबळी होते. वास्तविक शैली हाच काव्याला शास्त्रापासून अलग करणारा अंश होय. विचारांची समृद्धी शास्त्रातही असतेच. कल्पनेचाही भरपूर उपयोग त्यात केला जातो. अफवा आणि कंड्या यातही असेच भावनिक सौंदर्य निःसंशय असते. पण अभिव्यक्तीच्या कलेच्या अभावी शैलीविना – त्या काव्यपदवीला पात्र होत नाहीत. या दृष्टीने शैलीचा घटक अपरिहार्य असून त्यावर भर देऊन रीतिवादाने काव्यशास्त्राला उपकृत करून ठेवलेले आहे.

●●

विभाग तिसरा

वक्रोक्तिविचार

प्र क र ण सा त वे

पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील वक्रोक्ती

वक्रोक्तिवादाचा काव्यसिद्धांत वा काव्याचा आत्मा या नात्याने पाश्चात्य काव्यशास्त्रात कधीच पाठपुरावा झालेला नाही. परंतु वक्रोक्तीच्या मूळ तत्त्वाला तेथे प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष स्वरूपाची मान्यता नेहेमीच मिळत आलेली आहे. पाश्चात्य आदिकवी होमर याच्या काव्यात एका ठिकाणी वक्रतेला प्रच्छन्न मान्यता दिलेली आढळते. "ढाल होती सोन्याची, पण तीवर कोरलेली नांगरलेली जमीन मात्र श्यामला दिसत होती हाच तर त्याच्या कलेचा चमत्कार." पण सत्य व काल्पनिक यांमधील वाद होमरपासून प्लेटोपूर्वी दोन-तीन शतकांपर्यंत चालूच होता. भारतीय काव्यशास्त्राच्या परिभाषेत स्वभावोक्ती आणि वक्रोक्ती यातलाच हा वाद होता. होमरवर तत्त्वज्ञांचा आक्षेप हाच होता की त्याची वर्णने निसर्गविरुद्ध आणि म्हणूनच खोटी आहेत. उलट काव्य-रसिकांनी वास्तव व काल्पनिक यातला भेद ओळखून त्याच्या काव्यातील वक्रोक्तीचे समर्थन केले. जॉर्जिअसने (खि. पू. ५ वे शतक) इतर काव्यांशांच्या जोडीला भाषासौंदर्यावर विशेष जोर दिला आहे. त्यानेच सर्वांत आधी हे स्पष्ट सांगितले की (गद्यात) अलंकारांची योजना करायला हवी, म्हणजेच सर्वसाधारणपणे गद्यातही कवितेच्या रंगदारपणाचा आणि वैचित्र्याचा परिपोष साधायला हवा (ॲटकिन्स). रंगदारपणा आणि वैचित्र्य हे वक्रोक्तीचेच पर्याय होत.

ॲरिस्टोफेनिसच्या फ्रॉग्ज या प्रहसनात (४२५ – ३८८ खि. पू.) एस्किलिस व युरीपीडिस या दोन टीकाकारांच्या वादविवादाचे अतिशय हास्यकारक विडंबन केलेले आहे. एस्किलिस हा काव्यातल्या वक्रतेचा पुरस्कर्ता होता (जणू कुंतकाचाच अनुयायी). "नाही, त्यांची बाह्य वेशभूषाही दिसायला रंगदार आणि वैभवशाली असली पाहिजे. आपल्यासारखी नव्हे." "तुम्ही त्या उदात्त व्यक्तींना (त्यांच्या भावांना) गोधड्यात गुंडाळले आहे." यातील पहिल्या उद्गारात वक्रोक्तीची स्तुती असून नंतरच्यात सरळ निवेदनाचाच (ग्राम्य) निराळ्या प्रकारे उपहास केलेला आहे. प्लेटोने काव्याला वास्तव सत्याची अपूर्ण वा खोटी नक्कल मानून त्याची निंदाच केली आहे. त्याच्या मते वास्तव सत्य हीच मुळात वैचारिक सत्याची नक्कल असते. मग काव्य तर त्याचीच अपुरी वा खोटी नक्कल. म्हणून ते सत्यापासून

आणखीच दूर जाते. याचा अर्थ इतकाच की वस्तुसत्य आणि काल्पनिक सत्य यातले अंतर प्लेटोलाही जाणता आलेले नाही. वस्तु–वक्रतेच्या अनुषंगाने या रहस्याचा उलगडा कुंतकाने केला आहे. त्याचा तर्कवाद असा की कोणत्याही वास्तव विषयाचे त्याच्या सर्व अंगोपांगांसहित यथातथ्य वर्णन करण्यात (प्लेटोच्या पूर्ण नकलेत) कसलीच चमत्कृती नसते. आकर्षक असतील तेवढीच अंगे व रूपे कवीची दृष्टी टिपून घेते, अर्थात तो सगळ्या पदार्थांचे स्थूल वर्णन न करता केवळ त्याच्या मर्माचेच ग्रहण करतो. हे मर्म-ग्रहण म्हणजेच वस्तु–वक्रता असून तेच परिपूर्ण नकलेपेक्षा अधिक परिपूर्ण आणि वास्तवही ठरते. होमरपासून प्लेटोपर्यंत वक्रतेविषयी असलेच विचार प्रत्यक्षाप्रत्यक्ष स्वरूपात प्रकट केलेले आढळतात. काव्याचा हा मूलभूत प्रश्न त्यांच्याही पुढे उभा ठाकला होता आणि विचारी विद्वानांचे लक्षही त्याकडे वेधले होते.

ॲ रि स्टॉ ट ल

प्लेटोच्या भ्रामक कल्पनेचा परामर्श घेताना ॲरिस्टॉटलने हे दाखवून दिले की काव्यातले अनुकरण हे स्थूल अर्थी पदार्थाचे अनुकरण नसून त्याची कल्पनात्मक पुनर्निर्मितीच होय. ती अपुरीही नसते वा खोटीही. तीत सत्य विकृत केलेले नसते तर त्यावर संस्करण केलेले असते. कारण ती तर सत्याचे मर्मच शब्दनिविष्ट करीत असते. काव्यातले सत्य भौतिक सत्याहून अधिक मार्मिक असते. काव्याच्या ज्या वक्रतेची प्लेटोने खोटी कल्पना म्हणून हेटाळणी केली तिलाच ॲरिस्टॉटलने काव्याला प्राणभूत असलेले सौंदर्य ठरविले. "जे घडले त्याचे वर्णन करणे हे कवींचे कार्य नसून जे घडू शकले असते ते सांगणे हे होय. म्हणजे संभाव्यता आणि आवश्यकता यांना धरून जे घडले असते ते सांगणे" (पोएटिक्स, केंब्रिज युनिव्हर्सिटी प्रेस, २९). जे घडू शकते म्हणजेच जे संभाव्यता आणि आवश्यकता यांना धरून असते ते सत्य म्हणजेच द्रष्टा, वक्ता व श्रोता यांना ग्राह्य वाटणारे भावनिक सत्य. यालाच कुंतक 'सहृदयाल्हादकारी स्वस्पन्द' [सहृदयांना आल्हाद देणारा धर्म] म्हणतो. पदार्थ नानाविध धर्मांनी युक्त असू शकत असला तरीही (काव्यात) सहृदयाच्या हृदयात आनंदाची निर्मिती करू शकेल त्याच धर्माशी त्याचा संबंध वर्णन केला जातो. आणि त्या धर्मात असे काही सामर्थ्य असते की त्यामुळे काही अपूर्व अशी व्यक्तित्वाची महती वा रसपरिपोषाची शक्ती अभिव्यक्तीला लाभते (१. ९. वृत्ति). वरील दोन्ही विधानातील आशय एकच आहे. अंतर आहे ते फक्त भाषेचे. पहिल्यात तत्त्वज्ञाची सांकेतिक भाषा आहे तर दुसऱ्यात काव्य–रसिकाच्या वाणीचे विलास. शैलीच्या संदर्भात तर ॲरिस्टॉटलने वक्रतेची महती अतिशय स्पष्ट शब्दात मान्य केली आहे. "रूढ शब्दप्रयोगांपेक्षा निराळेपणा भाषेला एक प्रकारचे वजन प्राप्त करून देतो. ..... यासाठी भाषेत वैचित्र्याचे रंग भरले पाहिजेत, कारण माणूस

असामान्याची प्रशंसा करीत असतो आणि जे प्रशंसेला पात्र ठरते ते आल्हादकारकही असते." (ऱ्हेटरिक्स, १५०, हॉब्स डायजेस्ट)

" भाषा स्पष्ट तर असायला हवी, पण तिची पातळी खालची तर असता कामा नये. रूढ शब्दांवर आधारलेली भाषा सर्वांत स्पष्ट असते पण तिची पातळी खालची असते. अप्रचलित शब्दसंहतीने भाषेला वजन येते आणि तिचे रूप सुंदर होते. अप्रचलित शब्दसंहतीचा माझा अर्थ दुसऱ्या भाषातून उचललेले शब्द, लाक्षणिक शब्दयोजना, विस्तृत केलेली पदरचना आणि रूढ शब्दावलीपेक्षा निराळी अशी इतर सर्व प्रकारची चमत्कृती असा आहे." (पोएटिक्स, ४८)

३. " या साधनांची योजना केवळ भाषेला सौंदर्य आणण्यापुरतीच करायला हवी. त्यामुळे इतर भाषांतले शब्द, लाक्षणिक शब्दयोजना, कल्पित व मी निर्दिष्ट केलेले इतर सर्व प्रकारचे शब्द भाषाशैलीला सामान्य आणि खालच्या पातळीवर येऊ देणार नाहीत. प्रचलित शब्द अर्थ स्पष्ट करायला सहाय्य करतील." (४९)

४. " मी उल्लेखिलेली वरील सारी साधने योग्य प्रकारे हाताळल्यास भाषा-शैलीला वैशिष्ट्य आणीत असली---हे विधान सामासिक व इतर भाषांतील शब्दांनाही तितकेच लागू पडते---तरी पण लाक्षणिक शब्दयोजनेतून सर्वांत जास्त वैचित्र्य निर्माण होते कारण तिलाच मौलिकता लागते आणि तीच प्रतिभेचे द्योतक ठरते." (५०)

लाक्षणिक शब्दयोजनेचे सविस्तर विवेचन करताना ॲरिस्टॉटलने आणखी एका ठिकाणी म्हटले आहे :

५. " लक्षणेचा अर्थ दुसऱ्या एखाद्या नामाचा आरोप. हा आरोप जातीचा व्यक्तीवर असू शकतो वा व्यक्तीचा जातीवर, वा व्यक्तीचा व्यक्तीवर वा सादृश्य-कल्पनेद्वारा : उदा. ' माझे जहाज येथे उभे आहे ' यांत जातीचा व्यक्तीवर आरोप केलेला आहे कारण ' नांगर टाकणे ' हाही ' उभे राहण्याचा'च विशिष्ट प्रकार आहे. ' ओडियसने शौर्याची हजारो कामे केलेली आहेत ' यात जातीवर व्यक्तीचा आरोप आहे कारण ' हजारो ' हा ' अनेक 'चाच एक प्रकार असून त्यामुळेच तो ' अनेक ' ऐवजी वापरला जाऊ लागला आहे. ' लोखंडाच्या सहाय्याने जीवनातील रसाचे शोषण करीत ' आणि ' कठीण लोखंडाने कापीत ' या दोन वाक्यात व्यक्तीचा व्यक्तीवर आरोप आढळतो. ' शोषण करीत ' व ' कापीत ' हे दोन्ही ' कापण्याच्या ' वा ' हरण करण्याच्या ' क्रियेचेच विशिष्ट प्रकार होत. जेव्हा एका वस्तूचा दुसरीशी जो संबंध असतो तोच तिसरीचा चवथीशी असेल आणि वक्ता चवथीऐवजी दुसरीची व दुसरीच्या जागी चवथीची योजना करीत असेल तेव्हा सादृश्यकल्पना होते. ..... हे दुसरे उदाहरण घ्या :

' संध्याकाळचा दिवसाशी जो संबंध तोच म्हातारपणाचा जीवनाशी असतो, म्हणून संध्याकाळला मरणोन्मुख दिवस आणि म्हातारपणाला जीवनाची संध्याकाळ म्हणतात.' " (४६-४७)

हीच कुंतकाची उपचार-वक्रता हे निराळे सांगण्याची आवश्यकता नाही.

यत्र दूरान्तरेऽन्यस्मात् सामान्यमुपचर्यते
लेशेनापि भवत्कांचिद् वस्तुमुद्रिक्तवृत्तिताम् (व. जी. २. १३)

जिथे दुसऱ्या (म्हणजे प्रस्तुत वर्ण्य) पदार्थाचा सामान्य धर्म अतिशय दूरच्या पदार्थावर अगदी थोडक्या संबंधाच्या आधारे आरोपित केला जातो ती उपचार-वक्रता होय. दोघांच्या उदाहरणातही असेच खूप साम्य आहे : 'स्निग्धश्यामलकांति-लिप्तवियतः' (ढगांच्या स्निग्ध श्यामल कांतीने लिंपलेल्या आकाशाचे) आणि 'सूचिभेद्यैस्तमोभिः' (सूचिभेद्य अंधारामुळे)– ही कुंतकाची उपचार-वक्रतेची उदाहरणे होत. ॲरिस्टॉटलच्या मते या दोन्हीत जातीवर व्यक्तीचा आरोप होतो कारण 'झाकणे' वा 'पसरणे' या क्रियेचाच 'लिंपणे' हा एक प्रकार होय, आणि 'सूचिभेद्यता' हा 'घनतेचा.'

या चिन्हाव्यतिरिक्त ॲरिस्टॉटलच्या कथावस्तु-विषयक विवेचनात प्रबंध-वक्रतेची व प्रकरण–वक्रतेची कित्येक पूर्वचिन्हे आढळतात. प्रबंध काव्य व इतिहास यांमधील अंतर तीव्र शब्दात व्यक्त करणारे पुढील वाक्य प्रबंध-वक्रतेला निःसंदेहपणे मान्यता दिल्याचे द्योतक आहे : "प्रबंध काव्यांची रचना इतिहासासारखी असता कामा नये" (५१). कुंतकानेही अगदी याच शब्दात प्रबंध–वक्रतेचे रहस्य सांगितले आहे : "गिरः कवीनां जीवन्ति न कथामात्रमाश्रिताः।" (४. ११)

याचप्रमाणे ॲरिस्टॉटलने प्रबंध–कल्पनेचे सर्वोत्कृष्ट स्वरूप म्हणून ठरविलेल्या त्याच्या विपर्यास व विवृत्ती या नावांच्या दोन्ही प्रबंधचमत्कृतींचा अंतर्भाव कुंतकाच्या प्रबंध–वक्रतेतील उत्पाद्य लावण्यादी प्रकारात सहजगत्या होऊन जातो.

रोमन पंडित : सिसेरो व होरेस (इ. पू. पहिले शतक)

ग्रीसनंतर रोम संस्कृतीचे व साहित्याचे केंद्र बनले. काव्यशास्त्राच्या क्षेत्रात ॲरिस्टॉटलच्या परंपरेचा विकास सिसेरो, होरेस इ. रोमन आणि डायोनीसियस, डिमेट्रियस इ. ग्रीक पंडितांच्या ग्रंथातून झाला. गरिमा आणि औचित्य वा औचित्यमूलक गरिमा हे रोमन संस्कृतीचे व साहित्याचे मूळ अधिष्ठान होते. सिसेरोने व होरेसने आपापल्या विवेचनात याच तत्त्वांना महत्त्व दिले आहे आणि त्यांच्या अनुरोधाने अभिव्यंजनेत देखील संयम, स्पष्टपणा, गंभीर पदरचना इ. गुणांवर अधिक भर दिला आहे. तसे तर कुंतकानेसुद्धा औचित्यालाच वक्रोक्तीचे अधिष्ठान मानले आहे, पण वक्रोक्ती व औचित्य यांचे व्यावर्तक धर्म निरनिराळे आहेत. वक्रोक्तिवाद काव्याच्या रम्याद्भुत (Romantic) स्वरूपाला महत्त्व देतो तर औचित्यवाद विचारातील सौष्ठवाला. यामुळे दोहोत स्वभावभेद निर्माण झालेला असून कुंतकाच्या वक्रोक्तीचा निसर्गतःच रोमच्या स्वभावाशी विशेषसा मेळ बसू शकत नाही. अर्थात रोमन काव्यशास्त्रही वक्रतेवर संपूर्ण बहिष्कार घालू शकत नाही

आणि कुंतकही औचित्याला पूर्णपणे फाटा देऊ शकत नाही. उलट कुंतकाने तर औचित्याचे तत्त्व अपरिहार्यच मानले आहे.

स्वतंत्र प्रतिभेच्या तेजस्वी सिसेरोने भव्य औचित्याला (डेकोरम) जीवनाचा व साहित्याचा प्राण मानले आहे. भव्यतेत असामान्यतेचाही अंतर्भाव होत असल्यामुळे तेवढ्याच प्रमाणात वक्रतेचाही समावेश आपोआपच होऊन जातो. उद्देशाच्या अनुरोधाने सिसेरो तीन प्रकारच्या शैली मान्य करतो : उपदेशासाठी साधी, सरळ आणि निरलंकृत शैली, मन प्रसन्न करण्यासाठी मध्यम शैली, हिच्यात रंगाबरोबरच संयमही असावा, आणि स्फूर्ती देण्यासाठी उदात्त शैली ही भव्य व जिवंत असावी. यांपैकी रंग हा वक्रतेचाच द्योतक आहे. मनरंजनाच्या संदर्भात सिसेरो संयमित वक्रतेचा पक्षपाती आहे. एका ठिकाणी तो म्हणतो की " सामान्य भाषेहून निराळ्या भाषेची योजना म्हणजे महान अपराध होय " (ओरेटर, १. १२). पण दुसरीकडे स्वतःचे मत विशद करण्यासाठी त्याने लिहिले आहे की, " चांगली शैली प्रत्ययकारी शब्दांच्या निवडीवर अवलंबून असते " (३. १७१). " प्रत्ययकारी याचा अर्थ समाजाच्या वास्तव व्यवहाराची भाषा — जिच्यात नुसतेच स्वैर शब्दजंजाल नसेल अशी भाषा. जनपदातील घासून ठोकून गुळगुळीत बनलेली आणि ग्राम्य अंशापासून अलिप्त असलेली आणि भव्यता व रंगछटा निर्माण करणाऱ्या असामान्य स्वरूपाने व लाक्षणिक शब्दयोजनेने समृद्ध असलेली शब्द-संहती." एवंच सिसेरो औचित्याच्या जोडीला अलंकारांच्या स्वरूपात वक्रतेलाही आसरा देतो. कुंतकाच्या व सिसेरोच्या दृष्टिकोणात वास्तविक पाहता अंतर आहे. कुंतकाच्या दृष्टिने साहित्याचा प्राण वक्रता असून औचित्य हे त्याचे एक सामान्य उपांग आहे. उलट सिसेरोच्या मते औचित्य हा प्राण असून वक्रतेची छटा विद्यमान असेल तर त्याची आकर्षकता आणखीच वाढते. होरेसने वक्रतेला इतकीसुद्धा मान्यता दिलेली नाही. त्याची शास्त्रनिष्ठ दृष्टी सुसंगती, औचित्य व अनुक्रम यांवरच केंद्रित झालेली आहे. हे अंशही वक्रतेच्या विरुद्ध नसले तरी मुळात त्यांचा अधिक घनिष्ठ संबंध कदाचित सरळपणाशीच असेल.

लाँजायनस (इ. स. ३ रे शतक)

ग्रीकोरोमन पंडितांपैकी लाँजायनसने वक्रतेचे सर्वात जोरदार समर्थन केले आहे. पण ते अप्रत्यक्षपणानेच. उदात्त भावना हे त्याच्या निबंधाचे प्रतिपाद्य असून ती निश्चितच जीवनातील व काव्यातील असामान्य अंशांवर आधारलेली आहे. अशा रीतीने उदात्ताच्या कल्पनेत वक्रेतेचा अंतर्भाव अपरिहार्यपणे होतो. अनेक ठिकाणी लाँजायनसने वक्रतेच्या महत्त्वावर भर दिला आहे :

" उदात्त शैलीची प्रमुख अधिष्ठाने पाच आहेत : पहिले आणि सर्वात महत्त्वाचे विशाल कल्पनाशक्ती हे होय, ... दुसरे अंतरंगाचा उत्कट आवेग,

अलंकारयोजनेत दोन प्रकारचे अलंकार अंतर्भूत होतात : विचाराशी संबंध असलेले आणि अभिव्यक्तीशी संबद्ध होणारे. यानंतर येते भाषेची अभिजातता. तीत शब्दांची निवड, लक्षणेची योजना आणि भाषेची अलंकृती इ. प्रसाधने समाविष्ट असतात. पाचवा आधार ..... रचनेची भव्यता आणि औदार्य हा होय" (ओरॅटॅर ३. १७१). या अधिष्ठानातली बहुतेक सर्वच वक्रोक्तिमूलक आहेत. पहिल्याचा अंतर्भाव वस्तुवक्रतेत व प्रकरणवक्रतेत होतो, आणि दुसरेही रसाश्रित असल्याकारणाने त्यातच अंतर्भूत होते. उरलेली वाक्यवक्रतेशी निगडित आहेत.

एवंच वक्रता हे लाँजायनसच्या उदात्ततेच्या कल्पनेचे एक मूलभूत तत्त्व आहे. जे उदात्त असेल ते अपरिहार्यपणे सामान्याहून निराळे किंवा वक्र असणारच. कुंतकाच्या मते वक्रता हाच काव्याचा प्राण होय. उदात्त किंवा भव्य हा तिचाच एक प्रकार असून त्याचा परिपोष वीर रसात आणि ऊर्जस्वी भावनात होत असतो. यांव्यतिरिक्त कोमल, मधुर, विचित्र इ. तिची इतरही स्वरूपे आहेत. उलट लाँजायनसच्या मते काव्याचा आत्मा भव्यता हाच होय. ती अपरिहार्यपणे वक्रताविशिष्ट असेल, पण साऱ्याच प्रकारची वक्रता भव्य असू शकत नाही. म्हणजेच वक्रता हा भव्यतेच्या अभिव्यक्तीचा नुसता एक प्रकार आहे, तो तिचा पर्याय नव्हे.

लाँजायनसच्या पूर्वीचे डायोनीसियस इ. आणि नंतरचे डिमेट्रियस इ. ग्रीक पंडित व क्विंटीलियनादी रोमन विद्वान वास्तविक रीतिकारच होते. त्यांचे लक्ष अनुक्रम, प्रमाण, सुसंगती इ. रचनेच्या तत्त्वांवरच बहुधा केंद्रित झालेले असे. त्यांच्या रीतीनिष्ठ दृष्टिकोणात वक्रतेसारख्या रम्याद्भुतवादी (रोमँटिक) घटकाला विशेषसा वाव नव्हता.

रोमच्या अधःपाताबरोबर हे ग्रीको-रोमन युग संपून मध्ययुगाचा प्रारंभ झाला. या युगात काव्य, नाटक, इतिहास इ. साऱ्याच क्षेत्रात स्वतंत्र निर्मितीचा वेग इतका दुर्दम्य झाला होता की काव्यविवेचनाला मुळीच अवसर मिळत नव्हता. सामान्य प्रतिभेच्या काही लेखकांनी या दिशेने प्रयत्न केलेही, पण त्यांनी ग्रीको-रोमन शैलीच्या लक्षणांची पुनरावृत्ती तेवढी केली किंवा रीतिशास्त्राच्या नावाखाली व्याकरण छंदःशास्त्र, अलंकार, चित्रकाव्य इत्यादिकांचे रूढ चाकोरीला धरून नुसते विवरण केले. काव्याचे तात्त्विक विवेचन विवरण या कालात झालेच नाही.

दां ते (१३ वे शतक)

दांतेने युगमानाची गरज लक्षात घेऊन रीतीत जखडलेल्या लॅटिनविरुद्ध उज्ज्वल लोकभाषा – इटॅलियन–हिच्या गौरवाची प्राणप्रतिष्ठा केली हे त्याचे सर्वांत महान कार्य. उज्ज्वल लोकभाषेचा त्याचा अर्थ "काव्यात रूढ झालेली रीतीत जखडलेली नव्हे, तर जीवनाच्या वैचित्र्याने व प्रफुल्लतेने समृद्ध असलेली भाषा" असा होता—"जी दुसऱ्याला उज्ज्वल करील व स्वतः उज्ज्वल असेल ती उज्ज्वल

होय" (डी वल्गेरी एलोक्वेन्शिया). अशा प्रकारे उज्ज्वल लोकभाषेची स्थापना करून दान्तेने अभिव्यक्तीच्या क्षेत्रात रोमन वक्रतेला स्थान प्राप्त करून दिले. दान्तेच्या मते " शब्द तीन प्रकारचे असतात : काही मुलांसारखे चाचरते असतात, काहीत स्त्रियांसारखा नाजुकपणा असतो, तर काहीत पौरुषाचा वास असतो. पौरुषयुक्त शब्दही दोन प्रकारचे असतात : ग्राम्य व नागर. नागर शब्दातले काही गुळगुळीत आणि सफाईदार असतात तर काही सामान्य व ओबडधोबड असतात. यांपैकी सफाईदार व सामान्य शब्दांनाच आम्ही उदात्त शब्दसंहती मानतो. गुळगुळीत व ओबडधोबड शब्दात नुसते अवडंबर असते ..... चाचरणाऱ्या शब्दांना उदात्त शैलीत मुळीच वाव नसतो. कारण ते अतिपरिचित असतात. स्त्रैण शब्द स्त्रैणतेपायी आणि ग्राम्य शब्द कठोरपणापायी त्याज्य ठरतात. नागर शब्दसंहतीतलेही गुळगुळीत व ओबडधोबड शब्द ग्राह्य नव्हेत. एवंच नुसते सामान्य आणि सफाईदार शब्दच बाकी राहतात आणि तेच भव्य असतात."

वरील शब्दविवेचनात दान्तेने आपल्या पद्धतीने अपारिभाषिक शब्दात मुख्यत्वेकरून वर्णविन्यासवक्रता आणि साधारणपणे पर्यायवक्रतादी वक्रोक्तीच्या प्रकारांचे विवेचन केले आहे. शैलीच्या चार प्रकारांपैकी निर्जीव, वेचव इत्यादिकांचा त्याग आणि रुचकर, सुंदर व गुणविभूषित सर्वांगपरिपूर्ण शैलीला दिलेली मान्यता व प्रशंसा म्हणजे 'वक्ताविचित्रगुणालंकारसंपदे' चीच प्रस्थापना होय. अशा रीतीने दान्तेने आपल्या काव्यात कल्पनेच्या मुक्त प्रवाहाच्या द्वारा आणि काव्यविवेचनात स्वतंत्र विचारसरणीच्या सहाय्याने अर्थ व शब्द यांच्या वक्रतेला वाट मोकळी करून दिली आहे.

पुनर्जागृतीचा काल (Renaissance)

डाण्टेला युरोपमधील प्रतिभावंत प्राचीनातला शेवटला व अर्वाचीनातला पहिला मानतात. डाण्टेच्या प्रखर प्रतिभेची प्रभा फाकल्यानंतरही पुनर्जागृतीची पहाट उजाडायला जवळ जवळ दोनशे वर्षे लागली. हा नवा काळ म्हणजे खरोखरीचे सुवर्णयुग होय. कुंठित झालेली यूरोपची प्रतिभा आता सहस्र धारांनी उचंबळून आली. एकीकडे जुन्या अभिजात साहित्याचे पुनरुज्जीवन झाले तर दुसरीकडे नव्या उत्कृष्ट साहित्याची निर्मिती करण्यात आली. जीवनात आणि साहित्यात शास्त्रीय मूल्यांऐवजी रम्याद्भुतवादी मूल्यांची प्राणप्रतिष्ठा होऊ लागली आणि रीतिऐवजी वक्रोक्तीच्या आकर्षणाला भरती आली. सोळाव्या शतकातील इटॅलियन टीकाकारांच्या व रीतिकारांच्या लेखनात वक्रोक्तिवैचित्र्याचा सूर स्पष्ट ऐकू येतो.

१. " मी सत्य व कल्पना यांच्या मिश्रणाची गोष्ट अशासाठी सांगतो आहे की इतिहासकारासारखा कवी पदार्थांचे वा वस्तूचे यथातथ्य वर्णन करायला बांधलेला नसतो. त्याचे काम तर ती कशी असायला हवी होती ते दाखवण्याचे असते," (डेनियलो – १५८६)

२. "आता आपण एक सर्वमान्य व शाश्वत निर्णय गाठू शकतो. तो हा की शास्त्र, कला, इतिहास यांपैकी काव्याचा प्रतिपाद्य विषय कोणताही असू शकतो, पण अट एवढीच की त्याचे प्रतिपादन काव्यमय शैलीत व्हायला हवे." (पैट्रिजी– १५८६)

वरील उद्धरणातील कल्पना व सत्य यांचे मिश्रण, यथातथ्य वर्णनाचा त्याग आणि काव्यमय शैलीतले वर्णन हे तीनही वक्रतेचे प्रकार होत.

प्रतिभेचा उद्रेक इंग्लंडमध्ये आणखीनच वेगाने झाला. शास्त्रशुद्ध शैलीचा तिटकारा करून शेक्सपीअरने विषयभूत वस्तूत संघर्ष आणि तदनुषंगाने शैलीत वैचित्र्य व वक्रता यांचा आग्रहपूर्वक पुरस्कार केला. वास्तविक हे युगच वैचित्र्याचे युग होते. त्यात एकीकडे परंपरेच्या पुनरुज्जीवनाची तर दुसरीकडे नव्या नव्या प्रयोगांची उत्कंठा होती. आंग्ल टीकाकार फिलिप सिडने याच्या टीकेत श्रद्धा व बंडखोरी दोहोंचेही अंश आढळतात. परंपरावादी होरेसचे अनुकरण न करता त्याने लॉंजायनसचा मागोवा घेतला, उपदेश वा मनरंजन यांऐवजी स्फूर्तिप्रदान करणे याला काव्याचे फळ मानले आणि रम्याद्भुतवादी मूल्यांविषयीचे आपले प्रेम अशा रीतीने व्यक्त केले. बेन जॉन्सनसारख्या शास्त्रनिष्ठ टीकाकारानेही धाडस करून अशी घोषणा केली की "ॲरिस्टॉटलला व इतर विद्वानांना त्यांचे स्वतःचे श्रेय द्यायलाच हवे, पण आम्ही त्यांच्याही पुढे जाऊन सत्याचे व औचित्याचे संशोधन केले तर आमच्याविषयी अशी द्वेषाची भावना काय म्हणून?" (डिस्कव्हरीज) तरी पण परंपरेवरील जॉन्सनची निष्ठा अबाधित राहिली आणि त्याने नवकल्पनांच्या मानाने रीती व नियंत्रण यांवर आणि वक्रतेच्या मानाने स्पष्टपणा, संक्षेप, औचित्याचा विवेक इत्यादिकांवरच अधिक भर दिला.

न व शा स्त्र वा द (Neo–classicism) (सतरावे व अठरावे शतक)

नवशास्त्रवादाचा जन्म फ्रान्समध्ये झाला. कोरनेईच्या व बोइलोच्या टीकालेखनात तो मोहोरला आणि इंग्लंडमध्ये पोपच्या साहित्यात त्याचा पुरा विकास झाला. त्याचा मूळ सिद्धांत असा आहे की जुन्या अक्षर साहित्याचे अनुकरण हे साहित्यनिर्मितीच्या यशाचे रहस्य होय. त्याच्या अनुकरणामुळे विवेचकता आणि सदभिरुची यांचा लाभ होतो आणि त्याचेच नाव प्रकृती (निसर्ग). एवंच नवशास्त्रवादात रीतींची सर्वतोपरी प्राणप्रतिष्ठा झाली आणि वक्रता-वैचित्र्याला नुसते अवडंबर ठरवून त्याची निर्भर्त्सना केली गेली. बोइलोने इटॅलियन काव्यातल्या वक्रोक्तिचमत्कृतीची तुलना नकली हिऱ्यांशी केली आणि सत्कवींना तीवर बहिष्कार घालण्याची सूचना दिली. इंग्लंडमधील ड्रायडनचा दृष्टिकोण अधिक स्वतंत्र व समतोल होता. त्याने निष्ठेच्या जोडीला बाजवी नवकल्पनेवरही भर दिला. अभिव्यक्तीच्या क्षेत्रात त्याने गरिमेचे व भव्यतेचे स्वागत केले पण प्रमाण मात्र औचित्यालाच

मानले. सांगण्याचे तात्पर्य असे की ड्रायडनची दृष्टी रीतींनी झाकोळलेली नव्हती. प्राचीन रीतीचा त्याने तिटकारा नाही केला पण वैचित्र्यही त्याला कुंतकाइतकेच प्रिय होते. पोपने त्याचे अनुकरण करण्याऐवजी बोइलोवरच निष्ठा दाखवली आहे. रीतिवादात वक्रोक्तीला जितक्या प्रमाणात मान्यता मिळते तितक्याच प्रमाणात पोपमध्ये वक्रतेचे अस्तित्व आढळते. पण कुंतकाच्या वक्रतेचे क्षेत्र तर सर्वव्यापी असून रीती म्हणजे पदरचनेचे सौंदर्य हाही वक्रतेचाच एक प्रकार होय. पदलालित्याचा भोक्ता असलेल्या पोपने मात्र इतक्याच मर्यादित अर्थाने वक्रतेला अनुमती दिली. एरवी तो बोइलोसारखाच शैलीतील वक्रता–वैचित्र्याचा तिटकारा करीत असे. " व्यर्थ पोकळ बडबड म्हणजेच अशुद्ध शैली. तिची अवस्था चोहोकडे आपले भडक रंग पसरून देणाऱ्या आरशासारखी असते. त्यापायी आपणाला पदार्थांचे नैसर्गिक स्वरूप दिसूच शकत नाही, सर्वांत एकाच प्रकारचा झगमगाट उत्पन्न होतो, कशातच काही अंतर उरत नाही " (एसे ऑन क्रिटिसिझम). यावरून पोप शैलीतील वक्रतेच्या विरुद्ध आहे हे उघड दिसते. खोटे अलंकरण आणि शब्दावडंबर यांचा तिटकारा कुंतकालाही होता पण दोघांच्या दृष्टिकोणात अंतर आहे. स्वच्छ आणि शुद्ध शैलीविषयीच्या पक्षपातामुळे पोप तर साऱ्याच वैचित्र्याला विरोध करीत असे.

ॲडिसन (अठरावे शतक)

पोपच्या समकालीन, उदार व स्वतंत्र दृष्टीच्या ॲडिसनने काव्यात कल्पनेचे महत्त्व फिरून प्रस्थापित केले. कल्पनेला दिलेली ही मान्यता म्हणजे निराळ्या प्रकाराने वक्रतेलाच मान्यता होय. डाण्टे व लॉंजायनस यांनंतर कित्येक शतकांनी ॲडिसनने वक्रोक्तीला तिचे स्थान प्राप्त करून दिले. वक्रतेचे अनेक प्रकार आपापल्या परीने ॲडिसनने मान्य केले आहेत :

" स्पष्टीकरणार्थ मी एवढीच पुष्टी जोडू इच्छितो की प्रत्येक प्रकारचे भावसादृश्य चमत्कृतिपूर्ण असतेच असे नाही. ज्यात आल्हाद देण्याचे वा विस्मय निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असेल तेवढेच भावसादृश्य चमत्कृतीत सामावते. हे दोन गुण, विशेषतः विस्मय, चमत्कृतीला अपरिहार्य असतो. कोणतेही सादृश्य अथवा साम्याचे वर्णन, त्यातील सदृश अंश आपल्या नैसर्गिक स्वरूपात एकमेकांशी अत्यंत जुळते नसतील, तेव्हाच चमत्कृतीत सामावले जाते. कारण जिथे साम्य सर्वस्वी उघड असेल तिथे विस्मय जागृत होतच नाही. एका व्यक्तीच्या संगीताला दुसऱ्याच्या संगीताची उपमा देणे किंवा एकाद्या पदार्थाच्या शुभ्रपणाची दुधाशी वा बर्फाशी तुलना करणे, अथवा त्याच्या रंगांना इंद्रधनुष्याच्या रंगासारखे म्हणणे यात लेखक जोपर्यंत त्यातील उघड साम्याव्यतिरिक्त वाचकाच्या मनाला विस्मित करू शकेल अशी एखादी सुसंगती शोधून काढीत नाही तोपर्यंत चमत्कृती असत नाही

(सेप्टेंबर, अंक ६२ वा). कुंतकाप्रमाणे ॲडिसननेही शुष्क चमत्कृतीची निंदाच केली आहे. खरी चमत्कृती जशी अशा प्रकारच्या भावसादृश्यात वा सत्यात्मक साम्यात आणि सुसंगतीत सामावलेली असते तसाच खोट्या चमत्कृतीला आधार स्वतंत्र वर्णांचे सादृश्य व सुसंगती यांचा. उदा. अनुप्रासाचे काही प्रकार वा एकाक्षरविन्यास इ. वा नुसत्या शब्दांच्या सुसंगतीचा किंवा सादृश्याचा, जसे यमकादिकात, किंवा संपूर्ण वाक्यातल्या अथवा रचनेतल्या साम्याचा वा सुसंगतीचा, खड्गबंधादिकातल्यासारखा– असतो" (सेप्टेंबर, अंक ६२). याची तुलना वाचकांनी पुढील विधानाशी करावी :

"व्यसनितया प्रयत्नविरचने हि प्रस्तुतौचित्यपरिहाणेः वाच्यवाचकयोः परस्परस्पर्धित्वलक्षणसाहित्यविरहः पर्यवस्यति।" [व्यसनापायी अनुप्रास–यमकादिकांची प्रयत्नपूर्वक रचना केल्यामुळे प्रस्तुताची (रसादिकांची) हानी होते आणि अशा रीतीने शब्दार्थांच्या परस्पर स्पर्धेच्या स्वरूपाच्या साहित्याचा नाश होतो. (हिं. व. जी. २.४ कारिकेवरील वृत्ती)].

दुसऱ्या एका ठिकाणी ॲडिसनने वस्तु–वक्रतेचेही मोठे सुंदर विवेचन केले आहे : "प्रथम मी बाह्य पदार्थांच्या प्रत्यक्ष दर्शनाने मिळणाऱ्या कल्पनाजन्य आनंदाचा विचार करीन. हा आनंद महान, असामान्य, विलक्षण व सुंदर असतो. महानचा माझा अभिप्रेत अर्थ प्रचंड आकाराचा नव्हे, तर समग्र दृश्याच्या अखंडित विशालतेने युक्त असा आहे." "प्रत्येक नव्या व असामान्य वस्तूपासून कल्पनाजन्य आनंद जागृत होत असतो. कारण त्यापासून आत्मा एक प्रकारच्या सुखद विस्मयाच्या भावनेने पुरा भारला जात असतो. ..... पण आत्म्यावर सौंदर्याहून अधिक प्रभाव कोणत्याही घटकाचा पडत नाही. सौंदर्यामुळे आपला आत्मा कल्पनेच्या द्वारा एका सुप्त समाधानाने व्यापला जातो आणि जणू महान व असमान्य यांच्या आकर्षणाची परिपूर्ती होते" (सेप्टेंबर, अंक ५१२). हे विवरण म्हणजे निराळ्या प्रकारचे कुंतकाच्या 'सहृदयाल्हादकारी स्वस्पन्दसुन्दर' चेच विवेचन होय. कुंतकाचे या विधानावरील भाष्यही जवळ जवळ अशाच शब्दातले आहे. "यस्मात्प्रतिभायां तत्कालोल्लिखितेन केनचित्परिस्पन्देन परिस्फुरन्तः पदार्थाः प्रकृतप्रस्तावसमुचितेन केनचिदुत्कर्षेण वा समाच्छादितस्वभावाः सन्ती..... चेतनचमत्कारितां आपाद्यन्ते" (हिंदी व. जी. १. ९, पृ. ४१). [कवीला विवक्षित असलेला पदार्थ, प्रतिभेमुळे विशिष्ट स्वरूपात रेखाटला जातो, काही वैशिष्ट्यपूर्ण स्वभाव त्याला लाभतो आणि प्रसंगाला उचित अशा अपूर्व उत्कर्षाने समन्वित होऊन तो सहृदयाच्या चित्ताला चमत्कृतीचा अनुभव देतो]. ॲडिसननेही भाषा-शैलीतील वक्रतेची आवश्यकता प्रतिपादन केलेली आहे : "शैलीप्रभू पंडितांना या गोष्टीची पूर्ण जाणीव होती की, कित्येक संदर पदे व उक्ती सामान्य लोकांनी सर्रास उपयोगात आणल्याकारणाने भ्रष्ट होऊन जातात आणि काव्याला वा साहित्यातील

वक्तृत्वगुणाला उपयोगी पडत नाहीत. ..... म्हणूनच प्रसाद गुण महाकाव्याच्या भाषेला पुरा पडत नाही. तीत भव्यतेचाही अंतर्भाव असायला हवा. त्यासाठी तीत सामान्य शब्दांच्या योजनेहून वा रचनेहून वैलक्षण्य असायला हवे. कवीच्या विवेचकतेचे एक मोठे प्रमाण हेही आहे की आपल्या भाषाशैलीत त्याला सर्वसाधारण वाक्प्रणाली टाळता याव्या पण त्याबरोबरच त्याने तिला वेदाभ्यासजड वा अनैसर्गिक मात्र बनू देऊ नये" (सेप्टेंबर, अंक २८५).

स्व च्छं द ता वा दा ची (Romanticism) पू र्व चि न्हे

रीती व रूढी यांनी जखडलेल्या काव्यातील कारागिरीविरुद्ध प्रतिक्रिया अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात सुरू झाली. इंग्लडमध्ये युंग इत्यादिकांनी व जर्मनीत लेसिंग, शिलर, गेग्रटे इत्यादिकांनी कविप्रतिभेचे स्वातंत्र्य आणि कलेची स्वायत्तता यांचा जोरदार शब्दात पुरस्कार केला. युंगने पुरातनाचे अनुकरण करण्याऐवजी नवनिर्मिती करण्याची प्रशंसा केली आणि नवशास्त्रवाद्यांनी प्रतिपादिलेल्या रीतिवादाची हेटाळणी केली. सर्वसाधारण रूढ चाकोरीचा त्याग करून वैचित्र्य व वक्रोक्ती यांच्या स्वीकृतीला त्याने मान्यता दिली : " रूढ मार्ग सोडल्यानेच कवी कीर्ती मिळवू शकतो, म्हणून चाकोरी सोडणे अवश्य ठरते. तुमचा मार्ग सामान्य रुळलेल्या वाटेपासून जितका दूर असेल तितके तुम्हाला अधिक यश लाभेल. ..... गद्यातल्या विवेचकतेहून कवितेत काही तरी जास्त असते. तीत असे काही रहस्य अस्तित्वात असते की त्याची नुसती स्तुती करता येते, स्पष्टीकरण जमत नाही. यामुळेच नुसते गद्यमय असलेले लोक त्याविषयी अश्रद्ध बनतात" (कन्जेक्चर्स ऑन ओरिजिनल कॉंपोझिशन).

प्रसिद्ध जर्मन टीकाकार लेसिंग यानेही अतिशय सूचक व गूढ पद्धतीने काव्याच्या भावनात्मक स्वरूपाचा पुरस्कार केला आणि उत्तरकालीन स्वच्छंदतावादी कवींचा व कलाकारांचा मार्ग मोकळा केला. काव्य व चित्र यांचे परस्पर संबंध स्पष्ट करताना त्याने आपल्या 'लेओकोऊन' या अमर ग्रंथात एका जागी वस्तु-वक्रतेचे अत्यंत शास्त्रीय शब्दात विवेचन केले आहे :

" आपल्या तंतोतंत अनुकरणात कवीही असाच नुसता एकच गुण समाविष्ट करू शकतो आणि म्हणून वस्तूचे सर्वात जिवंत चित्र मनावर उमटवू शकेल अशाच गुणाची निवड त्याने करायला हवी..... नुसता अर्थ समजावून देणे हा कवीचा उद्देश नसतो. त्याचे वर्णन केवळ सुस्पष्ट सरळ असून भागत नाही. गद्य लेखक एवढ्यावरच संतुष्ट राहू शकेल, पण कवीला तर आपल्या कवितेद्वारा वाचकाच्या मनात जागृत झालेल्या विचारांना जिवंत स्वरूप द्यायचे असते. ते असे की त्यामुळे आपणाला तेवढ्या वेळापुरती त्या पदार्थांच्या खऱ्याखुऱ्या ऐंद्रिय परिणामाची अनुभूती घेता यावी आणि मोहिनीच्या त्या क्षणी त्याच्या साधनांचे म्हणजेच शब्दांचे भानही राहू नये."

मराठी ग्रंथ संग्रहालय,
क्रमांक..... दि. .....
दिनांक ..... दि. 29/11/2000

सामान्य गुण बाजूस सारून विशेष प्रभावी अशा गुणांचे ग्रहण करण्याची ही सूचना म्हणजे वस्तु–वक्रतेचाच मूळ सिद्धांत होय. कुंतकानेही जवळ जवळ अशाच शब्दात तिचे विवेचन केले आहे : याचा आशय असा की पदार्थात जरी नानाविध धर्म विद्यमान असले तरी (काव्यात) त्यांचे वर्णन अशाच गुणांसहित केले जाते की ज्यात सहृदयांच्या अंतःकरणात आनंद निर्माण करण्याचे सामर्थ्य असेल आणि ज्याच्या सामर्थ्यामुळे अभिव्यक्तीला एका अपूर्व अशा स्वाभाविक महत्त्वेचा आणि रसाचा परिपोष करण्याची क्षमता प्राप्त होईल (हिं. व. जी. ९).

शिलर व गटे लेसिंगचेच समकालीन होते. शिलरने जर्मन स्वच्छंदतावादाचा जोरदार पुरस्कार केला. 'सरळ व भावनाप्रधान काव्य' या आपल्या प्रसिद्ध ग्रंथात जुने अक्षर काव्य आणि नवीन स्वच्छंदतावादी काव्य यांची तुलना करण्याच्या ओघात त्याने वास्तविक स्वच्छंदतावादी मूल्येच प्रस्थापित केली आहेत. तसेच वस्तुनिष्ठ सरळपणाच्या जागी भावनिक वैचित्र्याला व वक्रतेला पाठिंबा दिला आहे. गटे हा निसर्गतःच स्वच्छंदतावादी कलावंत होता. त्याच्या रचनेत रम्य व अद्‌भुत यांविषयी प्रबळ आकर्षण दिसून येते. तसे सैद्धांतिक दृष्ट्या गटेने प्राचीनांच्या शास्त्रीय परंपरेला जागोजाग धन्यवाद दिले आहेत. शिलरने एकदा लिहिल्याप्रमाणे त्याच्या काव्याचा आत्मा आणि तदनुषंगाने त्याचा कलाविषयक दृष्टिकोण यांचा जन्म त्याच्या इच्छेविरुद्ध रम्याद्‌भुतवादी सिद्धांतातून झालेला आहे हे निश्चित.

"सूक्ष्म अंगांचे चित्रण करताना कलाकाराला निसर्गाचे निष्ठेने आणि श्रद्धेने अनुकरण खासच करायला हवे. ..... पण ज्यामुळे त्याचे वर्णन हे खरेखुरे चित्रण ठरते त्या कलानिर्मितीच्या उच्चतर क्षेत्रात त्याला स्वातंत्र्य असते आणि तो कल्पनेचा उपयोग करू शकतो" (कॉन्व्हरसेशन्स बुइथ ऐकरमॅन).

निसर्गाचे संपूर्ण अनुकरण न करता कल्पनेचा उपयोग करून वस्तूच्या चित्रणात नैसर्गिक स्वरूपाहून निराळेपणा निर्माण करणे याचेच नाव वस्तु–वक्रता. एवंच या कलावंतांनी आपले काव्य व काव्यविवेचन यांच्या द्वारा इतिहासात रोमांचवादी युग या नावाने प्रसिद्ध असलेल्या इंग्रजी काव्याच्या समृद्ध कालखंडाला वाट मोकळी करून दिली.

स्व च्छं द ता वा द

मान्यता पावलेल्या टीकाकारांनुसार स्वच्छंदतावादी कलेचा आधार रम्य व अद्‌भुत हा असून दुर्दम्य भावनावेग ही त्याची प्रेरक शक्ती होय. भावनावेगाच्या प्राधान्यामुळे या काळातला दृष्टिकोण भारतीय काव्यशास्त्रातील निकषांनुसार निश्चितच रसवादी ठरतो. पण त्याच्या अभिव्यक्तीत रम्य व अद्‌भुत यांची समृद्धी आणि विलास असल्याकारणाने त्याला वक्रतेची अपेक्षाही थोडीथोडकी नसते. वास्तविक युरोपातील नवशास्त्रवादाच्या आधारे उदयाला आलेल्या रीतिवादाशी त्याचा संघर्ष आहे,

भारतीय काव्यशास्त्रातही रसवाद आणि वक्रोक्तिवाद यात मूलभूत विरोध नाही. वक्रता हे रमणीयतेचेच दुसरे नाव असून कुंतकाने जागजागी तिला रस-निर्भर व रसपरिपुष्ट म्हटले आहे. एवंच रस व वक्रता परस्परांना पूरक आहेत विरोधी नव्हेत. युरोपमधील रोमांचवादी काव्याच्या जोडीला अद्‌भुताचाही जोरदार आग्रह अस्तित्वात आहे. यामुळेच त्यात रसाच्या बरोबरीने वक्रता-वैचित्र्याचाही अंतर्भाव तितक्याच प्रमाणात झालेला आहे.

इंग्रजी साहित्यात रोमांचवादाचा (स्वच्छंदतावादाचा) उगम वर्ड्‌स्वर्थने लिहिलेल्या 'लिरिकल बॅलड्‌सची भूमिका' या लेखाने झाला. ती जणू युगांतर झाल्याची घोषणाच होती. वर्ड्‌स्वर्थचा स्वभाव सरळ व गंभीर होता. त्याची भावुक मनोवृत्ती वैचित्र्यविलासाहून जीवन व जग यांच्या साध्या व गंभीर स्वरूपातच अधिक रमत असे. तिकडे आपल्या समकालीन काव्यातील कृत्रिमतेच्या समृद्धीचा त्याला तीव्र उबग आला होता. म्हणूनच त्याने मूलभूत मानवी मनोवृत्तींवर आधारलेल्या विशुद्ध रसवादाची स्थापना आत्यंतिक आग्रहाने केली. त्याच्या मते "कविता म्हणजे मनातील प्रबळ आवेगांची उसळी, शांतीच्या क्षणी होणारी भाव-स्मृती. मानवाच्या स्वभाविक, विशुद्ध भावनांचे समाधान हे त्याचे प्रयोजन." विशुद्धतेविषयीच्या या प्रबळ आग्रहामुळे वर्ड्‌स्वर्थने आपल्या सैद्धांतिक विवेचनात जागजागी वक्रता-वैचित्र्याविषयी तिटकारा व्यक्त केलेला आहे :

"सामान्य लोकांच्या जीवनातील घटना व अवस्था निवडून जनतेच्याच खऱ्या व्यावहारिक भाषेत त्या व्यक्त करणे हा माझा या कवितांमागचा उद्देश आहे."

"वाचकांच्या लक्षात येईल की या कवितात मी अमूर्ताचे, वा विचारांचे मानुषीकरण करण्याचा प्रयत्न फारच क्वचित केलेला आहे. शैलीला उन्नत करणारी, तिला गद्यशैलीच्या वरच्या पातळीवर नेणारी साधने या नात्याने मी आपल्या रचनेवर सर्वस्वी बहिष्कार घातलेला आहे. माझा उद्देश हा आहे की लोकव्यवहाराच्या सर्वसाधारण भाषेचे अनुकरण केले जावे आणि शक्य तो तिचाच अवलंब केला जावा..... तथाकथित काव्यभाषेचा उपयोग या रचनात केलेला नाही" (प्रीफेस टु लिरिकल बॅलड्‌स).

वर्ड्‌स्वर्थने वक्रता-वैचित्र्यावर निर्दय प्रहार केले आहेत. असे वाटते की जणू तो वक्रोक्तिवादाचा कट्टा विरोधक होता. वर्ड्‌स्वर्थच्या गंभीर स्वभावाला वक्रतेचा विलास मानवण्यासारखा नव्हता हे खरे आणि हेही खरे की युगप्रवर्तनाच्या उत्साहाच्या व आवेशाच्या भरात त्याने कित्येक ठिकाणी अतिशयोक्तीही केलेली आहे. पण तिचे निराकरण त्याच्या स्वतःच्याच काव्याने होऊन जाते. तरी पण त्याच्या विचारांचे पृथक्करण केल्यावर हे उघड होते की त्याचा विरोध मुळात वक्रतेला नसून कृत्रिम वा खोट्या वक्रोक्तिविलासाला होता. संयमित वक्रतेची महती त्याने स्वतःच नाना प्रकारांनी मान्य केलेली आहे :

" काही अलंकार असेही असतात की जे भावनावेगाने भारावलेले असतात. त्यांचे ग्रहण मी त्याच नात्याने केले आहे."

" कवी जर प्रत्ययकारी विषयाचे चित्रण करीत असेल तर योग्य स्थळी तो विषय सहजगत्याच भावनावेगांना जन्म देत राहील आणि त्या आवेगांची भाषा विवेचकपणे योग्य निवड केल्यावर उदात्त तशीच वैचित्र्यपूर्ण आणि लाक्षणिक शब्द-योजना व अलंकार यांनी सुशोभित होऊन जाईल."

" कवीचे शब्द जर भावनेने उद्दीपित झालेले आणि सहृदयाची भावना योग्य प्रकारे जागृत करायला समर्थ असतील तर त्यांमुळे संगीतजन्य आनंदात आणखीच भर पडेल" (प्रीफेस टु लिरिकल बॅलड्स).

सारांश वर्ड्स्वर्थचा दृष्टिकोण शुद्ध रसवादी असून वक्रोक्तीची कृत्रिम चमत्कृती त्याला अगदी नकोशी वाटते. पण रसाश्रित वक्रता–वैचित्र्याची आणि रमणीयतेची महती त्याने मुक्त कंठाने मान्य केली आहे. वास्तविक रसाच्या तेजाने शैली अपरिहार्यपणे वक्रतासंपन्न होते या काव्यविषयक सिद्धांतालाच त्याने अशा स्पष्ट शब्दात मान्यता दिलेली आहे. आणि ज्यात रसवाद व वक्रोक्तिवाद परस्परांचे विरोधक न बनता पूरक ठरतात असा हाच काव्याविषयीचा शेवटचा सिद्धांत होय.

वर्ड्स्वर्थची अतिशयोक्ती खोडून काढून कोलरिजने या सिद्धांताचे अत्यंत सूक्ष्म, सखोल व संदेहातीत विवरण केले आहे. त्याच्या मते समकालीन कवींच्या शब्दावडंबरामुळे प्रक्षुब्ध झालेल्या वर्ड्स्वर्थने स्वतःचा दृष्टिकोण थोडा संकुचित करून घेतला होता. याच वैराग्यापायी त्यांची विधाने अतिव्याप्त झाली. कोलरिजने या अतिव्याप्तीचे निराकरण करून विवेकाला संमत असलेल्या वागर्थांच्या समन्वयाचा सिद्धांत मार्मिकपणे मांडला :

" ज्या मतांचे खंडन मला करायचे आहे ती पुढील वाक्यात सामावलेली आहेत: 'मानवी व्यवहाराच्या खऱ्याखुऱ्या भाषेतून निवड.' मी यांच्या (ग्रामीण व खालच्या वर्गातील लोकांच्या) भाषेचे अनुकरण आणि शक्य तो खऱ्याखुऱ्या लोकभाषेचा उपयोग करू इच्छितो. गद्य व काव्य यांच्या भाषेत काहीही अंतर नाही आणि असू शकतही नाही" (बायग्राफिया लिटरेरिया).

कोलरिजच्या मते 'खरीखुरी भाषा' हा शब्दप्रयोगच बरोबर नाही. प्रत्येक व्यक्तीची स्वतःची अशी भाषा असते आणि ती वैयक्तिक, वर्गीय आणि सार्वजनीन अंशांनी युक्त असते. यामुळे खरीखुरी भाषा अशी काही चीजच अस्तित्वात नाही. त्याऐवजी 'सर्वसाधारण' हा शब्द योजणे अधिक योग्य ठरेल. याशिवाय ग्रामीण व खालच्या वर्गाच्या भाषेचा स्वीकार काव्यासाठी करणे श्रेयस्करही ठरू शकणार नाही. कारण शिक्षणसंस्कारांच्या अभावी त्यांच्या विचाराचे क्षेत्र अतिशय संकुचित असते. यामुळे त्यांची अभिव्यक्तीची साधनेही सर्वस्वी तोकडी व अस्पष्ट असतात.

गद्यपद्यातील भाषांच्या अभिन्नतेची कल्पना कोलरिजने विस्तारपूर्वक व प्रभावी तर्कवादाने खोडून काढली आहे :

" चित्रदर्शी व जिवंत भाषेचा सर्रास उपयोग छंदाच्या योजनेच्या दृष्टीने आवश्यकच नव्हे तर साहजिक व स्वाभाविक ठरतो. छंदाच्या प्रभावाचा प्रश्न घेतल्यास छंदामुळे सर्वसाधारण भावना आणि सावधानता यांची उत्कटता वाढत असते. विस्मयाच्या भावनेची निरंतर जागृती व जिज्ञासेची वरच्यावर चाळवणूक व समाधान झाल्याकारणाने हा परिणाम होतो. औषधींनी भारलेल्या वातावरणात अथवा कडाक्याच्या वादविवादाच्या वेळी मद्याचा जसा परिणाम होतो तसाच छंदाचा प्रबळ पण अदृश्य परिणाम घडत असतो.

छंद स्वतःच लक्ष एकाग्र करतो. आणि प्रश्न असा उद्भवतो की लक्ष एकाग्र करण्याचा हेतू काय ?.....याचे एकच तर्कनिष्ठ उत्तर माझ्या मनात येते ते असे की मी गद्याच्या भाषेहून निराळी भाषा वापरणार असल्यामुळे.....म्हणूनच गद्याच्या व काव्याच्या भाषेत तात्त्विक दृष्ट्या अंतर असते आणि असायलाच हवे."

अशा रीतीने कोलरिजने आपल्या कवि-मित्राच्या मतात सुधारणा करून वक्रतेचा अटळपणा पुन्हा प्रस्थापित केला. त्याच्या मते आवेगाच्या उद्दीपनासुळे एक प्रकारचे वक्रता-वैचित्र्य आपोआपच निर्माण होते. ते वैकल्पिक नसून अपरिहार्य असते, म्हणून वक्रता हा काव्यशैलीचा अटळ घटक होय.

स्वच्छंदता युगातील टीकेत व कवितेत वक्रतेचे महत्त्व वाढतच गेले. डिक्वीन्सीने भाषेला काव्याचे व्यक्त स्वरूप मानले. याचाच अर्थ त्याने भाषेच्या व्यंजनाशक्तीला व वक्रतेला जोराचा पाठिंबा दिला. त्याच्या मते साहित्याचे प्रकार दोन : 'ज्ञानाचे साहित्य'- याचा आधार सत्य हा असून माध्यम वृत्तांतकथनाचे असते; आणि 'प्रेरणेचे साहित्य' - याचा आधार मानवी भावनांचे आवेग हा असून माध्यम जिवंत, वक्र शैलीचे असते. शेलेने 'कवितेच्या बाजूने' या नावाचा प्रसिद्ध लेख लिहून एकीकडे कवितेची विजेसारखी ठिणग्या उडविणारी शक्ती अत्यंत आवेशाने निर्दिष्ट केली आहे, तर दुसरीकडे वस्तु-वक्रतेचे मार्मिक प्रतिपादन केले आहे. " विश्वावरचे अतिपरिचयजन्य सामान्यपणाचे आवरण दूर सारून कविता त्यातील सुप्त सौंदर्य प्रगट करत असते." कीटसच्या काव्यात वक्रता-वैचित्र्याच्या वैभवाचा अपूर्व विलास आढळतो. भाषेच्या चित्रात्मक सामर्थ्याचा त्याने विलक्षण विकास घडविला आहे. इंग्रज टीकाकारांच्या मते त्याच्या भाषेत नुसत्या रसरूपांचीच नव्हे तर गंधाचीही अभिव्यक्ती करण्याचे सामर्थ्य आहे. वक्रतेचे इतके वैभव वास्तविक इतरत्र दुर्मिळच.

स्व च्छं द ता वा दा नं त र

स्वच्छंदतावादाच्या जोरदार स्फोटानंतर युरोपच्या विचारप्रणालीत शास्त्राच्या वाढत्या प्रभावामुळे विचारविवेकांना फिरून एकदा महत्त्व प्राप्त झाले. फ्रान्समध्ये

सॉं बुवने वैयक्तिकतेच्या अंशावर भर देऊनही प्राचीनांच्या संयमाची व सुसंस्कृततेची प्रशंसा केली आणि शास्त्रीय मूल्यांची फिरून एकदा व्यापक पायावर स्थापना केली. टेनने जाती, स्थल, काल, इत्यादिकांच्या साहित्याच्या क्षेत्रातील नियामक सामर्थ्याला महत्त्व देऊन ऐतिहासिक टीकापद्धतीची प्राणप्रतिष्ठा केली. या टीकाकारांचा वैचारिक दृष्टिकोणच सर्वस्वी निराळा होता. वक्रता, ऋजुता इ. कलाविषयक भूमिकांना त्यात वावच नव्हता. अर्थात हे खरे की वक्रतेला त्यांचा तसा विरोधही नव्हता. इंग्लंड-मधील व्हिक्टोरियाचे युग संयम व सदभिरुचीचे युग होते. मॅथ्यु ऑन ल्डने उदात्त गांभीर्याला काव्यात प्रमाणभूत ठरवून काव्यविषयाला प्राधान्य दिले. काव्यशैलीचे उचित महत्त्व त्याने मान्य केले पण तिला विषयाधिष्ठितच ठरविले. कलाविलासाला सामान्यपणे त्याच्या दृष्टीने फारसे मूल्य नव्हते. वक्रतावैचित्र्य, अलंकार इत्या-दिकांना त्याने विशेष मान दिलेला नाही. किंग लीअरचे परीक्षण करताना ऑर्नाल्ड लिहितो : अभिव्यंजनेतील ही अतिरिक्त वक्रता म्हणजे खरोखरी एका अद्‌भुत व विशिष्ट गुणाचा वाजवीपेक्षा फाजिल उपयोग होय. तो गुण दुसऱ्याहून अधिक सुंदर प्रकारे कथन करण्याचे सामर्थ्य हा होय. तरी पण या गुणाचा इतका अतिरिक्त इतका ओढून ताणून उपयोग त्यात केलेला आहे की मसियो गिजोची पुढील टीका साहजिकच मनाला पटते : "शेक्सपीअरने आपल्या भाषेत केवळ एक सोडून साऱ्या शैलींची योजना केलेली आहे आणि ती एक म्हणजे सरळ शैली होय."

कीट्‌सच्या 'इझाबेला' या प्रसिद्ध कवितेविरुद्धही ऑर्नाल्डचा हाच आक्षेप आहे : "इझाबेला ही कविता म्हणजे सुंदर व रमणीय शब्दांचे व चित्रांचे पुरेपूर भरलेले भांडार आहे. जवळ जवळ प्रत्येक शब्दात कोणती ना कोणती अशी काही जिवंत व चित्रात्मक अभिव्यक्ती आहे की वर्ण्य वस्तू मनश्चक्षूपुढे चमकू लागते आणि वाचकाचे मन एकदम आनंदाने उचंबळून येते. ..... पण कार्य-व्यापार व कथावस्तू यांचे काय? कार्य-व्यापार आपल्यापरीने सुंदर आहे परंतु कवीने केलेली त्याची आविष्कृती इतकी निर्जीव आहे आणि रचनेत एवढे शैथिल्य आहे की त्याचा काहीही प्रभाव पडत नाही. कीट्‌सची कविता वाचल्यावर वाचक जर तीच कथा डेकॉमेरनमध्ये वाचील तर त्याला याचा प्रत्यय येईल की जो सर्वांत अधिक लक्ष आपल्या उद्दिष्टाकडे देतो आणि अभिव्यक्ती इष्टार्थाच्या नियंत्रणात ठेवतो, अशा महान कलाकाराच्या हातात पडल्यावर तोच कार्यव्यापार किती अर्थपूर्ण व मनोवेधक बनू शकतो" (प्रीफेस टु पोएम्स).

वरील अवतरणांवरून हे उघड दिसते की ऑर्नाल्डच्या मनात वक्रता–वैचित्र्या-विषयी फारसा आदर नव्हता. पण कलेच्या महतीसंबंधी मात्र त्याच्या अंतःकरणात असीम निष्ठा होती, यात शंका नाही. वक्रतेच्या विषयनिष्ठ प्रकारांविषयी त्याला आदर होता. प्राचीनांच्या विषयभूत वस्तूचे काव्यमय स्वरूप आणि त्याचा समर्पक आविष्कार यांची स्तुतिस्तोत्रे त्याने ठिकठिकाणी गाइलेली आहेत : त्याचे लक्ष प्रथम

विषयभूत वस्तूचे काव्यात्मक रूप आणि त्याची आविष्कृती यांकडे जात असे (प्रीफेस टु पोएम्स). वस्तूचे हे काव्यात्म स्वरूप म्हणजेच कुंतकाचीवस्तु-वक्रता आणि तिचा आविष्कार म्हणजे प्रकरण-वक्रता वा प्रबंध-वक्रता होय. तिकडे शैलीतील वक्रतेचीही त्याने उपेक्षा केलेली नाही, पण तिचे विषयनिरपेक्ष अस्तित्व मात्र त्याला मान्य नाही. त्याच्या मते विषय व शैली यांचे सौंदर्य परस्परावलंबी असते. कवीच्या विषयभूत वस्तूत जेवढ्या प्रमाणात उदात्त काव्यमय अंश व गांभीर्य यांचा अभाव असेल तेवढ्याच प्रमाणात त्याच्या शैलीतही उदात्त व काव्यात्म शब्दसंहती व प्रवाहीपणा यांचा अभाव असणार. तसेच ज्या प्रमाणात त्याच्या शैलीत उदात्त काव्यमय शब्दसंहती व प्रवाहिता यांचा अभाव असेल त्याच प्रमाणात त्याच्या विषयभूत वस्तूतही उदात्त काव्यमय अंशाचा आणि गांभीर्याचा अभाव राहील" (प्रीफेस टु पोएम्स).

तात्पर्य असे की आर्नाल्डने वक्रतेच्या स्वैर विलासाला मान्यता दिलेली नसली तरी तिच्या गांभीर्ययुक्त प्रकारांना – जिथे ती औचित्यानुसारी आणि गंभीर सत्याने भारलेली असेल तिथे – वाजवी महत्त्व निश्चितच दिले आहे.

आर्नाल्डचे युग हेच काव्याच्या क्षेत्रात टेनिसन व स्विनबर्न यांसारख्या कला-विलासप्रिय कवींचेही युग होते. स्विनबर्नच्या काव्यात वैचित्र्य व वक्रता यांचा मनमोकळा विहार आढळतो. पण त्या युगातील विचारप्रणालीने त्याला मान्यता न देता रस्किन व ऑर्नाल्ड यांसारख्या गंभीर प्रकृतीच्या विचारवंतांच्या सौंदर्यकल्पनांचाच स्वीकार केला.

"अलंकारप्रचुर कलाकृतींची सर्वोत्कृष्ट उदाहरणेसुद्धा सुसंस्कृत व्यक्तीच्या मनाला असे वाटायला लावतात की हे सर्वश्रेष्ठ कलेचे नमुने नसून, या कलेत काहीसा अतिरिक्त वैभवाचा विलास आहे – ती स्वतःही सुसंस्कृत नाही आणि वाचकांच्या मनालाही सुसंस्कृत करू शकत नाही" (बेजहाट १८६४).

विशुद्धतावादाकडचा हा कल रशियन साहित्यिक टॉलस्टॉय याच्या कलेत पराकाष्ठेला पोहोचला आहे. टॉलस्टॉयने सौंदर्य व आनंद यांना कलेची मूलतत्त्वे मानण्याला आक्षेप घेऊन मानवतेचे भावनात्मक ऐक्य हाच कलेचा आधार म्हणून घोषित केला. "शेवटी कला म्हणजे आनंद नव्हे. उलट ती माणसाला सह-अनुभूतीच्या द्वारा परस्परांशी निगडित करणारे मानवी एकतेचे साधन होय" (व्हॉट इज आर्ट, १८६८). सौंदर्य व तदधिष्ठित आनंद यातच उगम पावणाऱ्या वक्रोक्तिवादाचा यात पूर्ण निषेध केलेला आहे.

पण टॉलस्टॉयचा हा सिद्धांत त्यातील अतिरिक्त एकांगीपणामुळे आपोआपच व्यर्थ ठरला. असल्या आत्यंतिक गांभीर्याच्या व शुद्धतेच्या विरुद्ध मानवी सौंदर्यनिष्ठा व आनंदप्रियता यांनी बंड केले आणि परिणामी एकीकडे नवे सौंदर्यशास्त्र व दुसरीकडे मानसशास्त्रावर आधारलेली समालोचनपद्धती यांचा जन्म झाला. 'कलेकरता

कला' या सौंदर्याधिष्ठित सिद्धाताचा विकास एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटीच पीटर आणि व्हिसलर यांच्या निबंधातून झालेला होता. नंतर क्रोशेच्या अभिव्यंजनावादात त्याला शास्त्रीय भूमिका लाभली व तो एक शास्त्र या नात्याने रूढ झाला. तिकडे आनंदवादही मानसशास्त्राच्या पंडितांनी केलेल्या संशोधनांमुळे नवे शास्त्रीय रूप धारण करून पुढे सरसावला.

अभिव्यंजनावाद आणि वक्रोक्तिसिद्धांत

शुक्लजींनी इंदोर येथील भाषणात "क्रोशेचा अभिव्यंजनावाद म्हणजे भारती यांच्या वक्रोक्तिवादाचाच विलायती आविष्कार होय" असे विधान केल्यावर या दोहोंचा तुलनात्मक अभ्यास हा हिंदी काव्यशास्त्राचा एक आकर्षक विषय होऊन बसला. शुक्लजींनी दिलेला हा निर्णय फारसा विचारपूर्वक काढलेला नाही. कलेत विषयभूत वस्तूला काहीच अस्तित्व नसते, अभिव्यंजना हीच कला होय. या क्रोशेच्या सिद्धांतामुळे चिडून आवेशाच्या भरात कदाचित अभिव्यंजनावादाविषयी दुष्पट तिरस्कार व्यक्त करण्यासाठीच त्यांनी तसे म्हटले असेल. त्यांचे विधान हा खरोखर कुंतक व क्रोशे दोघांनाही अन्यायच आहे. तरी पण आधुनिक टीकाशास्त्राच्या अनुरोधाने कुंतकाचा सिद्धांत अधिक स्पष्ट करण्याच्या दृष्टीने दोघांचे तुलनात्मक अध्ययन करणे गैरलागू ठरणार नाही.

क्रोशेच्या मूलभूत कल्पना

क्रोशे हा मुळात एक अध्यात्मवादी तत्त्वज्ञ असून त्याने आपल्या पद्धतीने अंतरंगातले आत्म्याचे अस्तित्व प्रस्थापित केले आहे. त्याच्या मते "आत्म्याचे व्यापार दोन : वैचारिक आणि व्यावहारिक. वैचारिक व्यापाराचे म्हणजे ज्ञानाचे दोन प्रकार असतात : ज्ञान स्वयंप्रकाशी असते वा अनुमेय असते. कल्पनाजन्य ज्ञान व बुद्धिलभ्य ज्ञान; व्यष्टीचे, विशिष्टाचे ज्ञान वा समष्टीचे सामान्याचे ज्ञान; विशिष्ट वस्तूचे ज्ञान वा त्यांच्या परस्पर संबंधांचे ज्ञान. वास्तविक ज्ञान एक तर प्रतिमाने निर्माण करते वा कल्पना."

"व्यावहारिक व्यापाराचे अधिष्ठान संकल्प हे असून त्याचा परिणाम ज्ञानात नव्हे तर कृतीत होत असतो. या व्यावहारिक कृतीचेही दोन प्रकार असतात : आर्थिक, म्हणजे जगातील योगक्षेमाशी निगडित असलेली आणि नैतिक म्हणजे बऱ्यावाईटाशी संलग्न असलेली." विचार व व्यवहार यात सुसंगती प्रस्थापित करताना क्रोशेने आर्थिक कृतीला 'व्यवहाराचे सौंदर्यशास्त्र' म्हणून नैतिक कृतीला त्याचे 'तर्कशास्त्र' मानले आहे.

"कलेचा संबंध ज्ञानाच्या पहिल्या प्रकाराशी म्हणजे स्वयंप्रकाशी ज्ञानाशी असतो. त्याचेच नाव 'सहजानुभूती.' क्रोशेच्या मते कला म्हणजे सहजानुभूतीच होय. ती पदार्थज्ञानाहून निराळी असते. पदार्थज्ञानासाठी पदार्थाचे अस्तित्व

अपरिहार्य असते. सहजानुभूती त्यावाचूनही घडू शकते. तिला वास्तव व संभाव्य यात भेद दिसत नाही. सहजानुभूती संवेदनेहून भिन्न असते. संवेदना हे एक प्रकारचे अमूर्त स्पंदन असते. आत्मा तिचा अनुभव घेऊ शकतो पण तिला व्यक्त मात्र करू शकत नाही. तो एक प्रकारचा अमूर्त विषय असून जड व निष्क्रिय आहे. तिचे महत्त्व इतकेच की तिच्या आधारे सहजानुभूती परस्परांहून वेगळ्या होतात. पण सहजानुभूती अटळपणे अभिव्यंजनेच्याच स्वरूपाची असते. अर्थात ती अभिव्यंजनेहून अभिन्न असते. प्रत्येक खरी सहजानुभूती ही अभिव्यंजनाही असते. जी अभिव्यंजनेच्या रूपाने साकार होत नाही ती सहजानुभूती न बनता संवेदनाच तेवढी उरते. निर्मिती, सृष्टी व अभिव्यक्ती यांच्या स्वरूपातच आत्मा सहजानुभूती घेत असतो" (एस्थेटिक, ८).

"सारांश सहजानुभूतियुक्त ज्ञान अभिव्यंजनेच्या स्वरूपाचे असते. बौद्धिक क्रियेपासून स्वतंत्र असते. खरे खोटे आणि स्थल काल यांच्या ज्ञानाची त्याला अपेक्षा नसते. सहजानुभूती ही नैसर्गिक अनुभूती असून आपल्या मूर्तत्वामुळे ती संवेदनातरंगांहून किंवा जाणिवेच्या विषयांहून निराळी असते. आणि हे मूर्तत्व म्हणजेच अभिव्यंजना. म्हणूनच सहजानुभूतीचा आशय अभिव्यंजना, नुसती अभिव्यंजना, कमीही नाही, जास्तही नाही. हीच कला होय" (११).

याचा अर्थ असा की प्रत्येक व्यक्तीतच स्वभावतः कलावंत असतो, कारण बहुधा सर्वच व्यक्ती सहजानुभूतिक्षम असतात. जो सहजानुभूती जोडू शकतो तो अभिव्यक्तीलाही समर्थ असतो आणि म्हणून कलाकारही ठरतो. मग मान्यता पावलेला कलावंत आणि सामान्य मनुष्य यात अंतर कोणते? अंतर सहजानुभूतीच्या प्रकाराचे वा उत्कटतेचे नसून नुसत्या व्यापकतेचेच असते. म्हणजे सामान्य माणसाच्या सहजानुभूतीहून कलावंताची सहजानुभूती प्रकारानेही निराळी नसते वा उत्कटतेच्या प्रमाणातही कमी नसते. काही व्यक्तींजवळ आत्म्याच्या गुंतागुंतीच्या अवस्थांची अभिव्यक्ती घडविण्याचे सामर्थ्य आणि प्रवृत्ती इतरांच्या मानाने अधिक असते. त्यांनाच विशिष्ट अर्थाने कलाकार म्हणतात. एवंच हे अंतर प्रमाणाचे नाही, विस्ताराचे आहे. 'कविप्रतिभा जन्मसिद्ध असते' म्हणण्यापेक्षा 'माणूस जन्मजात कवी असतो' असे म्हणणे अधिक सुसंगत ठरेल (१३-१४). तत्त्व व स्वरूप किंवा वस्तू आणि अभिव्यक्ती यांच्याविषयी क्रोशेचे मत परंपरेहून निराळे आहे. सौंदर्य वस्तूत अनुस्यूत असते की अभिव्यक्तीत? वस्तूचा आशय अभिव्यक्त न केलेले भावनिक तत्त्व वा अंतःसंस्कार असा असेल आणि अभिव्यक्तीला व्यक्त करण्याची क्रिया असा असेल, तर सौंदर्य वस्तूतही अनुस्यूत नसते आणि वस्तू व अभिव्यक्ती यांच्या समन्वयातही नसते. सौंदर्यनिर्मितीत भावनिक अंशाशी अभिव्यक्तीचा समन्वय साधला जात नाही, तर भावनिक अंशच जणू अभिव्यक्तीच्या द्वारा मूर्त रूप धारण करीत असतो. म्हणजे हा भावनिक अंशच जणू

अभिव्यक्तीच्या रूपाने फिरून प्रकट होतो आणि अभिन्न असतानाही भिन्न असल्यासारखा भासतो. म्हणूनच अभिव्यक्तीचेच नाव सौंदर्य दुसरे काहीही नव्हे. मुळात कला ही एक आध्यात्मिक प्रक्रिया आहे. कलाकृती हे तिचे साकार भौतिक स्वरूप असून ते नेहमीच अटळ नसते.

सहजानुभूती किंवा आंतरिक सौंदर्यानुभूती ऐच्छिक नसते पण तिला बाह्य स्वरूप द्यावे का नाही हे मात्र आपल्या इच्छेवर अवलंबून असते. बाह्य स्वरूपात तिला आविष्कृत करून तिला टिकवून ठेवण्याची व तिला दुसऱ्यांच्या दृष्टीने आकलनीय बनविण्याची ही जी दुसरी प्रक्रिया तिला शिल्पयोजनेची आवश्यकता असते. तिला अनेक भौतिक साधनांची आवश्यकता भासते. त्या भौतिक साधनांच्या उपयोगाचे अनेक मार्ग व नियम इ. असतात. त्यांना सामान्यतः कलाशास्त्र, काव्यशास्त्र इ. नावांनी निर्दिष्ट करतात. यामुळे काही व्यक्तींच्या मनात असा भ्रम उत्पन्न होतो की आंतरिक अभिव्यक्तीलाही शिल्परचना आवश्यक असून तिचीही साधने असतात. पण हे तर शक्यच नाही. आंतरिक अभिव्यंजनेला साधने नसतात कारण तिला काही हेतूच नसतो. कारण उघड आहे. अभिव्यंजना ही मुळात एक आंतरिक क्रिया असून ती व्यवहाराच्या वा तिचा निर्देश करणाऱ्या बौद्धिक ज्ञानाच्या पूर्वीच घडत असते, आणि ती या दोहोंहून स्वतंत्र असते. अभिव्यक्तीच्या आंतर रूपाच्या शिल्परचनेची चर्चा करताना ते रूप अभिव्यंजनेहून अभिन्नच मानायला हवे.

कला ही भावनेच्या स्वरूपाची नसून ज्ञानाच्याच स्वरूपाची असते कारण सहजानुभूत हे ज्ञानाचेच एक स्वरूप आहे. ती कल्पनेतून मुक्त असते. तथाकथित पदार्थज्ञानाहून ती अधिक सरळ असते पण असते ज्ञानरूपच. सहजानुभूतीला एक वैशिष्ट्यपूर्ण अनुभूती – ज्ञानानुभूतीही – मानणे व्यर्थच होय कारण तिच्यात काहीच वैशिष्ट्य वा वैचित्र्य असत नाही.

कला वा अभिव्यंजना अखंडित असते. प्रत्येक अभिव्यंजनेचे स्वरूप एकच असते. संवेदनांचे एकसूत्रीकरण करण्याच्या कलेचेच नाव अभिव्यंजना. याच आधारावर कलेतील एकात्मतेची वा अनेकतेतील ऐक्याची उपपत्ती वसविलेली आहे. कारण अभिव्यंजना अनेकांचा एकात समन्वय साधीत असते. म्हणूनच कोणत्याही कलेचे विभाग पाडणे अथवा काव्याची दृश्ये, प्रकरणे, उपमा व वाक्ये यात विभागणी करणे योग्य नव्हे. त्यामुळे कलेचाच नाश होतो. माणसाचे पृथक्करण हृदय, मेंदू, स्नायु, पेशी इत्यादिकात केल्यास त्याला मृत्यू येतो तसाच हा प्रकार होय. अलंकार व अलंकार्य, तसेच काव्याची इतर अंगे यांची कल्पना अशीच चुकीची होय.

कलेचे वा अभिव्यक्तीचे वर्गीकरण करणेही विसंगतच होय. अभिव्यंजनेत साधी व मिश्र असाही भेद असत नाही आणि आत्मनिष्ठ व वस्तुनिष्ठ असाही नाही.

वास्तव व प्रतीकात्मक, स्वाभाविक व अलंकृत, वाच्य वा लाक्षणिक असा कोणताच भेद संभवत नाही. अभिव्यंजना ही एकात्मच असते ती जाती होऊ शकत नाही. भाषांतर करणेही असेच अशक्य असते, कारण भाषांतर म्हणजे तर एक निराळी अभिव्यंजनाच ठरते.

अभिव्यंजनेत श्रेष्ठकनिष्ठ असा भेद नसतो. कलेच्या वा सौंदर्याच्या श्रेणी असत नाहीत. सुंदराहून अधिक सुंदराची कल्पना शक्यच नाही. सुंदर अभिव्यंजना हीच अभिव्यंजना होय. अयशस्वी वा अपुरी अभिव्यक्ती ही अभिव्यंजना ठरूच शकत नाही. कुरूपतेच्या मात्र श्रेणी असतात. कुरूपाहून अधिक कुरूप व सर्वांत कुरूप इतक्या त्याच्या श्रेणी कल्पिता येतात.

अभिव्यंजनेचा उद्देश अभिव्यंजना हाच होय. अभिव्यक्तीव्यतिरिक्त तिचा दुसरा कोणताच उद्देश नसतो. अर्थात कलेचाही स्वतःहून निराळा असा उद्देश नसतो. शिक्षण, मनरंजन, कीर्ती, संपत्ती इ. कोणताच नव्हे. आनंद तिचा सहभावी असला तरी उद्देश मात्र नाही. कला कलेसाठी असते. आत्म्याला विशद करणे हे तिचे एकमेव कार्य. दाटलेल्या भावनांना वाट करून दिल्याने आत्मा विमुक्त होतो. हेच कलेचे अंतिम साफल्य. यामुळेच कलेच्या मूळ स्वरूपाला नैतिकता, उपयुक्तता इ. बंधने नसतात. पण हे नुसते तिच्या मूळ स्वरूपाचेच लक्षण होय. कलेला मूर्त रूप देताना मात्र कलावंत सामाजिक नियमांनी बांधला जात असतो. अशा परिस्थितीत समाजाला हितकर असतील त्याच स्वतःच्या सहजानुभूतींना मूर्त रूप देण्याचा अधिकार त्याला उरतो. एवंच क्रोशे व कुंतक यांच्या मूळ सिद्धांतात अंतर असले तरी त्यात काही मौलिक साम्यही आहे आणि त्याच्या आधारे दोहोत संबंध असल्याची कल्पना करणे सर्वस्वी निराधार ठरत नाही.

क्रोशे व कुंतक यांचे सिद्धांत

सा म्य

क्रोशे व कुंतक दोघेही अभिव्यंजनेलाच काव्याचा प्राण मानतात. क्रोशेची वक्रोक्ती वा 'वैदग्ध्यभंगीभणिती' अभिव्यंजनाच होय. तिचा आशय नुसते वाक्य असा नसून कवि-व्यापाराचे संपूर्ण कौशल्य असाच आहे. तसेच क्रोशेच्या अभिव्यंजनेच्या कक्षेतही सर्वच प्रकारचा रचनेतील कलाविलास अंतर्भूत होतो. दोघेही त्या दृष्टीने कलावादीच होत.

दोघांनी काव्यात कल्पनेच्या अंशालाच प्राधान्य दिलेले आहे. क्रोशेची सहजानुभूती ही निश्चितच एक कल्पनात्मक प्रक्रिया आहे. कुंतकाने कल्पना हा शब्द योजला नसला तरी त्याची वक्रता, कविव्यापार, वैदग्ध्य, उत्पाद्य लावण्य या साऱ्यात कल्पनेचा निःसंदिग्ध ध्वनी आहे. डॉ. डेंच्या मताप्रमाणे वक्रोक्तीचा आधारच कल्पना हा होय. दोघेही मुळात अभिव्यंजनेला वा उक्तीला अखंड;

अविभाज्य व अद्वितीय मानतात. कुंतकाने 'अलंकार व अलंकार्य असा भेद करता येत नाही. तात्त्विक दृष्ट्या उक्ती अखंड असते' असे स्पष्ट विधान केले नसले तरी या संदर्भातली दोघांची परिभाषाही एकमेकांशी जुळती आहे. काव्यात एका आशयाच्या अभिव्यक्तीला एकच शब्द योजता येतो हे मतही दोहोंना समान आहे. अन्यूनातिरिक्त शब्दयोजना काव्यमय उक्तीला वा वक्रोक्तीला अपरिहार्य असते. 'शब्दो विवक्षितार्थवाचकोऽन्येषु सत्स्वपि।' १. ९. (हिं. व. जी., पृ. ३८)

दोघेही यशस्वी अभिव्यक्तीत श्रेष्ठकनिष्ठ मानण्यास तयार नाहीत. कुंतकाने स्पष्ट सांगितले आहे की मुळात प्रकाराचा भेद असतो. सौंदर्याच्या प्रमाणाचा नव्हे. "न च रीतीनामुत्तमाधममध्यमभेदेन त्रैविध्यं स्थापयितुं न्याय्यम्।' क्रोशेही सौंदर्य व अभिव्यक्ती यात प्रमाणभेद न मानता दोहोंनाही आपापल्या परीने परिपूर्णच मानतो.

वि रो ध

क्रोशे मुळात तत्त्वज्ञ असून त्याने समग्र अलंकारशास्त्राचाच निषेध केला आहे. कुंतक मुळात अलंकारशास्त्रज्ञ असून त्याने लोकोत्तर अशा चमत्कृतीला जन्म देणाऱ्या वैचित्र्याची आणि तदनुषंगाने काव्याची समर्पक उपपत्ती लावण्यासाठी बद्धपरिकर होऊन अलंकारशास्त्राची रचना केलेली आहे.

लोकोत्तरचमत्कारकारिवैचित्र्यसिद्धये।
काव्यस्यायमलंकारः कोऽप्यपूर्वो विधीयते॥ (व. जी. १. २)

क्रोशेच्या प्रतिपादनाचा मूळ आधार असलेल्या उक्तीत सरळ व वक्र असे प्रकार नाहीत. इष्टार्थाची अभिव्यक्ती करणारी एकमेव उक्ती या नात्याने वक्रोक्तीही सहजोक्तीच ठरते. कुंतकाने वार्ता म्हणजे चमत्कृतिहीन उक्ती व वक्रता म्हणजे चमत्कृतिपूर्ण उक्ती यात उघड भेद केला आहे. चमत्कृतिया अभावाच्या आधारावर त्याने कित्येक रूढ अलंकारांना अलंकारपदवी नाकारली आहे.

क्रोशे सहजानुभूतीला काव्याचा आत्मा मानतो तर कुंतक कवि व्यापाराला. कविव्यापाराचे क्षेत्र अधिक व्यापक असून त्यात काव्याची कल्पना म्हणजे क्रोशेची सहजानुभूती व रचना म्हणजे अभिव्यंजना या दोहोंचाही समावेश होतो. वक्रतेला (सौंदर्याला) कुंतक मुळात प्रतिभेच्या द्वारा अंतरंगात स्फुरण पावणारीच मानतो.

प्रतिभाप्रथमोद्भेदसमये यत्र वक्रता।
शब्दाभिधेययोरन्तःस्फुरतीव विभाव्यते॥ (व. जी. १. ३४)

पण त्याबरोबरच रचना, मांडणी इत्यादिकांचे महत्त्वही त्याने मान्य केले आहे. दोहोत अंतःस्फूर्तीचे महत्त्व अधिक असते हे बरोबरच आहे – सौंदर्याचे मूळ रूप तेच होय–पण रचनेचे कौशल्यही तितकेच अपरिहार्य ठरते. कविव्यापार रचनेविना पूर्ण होऊ शकत नाही. बाह्य रचनेचे अस्तित्व क्रोशेलाही मान्य आहे (एक्सटर्नलाय-

झेशन), पण तो तिला सर्वस्वी अनुषंगिक मानतो. ती सहजानुभूतीच्या पुनर्निर्मितीला कारणीभूत व स्मृतीला सहाय्यक मात्र ठरते. ती काव्याचे अटळ अंग नव्हे. भारतीय काव्यशास्त्रही मूर्त कलाकृतीचे हे स्वरूप मान्य करते. सहृदयाच्या चित्तात वासनारूपाने विद्यमान असलेला स्थायीभावच जागृत होऊन रसात परिणत होतो. याला कुंतकाचाही विरोध नाही. निर्मितीच्या प्रक्रियेतली मूळ क्रिया निश्चितच अंतःस्फूर्ती ही होय, पण ती एकटीच पुरेशी मात्र नसते. शब्दार्थात प्रतिबिंबित होऊनच ती काव्यातील कलेच्या रूपाने आकलनीय बनते. ती शब्दार्थाच्या रूपाने साकार होत नाही तोपर्यंत तिचे कलात्मक स्वरूप प्रकटच होत नाही. म्हणूनच रचना–कौशल्याचे (व्युत्पत्ती व अभ्यास) महत्त्व गौण असले तरी अटळ ठरते. म्हणूनच कुंतकाच्या मते व्युत्पत्ती व अभ्यास ही काव्याची अटळ साधने ठरतात. क्रोशेने आध्यात्मिक निर्मिती वा सहजानुभूती हिलाच काव्याचे सर्वस्व मानले ; तर तिला काव्याचे उगमस्थान मानूनही कुंतकाने रचना–कौशल्याला कवित्यापारात अपरिहार्य स्थान दिलेले आहे. तत्त्वज्ञाची तात्त्विक दृष्टी आणि शास्त्रकाराची व्यावहारिक दृष्टी यातला हा मूलभूत भेद होय.

क्रोशेच्या मते सौंदर्याचे वा अभिव्यंजनेचे प्रयोजन स्वतःवाचून दुसरे काहीच नसते. उलट कुंतक आनंद हेच सौंदर्याचे कारण व फळही मानतो. आल्हादकत्व हाच सौंदर्याचा निकष होय 'अर्थः सहृदयाल्हादकारिस्वस्पन्दसुंदरः।' (१,९) अर्थाचे सौंदर्य सहृदयाल्हादकारित्वातच सामावलेले असते. क्रोशे आत्म्याच्या विशदीकरणाला काव्याचे प्रयोजन मानतो, तर कुंतक आनंदाला. तो आनंदाला 'चतुर्वर्गफलास्वादा'-हूनही अधिक मानतो.

कुंतक क्रोशेच्या मानाने वस्तुनिष्ठ अंशाला अधिक महत्त्व देतो. क्रोशे तर त्याला केवळ सामान्य सामग्री वा अमूर्त संवेदनांचे जाळे मानतो. त्याला अभिव्यंजनेव्यतिरिक्त दुसरे कोणतेच स्थान काव्यात नसते. कुंतकही विषयाहून त्याच्या मांडणीला अधिक महत्त्व देतो, पण तो विषयाचे महत्त्व नाकारीत मात्र नाही. प्रबंधवक्रतेत त्याने वस्तूच्या व रसाच्या महतीला नाना प्रकारांनी मान्यता दिलेली आहे. इकडे वस्तु वक्रतेचे तर सौंदर्यच मुळी विषयाधिष्ठित असते.

एवंच अभिव्यंजनावाद व वक्रोक्ती यांचा काहीच प्रत्यक्ष संबंध नाही. अभिव्यंजनावाद हे वास्तविक पाहता अभिव्यक्तीचे तत्त्वज्ञान असून काव्यशास्त्र नव्हे. पण युरोपात लवकरच त्याच्या आधारे 'अभिव्यंजनावाद' या नावाच्या कलासंप्रदायाचा उदय झाला. त्याच्या पुरस्कर्त्यांचा उत्साह स्वाभाविकपणेच क्रोशेहून अधिक होता. आणि त्याच्या भरात त्यांनी अभिव्यंजनावादाच्या तत्त्वज्ञानाचा स्वीकार अभंग व तात्त्विक स्वरूपात न करता त्याचा व्यावहारिक भूमिकेवरून अंशात्मक उपयोग करण्यास प्रारंभ केला. क्रोशेचा सिद्धांत हा एक सार्वकालिक, सार्वत्रिक व

मौलिक सिद्धांत होता. तो सर्व काळच्या व स्थळींच्या कविकलाकारांना सारखाच लागू होता, पणपिरंडेलो इ. त्याचे अनुयायी अभिव्यंजनावादी नाटके, काव्ये, चित्रे इत्यादिकांची निर्मिती करू लागले. त्यांनी क्रोशेच्या मूळ कल्पनेचा स्वीकार न करता त्याचे काही निष्कर्ष तेवढेच मान्य केले. त्याचा एक निष्कर्ष प्रत्येक विधान आपल्यापुरते स्वतंत्र असून इतरांहून निराळे व अद्वितीय असे असते असा होता तर दुसरा सहजानुभूतीची अभिव्यक्ती अपरिहार्यपणे प्रतिमानाच्याच रूपाने होत असते असा. तिसरा हा की कला हेच कलेचे प्रयोजन होय. या अंशात्मक सिद्धांतांचा आधार घेऊन विसाव्या शतकाच्या पहिल्या चरणात युरोपमधील कलेच्या क्षेत्रात प्रभाववाद (Impressionism), बिंबवाद (Imagism), घनवाद (Cubism), वक्रतावाद (Theory of oblique art), अतिवस्तुवाद (sur-realism) इ. अनेक सिद्धांत उदयाला आले. मनोविश्लेषणशास्त्रातील सुप्त जाणिवांविषयीच्या संशोधनातून त्यांना योग्य वा अयोग्य प्रकारे पाठिंबाही मिळाला.

वरील सर्व वादात परंपरागत अभिव्यक्तीच्या जागी अभिव्यक्तीच्या असाधारण पद्धतीची कोणत्या ना कोणत्या तरी प्रकारे स्थापना करण्यात आलेली आहे. या दृष्टीने त्यात वक्रतेला आपल्यापरीने महत्त्व आहेच. उदा. प्रभाववादच घ्या. त्याचा उदय एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी चित्रकलेच्या क्षेत्रात झालेला असला तरीही विसाव्या शतकाच्या आरंभी कमिंग्ज, एमीलोवेल इत्यादिकांच्या द्वारा त्याचा प्रसार साहित्यातही झाला. प्रभाववादात भाषेची योजना केली जाते ती केवळ अंतःसंस्कार जागृत करण्यासाठीच. शाश्वत आणि वास्तव सत्याच्या जागी अशाश्वत प्रतीतीची निर्मिती साधणे हा प्रभाववादाचा मूलाधार होय. विशिष्ट क्षणाला वस्तू स्वतःला जशी जाणवली तसेच तिचे चित्रण प्रभाववादी करीत असतो. तिच्या शाश्वत व वास्तव रूपाकृतीचे चित्रण तो करीत नाही. क्षणिक परिणाम शब्दरूपाने साकार करणे हाच त्याचा उद्देश असतो. या उद्दिष्टाविषयी त्याचा इतका अट्टाहास असतो की तत्त्व व रूप ही जवळ जवळ त्याच्या हातातून निसटूनच जातात. बाकी उरतात नुसते अंतःसंस्कार. शैलीच्या क्षेत्रात या कवींनी लेखनातील वैचित्र्य व छंदोरचनेतली विषमता यांच्या जोडीला परस्परांशी मेळ नसलेल्या स्वतंत्र शब्दांची योजना आणि कुठे शब्दांचा विच्छेद इत्यादिकांच्या सहाय्याने इष्ट तो परिणाम साधण्याचा प्रयत्न आग्रहपूर्वक केलेला आहे.

दुसरा बिंबवाद. विसाव्या शतकाच्या दुसऱ्या दसकडीतल्या या अँग्लो-अमेरिकन काव्यसंप्रदायाचे नेतृत्व ऐजरा पौडकडे जाते. स्वच्छंदतावादाची प्रतिक्रिया या नात्याने त्याचा जन्म झाला. त्यानुसार काव्यगत अनुभूती व्याकरणशुद्ध भाषेतून नव्हे तर प्रतिमानांच्या द्वाराच प्रकट होऊ शकते. ऐंद्रिय प्रतिमानांची निर्मिती हाच काव्याचा मूळ आधार होय. याच सिद्धांताच्या आधारे छंदात नव्या लयींचा शोध लावून त्यांनी काव्याला नवा देह दिला आहे. घनवाद हाही यांचाच सगासोयरा

होय. तोही मुळात चित्रकलेतलाच असून नंतरच काव्यात प्रविष्ट झाला. त्यानुसार आपण प्रत्येक वस्तूचे दर्शन तिच्या घन स्वरूपातच घेत असतो. तिला लांबी, रुंदी व खोलीही असते. त्यांसकट तिची जाणीव हीच परिपूर्ण जाणीव होय. कोणत्याही कलेतले वस्तूचे चित्रण घनरूपच असायला हवे. यांपैकी वक्रतावाद हा सर्वात आधुनिक होय. त्याच्या मते आपली दृष्टी प्रत्येक वस्तूवर तिरकसच पडत असते. हा तिरकसपणा वा ही वक्रता हीच आपल्या वस्तूविषयक जाणिवेची खरी पद्धती होय.

वरील विवेचनावरून हे उघड आहे की सगळेच कलासिद्धांत नुसत्या वक्रतेचाच नव्हे तर अतिवक्रतेचाही पुरस्कार करीत असतात. या अतिरेकावरच शुक्लजींच्या टीकेचा रोख आहे. या अतिवैचित्र्यवादावर ते इतके चिडले होते की बिचाऱ्या कुंतकावर आणि क्रोशेवर त्यांनी झोड उठवली. पण वास्तविक क्रोशे तर या बाततीत निर्दोषच आहे आणि कुंतकानेही अतिरेकाचा पुरस्कार कधीच केलेला नाही. क्रोशे वक्रता-वैचित्र्याला मान्यताच देत नाही व कुंतकही त्यावर औचित्याचे बंधन घालतो. कुंतकाचे वैचित्र्य म्हणजे औचित्याधिष्ठित सौंदर्यच होय. वैचित्र्यमूलक विकृतींना त्यात मुळीच वाव नाही.

आजचे आंग्ल टीकाकार रिचर्ड्स यांनी या अतिरेकांचे खंडन आधीच करून टाकलेले आहे. निकोप जाणिवेचे मन हेच प्रमाण मानून त्यांनी सामान्य मानस-शास्त्राच्या आधारे काव्यमूल्यांची स्थापना केली. त्यांनी काव्यानुभूतीत मानसिक प्रतिमा व तिच्या अभिव्यक्तीत वैचित्र्यपूर्ण भाषा अपरिहार्य ठरवून वक्रताजन्य विकृतीच्या जागी विशुद्ध वक्रतेला स्थान दिले. "कोणत्याही विधानाची योजना अर्थव्यक्तीसाठी करता येते. ती अर्थव्यक्ती खरी असेल वा खोटी. हा भाषेचा शास्त्रीय उपयोग झाला. पण अर्थव्यक्तीतून उदय पावणाऱ्या भावनिक वा व्यावहारिक परिणामांसाठीही भाषेची योजना करता येते. हाच भाषेचा भावनात्मक उपयोग होय."

इतर मानसशास्त्रज्ञ या दोन भेदांना गूढभाषा (सायफर लँग्वेज) व बिंबभाषा (इमेज लँग्वेज) म्हणतात. भाषेचा हा भावनात्मकउपयोग वा चित्रभाषा कुंतकाच्या वर्ण, पदपूर्वार्ध, पदपरार्ध आणि वाक्य यांमधील चार प्रकारच्या वक्रतेत समाविष्ट होते हे उघड आहे. तिला काव्याचे अटळ माध्यम मानून रीचर्ड्सने वक्रतेला मान्यता दिली आहे. एवंच एक काव्यसिद्धांत या नात्याने वक्रोक्तिवाद भारतीय काव्यशास्त्रापुरताच मर्यादित राहिलेला असला तरी त्याचा मूळ आधार हा काव्य-शास्त्रातील एक मूलभूत सिद्धांत असल्याकारणाने तो सार्वदेशिक आहे. वक्रता मुळात कल्पनाधिष्ठित काव्यकौशल्यावर आधारलेली असून या स्वरूपात युरोपच्या काव्य-शास्त्रातही निराळ्या प्रकाराने तिचे विवेचन प्रारंभापासूनच मनःपूर्वक होत आलेले आहे.

●●

होय. तोही मुळात चित्रकलेतलाच असून नंतरच काव्यात प्रविष्ट झाला. त्यानुसार आपण प्रत्येक वस्तूचे दर्शन तिच्या घन स्वरूपातच घेत असतो. तिला लांबी, रुंदी व खोलीही असते. त्यांसकट तिची जाणीव हीच परिपूर्ण जाणीव होय. कोणत्याही कलेतले वस्तूचे चित्रण घनरूपच असायला हवे. यांपैकी वक्रतावाद हा सर्वांत आधुनिक होय. त्याच्या मते आपली दृष्टी प्रत्येक वस्तूवर तिरकसच पडत असते. हा तिरकसपणा वा ही वक्रता हीच आपल्या वस्तूविषयक जाणिवेची खरी पद्धती होय.

वरील विवेचनावरून हे उघड आहे की सगळेच कलासिद्धांत नुसत्या वक्रतेचाच नव्हे तर अतिवक्रतेचाही पुरस्कार करीत असतात. या अतिरेकावरच शुक्लजींच्या टीकेचा रोख आहे. या अतिवैचित्र्यवादावर ते इतके चिडले होते की बिचाऱ्या कुंतकावर आणि क्रोशेवर त्यांनी झोड उठवली. पण वास्तविक क्रोशे तर या बाततीत निर्दोषच आहे आणि कुंतकानेही अतिरेकाचा पुरस्कार कधीच केलेला नाही. क्रोशे वक्रता-वैचित्र्याला मान्यताच देत नाही व कुंतकही त्यावर औचित्याचे बंधन घालतो. कुंतकाचे वैचित्र्य म्हणजे औचित्याधिष्ठित सौंदर्यच होय. वैचित्र्यमूलक विकृतींना त्यात मुळीच वाव नाही.

आजचे आंग्ल टीकाकार रिचर्ड्स यांनी या अतिरेकांचे खंडन आधीच करून टाकलेले आहे. निकोप जाणिवेचे मन हेच प्रमाण मानून त्यांनी सामान्य मानस-शास्त्राच्या आधारे काव्यमूल्यांची स्थापना केली. त्यांनी काव्यानुभूतीत मानसिक प्रतिमा व तिच्या अभिव्यक्तीत वैचित्र्यपूर्ण भाषा अपरिहार्य ठरवून वक्रताजन्य विकृतीच्या जागी विशुद्ध वक्रतेला स्थान दिले. "कोणत्याही विधानाची योजना अर्थव्यक्तीसाठी करता येते. ती अर्थव्यक्ती खरी असेल वा खोटी. हा भाषेचा शास्त्रीय उपयोग झाला. पण अर्थव्यक्तीतून उदय पावणाऱ्या भावनिक वा व्यावहारिक परिणामांसाठीही भाषेची योजना करता येते. हाच भाषेचा भावनात्मक उपयोग होय."

इतर मानसशास्त्रज्ञ या दोन भेदांना गूढभाषा (सायफर लँग्वेज) व बिंबभाषा (इमेज लँग्वेज) म्हणतात. भाषेचा हा भावनात्मकउपयोग वा चित्रभाषा कुंतकाच्या वर्ण, पदपूर्वार्ध, पदपरार्ध आणि वाक्य यांमधील चार प्रकारच्या वक्रतेत समाविष्ट होते हे उघड आहे. तिला काव्याचे अटळ माध्यम मानून रीचर्ड्सने वक्रतेला मान्यता दिली आहे. एवंच एक काव्यसिद्धांत या नात्याने वक्रोक्तिवाद भारतीय काव्यशास्त्रापुरताच मर्यादित राहिलेला असला तरी त्याचा मूळ आधार हा काव्य-शास्त्रातील एक मूलभूत सिद्धांत असल्याकारणाने तो सार्वदेशिक आहे. वक्रता मुळात कल्पनाधिष्ठित काव्यकौशल्यावर आधारलेली असून या स्वरूपात युरोपच्या काव्य-शास्त्रातही निराळ्या प्रकाराने तिचे विवेचन प्रारंभापासूनच मनःपूर्वक होत आलेले आहे.

●●

प्र क र ण आ ठ वे

वक्रोक्तिवाद व हिंदी साहित्य

कुंतकाबरोबरच वक्रोक्तिवादाचा अंत झाला. यामुळेच हिंदी काव्याशास्त्रालाही तो अज्ञातच राहिला. कुंतकाच्या वक्रोक्तिवादाची स्थापना म्हणजे काव्याच्या कलात्मक अंशाची प्राणप्रतिष्ठा. या दृष्टीने हिंदीत वा कोणत्याही साहित्यात वक्रताविषयक विवेचनाचा सर्वस्वी अभाव असणे शक्यच नाही. कुंतकाच्या वक्रोक्तीचा उल्लेख हिंदी रीतिशास्त्रात आलेला नसो, पण हिंदी काव्यात वक्रतेचे वैभव तर आरंभापासूनच आढळते. स्वयंभू व चंद यांच्या प्रबंध काव्यात अनुप्रासादी शब्दालंकारातून वर्ण-वक्रतेचे, उपमादी अर्थालंकारामधून वाक्यवक्रतेचे, विषयाच्या निवडीत वस्तु-वक्रतेचे, लाक्षणिक व व्यंजनात्मक शब्दयोजनेत पदपूर्वार्ध व पदपरार्ध यांमधील वक्रतेचे आणि प्रबंधरचनेत प्रकरणाच्या व प्रबंधाच्या वक्रतेचे जवळ जवळ सारेच प्रकार आढळतात. सैद्धांतिक दृष्ट्या या दोघांचा वक्रोक्तिवादाशी कसलाच संबंध नाही. वक्रोक्तीचा, स्वीकार त्यांनी प्रसाधन या नात्यानेच केला आहे, आत्मा म्हणून नव्हे. स्वयंभूने भरत, भामह व दंडी यांचे निर्देश केलेले आहेत. बहुधा त्यांचे मूळ काव्यसिद्धांतही त्याला माहीत असावेत. पण कुंतकाच्या वक्रोक्तिवादाचा मात्र त्या वेळेपर्यंत कवि-वर्गाला विसर पडलेला दिसतो.

पंच महाकाव्ये न ऐकिली । छंदोलक्षण नच मी शिकलो ॥
विशाल पिंगल-ग्रंथ न उमजे । अलंकार भामहदण्डींचे ॥

पारिभाषिक व व्यावहारिक दोनही प्रकारच्या वक्रतेत विद्यापति सिद्धहस्त होते. पारिभाषिक वक्रता म्हणजे काव्यसौंदर्य आणि व्यावहारिक म्हणजे वैदग्ध्य. विद्यापतींचे काव्य म्हणजे सौंदर्याचे अक्षय भांडारच. त्याच्या जोडीला त्यात वैदग्ध्याचीही अपार समृद्धी आहे. त्यांनी स्वतःच्या शैलीला बालचंद्रासारखी म्हटले असून नागर मनावर मोहिनी घालण्याचे सामर्थ्य हा तिचा मूळ गुण होय.

चंद्रकला विद्यापति-शैली वा । दुष्टा हास्यास्पद नच ठरती ॥
परमेशशिरी एक विराजे । दुजी मोहवी नागर-हृदया ॥

नागरतेचा अर्थ वैदग्ध्य वा कुंतकाची 'वैदग्ध्यभंगीभणिति' हा होय हे उघड आहे.

रसानुभूती विदग्ध साधिति । अनुभव कोणा कधी न दिसतो ॥

ज्या रसाचा अनुभव विदग्ध वाचकच घेऊ शकतात त्याचा आविष्कार विदग्ध वा वक्र भाषेतूनच होऊ शकतो हे निश्चित. वक्रतेच्या स्फुट प्रकारांचा अपूर्व विलास विद्यापतींच्या काव्यात आढळतो.

भक्तिकालाच्या पूर्वार्धातील संतकवींच्या शैलीलाही वक्रोक्तीचे सामर्थ्य लाभलेले होते. कबिराच्या कवितेत व्युत्पत्तिजन्य सौंदर्य फारसे नाही पण प्रतिभाजन्य वैदग्ध्य एवढे आहे की शुक्लजींसारख्या प्रतिकूल टीकाकारालाही त्याची मुक्तकंठाने स्तुती करावी लागली आहे. चमत्कृतियुक्त शैलीचा परिणामकारक उपयोग त्याने केला आहे. त्याच्या सरळ व 'उलट' (उपरोधिक) दोनही प्रकारच्या रचनेत व्यंग्य व वक्रता यांची चमक आढळते. मुळात गूढवादी असल्याकारणाने त्याचा निकटचा संबंध काव्यशास्त्रातील ध्वनिवादाशीच अधिक आहे, पण गूढवादाची सांकेतिक भाषा आणि प्रतीकयोजनेची पद्धती यात वक्रतेचाही उघडपणे स्वीकार केलेला आहे. प्रेममार्गी संतांच्या काव्यात या गुणांचे प्रमाण अधिकच मोठे आहे. जायसीनी व त्यांच्या सहकाऱ्यांनी सांकेतिक भाषा व प्रतीके यांची योजना अधिकच कौशल्याने केली आहे. हे कौशल्य म्हणजेच वक्रता होय. सगळ्या विषयप्रतिपादनालाच समासोक्तीत सामावून घेणाऱ्या त्यांच्या शैलीत अपूर्व प्रबंधवक्रता दिसते.

सगुण भक्तिपर काव्यात रसवादाला प्राधान्य लाभलेले असले तरी पण भाववैभवाबरोबरच कलावैचित्र्याचाही त्यात समर्पक विकास झालेला आहे. लीला–पुरुषोत्तमाच्या क्रीडांनी वक्रताविलासाचे अफाट प्रांगण कृष्णभक्तांना मोकळे करून ठेवले आहे. सूरदासांची क्रीडाप्रिय प्रतिभा शब्दार्थवक्रतेच्या असंख्य प्रकारांशी देहभान विसरून रममाण झालेली आहे. त्यांचे 'भ्रमरगीत' तर भावप्रेरित वक्रोक्तीचे अनंत भांडारच होय. कुठे शब्द उचलून, तर कुठे अर्थ, कुठे उपमान तर कुठे विशेषण, कुठे क्रियापद तर कुठे लिंग साऱ्यांच्या आधारे सूरदासाची भावुकता लीलया खेळलेली आहे. तुलसीदासांची प्रकृती गंभीर होती. त्यांच्या दृष्टीने रामनामाच्या परमोच्च रसाच्या अभावी वैचित्र्यभंगीभणितीला फारसे मोल नव्हते: पण व्यवहारात वक्रोक्तीची उपेक्षा त्यांनीही केली नाही. ते वक्रतेलाही काव्याचे प्रसाधन या नात्याने मान्यता देत असत.

री ति का ल

सगुण भक्तीच्या परिपक्वतेच्या काळात रीतिकाव्याची परंपरा सुरू झालेली होती. रीतिकालीही तसे प्राधान्य रसालाच होते पण ध्वनी, रीती, गुण, अलंकार इत्यादीही अधून मधून डोके वर काढीत असत. वक्रोक्तिवादाचे मात्र कोणी नावही घेतलेले नाही. उत्तरकालीन संस्कृत काव्यशास्त्रात रुद्रटाच्या अनुकरणामुळे 'वक्रीकृता उक्ती' या अर्थाने वक्रोक्तीचे स्थान शब्दालंकारात अंतिम स्वरूपात स्थिर झाले होते. हिंदी रीतिकारांनी त्याचेच जसेच्या तसे अनुकरण केले. एवढ्या केशवदासांनी मात्र

मराठी ग्रंथ संग्रहालय, ठाणे. स्थलक्रम
अनुक्रम ६८०४८ दि: ...

ध्वनिपूर्वकालीन पंडितांचा मागोवा घेत वक्रोक्तीला 'विदग्ध उक्ती' या स्वरूपात अर्थालंकार मानले. कविप्रियेच्या बाराव्या प्रभावात 'उक्ती' अलंकाराच्या पाच प्रकारांचे विवेचन आले आहे.

वक्रा, अन्या, व्यधिकरणा वा । उक्ति विशेषा तश्री ।।
आणि सहोक्ति पाचवि ऐसे । पाच उक्तिचे भेद ।।

त्यापैकी पहिला प्रकार वक्रोक्ती हा होय.

केशव सरळ विधानात । वर्णी तिरकस भाव ।।
वक्रोक्ती तिजला म्हणती । सदा सर्व कविराव ।।

सरळ विधानात वक्र आशय व्यक्त करणे याचाच अर्थ विदग्ध विधान करणे. त्यात नुसती विधानचमत्कृती नसून भावमूलक वक्रताही असते. त्यांनी वक्रोक्तीची दोन उदाहरणे दिली आहेत :—

१. जो जो सखि तो विलासनिधि म्या । उल्हासे हृदयात निरखिला ।।
तो तो सुटला कंप उरोजा । भ्रान्ती पडली चंद्र असे हा ।।
खरे सांगते सखि ही मिटली । नेत्रांची रविकमले, दोन्ही ।।
कृष्णवदन म्हणती कमलासम तू । मजला परि चंद्रासम दिसले ।।

वरील उदाहरणात विदग्धतेचा वा नखऱ्याचा अभाव नाही. पण वास्तविक महत्त्व वक्रताप्रकार म्हणून कुंतकाने चर्चिलेल्या शब्दार्थाच्या चमत्कृतीचेच आहे. तीत खडितेची वचन–वक्रता स्पष्ट दिसते.

२. नको करू परिधान कंचुकी । वाव न निद्रेलाही देई ।।
प्रिया सखि तव जाणे मी जी । त्या लज्जेला थारा नच दे ।।
या त्याशी अलिकडे क्रीडती । ज्याचे दर्शन तुला जीववी ।।
नाथ-प्रीतिचि चिंता करिता । निज छायेवरि नको विश्वसू ।।

साधारणतः या उदाहरणात सखीने केलेल्या वंचनेचा मार्मिक उपहास केलेला आहे. पण मुळात त्याचा आधार मात्र कुंतकप्रणीत लिंगवक्रताचमत्कृती हाच आहे.

बहुतेक सर्व उत्तरकालीन पंडितांनी वक्रोक्तीला नुसता शब्दालंकारच मानले असून रुद्रटाच्या आधारे त्याचे काकू व श्लेष असे दोन प्रकार केले आहेत.

चिंतामणी : **एका अर्थी विधान जे । अन्यार्थी घेई कोणी ।**
कधी श्लेष, कधी काकु । ती वक्रोक्ती बा मानी ।

(कविकुलकल्पतरु २.५)

जसवंतसिंह : **वक्रोक्ती स्वरश्लेषाने । अर्थभेद जधि होई ।**
रसिका तिची अपूर्वाई । घाईटहि म्हणती काही ।।

(भाषाभूषण, अलंकारसंख्या १८६,

भूषण : श्लेषाने वा काकूने । अर्थ लाविती भिन्न ।
वक्रोक्ती म्हणतो तिजला । भूषण कविशिरभूषण
(शिवराजभूषण, पृ. १००)

दास : व्यर्थ काकुने अर्थाचे । भिन्न बसविती तर्क ॥
वक्रोक्ती म्हणती तिजला । बुधांबुजा जी अर्क ॥ (काव्यनिर्णय, पृ. २०८)

देव : काकु श्लेषा स्पष्ट करी । अर्थ निराळा होई ॥
ती वक्रोक्ती वानावी । उत्तम काव्या शोभादायी (भाव-विलास पृ. १४८)

जसवंतसिंहाने व भूषणाने वक्रोक्तीचे विवेचन शब्दालंकारांच्या अनुषंगाने न करता अर्थालंकारात समाविष्ट केले आहे आणि इकडे दासांनीही श्लेषादी अलंकारांच्या वर्गातच तिचा विचार केला आहे. परंपरा सोडून त्यांनी रुय्यकाचे वा विद्याधराचे अनुकरण का केले हे सांगणे कठीणच. एवढे मात्र निःसंदेह खरे आहे की या वर्गीकरणाचा उगम रुय्यकाच्या अलंकारसर्वस्वातच आहे. त्याने रुद्रटाची परिभाषा जशीच्या तशी उचलली असली तरी वक्रोक्तीचा समावेश तेवढा अर्थालंकारात केला आहे. उत्तरकालीन आचार्यांनीही त्याचीच री ओढली आहे. निरनिराळ्या शब्दात सर्वांनी हेच सांगितले आहे की काकू व श्लेष यांच्या आधारे साधलेले विधानाचे वक्रीकरण म्हणजेच वक्रोक्ती होय.

रीतियुगातील काव्यात वर्ण, पद, वाक्य इत्यादिकांच्या वक्रतेच्या छटा पहावयास मिळतात. खंडिता, वचनविदग्धा व क्रियाविदग्धा नायिकांच्या वचनात वैदग्ध्याची अपूर्व चमत्कृती आढळते. बिहारींनी तर तिचा उपयोग आणखीच अभिनिवेशाने केला आहे. वास्तविक वक्रता म्हणजे ध्वनीचे व्यक्त स्वरूप होय. कल्पनेचे आत्मनिष्ठ स्वरूप ध्वनी व वस्तुनिष्ठ स्वरूप वक्रता होय. बिहारी ध्वनिवादी असल्यामुळे त्यांच्या काव्यात वक्रतेचा प्रादुर्भाव आपोआपच झाला आहे. आपल्या कवितेतल्या या वक्रतेची त्यांना जाणीवही होती :

गड-किल्ले वा अलक, पापण्या, । कटाक्ष, भुंवया, धनुष्यही ।
मूल्य वक्रता यांचे वाढवि । तरुणि, तुरंगम, तानेचे ॥
(विहारी रत्नाकर, ३१६)

यात काव्याचा स्पष्ट निर्देश नसला तरी ते तानेत अध्याहृत धरता येईल. वरील दोह्यात गडकिल्ले व तुरंगम हे ओजाचे सूचक असून बाकी सर्व वस्तू सौंदर्याच्या. सौंदर्याचा पूर्ण उत्कर्ष साधणाऱ्या या वक्रतेचे बिहारींच्या मनाला मोठेच आकर्षण होते :

धनुवेद कधि पढलीस । भुंवईचे ज्याहीन धनु ॥
चल चित्तावरि अचुक करी । कटाक्ष शरसंधान ॥ ३५६
सतेज दीर्घापांग असे । असती कितितरि तरुणींचे ॥
कटाक्ष परि आगळेच हे । ज्या ज्ञानीही वश होती ॥ ५८८

उचलुनि हनु कंपित हस्ते । त्वत्पतिने जो रेखियला ॥
तिलकहि तो वक्रता धरी । गर्वोद्धत तव वक्र गतीने ॥ ५१८

बिहारींचे प्रतिस्पर्धी देव यांचा दृष्टिकोण याच्या उलट होता. अत्यंत भावुक स्वभावाच्या या कवीला वक्रतेचे प्रेम नव्हते. म्हणून त्याने शब्दशक्तीत अभिधेला व अलंकारात उपमेला व स्वभावोक्तीलाच प्राधान्य दिले आहे.

अभिधा उत्तम काव्य असे ।.....
अलंकारांमधे मुख्या । उपमा तशी स्वभावोक्ती
सर्वालंकरांमध्ये । स्पर्शे प्रथम स्पष्ट ॥

त्यांनी शुद्ध अभिधामूलक म्हणजे विशुद्ध भावात्मक काव्याला अमृतमधुर तर व्यंजना-वक्रतामूलक काव्याला तिखट पेयासारखे मानले आहे. याचा अर्थ असा नव्हे की त्यांच्या काव्यात वक्रोक्तीची समृद्धी मुळीच नाही. शुद्ध रसवादी देवांनी वक्रतेला स्वतंत्र महत्त्व दिले नाही इतकेच. त्यांच्या दृष्टीने हृदयाधिष्ठित रसच महत्त्वाचा, कल्पनात्मक वैदग्ध्य नव्हे.

रीतिकालातील महत्त्वाच्या कवींपैकी वक्रतेचा पराकाष्ठेचा विकास घनानंदांच्या काव्यात आढळतो. सिद्धांत व व्यवहार दोहोतही त्यांनी वक्रतेची स्थापना केली :-

सि द्धा न्त :

१. 'घनानन्द' म्हणे अंकी । प्रज्ञेच्या जे नित्य वसे ॥
'सुजान धनि'[१] गे जाण सदा । भावतत्त्व ते शोभतसे ॥
२. हृदयाच्या भवनात लपतसे । घेवुनि घुंगट जी मौनाचे ॥
सुंदर उक्ती शोभतसे ती ।.....
३. उच्छ्वासांच्या सूक्ष्म सुतांचे । वस्त्र कोण हो बघू शके ?
भावरंगि परि रंगविता ते । वस्त्र वायुचे दृश्य बने ॥
४. भावविरंजित रूप तयाचे । चित्र आगळे होइ कसे ॥

वरील उद्धरणात वक्रतेचे काव्यातले महत्त्व अत्यंत मार्मिक शब्दात प्रस्थापित केले आहे.

१. गुरफटले लाजेमधि । भरले भेदकतेने ॥
विलोल सुंदर नेत्र शोभती । तिर्यक् कटाक्षपाते ॥
गौर वदन लावण्यासदन । सुंदर विशाल भाल ॥
कोमल मधु हास्यातुनि । रसनिर्झर जणु झरतो ॥
फाके उरि दंत-तेज । मोत्यांची माळ जणो ॥
लाडकि निज रमणाची । प्रेममया वाणि तिची ॥

१. 'सुजान धनि' हे कवीच्या पत्नीचे नाव होय.

आनंदनिधी रूपमती । बाला ती झगमगते ॥
मुरकताच अंगांगी । मदनाचा रंग झरे ॥

या पदात सौंदर्याच्या ज्या स्वरूपाचे वर्णन केले आहे त्यात वक्रतेच्या चमत्कृतीलाच प्राधान्य आहे. नजरेत भेदभाव भरलेला आहे. दृष्टी कटाक्षयुक्त आहे आणि गतीत तिरकसपणा आहे.

२. मेघ बरसती वर्षा ऋतुची । सदैव उघडे नेत्र बरसती ॥
३. सुभग सुंदर वेशे भूषित । तेथे आपण राहत होता ॥
उजाडता अजि वसते तेथे । पहा आमुच्या नेत्रांनी ॥
४. खरेपणाने लबाडीतल्या । तृप्त सदा जाहला ।
अपक्वतेने प्रीतीच्या । आपण जो पिकला ॥
५. गुणगण त्याचे मोजावे । घनानंद कविने कैसे ?
मति धावुनी थकली, न मिळे थारा । फसली मधु–मोहि निष्ठुराच्या ॥

या अवतरणातल्या अधोरेखित ओळीतली वक्रता उघड दिसणारी आहे. बिहारी, घनानंद व त्यांचे पूर्वकालीन मुबारक इत्यादी कवी यांच्या काव्यावर भारतीय संस्कारांव्यतिरिक्त फारशीचीही प्रबळ छाप आहे. हा वक्रता–विलास, हे नखरे, हे उक्तिवैचित्र्य बरेचसे तीतूनच उद्भवलेले आहे. रीतिकालानंतर चालू राहिलेल्या रीतिपरंपरेत वक्रोक्तिविषयक कोणत्याही नव्या कल्पना उद्भवल्या नाहीत. सर्वच आधुनिक रीतिकारांनी पूर्वकालीन आचार्यांनी मान्य केलेल्या स्वरूपातच वक्रोक्तीला मान्यता दिली. परिभाषा सर्वांची एकच आहे.

सेठ कन्हैयालाल पोद्दार : "एखाद्याने उच्चारलेल्या वाक्याचा दुसऱ्या एखाद्या व्यक्तीने श्लेष वा काकू यांच्या आधारे निराळा अर्थ कल्पिणे याला वक्रोक्ती अलंकार म्हणतात. वक्त्याने ज्या अभिप्रायाने वाक्य उच्चारले असेल त्याहून निराळाच अर्थ घेऊन श्रोता उत्तर देतो. ही भिन्न अर्थाची कल्पना दोन प्रकारांनी करता येते. श्लेषामुळे वा काकूमुळे. म्हणून वक्रोक्तीचे श्लेषानुप्राणित व काकुमूलक असे दोन प्रकार आहेत" (अलंकारमंजरी–४). **मिश्र बंधु (शुकदेवबिहारी व पं. प्रतापनारायण):** "वक्रोक्तीत दुसऱ्याच्या विधानाचा अर्थ श्लेष वा काकु यामुळे निराळाच लावला जातो. शब्दवक्रोक्तीत शब्द बदलून टाकल्यास हा अलंकार शिल्लक राहात नाही."

टीप–" आम्ही वक्रोक्तीला अर्थालंकार मानतो. जिथे शब्द बदलल्याने अलंकार टिकत नाही तो शब्दालंकार हा सिद्धांत टिकाव धरू शकत नाही. असे मानणे योग्य होईल की ऐकायला सुंदर वाटेल तो शब्दालंकार आणि अर्थविवरणानंतर सौंदर्य जाणवेल तो अर्थालंकार" (साहित्यपारिजात, ३२३, ३२५, १७८).

एवंच वक्रोक्तीच्या मूळ कल्पनेत कोणतेच अंतर पडलेले नाही. शुकदेवविहारींनी तिला शब्दालंकाराऐवजी अर्थालंकार मानले एवढेच. आधुनिक परिभाषेत जो अलंकार नुसते वाक्चित्रच निर्माण करू शकत असेल तो शब्दालंकार आणि जो मानसिक प्रतिमाही जागृत करू शकेल तो अर्थालंकार. रिचर्ड्स पहिल्याला संबद्ध चित्रीकरण आणि दुसऱ्याला स्वतंत्र चित्रीकरण म्हणतो. मिश्रांचा तर्कवाद परंपरेला सोडून असला तरी तो अगदीच अग्राह्य मात्र नाही. श्लेषासंबंधी जो प्रचंड वाद माजला होता त्यातूनच हा प्रश्न उद्भवला असून स्वतंत्र प्रज्ञेच्या मिश्रांनी त्याचे उत्तर सर्वसाधारण विवेकाच्या आधारे देण्याचा प्रयत्न केला आहे. पण त्यांची उपपत्ती सर्वस्वी निर्दोषही नाही. कारण तशी तर यमकाची चमत्कृतीही अर्थज्ञानाविना ध्यानात येत नाही. पण मिश्र यमकाला शब्दालंकारच मानतात. वक्रोक्तीचा आधार शाब्दिक चमत्कृती हाच असल्याने प्राचीनांनी तिला शब्दालंकार मानले आहे. काकूत उच्चाराचे वैशिष्ट्य असते तर श्लेषात शब्दाचे. मिश्रजींच्या मते वक्रोक्तीची चमत्कृती पूर्णतया अर्थातच सामावलेली असते म्हणून तो अर्थालंकार होय. वक्रोक्ती काकुमूलक असो वा श्लेषाधिष्ठित, तिच्यात व्यंग्यार्थाची चमत्कृती असते यात वाद नाही. संस्कृतात रुय्यक, विद्यानाथ व अप्पय्य दीक्षित आणि हिंदीत जसवंतसिंह, भूषण इत्यादी काही कवी, यांनी तिला अर्थालंकारातच समाविष्ट केले आहे व तेही काही सर्वस्वी स्वैरपणाचे म्हणता येणार नाही.

आधुनिक काळातले टीकाकार

द्विवेदींच्या युगात संस्कृत-हिंदी परंपरेहून सर्वस्वी निराळ्या अशा पाश्चात्य पद्धतीच्या आधारे नव्या टीकेचा जन्म झाला. काव्याच्या नव्याजुन्या सिद्धांतांचा व मूल्यांचा तीत समन्वय साधलेला दिसतो. तिचा उगम भारतेंदूंच्या काळातच झाला होता पण व्यवस्थित विकास मात्र द्विवेदींच्या काळात झाला. द्विवेदींनी मुख्यतः उपदेश व आनंद या काव्य-प्रयोजनांनाच महत्त्व दिले असले तरी चमत्कृतीलाही कमी लेखलेले नाही. आपल्या अनेक निबंधात काव्यचमत्कृतीचे समर्थन करून त्यांनी वक्रतेला मान्यता दिलेली आहे :

"सुशिक्षित कवीच्या रचनेत चमत्कृती असणे अत्यावश्यक आहे. काव्यात चमत्कृती नसेल – कसलेच वैलक्षण्य नसेल – तर आनंदाचा लाभ होणे शक्यच नाही. क्षेमेंद्र सांगतो : 'न हि चमत्कारविरहितस्य कवेः कवित्वं काव्यस्य वा काव्यत्वम्।' अर्थात ज्या गद्यात वा पद्यात चमत्कृती नाही ते कवितेच्या कक्षेत येऊच शकत नाही.

एकेन केनचिदनर्घमणिप्रभेणे
काव्यं चमत्कृतिपदेन विना सुवर्णम्।
निर्दोषलेशमपि रोहति कस्य चित्ते
लावण्यहीनमिव यौवनमंगनानाम्॥

[काव्य हवे तेवढे निर्दोष असो, त्याचे सुंदर वर्ण पाहिजे तितके मनोहर असोत, अनमोल रत्नासारखा एखादा चमत्कृतिपूर्ण शब्द त्यात नसेल तर स्त्रीच्या सौंदर्यहीन तारुण्याप्रमाणे ते चित्ताची पकड घेऊ शकत नाही.]

अशोक वृक्ष पाहून एक विरहिणी म्हणते : " तू खूपच फुलला आहेस. लता तुझ्या देहावर हव्या तशा विसावल्या आहेत. कळ्यांचे गुच्छ सगळीकडे लोंबताहेत. जिकडे तिकडे भुंग्यांचे थवे गुंजारव करताहेत. पण तुझे हे आडंबर मला मान्य नाही. हे दूर सार. माझा प्रियकर माझ्याजवळ नाही म्हणून माझे प्राण कंठाशी आले आहेत."

या उद्‌गारात कसलेच वैशिष्ट्य नाही. कसलीच चमत्कृती नाही. म्हणूनच त्याला काव्याची पदवी लाभत नाही. आता एक चमत्कृतिपूर्ण भाषण ऐका: रक्ताशोक पाहून एक वियुक्त म्हणतो : " नव्या पालवीने तू रंगला आहेस, प्रियेच्या प्रशंसनीय गुणात मी रंगलो आहे. तुजभोवती शिलीमुख (भुंगे) झेपावत आहेत, मदनाच्या धनुष्यापासून सुटलेले शिलीमुख (बाण) मजवरही बरसत आहेत. कांतेचा चरणस्पर्श तुझ्याही आनंदात भर घालतो आणि मलाही तो परम प्रिय आहे. तुझ्या माझ्या अवस्थेत असे पुरेपूर साम्य आहे. अंतर एवढेच की तू आहेस अशोक आणि मी मात्र सशोक आहे. 'सशोक' या शब्दाच्या योजनेने या उद्गारांना विशेष चमत्कृती लाभली आहे. त्याने अमोल रत्नाचे काम बजावले आहे. ही चमत्कृती म्हणजे एखाद्या पिंगलाच्या अध्ययनाची कृपा नव्हे वा कोणा काव्यांगांचे विवेचन करणाऱ्या ग्रंथातील नियम पाळल्याचे फळही नव्हे." (संचयन, पृ. ६६,६७)

एखाद्या कवीच्या काव्यात नुसत्या शुष्क विचारांचेच चर्वितचर्वण असेल, त्याची भाषा जर कोरडी नीरस असेल, तिच्यात जर काहीच चमत्कृती नसेल तर वर कल्पिलेल्या घटना संभवतच नाहीत.

शब्दांची निवड, वाक्यांची रचना आणि वाक्यसंहतीच्या आकारप्रकारांची काटछाट यातही जे कवी कौशल्य दाखवू शकत नाहीत त्यांची रचना निश्चितच विस्मृतीच्या काळोखात विरून जाणार. ज्याच्याजवळ रचनाचातुर्यदेखील नाही त्याची कविकीर्तीची अभिलाषा म्हणजे नुसते विडंबनच. कोणी तरी म्हटले आहे :

तान्यर्थरत्नानि न सन्ति येषां
सुवर्णसंघेन च ये न पूर्णाः ।
ते रीतिमात्रेण दरिद्रकल्पा
यान्तीश्वरत्वं हि कथं कवीनाम् ॥

[" ज्यांच्या जवळ अर्थरूपी रत्नेही नाहीत, आणि सुंदरवर्णरूपी सुवर्णकोशही नाही, ते कवी नुसत्या रीतीचा आसरा घेऊन – काशाचे वा पितळेचे दोन चार तुकडे

जतन करून ठेवणाऱ्या दरिद्र्यासारखे – कवीश्वराच्या पदवीला कसे पोहोचतील ?"]
(संचयन, आजकल की कविता, पृ. १०८–१०१).

द्विवेदींनी भारतीय काव्यशास्त्राचे व इंग्रजीतील मध्ययुगाच्या शेवटच्या विभागातल्या सिद्धांतांचे संस्कार आत्मसात केले होते. स्वभावाने ते नीतिवादी असले तरी पण आनंदवाद त्यांना अपरिचित नव्हता. कांतासम्मित उपदेश वा आनंदाच्या द्वारा शिक्षण हेच ते काव्याचे अंतिम प्रयोजन मानतात. नीतीचे पाठ देणे हाच काव्याचा मूळ उद्देश असला तरी तो वाग्वैदग्ध्याचाच्यून पूर्ण होऊ शकत नाही. म्हणूनच वक्रता वा विधानचमत्कृती हेच चांगल्या काव्याचे माध्यम होय. तो आत्मा नसला तरी बाह्य व्यक्तिमत्त्व मात्र निश्चितच आहे. नुसते मधुर भाव वा उत्कृष्ट विचार काव्याला पुरत नाहीत. काव्याचा विषय म्हणजे निखळ सोने असून त्याच्या कोंदणात चमत्कृतिरूप रत्न बसवले जात नाही तोवर त्याचे सौंदर्य चमकून दिसणार नाही. रत्न बसवण्याची ही क्रिया हीच कुंतकाची कविव्यापारवक्रता असून क्षेमेंद्राच्या अनुरोधाने द्विवेदीही तिला काव्याच्या दृष्टीने अटळ मानतात.

या झाल्या सिद्धांताच्या गोष्टी. पण व्यवहारात द्विवेदीयुगातल्याइतका वक्रतेचा खराखुरा दुष्काळ हिंदी साहित्याच्या दुसऱ्या कोणत्याच कालखंडात दृष्टोत्पत्तीस येत नाही. स्वतः द्विवेदींनी आणि त्यांच्या प्रभावामुळे समकालीन कवींनी भाषाशुद्धीवर इतका भर दिला की तिच्या सौंदर्याची संपूर्ण हेळसांड झाली. एरवीसुद्धा त्या काळात काव्याची भाषा या नात्याने खडी बोली अर्धविकसित अवस्थेतच होती. द्विवेदींच्या कडक नियंत्रणापायी तिच्यात स्पष्टपणा आणि शुद्धता येऊनही लावण्याचा आविष्कार मात्र थोपवला गेला. परिणामी द्विवेदी युगातली काव्यशैली पराकाष्ठेची अभिधामूलक आणि वक्रतारहित बनली. वक्रतेच्या या भयानक अभावाचे उदाहरण म्हणजे रामचरित उपाध्यायांची कविता. सैद्धांतिक दृष्ट्या हे कवी वक्रता–वैचित्र्याविरुद्ध नव्हते. त्या सर्वांनाच द्विवेदींसारखीच त्याविषयी आस्था होती, पण त्यांच्या आपापल्या परीने मर्यादा होत्या. काव्याच्या प्रांतातल्या संक्रमणाचा तो काळ होता. त्यात आत्माविष्काराहून निर्मितीकडे अधिक कल होता. त्यामुळे खटाटोप व प्रयत्नशीलता यांच्या या युगात सौंदर्यदृष्टीचा योग्य विकास व तज्जन्य वक्रोक्तिविलास यांना वाव नव्हता.

प्राचीन काव्याच्या रसिक पंडितांकडूनच या काळात वक्रतेला योग्य तो आसरा लाभला. बिहारी, काव्य–रसिक, पं. पद्मसिंहजी हे तर वक्रोक्तीवरून शंभर जन्म ओवाळून टाकण्यास तयार झाले असते.

"अशा प्रसंगात असे एकही स्थळ नाही की जिथे त्यांनी एकातून अनेक अर्थ निर्माण केले नाहीत" (बिहारी सतसई, पृ २५).

"आजकालचा गोंधळलेला सुशिक्षित समाज निर्भेळ स्वभावोक्तीवर फिदा आहे. त्याच्या सुसंस्कृत अभिरुचीच्या डोळ्यात इतर अलंकारांचे अस्तित्व काट्यां-

सारखे खुपते. विशेषतः अतिशयोक्तीची तर त्याला भलतीच चीड आहे. प्राचीन साहित्यकारांच्या मते जी वस्तु कविता-कामिनीला नितांत ग्राह्य होती तीच त्याच्या मते सर्वस्वी त्याज्य ठरते. हीही पण अभिरुचिभेदाचीच एक लीला होय. ते काहीही असो, जुनी काव्ये काही आजच्या सुसंस्कृत अभिरुचीचे आदर्श पुढे ठेवून लिहिलेली नाहीत. या नव्या मापाने त्याचे मोजमाप करता नये. प्राचीनतेच्या दृष्टिकोणातून पारखली तरच त्यांची खुबी लक्षात येऊ शकेल. 'सतसई' हे एक असेच काव्य आहे. अतिशयोक्तिरहित अलंकाराला चमत्कृतिहीन मानणाऱ्या पुराण मताचेच विहारी हेही अनुयार्या आहेत. उपमा, उत्प्रेक्षा, पर्याय व निदर्शना इ. अलंकार अतिशयोक्तीने अनुप्राणित झाल्यानेच जिवंत बनतात. अतिशयोक्तीच त्यांना जिवंत करून तेज देते, मनमोहक बनविते, त्यात सौंदर्य ओतते. अतिशयोक्ती नसेल तर ते काहीच नव्हेत, नुसते मिठावाचून जेवण, तारेविना सतार, आणि सौंदर्यविरहित आकार तसेच तेही. आचार्य भामहांचा अतिशयोक्तीला असा मंगल पुरस्कार लाभलेला आहे :

सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते ।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारो नया विना ॥ (भामहालंकार.)

[काव्यात सर्वत्र वक्रोक्ती (अतिशयोक्ती) चीच चमत्कृती असते. तीच अर्थाला चमकायला लावते. तिच्यासाठी कवीने प्रयत्न करायला हवा. एक हिचीच किमया सर्व अलंकारांत कार्यान्वित होत असते.] जुन्या काव्यात नैसर्गिक साधेपणाचीही (स्वभावोक्तीची) उदाहरणे कमी नाहीत. पण त्यातही काहीं आगळी चमत्कृती असते. 'तुझ्या चेहेऱ्यावर भुंवयांखाली डोळे आणि तोंडात दात आहेत' असला साधेपणा काव्याला शोभत नाही. त्याला काव्याचा शृंगार वा अलंकार म्हणता येत नाही. हे विधान सरळ खरे असेल, साधेपणाची रुची असणारे कोणी सद्गृहस्थ याला स्वभावोक्तीही म्हणू शकतील, पण ही साहित्याला मान्य असलेली स्वभावोक्ती मात्र नव्हे.

नव्या आदर्शाच्या पुरस्कर्त्यांनी ही गोष्ट विसरू नये आणि हेही ध्यानात ठेवावे की साधेपणा सर्वत्रच आदरणीय ठरत नाही. कवितेसारख्या आणखीही काही अशा गोष्टी असतात की ज्यात वक्रतेचीच कदर आणि किंमत असते. विरहवर्णन इतर कवींच्या मानाने बिहारींनी मोठ्या वैचित्र्यपूर्ण शैलीने केले आहे. त्यात एक आगळाच नखरा, काही विशेष वक्रता व उपरोधाचे प्राधान्य असून ते रसखाणी व काव्यप्राण असलेल्या अतिशयोक्तीचे आणि अत्युक्तीचे अत्युत्कृष्ट उदाहरण आहे. जाणते रसिक त्यावर 'शत शत जन्म' मोहित होत आले आहेत. या वियुक्तावर इतर कवींनीही भर दिलेला आहे, खूप उंच भराऱ्या मारल्या आहेत, खूप वादळे उठविली आहेत, प्रलयाचा कहर उडवला आहे; पण बिहारींचा ढंग, त्यांचे मोहक

पदविन्यास सर्वांहून आगळेच आहेत. नीलकंठाची पुढील उक्ती त्यांना पूर्णतया लागू पडते.

वक्रोक्तयो यत्र विभूषणानि
वाक्यार्थबोधः परमः प्रकर्षः ।
अर्थेषु बोध्येष्वभिधैव दोषः
सा काचिदन्या सरणिः कवीनाम् ॥

(बिहारी सतसई, पृ. १६०)

कविवर्य रत्नाकरांनी सैद्धांतिक व व्यावहारिक दोन्ही बाबतीत वक्रतेविषयी प्रबळ आकर्षण व्यक्त केलेले आहे. 'काव्य काय आहे?' याचे विवेचन करतांना ते म्हणतात:

"काव्य हे एक प्रकारचे वाक्य होय ही गोष्ट तर सर्वमान्य व तर्कसिद्ध आहे. म्हणून यासंबंधी विशेष काही लिहिण्याची आवश्यकता नाही. आता सामान्य वाक्य व काव्य यात जो भेद असतो तो आम्ही आपल्या मतानुसार थोडक्यात सांगतो. सामान्य म्हणजे काव्येतर वाक्यांचा उद्देश श्रोत्याला एखाद्या वस्तूचे, घटनेचे वा वृत्तांतांचे ज्ञान करून देणे एवढाच असतो. त्या वाक्यातून श्रोत्याला काही हर्षविषाद झालाच तरी त्याचे कारण तो विषय श्रोत्याला प्रिय वा अप्रिय असण्यात असल्याकारणाने तो हर्षविषाद केवळ लौकिक असतो. तो श्रोता अथवा त्याच्या पक्षाचे लोक यांच्या त्या विषयाशी असलेल्या वैयक्तिक बऱ्यावाईट संबंधातून उद्भवलेला असतो. उदा. 'रावण मारला गेला' या वाक्यातून रामाच्या पक्षाला हर्ष तर मंदोदरी इत्यादिकांना विषाद वाटण्याचा संभव आहे. काव्यातील वाक्याचा उद्देश वर्णनातील विदग्धतेच्या व वाक्पटवाच्या द्वारा श्रोत्यांच्या मनात एक विशेष प्रकारचा आनंद निर्माण करण्याचा असतो. तो आनंद वर्ण्य विषयातून उद्भवणाऱ्या आनंदाहून काही आगळाच असतो. साहित्यिक त्याला अलौकिक मानतात. वर्ण्य विषयाशी असलेल्या श्रोत्याच्या बऱ्यावाईट संबंधातून तो निर्माण झालेला नसतो. कवीने एखाद्या विषयाचे विशेष प्रकाराने वर्णन केल्यामुळे तो सहृदय श्रोत्यांच्या हृदयात उत्पन्न होत असतो. याच आल्हादकारक ज्ञानगोचरतेला जगन्नाथ रमणीयता म्हणतो. ही रमणीयता वाक्यात आणण्याची भिन्न भिन्न साधने व भिन्न भिन्न लक्षणे मान्यता पावलेली आहेत. कोणी अलंकारांना, कोणी रीतीला, कोणी रसाला, कोणी वक्रोक्तीला तर कोणी ध्वनीला काव्याचे मुख्य लक्षण मानले आहे. आमच्या मते ही सर्व स्वतंत्रपणे वा एकमेळाने काव्यात रमणीयता निर्माण करणारी साधने होत" (कविवर बिहारी, पृ. ३).

रत्नाकरांचे मतही उघड आहे. त्यांच्या मते "रमणीय वाक्याचेच नाव काव्य. रमणीय वाक्य सामान्य वाक्याहून निराळे असते. वस्तुबोध हा सामान्य

वाक्याचा हेतू तर चमत्कृतीची निर्मिती हा रमणीय वाक्याचा. प्राचीन आचार्यांच्या परिभाषेत वार्ता व वक्रता यातला हाच भेद होय. ही चमत्कृती काव्य-वस्तूतून उत्पन्न होत असते. वस्तूतूनही आनंद संभवतो, पण तो लौकिक असतो. काव्य-चमत्कृती अलौकिक असून ती कवीच्या वर्णनकौशल्यावर अवलंबून असते. कवीचे वर्णनकौशल्य म्हणजेच कुंतकाची कविव्यापारवक्रता होय. रस, अलंकार, रीती, ध्वनी व वक्रोक्ती हे काव्याचे घटक असून काव्याला आधारभूत असलेली रमणीयता त्यातूनच उद्भवते. त्यांपैकी कोणत्याही एकाला काव्याचा प्राण मानणे विसंगत ठरेल. ते सर्व मिळून काव्याचे रमणीय रूप साकार करीत असतात."

एवंच रत्नाकर समन्वयवादी असून ते सर्वच काव्यसंप्रदायांचे महत्त्व मान्य करतात आणि त्यांना परस्परांचे प्रतिस्पर्धी न मानता सहकारी मानतात. वास्तविक आज तर्काच्या आणि विवेकाच्या आधारे हे मत मान्यही होऊ शकेल. पण वरील अवतरणात त्यांचा वक्रतेकडील ओढा उघड दिसत नाही का? काव्य—चमत्कृतीला वस्तूहून स्वतंत्र अशा कवीच्या वर्णनचातुरीत समाविष्ट करून ते भावाहून कलेला वा रसाहून कविव्यापारवक्रतेला अधिक प्राधान्य देत आहेत. सूरदास व बिहारी दोहांच्याही वाग्वैदग्ध्यचमत्कृतीचा संगम प्रदर्शित करणारे त्यांचे स्वतःचे स्फुट काव्य आमच्या या निष्कर्षाला पाठिंबाच देईल.

कृष्णा मधुर तुत्यांपरी ही । रसराशींनी भरलेली ॥
सरलेहुनि सहस्रपट मधुरा । धनुषाकृति ती भुवई रे ॥ (शृंगारलहरी, १२२)

या युगात वक्रतेवर सर्वांत जोराचा प्रहार शुक्लजींनी केला. तत्त्वज्ञान मानसशास्त्र यांच्या सहाय्याने भारतीय रससिद्धांताची सांस्कृतिक व नैतिक आधारावर प्राणप्रतिष्ठा करून त्यांनी आत्मविश्वास संपादन केला होता. म्हणूनच इतर काव्य-मूल्यांना त्यांच्या मनात वाव नव्हता. चमत्काराविषयी तर त्यांना विशेषच दुरावा होता. त्यांची अशी निश्चित समजूत होती की चमत्कृतीचा संबंध रंजनाशी येतो. "अर्थात जे लोक मनोरंजन हेच काव्याचे ध्येय मानीत असतील त्यांनी कवितेत चमत्कृती शोधावी यात काहीच आश्चर्य नाही" (कविता क्या है?, चिंतामणी भाग १, पृ. १२८). पण काव्याचे ध्येय निश्चितच कितीतरी अधिक उदात्त व गंभीर असते. जे लोक याहून गंभीर व उदात्त ध्येयाला मान्यता देतात ते नुसत्या चमत्कृतीला काव्य समजू शकत नाहीत. शुक्लजींची अशी ठाम समजूत होती की चमत्कृती वा उक्तिवैचित्र्य हे काव्याचे नित्य लक्षण ठरू शकत नाही. कोणत्याही प्रकारचे वैचित्र्य वा वक्रता नसलेल्या किती तरी मार्मिक उक्ती असतात. त्याबरोबरच अशी कितीतरी वक्रोक्तिपूर्ण विधाने उद्धृत करता येतील की जी सरळपणाच्या अभावी काव्य या पदवीला पात्र ठरू शकत नाहीत. आपल्या पहिल्या सिद्धांताच्या पुरस्कारार्थ त्यांनी पद्माकर, मंडन व ठाकूर यांच्या पुढील कविता उद्धृत केल्या आहेत :

१. नेत्र नाचवी, बोले, हासवी । लाडक्या चल पुन्हा खेळु होळि ।। (पद्माकर)

२. दीर्घायुषि होवो तो सखि, नंदाचा बाळ हरी ।।
धरुनी हात कशी पहा । बिच्चारा मज उभी करी ।। (मंडन)

३. हा निष्ठुर रूपनिधी ती यद्यपि । हृदयी प्रेमा ठाव न देई ।।
वारंवार क्षणोक्षणि पाहुनि । ओळखते मम वदना तरिही ।।
मनि माझ्या विश्वास असे की । मत्प्रेमा जरि मानित नाही ।।
" माझ्यास्तव हा सदैव येतो " । इतुके खासचि जाणतसे ही ।। (ठाकुर)

शुक्लजींच्या मते पद्माकरांचे वाक्य साधे सरळ आहे. 'मंडनांनी प्रेम लपवून ठेवण्यासाठी तोंडातून स्वाभाविकपणे बाहेर पडतात तसलेच उद्गार नायिकेच्या तोंडी घातले आहेत. त्यात वैदग्ध्याच्या मानाने स्वाभाविकतेचीच अधिक छटा आहे.' 'आणि ठाकुरांच्या सवाईत प्रेमाची ओळख द्यायला आतुर झालेल्या नवप्रेमिकाच्या चित्तातले तर्कवितर्क साध्या सरळ शब्दात कोणत्याही वैचित्र्याविना वा लोकोत्तर चमत्कृतीवाचून ध्वनित केले आहेत.' म्हणजे हे सारे उद्गार वक्रतावैचित्र्यहीन असूनही सत्काव्य ठरतात हे खास. त्यातली मार्मिक रसव्यंजना हेच त्याच्या सत्काव्यत्वाचे प्रमाण होय.

शुक्लजींचा दुसरा सिद्धांत असा की भावस्पर्शाच्या अभावी नुसतेच उद्गार-वैचित्र्य वा चमत्कृती काव्य ठरत नाही. त्याच्या पुरस्कारार्थ त्यांनी केशवदासांची काही उद्धारणे दिली आहेत :

अति सुंदर अति साध्वी । पलार्धही चंचल हो नच ।
परम तपस्विनि माना । वा दंडधारिणी जाणा ।।

शुक्लजींच्या मते हे चरण हृदयाला भिडू शकत नाहीत, म्हणून कोणीही भावुक त्यांना विशुद्ध काव्य म्हणू शकणार नाही. याचा अर्थ असा मात्र नव्हे की शुक्लजी वक्रतेचा सर्वस्वी निषेध करतात. ते केवळ दोन गोष्टींवर भर देतात : एकटी एक वक्रता (चमत्कृती) काव्यत्वाला पुरेशी नाही आणि वक्रता काव्यत्वाला अटळही नाही. वक्रता-वैचित्र्याचा उपयोग मात्र ते अवश्य मान्य करतात. भावप्रेरित वक्रतेची प्रशंसा त्यांनी अतिशय जोरदार शब्दात केलेली आहे. " भावनोद्रेकामुळे उद्गारात जो एक प्रकारचा डौल येतो, आशय अभिव्यक्त करण्याचा सरळ मार्ग सोडून वाणी जी एक आगळीच शैली स्वीकारते, तिचेच सौंदर्य काव्याच्या रमणीयतेत मोडू शकते." (भ्रमरगीत-सार की भूमिका ७१)

वास्तविक शुक्लजी रसानुभूतीच्या विभिन्न पातळ्या मानतात आणि त्याच आधारावर काव्य व सुभाषित यात स्पष्ट अंतर मानतात : " काव्य नेहमी उद्गारांच्या स्वरूपाचे असते हे तर खरेच. पण ते उद्गार सदैव वैचित्र्यपूर्ण, लोकोत्तर वा अद्भुत असलेच पाहिजेत असे मात्र नाही. जी उक्ती कानावर पडल्याबरोबर

श्रोत्याला भावमग्न करून टाकील ती काव्य होय. आणि जी नुसती विधानातली अपूर्वाई, रचनेचे वैचित्र्य, चमत्कृती वा कवीने घेतलेले श्रम यांचा विचार करायला लावील ते सुभाषित. काव्यातून खरीखुरी तर सुभाषितातून खालच्या पातळीवरची रसानुभूती होते आणि ती रंजनाशी जुळणारी असते. वक्रोक्तिविषयी 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितं' हे विधान आम्ही तेवढ्यापुरतेच मान्य करू शकतो की जेव्हा ती वक्रोक्ती भावसंमत असेल किंवा एखाद्या मार्मिक आंतर वृत्तीशी निगडित असेल, त्यापलीकडे नाही. कुंतकाची वक्रता अत्यंत व्यापक असून तिच्यात त्याने वाक्यवैचित्र्यातली वक्रता आणि वस्तुवैचित्र्यातली वक्रता दोन्हीही समाविष्ट केल्या आहेत. सालंकृत वक्रतेच्या चमत्कृतीतच तो काव्यत्व मानतो. क्रोशेच्या प्रभावामुळे युरोपातही अलीकडे एक प्रकारचा वक्रोक्तीवाद जोरावर आहे. हा विलायती वक्रोक्तिवाद लक्षणाप्रधान आहे. तिकडचे पुष्कळसे लोक लक्षणाचापल्याच्या प्रगल्भतेला वा विधानाच्या अपूर्वाईच्या स्वरूपाला काव्य मानू लागले आहेत. उक्ती म्हणजेच काव्य ही गोष्ट तर स्वयंसिद्धच आहे. आपल्याकडेही व्यंजक वाक्यालाच काव्य मानतात. आता प्रश्न असा आहे की कसले विधान, कोणत्या प्रकारची व्यंजना करणारे वाक्य. वक्रोक्तिवादी म्हणतील की ज्यात काही वैचित्र्य वा चमत्कृती असेल ते वाक्य. व्यंजना वाटेल त्याची असो किंवा कोणत्याच सुनिश्चित गोष्टीची नसली तरी चालेल. पण आम्ही पूर्वीच सांगितल्याप्रमाणे नुसत्या रंजनाला काव्य न मानणारे त्यांच्या या म्हणण्याचा पुरस्कार करू शकणार नाहीत; तर कोणत्या तरी लक्षणेत त्याचा उद्देश अवश्य शोधतील" (चिंतामणी).

शुक्लजी रसवादी असून खऱ्या रसवाद्यासारखीच त्यांची वक्रोक्तिविषयक भूमिका आहे. "काव्याच्या मूळ स्वरूपात भावनेचीच प्रक्रिया असते यात शंका नाही. म्हणूनच भावनेचा अभाव म्हणजे काव्याचाही अभाव हेही निश्चित. नुसती वक्रता काव्य नव्हे हे शुक्लजींचे म्हणणे निरपवाद आहे. नुसत्या वक्रतेतूनही एक प्रकारची चमत्कृती निर्माण होत असते, पण तिची पातळी रंजनाची असते आणि ती काव्यजन्य सुसंस्कृत आनंदाहून खूपच खालची असते" (चिंतामणी, भाग २, २२०). कुंतकाची कल्पना पण हीच आहे. त्याने मार्मिक भावनेचा स्पर्श न झालेल्या कोरड्या चमत्कृतीला त्याज्यच मानले आहे. मग शुक्लजी व कुंतक यात मतभेद उरतोच कुठे? एकाच बाबतीत. कुंतक वक्रतेचे अस्तित्व काव्यात अटळ ठरवतो तर शुक्लजी तसे मानीत नाहीत. कुंतकाच्या मते 'सालंकारस्य काव्यता'. पण शुक्लजींचा असा आग्रह आहे की नुसत्या मार्मिक भावनेच्या स्पर्शाचे अस्तित्व असल्यास वक्रतेवाचून काव्याची मुळीच हानी होत नाही. यांपैकी कोणते मत मान्य करावे? आमचे उत्तर कुंतकाचे असे आहे. आम्हाला शुक्लजींचाच मूळ सिद्धांत मान्य असला तरी पण या संदर्भातला त्यांचा तर्कवाद मात्र मानसशास्त्राला सोडून आहे. आपल्या मताच्या समर्थनार्थ त्यांनी जे चरण उद्धृत केले आहेत त्यांपैकी एकातही वक्रतेचा अभाव नाही. ठाकुरांचा भावाविष्कार त्या मानाने अधिक विशुद्ध

आहे, पण त्यातही वक्रतेचा संपूर्ण अभाव आहे असे मानणे अलंकारशास्त्राचे मर्म जाणणाऱ्याला तरी शक्यच नाही. पद्माकरांची वाणी उपहासामुळे वक्र बनलेली असून, मंडनांच्या विधानातील 'बिचारा' (गरीब) शब्दात अपूर्व वक्रता आहे. ठाकुरांचा 'हा' शब्द मुळात वा) अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य ध्वनीने (रूढिवैचित्र्य-वक्रता) वक्र झालेला आहे. 'निष्ठुर' व 'रूपनिधी' या शब्दातील स्वतंत्र विशेषणवक्रता आणि संकलित स्वरूपातली सूक्ष्म वैषम्यमूलक अलंकाराची चमत्कृतीही उपेक्षणीय नाही. भावस्पर्शाने वाणीत काहीच चमत्कृती उत्पन्न होऊ नये हे वास्तविक शक्यच नाही. भावना उद्दीप्त झाल्या की वाणीलाही स्फुरण चढते. आणि भाषेची ही दीप्ती वा वाणीचे हे स्फुरणच कवितेला वार्तेहून आगळे असे वक्रोक्तिपूर्ण स्वरूप देते. म्हणूनच वरील उदाहरणातही वक्रतेचा अभाव नाही आणि दुसऱ्याही कोणत्याच रमणीय उक्तीत तो असू शकत नाही. मार्मिक विधानातली वक्रता नाकारणे म्हणजे मानसशास्त्राचा स्वयंसिद्ध नियमच अमान्य करणे होय.

याव्यतिरिक्त शुक्लजींनी वक्रोक्तिवाद आणि अभिव्यंजनावाद यांचे समीकरण करून दोहोवरही विषयभूत वस्तूची हेटाळणी केल्याचा आरोप केला आहे. तोही बरोबर नाही. एक तर वक्रोक्तिवाद आणि अभिव्यंजनावाद यांचे समीकरणच मान्य होण्याजोगे नाही. आणि दुसरे म्हणजे शुक्लजी मानतात तसा वस्तूचा तिटकारा कुंतकाने केलेलाच नाही. त्याने वस्तु–वक्रतेच्या रूपाने विषयाच्या घटकाला उघड मान्यता दिलेली आहे. क्रोशेही वस्तू अमान्य करतो ती आंतर अभिव्यंजनेपुरतीच. बाह्य मूर्त अभिव्यंजनेत विषयाचे महत्त्व त्यालाही मान्य आहेच. त्याव्यतिरिक्त संवेदनादिकांच्या स्वरूपातले विषयाचे अस्तित्व त्यानेही मानलेले आहे. "व्यंजना कशाचीही असो, वा कोणत्याही सुनिश्चित गोष्टीची नसली तरी चालेल" अशी वस्तुभूत घटकाची अवहेलना कुंतकाने तर केलेली नाहीच, पण क्रोशेनेही एवढ्या सीमेपर्यंत केली नाही. क्रोशेच्या अनुयायांनी केली आहे हे मात्र निश्चित. त्यांचा दोष क्रोशेच्या व संस्कृत आणि हिंदी साहित्यातील चमत्कृतिवाद्यांचा दोष कुंतकाच्या माथी मारून शुक्लजींनी काव्याच्या क्षेत्रातल्या या छचोर मनोवृत्तीविरुद्ध स्वतःचा मनःक्षोभ व्यक्त केला आहे. एवंच त्यांचा हा आरोप बराचसा मानसिक व्यथेतून उद्भवलेला आहे. एक कारण हेही असू शकेल की कुंतकाच्या ग्रंथाची मूळ संहिता त्यांना मिळालीच नसेल. आणि क्रोशेचाही कदाचित आमूलाग्र अभ्यास त्यांनी केलेला नसावा.

छायावादी युगाच्या आरंभावरोबर हिंदी साहित्यात वक्रोक्तीची फिरून एकदा आग्रहपूर्वक स्थापना करण्यात आली. छायावादाच्या पहिल्या प्रवर्तकात वक्रतेविषयी इतका प्रबळ अभिनिवेश होता की शुक्लजींसारख्या तत्त्वदर्शी टीकाकारालाही छायावादाला नुसता एक शैलीप्रकार मानणे भाग पडले. प्रारंभी तरी त्याच व्यवच्छेदक धर्म काहीशी शैलीतली वक्रता हाच होता यात शंका नाही. पण खरे पाहता

वस्तुगत वक्रतेविना शैलीगत वक्रतेचे अस्तित्व संभवतच नाही. आणि प्रसाद, मुकुटधर पांडेय, माखनलाल चतुर्वेदी इत्यादिकांच्या आरंभीच्या रचनेत अभिधात्मक शैलीऐवजी वक्रोक्तिपूर्ण शैलीला जागा दिल्याचे जितके स्पष्ट दिसते तितकेच नुसत्या वृत्तांतनिवेदनाच्या जागी मनोरम भावनामय विषयवस्तूचा स्वीकार केल्याचेही उघडपणे जाणवते.

छायावादी युग हे वास्तविक वक्रतेच्या समृद्धीचे सुवर्णयुगच होय. त्याच्या पुरस्कर्त्यांनी व्यवहारात वक्रतेचा आगळा उत्कर्ष दाखवला आणि तिकडे सिद्धांतांच्या क्षेत्रातही तिची अत्यंत मार्मिक पद्धतीने स्थापना केली. प्रसादजींनी केलेल्या विश्लेषणानुसार रीतिकवितेत बाह्य वर्णनाला म्हणजेच घटना किंवा बाह्य रूप याला प्राधान्य होते. नव्या कवितेत आंतर स्पर्शाने पुलकित झालेल्या भावनेला प्राधान्य लाभले. सूक्ष्म भावांच्या आंतरिक प्रेरणेमुळे स्थूल अशा बाह्य आकारातही वैचित्र्याचा प्रादुर्भाव झाला आणि हिंदी काव्यात नव्या ढंगांच्या शब्दांची योजना होऊ लागली. शब्दयोजनेला अशी काही धार आली की तीमुळे अभिव्यंजनेला एक प्रकारची तडफ लाभली. अभिव्यक्तीच्या या आगळ्या ढंगाला एक स्वतंत्र सौंदर्य लाभले. याच सौंदर्याच्या शास्त्रीय उपपत्तीचा शोध घेण्याची खटपट करणाऱ्या प्रसादांची संशोधनप्रिय दृष्टी वक्रोक्तिजीवितावर पडली आणि त्यांनी कुंतकाचा पुरावा सादर करून छायावादाची आप्तवाक्यता सिद्ध केली. "संस्कृत साहित्यात याच सौंदर्याचे वर्णन काहीनी छाया व विच्छित्ती यांच्या द्वारा केले आहे. वक्रोक्ति-जीवितात कुंतकाने म्हटले आहे :

प्रतिभाप्रथमोद्भेदसमये यत्र वक्रता ।
शब्दाभिधेययोरन्तःस्फुरतीव विभाव्यते । (व. जी. १.३४)

शब्दार्थांची ही नैसर्गिक वक्रता, विच्छित्ती, छाया व कान्ती यांना जन्म देते. हे वैचित्र्य निर्माण करणे हे विदग्ध कवीचेच काम होय. वैदग्ध्यभंगीभणितीत शब्दार्थांची वक्रता लोकोत्तर स्वरूपात विद्यमान असते. (शब्दस्य हि वक्रता अभिधेयस्य च वक्रता लोकोत्तीर्णेन रूपेणावस्थानम् – लोचन, २०८) कुंतकाच्या मते अशी उक्ती 'शास्त्रादिप्रसिद्धशब्दार्थोपनिबन्धव्यतिरेकी' असते. ही 'रम्यछायान्तरस्पर्शी' वक्रता वर्णापासून तो थेट प्रबंधापर्यंत सर्वत्र अस्तित्वात असते. कुंतकाच्या शब्दात, 'ही उज्ज्वल छायातिशय रमणीयता वक्रतेची उद्भासिनी असते.'"

(काव्यकला तथा अन्य निबंध, ९०)

यावरून हे उघड दिसते की प्रसादजी कुंतकाच्या वक्रतेला वास्तविक काव्याचा आंतर गुण मानीत. रीतिकालीन आणि द्विवेदींच्या युगातल्या कवितेच्या उलट ज्या नव्या कवितेची निर्मिती ते करीत होते तेच त्यांच्या मते कवितेचे खरे स्वरूप होते आणि भावभंगिमा वा शब्दभंगिमा म्हणजेच कुंतकाची वस्तुवक्रता व शब्द-

वक्रता हा तिचा आधार होता. अशा रीतीने ते कुंतकाच्या वक्रतेचा संपूर्णतया स्वीकार करणारे होते.

छायावादात वक्रतेच्या विदग्धता व सौंदर्य या दोन्ही स्वरूपांचे वैभव आढळते. प्रसाद व पंत यांच्या काव्यांत सौंदर्याचा परमोच्च उत्कर्ष दिसतो, तर निरालांच्यात वैदग्ध्याचा. महादेवींच्या प्रणयकाव्यात भावप्रेरित वक्रतेचा सुंदर विकास साधलेला आहे. छायावादाचा कोष खरोखर इतका समृद्ध आहे की या एका दशकातल्या काव्यात कुंतकाने सांगितलेल्या वक्रतेच्या नानाविध स्वरूपांची जितकी विपुल उदाहरणे अनायासे मिळतात तितकी शतकानुशतके वाहणाऱ्या काव्याच्या प्रवाहात इतरत्र कुठेच आढळत नाहीत. पंतांनी सैद्धांतिक दृष्ट्याही नव्या विचारांच्या अनुरोधाने वक्रतेचे लक्षण ठरविण्यास हातभार लावला. या संदर्भात काव्याची भाषा व अलंकार यांसंबंधी त्यांचे प्रास्ताविक उद्‌गार उल्लेखनीय आहेत : " कवितेला वैचित्र्यपूर्ण भाषेची आवश्यकता असते. तिचे शब्द नादयुक्त असले पाहिजेत. ते बोलके असावेत. ..... ते झंकारयुक्त चित्र व चित्रमय झंकारासारखे असावे. अलंकार भाषेला सजवण्यासाठी नसतात. ..... ते वाणीचे हास्य, अश्रु, स्वप्न, रोमांच, हावभाव होत " (प्रवेश-पल्लव). पहिल्या उद्धरणात पंतांनी कुंतकाच्या ' चित्र-च्छायां मनोहरां ' (२.३४) वर भाष्य केले आहे, तर दुसऱ्यात ' सालंकारस्य काव्यता'वर. याव्यतिरिक्त पर्यायवक्रतेवरही तर पंतांनी नव्या पद्धतीने अपूर्व भाष्य लिहिले आहे. ते नुसत्या हिंदीलाच नव्हे तर संस्कृत काव्यशास्त्रालाही नवीन आहे.

छायावादी युगातल्या टीकाकारांपैकी लक्ष्मीनारायण सुधांशु व प्रो. गुलाबराय यांनी वक्रोक्तीचे आणखीच विस्तृत विवेचन केले आहे. एक तर छायावादामुळे काव्यातील वक्रोक्तीचे मोल आपोआपच वाढले होते. दुसरे या टीकाकारांची दृष्टी नव्यांविषयी अधिक उदार होती. तिसरे त्यांनी कदाचित कुंतकाचा व क्रोशेचाही अधिक मनःपूर्वक अभ्यास केला असावा. क्रोशेचे अध्ययन त्यांनी शास्त्रशुद्ध पद्धतीने केले होते आणि तोपर्यंत कुंतकाचा ग्रंथही अधिक सुलभ झाला होता. या सर्व कारणांमुळे त्यांची कल्पना निश्चितच अधिक सुस्पष्ट झालेली होती. सुधांशूंनी ' काव्य में अभिव्यंजनावाद ' मध्ये वक्रोक्तीचा आधी भारतीय काव्यशास्त्राच्या अनुषंगाने आणि नंतर अभिव्यंजनावादाशी तुलना करत विचार केलेला आहे. या ग्रंथात वक्रोक्तीची व्याख्या, सहा प्रकार, रस, ध्वनी, अलंकार इत्यादिकांशी तिचा संबंध या प्रश्नांचा थोडक्यात पण स्पष्ट विचार केलेला आहे. त्यांचे काही निष्कर्ष असे : " कुंतकाने कल्पना हा शब्द योजला नसला तरी त्याच्या वक्रोक्तीचा आधार कल्पनाच होय. कुंतकाचा वक्रोक्तिवाद हे भामहाच्या अलंकार-संप्रदायाचेच सुसंस्कृत व सुव्यवस्थित स्वरूप आहे. "

वक्रतेला आधारभूत असलेल्या लोकोत्तर वैचित्र्याचा ' तद्विदाल्हादा 'शी संबंध जोडून रससिद्धांत स्वीकारणे कुंतकाला भाग पडले आहे. कुंतकाने कित्येक गोष्टींची

उसनवारी ध्वनिवादातून केली आहे. अभिव्यंजनावाद म्हणजे वक्रोक्तिवादाचीच नवी आवृत्ती वा विलायती अवतार होय या शुक्लजींच्या मताचे खंडन सुधांशूंनी अभिव्यंजनावादाच्या विवरणाच्या ओघात तर्कशुद्ध रीतीने केले आहे. त्यांच्या मते दोहोंच्या प्रकृतीतच अंतर आहे. वक्रोक्तीचा अलंकारांशी अतिशय निकटचा संबंध आहे, तर अभिव्यंजनावादाला अलंकारांचे स्वतंत्र मोल मान्य नाही. वक्रोक्तीत अलंकार तुल्यबल आहे, तर अभिव्यंजनेत गौण. अभिव्यंजनावादात स्वभावोक्तीलाही मान लाभतो, तर वक्रोक्तीत तिला स्थानच नाही. अभिव्यंजना व वक्रोक्ती यांच्या पृथगात्मतेचे हे विवरण तात्त्विक दृष्ट्या मान्य होण्याजोगे असले तरी पण त्यात एक दोन अपसमज आहेत. वक्रोक्तीत स्वभावोक्तीला स्थान नाही हे खरे नव्हे. कुंतक स्वभावोक्तीला काव्यत्व नाकारीत नाही, नुसते अलंकारत्व नाकारतो. त्याच्या वक्रोक्तीत स्वाभाविकतेला फार महत्त्व आहे.

प्रो. गुलाबरायांनी ही वस्तुस्थिती आणखीच स्पष्ट केली आहे. तेही अभिव्यंजनावाद व वक्रोक्तिवाद यांची एकात्मता अमान्य करतात. "आता आपणाला दिसून येईल की क्रोशेचा उक्तिवैचित्र्याशी कुठवर संबंध आहे. क्रोशेने उक्तीला प्राधान्य दिले आहे, उक्तिवैचित्र्याला नव्हे. त्याच्या मते यशस्वी अभिव्यक्ती वा नुसती अभिव्यक्ती हीच कला होय. म्हणूनच शुक्लजी समजतात तसे साम्य अभिव्यंजनावाद आणि वक्रोक्तिवाद यात नाहीच." बाबूजींनी केलेले हे भेदाचे दिग्दर्शन म्हणजे सुधांशूंच्याच विवेचनाचे अधिक विशद व सुसंस्कृत स्वरूप होय. त्यांच्या मते अभिव्यंजनावादात स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती असा भेदच नाही. उक्ती फक्त एकाच प्रकारची असू शकते. वक्रोक्तिद्वारा जर पूर्ण अभिव्यक्ती घडत असेल तर तीच स्वभावोक्ती वा उक्ती होय. तीच कला. वाग्वैचित्र्याला मान लाभतो तो वैचित्र्यापायी नव्हे तर परिपूर्ण अभिव्यक्ती म्हणून. अर्थात अभिव्यंजनावादावर वक्रोक्तिवादाचा अध्यारोप करणे अयोग्य ठरते, कारण अभिव्यंजनावादात तर नुसत्या उक्तीलाच महत्त्व असते. ती अखंड असून तीत सरळ वा वक्र असा भेदभाव करताच येत नाही.

खरी वस्तुस्थिती अशीच आहे. अभिव्यंजनावादाला उक्तीचे केवळ एकच रूप मान्य होते – ती वक्र असो वा सरळ. तीत वार्ता आणि वक्रता हा भेद असत नाही. पण वक्रोक्तिवाद तर वार्तेहून भिन्न अशा विदग्ध उक्तीलाच काव्य म्हणतो. कुंतक स्वभावोक्तीतही वक्रोक्ती नाकारीत नाही. यामुळे स्वभावोक्ती व वक्रोक्ती यात विरोध नाही, विरोध आहे तो वार्ता व वक्रोक्ती यात.

छायावादानंतर प्रगतिवाद उदयाला आला. त्यात छायावादातील इतर घटकांप्रमाणेच शैलीतील वक्रतेलाही विरोध झाला. स्वतः पंतजीच म्हणू लागले :

संक्रांत करू तू शकसी । जनमनात माझे विचार ।
माझ्या रसने काय तुला । हवेत अलंकार ?

प्रगतिवादी काव्यात विदग्ध सौंदर्याऐवजी जनमनावर प्रभाव पाडणाऱ्या खऱ्या व रोकड्या शैलीला मागणी येऊ लागली. वक्रोक्तिविलासाला बौद्धिक ऐषआराम ठरविण्यात आले आणि 'लोकातिक्रान्तगोचरता' म्हणजे नुसता विकृत 'बूर्झ्वा' साहित्याचा दंभ असून ती एक असाहित्यिक प्रवृत्ती होय असा उद्घोष करण्यात आला. प्रगतिवादी टीकाकारांचा दावा असा होता की भारतातला शेतकरी पंतजींना भाषेची योजना करायला शिकवू शकेल. कुंतकाच्या वक्रोक्तीला त्राहि भगवान झाले. इंग्रजीत जिला 'आयरनी' (उपरोध) म्हणतात त्या वक्रतेच्या दुसऱ्या स्वरूपाची महती मात्र प्रगतिवादी साहित्यात निश्चितपणे वाढली. पण तिच्याशी बहुधा कुंतकाचा निकटचा संबंध नसावा.

आजच्या युगातली प्रगतिवादाला समांतर असलेली दुसरी प्रवृत्ती म्हणजे प्रयोगवाद. या प्रवृत्तीवर युरोपातील नव्या बौद्धिक काव्यप्रणालीचा प्रभाव पडलेला असून ती विषयभूत वस्तू व शैलीतली कलात्मकता या दोहोंच्याही क्षेत्रात प्रयोग करून पाहण्याच्या अपरिहार्यतेवर भर देते. युरोपातील प्रभाववाद, बिंबवाद, प्रतीकवाद, अभिव्यंजनावाद इत्यादिकांचा तीवर खोल ठसा उमटलेला आहे. वरील वादांप्रमाणे हिंदीतील प्रयोगवादावरही अतिवक्रतेचे आक्रमण झालेले आहे. ही वक्रता नुसती अंतर्गत राहिली नसून ती सर्वसाधारणपणे सरळ व तिरकस रेषा, लहान मोठे टाइप, उलटीसुलटी अक्षरे यांच्या योजनेद्वाराही स्वतःचा आविष्कार साधीत असते. मला वाटते की आज जर कुंतक जिवंत असता तर या चमत्कृतीपायी त्रस्त होऊन त्याने आपला वक्रोक्तिसिद्धांतच सोडून दिला असता.

छायावादानंतरचे युग हे वास्तविक काव्याच्या ह्रासाचे युग होय. नवनिर्मितीच्या आंतरिक स्फूर्तीच्या अभावी या युगातल्या साहित्यावर बौद्धिकतेचा सखोल प्रभाव पडला आहे. परिणामी टीकेव्यतिरिक्त काव्याची इतर सर्व अंगे क्षीण होत गेली. टीकेच्या क्षेत्रात तेवढी चांगलीच गतिमानता आली आहे. एकीकडे गंभीर प्रवृत्तीचे टीकाकार छायावादाचे मंडन करीत आहेत तर दुसरीकडे नवे टीकाकार छायावादाचे खंडन करून प्रगतिशील आणि बुद्धिनिष्ठ मूल्यांची प्राणप्रतिष्ठा करण्यात गुंतले आहेत. काव्यशास्त्रातही जिथे एका बाजूला नव्या वादांची आणि विषयभूत वस्तू आणि शैलीची कलात्मकता यांची अभिनिवेशाने चर्चा होत आहे तिथे दुसरीकडे जुने काव्यसिद्धांतही हिंदीतून मांडण्याचा खटाटोप सुरू आहे. या खटाटोपाच्या अनुषंगाने वक्रोक्तिवादावरही विचारविनिमय होत आहे. पं. बलदेव उपाध्यायांचे प्रसिद्ध 'भारतीय साहित्यशास्त्र' दोन भागात प्रसिद्ध झाले आहे. त्याच्या दुसऱ्या भागात वक्रोक्तीचे सविस्तर विवेचन आलेले आहे. वास्तविक वक्रोक्तिवादाचे हे हिंदीतील पहिलेच प्रमाणभूत विवरण होय. उपाध्याय हे संस्कृत पंडित आहेत आणि त्यांचे विवरण प्रत्यक्ष मूळ ग्रंथावरच आधारलेले असल्याकारणाने ते अत्यंत विशद आहे. त्यात आपल्यापरी त्यांचे स्वतःचे गुणदोष असले तरी

हिंदीत वक्रोक्तिसिद्धांत संपूर्णपणे मांडण्याचे श्रेय त्यांच्याकडेच जाते. त्यांच्या पूर्वीचे या विषयावरील लेखन साधारणतः डॉ. डे व प्रा. काणे यांच्या अनुरोधाने झालेले आहे. शुक्लजींनी वक्रोक्तीची अभिव्यंजनावादाशी तुलना करून तिच्या पुनःप्रतिपादनाला एक नवी दिशा लावून दिली होती पण त्यांचे स्वतःचे वक्रोक्तीचे ज्ञानच मुळी अतिशय जुजबी आणि विसंगत होते. त्यांच्या विवरणाने वक्रोक्तीचे स्वरूप स्पष्ट तर झाले नाहीच उलट काही अपसमज मात्र जन्माला आले. या सर्व गोष्टी लक्षात घेता उपाध्यायांचे वक्रोक्तिविवरण निश्चितच महत्त्वाचे आहे. ..... "वक्रोक्ती हे काव्याचे अत्यंत व्यापक, रुचिर व गूढ तत्त्व आहे."

एवंच वक्रोक्तीचा सिद्धांत हळू हळू हिंदी काव्यशास्त्राचा अविभाज्य घटक बनू लागला आहे. आता हिंदी टीकाकाराला भारतीय काव्यसिद्धांतांचे महत्त्व समजू लागले असून पाश्चात्य सिद्धांतांच्या जोडीला भारतीय काव्यसिद्धांतांचेही पर्यालोचन काव्याचे हृद्गत जाणून घेण्यास सहाय्यभूत ठरू शकते ही जाणीव होत आहे. पण नुसती प्राचीनाची अक्षरशः नक्कल मात्र उपयोगी नाही. प्राचीन सिद्धांत आजच्या साहित्यिक जाणिवात समाविष्ट करून घ्यावे लागतील आणि त्याची एकमेव हातोटी म्हणजे पुनर्रचना.

वक्रोक्तिवादाचे परीक्षण

वक्रोक्तिवाद हा अतिशय व्यापक सिद्धांत आहे. त्यात कुंतकाने एकीकडून वर्ण-चमत्कृती, शब्दसौंदर्य, वस्तुभूत विषयाची रमणीयता, अप्रस्तुतप्रशंसा, प्रबंध-कल्पना इ. सर्व काव्यांगांचा आणि दुसरीकडून अलंकार, रीती, ध्वनी व रस इ. सर्व काव्यसिद्धांतांचा समावेश करून घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. कालदृष्ट्या इतर सर्वच सिद्धांतांच्या उत्तरकालीन असल्याकारणाने वक्रोक्तिवादाला त्या सर्वांचा उपयोग करून घेण्याची संधी लाभली आणि त्याच्या बुद्धिमान् प्रवर्तकाने निश्चितच त्यांचा पुरेपूर उपयोग करून घेतलेला आहे. कुंतकाने वक्रोक्तीची स्थापना केली ती संपूर्ण काव्यसौंदर्य या स्वरूपात. काव्यसौंदर्याची सारी रूपे--सूक्ष्मातल्या सूक्ष्म वर्णचमत्कृतीपासून तो थेट व्यापकातल्या व्यापक प्रबंधकौशल्यापर्यंत सारेच—वक्रतेचे प्रकार होत. अलंकार, रीती (पदरचना), गुण, ध्वनी, औचित्य तसेच रसही वक्रतेचेच विभिन्न प्रकार वा पोषक घटक आहेत. म्हणूनच व्यापकता हा वक्रोक्ति-वादाचा पहिला गुण होय.

वक्रोक्ती म्हणजे नुसते वाक्चातुर्य वा उक्तिचमत्कृती नव्हे. तो कविव्यापाराचा म्हणजेच कविकौशल्याचा वा कलेचा आधारस्तंभ होय. आधुनिक टीकाशास्त्राच्या परिभाषेत वक्रोक्तिवाद म्हणजे कलावाद. कलेतला सर्वात प्रमुख घटक अर्थातच मांडणीतले कसब हाच होय. या बाबतीत कुंतक अतिरेकी नाही. एकोणीसविसाव्या

शतकातील पाश्चात्य कलावाद्यांसारखी त्याने विषयभूत वस्तू नाकारलेली नाही. त्याने स्पष्ट शब्दात असे सांगून टाकले आहे की काव्यवस्तू स्वभावतः रमणीय असायला हवी, म्हणजे काव्यात वस्तूच्या सहृदयाला आल्हादकारक ठरतील अशाच स्वरूपांचे वर्णन असले पाहिजे. पण येथे महत्त्व वस्तूला नाही. वस्तूला महत्त्व दिल्यास, 'कोण कवीस्तव प्रार्थील'? म्हणजे कवीचे महत्त्वच कुठे उरले? येथेही खरे मोल आहे ते सहृदयाला आल्हादकारक वाटणाऱ्या धर्मांच्या आविष्काराचे. सामान्य धर्मांचे आकलन तर सर्वसाधारण लोकही करू शकतात. पण सहृदयांच्या हृदयाला आल्हाद देणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण धर्मांचा आविष्कार कवीची प्रतिभायुक्त दृष्टीच करू जाणे; आणि हीही कलाच होय. हवे तर आपण तिला कलेचे आंतर स्वरूप म्हणा, पण असते हीही कलाच.

मानसिक जीवनाला तीन बाजू असतात : ज्ञानाची, अनुभूतीची आणि कल्पनेची. यांपैकी काव्यात खरे महत्त्व कल्पनेच्या व अनुभूतीच्याच बाजूला असते. ज्ञानाची बाजू हा त्याचा सर्वसाधारण आधार मात्र असतो. विविध प्रतिस्पर्धी संप्रदायात याच दोन अंशांच्या सापेक्ष महत्त्वाच्या मुद्यावर विरोध माजून राहिला. रससंप्रदायात अनुभूतीला प्राधान्य आहे हे उघड आहे. त्यानुसार काव्याचा प्राणभूत अंश भाव हा होय. भावाच्या आधारावरच काव्य सहृदयावर छाप पाडून त्याच्या चित्तात वासनांच्या रूपाने अस्तित्वात असलेल्या स्थायी भावाची आनंदात परिणती करते. एवंच काव्य हा मुळात भावांचा व्यापार होय. याउलट अलंकारवादानुसार काव्याचा आल्हाद भावाच्या परिणतीत नव्हे तर एक प्रकारच्या कल्पनात्मक (मानसिक बौद्धिक) चमत्कृतीत सामावलेला असतो. रससिद्धांताप्रमाणे काव्यास्वादात आपली चित्तवृत्ती मुळात उद्दीपित होत असते, – तर अलंकारानुसार कल्पना. वक्रोक्तिसिद्धांत हाही वस्तुतः अलंकारसिद्धांताचाच विकास होय. अलंकारात कल्पनेचे मर्यादित स्वरूप आधारभूत मानले आहे, तर वक्रोक्तीत व्यापक. कोलरिजची ललित कल्पना (फॅन्सी) हा अलंकारवादाचा आधार आहे आणि मौलिक कल्पना (प्रायमरी इमॅजिनेशन) हा वक्रोक्तीचा. वक्रोक्ती = कविव्यापार = मौलिक कल्पना. पण ही कल्पना कविगत आहे, सहृदयगत नव्हे. आणि ध्वनीशी वक्रोक्तीचा मौलिक भेद असण्याचे कारण हेच होय. ध्वनीची कल्पना सहृदयगत असल्याकारणाने ती व्यक्तिनिष्ठ आहे, तर कुंतकाची वक्रोक्ती कविकौशल्यावर आधारलेली असल्यामुळे वस्तुनिष्ठ ठरते.

कुंतकाची कल्पना अनुभूतीशी दोन हात करायला उभी राहिलेली नाही. त्याच्या कलेला रसाचा आणि त्याच्या कल्पनेला अनुभूतीचा पाठिंबा लाभलेला आहे. त्याने रसाला वक्रोक्तीचा प्राणरस मानले आहे. अर्थात कुंतकाच्या सिद्धांतात भावनेचा निरपवाद गौरव केलेला आहे, पण प्रश्न आहे तो तुलनात्मक महत्त्वाचा. तसे तर रसवादातही कल्पनेचे महत्त्व संदेहातीत आहे. कारण तिच्या द्वाराच विभावानुभाव-

व्यभिचारींचा संयोग साधता येतो. कलावाद आणि रसवाद यात मूळ मतभेद आहे तो कल्पना व अनुभूती यांपैकी प्रथम स्थान कुणाला द्यायचे याविषयी. कल्पना हा कलावादातला प्राणभूत घटक असून, अनुभूती तिला पोषक ठरते. इकडे रससिद्धांतात अनुभूती हाच मूळ पाया असून कल्पना हे तिचे अपरिहार्य साधन आहे. हीच अवस्था वक्रोक्ती व रस यांचीही आहे. कुंतकाने रसाला वक्रोक्तीचा सर्वात संपन्न अवयव मानले आहे, पण आत्मा आहे वक्रोक्तीच. याचे एक फलित असेही संभवते की रसाभावीही वक्रतेचे अस्तित्व असू शकेल. रस वक्रोक्तीचा उत्कर्ष साधतो हे खरे, पण तो वक्रोक्तीच्या अस्तित्वाच्या दृष्टीने अटळ मात्र नाही. अशा परिस्थितीला कुंतकाने फारसा थारा दिलेला नाही. त्याने सामान्यतः रसहीन वक्रतेविषयी तिटकाराच व्यक्त केला आहे. तरी पण वक्रोक्तीला काव्याचा आत्मा मानण्याचा अर्थ फक्त एकच होऊ शकतो आणि तो म्हणजे तिला स्वतःचे असे स्वतंत्र अस्तित्व आहे हा होय. रसावाचूनही वक्रोक्तीला स्वतःचे आगळे अस्तित्व आहे. आणखी स्पष्ट शब्दात सांगायचे तर वक्रोक्तिसिद्धांतानुसार रसाभावीही वक्रतेच्या अस्तित्वामुळे काव्य टिकाव धरू शकेल अशी अवस्था संभवतेच. हा प्रसंग टाळण्याचे प्रयत्न कुंतकाने वारंवार केले आहेत यात शंका नाही. पण वक्रोक्ती या अनवस्था प्रसंगातून निसटू शकत नाही. एरवी 'वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्' हे विधानच व्यर्थ ठरेल. वक्रतेच्या अभावी केवळ रसाच्या आधारावर काव्य जगू शकेल अशी परिस्थिती मात्र वक्रोक्तिवादानुसार संभवत नाही. कुंतकाच्या वक्रोक्तिवादाला याच दोन वैकल्पिक बाजू आहेत. पैकी पहिलीचे अस्तित्व फारसे संभाव्य नाही, कारण रसाच्या उद्दीपनामुळे शैलीत वक्रतेचा आविर्भाव अटळ ठरतो. रस वा भाव उद्दीपित झाल्याने भाषाही आपोआपच उद्दीप्त होऊन जाते आणि भाषेची ही दीप्ती म्हणजेच कुंतकाची वक्रता होय. म्हणून रस विद्यमान असताना वक्रोक्तीचा अभाव संभवत नाही. निदान कुंतकाच्या वक्रोक्तीचा तरी अभाव संभवत नाही. शुक्लजींनी जिथे ही वस्तुस्थिती नाकारली आहे तिथे त्यांनी वक्रतेचा अर्थ नुसती स्थूल चमत्कृती, शब्दार्थांची क्रीडा वा काही मोजके अलंकार असाच घेतला आहे. पण कुंतकाची वक्रता तर इतकी सूक्ष्म तशीच व्यापक आहे की शुक्लजींनी दिलेल्या बहुतेक सर्वच तथाकथित वक्रताविरहित उदाहरणात ती नानाविध रूपांनी अवतरलेली दिसते. यामुळे वक्रतेची काव्यातली अपरिहार्यता तर संदेहातीत आहे पण ती असणार मात्र भावप्रेरितच.

पहिली अवस्थाच वास्तविक विचारणीय आहे. रसाच्या भावरम्यतेच्या अभावी काव्य टिकू शकते का ? भावसौंदर्यरहित शब्दार्थांच्या क्रीडेत एक प्रकारची चमत्कृती निश्चितच असते. पण ती काव्याची चमत्कृती नव्हे. कारण असल्या चमत्कृतीने आपली जिज्ञासाच तेवढी तृप्त होते, तीपासून आंतरिक चमत्कृतीचा वा आनंदाचा लाभ होत नाही. आणि काव्याचे उद्दिष्ट तर तेच असते. कुंतकाने स्वतःच या

कल्पनेला जागजागी पाठिंबा दिला आहे. पण तेच आणि तितक्याच प्रमाणात त्याच्या वक्रोक्तिवादाचे खंडन ठरते. वक्रता हे काव्याचे अटळ माध्यम आहे हे खरे आहे, पण ते त्याचे जीवित वा प्राणतत्त्व आहे हे मात्र खरे नव्हे. व्यक्तित्वाविना आत्म्याचा आविष्कार संभवतच नाही, तरीही व्यक्तित्व म्हणजे आत्म्याचे जीवित मात्र नव्हे. हीच वक्रोक्तिवादाची, तशीच कलावादाची वा कल्पनावादाची मर्यादा होय.

पण वक्रोक्तिवादाचे यशही काही कमी प्रशंसनीय नाही. भारतीय काव्यशास्त्राच्या इतिहासात ध्वनिव्यतिरिक्त दुसऱ्या कोणत्याच काव्यसंप्रदायाचे प्रतिपादन इतके व्यवस्थित नाही. आणि काव्यकलेचे इतके व्यापक व सखोल विवेचन तर ध्वनिसिद्धांतातही केलेले नाही. काव्याच्या वस्तुनिष्ठ सौंदर्याचे इतके सूक्ष्म विश्लेषण नुसत्या आपल्या काव्यशास्त्रातच नव्हे तर पाश्चात्य काव्यशास्त्रातही सर्वस्वी दुर्मिळ आहे. कुंतकापूर्वी वामनाने रीतिगुणांच्या व भामह, दंडी इत्यादिकांनी अलंकारांच्या व गुणांच्या विवेचनात या दिशेने यशस्वी प्रयत्न केले परंतु त्यांची कक्षा संकुचित होती. पदरचना व शब्दार्थ यातील उघड जाणवणाऱ्या तेवढ्याच सौंदर्यात्मक अंशांचे विश्लेषण ते करू शकले. कुंतकाने सूक्ष्मातिसूक्ष्मापासून अधिकाधिक व्यापक अंशांचा परामर्श घेऊन भारतीय सौंदर्यशास्त्रात एक नवा पायंडा पाडला. कलेची काव्यातील महती स्वतःसिद्ध आहेच. वास्तविक रस व कला हे दोनच काव्याचे मूलभूत घटक होत. या दृष्टीने काव्यशास्त्रात कलेच्या विवेचनाला रसविवेचनाइतकेच महत्त्व आहे. वक्रोक्तिवादाने याच कलात्मक अंशावर मार्मिक भाष्य लिहून भारतीय काव्यशास्त्राच्या विकासाला अभूतपूर्व हातभार लावला आहे.

●●

स मा प्त



सूची

—※—

अग्राम्यत्व १७८, १८८, १९०, २०४
अंगद ७७
अज्ञेय १२०
ॲडिसन २१७, २१८
अतिरिक्त वक्रता २२३, २३३, २५२
अतिवस्तुवाद २३२
अतिवास्तवता ११५
अतिशयोक्ती १५९, १६६, २४३
अतिसौकुमार्य १५५
अद्‌भुतता ९९, १००, २२०, २२१
अद्वैतवाद १४, ५५, ७४, ११७, ११८, १२६, १३०
अध्यात्मवाद ४२–४५, ७५, ८८, १०१, २२५
अनवीकृतत्व १५९, १९०
अनुप्रास १४२, १४४, १८७, १९१, १९४, १९६, १९८, २१८, २३४
अनुभूती १२९, २०३, २२५, २२७, २३२, २३३, २५४–२५६
—ची एकात्मता ३७
—ची सखोलता १६९
—ची समधातता ३७
—ची समृद्धी १२८
—चे क्षण ११०
वाद १०३
अनैसर्गिकता १८७
अन्तःप्रवृत्तींचा समतोल ३३, ३८, ६२, ६३
अंतःसंस्कार २२७, २३२
अंतःस्फूर्ती २३०
अंत्ययमक ११७ ११८
अत्यानुप्रास ११८
अन्योक्तिरूपक १५७
अन्योक्ती ९२
अपस्मारण ११७
अपौद्धारबुद्धी १३२
अप्पय्य दीक्षित २४०
अप्रस्तुतप्रशंसा १७४, २५३
अभिधा २४२
अभिनव काव्यप्रकाश २९
अभिनवगुप्त ३, ४, ६, ८, १०, १२, १४, १६, १८ २१,–२३, ६६, ६७, ७३–७५, ७८–८१, ८४–८८, ९६, १०२, ११७, १२०, १३०, १३२, १४३
अभिनवभारती २०–२५
अभिव्यक्तिवाद ५४, १०२, १११-११४
अभिव्यक्ती ९७, ११३, १२५, १३३, १६७, १७१, १७५, १७६, २०३, २०९, २१५, २१६, २२०, २२१, २२२, २३१, २३२, २४९, २५१
अभिव्यंजना १११, ११२, १७२, १९९, २१२, २२३, २२६, २२७, २२८, २२९, २४८, २४९, २५१

अभिव्यंजनावाद ९८, १२५, १७४, १७५, १९९, २२५-२२९, २३१, २३२, २४८, २५०, २५१, २५२, २५३
अमूर्त संवेदना ११२, २३१
—स्पंदन २२७
अमूर्ताचे मानुवीकरण २२१
अमृतानंद योगिन् २०३
अरस्तू का काव्यशास्त्र ३७
ॲरिस्टॉटल ३१, ३७, ४३, ४४, ५३, ५४, ५८, ५९, १०३, १४७, १४९, १५०, १५६, १६३, १६७, २१०, २१२, २१६
ॲरिस्टोफेनिस १४७, २०९
अर्कसूरी १८१
अर्थगांभिर्य १७१
—निष्ठा १७२
—बाहुल्य १५९
—वृत्ती १४२,१४३
—वैमल्य १५७, १५८, १६२,२०४, २०५
—व्यक्ती १४५, १५२, १५५, १९०, २०४, २०५
—सौंदर्य ९३
अर्थालंकार ९०
अलंकार ९०, ९३-९६, १२४, १२७, १४५, १५७, १६०, १६१, १६४, १६८,१७८,१७९, १८४, १९२-२०५,२०९, २१३, २१४, २२२, २२३, २२५, २२८, २३०, २३१, २३४, २३५, २३६, २३७, २३८, २३९, २४०, २५६
—मंजरी १९३
—योजना ११८, २००, २१४
—वाद ८८, ८९, ९६, ९८, १७९, २५०, २५२-२५४
—वादी ५, १४, १७, ९२-९५, ११४
अलिप्तता २८
अलौकिकत्व २८,१२३
अवहट्ठ १७८
अवांतर वाक्यांश १४९
अशुद्ध शैली २१७
अश्रद्धा १३४
अश्लील २०४
असंलक्ष्यक्रम व्यंजना ४९
असाधुत्व १६१
असामान्यता १५७, २१३, २१८
ॲस्कायलस १४७
अस्तित्ववाद ११५
अस्मितेचे विसर्जन २८
आकृतिबंध ११४
आकृती १३३
आचार्य विश्वेश्वर १०, २०
आडंबर १६२, १६५, १६६, २१६
आत्मकरुणा ६०
—निष्ठ चित्रण १०३
—निष्ठ दृष्टिकोण ११६
—पीडेचा आनंद ५८, ६०
—रस ५६
—वाद १०३, १०८, १२५, १३३, २०१
—विश्रांति १३, १००, १०१, १०९, ११७, १२१, १२७
—विस्मृती ११६, ११९, १७३
—साक्षात्कार ६५
आत्मानुभूतिरूप रस ८०

आत्माविष्कार २४२, २५६
आत्म्याचा आस्वाद ५४
—उद्दाम उद्रेक १६४, १६५
—ची खळबळ १०१
—ची वैचारिक प्रवृत्ती ४५
—ची समतोल अवस्था ३१
—चे विशदीकरण २२९, २३१
—चे व्यापार २२६
आदर्शवाद ९८, १०३–१०४
आनंदवर्धन ८९, ९६, ११४, १३२, १३९–१४३, १४५, १५०, १५२, १७३, १८६, २०१–२०५
आनंदवाद ४३, ५२, ५६, ७५, १०१, १३४, २२५, २२६, २३१, २४२
आनंदाचे स्वरूप ४०-४८
आनुगुणत्व २०४
आन्तर वृत्ती १२२, १२३, २४७
आन्तर स्पर्श २४९
आभिजात्य १६०
आभिजात्यवाद ९८–१०२, १०७
आयझरा पाउंड १२०
आयडिॲलिझम १०३
आयोनियन शैली १४८
आरभटी १४२, १४३, १८०, १८८
आर्नोल्ड (मॅथ्यू) ३२, १०२, ११२, १७१, २२३, २२५
आर्स पोएटिका १५३
आल्हाद ३३, ९३, २१७, २३१, २४४, २५४
आवरणभंगप्रक्रिया ८
आवेगाचे उद्दीपन २२२
ॲस्कर वाइल्ड १७१, १७२
आस्तिक ६४
इझाबेला २२४
इतर रीतिकार १९२–१९९
इतिहासकार १०३, २१६
इतिहासप्रामाण्य १७१
इसिडार १६३
उक्तिवैचित्र्य १७४, २०४, २०५, २३९, २४५, २४६, २५१
उज्ज्वलता १६०, १७४, १८७
उज्ज्वल लोकभाषा २१४, २१५
उत्कटता १५५
उत्कर्षभावना १८७
उत्तररामचरित्र १०२
उत्पत्तिवाद २३
उत्पाद्य लावण्य २१२, २२९
उत्प्रेक्षा २४३
उत्स्फूर्त गणितविद्या १२०
उदात्त ९९, १५६, १५७, १५८, १७१–१७३
उदात्तता १५४, १५५, १६५
उदात्त गांभीर्य २२३, २२५
उदात्त भावना २१३
उदात्त शैली २१३
उदात्तीकरण ७७, १२२
उदारता १६०, १८७, १८८, १९०, १९७, २०१, २०४
उद्भट ९१, १२१, १४३, १४४, १८६, १९२
उपचारवक्रता २१२
उपचिती १३२
उपनागरिका १४०, १४२, १४३, १५९, १७०, १८३, १८४, १९२, १९४–२०५

उपमा १९', १९४–२०५, २२८, २३८, २४३
उपरोध २३५, २४३, २५२
उपहास २४७
उपाध्याय (बलदेव) १४४, १५८, १६२, २५२
उपाध्याय (रामचरित) २४२
उभयात्मक रस २१, २५
उसमान १७८
ऊर्जस्वी ९१
ऊर्जस्वी भावना २१४
ऋजुता १६५, २२३
एकतानता १७६
एकसंघ अभिव्यक्ती १७५
एकाक्षर विन्यास २१८
एडिसन ४४, १६५, १६७
एमिलो २३२
एलकुइन १६३
एशियाटिक शैली १५२, १५३, १६३
एसे ऑन क्रिटिसिझम २१७
एस्किलिस ५८, २०९
ऐजरा पौंड २३२
ऐटिक शैली १५२, १५३, १६२
ऐतिहासिक टीकापद्धती २२३
ऐंद्रिय परिणामाची अनुभूती २१९
ऐंद्रिय संवेदना १७४
ओजस्वी शैली १५६, १५८, १५९, १९२
ओजोगुण १४५, १५०, १५१, १५५, १५७, १६४, १६६, १७४, १७७, १८३–१८६, १९३–२०५, २३७
ओरॅटर २१४
औचित्य ९९, १०२, १०४, १३९, १५०, १५२, १५४, १६५, १६८, १७२, १७३, १७४, २१२, २१३, २१६, २२५, २३३, २५३
औचित्यवाद ८८, ९५, ९७
औज्ज्वल्य २०४
औदार्य १५५, १६०, १६१, १९०, २०४, २१४
कथानिवेदनतंत्र ९०
कथावस्तू २२४
कबीर १७८, २३५
कमिरज २३२
करुणरसास्वाद ५१–६५
कर्कश ध्वनी १५५
कला, कलावाद ६०, ११२, १३५, २१६, २१९, २२४, २२५, २२८, २२९, २३२, २५३–२५६
कलात्मक अवस्था ५, ४२
कलात्मक अंश ३५, ९८, १४५, २३४, २५६
कलानुभूती ३३
कलाविकास २२३, २२९
कलासाधनांचा समन्वय ६४
कल्पना १६८, १७५, २०१, २१५, २१६, २२०, २२५, २२८, २२९, २३७, २५०, २५४, २५५, २५६
–जन्य आनंद २१८
–चमत्कृती ५३, ११३, १३३, २५४
–त्मक अंश ४९, ८६, ९९, १०९, १२७, १९६, १९७, २०५

–त्मक पुनर्निर्मिती २१०
–त्मक प्रत्यभिज्ञा ४४
–त्मक भावना ९७, ९८
–व सत्य २१५, २१६
–विलास १०४, १०९
–चा आनंद ४७
–चा मुक्त प्रवाह २१५
–ची भव्यता १६०
–ची रंगच्छटा १६९
–चे महत्त्व २१७, २५४
–वाद २५६
कल्याणकारक भावना १०४
कल्याणवाद १०४, १२१–१२३, १३६
कल्लिक्लेस ४३, ४४
कविकल्पतरू १८१, १८२, २३६
–कौशल्य ३५, ४२, ५२, ५७, १३२, २०१, २३३, २४१, २५३, २५४
–गत अनुभूती १३३
–गत रस १३२
–गमनमार्ग १४०
कविता क्या है ? १९६
कविप्रस्थानहेतू १४०, १७९
–प्रिया १७९, २३६
–त्वरीती १७९
–व्यापार वक्रता २४५
–रत्नाकर १८०
–स्वभाव १४०, १८२
कष्टार्थदोष १५१
काकू २३६–२४०
काणे २५३
कांट ४१, ४४, १०३, १६८
कांती १५०, १५२, [illegible]३, १५७, १६०, १६१, १६४, १७४, १८७, १९०, १९५, २००, २०२–२०४
कामायनी १०२
कालिदास ८४, १९३, २०२
कायवाङमनसां चेष्टा: १४३
काल्पनिक सत्य २०९, २१०
काव्यद्वार १८६
–निर्णय १९४
–पुरुष १४०, १८१, १८६
–प्रकाश ६६, ६७, १६२, १८१, १८:, १८५, १९४, १९५, १९७
–प्रयोजन २४०
–भेद ९४
–मय शैली २१५, २१६
–मय स्वरूप २२४
–मार्ग ९४, १४५
–मूल्ये १७१, २४०, २४५
–में रहस्यवाद १९५
–रसायन १८६
–रीती १४८
–लक्षण १८८, २२१
–वस्तू ९४
–विषय २२४
–वृत्ती १४२
–व्यापार २२४
–शास्त्र ३१, ५८
–शैली ८४, १९०, २२२–२२४
–शैलीची चार तत्त्वे १९६
–सत्य ४८, २१०
–सौंदर्य ५, १३२, २००, २३४, २५३
–चा आत्मा १९६

–ची मूल्ये १२१-१२३
–चे ध्येय २४५
काव्यकला १६५, १७९
–गत रस १३०
–घटक १७९, २०५
–जिज्ञासा २९, ३०
–दर्पण १९४
–दोष १६६
काव्यात्म भाषा १७८, २२५, २५०
–नंद १६, ४०–४८
–लंकरण ५७
–लकारसूत्रवृत्ती १५८
काव्यालोचन २८, २९
काव्यास्वादप्रक्रिया ४९
काव्योद्भव सवेदना ५०
कीट्स १०१, १६९, २२३, २२४
कुंतक ९०, ९३, ९५, १२०, १४०, १४४, १४५, १५०, १६०, १७२, १८२, १९७, १९८, २००, २०१, २०९, २१०, २१२, २१४, २१७, २१८, २२०, २२१, २२४, २२६, २२९, २३०, २३१, २३२, २३३, २३४, २३६, २४८–२५६
कुमारसंभव ८४
कुरुक्षेत्र १२४
कुलपती १८४–१८६
कुल्लूक १४४
कुसर ६१
कृत्रिम चमत्कृती २२१
कृत्रिमता १६७, १७०, २२१
कृत्रिम वक्रोक्तिविलास २२१
कृत्रिम शैली १५९
कृष्णपर काव्ये १७८
केशवदास १७९, १८०, १८०–१९२, २३५, २४६
केळकर द. के. २८
कैशिकी १४२–१४४, १८०, १८८
कौडिया (अर्जुनदास) १९३, १९४
कोमल २१४
कोमल वर्णांची गुंफण १६७
कोमला १४२, १४३, १५१, १५६, १५९, १८३, १८६, १९२, १९४, १९७
कोरनेई २१६
कोलरिज ३२, १०१, १२१, १६९–१७१, २२१, २२३, २५४
क्रोशे ४१, ४४, ४५, ५०, १११, ११२, १३५, १७२, २२५, २२६, २२९, २३०, २३१, २३२, २३३, २४८, २५६
क्लाइव्ह ४१, ४६, ५१
क्विंटीलियन १५१, १६०–१६२, २१४
क्षेमेन्द्र २४०
खडोबा वोली १९५, २४२
खड्गबंध २१७
गटे १०२, १६९, २१९, २२०
गद्यपद्यांची शैली १४९, १६९, १७०, १९५, २२१, २२२
गद्य व काव्य २०९, २१९
गंभीर पदरचना २१२
गरिमा १५०, २१२, २१६
गाढबंधत्व १५९, १८०
गांधींचे बलिदान ६३
गांभीर्य १५८
गॉर्की १०५
गीत १६७

गुण ६३, १४५, १५९, १६८, १७०, १७५–२०५, २३५, २५६
गुणचंद्र ५, २५, ३५, ३९, ५६, ८८, १२१
गुण रसधर्म १८८, १९१
–रसिकगत १८९
–वर्गीकरण १८९, १९०
–वर्णाधिष्ठित १९०
–वती पदरचना १३९
–वृत्ती १९५
गुणांचे पृथक्करण २०४, २०५
गुणालंकार १०१, १३१, १३२, १८५
गुप्त (जगदीश) ११७, १२०
गुप्ता (अतुलचंद्र) २९
गुलाबराय (डॉ.) २६, ७५, ८१, १९७, २५०
गूढ गंध १७२
गूढवाद ४८, ६२, ८४, १०८, १७८, २३५
–भाषा २३३
गेयता ११७, ११८
गोड कुतूहल १७०
गोड सहानुभूती १०५
गोदान १२४, १२८
गोपेन्द्रत्रिपुर हरिभूपाल २०३
गोविंद ठाकूर ६७
गौणार्थ २००
गौडी १४०–२०५
गौणी (?) १९४
ग्राम्यता १५४, १७०, १८७, १९१
ग्राम्य शब्द २१५
ग्राम्यत्वाभाव १९१
ग्राम्या १४२
ग्रीक लिटररी क्रिटिसिझम् १४९, १५६
ग्रोस ५२
ग्वाला १९३
घोषवाद २३२
घनानंद १०२, २३८
घनानदकवित्त १०२
चढउतार १९७, १९८
चतुर्वर्गफल ९४
चंद १७७, १७८, २३४
चमत्कृतिवाद २४८
चमत्कृती ९, १२–१५, ३३, ३५, ४२, ५७, ६१, ७७, ८८–९२, ९७, १२४, १५९, १६४, १७२, १९५, १९६, २१०, २११, २१७, २१८, २३०, २३१, २३५, २३६, २३९, २४१–२५६
चर्वणा ११–१३
चलनवलन (कायिक, मानसिक) १४२
चाक्षुप संवेदन १३२
चॉसर १०५
चिकित्साशास्त्र ५८
चित्तवैमल्य ३०
चित्ताची एकतानता ७९
–दीप्ती २०२
–द्रुती २०२
–व्याप्ती २०२
चित्र १७३, २१९
–कला १७५, २३२, २३३
–काव्य ९२, १६३, २१४
–गुण १७४
–दर्शी भाषा १७०, २२३, २३३
–मय झंकार २५०
चित्रात्मक अभिव्यक्ती २२४
चित्रात्मक सामर्थ्य २२३

चित्रीकरण १७३, २४०
चिंतामणी २७, ७२, १८१-१८६, १८८, २३६, २४७
चौहान (शिवदानमिश्र) १०७
छंद ९१, ११७, ११८, १५७, १७७, २२३, २३२
छंदःशास्त्र १६३, २१४
छायावाद १०२, १२१, १९८, १९९, ५४८, २५०, २५१
छायावादी युग २४९, २५०
जगतसिंह १९२, १९३, २३६, २३७, २४०
जगन्नाथ ६, ८, १५, २४, ६९-७१, ७६, ८०, ८८, १२१, १८७, १९५, १९७
जनक ८०, ८८, १२१
जनकवाटिकाप्रसंग ४९, ८०, ८१
जयदेव ९१, ९२
जर्मन आध्यात्मिक तत्वज्ञान ४८; ६०
जसवंतभूषण १९३
जाणिवेवर संस्कार १६७, २०३
जानपद भाषा १६९, १७०, २१३
जॉन्सन १६४-१६७, २१६
जायसी १०२, १७८
जॉर्ज इलियट १०५
जॉर्जिअस २०९
जिवंत अभिव्यक्ती २२४
जिवंत भाषाशैली २२३
जिज्ञासा २२३
जीवात्म्याचे अंश (राग, विद्या, कला) ५५
जुने अक्षर काव्य २२०
जैन आचार्य २७, ४२, ५७, ८८, ११८, १३२
जोग रा. श्री. २९
ज्ञानाची स्वरूपे ४५
ज्ञानाचे साहित्य २२३
ज्ञानावस्था २७
झगमगाट २१७
झंकार २०४, २५०
झोला १०५
टॉलस्टॉय ३२, ७९, १२२, २२५
टेन १७१
टेनिसन २२५
टेरेन्स १५१
ट्रॅजेडी ३१, ५६, ६३
ठाकुर २४५-२४७
डायोनीसियस १५१, १५४-१५६, १६३, २१४
डिक्वोन्सी २२२
डिमेट्रियस १५१, १५६-१६०, १६३, २१४
डिस्कव्हराज २१६
डी वल्गरी एलोक्वेन्शिया २१५
डेकोमेरन २२४
डे (सुशीलकुमार) १४५, १४६, २२९, २५३
डोस्तोव्हास्की १०५
ड्यूबॉय ६१
ड्रायडन १६६, २१६, २१७
तमोगुण १४, ५५
तर्कनिष्ठा १०४
तर्कशास्त्र ८, ६४, २२६
तात्त्विक दृष्टी ११३
तादात्म्य १५, ६१, ६९, ७०, ७६, ७७, ८२, ८३, ११९, १२५, १७२
तान २३७

तिरकसपणा २३३, २३८, २५२
तुर्गनेव्ह १०५
तुलसीदास ८२, ८३, १०२, ११९, १७९
थॅकरे १०५
थिअरी ऑफ ड्रामा ५८
व्हंडी ८, ९०, ९१, १२१, १३९, १४५, १५२, १५४, १५९, १७६, १८६, १८७, १८९, १९१, १९६–२००, २३४, २५६
दशरूपक २४, १८८
दांते १६३, २१४, २१५, २१७
दास १८८–१९२, १९४, २३७
दीप्ती २४८, २५६
दुर्दम्य भावनावेग २२०
दुष्यन्त ५, ८, ६५, ७०, ७७
दुःखवाद ६०
दृश्य काव्य १८८, २०२
देव १८६–१८९, २३७, २३८
देशपांडे, ग. त्र्यं. २८
देहवादी सिद्धांत १९९, २०१
दैवी शक्ती ५२
दोष ७०, ७१, १५९–१६२, १७०, १७५, १७९, १८१, १८५, १९१
दोषाभाव १८४, १८५, १९१, १९४
द्वंदातीत अवस्था ११६
द्वंद्वात्मक भौतिकवाद १०६
द्वंद्वात्मक शक्तींचा अनुभव ६२, ६३
द्विवेदी (महावीरप्रसाद) १९५, २४२
द्विवेदी–युग १९९, २४०, २४२, २४९
द्विवेदी (हजारीप्रसाद) २६, ११९
द्वेषजन्य आनंद ५९
द्व्यर्थी अभिव्यक्ती १४९
धनंजय १३२
धनिक २०
धर्माधर्मविवेक १२२, १२३
ध्वनिकाव्य १७९; –वाद १९१, १९४, २०४, २३५, २३७, २५१, २५३, २५६
ध्वनी ५७, ८४, ८८–९२, ९६–९८, ११३, ११४, १२४, १२७, १७३, १७९, १९६, १९९, २०२, २३५, २३६, २३७, २४४, २४५, २५०, २५३, २५४
ध्वन्यालोक १३२
नूक्कल २०९, २१०
नखरा २३६, २३९, २४३
नंददास १७८
नवकल्पना २१६
नवकविता ११५
नवनिर्मिती २१९
नवशास्त्रवाद १६५–१६८, २१६–२२०
नवसाहित्यातील जाणिवा ११५, ११६, १६४
नवे प्रयोग २१६
नागर शब्द २१५
नागरिका १९४
नागरीपणा १७८, २३४
नाट्यदर्पण २५, ५६, ५७
नाट्यनैपुण्य ३५, ५७, १३२
नाट्यवृत्ती १४२, १८८, १९३
नाट्यशास्त्र २५, २६, २७, १८८
नाट्यसामग्री ४, ३९
नाट्यसौंदर्य ५, १३२
नाद १३३, १५३, १७३–१७५, १८२, २५०

नादाचा झंकार १६७
नायिका २३७
निकोल (एल्युडाइस) ५४, ५८-६१
निदर्शना २४३
नियतवर्णव्यापार १४१
नियतिवाद ६०
नियंत्रण २१६
निरामयता ९९, १००
निराला २५०
निराशावाद ११०
निर्गुण भक्तिमार्गी कवी १७८
निर्विकल्प ज्ञान १५
निष्कपटोपणा १७३
निसर्ग १४०, १६६ २१६
निसर्गविरुद्ध वर्णने २०९
निसर्गाचे अनुकरण २२०
नीतिवाद २४२
नीतिपर रसकल्पना ८४
नीतिशास्त्र ३३, ११०
नीत्शे ६२, ११०
नीलकण्ठ १९३, २४४
नैयार्थ दोष १५१
नैतिक अधिष्ठान ७५, ११२;-आक्षेप १३५; -कल्पना ३८;-मूल्ये १०७, १०८
नैसर्गिक शक्ती १६९;-सहानुभूती ८४
पदपरार्धवक्रता २००, २०१, २३३, २३४, २३७;-पूर्वार्धवक्रता २००, २०१, २३३, २३४, २३७;-बंध १५५;-रचना ५७, १५२, १५४, १६०, १६२, १६९, १७३, १७९, १९८, २०३, २११, २५३, २५६; -रचनाचमत्कृती १८९;-रचना-सौंदर्य २१७;-विन्यास २४४; -संघटना १४१;-लालित्य २१७
पद्मगुप्त १९३
पद्मसिंहजी २४२
पद्माकर २४५, २४६, २४८
पद्मावत १०२
पन्त (सुमित्रानंदन) १९८, २५०-२५२
पंथ १४०
परपीडेचा आनंद ५९, ६०, ६३
परंपरानिष्ठता ९९-१०१
परंपरावाद २१६
परुषा १४०, १४२, १४३, १५१, १८३, १९२, १९४-१९७
पर्यायवक्रता २१५, २४३, २५०
पर्यायोक्ती १४९, १५७, १५८
पल्लवकी भूमिका १९८
पांचाली १४०, १४३, १५५, १५६, १५८, १६२, १७१, १७८, १८०, १८२-१८६, १९२, १९४, १९७, १९८, २०३
पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील वक्रोक्ती २०९
पाश्चात्य तत्त्वज्ञ ५९
पिंगल १७८
पिरँडेलो ११२, २३०
पोटर १७१-१७३, २२५
पुनरुज्जीवन २१६
पुनरुत्थानकाल १४५, १६२, १६४, १६५
पुनर्जागृतीचा काल २१५
पुनर्निमिती १०३, २३१
पुनरुक्तिप्रकाश १८९, १९०
पुराणे ६१
पुष्टार्थता १६७
पृथगात्मता १७३, २५१
पैट्रिजी २१५

पोएटिक्स १४९, २१०, २११
पोद्दार (कन्हैय्यालाल) १९३, १९४, २३८
पोप १६७, २१६, २१७
प्रकरणवक्रता २००, २०१, २१२, २१४ २२५
प्रकल्पना १३५
प्रकृती २१६
प्रक्रम २०५
प्रक्रमभंग १९०
प्रकृतवाद १०५
प्रक्षोभ ६४ १०१, १२४
प्रगतिवाद १०६, २५१, २५२
प्रगल्भता २४७
प्रतापनारायणसिंह १९३
प्रतापरुद्रयशोभूषण १८२
प्रतिभा ८३, १२९, १३३, २११, २२७, २३५
प्रतिभेचा उद्रेक २१५
प्रतिमान २३२
प्रतिमाविधान १३२, २४०
प्रतीकयोजना ९६, १७५, २३५
प्रतीकवाद ९८, १०८–११०, २५२
प्रतीतिसिद्धान्त २३, ५२
प्रत्यक्षादी प्रमाणे १२, १३, २१४
प्रत्ययकारी शब्द २१३
प्रफुल्लता २१४
प्रबंध-कल्पना २१२, २५३;–काव्य ९०, ९६, ११८, ११९, १२४ १८५, २५३; – चमत्कृती २१२; –वक्रता २००, २१२, २२५, २३१, २३४. २३५
प्रबळ शैली १५७
प्र भाववाद ९८, ११०–१११, २३२, २५२
प्रयोगवाद २५२
प्रवृत्ती (वेशविन्यासक्रम) १४२
प्रसन्नराघव ८१
प्रसाद गुण १४५, १४९, १५४, १५५, १६४, १६६–१६८, १७२–१७४, १८३, १८६, १९३–१९८, २०३, २०४
प्रसाद (जयशंकर) १०२, २१९, २४९, २५०
प्रसाधन १५३ १७४, २३४
प्रासादिक शैली १५६–१५८, १९२
प्रियप्रवास १०२
प्रेममार्गी कवी १७८, २३१
प्रेरणेचे साहित्य २२२
प्रौढा वृत्ती १९७
प्रौढी गुण १५०, १५४–१५८, १६० १६४, १६६, १६७ १७४
प्लेझर ४०
प्लेटो ३१, ४३, ४४, ५९, १०९, १२१, १४८, १५४, १५६, १५८, २०९, २१०
प्लोटायनस १०८, १२१
फाँतनेल ५९
फारशीची छाप २३८
फिक्टे १६८
फिलोडेमस १५७
फ्रॉइड ४५
फ्रॉग्ज १४७, २०९
फ्लॉबेअर १०५
फ्लॉरिड शैली १५५
बंध १५३, १५४
बर्गसाँ ११०
बांगला साहित्ये ट्रॅजेडी ३०
बाण ११८, १६२, १७०
बायग्राफिया लिटरेरिया २२३

नादाचा झंकार १६७
नायिका २३७
निकोल (एल्युडाइस) ५४, ५८-६१
निदर्शना २४३
नियतवर्णव्यापार १४१
नियतिवाद ६०
नियंत्रण २१६
निरामयता ९९, १००
निराला २५०
निराशावाद ११०
निर्गुण भक्तिमार्गी कवी १७८
निर्विकल्प ज्ञान १५
निष्कपटीपणा १७३
निसर्ग १४०, १६६ २१६
निसर्गविरुद्ध वर्णने २०९
निसर्गाचे अनुकरण २२०
नीतिवाद २४२
नीतिपर रसकल्पना ८४
नीतिशास्त्र ३३, ११०
नीत्शे ६२, ११०
नीलकण्ठ १९३, २४४
नैयार्थ दोष १५१
नैतिक अधिष्ठान ७५, ११२;-आक्षेप १३५; -कल्पना ३८;-मूल्ये १०७, १०८
नैसर्गिक शक्ती १६९;-सहानुभूती ८४
पूर्वपरार्धवक्रता २००, २०१, २३३, २३४, २३७;-पूर्वार्धवक्रता २००, २०१, २३३, २३४, २३७;-बंध १५५;-रचना ५७, १५२, १५४, १६०, १६२, १६९, १७३, १७९, १९८, २०३, २११, २५३, २५६; -रचनाचमत्कृती १८९;-रचना-सौंदर्य २१७;-विन्यास २४४; -संघटना १४१;-लालित्य २१७
पद्मगुप्त १९३
पद्मसिंहजी २४२
पद्माकर २४५, २४६, २४८
पद्मावत १०२
पन्त (सुमित्रानंदन) १९८, २५०-२५२
पंथ १४०
परपीडेचा आनंद ५९, ६०, ६३
परंपरानिष्ठता ९९-१०१
परंपरावाद २१६
परुषा १४०, १४२, १४३, १५१, १८३, १९२, १९४-१९७
पर्यायवक्रता २१५, २४३, २५०
पर्यायोक्ती १४९, १५७, १५८
पल्लवकी भूमिका १९८
पांचाली १४०, १४३, १५५, १५६, १५८, १६२, १७१, १७८, १८०, १८२-१८६, १९२, १९४, १९७, १९८, २०३
पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील वक्रोक्ती २०९
पाश्चात्य तत्त्वज्ञ ५९
पिंगल १७८
पिरँडेलो ११२, २३२
पीटर १७१-१७३, २२५
पुनरुज्जीवन २१६
पुनरुत्थानकाल १४५, १६२, १६४, १६५
पुनर्जागृतीचा काल २१५
पुनर्निमिती १०३, २३१
पुनरुक्तिप्रकाश १८९, १९०
पुराणे ६१
पुष्टार्थता १६७
पृथगात्मता १७३, २५१
पैट्रिजी २१५

पोएटिक्स १४९, २१०, २११
पोद्दार (कन्हैय्यालाल) १९३, १९४, २३८
पोप १६७, २१६, २१७
प्रकरणवक्रता २००, २०१, २१२, २१४ २२५
प्रकल्पना १३५
प्रकृती २१६
प्रक्रम २०५
प्रक्रमभंग १९०
प्रकृतवाद १०५
प्रक्षोम ६४ १०१, १२४
प्रगतिवाद १०६, २५१, २५२
प्रगल्भता २४७
प्रतापनारायणसिंह १९३
प्रतापरुद्रयशोभूषण १८२
प्रतिभा ८३, १२९, १३३, २११, २२७, २३५
प्रतिभेचा उद्रेक २१५
प्रतिमान २३२
प्रतिमाविधान १३२, २४०
प्रतीकयोजना ९६, १७५, २३५
प्रतीकवाद ९८, १०८–११०, २५२
प्रतीतिसिद्धान्त २३, ५२
प्रत्यक्षादो प्रमाणे १२, १३, २१४
प्रत्ययकारी शब्द २१३
प्रफुल्लता २१४
प्रबंध-कल्पना २१२, २५३;–काव्य ९०, ९६, ११८, ११९, १२४ १८५, २५३;– चमत्कृती २१२; –वक्रता २००, २१२, २२५, २३१, २३४. २३५
प्रवळ शैली १५७
प्र भावबाद ९८, ११०–१११, २३२, २५२
प्रयोगवाद २५२
प्रवृत्ती (वेशविन्यासक्रम) १४२
प्रसन्नराघव ८१
प्रसाद गुण १४५, १४९, १५४, १५५, १६४, १६६–१६८, १७२–१७४, १८३, १८६, १९३–१९८, २०३, २०४
प्रसाद (जयशंकर) १०२, २१९, २४९, २५०
प्रसाधन १५३ १७४, २३४
प्रासादिक शैली १५६–१५८, १९२
प्रियप्रवास १०२
प्रेममार्गी कवी १७८, २३५
प्रेरणेचे साहित्य २२२
प्रौढा वृत्ती १९७
प्रौढी गुण १५०, १५४–१५८, १६० १६४, १६६, १६७ १७४
प्लेझर ४०
प्लेटो ३१, ४३, ४४, ५९, १०९, १२१, १४८, १५४, १५६, १५८, २०९, २१०
प्लोटायनस १०८, १२१
फाँतनेल ५९
फारशीची छाप २३८
फिक्टे १६८
फिलोडेमस १५७
फ्रॉइड ४५
फ्रॉग्ज १४७, २०९
फ्लॉबेअर १०५
फ्लॉरिड शैली १५५
बंध १५३, १५४
बर्गसाँ ११०
बांगला साहित्ये ट्रॅजेडी ३०
बाण ११८, १६२, १७०
बायग्राफिया लिटरेरिया २२३

वायरन १०१
वावरा (प्रा.) १०८, १०९
बिंबप्रतिबिंबभाव ९२;–भाषा २३३; –योजना १२७;–वाद ११४-११५, २३२, २५२
बिवृए १७१
बिहारी २, ५१, ५२, १०२, २३७, २३८, २३९, २४२, २४३
बीड १६३
बीभत्स रस १७
बुचर (प्रा.) ५३
बुद्धिनिष्ठता १२०
बेल ५१
बोइलो १६५, १६७, २१६, २१७
बोझांके ४१
बोदलेअर १०८
बोल्झाक १०५
बौद्ध तत्त्वज्ञान ६०
बौद्धिक अंश ८०, १२०, १२७, १३५, १४५, १७०, १९६, १९७, २०५
ब्युअॅलो ३०
ब्रॅडले ४१, ५१, ५२
ब्रह्मानंदसदृश आनंद १५, १२६, १२७
भक्तिकाल २३५
भक्तिकाव्ये ६१
भगवानदास २६
भट्टतौत ७३, ७६, ७७
भट्टनायक १४, १६, १९, २३, ४२, ५२, ५४, ६४–६६, ७०, ७४, ७५, ७८, ८०, ८१, ८४, ८६, १३१, १३२
भट्ट लोल्लट ११, २६, ४२, ५२, ८८, १२१, १३२
भरत ३, ५, २०, २२, ३७, ४२, ८६, १२४, १३१, १३२, १४१, १४३, १८०, १८६, १८८, १९०, १९३ १९४, १९५, १९७, २३४
भव्य औचित्य २१३
भव्य शब्द २१५
भव्यता ६२, २१३, २१४, २१६, २१९
भव्योदात्त १००
भामह ९१, १२१, १३९, १६७, १७०, २३४, २४३, २५०, २५६
भारती १४२, १४३, १८०, १८८
भारतीभूषण १९३, १९४
भाव ८७, १२०, २०३, २०५, २५४; –कत्व ५३, ६५–६७, ७५, ८४, ८६;–गंध ११४, १२९; –जागृती १३३, २२३
भावना ९७, ९८, १०१, १२०, १६०, १६७, २२३, २४६; –त्मकता ११०;–त्मक भाषा १९८; –त्मक संयम ९९; –त्मक स्वर २१९; –वेग २२१, २२२
भावनिक अंश ३५, ८७, १४५, १७०, १९६, २०३, २०५, २२७; –चित्रण १०४
भावनिक सामर्थ्य ८५, १०९, १६०; –सौंदर्य १६७
भावनोद्दीपन १६२
भाव ५६, ८४, ८७, ८८, ९१, ९२ ९७, ९८, १०१, ११४, १२४, १२७, १२८, २१७, २१९, २३५-२३६, २४६–२४८, २५०, २५५
भावाधिष्ठित अवस्था ५
भावानुभूती १७–१९, २८, ४२, ८८
भावुकता ११६, २२१, २३५, २३८ २४६
भावोदय ११६

भाषाभूषण २३६
भाषाशुद्धी १९५, २४२;–शैलीतील वक्रता २१८;–सौंदर्य ५८, २०९; –सौष्ठव १९६
भाषेची अभिजातता १६०, २१४;–अलकृती २१४;–भावपूर्ण योजना ८५
भाषेचे उपयोग २३३
भिन्नतेत अभिन्नता ६४
भुक्ती १३२
भूषण २३७
भोज १०५, १४०, १४१, १८८, १९३, १९५
भोजकत्व ६५
भौतिकवाद ४२;–शास्त्रे १०४;–सत्य २१०
भ्रमरगीत १०२, २३५, २४६
भ्रान्ती ७१
मंडन २४५, २४८
मथुरा १०२
मधुमती भूमिका ५३
मधुर रस १८४;–शब्द १५७;–शैली २१४
मधुरा वृत्ती १९७
मध्यम मार्ग १४८
मध्यमा शैली १५६, १५८
मध्ययुग १६३, १६४, २१४
मनुस्मृती १४४
मनोरंजन ३३, ३५, १३६
मनोविश्लेषणशास्त्र १७१, २३२
ममत्वविसर्जन २७
मम्मट ८, २४, १४०, १४१, १४३, १५२, १६१, १७४, १८२–१८८, १९०, १९२, १९३, १९७
मर्ढेकर १३२
मर्मग्रहण २१०
मसियो गिजो २२३
महाकवी १६१;–काव्य १६७, २१९; –काव्याची शैली १७७; –देवी २५०
महाभारत ६१, १०६, ११९, १२४
महिमभट्ट १३२
माथुर (गिरिजाकुमार) ११६, १२०
माधुर्य गुण १४५, १५१, १५५, १५८, १६२, १६४, १६७, १७४, १७८, १८३, १८४, १९०, १९४–२००
मानवतावाद १०६
मानवतेचे भावनात्मक ऐक्य २२५
मानवी जाणीव १२९, १३५; –सहानुभूती ५९
मानसशास्त्र ३३, ३७, ३८, ४५, ४८, ६२, ६४, ८१, ८५, १२२, १२८, १३३, १७१, १७४–१७६, १९३, १९५, १९६, २०२, २०३, २२५; २२६, २३३, २४५, २४७, २४८
मायकेल (मधुसूदन) ७९, ८३, ११९
मायानिर्मित कल्मष ५६
मार्क्सवाद ४५, १०६, १०८, १२२
मार्ग १४०, १७९, १८२
माहात्म्य ६४, ७८, १६७
मिल्टन १२२
मिश्र (केशवप्रसाद) २६, ५३, ७३, ७५, ७९; –(बंधू) १९३, १९४, २३९; –(भगीरथ) १७९; –(रामदहिन) २६, ७५, १९४, १९५; –(सूरति) १८८
मुजुमदार (मोहितलाल) ३०
मुबारक २३८
मुरारीनंद १९३
मूर्तिकरणाचे सामर्थ्य १७३

मूलभूत एकात्मता १७२; –मानवी मनोवृत्ती २२१
मेघनादवध १७२
मोपासा १०५
मोहिनीचा क्षण २१९
मौलिकता २११
यूर्ती १४९
यमक १७९, १८७, १९८, २१७
यथातथ्य वर्णन २१५, २१६
यथार्थवाद ९८, १०३–१०९
यीट्स १०८
युफेमिझम (सुकुमारोक्ती) १५७
युगनिष्ठ जाणीव ११९
युगमर्यादा १७६, २०४
युगमानातील गरज १६३, २१४
युग २१९
युरिपिडिस १५६, १६६, २०९
योफ्रास्टस १५५, १५६
रघुवंश १२०
रचनाकौशल्य २३१, २४१
रचनाचमत्कृती ९३, १७७, १८५, १९६, १९७, २४७;–चातुरी २०१; –शैथिल्य २२४; –साम्य २१७
रजोगुण १४, ५५
रंजन १०५, २१६, २४५, २४७
रत्नाकर २४४, २४५
रमणीयता २२१, २२२, २४४–२४६, २५३
रम्याद्भुतवाद १७१, २१२, २१४–२१६
रॅले (वॉल्टर) १७३, १७४
रवीन्द्रनाथ २९
रस ३–१३६, १७३, १७४, १७९, १८५, १९३, १९९, २०२–२०५, २३१, २३५, २४४, २४५, २५०, २५३–२५६; –अनिर्वाच्य ४१; –अर्थ ८६; –आत्मा २०२; –आनंद-स्वरूप ३३, ४०, ८६; –उभयात्मक ३४, ३६, ५६; –ऐंद्रिय ४१; –कलश १९३; –कलिका २५; –कवि-गत १२५; –कान्ति गुण १४५; –काव्यगत १२५; –कुसुमाकर १९३; –दीप्ती १८७; –ध्वनिवाद २८, १६०, १७१, १७८, १८६; –निर्भर २२१; –परिपुष्ट २२१; –परिपोष-क्षमता २२०; –पीयूषनिधि १८८; –बौद्धिक अनुभूती ४१; –भंग ९९; –भावनात्मक अनुभूती ४१; –मीमांसा २, ६, २७, ७२; –रंग १९३; –रूपगंध २२३; –वत् ९१–९४; –वती भूमिका ५३; –वस्तुगत १३१; –वाद २२१, २२२, २३५, २४७, २५३, २५४, २५५; –वादी १२१, १२८, १७८, १९५, २०२, २२०, २२२; –विघ्ने १२; –विरोध १२९, १३०; –वृत्ती १८०; –शमन १२९; –श्रित वक्तावैचित्र्य २२२; –संख्या १२७; –समतोल ३४-३७; –सहृदयनिष्ठ १२५, १३१, १३२; –साधारणीकृती ४१; –सामग्री ९१; –सामर्थ्य व मर्यादा ८६-१३६; –सिद्धान्त ३–१३६, २४५, २५०, २५४; –सिद्धान्तावरील आक्षेप १२३–१३६; –सुखात्मक व दुःखा-त्मक ३४–३६; –हीन वक्तता २५५; –हृदयाचो विमुक्त स्थिती ३४–३७
रसगंगाधर २४, ५१
रसमंजरी १९३
रसरहस्य २६, १८४

रसविमर्श २८
रसाची दीप्ती २०२;–चे स्वरूप १०-६५;–त्मक जाणीव १३०;–धिक्य १८७; –नुकूल व्यापार १४१, १४३;–नुभूती २४६,२४७; –नुगुण शब्दार्थव्यवहार १४२; –नुभूतीचे स्वरूप १०–८५; –भास ९९; –वस्था ३०, ११९
रसिकप्रिया १७९
रसौचित्य १७३, २०२
रस्किन् ३२, १२२, २२५
रहस्यवाद ४४, १०२
राग ५५, १४८, १९८
राघवन् २५
राघवपांडवीय ९०
राजशेखर १४०, १४१, १९३
राधाकृष्ण ८४
रॉबर्टसन (डब्ल्यू. ए.) १५६
राम ६५, ६८, ६९, ७३, ७६–८३, १२३
रामकथा ११९
रामचंद्र ५, २५, ३५, ३६, ३८, ५६, ८८
रामचरितमानस ४९, ६८, ७६, ८१, ८२, १०२, १७९
रामभक्त १७८
रामायण २४, ६१, १०२, १०६
रावण ८३, १२३
रावणेश्वरकल्पतरू १९३
रिपब्लिक १४८
रीचर्डस (डॉ.) ३३, ३८, ४१, ४६, ६२, ८९, १२०, १२२, १३२, १३३, १७५, २३३, २४०, २५६
रीती ९२–९८, १२४, १३८–२०५, २१५–२१९, २३५, २४४, २४५; –कविता २४९; –कार २१२, २५५
–कालीन कवी ६४, २४९; –काव्य की भूमिका ५०, ६५; –गुणाश्रित १८६; –चा आत्मा १८६; –चे क्षेत्र २०१; –चे घटक १८८; –चे प्रकार १८७; –परिभाषा व स्वरूप १३९-१४६; –पाश्चात्य काव्यशास्त्रातील १४७–१७६; –युग १९३, २३९; –युगाचा अवनती १९९; –व अलंकार १९९, २००; –व इतर सिद्धान्त १९९, २०३; –व ध्वनी २०१, २०२; –व प्रवृत्ती १४१; –व रस २०२, २०३; –वर्गीकरण १८६; –वाद ८८, ९२, ९३, ९७, १३८–२०५, २१४, २१७, २१९, २२०, २३८, २५३; –वाद व मानसशास्त्र १६८; –वादाचे परीक्षण २०३–२०५; –व वृत्ती १४२, १८२, १८६; –व शैली १४४–१४६; –समासाधिष्ठित १९२; –शास्त्र २३३; –हिंदीतील विवेचन १७७–२०३
रुद्रट ९१, १४३, १९२, १९४, १९७, २३५, २३६
रुद्रभट्ट २५, ५६
रुय्यक २३५, २४०
रूढ चाकोरीचा त्याग २१९
रूढ पदावली २१०, २११
रूढिग्रस्त पदरचना १९८
रूढिवाद १२८, २१९
रूपक १५७
रूपचमत्कृती १९६
रूपनिर्मिती १७२
रूपविधान १७३
रूपसाही १९२
रूपसौंदर्य १९६
रेटेन २२३

रेपिन ३२
रोम ५२
रोमँटिक टीकाकार १४५
रोमँटिक युग १४५
रोमन पंडित २१२–२१५
र मन रीतिकार १५१–१६३
रोमांचवाद १०४;–वादी काव्य २२१; –वादी युग २२०
व्हेटरिक १४८, १४९, २११
लक्षणा ९, ४१, १०१, १९६, २००, २०२, २११, २४७
लक्षणे १९९
लक्ष्मीनारायण सुधांशु १९५, २५०, २५१
लछीराम १९३
लय १४५, १४८, १५३, १५७, १७६, १९६, २०४, २३२
ललित कल्पना २५४
ललिता वृत्ती १९७
लाक्षणिक शब्दयोजना २१०, २११, २१३, २२१
लाँजायनस १२१, १६०, २१३, २१४, २१६, २१७
लाटी १९२, १९५
लिंगवक्रता २३६
लिडियन १४८
लिरिकल बॅलड्सची भूमिका २२०
ली व्हर्नन ४१
ले ओकोउन २१९
लेसिंग २१९, २२०
लैंगिक जीवन १०४
लोककल्याणातील सौंदर्य ३८, १०७, १०८, १८६
लोकमांगल्य–कल्पना १०२; –व्यवहारची भाषा २२१, २२२
लोसाइ क्रिटिकी १४९
ल्यूक्रस ५९, ६२
वक्ता १८५, २१०
वक्तृत्व २१९
वक्रकविव्यापार ९३
वक्रता १७४, २०९–२५६
वक्रोक्तिजीवित २१२, २४९
वक्रोक्तिवाद ८८, ९३–९७, १९६, १९९, २०९–२५६
वक्रोक्तिवैचित्र्य २१५, २१६, २१७, २२०, २२३, २२४, २३३, २४२, २४६
वक्रोक्ती ९१–९६, ९८, १०६, १२४, १५८, १५९, १६७, १९५, २००, २०१, २०९–२५६
वचनवक्रता २३६
वर्गविग्रह १०७, १०८
वर्गीय अंश २२२
वर्डस्वर्थ ३२, १०१, १६९–१७१, १९५, २२०
वर्ण, वर्ण योजना, रचना ९२, १४१, १४३–१४५, १५२, १५५, १६१, १७४, १७८, १९६, २००–२०३, २०४, २१५, २३३, २३४, २३७
वर्णनशैली ९०, २०१, २४४, २४५
वस्तुभूत विषय १७१, १७३, २४८, २५३;–वक्रता २१०, २१४, २१८, २१९, २२०, २२३, २४८, २४९; –वाद ८९;–वैचित्र्य २४७; –सत्य ४८, २०९, २१०;–वाक्पाटव २४४, २५३
वाक्संप्रदाय १९५
वाक्यरचना १६१, १९७, २४१
वाक्य व काव्य (भेद) २४४
वाक्यवक्रोक्ती ९०, २००, २०१, २१४, २३३, २३७, २४७; –साम्य २१८

वागर्थसमन्वय २०३, २२१
वाग्वैदग्ध्य १२७, २५१
वाटवे (डॉ. के. ना.) २८
वात्सायनजी ११८
वामन ९२, १२१, १३९, १४१, १४५, १४६, १५०–१५५, १५८, १५९, १६१, १६२, १७२–१७६, १८१, १८२, १८३, १८६, १८८–२०५, २५६
वार्ता व वक्रता २४०, २५१
वालचंद १७८
वाल्मीकिरामायण ८१
वाल्मीकी ११९
वासनांचे चित्रण १०५, २५४
वासनात्मकता २०१
वास्तवता ११८, २०४
विज्ञान १०४, १७१
विद्या ५५
विद्याधर २३७
विद्यानाथ १८१, २४०
विद्यापति १७८, २३४, २३५
विधानचमत्कृती ९०, ९२, ९८, २००, २३६, २४२
विभावनाव्यापार २८
विभूची जाणीव ५३
विमला टीका ५१
विरामचिन्हे १४९
विरेचन सिद्धान्त ३२, ५६–५९
विरोधी रस १०१
विलक्षणतावाद ४६–४७
विविधता १०१
विवृत्ती २१२
विवेक १०३, १६६, १६८, १७२, २४०, २४४
विशुद्धतावाद २२५
विशुद्ध रसवाद २२०
विश्वनाथ १९४, १९९
विषमता १६२, २३२
विषयबाह्य सामग्री १७३
विषयभूत वस्तू १६६, १७१, २१५, २२४, २२५, २२६ २४९, २५२, २५४
विषयानंद ३, ४७
विस्मय १२४, २१७
वीतविघ्न प्रतीती १३१
वृत्ती १४३, १८१–१८४, १८८, १९१–२०५
वृत्यनुप्रास १८२, १८६
वेदवाक्य २४
वेदान्त ७
वेल (क्लाइव्ह) ४१
वेस्टलँड १२४, १२८
वैचारिक अश १०९,१३३;–दृष्टिकोण २२४;–सत्य २०९
वैचित्र्य १००, १०१, २०९, २१०, २११, २१४, २१५, २१७, २१९, २२०, २२१, २३०, २३२, २३३, २४७, २४९, २५०
वैदर्भी १४०, १४३, १४७, १४९, १५६, १५८, १५९, १६२, १६४, १६७, १७०, १८२, १८४, १९२-१९८, २००, २०३, २०४
वैदग्ध्य १९०, २००, २२९, २३४, २३६, २३७, २३८, २४४–२४६, २५०
वैयक्तिक १९, २७, २००, २०१, २२२, २२४
वैरस्यकारक शैली १५९
वैलक्षण्य २४०

वैशिष्ट्यपूर्ण पदरचना १३९, १७४, १७८, १८६
व्यक्तिरेखन १४३
व्यक्तिवाद ४९, ७०, ७८, ८४, १०१, २०३
व्यंजना ४९, ७०, ८४, ८९, १०९, ११३, १९९, २०२, २०३, २२३, २३४, २३५, २४०, २४७, २४८
व्यंजनासमृद्धी १०१
व्यवहाराचे सौंदर्यशास्त्र २३६
व्याकरण १६३, २१४, २३२
व्यावहारिक दृष्टी ११३
व्रज भाषा १९५, १९८
व्हिक्टोरियाचे युग २२४
व्हिसलर २२६
शकुन्तला ५, ८, ७०, ७१
शंकुक ११, ८८, १३२
शब्दचमत्कृती २०४
शब्दचित्र ९२, १२९, १४०, १६१–१६५, १७७, १८८, १९६, १९७, २३८, २४९
शब्दांची गुंफण, शब्दार्थ इ. ९०, ९१, ९६–९८, १३९, १४१, १४४, १४५, १४७, १५१, १५४, १५७, १७७, २०४, २१५, २२२, २३५, २५३
शरीरशास्त्र ८५
शर्मा (रामविलास) १०७
शाकुन्तल १०२
शान्ती ९९–१०१
शाब्दिक सुसंगती २१८
शारदातनय ५५, ५६, १४५
शास्त्र, शास्त्रीय २१५, २१६, २२० २२३, २२४
शिलर ३२, ४४, १२१, २१९, २२०
शिल्पयोजना २२८
शुकदेव बिहारी २४०
शुक्ल (रामचंद्र) २६, २८, २९, ३७–३९, ७१, ७५, ७८, ८१, ८४, १०१, १०२, १०९, १२२, १३६, १९५, १९६, २२५, २३५ २४५, २४७, २४८, २५१, २५३, २५५
शुद्धता १०४, १५४, २४२
शुद्ध शैली २१७
शुद्ध मानवी अनुभूती ११८
शुद्धीकृत स्थायीभाव ४८
शुष्क चमत्कृती २१८
शूर्पणखा ७७
शृंगाररस १७, १८
शृंगारवाद १७९
शेक्सपीअर ५८, १०२, १२५, १३०, २१६, २२४
शेखर १२८
शेले ३२, ५९, १०१, १२१, २२३
शैथिल्य १५९
शैव्या ७७
शैलिग १६८
शैली ९७, ९८, १६३, १६४, १६७, १८३, २०२, २१०, २१६, २१७, २२१, २२२, २२५, २३४, २३५, २४२, २४३, २४६, २५२; –चा अंश १९६; –ची आधारतत्त्वे १५२; – ची उगमस्थाने १६०; –ची यशस्वी योजना; –२०४; –चे अर्थ १७६; –चे गुण १४९; –चे घटक १५४; –चे दोष १५१; –चे प्रकार १४७, १५०, १५१, १५२, १५५,

१६२–१७६, २१३, २१५; –चे भौगोलिक प्रकार १४८, १४९; –चे लक्षण १९७, २१४; –तील वक्रता २४८; –व रीती १९८
शैवाद्वैतवाद ६, ८, ४७, ५५, ८८, ११७, ११८
शोकान्तिका ३१–३३, ४३, ५६–६२, १६५
शोभा १५४, १५५, १५७
शौपेनहार ५९, ६०
श्यामसुंदरदास २६, १९५–१९८
श्राव्य काव्य १८८
श्रीपति १८८
श्रीपतिसरोज १८८
श्रीहर्ष १८८
श्रुतिकटुत्व १६४
श्रुतिकोमलता १६७
श्लेगैल ६०
श्लेष १५५, १५७, १५९–१६१, १९०, २०४, २३६–२४०
सगुण भक्तिपर काव्य २३५
सगुण भावना १०२
संक्रमणवाद १३३
संक्षेप १५३, १५४, १५५, १७४, २०५, २१६
संगीत ४९, ५७, १४८, १५५, १६१, १७३, २२२
संगीतात्मक संसूचन ४५
सत्त्वगुणाचा उद्रेक १३–१५, ५५
सत्यहरिश्चंद्र २७
सत्यात्मक साम्य २१८
सदभिरुची १५०, १५१, १८७, २१६, २२४
सद्यः परनिर्वृती ११०, ११९
संत कवी ८२, २३५
संधी १९९
संध्यंगे १९९
समता १५९, १६२, १७२, १९०, २०४
समतोल ६५, ९९, १००, ११६, १३६, १६५; –दृष्टिकोण २१६; –शैली ५६
समधातता ६२, ६४, ८६, ९९, १००, ११६, १५५
समन्वय ६५, १६४, १६७, १७२, २२७, २२८; –वाद १९७
समन्वित अनुभूती ३५
समरस शब्दार्थ १८२
समष्टिभावना १२३
समष्टिवाद १०१
समाजशास्त्र १७१
समाधी १७४, १८७, १८९, १९०, १९६, २०४
समास १४०–१४४, १५१, १५७, १५८, १७७, १९३, २०२
समाहित अवस्था ३७
समुद्रोल्लंघन ७०, ७१, ७६, ७७
संप्रेषणावाद १३४
सरदार १८०
सरळ व भावनाप्रधान काव्य २२०
सरळ शैली २२४
सर्वसाधारण वाक्प्रणाली २१९
सर्वात्मवाद १०१
सविकल्प ज्ञान १५, ४१
सहजानुभूती ४५, ४६, १०३, १०५, १११, ११२, १३५, २२६, २२७, २३०
सहानुभूती ११७–१२०

सहृदयता २०१, २०३, २१०, २२२
संयम १७४, २१२, २२४
संयमित वक्तता २१३, २२१
संवेदना ६४, ६५, ११३, ११४, १२९, १३५, १७५, २२७, २२८, २४८
संवेदनांची समधातता ३७, ४०
संवेदनाशक्ती १६९
संविद्धिव्याप्ति ६, १६, [illegible]
साकेत काव्य १८
सॉक्रेटिस ३१, [illegible]
सांकेतिक भाषा १७८, २३५
सांख्यवादी २[illegible]
सात्वती १४२, [illegible]
साधारणीकरण १८, [illegible] ६५–८६, ९६, १०४, १०८, १२३
साधारणीकृत भाव २०, ४८, ५२, ५४, ५६
सान्त्व १०८
सॉं बुव २२४
साभिप्राय विशेषणे १९६, २०२, २०४, २०५
सामर्थ्य १००, १५४, १५५, १५८, १६५, १६६, १७३, १९६, २१०,
सामाजिक यथार्थतावाद १०६
सामासिक शैली १९६, २११
साम्यवर्णन २१७
सार (गुण) १५७, १५८, १९०
सार्त्र ११५
सार्वजनीन अंश २२२
सार्वत्रिक आनंद ४५
सार्वत्रिक भावना ५४
साहित्य २०३
साहित्यदर्पण १३, २४, ३०, ५१, ७४, ७९, १८१, १८८
साहित्यपारिजात १९३, १९४, २३९
साहित्य–व्याख्या १७२
साहित्यसुधानिधी १९२
साहित्याची मूळ जाणीव १३४; –चे प्रकार २२३
साहित्यालोचन ७४, ७९
साहित्येर पथ ३०
सांस्कृतिक मूल्ये १२२
'सिद्धान्त व अध्ययन' १९७
सिद्धेरी [illegible] १–१५४, १५६, १६३, २१२, २१३
सीता ६८, ६९, ७३, ७८–८३
सुकुमार मार्ग १४८, १८२
सुकुमारोक्ती १५७, १५८
सुखदुःखात्मक रस २१, २८
सुरातली रिमझिम १९८
सुसंगती २१३, २१४, २१७, २१८
सूक्ष्म अंगांचे चित्रण २२०; –वैपम्य-मूलक अलंकार २४८
सूरदास ७९, १०२
सेंट्सबरी १४९, १६२
सेनापती १८०, १८१
सोफोक्लिस १६६
सौकुमार्य १५०, १५३, १५५, १५८, १६१, १६२, १६४, १७४, १८४, १९७, १९८, २०१, २०३, २०४
सौख्यवादी २६
सौंदर्यभावना ४१; –निष्ठा १०१, २२५; –शास्त्रपर टीका १७१; –सृष्टी ४२
सौंदर्याचे तत्त्वज्ञान १०८, १०९; –नुभूती ३५, ४१, ४३, १०९, ११३, २२८
स्त्रैणता १५९

स्थापत्यकला १७५
स्थिर प्रवृत्ती १३३
स्पष्टता १४९, १५२-१५४, १५७, १६२, २१२, २१६, २४२
स्फुट काव्य ११४, १२४
स्फूर्तिप्रदान २१९
स्फोट १५७
स्मृती १२, १८, १९, ४९
स्वच्छंदतायुग २२२; -वाद ९९-१०२, १०६, ११४-११६, १२०, १६८-१७१, २१९-२२०, २३२; -वादानंतर २२३; -वादी काव्य २२०; -वादी दृष्टिकोण २१६; -वादी मूल्ये २२०
स्वच्छंदतेची भावना ४०
स्वभाववाद ११५
स्वभावोक्ती १०५-१०६, २०९, २३८, २४२, २४६, २५१
स्वयंप्रकाश्य आनंद १४, १५
वयंभू १७७, २३४
स्वयंभू ज्ञान १११
स्वर १९४
स्वरलालित्य १४५
स्वार्थपर जाणीव १२१
स्विनबर्न १७१, २२५
स्वैर शब्दजंजाल २१३
हनुमान ७०, ७६, ७७
हॅम्लेट १२४, १२८
हरि औध १९३
हर्षचरित १६२
हासरा ११०
हास्य रस १७
हितहरिवंश १७८
हिंदी अभिनवभारती ५३, ५४
हिंदी रीतिकवी ७१
हुबेहूब पुनर्निर्मिती ११४
हृदयस्थ शक्ती २०१
हेगेल ४१, ४८, १०३, १२१
हेमचंद्र ८८
हेरेक्लिटस ११०
होमर १५५, २०९, २१०
होरेस ३२, १२२, १५१, १५३-१५४ २१२, २१३, २१६
ह्यूम ६१, ११५
ह्यूगो (व्हिक्टर) ३२, १७१

REFBK-0015938