

मराठी छंदोरचना

(लयदृष्ट्या पुनर्विचार)

१२५५
स. ग्रं. नं. टाक
विषय
सं. नं. ३३९



★ =

REFBK-0008750

डॉ. ना. ग. जोशी

अनुक्रम १६५४
विषय ११०१-अंश २०१
क्र. सं. १३०
नं. दि.
२५/५/५५
श्री लिय श्री

[सुंबई विद्यापीठाची 'पीएच्.डी.' पदवी मिळालेला प्रबंध]

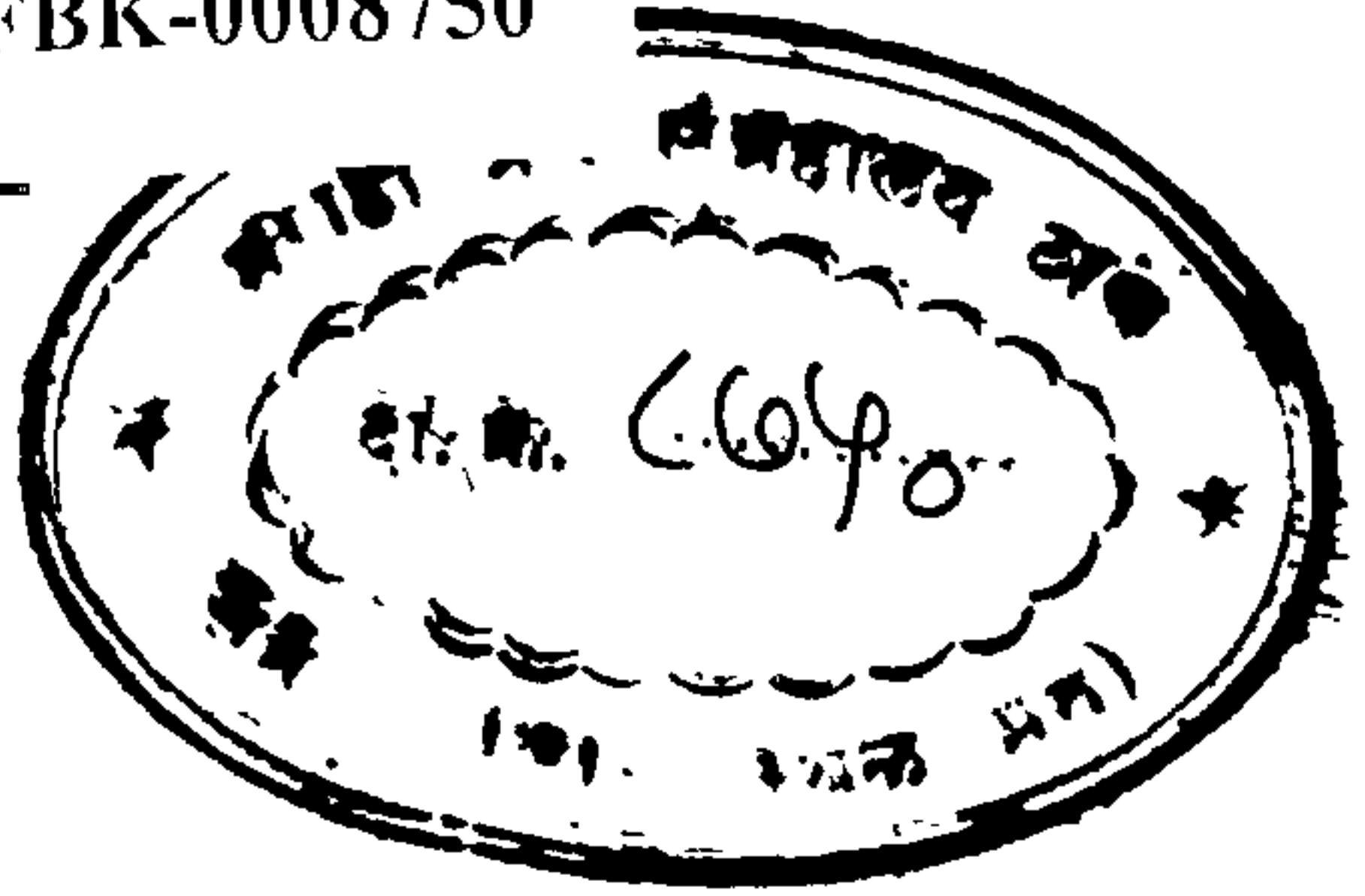
मराठी छंदोरचना

(लयदृष्ट्या पुनर्विचार)



REFBK 0008750

REFBK-0008750



डॉ. ना. ग जोशी, एम्.ए., पीएच्.डी.

किंमत ९ रुपये

प्रकाशक :

डॉ. ना. ग. जोशी,
“स्नेहसुधा”, दांडिया बाजार,
बडोदें.

मर्च हक लेखकाचे स्वाधीन.

मुद्रक :

कृ. वा. मराठे, वी. ए.
श्रीगमविजय छापखाना,
गवपुरा, बडोदें.

कै. ती. अण्णा
(कै. डॉ. स. रा. गोरे, हुबळी)
यांच्या
प्रेरणादायी स्मृतीस

सुंबई विद्यापीठाने या प्रबंधाच्या
प्रकाशनासाठी दिलेल्या आर्थिक
साहाय्यदल मी आभारी आहे.

१६६५२
११०११-०२१५२५१
१३८
२५६६५५

मनोगत

प्रस्तुत ग्रंथ मुळांत प्रबंधरूपाने मुंबई विद्यापीठाने 'पीएच. डी.' पदवीसाठी स्वीकृत केला (१९५२). आता प्रसिद्ध करतांना बरीच भर घालून तो वाढविला आहे.

प्रो. रा. श्री. जोग, पुणे, यांनी या प्रबंधासाठी केलेले साह्य अमाप आहे. त्याबद्दल मी त्यांचा सदैव ऋणी राहीन. इतर अनेक मित्रांनी असेंच साह्य केले आहे. त्या सर्वांचा मी अत्यंत आभारी आहे.

श्री. कृ. वा. मराठे, व्यवस्थापक, श्रीरामविजय प्रेस, बडोदें, यांनी मनावर घेतले नसतें तर हा ग्रंथ प्रकाशांत आलाहि नसता. त्यांनी अतिशय आपलेपणाने मुद्रणाचें काम सुंदर तऱ्हेने पार पाडले याबद्दल त्यांचे किती आभार मानावेत तें समजत नाही.

महाराष्ट्रांत छंदःशास्त्राचा विचार दृढमूल झाला आहे. सामान्य लोकहि या नव्या पद्यरचनेकडे व तिच्या चर्चेकडे लक्ष देत आहेत. परंतु छंदांच्या अभ्यासाची सांगता छंदाबद्दलच्या प्रयोगांत व्हावयास पाहिजे. मराठीच्या वाढत्या संसारांत या तऱ्हेचे प्रयोग अधिकाधिक होवोत व त्यांना या अभ्यासाचा कांही उपयोग होवो हीच इच्छा.

“स्नेहसुधा”, दांडिया बाजार,
बडोदें.

ता. २१-४-१९५५

—ना. ग. जोशी

विषयानुक्रम

प्रास्ताविक विषयोपन्यास

[पृ. १-६]

- प्र. १ : वैदिक छंद : ऋग्वेदांतील लयतत्त्व; त्रिस्वर; चरणखण्ड; मध्यविराम व लगत्व; चरणातील 'स्थिर' व 'चर' भाग; स्वरभक्ति, 'इयादिपूरण' आणि विसंधि; शुद्ध व मित्र पद्यबंध; वृत्तनामसूचन; रचनाशिल्पांतील समतोलपणा; 'अवेस्ता'मधील रचना. [पृ. ७-२७]
- प्र. २ : प्राकृत-अपभ्रंश रचना : त्रैष्टुभी-आनुष्टुभी संसृष्टि; वैतालीय; गाथानुष्टुभी संसृष्टि; गाथेंतून गीति, आर्या वगैरे; प्राकृत-अपभ्रंश ग्रंथांतील आवर्तनी प्रकार; कांही खास नव्या मात्रावली; छंदो-विषयक ग्रंथांतील उल्लेख. [पृ. २८-६१]
- प्र. ३ : अक्षरगण वृत्त : त्रिष्टुम्-जगती-वैतालीयांमधून वृत्तविस्तार; यति-विचार व लयतत्त्व; आवर्तनी वृत्तांतील यतीचें कमी महत्त्व; अनावर्तनी वृत्तांतील समतोल चरणखंड व त्यातील गति; एकंदर वृत्तरचनेंतोल लयबद्धतेची चर्चा; शालिनीमंदाक्रान्तेचें पृथक्करण. [पृ. ६२-१०१]
- प्र. ४ : कांही खास छंदःप्रकार : 'देश्य'-मराठी रचना; त्यांतील उच्चारणाची विशिष्ट लक्षणे; खास प्रकार : (अ) अतिप्राचीन पदे—“मानसोल्लासां”-तील; (ब) आर्या; (क) सांका-मूलोत्पत्तिचर्चा व स्वरूप; (ड) दिंडी-विकासात्मक अवस्था, व्युत्पत्ति-मूलोत्पत्ति; आवर्तनांचें स्वरूप; (इ) घनाक्षरा-मूलरूप व मराठी छंदस रचना. (फ) ओवी-अभंग-ओवीचे शास्त्रग्रंथांतील उल्लेख; कानडी त्रिपदी; व्युत्पत्तिचर्चा; ग्रंथगत उल्लेख; ओवी-अभंगांचे प्रकार व रचनाशास्त्र; अभंगादि रचनेतीतील विलंबित उच्चारणाचें स्वरूप. [पृ. १०२-४६]
- प्र. ५ : प्रांथिक ओवी : प्रांथिक ओवीचे ग्रंथगत उल्लेख; चार स्थूल नमुने; प्राचीन-मध्यकालीन ओवीचे नमुने आणि पृथक्करण; प्रांथिक ओवींतील समतोल खंड व आघातात्मक लयतत्त्व. [पृ. १४७-८३]

प्र. ६ : कांही भक्तिपर छंदःप्रकार : (१) 'धवळे'-पूर्वपरंपरा; एकनाथ-दासोपंताचे 'ढवळे'; गुजराती 'धोळ'; महदंबेच्या "धवळ्यां"ची "सावित्री" गीताशी तुलना; सविस्तर चर्चा; मात्रिक आवर्तनांचें स्वरूप; (२) आरती-स्वरूप-चर्चा; विविध प्रकार; 'परिलीना'चा मुख्य प्रकार; डा. पटवर्धनांच्या मतांतील अस्वाभाविकता; 'चद्रकांत' प्रकार; 'दीनवत्सल' प्रकार; 'भुवनमुंदर' प्रकार; मिश्र रचनेच्या आरत्या; महानुभावी आरत्या; (३) भूपाळी-काकड आरती-घनाक्षरी नमुना मुख्य; इतर प्रकार; (४) भक्तिपर पदे-भारुडे-विविध संग्रहांतील पदे यांचें पृथक्करण व खास संयोगांचें दिग्दर्शन; दुगणींत व अन्यत्र षण्मात्रक-अष्टमात्रक आवर्तनांची अन्योन्यसंमुखता. [पृ. १८४-२६०]

प्र. ७ : शाहिरी पद्यप्रकार : (अ) लावणी-मूळ स्वरूपाची चर्चा; लावण्या व जातिविस्तार; रामजोशी, प्रभाकर, होनाजी-चाळा, सगनभाऊ, परशुराम, अनंतफदी, पट्टे चापुराव; लोकसाहित्यांतील लावण्या; (आ) पोवाडे-उगमव विकास; पोवाडा व 'कडाका'; मराठशाहींतील ऐतिहासिक पोवाडे; छंदःस्वरूपाचें दिग्दर्शन. [पृ. २६१-३१६]

प्र. ८ : लौकिक रचनाप्रकार : [१] स्त्रियांची गीतसृष्टि-(अ) प्राचीन "वटसावित्री" गीत; (आ) बालगीतें-उखाणे-फुगडीगीतें; (इ) हादगा-फेर वगैरेचीं गाणीं; स्त्रियांचीं बैठफीचीं गाणीं; [२] प्रांतिक लोकगीतें- (अ) वन्हाडी लोक-गीतें; (आ) कुडाळी गोमंतकी-वेळगावी गीतें (इ) इतर प्रांतिक गीतें-लिंबाचीं गाणीं, महारी गीत, काटखेळी-कापडखेळी गीतें, अहिराणी गीतें; भंडारी लग्नगीतें, टिपवाळी गीतें; टिपरी गीतें; [३] जमातींची गाणीं-(अ) कोळ्यांचीं गाणीं; (आ) डांगी गीत, (इ) कोकेवाल्यांचें गीत (ई) कृष्णविषयक गीतें, (उ) महारी गीते; [४] अपद्य-अगद्य रचना-(अ) कहाण्या, (आ) म्हणी, (इ) गोष्टी यांमधील 'मुक्त' लयतत्त्व; एकंदर लोक-गीतांतील स्थूल ठेका षण्मात्रक-अष्टमात्रकावर्तनी. [पृ. ३१७-६५]

प्र. ९ : आधुनिक रचना प्रकार - (अ) निर्यमक पद्य; वैयाकृत्य; (आ) नाट्यपद्य; (इ) मुक्तछंद-छांदस आवर्तनी; मात्रिक आवर्तनी; विविध रचनांचें पृथक्करण; (ई) मुक्तशैली-विविध रचनांतील उदाहरणें; 'वृत्तगंधि' व इतर गद्यशैली; मुक्त पद्याचा वंशविस्तार. [पृ. ३६६-९१]

प्र. १० : लयतत्त्व आणि छंदोरचना - [१] लयतत्त्वाचें व्यापक रूप; नैसर्गिक रूप; मानस-शारीर शास्त्रीय महत्त्व; आडिकालीन लयाविष्कार; दृश्य-श्राव्य लयतत्त्व; मात्राताल-लय आणि लयतत्त्व; वैदिक चरणांतील लयतत्त्व; [२] लयतत्त्वाचें शास्त्रीय स्वरूप; पुनरावृत्ति व वैचित्र्य; शाब्दिक ध्वनि व लयतत्त्व; आघातात्मक व काल-भारात्मक लयतत्त्व; फ्रेंच कालभार व छांदस उच्चारण; [३] छंदोरचनेंतील लयतत्त्व; वृत्तांतील लयतत्त्व; जातिरचनेंतील लयतत्त्व तालावर्तन व मात्रिक आवर्तन; जाति-छंदांचे परस्परसापेक्षत्व; ग्रांथिक ओवींतील लयतत्त्व; लयविषयक संज्ञा; छंद व लयतत्त्व; गुजरातींतील चर्चा; [४] छंदोरचना आणि पद्यांतील लयतत्त्व; "छंदोरचनें"तील व्याख्येविषयी चर्चा; 'गति'तत्त्व आणि 'न्हिदम्'; प्रस्तुत प्रबंधकर्त्याची सदरहु व्याख्येबद्दलची भूमिका; [५] लय-तत्त्वाचा विस्तारवृक्ष; उपसंहार. [पृ. ३९२-४४०]

पुरवणी : (१) "जानाश्रयी छंदोविचिति"

(२) "वृत्तघटक"

(३) "दिखाऊ पंच-सप्त-मात्रक आवर्तने"

परिशिष्ट - १ : टीपा-खुलासे

,, - २ : नवीन पद्यसंज्ञा

,, - ३ : संज्ञाकोश

सूची - १ : पद्यनामसूची

सूची - २ : ग्रंथलेखलेखकसूची

दुरुस्ती शुद्धि

[पृ. ३९२-४४०]

[पृ. ४४१-४४४]

[पृ. ४४४-४४६]

[पृ. ४४६-४५०]

[पृ. ४५१-४५३]

[पृ. ४५४-४५५]

[पृ. ४५६-४५९]

[पृ. ४६०-४६३]

[पृ. ४६४-४७३]

[पृ. ४७४]

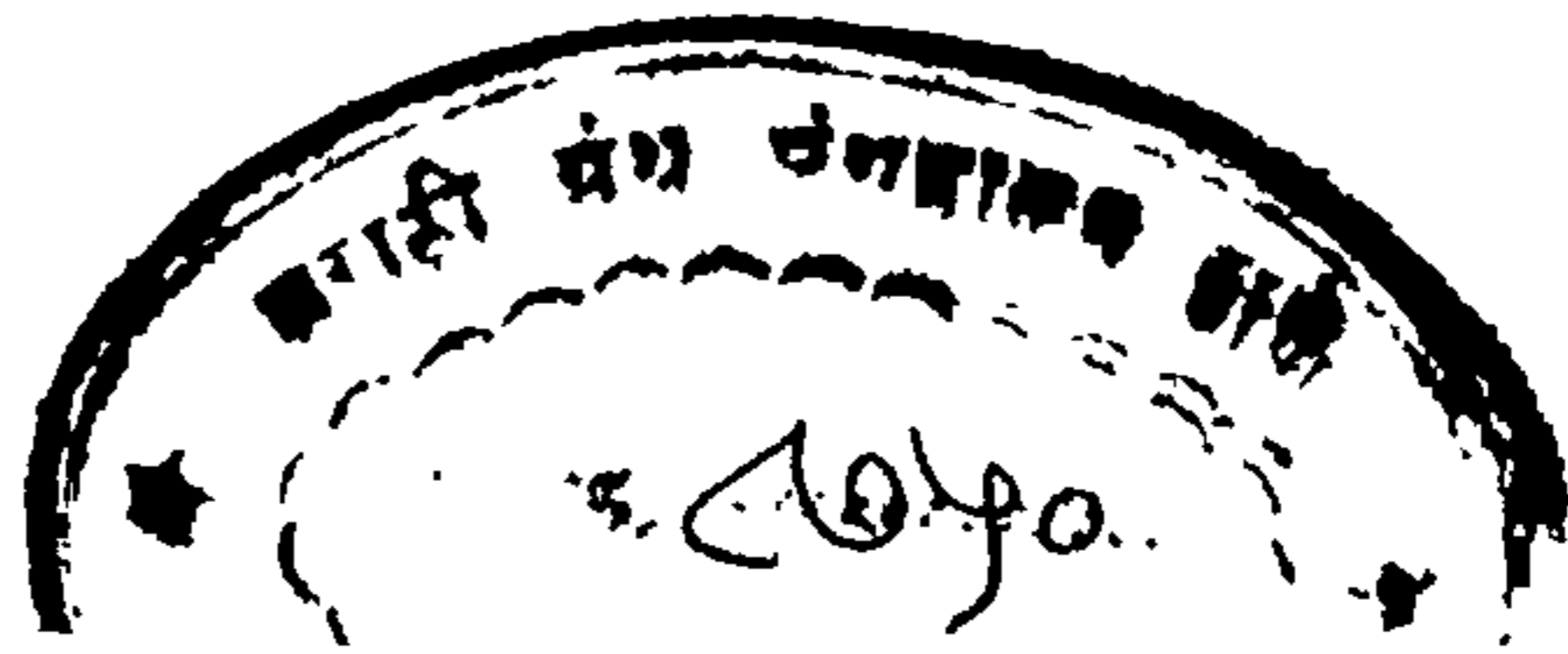
मराठी छंदोरचना

(लयदृष्ट्या पुनर्विचार)

प्रास्ताविक विषयोपन्यास

छंदःशास्त्राचा विचार मराठीत अनेक विद्वानांनी केलेला आहे. परंतु कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांची “छंदोरचना” प्रसिद्ध होईपर्यंत हा विचार बहुशः परंपरागतच राहिला. कांही संस्कृतज्ञ (व गुजराती) पंडितांनी नवीन पद्धतीने ऐतिहासिक दृष्टि वापरून याचा अभ्यास केला आहे ही गोष्ट खरीच; पण त्यांनी मराठीतहि झालेल्या पद्यरचनेचा विचार करून त्यावरून आपले निष्कर्ष काढलेले नाहीत. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांच्यासारखाच प्रयत्न सध्या गुजरातीत प्रो. रामनारायण वि. पाठक हे करीत आहेत. त्यांचा “प्राचीन गुजराती छंदो” नामक ऐतिहासिक दृष्टीचा ग्रंथ प्रसिद्ध झाला असून “बृहत् पिंगळ” नांवाचा दुसरा मोठा ग्रंथहि तयार झालेला आहे.

“छंदोरचने”पूर्वी मराठीत छंदांचा विचार प्रायः व्यक्षरी गण स्वीकारून केला जाई. प्राकृतांत आणि अपभ्रंशांत मात्रावर्तनी ‘जाति’-रचनेचा विचार केलेला असूनहि तो मराठीतील तत्सम पद्यरचनेला कोणी सामग्याने लावून दाखविला नाही. “छंदोरचने”त अशा तऱ्हेचा प्रयत्न, सर्व संस्कृत-प्राकृत-मराठी रचना लक्षांत घेऊन प्रथम करण्यांत आला, आणि त्यावरून अक्षराच्या उच्चारणाच्या मात्रिक कालभाराप्रमाणे (Syllabic Quantity प्रमाणे) पद्यरचनेच्या मूळ पायाची निश्चिति करण्यांत आली, व त्यावरून लयवद्धता किंवा लयतत्व (rhythmic element) हे समग्र पद्यरचनेच्या बुडाशीहि आहे असें मत स्वीकारण्यांत आलें.



कांही मर्यादित अर्थाने भरताने आपल्या “नाट्यशास्त्रां”त ही गोष्ट ध्वनित केली आहे, असें तज्ज्ञांचें मत आहे. *

नियताक्षरसम्बन्धं छंदोयतिसमन्वितम् ।

निबद्धं तु पदं ज्ञेयं सताल पतनात्मकम् ॥ भ० ना० ३२/२९

भरताने समसंख्यात्मक मात्रांच्या तालाला धरून असलेल्या वृत्तांनाच ‘सताल’—पतनात्मक म्हटलें आहे; आणि ज्यांचा समावेश या वर्गांत होत नाही तीं वृत्ते ‘अताल’ मानावयाचीं. भरताने ‘सताल’ वृत्तांत अक्षरगण वृत्तांप्रमाणेच मात्रागणवृत्तांचाहि (जातींचाहि) समावेश केलेला आहे हें विशेष होय

हेंच तत्त्व अलीकडच्या काळांत “छंदोऽलंकार” कर्ते श्री गणेश विष्णु देशपांडे यांनीहि नमूद केलेलें आहे, असें कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी “छंदोरचने”त म्हटलें आहे (पृ. ५६२). “छंदोऽलंकार”कर्ते भरतप्रणीत ‘सताल’ वृत्तांनाच मात्र पद्य म्हणावें, आणि इतर म्हणजेच ‘अताल’ वृत्तांना पद्य न म्हणतां गद्य म्हणावें, असें स्पष्ट मत देतात. यावरून त्यांना पद्याच्या बुडाशी कोणतें तत्त्व आहे याचें आकलन झालेलें होतें असें दिसतें.

कै. वि. का. राजवाडे यांचें लक्ष “मराठी छंदां” कडेहि गेलेलें होतें. त्यांनी आपल्या “मराठी छंद” नामक निबंधांत लौकिक मराठी पद्य-प्रकारांचा विचार केलेला आहे आणि ओवी-अभंगादि पद्यरचनेचा समावेश वैदिक पद्धतीच्या अक्षरसंख्य वृत्तांमध्ये केला आहे.

त्यानंतर कै. प्रो. मा. त्र्यं. पटवर्धन यांनी “चलनी मराठी वृत्ते” म्हणून एक निबंध तयार केला व तो पुढे “ज्ञानकोशा” मध्ये डॉ.

* डॉ. पटवर्धन, “छंदोरचना” पृ २, आणि श्री. गो. वि. खासगीवाले “मराठी छंदःशास्त्र” पृ ५.

केतकरांनी समाविष्ट केला. त्यावरूनच “छंदोरचने”ची पहिली आवृत्ति तयार झाली व त्याचाच विस्तार मोठ्या “छंदोरचने”त होऊन त्या ग्रंथाबद्दल प्रो. पटवर्धन यांना मुंबई विद्यापीठाने “डी. लिट्”ची सन्माननीय पदवी अर्पण केली. अक्षरगण वृत्तांतहि आवर्तनी भाग असतो, मात्रागण वृत्तांचें नियमन आवर्तनें सांगून करणें अवश्य आहे आणि ओवी-अभंगादि पद्यरचनेला केवळ अक्षरसंख्य रचना न मानतां, सताल व दीर्घोच्चारणप्राय रचना मानून तिचा विचार मात्रिक आवर्तनांच्या अनुरोधानेच करावा लागेल, असें “छंदोरचने”त प्रथम स्पष्ट करण्यात आलें. याप्रमाणे समग्र पद्यरचना प्रत्यक्ष पाहून आणि पृथक्करण करून त्यांनी पद्यरचनेचे (१) वृत्ते, (२) जाति आणि (३) ‘छंद’ असे तीन वर्ग पाडले व त्यांना लागू पडेल अशी ‘पद्य म्हणजे लयबद्ध अक्षररचना’ अशा अर्थाची व्याख्या तयार केली.

प्रो. ह. दा. वेलणकर या संस्कृत-प्राकृताच्या प्रसिद्ध पंडितांनी अपभ्रंश साहित्यांतील छंदोविषयक ग्रंथांकडे विशेष लक्ष दिलेलें आहे, व त्यांपैकी विरहांकृत “वृत्तजातिसमुच्चय”, आणि “जयदामन्” मधील संगृहीत ग्रंथ, यांचें संपादनहि श्रमपूर्वक केलेलें आहे. अपभ्रंश वृत्तांचें वर्गीकरण करून त्यांनी मात्रिक गण स्पष्ट केले आहेत आणि मराठींतील ‘फटका’— ‘साकी’—‘दिंडी’—‘ओवी’ यांसारख्या लौकिक पद्यप्रकारांचें मूळ अपभ्रंशांत सापडतें असें सप्रमाण दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. शिवाय त्यांनी छंदांतील संगीततत्त्वाचा विचार करून वैदिक, अपभ्रंश (मात्रिक) आणि गायनानुकूल अशा रचनांतून त्याचा आविष्कार कसा होतो तेंहि नमूद केलेलें आहे. (अनुक्रमें “Apabhransha and Marathi Metres,” ‘New Indian Antiquary’, Vol. I No. 4 आणि “Metres and Music,” ‘Poona Orientalist,’ Vol VIII, Nos. 3-4) मराठींत रूढ असलेल्या अभंगादि लौकिक रचनेंतील अक्षरें दीर्घोच्चारप्राय असतात व टाळीचा किंवा झांजेचा ठेका लावून तीं पद्यें म्हटलीं जातात ही गोष्टहि त्यांनी नमूद केलेली आहे हें विशेष होय.

“छंदोरचने”त मांडलेल्या विचारांचा अभ्यास करून त्यांत ज्या अडचणी भासतात किंवा त्यावर जे आक्षेप संभवतात, त्यांची चिकित्सा आता सुरू झाली आहे. “छंदोरचने”च्या परीक्षणाच्या निमित्ताने पं. बाळशास्त्री खडशीकर यांनी भरताच्या “नाट्यशास्त्रां”तील ‘सताल’ वृत्तांचें विवेचन केले. श्री. वा. ना. देशपांडे आणि श्री आ. रा. देशपांडे (अनिल कवि) यांनी दीर्घोच्चारप्राय ‘छंद’ किंवा ‘छांदस रचना’ मान्य करून त्यावरून नवीन ‘मुक्तछंदांची निर्मिति केली. प्रस्तुत लेखकाने १९३८ साली “छंदोरचने”चें परीक्षण “महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकें”त करून त्यांतील विचारांना संपूर्ण पाठिंबा दिला व तेव्हापासून तो सतत या विषयावर विविध प्रकारे लिहित आहे. एकंदरीने आज हे “छंदोरचनां”तर्गत विचार विद्यापीठांच्या अभ्यासक्रमांतहि मान्यता पावत आहेत. प्रो. पटवर्धन यांनीच पुढे “पद्यप्रकाश” हें छोटेखानी पुस्तक लिहून आपले विचार थोडक्यांत नमूद केले आहेत.

“छंदोरचने”तील मताना विरोध असणाऱ्यांमध्ये श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे आणि विशेषतः श्री. गो. वि. त्वासगीवाले या दोघांचा उल्लेख प्रामुख्याने केला पाहिजे. त्यांचा पटवर्धनांच्या ‘लयबद्ध अक्षररचना म्हणजे पद्य’ या सिद्धांतालाच विरोध आहे. शिवाय मात्रिक गणांच्या जातींचें पृथक्करण केवळ पद्म-भृंग-हर-अग्नि अशा मात्रिक आवर्तनांनी करणें ताल-दृष्ट्या पाहतां बरोबर नाही असें त्यांचें निश्चित मत आहे. अभंगादि छांदस रचना ते दीर्घोच्चारप्राय मानीत नाहीतच, तर उलट ती अताल आहे असें ते मानतात! श्री. गो. वि. त्वासगीवाले यांनी आपलीं मते “मराठी छंदःशास्त्र” नामक लहान निबंधांत मांडलीं आहेत. त्यांच्या निबंधाचा विशेष हा आहे की त्यांत विधायक स्वरूपाच्या सूचना असून पद्याची किंवा छंदाची निराली व्याख्या देण्याचा प्रयत्न त्यांत केलेला आहे. श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांनी आपलीं मते “पद्यमीमांसा” या लेख-संग्रहांत मांडलीं आहेत. त्याला प्रस्तावना लिहितांना प्रो. श्री. ना. बनहट्टी

यांनीहि याच आक्षेपांचा पाठपुरावा केला आहे. या सर्व मतांचा विचार पुन्हा होणे फार अवश्य आहे.

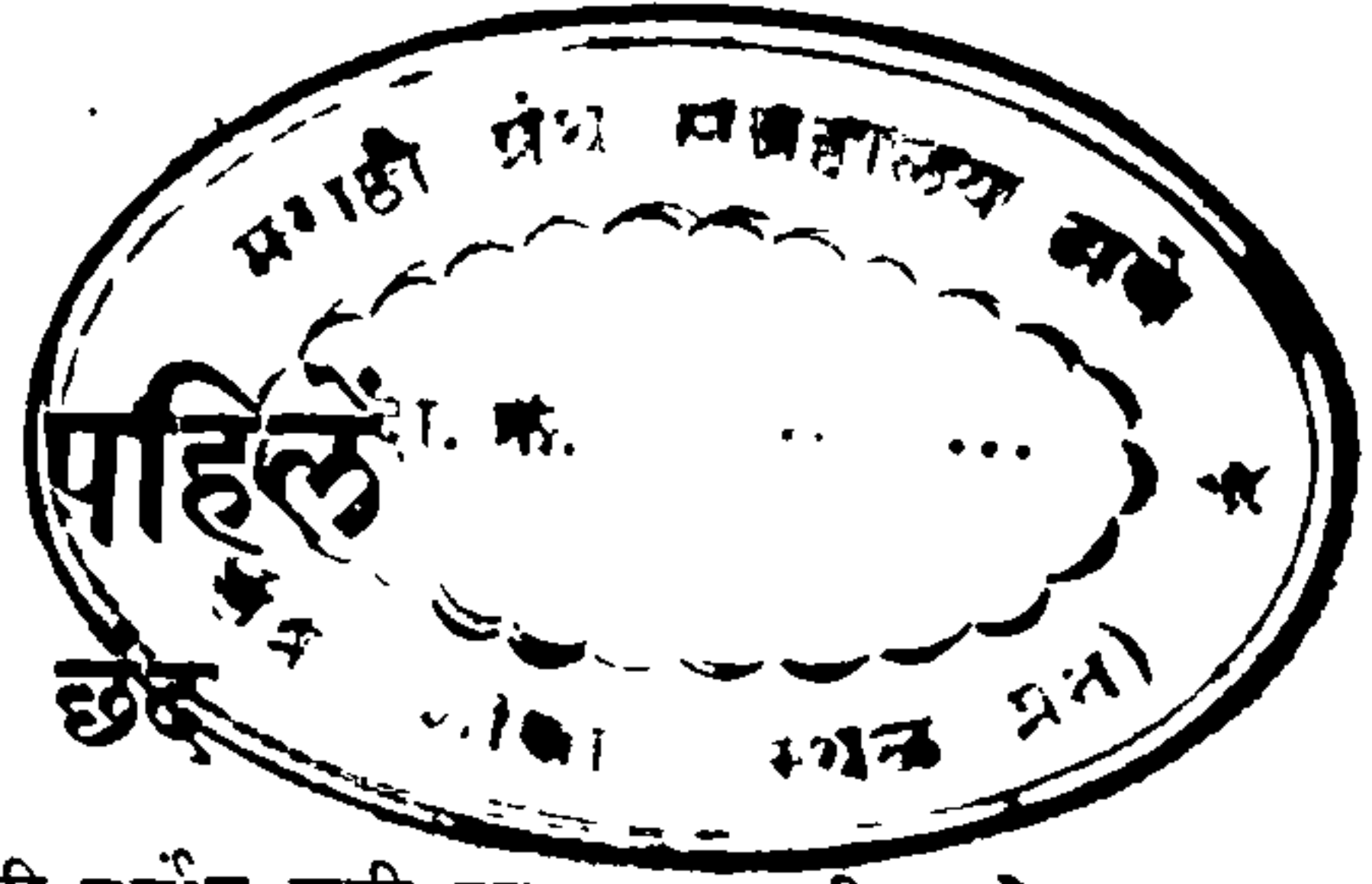
गुजरातीत प्रत्यक्ष “छंदोरचने”च्या भूमिकेचा स्वीकार मोठ्या उत्साहाने झाला. बऱ्याच वर्षांपूर्वी कै. के. ह. ध्रुव आणि कै. प्रो. नरसिंहराव भोळानाथ दिवेटिया यांनी (अनुक्रमे) “पद्यरचनेची ऐतिहासिक आलोचना” करणारी व्याख्याने देऊन आणि पद्यांतील लयतत्त्वाचा विचार करणारे लेख “मनोमुकुर” (भाग १ व ४) मध्ये लिहून या विषयाला चालना दिली. “छंदोरचने”च्या प्रकाशनानंतर तिच्या भूमिकेविषयी जाहीर चर्चा तेथे झाली. श्री. चुनीलाल वर्धमान शाह आणि पं. केशवराम का. शास्त्री यांनी स्वतंत्र निबंध वाचले आणि प्रो. रामनारायण पाठक यांनी अध्यक्षस्थानावरून समारोप केला. या तिघांनी “छंदोरचने”चे स्वागत केले. (“गुर्जर साहित्यसभानी कार्यवही”, १९४१-४२).

या सर्व चर्चेवरून असे दिसून आले की कांही बाबतीत “छंदोरचने”ची भूमिका अधिक स्पष्ट व्हावयास पाहिजे. लयबद्धतेचे व्यापक पद्यांतर्गत स्वरूप काय असते याचे विवेचन करणे आणि अनावर्तनी वृत्तांमध्येहि ते कसे भासमान होते याचे सप्रमाण दिग्दर्शन करणे अवश्य झाले आहे. मात्रावर्तनी जातिरचनेत ५, ६, ७ आणि ८ मात्रांचे गट कल्पून त्याप्रमाणे केलेले वर्गीकरणच बरोबर आहे की तबल्याच्या तालाचा विचार करून ते आणखी मर्यादित करावयास पाहिजे, हाहि विचारार्ह मुद्दा उपस्थित झाला आहे. “पोवाडे” या खास मराठी पद्यप्रकाराचा विचारहि पद्यरचनेच्या दृष्टीने होणे जरूरीच असूनहि राहिलेले आहे. नवीनच उपलब्ध झालेल्या “धवळे” नामक महानुभावकालीन लग्नीतांचाहि छंदोरचनेच्या दृष्टीने पुनर्विचार होणे क्रमप्राप्त आहे. कित्येक जातिप्रकारांचे मूळ अपभ्रंश साहित्यांत मिळणे शक्य आहे की काय ते पाहणेहि अनिवार्य झाले आहे;

कारण “छंदोरचने”च्या प्रकाशनांनंतर “महापुराण”, “जसहरचरिउ” वगैरे अनेक अपभ्रंश ग्रंथ प्रकाशित झाले आहेत. “छंदोरचने”त अभंगादि लौकिक पद्यरचनेच्या एक खास वर्ग “छंद” या तांत्रिक नांवाने केला असून त्या वर्गातील रचनेत अक्षरोच्चार दीर्घ असतो असा सिद्धांत मांडला आहे. त्यास उपोद्बलक पुरावा देणे फार आवश्यक झाले आहे. या छंदस प्रकारांतूनच उद्भवलेल्या ग्रांथिक ओवीच्या नियमनाचा जटिल प्रश्नहि हाताळणे अपरिहार्य झाले आहे. आणि सर्व पद्यरचनेच्या मागील Rhythmic किंवा लयतत्त्वयुक्त भूमिकाहि स्पष्ट करणे अवश्य झाले आहे.

प्रस्तुत प्रबंधांतून याच समस्यांचा विचार प्राधान्याने केलेला असून पद्यरचनेची “छंदोरचनां”तर्गत व्याख्याहि परिष्कृत करण्याचा प्रयत्न केलेला आहे.

प्रकरण पहिले वैदिक छंद



सर्व जगांतील साहित्यांत ऋग्वेद ही सर्वांत जुनी रचना मानली जाते, आणि ती सर्व रचना छंदोमय आहे. 'छंद' हा शब्दच मुळी वेदमंत्रवाचक बनलेला आहे. "प्रणवश्छंदसामिव" या कालिदासीय चरणांत तो अर्थ नमूद केलेला आहे. "छंदांसि यस्य पर्णानि" या गीतावचनांत तोच अर्थ अभिप्रेत आहे. ज्या रचनांच्या गायनाने मनाला आह्लाद होतो, चित्तवृत्ती उल्लसित होऊन जातात ('छंदयति आह्लादयति इति छंदः'), त्या रचना 'छंद' याच नांवाने उल्लेखिल्या जाऊ लागल्या.

ऋग्वेदकाली लोकांचा आह्लाद गानरूपाने व्यक्त व्हावयास अनुकूल असा उत्सवप्रसंग 'यज्ञ' हा होता. या यज्ञाच्या प्रसंगी वेदपूर्वकाळीं केवळ 'अग्नये स्वाहा', 'इदमग्नये न मम' अशा तऱ्हेचे मंत्रवजा उद्गार ऋत्विज् बोलत असावेत. त्या पंचवर्ण-अष्टवर्णादि रचनांचा पुनरुच्चार वारंवार कानावरून गेल्याने तत्सदृश रचना स्फुरून त्यांतून कांही छन्द निर्माण झाले असतीलहि. म्हणजे ऋग्वेदांतील ऋचा या सर्वांत जुन्या रचना असल्या तरी वर वर्णन केलेल्या 'इतिहासातीत यजुस्' ^१ या ऋचांच्याहि जननी होत. अशा प्रकारे विशिष्ट अक्षरसंख्या असलेल्या गद्य मंत्रोच्चारांच्या आवर्तनांतून 'छंद' निर्माण झाला असावा आणि मानवी भावना व उत्साह अशाच पुनरावर्तनमय आदोलित क्रियांतून व्यक्त होणें स्वाभाविक असतें हें लक्षांत घेतां, 'छंद' हें नांव मोठें सूचक व अन्वर्थक ठरतें.

या ऋक्छंदांतील लयतत्त्व (rhythmic element) सारख्या अक्षरसंख्येवर मुख्यतः अवलंबून असतें हेंहि सहज कळण्यासारखें आहे. सर्वांत स्थूलपणे नजरेस येणारें साम्य संख्येंतील साम्य असतें. हा सारखेपणा

सहजगम्य असतो. गद्यांतून छंदांत रूपांतर पावण्याच्या आदिकालीन भाषिक अवस्थेंत याहून अधिक निश्चित अशी लयबद्धता सांपडणें कठिणच होय. पिंगलाचार्यांनी तर ऋचेंतील अक्षरसंख्या पाहून ऋक्छंदांचे वर्ग पाडिले आहेत. आधुनिक काळांत मात्र पाद किंवा चरण हेंच परिमाण सामान्यतः स्वीकारलें जातें.

वैदिक पादांतर्गत अक्षरांची संख्या सामान्यतः ८, १०, ११ व १२ असते आणि अशा ३ किंवा ४, व प्रसंगी अधिक, चरणांची एकेक 'ऋचा' होते. अशा ऋचांच्या मालिकेने एक 'सूक्त' तयार होतें. परंतु आज ऋग्वेदाचें जें लिखित किंवा मुद्रित स्वरूप आहे त्यावरून पाहतां चरणांतर्गत अक्षरें, चरणसंख्या किंवा सूक्तांतील विविध ऋचांमधील छंदांचा क्रम, यांमध्ये एकवाक्यता आढळत नाही. ऋचांचें 'स्वरां'सहित पठण चाललें असतां तो वेदघोष स्निग्धगंभीर मेघनिर्घोषाप्रमाणे कानाला प्रिय वाटतो. पण या 'उदात्त'—'स्वरित' स्वरांच्या योजनेंत, सारख्या लगक्रमाच्या चरणांमध्येहि एकवाक्यता नसते. त्या स्वरांचा संबंध आवाजाच्या भरीवपणा-पेशा (किंवा Volume पेशा) त्याच्या तीव्रमंद्रतेशी विशेष असतो. पुढील उदाहरणांवरून हें स्पष्ट होईल :

(१) त्वं तमिन्द्र पर्वतं न भोजसे (१-५५-३)

त्वं तमिन्द्र पर्वतं महामुरुम् (१-५७-६)

(२) इन्द्रस्य वज्रो मरुतामनीकम्
मित्रस्य गर्भो वरुणस्य नामिः (६-४७-२८)

(३) वेदिषदे प्रियधामाय मुद्युते
धासिमिव प्र भरा योनिमग्नये (१-१४०-१)

(४) आ भारती भारतीभिः सजोषा (७-२-८)

मर्माणि ते वर्मणा छादयामि (६-७५-१८)

अक्षरांतर्गत कालभाराच्या (syllabic quantity च्या) दृष्टीने या 'स्वर'-युक्त पठणांतील अक्षरांचा 'स्वरा'सह विचार केल्यास हीं स्वरयुक्त अक्षरे विलंबितोच्चारार्ची किंवा गुरु कालभाराचीं मानावीं लागतील. केवळ अनुदात्त म्हणजेच स्वाभाविक लगक्रमाचीं तेवढीं अक्षरे तशींच लघुगुरु राहतील. परंतु त्यामुळे कोणतेहि निश्चित लयतत्त्व हातीं लागत नाही. म्हणूनच असें म्हणावें लागतें की या 'स्वर'-निष्ठ कर्णमाधुर्याचा संबंध छंदःस्वरूपाशी तादृशपणे नसतो.^२

निरनिराळ्या अक्षरसंख्या व चरणसंख्या यांवरून तयार झालेले मुख्य वैदिक छंद पुढील कारिकांत दिल्याप्रमाणे आहेत :

दशाक्षरी पाद 'विराज्',^३ 'गायत्री' अष्टअक्षरी ।

एकादशाक्षरी 'त्रिष्टुभ्', ऋग्वेदीं मुख्य पाद हे ॥

'गायत्री त्रिपदा' मुख्य छंद वेदांत आढळे ।

चतुश्चरण 'गायत्री' 'अनुष्टुभ्' नाम घेतसे ॥

एकादशाक्षरी 'त्रिष्टुभ्' चतुष्पादयुता असे ।

त्रिष्टुभांतून 'जगती' बारावर्णी चतुष्पदी ॥ (स्वकृत)

वैदिक छंदोच्चनेचें स्वरूप विविध आणि संमिश्र आहे. परंतु कांही बाबतींत तरी त्या काळच्या वेदपाठकांना व ऋचानिर्मात्यांना अक्षर-संख्येच्या या नियामक मानलेल्या तत्त्वांतील अंतर्गत लयस्पर्शाची जाणीव होती असें दिसतें. कारण इतर रीतीने समान चरणांच्या छंदांतील एखाद्या ओळींत एखादे अक्षर कमी पडलेलें असलें (आणि अशीं स्थळें वेदांत विपुल आहेत, तर ती जागा तेथे अधिक स्वराची भर घालून भरून

काढली जाई. यालाच पिंगलाचार्य 'इयादिपूरणः' या सूत्राने मान्यता देतात. अशा प्रकारे छंदाची स्वाभाविक 'चाल' तेवढ्या प्रमाणांत तरी निर्बाधपणे चाले.

मि. ई. व्हेर्नान अर्नोल्ड या प्रसिद्ध वैदिक पंडितांनी आपल्या "Vedic Metre" नामक अनुपम ग्रंथांत वैदिक छंदोरचनेचें स्वरूप अधिक मूलगामी तऱ्हेने दिग्दर्शित करण्याचा मोठा यशस्वी प्रयत्न केलेला आहे. ते दोन प्रकारचे पाद मानतात : 'द्विभंगी' (dimeter) आणि 'त्रिभंगी' (trimeter). द्विभंगी (गायत्र) पाद बहुधा अष्टाक्षरी असतात. आणि त्रिभंगी (त्रैष्टुभ=जागत) पाद ११ किंवा १२ अक्षरांचे असतात. अशा तऱ्हेने त्यांनी कित्येक वैदिक संहितांची पुनर्रचना केली आहे. उदाहरणार्थ,

वयम् अग्नेन्द्रस्य प्रेष्ठा

वयम् श्वो वोचेमहि समये ।

वयम् पुरा महि च नो अनु द्यून्

तन् न ऋभुक्षा नराम् अनु ष्यात् ॥ १-१६७-१०

यांतील १, २ व ४ या ओळींतील कमी अक्षरे वाढवून पुनर्रचना अशी करता येईल :

वयम् अद्या इंदरस्य प्रयिष्ठा

वयम् शुभो वोचेमहि समये ।

वयम् पुरा महि च न अनु द्यून्

तन् न ऋभुक्षा नरअम् अनु ष्यात् ॥

ऋग्वेदांतील समग्र रचनेचा भाषिक दृष्टीनेहि तुलनात्मक अभ्यास करून ही पुनर्रचना सुचविलेली असल्यामुळे तत्कालीन संहिता काय असावी तें आपणांस कळतें व त्यामुळे निरनिराळ्या अक्षरसंख्येच्या

वैदिक छंद

चरणांचा छंद बनून चालींत जो विघाड उत्पन्न होतो तो बसुचसा टाळतां येतो. हा 'विसंधी'चा प्रकारहि छंदोरचनेच्या दृष्टीने तरी 'इयादिपूरणः' या सूत्राने साधलेल्या लयतत्वासारखाच झाला.

परंतु याहून अधिक सूचक गोष्ट चरणांतर्गत खंडित रचनेची आहे. द्विभंगी किंवा द्विखंड चरणांत 'आदि' किंवा 'मुखखंड' (opening) आणि 'अंत्य' किंवा 'दोलनखंड' (cadence) असे दोन भाग असतात. हा द्विभंगी चरण बहुधा अष्टाक्षरी असल्यामुळे चार-चार अक्षरांचे हे खंड पडतात यांत विराम (caesura) नसतो. त्रिभंगी चरणांचे पृथक्करण दोन तऱ्हांनी करतात : (१) एक, प्रथमार्ध व उत्तरार्ध असे दोन भाग मानून मध्ये विराम मानावयाचा. हा विराम चौथ्या-पांचव्या अक्षरानंतर निरपवादपणे येतो. (२) दुसरी रीत म्हणजे या प्रदीर्घ चरणाचे तीन खंड मानावयाचे. ते चरणघटक (members) होत. 'आदि' आणि 'अंत्य' खंडांच्या मध्ये एक तिसरा 'मध्य' खंड किंवा 'भंग' खंड (break) मानावयाचा. आदिखंड पहिल्या चार अक्षरांचा, मध्यखंड ५, ६ व ७ या अक्षरांचा, आणि अंत्य खंड ८ व्या व पुढील अक्षरांचा. अर्थात् यांत विराम मध्यखंडाच्या आरंभी किंवा पांचव्या अक्षरानंतर मध्येच येतो.

मि. अर्नोल्ड यांनी त्रिष्टुम् रचनेतील लयतत्वाचे विश्लेषण पुढीलप्रमाणे केले आहे :

“पहिल्या पृथक्करण पद्धतीप्रमाणे त्रिष्टुम् छंदांतील दोन भाग ४ व ७ अक्षरांचे असतात किंवा ५ व ६ अक्षरांचे असतात. चरणांतील 'विराम' लौकर किंवा उशीरा येण्यावर हें अवलंबून असतें. (लौकर विराम ४ थ्या अक्षरानंतर आणि उशीरा म्हणजे ५ व्या नंतर.) याप्रमाणे होणारा पहिला भाग लांब असो वा आखूड असो, आणि त्याच्या अनुरोधाने दुसरा भाग आखूड असो वा लांब असो, या सर्व ठिकाणी (विरामानंतरचा उत्तरार्ध) ' ~ ~ ' असा दोन लघूंच्या योजनेने सुरु झालेला असतो.

“ (त्रिभंगी) त्रैष्टुभ चरणांतील विराम जर लौकर असेल तर त्याच्या आदि खंडाची रचना लयतत्त्वाच्या दृष्टीने द्विभंगी गायत्र चरणांतील प्रथमार्धासारखीच असते. पण तोच विराम जर उशीरा (म्हणजे ५ व्या अक्षरानंतर) असेल तर मात्र - - ‘लगा’प्रधान (iambic) रचना अधिक निश्चितपणे वापरली जाते; आणि तेथे असें आढळते की ४ थें अक्षर जर लघु असेल तर ५ वें अक्षर गुरुच असावें.

“या त्रिभंगी त्रैष्टुभ रचनेतील मध्यखंडाला ‘भंगखंड’ किंवा ‘break’ म्हणावयाचें कारण असें की येथे सर्वसाधारणपणे दिसणारा - - ‘गाल’ रचनेतील लय (rhythm) भंग पावून विरामानंतर दोन - - लघूंच्या रचनेला प्राधान्य दिलें जातें. त्यामुळें अत्यंत नियमितपणे || - - - आणि - || - - अशी रचना प्राप्त होते. (|| हे विरामचिह्न.) मात्र जेव्हा क्वचित् प्रसंगी नेहमीची ‘- -’ रचना भंग न पावतां तशीच राहते, तेव्हा मध्यखंडाचीं रूपें || - - - आणि - || - - अशीं आढळतात. ही ‘लगा’ - (- -) प्रधान (iambic) त्रैष्टुभ रचना.

“याच्या उलट लौकर विराम आल्यानंतर याहूनहि निश्चित अशी रचना थोडीथोडकी आढळत नाही. या ठिकाणीं मध्यखंड (break) || - - - ‘गालगा’चें रूप धारण करतो. ही ‘गालगा’ (- - -) प्रधान (cretic) त्रैष्टुभ रचना.

“अंत्यखंड (cadence) द्विभंगी व त्रिभंगी दोन्ही रचनांतून सर्वसाधारणपणे सारखाच असतो. ‘त्रिष्टुभां’तील ९ वें अक्षर (आणि ‘जगती’ छंद असेल तर ११ वें अक्षर) नियमितपणे लघु असतें; ८ वें आणि १० वें नियमितपणे गुरु असतें. मात्र क्वचित् प्रसंगीं हीं एकेकटीं किंवा दोन्हीं लघुहि असतात.” (“Vedic Metre”, Chap. I)

सर्वसामान्यपणे आढळणारा ‘त्रिष्टुभ’ छंद (अर्नोल्ड यांच्या मताप्रमाणे पुनर्ग्रहित - restored -) पुढीलप्रमाणे असतो :

बृहस्पतिः ॥ १ ॥ प्रथमम् ॥ जायमानः

महो ज्योति - १ - षः ॥ पर - १ - मे विओमन् ।

सप्तासिअस् ॥ १ ॥ तुविजा - १ - तो रवेण

विसप्तरश् - १ - मिर् ॥ अध - १ - मत् तमांसि ॥ (४-५०-४)

वैदिक छंदोरचनेत पादांतील प्रथम व अंत्य अक्षर लघु किंवा गुरु कसेंहि असतें. वरील पद्य-घांत (stanza मध्ये) ४ थ्या अक्षरानंतर विराम १ ल्या व ३ न्या पादांत आहे. तेथे मध्यखंड '१ १ -' असा लघुप्राय आहे. २ न्या व ३ न्या चरणांत विराम उशीरा आहे, व तेथे ४ थें अक्षर लघु असल्यामुळे ५ वें अक्षर दीर्घ आलें आहे. अंत्यखंडांत ' - १ - १ -' या रचनेचें प्राधान्य स्पष्टच आहे. आदिखंडांतील ' १ - १ - १ -' किंवा ' १ - १ - १ -' अशा रचनेचें (iambic चें) स्वरूपहि सहज दिसून येण्यासारखें आहे.

या उदाहरणामध्ये दिसणारी त्रैष्टुभांतील सर्वसामान्य रचना, म्हणजे मध्यखंडांतील ' १ १ १ ' आणि अंत्यखंडांतील ' - १ - १ -' ही रचना, ध्यानांत घेतां ' - १ १ १ ' व ' - १ १ - - ' मिळून होणारी संयुक्त रचना पुढच्या काळांतील ' इन्द्र-उपेन्द्र-वज्रा ' या वृत्तांतील मध्योत्तर भागाच्या रचनेचें बीजच असल्याचें सहज ध्यानांत येईल. ४ था चरण ' विसप्तरश्मिर् अधमत् तमांसि ' हा तर समग्रपणेच उपेन्द्रवज्राचा आहे.

नियमितपणे आढळणाऱ्या 'जगती' छंदाचें पुढील उदाहरण पाहा :

अददा अर् १ - भाम् ॥ मह - - ते वचस्यवे

कक्षीवते ॥ वृचयाम् १ इन्द्र सुन्वते ।

मेनाभवो ॥ १ ॥ वृषणश् - १ - वस्य सुक्रतो

त्रिश्वेत् ता ते ॥ १ ॥ सवने - १ - षु प्रवाचिआ ॥ (१-५१-१३)

येथेहि मध्यखंडांत - - - किंवा - - - अशी रचना प्राधान्याने असून अंत्यखंडांत - - - अशी रचना दिसते. 'जगतीं'त हा प्रकार सर्व-सामान्यपणे आढळतो. याचें साम्य 'वंशस्था'च्या मध्योत्तर भागाशी किती आहे तें चटकन् ध्यानांत येतें. 'इन्द्रवंशा-वंशस्थ' या वृत्तांचें बीज हेंच असावें. दुसरा चरण तर आदि व अंत्य खंडांत वंशस्थाचे साम्य खूपच दाखवितो. तेथे मध्यखंडांत - - - ऐवजी - - - असतें तर तो चरण संपूर्णपणे वंशस्थाचा झाला असता.

सामान्यतः सर्वत्र आढळणाऱ्या वैदिक अनुष्टुभाचें उदाहरण पाहा :

तुआम् वल - } - स्य गोमतः
 अपावर् अद् - } - रिवो विलम् ।
 तुआम् देवा } अविभ्युषः
 तुज्यमाना - } - स आविषुः ॥ (१-११-५)

या द्विभंगी रचनेतील पूर्वार्ध-उत्तरार्ध पाहतां त्यांत - - - अशी (iambic) रचना प्राधान्याने आढळते. द्विभंगी रचनेत क्वचित् - - - ही (trochaic) रचनाहि त्या ठिकाणीं वापरलेली आढळते. पुढील उदाहरणांत हें दिसून येईल.

गायत्री छंदाचें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे :

उक् थम् चन } शस्यमानम्
 अगोर् अरिर् } आ चिकेत
 न गायत्रम् } गीयमानम् । (८-२-१४)

यांत उत्तरार्धांत 'गाल' रचना आढळते. पूर्वार्धांत 'लगा' रचना आहे काव्यकालीन अनुष्टुभांत अशी 'गाल'युक्त रचना विषम (१व३) पादांत आढळते त्याचें बीज गायत्र रचनेत दिसतें. मागील उदाहरणांतील

वैदिक अनुष्टुभाच्या 'लगालगा'युक्त रचनेशी काव्यकालीन अनुष्टुभाच्या (२व४) पादांचें साम्य आहे हें सहज कळून येतें.

कांही ठिकाणीं अनुष्टुभ् रचना संपूर्णपणे काव्यकालीन अनुष्टुभाशी जुळणारी आढळते :

वायुर् अस्मा ऽ उपामन्थत्

पिनष्टि स्मा ऽ कुनन्नमा ।

केशी विष - ऽ - स्य पात्रेण

यद् रुद्रेणा - ऽ - पिबत् सह ॥ (१०-१३६-७)^३

येथपर्यंत वर्णन केलेले छंद बहुशः चतुष्पाद् व क्वचित् त्रिपाद होते. परंतु वेदामध्ये याहून अधिक चरणांच्या बंधांचा प्रकारहि अनेक ठिकाणीं आढळतो. त्यांतहि शुद्ध छंद म्हणजे एकाच नमुन्याच्या चरणांचे छंद, मिश्र छंद म्हणजे वेगवेगळ्या अक्षरसंख्येचे चरण असलेले छंद आणि तिसरा 'प्रगाथ' नांवाचा तीन वेगवेगळ्या चरणबंधांच्या मालिकेचा प्रकार, असे तीन प्रकार आढळतात. मि. अर्नोल्ड यांनी आपल्या ग्रंथाच्या ३ व्या परिशिष्टांत द्विपदी, त्रिपदी, चतुष्पदी, पंचपदी, षट्पदी, सप्तपदी व अष्टपदी शुद्ध व मिश्र छंदांचे उल्लेख केलेले आहेत त्यांची संख्या ८८ भरते. कांहीना जुन्या संज्ञा आहेत, पण बरेच मिश्र पद्यबंध नामकरण न झालेले आहेत. महत्त्वाचे शुद्ध व मिश्र छंद पुढील होत :

(अ) अष्टाक्षरी (द्विभंगी) चरणांचे पद्यबंध : (१) 'द्विपदा गायत्री' (ix 67 16-18) या नवव्या मंडळातील ६७ व्या सूक्तांत ज्या १६ ते १८ ह्या ऋचा आहेत त्यांची एक 'महापंक्ति' होते. अर्थात् हा एक अपवाद किंवा वैचित्र्यच म्हटलें पाहिजे. (२) त्रिपदा 'गायत्री', (३) चतुष्पदी 'अनुष्टुभ्' (४) पंचपदी 'पंक्ति', (५) षट्पदी 'महापंक्ति';

(ब) एकादशाक्षरी (त्रिभंगी) त्रैष्टुभ चरणांचे पद्यबंध : (१) त्रिपदा 'विराज्' (२) चतुष्पाद् 'त्रिष्टुम्', (३) पंचपाद् 'शक्वरी;'

(क) द्वादशाक्षरी (त्रिभंगी) 'जागत' चरणांचा पद्यबंध मुख्यतः एक : चतुष्पदा 'जगती'. द्विपदा, त्रिपदा व पंचपदा 'जगती' क्वचित् आढळते.

(ड) द्विभंगी व त्रिभंगी चरणांचे मिश्र पद्यबंध यांना मि. अर्नोल्ड वैदिक 'लीरिक्' छंद म्हणतात : (१) 'उष्णि'—बहुधा ८.८.१२ अक्षरी चरणांची त्रिपदी; (२) 'ककुम्'—८.१२.८ त्रिपदी; (३) 'वृहती'—८.८.१२.८ चतुष्पदी; (४) 'सतोवृहती'—१२.८.१२.८ चतुष्पदी; (५) 'अत्यष्टि'—१२.१२.८.८.८.१२.८ सप्तपदी; (६) 'धृति'—१२.१२.८.१२.८.१२.८ सप्तपदी; आणि (७) 'अतिधृति'—१२.१२.८.८.८.१२.८.८ अष्टपदी. हा ऋग्वेदांतील सर्वांत अधिक दीर्घ पद्यबंध आहे.

(इ) इतर कांही मिश्र छंद पुढीलप्रमाणे आहेत :

(१) 'पुगैष्णि'—१२.८.८, (२) 'पदपंक्ति'—५.५.५.५, (३) 'स्कन्धो-
ग्रीवि'—८.१२.८.८, (४) 'विपरीता'—('सतोवृहती'शी निगडित)
८.१२.८.१२, (५) 'विस्तारपंक्ति'—('सतोवृहती'शी निगडित)—८.१२.
१२.८, (६) 'विराट्स्थाना'—१०.१०.१०.१०, (७) 'परस्ताद् वृहती'—
११.८.८.८, (८) 'विषमापदा'—११.८.११.८, (९) 'मध्येज्योतिष्'—
१२.८.१२.१२ ('सतोवृहती'चें वैचित्र्ययुक्त रूप), (१०) 'प्रस्तारपंक्ति'—
१२.१२.८.८, (११) 'उपरिष्ठाज्ज्योतिष्'—१२.१२.१२.८ ('सतोवृहती'चें
वैचित्र्ययुक्त रूप), (१२) 'अतिजगती'—१३.१३.१३.१३ (१३) 'महा-
पदपंक्ति'—५.५.५.५.११; (१४) 'उपरिष्ठाद् वृहती'—८.८.८.८.४, (१५)
'महावृहती'—८.८.१२.८.८, (१६) 'महासतोवृहती'—१२.८ | १२.८.८,
(१७) 'आस्तारपंक्ति'—८.८ | ८.४.८.४, (१८) 'अष्टि'—१२.४ | १२.४ |
१२.८.८, (१९) 'ककुम्' + 'सतोवृहती'—८.१२.८ | १२.८.१२.८

(अनामक), (२०) 'बृहती' + 'सतोबृहती'—८.८.१२.८ | १२.८.१२.८
(अनामक).

क्र. १९-२० हे संयुक्त पद्यबंध 'प्रगाथ'शी निगडित दिसतात.

(फ) 'प्रगाथ'—'स्ट्रॉफी' किंवा आवाहनात्मक पद्यबंध. हा 'ककुम्', 'बृहती' व 'सतोबृहती' यांच्या संयोगाने होतो.

अशा तऱ्हेच्या विविध पद्यबंधांची (ऋचांची) मालिका म्हणजे 'सूक्त'. यांत बहुधा तीन ते पंधरा पद्यबंध असतात.

वर आलेल्या त्रिष्टुम्-जगती छंदांच्या (११ व १२ अक्षरांच्या) रचनेत कित्येक वेळा काव्यकालीन संस्कृतांतील ११-१२ अक्षरी वृत्तांच्या रचनेसारखी हुबेहूब रचना आढळते. अनुष्टुभ्रचनेतील लवचीकपणामुळे तत्सदृश हुबेहूब रचना वैदिक छंदांत आढळते यांत नवल कांहीच नाही. "महाराष्ट्रीय ज्ञानकोशा"च्या 'विज्ञानेतिहास' खंडांत अशीं उदाहरणे अनेक दिलीं आहेत. तसेंच श्री. य. ग. फफे यांनीहि अशा तऱ्हेचीं उदाहरणे आपल्या "वैदिक छंदा"वरील लेखांत ("म. सा. पत्रिका" २२/१) दिलेलीं आहेत. कांही समान रचनेच्या चरणांत पुढे रूढ झालेलीं वृत्तनामं हि सूचित झालेलीं आढळतात. उदाहरणार्थ,

इन्द्रस्य वज्रो मरुतामनीकम्

मित्रस्य गर्भो वरुणस्य नाभिः । (६.४७-२८)

यांत 'इंद्रवज्रा' नांवाचें बीज आढळते; तसेंच

धन्वन् स्रोतः कृणुते गातुमूर्मिम् । (१९५.१०)

या पादांत 'ऊर्मि' या 'अंतरीक्षांतील प्रवाहा'च्या म्हणजेच 'वाता'च्या 'ऊर्मि' असल्यामुळे त्या वृत्ताला 'वातोर्मि' नांव पुढे मिळालें असें शक्य आहे.

११ व १२ अक्षरांच्या त्रिष्टुम् व जगती छंदांतील विविध रचनेत प्रस्तारभेदाने भिन्नभिन्न लगक्रम येऊन त्यांत 'शालिनी', 'शेनी', 'दोधक', 'रथोद्धता', 'मयूरसारिणी' यांतील चरणांच्या लगावली भासमान होतात. दीर्घकालीन उपयोगानंतर कांही लगावली स्थिर होऊन त्यांतून ही पुढची वृत्तसृष्टि निर्माण झाली अमर्णं शक्य आहे.

ऋग्वेदीय सूक्तात 'त्रिष्टुम्'-'जगती' अशा छंदांचीं नांवे व त्यांच्या प्रकारांतरांचा विस्तार, यांचा उल्लेख कित्येक वेळा येतो. विशेषतः सामवेदांत (जेथे ऋग्वेद सूक्तेच ब्रह्मवंशाने आहेत) यांचा उल्लेख फार स्पष्टपणे केलेला आढळतो :

पप्र वन्त्रिष्टुभमिप्रं मन्दद्वीरायेन्दवे (८.६९.१)

(‘वीरांना आनंद देणाऱ्या इंद्राला त्रिष्टुम् छंदांतील स्तोत्र म्हणा.’)

नमः सखिभ्यः पूर्वसद्भ्यो नमः साकं निपेभ्यः ।

युञ्जे वाचं शतपदीम् ॥

युञ्जे वाचं शतपदीम् गाये सहस्र वर्तनि ।

गायत्रं त्रैष्टुभं जगत् ॥

गायत्रं त्रैष्टुभं जगत् विश्वा रूपाणि संभृता ।

देवा ओकांसि चक्रिरे ॥ (सामवेद, २.२१.७)

(“येथे पूर्वीच येऊन बसलेल्या आणि माझ्याबरोबर आता आलेल्या मित्रांना नमस्कार असो. मी आता आपल्याला काव्य गाऊन दाखवितो. या काव्यांत तुम्हांला शेकडो प्रकारचीं पदे, हजारो पद्यप्रकार दिसून येतील. गायत्री, त्रिष्टुम् व जगतीचीं जेवढीं म्हणून रूपे आहेत तीं सर्व आपणांला येथे दिसतील आणि प्रत्यक्ष देवांनी त्यांत वास्तव्य केले आहे असें आपल्याला वाटेल.”)

ऋग्वेदीय छंदोरचनेबाबत एक गोष्ट निश्चित दिसते. ही छंदोरचना,

उत्तरोत्तर, पादांतील 'मध्य' व 'अंत्य' खंडांत अधिक "स्थिर" लगावलीची होत गेली आणि 'पूर्व' (आदि) खंड त्या मानाने कमी स्थिर राहिला; म्हणजेच हा भाग "चर" राहिला. ऋग्वेदांतच हा विकास आढळतो असें मि. अर्नोल्ड यांनी सप्रमाण दाखवून दिले आहे. ते म्हणतात :

“अवेस्ता ग्रंथाच्या पूर्वभागांतील रचनेशी तुलना केल्यास असें दिसते की वैदिक ऋचांच्या सुरुवातीला कवि ज्या काळांत रचना करीत होते, तो काळहि केवळ अक्षरसंख्य रचनेचा असावा. कालभाराशी (लगत्व किंवा quantity शी) त्या रचनेचा विशेष संबंध आला नसावा. पादांतील प्रथम व अंत्य अक्षरांचा कालभार किंवा लगत्व अनिश्चित (indifferent) असते. पुढच्या वैदिक ऋचांतील हा रचनाविशेष म्हणजे त्या पूर्वीच्या अक्षरनिष्ठ परंपरेचा वारसाच होय. पण पादरचनेच्या इतर खंडांत लयनिष्ठतेकडे झुकणारी रचना आपणाला दिसते व त्यामुळेच त्या-त्या स्थळीं आवश्यक तेवढें कमी-जास्त प्रमाणांतील नियमित कालभाराचें तत्त्व नक्की होत चाललेलें आढळते.” (“Vedic Metre”)

वैदिक छंदोरचनेंत आढळणारी एक प्रकारची संवादिता आणि मेघ-गंभीर माधुर्य यांविषयीचे मि. अर्नोल्ड यांचे उद्गारहि उद्धृत करण्या-सारखे आहेत :

“वैदिक कवि नवीन छंदोबद्ध प्रयोग करण्यांत जसे गर्क झालेले होते, तसेच ते रूढ रचनेप्रमाणे पद्यनिर्मिति करण्यांतहि गढून गेलेले होते. त्यांना माहीत असलेल्या कलांत अत्यंत श्रेष्ठ अशी जी रथनिर्तितीची कला तिच्याशी ते आपल्या छंदःकलेची तुलना वारंवार करतात आणि त्यांना असाहि आत्मविश्वास असलेला दिसतो की जुन्या तऱ्हेच्या छंदांपेक्षाहि नवीन तऱ्हेचें गीत देवांना अधिक प्रिय वाटेल.....लयतत्त्वाचीं विविध आविष्कृत रूपें निर्मिणें आणि नवनवीन व नाजूक तऱ्हेची रचना आस्वादिणें ही त्यांची जणू विशेष शक्ति होती...

“यंत्रवत् साधावयाच्या कलेच्या अपेक्षेने पाहतां ऋग्वेदांतील छंदः-कला ही मूलवीजे आणि रूपविधान या बाबतींतील वैचित्र्यामुळे फार उच्च दर्जाला पोचते...वैदिक ऋषींची गणना महापुरुषांत केली पाहिजे आणि त्यांना ‘शब्दांतील संगीत आत्मसात् करून छंदांची निर्मिति करणारे महा-कवि’ म्हटलें पाहिजे...” (“Vedic Metre” : “Historical Development of the Art of Versification.”)

वैदिक ऋषि संगीतमय स्वरांच्या साधनेत मग्न झाले आणि त्यांनी छंदोमय वाणीची निर्मिति केली, हेच खरोखर या वैशिष्ट्यपूर्ण परम प्राचीन छंदोरचनेचें स्वरूप आहे. महाराथांच्या निर्मितीशी ते आपल्या रचनेची तुलना करीत आणि त्या रथांच्या घनगंभीर निर्वोपाप्रमाणे ध्वनि निर्मीत. ही छंदोमयी वाणी द्रुतत्रिलंबित गतीने पुढेपुढे जाई.

अर्थात् या कर्णमधुरतेचें (musical quality चें) एक कारण ‘स्वरिता’दि स्वरांनी युक्त अशी ‘म्हणणी’ किंवा वेदपठण हे होतेच. परंतु छंदोरचनेच्या दृष्टीने महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे कमी अक्षरे असल्यास ती ‘विसंधि’ करून भरून काढणें आणि चरणाच्या सर्व खंडात विशिष्ट ठिकाणीं लगत्वाची प्रस्थापना करणें ही होय. कालभाराने युक्त अशा लयतत्त्वाचें वैदिक छंदांतील स्वरूप तरी एवढेंच आहे.

या अंतर्गत लयतत्त्वाप्रमाणेच बाह्य दृष्टीने जें संवादित्वाचें (harmony) चें तत्त्व या छंदोरचनेत दिसतें तेंहि त्याच्या श्रवणसुभगतेत भर घालतें. अनेक सम-विप्रम चरण ऋचेंत किंवा श्लोकांत गुंफणें, आणि अशा अनेक ऋचाची माला करून मूक्तें किंवा ‘मंत्र’ निर्माण करणें, यामुळेहि त्यांच्या रूपविधानांत (formal structure) आकर्षक साम्यविरोधतत्त्व (similarity व contrast) येतें. रथांच्या स्थापत्या-चाच हा छंदोमयी वाणींतील आविष्कार आहे.

या संबन्धांत पुढील ऋचांचा उल्लेख सहज करतां येईल :

“इमं स्तोममर्हते जातवेदसे रथमिव सं महेमा मनीषया ।” (१.९४.१)

“इमा ब्रह्माणि वर्धनाश्विभ्यां सन्तु शंतमा ।

या तक्षाम रथाँ इवावोचाम बृहन्नमः ॥” (५.७३.१०)

“एतं वां स्तोममश्विनावकर्मा तक्षाम भृगवो न रथम् ।” (१०.३९.१४)

“रथैरिव प्र भरे वाजयद्भिः प्रदाक्षिणिन्मरुतां स्तोममृध्याम् ।” (०.६०.१)

“अहम् तष्टेव बन्धुरं पर्यचामि हृदा मतिम् ।” (१०.११९.५)

यांतील शेवटच्या “अहम् तष्टेव” वगैरे चरणांचे रसग्रहण डॉ. श्री. स. भावे यानी फारच हृदयंगमपणे केले आहे. त्यांत त्यांनी ‘पर्यचामि’ या पदाचा अर्थ जरा निराळा पण अधिक अन्वर्थक असा सुचविला आहे :

“कलाकाराला ज्याप्रमाणे आपल्या कल्पनांची निवड करावी लागते त्याप्रमाणे त्याला निवडलेल्या पदार्थांची (material) डौलदार घडणहि करावी लागते...या कामीं तर ऋषि-कवि फारच काळजी घेत असत... ऋग्वेदांतील एका मोठ्या मनोरंजक सूक्तांत इंद्र सोमपानाने झिंगून आपल्या-शीच कांहीतरी बरळत, बडबडत बसला आहे, अशी कल्पना केली आहे. या बडबडीत आपण कवि व्हावे अशी तो इच्छाहि प्रकट करतो. आपण कविता कशी रचावी यामंबंधी तो म्हणतो: ‘ज्याप्रमाणे एखादा कुशल कारागीर रथाला सुंदर आकार देण्यासाठी पुन्हा पुन्हा खटपट करीत असतो त्याप्रमाणे मी पण रचलेले सूक्त माझ्या मनांत पुन्हा पुन्हा घोळवीत आहे.” (“ऋग्वेदांतील साहित्यकला,” ‘सहविचार’ त्रैमासिक, ऑक्टो. १९३५)

ऋचांचे निर्माते कवि रथकागंप्रमाणे कशी काळजी घेत याविषयींचे एक उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे :

“अभि तष्टेव दीधया मनीषाम् अत्यो न वाजी सुधुगे जिहानः

अभि प्रियाणि ममृशत्पराणि कवीँ रिच्छामि संदशे सुमेधाः ॥”(३.३८.१)

या ऋचेवरील प्रो. ह. दा. वेलणकर यांचे स्पष्टीकरणहि असेंच उद्बोधक आहे :

“रथकार ‘तष्टा’ आणि रथाचा घोडा ‘वाजी’ या दोन उपमांवरून, ऋचेच्या बाधर्णीत केवढी काळजी आणि चतुरता वापरली जात होती, हे सूचित होते.” (“Journal of the Uni. of Bombay,” Vol. III, “The note on the Stanza No 1.”)

यावरून निष्पन्न हे होते की (१) अक्षरसंख्य रचनेतील प्राथमिक स्वरूपाचे संख्यात्मक साम्य, (२) कांही प्रमाणांत स्थिर पादखंडांत आढळणारी लयतत्त्वाची प्रतिष्ठापना आणि (३) अनुक्रमाने ‘पाद’-‘ऋचा’-‘सूक्त’ या स्वरूपांत आढळणारी रूपरचनेतील संवादिता (harmony in the formal structure), अशा विविध स्वरूपांत वैदिक छंदोरचनेतील लयस्पर्श वाचक-पाठकाला जाणवतो.

चरणांतर्गत लगत्व योजनेमुळे ८, ११ व १२ अक्षरांच्या वैदिक छंदांतून जे काव्यकालीन छंद विकसित झाले असे सयुक्तिकपणे म्हणतां येते ते पुढे दिल्याप्रमाणे सांगतां येतील :

‘अनुष्टुभ्’ छंद वेदोक्त काव्यां ‘श्लोक’त्व पावतो ।

अष्टाक्षरांस जोडूनी लगत्व नव घेतसे ॥

एकादशाक्षरी ‘त्रिष्टुभ्’ ‘उपजाति’त्व पावते ।

‘इंद्रवज्रोपेन्द्रवज्रा’ त्यांतुनी जन्म पावती ॥

बाराक्षरी ती ‘जगती’ काव्यांत ‘उपजाति’ हो ।

‘वंशस्थ-इन्द्रवंशा’ हे छंद त्यांतून जन्मती ॥ (स्वकृत)

ऋग्वेदांतील या छंदोमयी वाणीची भव्यता स्पष्ट होण्यासाठी प्रसिद्ध

संस्कृतज्ञ गुर्जर पंडित कै. के. ह. ध्रुव याच्या “पद्यरचनानी ऐतिहासिक आलोचना” या ग्रंथातील पुढील उतारा पुरेसा आहे :

“...पद्यरचनेचा जन्म त्या काळच्या गद्य वाणीतून झाला.... विद्यमान ‘यजुर्वेदसंहितें’तहि कित्येक ‘यजुस्’मध्ये पद्यरचनेचा सुगंध दरवळत असतो. त्याचप्रमाणे जैन बंधूंच्या ‘आचाराङ्गा’मधील कित्येक पंक्ति वृत्तच्छटांनी युक्त असलेल्या आढळतात. मागे वर्णिलेल्या ‘इतिहासा-तीत यजुस्’मधून ऋग्वेदांतील पद्यरचना उदय पावली; गद्यांतून पद्याचें प्रथम दर्शन घडलें; आणि वर्णसंख्येने सुचविल्या गेलेल्या या पद्यरचनेने, होत्याच्या मुखांतून मोठ्याने उच्चारल्या जाणाऱ्या ऋचांच्या द्वारे, रहस्य-बुद्धीने गुणगुणल्या जाणाऱ्या अध्वर्यूंच्या स्वगत ‘यजुस्’च्या व ऋत्विजाला आदेश देणाऱ्या प्रगट ‘निगदां’च्या द्वारे, आणि देवांच्या स्तुतीसाठी गानाच्या रूपांत जुळविल्या जाणाऱ्या उद्गात्याच्या आर्चिकद्वारे, यजनकर्मांत अपूर्व मनोहरता व भव्यता आणून ऋक्कालांतील सुभव्य यज्ञाला जन्म दिला. हा इतिहास पुरुषसूक्ताच्या आलंकारिक भाषेत गुंफलेला आहे.” (“पद्यरचनानी ऐतिहासिक आलोचना,” पृ. ९०)

पुरुषसूक्तांतील वर उल्लेखिलेली ‘आलंकारिक’ भाषा अशी आहे :

यत्पुरुषेण हविषा देवा यज्ञमतन्वत ।

वसन्तो अस्यासीदाज्यं ग्रीष्म इध्मः शरद्धविः ॥

तस्माद्यज्ञात्सर्वहुत ऋचः सामानि जज्ञिरे ।

छंदांसि जज्ञिरे तस्माद्यजुस्तस्मादजायत ॥ (१०.१०.६व९)

या वेदकालीन यज्ञाच्या भव्यतेत सामगायनाने फारच भर पडत असे. प्रत्यक्ष छंदःशास्त्राच्या दृष्टीने (कालभारात्मक तत्त्वाच्या दृष्टीने) जरी हे

सामगायन विशेष मूचक नसलें तरी त्यांतील श्रवणरम्यतेच्या दृष्टीने येथे त्याची संक्षेपाने कल्पना देणें योग्य होईल. प्रसिद्ध संगीतज्ञ व वीनकार कै. पं. कृष्णराव गणेश मुळे यांनी आपल्या “ भारतीय संगीत ” ग्रन्थांत श्री. द्रविडशास्त्री या सुप्रसिद्ध सामगायकाच्या सामगायनाचें स्वरलेखन देऊन यात्रावत चर्चा केली आहे. पं. मुळे म्हणतात :

“...छंद हे पठणांतील गीतच होत. अशा रीतीने ‘स्वर’, ‘सवने’ व गीत हे वेदपठणांत शास्त्रीय विषय साहजिकच निर्माण झाले. याच ऋचा गायन होऊं लागल्या तेव्हा त्यांना सामगीत किंवा नुसतें साम हें नामाभिधान आलें; व पठणांतील नुसत्या उच्चनीच स्वरांना सामगायनात गायनांतील सप्तस्वरांत बसवितां आलें.

“सामगायनाच्या गायकीचें प्रत्यक्ष स्वरूप पाहतां, वेदऋचा आलापाने लांब लांब सूर घेऊन गावयाच्या, अशा स्वरूपाचें आहे हें स्पष्ट आढळून येतें .

“वैदिक ऋचा सामगीत म्हणून गातांना तिच्या शब्दांच्या मूळ स्वरूपांत गायनमुलभ उच्चारणामुळे साहजिकच फरक पडे. तींत पुनः रस-वर्धक उद्गारवाचक अव्ययांचीहि भर पडे... . मूळ ऋचेला ‘प्रकृति’ समजून तींत गायनमुलभ जो फेरफार होई त्याला ‘विकृति’ म्हणत.

“सामगीत फक्त लयबद्ध म्हणजे ऱ्हस्व दीर्घ अक्षरांनी होत असलेल्या लयीने (युक्त) असतें. तरीमुद्धा तें गातांना मात्राबद्ध (तालमात्राबद्ध) लयीने गाइलें जातें ” (“भारतीय संगीत”, पृ. २९ ते ३८).

ऋग्वेदकालीं, विशेषतः सामवेदकालीं, गायनकलेचा प्रसार फारच झपाट्याने झाला होता असें अनेक विद्वान् पंडित मानतात. डॉ. श्री. स. भावे यांच्या, मागे उल्लेखिलेल्या, लेखांत पुढील मत दिलेले आहे :

“कर्करी नांवाचें वाद्य, त्याचप्रमाणे ‘वाण’ नांवाचें एक प्रकारचें सारंगीसारखें वाद्य आणि अशींच गानोपयोगी साधनें त्यावेळीं अस्तित्वांत

होती. त्यामुळे या गायनकलेला शोभतील अशा तऱ्हेचीं शब्दमधुर सूक्ते करण्याची जबाबदारी अर्थातच ऋषीवर पडत असे.” (“ऋग्वेदांतील साहित्यकला,” ‘सहविचार’ ऑक्टो., १९३५).

ऋग्वेदांतील पद्यरचनेचें स्वरूप लयतत्त्वाच्या दृष्टीने वर वर्णन केल्याप्रमाणे आहे. वैदिक छंदांचा संबंध मराठी छंदांशी निकटचा आहे असें म्हणतां यावयाचें नाही. परंतु भारतांतील सांस्कृतिक गोष्टींवर वैदिक संस्कृतीचा ठसा उमटलेला असल्यामुळे तो तसा छंदःशास्त्रांतहि असला पाहिजे असें स्वाभाविकपणे वाटूं लागतें. कै. वि. का. राजवाडे यांनी मराठींतील अभंगादि ‘छांदस’ रचनेचा संबंध वैदिक संख्यात्मक अक्षर छंदांशी जोडला तो यामुळेच होय. परंतु वैदिक छंदांतील अक्षरांचें ऋस्व-दीर्घत्व उच्चारतः कायम राहतें; उलट मराठींतील छांदस रचनेंत छंदोदृष्ट्या तरी समकालभारात्मक (म्हणजेच मात्रक) आवर्तनांची योजना असत. म्हणून हा वैदिक छंदांबरोबरचा संबंध केवळ वरवरचा उरतो. तरीपण या वरवरच्या संबंधाला अनुसरूनच डॉ. मा. त्रि. पटवर्धन यांनीहि अभंगादि छांदस रचनेला ‘छंद’ हें पारिभाषिक नांव दिलें आहे!

कांही छंदःशास्त्रज्ञांच्या मते, वेदांतील कांही दीर्घाक्षरयुक्त रचनांची, मराठींतील जातिरचनांमधील दीर्घाक्षरयुक्त ओळीशी तुलना केल्यास त्यांत विलक्षण साम्य आढळतें व म्हणून हे विशिष्ट वैदिक चरणच पुढील मात्रिक जातींचीं मूळरूपें असर्वांत.* म्हणजे अष्टाक्षरी गायत्र चरण क्वचित् दीर्घाक्षरयुक्त आला तर तो (सर्वदीर्घाक्षरी) पादाकुलकासारखा वाटतो, एवढेच. परंतु हें केवळ योगायोगाने घडलेलें असतें. सर्व दीर्घाक्षरें येणें ही वैदिक छंदांची स्वाभाविक प्रकृति नव्हे. शिवाय, मात्रिक जातींचें निर्णायक गमक म्हणजे एका गुरूएवजी दोन लघु

* श्री. य. ग. फफे, “वैदिक छंद व लौकिक छंद,” “म सा. पत्रिका,”

चालणें तें येथे कोठेच आढळत नाही. आणि वैदिक छंदांची मूळ प्रकृति पाहतां ती चतुरक्षरी आद्यखंड, त्र्यक्षरी मध्यखंड, आणि चरण 'त्रैष्टुभ' असेल तर ४ अक्षरांचा व 'जागत' असेल तर ५ अक्षरांचा अंत्यखंड, अशा रचनेची असल्यामुळे यांत क्वचित् दीर्घाक्षरयुक्त रचना आढळली तरी ती सम मात्रिक आवर्तनांच्या जातिरचनेचें मूळरूप ठरणार नाही. म्हणजेच 'गायत्र' चरण सर्वदीर्घाक्षरी असेल तेव्हाच फक्त त्याचें पादाकुलकसदृश रचनेशी साम्य आढळेल. दशाक्षरी 'विराज्' चरणहि 'वंशमणि' जातीशी जुळणार नाही, कारण त्यांत मध्यखंडच २ अक्षरांचा असतो. यावरून फार तर एवढेच निष्पन्न होईल की सर्वदीर्घाक्षरी 'गायत्र' चरण पादाकुलक जातीचें मूळरूप नव्हे, तर "विद्युन्माला" वृत्ताचें मूळरूप कदाचित् असू शकेल. वैदिकछंदांतून काव्यकालीन वृत्ते विकसित झालीं असावीत हें याच प्रकरणांत सोदाहरण नमूद केलेलें आहे; त्यांतच याचा समावेश करणें योग्य होईल.

वर एके ठिकाणीं (पृ. १९ वर) मि. अर्नोल्ड यांनी केलेला अवेस्ता-मधील छंदांचा उल्लेख आला आहे. त्या दृष्टीने कै. के. ह. ध्रुव यांनी आपल्या ग्रंथांत पृ. ११३ वर दिलेलीं अवेस्तामधील कांही पद्यबंधांचीं उदाहरणें उद्बोधक वाटतील :

(१) पंचाक्षरी 'वैराज' चरणांचा पद्यबंध :

अष वहिश्त ।

अष स्रएहश्त ।

दरेसाम थ्वा ।

पइरि थ्वा ज्म्याम ।

हमेम् थ्वा हख्म ॥

(२) अष्टाक्षरी 'गायत्र' चरणांचा पद्यबंध :

यथा अहू वइर्यो ।
 अथ रतुश् अषात् चित् हचा ।
 वङ्हे उश् दजा मनङ्गहो ।
 श्यओ थननाम् अङ्हेउश् मज्दाइ ।
 क्षथ्रेम चा अहुराइ आ ।
 यिम् द्विगुव्यो ददत् वास्तारेम् ॥

(३) एकादशाक्षरी 'त्रैष्टुभ' चरणांचा पद्यबंध :

येङ्हे हाताम् आअत् येस्ने पइति वङ्गहो ।
 मज्दाओ अहुरो वएथा अषात् हचा ।
 याओङ् हाम् चा तांस् चा ताओस् चा यजमइ दे ॥

(४) द्वादशाक्षरी 'जागत' चरणांचा पद्यबंध :

ताइश् वाओ यश् नाइश् पइति स्तवसे अयेनी ।
 मज्दा अषा वङ्हेउश् श्यओथ्नाइश् मनङ् हो ॥

प्रकरण दुसरें

प्राकृत-अपभ्रंश रचना

वैदिक छंदोरचनेंत 'स्थिर' आणि 'चर' भाग होते. त्यांतील 'चर' भागांतून निश्चित लगक्रमाचीं अक्षरगण वृत्ते कशीं निर्माण झालीं असावीत त्याचें दिग्दर्शन झालें. पुढे अनेक शतके त्यांची उत्क्रांति होत-होत महाकाव्यांच्या कालांतील विविध प्रकारची वृत्तरचना स्थिर झाली. पण या अक्षरगणी वृत्तांबरोबरच दुसरा एक छंदःप्रकार लौकिक रचनांतून रूढ होत होता. तो अर्थातच मात्रात्मक पद्यरचनेचा होय. पण अक्षरगणी वृत्तांबरोबरच वाढलेल्या या छंदःप्रवाहाचें मूळ आपणांला वेदांइतक्या प्राचीन साहित्यांत तरी सांपडलेलें नाहीं. वेदांच्या वेळच्या अन्य 'गाथा'सदृश वाङ्मयांत तें असावें असा कांही विद्वानांचा तर्क आहे.

“ऐतरेय ब्राह्मणां”तील हरिश्चन्द्राख्यानांत अनियमित रचनेचा त्रिष्टुम् छंद वापरला असल्याचें प्रो. वेलणकर यांनी नमूद केलें आहे. ही त्रैष्टुम् रचना वेदकालीन 'गाथा' किंवा गेय रचनेचा वारसा असावा. कारण येथे उदात्त स्वर दाखविलेला नाहीं. त्यांतूनच वर्ण किंवा अक्षरगणी रचनेचा स्पर्श जाणवतो. येथेहि तो, अर्थातच, अजाणतां आलेला आहे. या अनियमित (आनुष्टुभी व) त्रैष्टुभी रचनेंतूनच पुढे “सौत्त” म्हणजेच 'सुत्त' रचनेच्या कालांतील अनियमित त्रिष्टुम् रचना निर्माण झाली असावी. एकीकडे लगक्रमाची निश्चिती होऊन त्यांतून वृत्तरचना प्रादुर्भूत होऊं लागली होती, आणि दुसरीकडे लघुगुरूंच्या एकत्रित मात्रासंख्येवर आधारलेली जातिरचना रूप घेऊं लागली होती.

जे केइ तसा (तसआ) पाणा चिट्ठन्ति अदु थावरा
परियाए (पर्याए) अत्थि से अञ्जू जणे ते तसथावरा ॥

(सू. १।१।४।८)

हैं उदाहरण कै. के. ह. ध्रुव यांनी “पद्यरचनानी ऐतिहासिक आलोचना”
या ग्रंथांत उद्धृत केलें आहे. पण तशीं अनेक उदाहरणें अन्य बौद्ध ग्रंथां-
तहि मिळतात. उदाहरणार्थ, “चरिया पिटकं” नामक सूत्रग्रंथांत
आढळललीं पुढील अवतरणें पाहा :

कप्पे च सतसहस्से चतुरो च असंखेये ॥ (अकत्ति चरियं) (१-१)
यदि तस्स दानं न ददामि परिहायिस्सामि पुञ्जतो ॥ (संखचरियं) (७)
कालिंगरुद्धा विसया ब्राह्मणा उपगञ्छुं मं ॥ (कुरुधम्म चरियं) (२)
विमममं अक्कमत्ता वंक्कं गच्छाम पब्बंतं ॥ (वेस्संतर चरियं) (३१)
अहमेव तदा आसिं यो ते दानवरे अदा ॥ (समपंडितं) (२१)
यदिहं तस्स पकुप्पेयं खणेन छारिकं करे ॥ (चंपेय्यनाग°) (२-४)
अनुरक्खिं मम सीलं नारक्खिं मम जीवितं । (मातंग°) । ६)
कलहो वत्तति अस्मा..... । (धम्माधम्मदेवपुत्त°) (५)
सह पथतो ओक्कन्तो..... । („) (८)
सच्चेन मे समो नत्थि एसा मे सच्च पारमिति । (वट्टपोतकं) (५-११)

प्रो. धर्मानंद कोसम्बी यांनी त्रिपिटकांतील बौद्धसूत्रांचा एक संग्रह
निलय पाठासाठी “लघुपाठ” नांवाने तयार केलेला आहे त्यांतहि अशीं
स्थळें आढळतात :

पतिरूपदेसवासो च पुब्बे च कतपुञ्जता । (मंगलसुत्तम्)
दानं च धम्मचरिया च जातकानं च संगहो । („)
दिस्मति परदारेषु तं पराभवतो मुखम् । (पराभवसुत्तम्)
नवमं भगवा ब्रूहि किं पराभवतो मुखम् । („)

वरील उदाहरणांतील 'सूयगड' मधील (पहिल्या) उदाहरणांत अनुष्टुभाची रचना आहे. पण कै. ध्रुव म्हणतात त्याप्रमाणे प्रथम चरणांत एक अक्षर कमी आहे. उघड उघड येथे 'तसा' हे 'तसआ' असे उच्चारले जात असावे. उलट तिसऱ्या चरणांत एक अक्षर अधिक आहे, तेथे 'परियाए'चा उच्चार 'पर्याए' असा होत असला पाहिजे. एका दीर्घ अक्षराबद्दल दोन लघु अक्षरे व दोन लघूंबद्दल एक दीर्घोच्चारित अक्षर अशी रचना येथे आढळते. "चरियापिटकं" आणि "लघुपाठ" यांमधील मी निवडलेल्या उदाहरणांत कांही चरण तर स्पष्टपणे गाथेच्या (आर्येच्या) विषम किंवा सम (चतुर्थ) चरणांसारखे उघडउघड दिसतात. पुढे याहून अधिक संमिश्र अशा 'गाथानुष्टुभी' संसृष्टीचे उदाहरण येणार आहे. त्या संसृष्टीचे 'सूत उवाच' येथे झाल्यासारखे भासते. ही सौत्त अनुष्टुभाची उदाहरणे झाली.

पुढे दिलेल्या उदाहरणांत त्रिष्टुभ् रचना आहे. त्याला कै. ध्रुव यांनी 'सौत्त त्रिष्टुभ्' असे नांव दिले आहे :

निसम्म से भिक्खु समीहियट्ठं
पडि (पड्) भाणवं होइ विसारए य ।
आयाण अट्ठी वो (वउ) दाणमोणं
उवेच्च सुद्धेण उवेइ मोक्सं ॥ सू. १-१४-१७

येथेहि 'पडि'चा उच्चार 'पड्' आणि 'वो'चा 'वउ' असा होत असला पाहिजे. "चरियापिटकं" मध्येहि अशी त्रिष्टुभ् रचना आढळते :

सत्ताहमेवाहं पसन्नचित्तो
पुञ्जत्थिको अचरी ब्रह्मचरियं
अथापरं यं चरितं ममयिदं
वस्सानि पञ्जाससमाधिकानि ॥११॥

अकामको वाहि अहं चरापि
एतेन सच्चेन सुवत्थि होतु
हतं विसं जीवतु यञ्जदत्तो ॥१२॥ (कण्हदीपायन चरियं)

यांतील श्लोक १२ मध्ये पहिल्या चरणांत 'हं' उच्चार एकमात्रक व सानुनासिक करावयाचा हे उघड आहे. दुसऱ्या चरणांतील शैथिल्य उघड आहे, 'अचरी' हे 'आचरी' असे म्हणत असले पाहिजेत; 'ब्रह्मचरियं' हे 'ब्रह्मचर्ये' राहत असेल. तिसऱ्या चरणांत 'ममयिदं' बहुधा 'ममायिदं' होत असावे. दुसरा श्लोक त्रैष्टुभ उपजातीचा शुद्धपणे आहे, पण त्यांत तीन चरण आहेत हे विशेष होय.

वैतालीय हा तर प्राकृतांतील प्रसिद्ध छंद आहे. त्यांत चरणाच्या प्रथमार्धांत लगात्मक - - - अशी दृढ वृत्तरचना आढळते.

सीओदग पडि दुगुञ्छिणो
अपरिन्नस्स लवावसप्पिणो ।

सामाइयमाहु तस्स जं

गिहिमत्ते ऽ (अ) सणं न भुञ्जइ ॥ सू. १।२।२०

“वैतालीय” छंद अखेरीअखेरीस “प्रतिज्ञायौगंधरायण” मध्ये ३ व्या अंकांत “णं पच्छविसेसपिण्डदा०” याप्रमाणे आढळतो. या मिश्र स्वरूपांत तो पुढे आढळत नाही. त्यांतून उगम पावलेली संस्कृतांतील प्रसिद्ध ‘वियोगिनी,’ ‘अपरवक्त्र,’ ‘माल्यभारिणी,’ आणि ‘पुष्पिताग्रा’ हीं वृत्ते पुढच्या कवींनी वापरली आहेत.* हीं सर्व अर्धसम अक्षरगण ‘वृत्ते’ आहेत.

* कालिदासाने वियोगिनी वृत्त “अजविलाप” व ‘रतिविलाप’ यांसाठी वापरले आहे. त्याचप्रमाणे पुष्पिताग्राहि वेळोवेळी वापरले आहे. अपरवक्त्राचे प्रसिद्ध उदाहरण म्हणजे ‘शाकुंतलां’तील ५ व्या अंकांतील हंसपदिकेची ‘अहिनम महुलोलुवो’ वगैरे रागपरिवाहिणा गीति होय. हे वृत्त येथे गात म्हणून वाद्यनृत्याच्या सार्धांत म्हटलेले आहे

“वैतालीया”ची एक उपजातीहि उपलब्ध आहे. त्यांत वैतालीयाच्या चरणाचरोबर ‘वृद्ध’ वैतालीयाचा (औपच्छंदसिकाचा), जादा गुरु अक्षर असलेला, एक चरण जोडलेला आहे. ‘वृद्ध’ चरण असा आहे :

कामेहि य संथवेहि गिद्धा । सू. १।२।१।६

अशा प्रकारे प्रथम जुन्या नव्या तन्हेच्या रचनेची संसृष्टि, पुढे दोन सजातीय नव्या छंदांची मिश्र उपजाति आणि नंतर अमिश्र व स्वतंत्र असे सम किंवा अर्धसम छंद अशी एकंदर विक्रिया संभवते.

परंतु स्वरूपतः भिन्न असलेल्या दोन छंदांचीहि उपजाति निर्माण झाल्याचें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे. या निनांवी छंदाला त्याच्या स्वरूपावरून कै. के ह. ध्रुव यांनी “गाथानुष्टुभी संसृष्टि” असें नांव दिलें आहे :

सय (यू) णासणेहि भोगेहि इत्थीओ एगया निमन्तेन्ति

एयाणि चैव से जाणे पासाणि विरूवरूवाणि ॥ सू. १-४.१-४

यांतील पहिला व तिसरा चरण अनुष्टुभाचा विषम चरण आहे. त्यांतून शेवटची ‘ही’ व ‘णे’ हीं अक्षरें वगळल्यास ते चरण गाथेचेहि विषम चरण होतात. शिवाय पहिल्या चरणांत, तो अनुष्टुभाचा म्हणजे अक्षरात्मक असूनहि ‘सय’ चें ‘सयू’ होतें. हा मात्रात्मक स्पर्श होय. “चरियापिटकां”तील अनुष्टुभांतहि गाथेचा स्पर्श कसा येत होता तें आपण मागे पाहिलेंच आहे. “लघुपाठां”तील रचनांतहि गाथानुष्टुभी संयोग आढळतात :

ये केचि पाणभूतऽत्थि तसा वा थावरा वा अनवसेसा

दीघा वा ये महन्ता वा मज्झिमा रस्सकाणुकथूला ॥ (मेत्तसुत्तम्)

मेत्तं च सब्बलोकस्सिं मानसं भावये अपरिमाणं ।

उद्धं अधो च तिरियं च असंबाधं अवेरं असपत्तम् ॥ (११)

प्राकृत-अपभ्रंश रचना

तिष्ठं चरं निसिन्नो वा सयानो वा यवतस्स विगतमिद्धो
एतं सति अधिष्ठेय ब्रह्ममेतं विहारं इधमाहु ॥

या गाथानुष्टुभी संयोगांत अजून गाथेचें रूप निश्चित झालेलें नाहीं.
परंतु पुढे गाथेचा म्हणजे आर्येचा स्वीकार संस्कृत छंदःशास्त्रानेहि केल्यावर
त्यांत 'विपुला आर्या' नामक आर्येचा एक वर्ग केला, त्यांत अशा रचना
भासमान होतात. विशेषतः "पिंगलच्छंदःसूत्रां" वर हलायुधाने जी वृत्ति
लिहिली आहे, तिच्यामधील 'जघनविपुला' आर्येचें पुढील उदाहरण याची
साक्ष पटवील :

चित्तं हरन्ति हरिणी-दीर्घदृशः कामिनां कलालापैः

नीवीविमोचनव्याज-कथितजघना जघनविपुला ॥ (हलायुधवृत्ति)

यांसारख्या रचनांत प्रथम-तृतीय पाद अनुष्टुभाच्या पादासारखे
सहजीं भासतात.

प्रो. जाकोबी यांचें मत असें आहे कीं पाली भाषेंतील प्राचीन
(बौद्ध) ग्रंथांत 'आर्या' छंदामध्ये रचलेलें पद्य आढळत नाहीं. पण प्रो.
के. ह. ध्रुव यांनी दाखवून दिल्याप्रमाणे "धम्मपदां"त आर्या नसली
तरी "सुत्तनिपाता"मध्ये आर्येचें प्रारंभिक रूप असलेली गाथानुष्टुभी
रचना आहे. त्यांतील "मेत्तसुत्तां"त आढळणारीं उदाहरणें वर दिलीं
आहेतच.

संपूर्णपणे मात्रात्मक रचना 'कोकालिय' छंदांत सापडते. या छंदाला
हेमचंद्र जगणरहित सामान्य 'पद्धति' असें नांव "चीः पद्धटिका" या सूत्राने
देतो. मराठींतील रूढ पादाकुलक असेंच असतें :

यावदुक्त्वा निरया इध बु ता
तत्थपि ताव चिरं वसितव्वं ।

तस्मा पेसलसांधगुणेषु

वाचंमनं सततं परिरक्खे ॥ “सुत्तनिपात” ३.१०.२७

या छंदांत चतुर्मात्रिक आवर्तने स्पष्टपणे दिसतात. हाच आद्य समचतुष्पद मात्रात्मक छंद होय. विप्रमपद गाथा चालू होतीच.

महाकाव्यांच्या काळांत प्रामुख्याने अक्षरगण वृत्तांचाच उपयोग होत असे. पण ही मात्रात्मक रचनाहि अपरिचित नव्हती हें आपणांस भासव कालिदास यांच्या नाटकांवरून दिसून येतें. ‘गाथा’ म्हणजे ‘आर्या’ गीतरचनेसाठी वापरली जाई. “शकुंतलां”त नटीचें गीत गाथात्मक असून तें ‘गीतरागा’ने मनोहर झालें होतें असें त्याचें वर्णन आहे. शकुंतलेची प्रेमपत्रिकासुद्धा गाथेंतच रचलेली आहे. या गाथेव्यतिरिक्त इतर कांही अपरिचित मात्रात्मक रचनाहि कालिदासाच्या नाटकांत आहेत.

“विक्रमोर्वशीयां”तील उर्वशीच्या प्रेमपत्रिकेचा छंद प्राकृत मात्रात्मक आहे :

- - - - - | - - - - - | - - - - - S - | +

सामिअ संभाविदाजहाहं असुणिआ तए
होमि तहेव जाम जदि अणुरत्तस्य ते अहं ।

विलुलिदपारिजाद किसलअ सअणिज्ज अभिम णं
नण्दणवादा कहं उण्हा मह शरीरण ?

तसेंच “मालविकाग्निमित्रां”तील २ व्या अंकांतील एक श्लोकहि मात्रात्मक आहे :

- | - - - - - | - - - - - - - - - - - | - +

दुल्लहो पिओ तस्सि भव हिअअ णिरासं
अम्हो अपंगओ मे फुरदि किंपि वामो ।

एसो सो चिरदिष्टो कहं पण इदव्वो
णाह मं पराहीणं तइ गणअ सतिण्हं ॥

यांचीं नांवे रूढ नसल्यामुळे कै. के. ह ध्रुव यांनी त्यांना नवीन 'उर्वशी' व 'शर्मिष्ठा'* अशीं नांवे दिशीं आहेत. त्यांच्या मते हा 'उर्वशी' छंद पुढल्या "ललित गलितका"चें पूर्वरूप आहे. आणि 'शर्मिष्ठा' छंद "विलंबित गलितका"चें* पूर्वरूप आहे. दोन्ही ठिकाणीं प्रो. के. ह. ध्रुव यांनी सुधारून पाठ दिले आहेत; त्यामुळे वृत्तदृष्ट्या कांहीतरी नियमितपणा आढळू शकतो.

प्राकृतांत ज्याप्रमाणे 'प्रबंध' किंवा महाकाव्यांची रचना खूप झाली त्याप्रमाणेच स्फुट 'मुक्तक' रचनाहि अमूप झाली. त्यांत हालच्या 'गाहासत्तसई'चें स्थान वरचें आहे. ही हालाने संगृहीत केलेली गाथा-रचना महाराष्ट्रदेशांत फार रूढ होती. पुढे त्या गाथेचाच 'गीति'प्रकार 'आर्या' नांवाने महाराष्ट्रांत फार लोकप्रिय झाला. या गाथेचेंच सुसंस्कृत रूप तें मूळ 'आर्य'; त्यांतील अंश चरणांतील दिडकेपणा तीन मात्रांची कूस भरून काढून घालवल्यावर त्याची 'गीति' बनली; तीच मराठींतील मोरोपंती आर्या; या गीती-(आर्ये-)च्या समचरणांत एकेक द्विमात्रक अधिक वाढवून त्याची 'आर्यागीति' झाली.

अनुष्टुभ् छंद हा वाद्यांच्या सार्थीत भाटचारण कवींकडून म्हटला जात असे. वाल्मीकीच्या 'रामायणांत' जो अनुष्टुभाचा नवीन 'छंदोवतार' झाला तो 'तन्त्रीलय समन्वित' होता असें रामायणाच्या बालकांडांतच वर्णन आहे. पुढे लवकुशांनी हें महाकाव्य पठण करून दाखविलें तेंहि 'तन्त्री'च्या साथीनेच असावें.

* शर्मिष्ठाची मोडणी आताच्या 'भूपति'जातीसारखी दिसते, "विलंबित गलितका"शी जुळत नाही. यापुढेच षण्मात्रक रचनांच्या अनुरोधाने याची चर्चा केलेली आहे चालू "संतति" चें तें मूळरूप आहे.

पण “वैतालीय” आणि “गाथा” या छंदांचे वैशिष्ट्यच मुळी त्यांतील लयबद्ध रचना हे आहे आणि म्हणूनच प्राकृत कवींनी - त्यावेळच्या भाटकवींनी - ह्या छंदांचा उपयोग फार केला असावा. “वैतालीय” हे महाकाव्यकालीन अनुष्टुभाबरोबरच प्रचारांत होते. हातांत वेताची छडी धरून ललकारणारे वैतालिक भाटकवि हे वृत्त वापरीत म्हणून त्याला “वैतालीय” हे नांव पडले असावे. प्रो. वेलणकरांचा तर्क असा आहे की ते भाटकवि हे वृत्त निरनिराळ्या तालांत गात, यावरून त्या वृत्ताला ‘वि+ताल’=‘वैतालीय’ असे नांव पडले असावे. कै. के. ह. ध्रुव यांच्या तर्काप्रमाणे हे वृत्त ‘वेआली’ म्हणजे वीणासदृश वाद्याच्या साथीने गायले जात असे^२. प्राकृतांतील असली मात्रात्मक रचना पूर्वी बहुधा चतुर्मात्रक तालांत म्हणत असत. पण पुढे संस्कृत काव्यांतील अक्षरगणात्मक दृढ लगत्वनिष्ठ रचनेच्या संसर्गाने या मूळच्या लवचिक रचनेचे दृढ वृत्तात्मक साचे बनले असावेत. ह्या वैतालीयाचाच उपयोग बौद्ध व जैनांच्या ग्रंथांत फार प्रमाणांत झाला आहे. वैतालीयाला मागधी (किंवा पाली) भाषेत ‘मागधिका’ असे म्हणत व ते नांव ‘मागध’ नांवाच्या भाटकवीवरून रूढ झाले होते, असे प्रो. वेलणकरांनी आपल्या एका लेखांत नमूद केलेले आहे. (“Metres and Music”, “Poona Orientalist”, Vol. VIII, Nos. 3-4.)

या वैतालीयाचे चतुर्मात्रक-अष्टमात्रक भाग साहजिकच पडतात :

सीओदग पडि । दुगुञ्छिणो, अप - । रिन्नस्स लवा - । वसप्पिणो

वैतालीयाच्या पादांतील अंत्य - - - | - S S ही लगावली सामान्यपणे अनेक संबद्ध वृत्तांत आढळणारी आहे विषम चरणांत (१ व ३ मध्ये) टाळीला सुरुवात चरणारंभापासून होते, पण विषम चरणांतील शेवटचे द्विमात्रक अक्षर सम चरणारंभीच्या आद्यतालपूर्व दोन मात्रांना जोडून बोलावयाचे. अशा तऱ्हेने ही अर्धी चतुष्पदी एकदम एका दमांत

म्हणावयाची असे. या वृत्तांतील चरणाचा पहिला म्हणजे - - - - लगावली-पूर्वीचा भाग लवचिक असे व तेथे मात्रिक रचना शक्य असे. पुढचा - - - - युक्त भाग निश्चित लगत्वाचा असल्यामुळे अक्षरगण वृत्तासारखा अढळ राही. अशी ही रचना अक्षरगण वृत्त व मात्रागण जाति यांची उभयमिश्र बनलेली असूनहि लयबद्धतेच्या दृष्टीने मात्र सरळ अष्टमात्रिक आवर्तनांच्या प्रवाही रचनेची आहे. यांतील चरणांत्य - - - - मुळे गर्तीत आरोहावरोहयुक्त आंदोलन साधते व त्यामुळे वृत्त श्रवणरम्य होते.

‘गाथा’ हा शब्द मुळांत प्राचीन लोकगीतवाचक आहे. गाथा म्हणजे गीत. ज्या छंदांत हे गीत रचले जाई तो छंदहि पुढे त्याच ‘गाथा’ नांवाने ओळखला जाऊ लागला. त्याचेंच अर्धसम रूप ‘उग्गाथा’ किंवा ‘गीति’ नामक वृत्त. मराठींत त्यालाच ‘आर्या’ म्हणू लागले. पुढे अपभ्रंश प्रबंधांत जो ‘काडवक’युक्त रचनेचा उगम झाला त्यांत आदि-अंती ‘घत्ता’ असे तो ‘घत्ता’ शब्दहि या गीतवाचक ‘गाथा’ शब्दावरून बहुधा आलेला असावा. ती ‘घत्ता’ द्विपदी रचनेची असून गेय असे. संस्कृत नाटकांत ‘गाथा’ येतात. त्यांत “शाकुंतला”तील नटीचें गीत व शकुंतलेची प्रेम-पत्रिका यांतील गाथांचे स्वरूप संस्कृत आर्येप्रमाणे नसून गीतीप्रमाणे आहे. म्हणजे ते मराठींतील आर्येप्रमाणे आहे. नटीचें गाणें ‘सारंगेण गीतरागेण’ म्हटलें जात असावें. येथे, प्रो. ग. ह. रानडे यांनी सुचविल्याप्रमाणे, जर ‘सारंग’ शब्दावर कोटी असेल तर या ‘गाथा’-‘गीती’चें गायन ‘सारंग’ रागांत होई असें म्हणावें लागतें.

गाथेची रचना पाहिली तर आपणाला सम चरणांत - - - (-) या मात्रावलीची योजना निश्चित जागीं केलेली आढळते. समचरणांतील ९ व्या मात्रेवर लघु अक्षर, आणि १०-११ या मात्रांचें गुरु अक्षर व पुढील अर्थातच लघु अक्षर, कारण तुकडा चतुर्मात्रिक व्हावयाचा असतो. ही विशेष लगावली अपभ्रंश वृत्तांतहि आहे; उदा; ‘चित्रा’ हा ‘मात्रा-

समका'चा पोटप्रकार पाहावा. मागे येऊन गेलेली गाथानुष्टुभी संमिश्र रचना पाहतां या ~ - ~ - युक्त रचनेला खरोखर आनुष्टुभ-त्रैष्टुभ विक्रियांची रचना म्हणावी लागेल. त्यांतूनच व्यवस्थित स्वरूपाची गाथा तयार झाली असावी वैदिक त्रिष्टुभांत मध्यखंडांत ~ - ~ रचना बरोच आढळते. तेव्हा गाथानुष्टुभी रचना, विकासाच्या कोठल्या तरी टप्प्यावर, अनुष्टुभ-त्रिष्टुभ् विशेषांनी युक्त अशा, पुढील उदाहरणांतल्यासारख्या, रचनेवर येऊन ठेपली असेलहि :

सदया अमया द्याया ॥ या या या हो { असाल { तैविच या । (स्वकृत)

या संभवनीय रचनेत प्रथम चरण अनुष्टुभाचा आहे, पण तो चार मात्रांचा असल्यामुळे गाथेचाहि प्रथम चरण होतो; तसेंच द्वितीय चरण त्रिष्टुभाचा अकरा अक्षरांचा आहे, पण मध्ये ~ - ~ असून संबंध मात्रा १८ भरतात व तो चरण गाथेचाहि द्वितीय चरण होऊं शकतो. अशा प्रकारच्या रचनेत ~ - - किंवा ~ - ~ - या मात्रावलीमुळे, उच्चारण करतांना, एक प्रकारची मुरड तेथे सहजी येते. गायनसुलभ व नृत्यानुकूल गाथेला ही मुरड फार अवश्य आहे. मागे उद्धृत केलेल्या 'जघनविपुले'च्या 'चित्तं हरन्ति हरिणी ॥ दीर्घदृशः { कामिनां । कलालपैः' या चरणांत हेंच दिसून येतें. कालक्रमाने यांतील मात्रिक स्वरूप तेवढेंच कायम राहून अक्षरसंख्येचें बंधन नष्ट झालें असावें व 'गाथा' हा प्रकार बह्वंशीं मात्रात्मक बनला असावा. भरताच्या नाट्यशास्त्रांत अनेक गाथागीतांचे उल्लेख आहेत. तीं गीतें त्या काळीं चतुर्मात्रक तालांत म्हटलीं जात असें तज्ज्ञांचें मत आहे.^३ ही 'गाथा' किंवा गीति तालाच्या अनुरोधाने गावयाची झाल्यास प्रथम व तृतीय चरणांतीं चतुर्मात्रक प्लुति किंवा विराम घेऊन दुसऱ्या व चवथ्या चरणांतीं षण्मात्रक प्लुति घ्यावी लागेल. कीर्तनादि प्रसंगीं 'गीति' किंवा 'मोरोपंती आर्या' अशीच म्हटली जाते संस्कृत आर्येस ४ थ्या चरणांत मध्यावरच ९ व्या व १०-११ व्या

मात्रेवर त्रिमात्रक प्लुति असते. तीहि अर्थातच तालाच्या आवर्तनांत भरून काढावी लागते.

अपभ्रंश “प्रबंधां”तील अनेक मात्रिक वृत्तांत पुष्कळशा मराठी मात्रा-वृत्तांचें जुनें रूप आढळतें. “भविष्यत्कहा”, “महापुराणु,” “जसहर-चरिउ,” “णायकुमारचरिउ,” “करकंडचरिउ” वगैरे अपभ्रंश प्रबंध १९१० नंतर उपलब्ध झाले आणि त्यांचा छंदःशास्त्रदृष्ट्या अभ्यास तर फारच अलीकडे सुरु झाला. कै. डॉ. माधवराव पटवर्धनांनी “छंदोरचना” प्रसिद्ध केली तेव्हा एक “णायकुमारचरिउ” वगळून बाकीचे त्यांना उपलब्ध झाले नसावेत. कारण त्यांनी २६, २८, ३० अशा मात्रांच्या पद्यावर्तनी जाति ठरवितांना जुनी मराठी रचना, संस्कृत “गीत-गोविंद”, “प्राकृतपैंगल”, “छंदोनुशासन,” “वृत्तजातिसमुच्चय” यांचा उपयोग केलेला आढळतो, तसा या प्रबंधांचा केलेला आढळत नाही. त्यांना जर ते उपलब्ध झाले असते तर त्यांतील रचनांवरूनच जातिसंज्ञा निश्चित कराव्या लागल्या असत्या. ही प्रबंधरचना इ. स. च्या १२ व्या शतकाच्या आगे-मागे झालेली असावी.

‘प्रबंध’ म्हणजे बांधीव किंवा ‘निबद्ध’ रचना. ही रचना प्रदीर्घ असते. (लघु व स्फुट रचनेला ‘मुक्तक’ म्हणतात.) या ‘प्रबंधांत’ ‘संधि’ नामक सर्गवजा भाग असतात. त्यांत ‘कडवक’-‘काडवक’ म्हणजेच ‘कडवीं’ असतात. हें एकेक कडवें या ‘प्रबंधां’तील खरें ‘एकक’ किंवा ‘यूनिट’ होय. ‘संधी’च्या आरंभी व प्रत्येक कडव्याच्या शेवटी बहुधा एकेक द्विपदी असते. मागे उल्लेखिल्याप्रमाणे तिला ‘घत्ता’ म्हणतात. ‘संधि’-प्रारंभी येणाऱ्या ‘घत्ते’ला ‘ध्रुवक’ म्हणजेच ‘ध्रुवपद’ म्हणतात. कडव्याच्या शेवटी येणाऱ्या ‘घत्ते’ला ‘ध्रुवा’ व ‘छडुणिका’ अशीं नांवे आहेत.

मराठी जातिविस्ताराच्या दृष्टीने या घत्तांचेंच महत्त्व फार आहे. यांत मात्रिक दीर्घ द्विपद्या असतात. कडव्याच्या रचनेसाठी ‘पद्धडिका’,

‘अडिला’, किंवा ‘पादाकुलक’ यासारखे प्रवाही पण लघुकक्षेचे छंद वापरले जातात. तेहि मात्रिक छंदच आहेत. यांतील ‘पद्धटिका’, ‘जगण’रहित व ‘जगण’सहित अशी द्विविध असते. या सर्व रचना बहुधा ४ चतुर्मात्रक आवर्तनांच्या असतात. त्यांचें स्वरूप प्रथम पाहूं या.

‘पद्धटिका’ किंवा ‘पद्धति’ छंद सोळा मात्रांचा मात्रिक छंद आहे. त्याचें जगणरहित रूप व जगणसहित रूप अशीं दोन रूपें आहेत. याला पञ्जटिका, प्रोज्झटिका, पर्यटिका, त्याप्रमाणेच पंझटिका,* पद्धरी, पाधरी, पइझटिका, प्रझटिका इत्यादि नांवे आहेत. प्राकृतांतील ‘कोकालिय’ छंद हाच होय. “कोकालियांत मात्रावर्तनें अजून निश्चित झालीं नव्हतीं, तीं यांत झालीं, व रचना प्रासबद्ध झाली. ही साहित्याची सर्वसामान्य ‘पद्धति’ ठरली म्हणून तिला ‘पद्धति’ नांव मिळालें.” (प्रो. पाठक, “प्राचीन गुजराती छंदो,” पृ. ६३) “छंदोरचनेंत”त ‘पञ्जटिके’चा उल्लेख आहे व त्याचा समावेश पादाकुलकांत केला आहे. या मूळच्या जगणरहित ‘पद्धती’चें वर्णन हेमचंद्र “चीः पद्धटिका” या सूत्रानें करतो. चार चतुर्मात्रक आवर्तनांची ती ‘पद्धटिका’ जाति. त्याचाच एक खास प्रकारहि ‘पद्धति’ नांवानेंच ओळखला जाऊं लागला. त्यांत शेवटचें चतुर्मात्रक ~ ~ किंवा ~ ~ ~ ~ असें असावें लागतें. पहिल्या-तिसऱ्या आवर्तनांत ~ ~ हा ‘जगण’ निषिद्ध असतो. “जसहरचरिउ” मधील “पद्धती”चें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे :

ता चवइ जोइ महु सयल रिद्धि

विण्फुरइ खगं तरि विज्ज सिद्धि । (सं. १, कडवें ७)

* शंकराचार्यकृत प्रसिद्ध “चर्पटपंजरी” याच छंदांत आहे. त्यावरून याला ‘पंजरी’, ‘पंजरिका’ असें नांवाहि असावें असें वाटतें. कदाचित् तें ‘पंझटिका’शी संबद्ध असेलहि. “चर्पटपंजरी”तील एका चरणांत दोन मात्रा कमी आहेत; “प्राप्ते संनिहिते मरणेऽऽ”. दुसऱ्या “द्वादशपंजरिका” स्तोत्रावरून तर “पंजरिका” हें रूढ वृत्तनामच होतें हें स्पष्ट दिसतें.

‘अडिला’ किंवा ‘अडिल्ला’ छंदांत कोणत्याहि चतुर्मात्रकांत ‘जगण’ (- - -) येतां कामा नये असें लक्षण “प्राकृतपैंगलां”त दिलेले आहे. हेमचंद्र, गुर्जरकवि दलपतराम, यांनीहि अशींच लक्षणे दिलेलीं असून त्यावरून प्रो. पाठक हेंच लक्षण स्वीकारतात. (“प्रा. गुजराती छंदो,” पृ. ६४, तळटीप).

अपभ्रंशांतील ‘पादाकुलक’ ही एक संमिश्र रचना आहे. त्यांत अंत्य गुरु अक्षर असलेच पाहिजे असा नियम आहे.

पुढील सर्व उपप्रकार पादाकुलकाचेच पोटभेद होत :

- | | | | |
|-------------------|-------|--------|---------|
| (१) ‘मात्रासमक’ : | गा गा | लगा, | गा गा । |
| | गा गा | | |
| (२) ‘उपचित्रा’ : | गा गा | गा गा | गा गा । |
| | गा गा | | |
| (३) ‘विश्लोक’ : | गा गा | ल गा ल | गा गा । |
| | | लगा | |
| (४) ‘चित्रा’ : | गा गा | लगा ल | गा गा । |
| | | लगा ल | |
| (५) वानवासिका : | गा गा | लगा ल | गा गा । |
| | गा गा | | |

(“जयदामन्” प्रस्तावना)

मराठींतील रूढ पादाकुलकांत अंत्याक्षर ह्रस्व चालतें आणि सर्व अक्षरे दीर्घहि चालतात. अपभ्रंशांतील सामान्य ‘पद्धती’सारखें मराठी ‘पादाकुलक’ असतें. (“वाणीभूषणां”त मात्र ‘पादाकुलका’चें “अक्षरगुरुलघुनियम-विरहितं” असें लक्षण दिलेले आहे.)

“छंदोरचनें”त अष्टमात्रक पद्मावर्तनें सांगून ‘पादाकुलक’ वगैरे जातींची निश्चिति केली आहे. पण वर दिलेल्या पोटप्रकारांत मध्येच असा

एक लगक्रम येतो की जो केवळ अष्टमात्रक आवर्तन सांगून स्पष्ट होत नाही. कांही रचनांत तर चतुर्मात्रक आवर्तनहि सांगून भागत नाही, “अपभ्रंशत्रयी”तील पुढील उदाहरण पाहा :

पणमह पास-वीरजिण भाविण

तुम्हिसव्वि जिव मुच्चहु पाविण । “अपभ्रंशत्रयी,” पृ. २९.

याला संस्कृत टीकाकाराने ‘पद्धटिका’ म्हटलें आहे, पण प्रो. पाठक यांनी दाखविल्याप्रमाणे यांत जगणान्त किंवा सर्वलघु रचना नसून भगणान्त आहे तेव्हां त्याला ‘अडिल्ला’ छंद म्हणावे हें बरें. वरील उदाहरणांत पहिल्या चरणांत ८-९ ह्या मात्रा आणि दुसऱ्या चरणांत ४-५ या मात्रा मिळून एक ‘गा’ आल्यामुळे येथे अष्टमात्रक किंवा चतुर्मात्रक आवर्तनहि सुटें दाखविणें कठिण जातें परंतु लयतत्त्वाच्या दृष्टीने हा दोष न मानतां एक विशेष मानला पाहिजे. अशा प्रकारे मध्येच लगाल अशी मुरडयुक्त रचना आणून कवीने या षोडश मात्रिक पद्यरचनेच्या कांहीशा एकतर्फी प्रवाहांत जरासें आंदोलन निर्माण केलें. त्यामुळे तालभंग होतो असेंहि नाही. उलट एक तऱ्हेची नवीन लयच्छटा तेथे येते.

यासारख्याच कंपन-आंदोलनयुक्त रचनेची जाति ‘कामदा’ पुष्प-दन्ताच्या “महापुराणां”त वापरलेली आहे :

वल्लहंतरं गंगकंपणं

एम जाम जायं पणंपणं

माणिमाण वित्थार मंथणं

सित्थपंथ संगिहिय मग्गणं ॥ (“महापुराण” सं. ३४-१०)

चार चतुर्मात्रकांपेक्षां अधिक चतुर्मात्रकांच्या रचना आतां पाहूं :

-।- - - - -। - - - -। - - - -। - - - -।

सिंधू सरिदारइ सुरहि समीरइ सुरभवणे । (“महा.” १३/९)

आद्यतालकपूर्व २ मात्रा सोडून ५ चतुर्मात्रक व एक गुरु मिळून ही रचना होते. या तऱ्हेची रचना “छंदोनुशासन” आणि “छंदोरचना” या दोहोंतहि नाही. पण “छंदोरचनें”तील “शुभगंगा” जाती जवळजवळ अशीच आहे, तेथे फक्त आद्यतालकपूर्व द्विमात्रक नाही. या नवीन रचनेला “सिंधुसरिता” म्हणावें. “मरहटा” छंदाचें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आढळतें.

तहिं घणतरु समीवि समणायदीवि हिंडंति ते वणिंद ।

(“भविसयत्तकहा”, पृ. २२)

यात फक्त एक लघु अक्षर अंतीं वाढतें. पण एकंदरीने असें अक्षर निसरडें उच्चारण्याकडे प्रवृत्ति असते व तसें मानल्यास ही रचना “अरुण-प्रभा”जाती होईल.

येथपर्यंत चतुर्मात्रक ‘व्यापक’ छंद (कडव्यांतील छंद) पाहिले. आता त्रिमात्रक किंवा भृंगावर्तनी रचना पाहूं या. यांत अक्षरगण वृत्तच प्रामुख्याने आहेत. ‘प्रमाणिका’, ‘समानिका’ तेथे आहेत. “छंदोरचना” ज्याला “शालिनीत्रितान” म्हणते तें वृत्त पुढील प्रयोगांत दिसतें. “महापुराणां”त त्याला ‘मलयमंजरी’ म्हटलें आहे. पण येथेहि ‘सूरकिरण’मध्ये जातिच्छटा आहेच :

रूढ बालकंदं देवदारुमंदं सूरकिरणं जारं । “महा.” सं. ७६/७
येथे ‘- - - - +’ या रचनेचे तीन चरण आहेत. पुढील उदाहरणांत तसले दोनच चरण आहेत :

छड्डियावलेवो इच्छियंधिसेवो । “महा.” सं. १४ कडवें ३

यापुढील उदाहरणांत वृत्त नसून त्रिमात्रक आवर्तनांच्या जाति आहेत. प्रथम एक संदिग्ध तऱ्हेची रचना पाहूं :

चउविहदे वणिकायहिं जयजयकारियउ । “महा.” सं. ६५/८

या उदाहरणांतील वरची मात्रावली भृंगावर्तनाप्रमाणे आहे आणि खालची पद्मावर्तनांप्रमाणे आहे. भृंगावर्तनी 'परिलीना' किंवा पद्मावर्तनी 'आभाणक-रासक' * म्हणजेच "छंदोरचने" मधील 'शुभगंगा' जाति अशी ही रचना ठरेल. प्रो. पाठक यांनी एक उदाहरण दिलेले आहे, त्यांत पद्मावर्तने आहेत असे ते मानतात :

पुणु फुल्लु हरि चंदणु घुसिणु समाहरिवि ।

प्रो. पाठकांच्या म्हणण्याप्रमाणे यांत ४ चतुर्मात्रक आणि अशी रचना आहे. पण 'पुणुफुल्लु हरि' या अष्टमात्रकाची २ चतुर्मात्रके सुटी दाखवितां येत नाहीत. तेव्हा या तऱ्हेची रचना निराळ्या तऱ्हेने विभागतां येते की काय तें पाहतां तिची त्रिमात्रिक विभागांची भृंगावर्तनी मोडणी दाखविणें शक्य आहेसें दिसतें.

पुढील दोन उदाहरणांत त्रिमात्रिक विभागांची भृंगावर्तनी रचना आहे. त्यापैकी पहिलें असें :

दिकखावणु आवेप्पिणु कत्तियमासि पुणु । "महा" सं. ६५-६
३ षण्मात्रक भृंगावर्तने व मिळून ही "परिलीना" जाति होते. पद्मावर्तनी मानल्यास 'चउविहदे' वगैरे प्रमाणेच ती "आभाणक"- "रासक", किंवा सध्याची "शुभगंगा", होईल. परंतु 'णु णु' यांचें अंतर्गत यमक असल्यामुळे याची भृंगावर्तनी विभागणी करणेंच योग्य ठरतें. दुसरें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे :

कामालसु रइलालसु पैम्मपरव् वसुमत्तउ । "जसहरचरिउ", सं. २/१
यांतहि अंतर्गत प्रासामुळे भृंगावर्तने मानणेंच योग्य ठरतें. चार भृंगांची

* हीं नांवे अनुक्रमे "छंदःकोष" व "छंदोनुशासन" यांतील आहेत.

जाति “दासी” आहे. याचीहि पद्मावर्तनी विभागणी करतां येईल, पण ती अस्वाभाविक वाटू लागते तशा ३ पद्मावर्तनांची जाति “कव्व”, “रोला” किंवा “काव्य” नांवाची होईल. “कव्व” नांव “भविसयत्तकहा”च्या प्रस्तावनेत संपादक प्रो. गुणे यांनी सुचविलेले आहे “प्राकृतपैंगलां”त “रोला” आहे. कवि दलपतराम याला “काव्य” म्हणतात. “छंदोनुशासनां”तील “ललिता” किंवा “करभक” रचना २४ मात्रांची असली तरी त्यांत कांही पंचमात्रक भाग येतात ते येथे नाहीत. “छंदोरचने”त ३ पद्मावर्तनांच्या जातीला नवेच “अनलज्वाला” असें नांव दिलेले आहे.

वर “दिकखावणु” वगैरे रचनेची जाति “परिलीना” होईल, असें दाखविलेले आहे. त्या संबंदांत जरा जास्त स्पष्टीकरणाची जरूरी आहे. “परिलीना” जातीच्या प्रत्यक्ष उपयोगांत शेवटचीं दोन अक्षरे गुरु असतात. गुजरातींत “परिलीने”ला “महीदीप” छंद नांव असून त्याच्या लक्षणांतच ही गोष्ट नमूद केलेली आहे. मराठीतील लक्षणांत ही गोष्ट आवश्यक मानलेली नाही हें खरें; पण ती प्रत्यक्ष उपयोगांत अनेक वेळा पाळलेली असतेच येथल्या “दिकखावणु” वगैरे रचनेत अंती ३ लघु अक्षरे आहेत. पैकी शेवटचे उच्चारतः दीर्घ होते असें गृहीत धरण्यास हरकत नाही, कारण पुढे विराम असल्यामुळे तत्पूर्वीचे अक्षर उच्चारतः गुरुच मानावे लागते. “छंदोनुशासनां”त या तऱ्हेच्या दोन रचना आढळतात. एक “विलंबिता” ‘गलितक’ आणि दुसरी “हेला”. यांपैकी “हेला” जातीचे साम्य वरील रचनेशी विशेष आढळते. उदाहरणार्थ “महापुराणां”तील पुढील ओळी पाहा.

आरूढा महासवार वाहिया तुरंगा

कंचण सारिसजिया चोइया मयंगा । “महा.” सं. ७२-८

“महापुराणां”च तिचे “हेला” हें नांव नमूद केलेले आहे. “छंदोनु-

शासना”प्रमाणेहि तिचें तेंच नांव आहे. वरील उदाहरणांतील “महा” हीं दोन अक्षरें एकदम उच्चारवयाचीं आहेत. या रचनेंत भृगावर्तनी मोडणी स्पष्टच आहे. अंतीं २ गुरु आहेत तेव्हा तिचें आपल्या आरत्यांच्या छंदांशी कसें साम्य आहे तें लक्षांत येतें. यालाच ‘छंदोरचने’त ‘परिलीना’ हें नांव नवें दिलें आहे. “छंदोनुशासनां”त “हेला”ची लगावली पुढीलप्रमाणे आहे :

(भृ)+ लगाल + गा, + गा + लगाल + गा + गा

आता ‘विलंबिता’ची तुलना करावयाची “छंदोनुशासनां”तील हेमचंद्राने सांगितलेली “विलंबिता” पुढीलप्रमाणे आहे.

गा गा गा लगालगा, गालगा लगालगा

या मात्रावलीची विभागणी भृगावर्तनी आणि पद्मावर्तनी अशी दोन्ही तऱ्हांनी होऊं शकेल :

भृगावर्तनी : येई गा दयाघना धाव पाव वेगें (स्वकृत)

पद्मावर्तनी : ये गा भक्तरक्षणा पापमोचना ये (”)

ये गा मुक्तिधाम ये भक्तकाम देवा (”)

“विलंबिते”च्या अशा स्वरूपामुळे तेंच “परिलीना”चें मूलरूप आहे की नाही तें सांगणें कठिण जातें. एकंदरीने “हेला”छंदच आरतीच्या ‘परिलीना’ छंदाला समान असा आहे असें वाटतें.

प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी आपल्या “Apabhramsha and Marathi Metres” (“New Indian Antiquary,” Vol. 1,

No. 4) या लेखांत आरतीचा छंद प्राकृत “विच्छित्ति” वरून आल्याचें नमूद केलें आहे. विरहांकाच्या “वृत्तजातिसमुच्चयां”तील “विच्छित्ति” २२ मात्रांची आहे असें ते लिहितात. हेमचंद्राने सांगितलेली “छंदोनुशासनां”तील “विच्छित्ति” मात्र २५ मात्रांची आहे.

आणखी एक प्रयोग पाहण्यासारखा आहे :

लच्छीरामालिंगियवच्छं उण्णयसिरिवच्छं । “महा.” सं. ५९, कडवें. २
दिव्वञ्जुणिं छत्तत्तयवंतं कंतं भयवंतं । ” ” ”

‘छंदोनुशासनां’त “क्षित्तिका” नांवाची जी ‘अंतरसमा चतुष्पदी’ आहे तिच्यासारखीच ही रचना असावी. अर्थातच येथेहि “क्षित्तिका” वैकल्पिक भृंगावर्तनी व पद्मावर्तनी मोडणीची मानावी लागतेच. दोन्ही तऱ्हेने विभागणी करून पाहूं या :

<p style="text-align: center;">- - - - - ०० - + भृंगावर्तनी : लच्छीरा-मालिंगिय वच्छंSS</p>	<p style="text-align: center;">- ०० - - - ०० - + दिव्वञ्जुणिं छत्तत्तयवंतंSS</p>
<p style="text-align: center;">- ०० ०० - + उण्णय सिरि वच्छंSS</p>	<p style="text-align: center;">- - ०० - + कंतं भयवंतंSS</p>

या मोडणीप्रमाणे विशेषतः “दिव्वञ्जुणिं” वगैरे रचनेतील विभाग फारच समान व नैसर्गिक वाटतात. विशेषतः फारसीच्या सहवासाने जी “भिल्लीण” किंवा “श्यामला” यांसारख्या गीतांतील वृत्ते मराठीत आलीं त्यांतील दिडक्या चरणाची मौज येथेहि आपणास पाहावयास मिळते.

- - - | - - - - | - - - - - | - +
पद्मावर्तनी: लच्छीरामा लिंगियवच्छं उण्णयसिरिवच्छं ।

- - ०० - | - - ०० - - | - - ०० - +
दिव्वञ्जुणिं छत्तत्तयवंतं कंतं भयवंतं ।

अशी संबंध एकच प्रवाहाची मोडणी घेतल्यास ती रचना ३ पद्मावर्तने व १ गुरु मिळून होणाऱ्या “चंद्रकांत राजाची कन्या” वगैरे पदासारखी,

म्हणजेच “चंद्रकांत”—“पतितपावन” या जातीसारखी वाट्टं लागते. ही मोडणी अधिक योग्य ठरल्यास “चंद्रकांता”चें मूळ अपभ्रंशापर्यंत मागे जातें असें मानावें लागेल. मात्र अंतर्गत प्रासामुळे भृंगावर्तनी मोडणीहि स्वाभाविक वाटते.

मराठीतील “अंजनीगीत” या पद्यप्रकारांत, म्हणजेच “अंजनी” जातींत, शेवटची दीर्घ ओळ वरील पद्यावर्तनी रचनेसारखी असते. त्या-आधी अंतर्गत प्रासापर्यंतची रचना अंतन्यांत आलेली असते.

वरच्या व त्याच्या मागच्या उदाहरणांत पद्यावर्तनी रचना आल्या. आणखी एका तशाच रचनेचा विचार आता करावयाचा आहे :

पसरंतणेह रोमंचिण देवे रइभत्तारें

कमकमलइं जण णिहि णवियाइं सरिपुज्जुण कुमारें

“महापुराण,” सं. ९२

या ओळी मोठ्याने म्हणूं लागतांच चाल “गीतगोविंदां” तील “ललितलवंगलता” वगैरे ओळींसारखी वाटते. या रचनेला “प्राकृत-पैंगलां”त “दुवई” म्हटलें आहे. तेथे “दुवई” म्हणजेच “द्विपदी” रचना विविध मात्रासमूहांची आहे. त्यांतील दुसऱ्या लक्षणपद्याचें स्वरूप व या ओळींचें स्वरूप सारखेंच आहे.

सरसइ लइ पसाउ तहि पुहत्रिहि करहि कइत्त कइअणा ।

महु अर चरण अंत लइ दिज्जउ दोअइ भणहु वुहअणा ॥

ही द्विपदी वर दिलेल्या उदाहरणाप्रमाणेच आहे. तिला “छंदोरचने”ने नवें नांव “लवंगलता” दिलें असलें तरी तें “गीतगोविंदां”तील पद्यावरूनच होय. मराठींत रूढ असलेल्या “साकीं”तून दिडका ‘चंद्रकला’चा चरण काढून टाकल्यावर ही द्विपदीच शिल्लक राहते.

“छंदोनुशासनां”तील ७ चतुर्मात्रकांचा “लय” छंद याच रचनेचा होईल हे उघड आहे.

हीच दुवई ‘गालगा’ मात्रावलीने जेव्हा संपते तेव्हा तिला नवीन नांव “प्रियलोचना” दिलेले आहे. हे नांवहि जुन्याच रचनेवरून दिलेले आहे. त्या तऱ्हेची रचनाहि “महापुराणांत” आढळते :

कीलिवि पवरे हिमगिरिसिहरे चलितइं उड्ढा याऽसहो ॥

(“महा.” सं, २४-१४)

ही ओळ म्हणू लागतांच शेवटच्या मात्रावर्तनांत एक मात्रेची प्लुति मध्येच घेणें स्वाभाविक वाटतें. ती वर ऽ चिन्हाने दाखविली आहेच. आणखी एक “दुवई” ‘लगा’ मात्रागणान्त असते, तिला “समुदितमदना” हे नांव नवीन दिलेले आहे. वरील तिन्ही रचना “गीतगोविंदा”त आहेत. “गीतगोविंदा”चा काळ प्राकृत साहित्याचाच होता व त्यावेळी “द्विपदी”-सारख्या प्राकृत रचना पुढे ठेवूनच जयदेवाने आपले संस्कृत काव्य लिहिलेले असले पाहिजे, हे उघड आहे. अभिजात संस्कृत काव्यांत गेय मात्रिक छंद वापरले जात नव्हते. ते वैशिष्ट्य प्राकृत-अपभ्रंशादि भाषांचे आहे.

याहून प्रदीर्घ रचना ३० मात्रांची आढळते. मराठींत रूढ असलेल्या “फटका” नामक पद्यप्रकाराची जाति हीच असते. यालाच “छंदोरचने”ने नवे नांव “हरिभगिनी” हे जुन्या गीतावरून दिलेले. त्यावेळी ही प्राकृत-अपभ्रंश रचना उपलब्ध झालेली नव्हती. प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी असे मत मांडले आहे की, हा ‘फटका’ म्हणजे प्राकृतांतील “चौबोला”-“चउबोला” छंद आहे. ‘चौबोला’ ही मूळ चतुष्पदी. आठ मात्रांचीं तीन आवर्तने म्हणजे ३ चरण, आणि ४ था चरण ६ मात्रांचा, मिळून ३० मात्रांची ओळ होते. प्रो रामनागयण पाठक यांनी याचे लक्षण असे

सांगितले आहे की, ही १६ आणि १४ मात्रांच्या दोन चरणांची अर्धी चतुष्पदी असावी. पण गुजरातीत ही रचना फारशी वापरांत नाही. तिचे गुजराती नांव “त्रीसो (३० मात्रांची) चोपायो (चौपाई)” असे आहे. अपभ्रंश रचना अशी आहे :

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — |
 एवं पत्ते पंकयणत्ते विस्से देवे णविऊणं ।

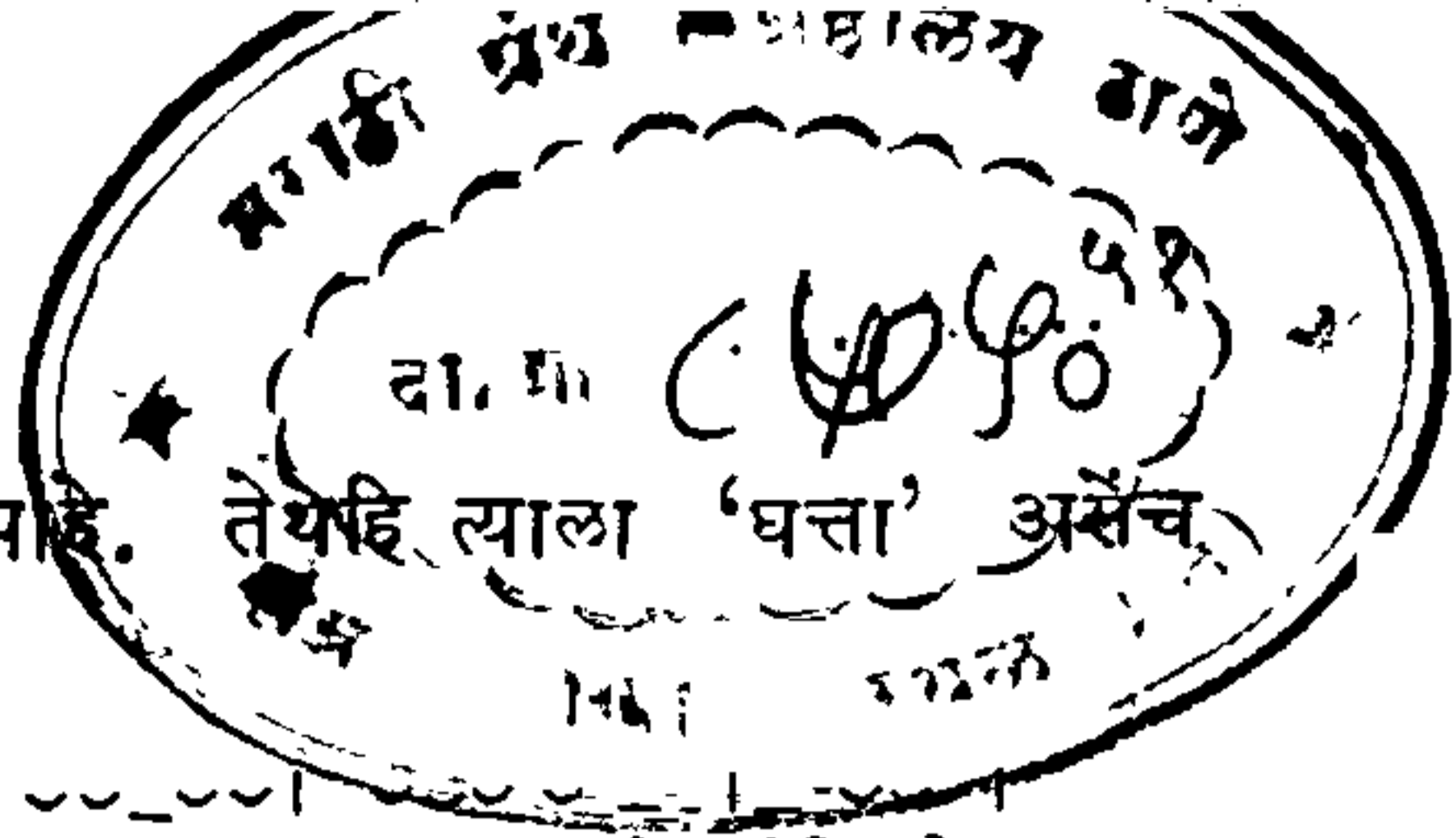
दुहणासणयं सहसासणयं दम्भासणयं ठविऊणं ।

सरगंभीरं पणवुच्चारं साहाकारं काऊणं ।

अग्धं पत्तं गंधं ध्रुवं चरुवं दीवं दाऊणं ॥ “महा.” सं. ४१/९

वरच्यापैकी २ न्या व ३ न्या ओळींत चतुष्पदीचा भास स्पष्ट होतो, कारण तेथे अंतर्गत प्रासच आहेत. बाकीच्या दोन ओळींतहि प्रत्येक आवर्तनान्ती नैसर्गिक सूक्ष्म विराम आहे. पण एकंदरीत या प्रदीर्घ चरणाचीच द्विपदी बनलेली येथे प्रत्ययास येते. “छंदोनुशासनां”तील “हरिणीकुल” छंद ३० मात्रांचा आहे, पण त्यांत त्रिमात्रक-चतुर्मात्रक अशी संमिश्र रचना आहे; आणि यतिसुद्धा १२ व ८ मात्रांवर सांगितला आहे. त्यामुळे “हरिणीकुल” छंद भिन्न दिसतो. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी “प्राकृत-पैंगलां”तील “चौत्रोला” छंद किंवा प्रत्यक्ष प्राचीन प्राकृत-अपभ्रंश रचना यांचा उल्लेख “छंदोरचनेत” केलेला नाही. त्याला त्यांनी नवीनच नांव प्राचीन मराठी गीतावरून दिले आहे ते “हरिभगिनी” जाति हे होय.

याच रचनेच्या आदिस्थानी आद्यतालकपूर्व ‘-’ गुरु अक्षर किंवा २ लघु अक्षरे आली की एक नवीन रचना होते. तिला “छंदोरचना”-कर्त्यांनी नवे “विजया” नांव दिले आहे ते प्राकृत पद्यावरूनच मात्र त्यांनी पुढील अपभ्रंश रचनेचा उल्लेख केलेला नाही. “प्राकृतपैंगल” याला एक खास प्रकारची ‘घत्ता’ समजते. मला तशी प्रत्यक्ष रचना “जसहरचरित” या



प्राकृत-अपभ्रंश रचना

ग्रंथांत आढळली ती पुढीलप्रमाणे आहे. तेथेहि त्याला 'घत्ता' असेच संबोधिलें आहे :

घत्ता-इय बेवि चवंतइं जिणुं समरंतइं कउलकुडुंवाणंदिरहो ।

“जसहरचरिउ”, १-१५

गुजरातींत या विशिष्ट 'घत्ता' प्रकाराला कवि दलपतराम यांनी “दलपतपिंगळां”त ‘त्रिभंगी छंद’ असे नांव दिलें आहे.

आणखी एक आद्यतालकपूर्व मात्रागटाची रचना “महापुराणां”त आहे. वरील 'घत्ता' जशी 'चौबोल्यां'त २ मात्रा आद्यस्थानी वाढवून झाली तशीच एक नवीन जाति मागे आलेल्या “चउविहदे०” किंवा “पुण्णु फुल्लु०” वगैरे पद्मावर्तनी मोडणीच्या रचनेत आदिस्थानी २ मात्रा वाढवून तयार होते. म्हणजे आद्यतालकपूर्व गण वाढविल्याने “हरिभगिनी” ची जशी “विजया” जाति बनली तशीच “शुभगंगे”ची एक नवी जाति बनते. “छंदोरचने”त ही जाति दिलेली नाही. प्रो. पाठक नवीनच नांव 'दुभंगी छंद' असे 'त्रिभंगी छंदा'च्या अपेक्षेने सुचवितात. या नवीन जातीला “सिंधुसरिता” असे नवे नांव पुढील पद्यावरून देतां येण्यासारखें आहे :

सिं धू सरिदारइ सुरहि समीरइ सुरभवणे । “महा.” सं. १३ ९

तं जणभय जणणं सिरणिल्लणणं णाऊणं । “जसहर.” सं. १-१५

मराठींत 'शुद्धसती' या नवीन नांवाने जी जातिरचना उपलब्ध आहे त्यासारखी रचनाहि अपभ्रंशांत आहे. तिचे स्वरूप पाहतां “साकी-लवंगलते”च्या मूळ अपभ्रंश 'दुवई'चाच तो चरणार्ध ठरतो :

पभणइं मगहण रिंदुं भोभो तिहुवण सारा ।

अक्खहि मज्झु भवाइं गोत्तमसामि भडारा । “महा.” सं. ९८

“छंदोनुशासनां”त ‘नटचरण’ आहे तोच छंद हा असावा. प्रो. पाठक ‘नटचरणा’ची मोडणी ‘- - + + , + +’ अशी देतात; म्हणजे एका चतुर्मात्रकानंतर ४ गुरु अक्षरें येतात. पण प्रो. वेलणकर मात्र ती ‘- - | - - | + +’ अशी देतात व तीच येथे लागू पडते. (अनुक्रमें “प्रा. गुज. छंदो,” पृ. ३७३ व “जयदामन्”, प्रस्तावना.)

याच रचनेमागे एक आद्यतालकपूर्व द्विमात्रक गण आला तर “उद्धवा शांतवन०” वगैरे पदासारखी रचना उपलब्ध होते. या दोहोंतील साम्य सहज नजरेंत भरण्यासारखें आहे. “छंदोनुशासनां”त “खंडिता” छंद आहे तो या प्रकारचा आद्यतालकपूर्व गणाचा असेल काय? याचें प्रत्यक्ष उदाहरण मात्र मला अजून उपलब्ध झालेलें नाही. मराठीतील “उद्धव” नांव प्राचीन मराठी गीतावरून दिलेलें आहे.

यानंतर तीन रचनांचा खास विचार करावयाचा. तिन्ही चतुर्मात्रक पद्यावर्तनी आहेत. त्यापैकी पहिली (अ) रचना संयुक्त स्वरूपाची आहे. पण त्यांतील चरणांचा स्वतंत्रपणे विचार करणेंच योग्य होईल.

- | ~ ~ ~ ~ - ~ ~ +
(अ) मइं कुइइ रणंगणि ओत्थरिएऽऽ

- ~ ~ ~ ~ - ~ ~ +
भीरु महागिरि कंदरहु ऽऽ | “महा.” सं ७५-४

यांतील पहिला चरण आद्यतालकपूर्व गणाचा आहे त्या तऱ्हेच्या रचनेला “छंदोरचनें”त नवें ‘कर्णफुल्ल’ हें नांव दिलें आहे. मात्र ज्या पद्यावरून तें दिलें तें पद्य मूळ “प्राकृतपैंगलां”तील आहे. दुसऱ्या चरणांत आद्य तालकपूर्व गण नाही व तो चरण मराठीतील नवीन नावाच्या “बालानंद”- “अचलगति” या जातीसारखा आहे. “अचलगति”च्या चर्चेत “छंदोरचनें”त प्राकृत रचना दिलेली नाही. अपभ्रंशांत याला “झंबटक” म्हणतात. याचें एक उदाहरण “कुमारपालचरित” मध्येहि आहे :

चि॒त्तु॒ करे॒वि॒ अ॒णा॒उ॒ल॒उं॑ । व॒य॒णु॒ करे॒पि॒ अ॒च॒प्प॒ल॒उं॑ ॥

“कुमार.” श्लोक ७८

प्राकृत-अपभ्रंशांत आद्यतालकपूर्व मात्रासमूहाने सुरुवात करून म्हणावयाचीं गीतें फार आढळतात. तीच लकव गुजरातींतहि फार आढळते. तसेंच ‘गालगा’ किंवा ‘लगा’ या मात्रावलीने संपणाऱ्या रचनांत स्वाभाविकपणे साधणारी मुरड किंवा कंपन यांचाहि उपयोग गुजरातीतील ‘गरबा’ गीतांत वारंवार करतात. यामुळे चालींतील एकसुरीपणा जाऊन श्रवणरम्यता वाढते. लयतत्त्वाच्या दृष्टीने हें फार महत्त्वाचें आहे.

(आ) दुसरी रचना पुढीलप्रमाणे आहे :

कुरु॒करु॒ धर॒णी॒ पा॒ऽल॒णं॑

णा॒या॒णा॒य॒णि॒-हा॒ऽल॒णं॑ । “महा.” सं. ७-२१

आणखीहि एक उदाहरण आहे :

म॒ण॒ण॒इ॒ अ॒प्पा॒णं॒ऽध॒णं॑ स॒रण॑ वि॒र॒हि॒यं॑ ज॒य्ऽमि॒णं॑ ।

“महा.” सं. ७

“छंदोनुशासनां”त “खंड्य” किंवा “खंडय” नांवाने निर्देशिलेली रचना हीच असावी. “छंदोरचनें”त याचा निर्देश नाही. परंतु या रचनेला आदिस्थानीं आद्यतालकपूर्व द्विमात्रक वाढवून बनणारी “राजस” रचना तेथे नमूद केलेली आहे.

(इ) तिसरी रचना अशी आहे :

ता॒कु॒ल॒का॒ऽरि॒णा,॑ णा॒य॒ वि॒या॒ऽरि॒णा

स॒ह॒ह॒ल॒ सा॒ऽहि॒णा,॑ भ॒णि॒यं॑ णा॒ऽहि॒णा ॥ “महा.” सं. ४

“छंदोनुशासनां”त याला “जंभेदिका” म्हटलें आहे. “महापुराणां”त स्वत्र त्याचा उल्लेख “जंभेद्विया” नांवाने केलेला आहे. “छंदोरचनें”त ही रचना नमूद केलेली नाही व मराठीवरूनहि नवीन नांव दिलेलें नाही.

यासारख्या रचना मुळांत सामिनय गायनाचे गीतप्रकार असले पाहिजेत. वरील रचनेंत मध्येच एक मात्रेची प्लुति ठेवून गायनांत मोहक मुरड साधलेली आहे. म्हणूनच अशी प्लुतियुक्त रचना गुजराती ‘गरबी’-‘रास’ यांसारख्या गीतांत फार आढळते.

यापुढे पंचमात्रक हरावर्तनी रचनांचा विचार करावयाचा. “स्रग्विणी” वृत्ताची म्हणजेच “प्राकृत-पैंगलां”तील “लक्ष्मीधर” छंदाची रचना “महापुराणा”च्या पहिल्याच “संधीं”त आली आहे :

— — — — —
एरिसो छंदओ भण्णए सग्विणी । “महा.” सं. १-१०

याच “स्रग्विणी”ची मात्रागणी विकृतिहि उपलब्ध आहे :

— — — — —
अज्जुणि वारुणि वहरि सं—धारिणी

— — — — —
अविय कै — लास पुव्विल्लया वारुणी । “महा.” ८-१४

या मात्रावर्तनी रचनेला “मदनावतार” असें नांव स्वयंभू देतो. “छंदो-रचना” याला नवीन नांव “वरमंगला” देते, पण तें आधुनिक रचनेवरून होय, प्राचीन रचनांवरून नव्हे.

बहुवयणु बहुणयणु करपिहिय पिहुगयणु । “महा.” ३-५

जयचलिय चमरिरुह जयललिय सुकुरुह । “महा.” ३ २०

ही रचना लघु अक्षरांची आहे. ती अक्षरगणी मानावी की मात्रागणी ? माझ्या मताप्रमाणे ती मात्रागणीच मानावी हें बरें.

प्राकृत-अपभ्रंश रचना

“खग्विणी” प्रमाणेच “भुजंगप्रयात” वृत्तहि आढळते :

अणिंदो खगिंदो दिणिंदो फणिंदो । “जसहर.” सं. १-१६

आणखी एक पंचमात्रक रचना अक्षरगणी व मात्रागणी दोन्ही रूपांत आढळते. त्या रचनेला “सारंग” नांव आहे :

गिजंति गयाइं चामुंड- चंडाइं । “जसहर.” सं. १-१६

ही ओळ अक्षरगणी आहे, पण पुढच्या ओळी मात्रागणी आहेत :

गहिरुणं तुंडेण हंडस्स खंडाइं । “जसहर.” १-१६

पसुरुहिर जलसित्त पंगणप-एसम्मि । “जसहर.” सं. १-१६

या रचनेला “प्राकृतपैंगलां”त ‘सारंगरूपक’ आणि “छंदोनुशासनां”त ‘कामावतार’ म्हटलें आहे. त्याचें ‘सारंग’ असें नांव तेथेच लिहिलेलें असून “छंदोरचने”ने मात्र “णायकुमार चरिउ” मधील “णवजल०” वगैरे रचनेवरून नवेंच “किंकिणी” नांव दिलें आहे. पुढील रचनेंतहि “सारंग” छंदच अक्षरगणी व मात्रागणी आहे. दुसऱ्या व तिसऱ्या ओळींत मात्रिक वैचित्र्य आहे :

वाहिल्ल ते मिल्ल ते मूअ ते लल्ल..... “जरुहर.” सं. २-१७

ते पंगु ते कुंट बहिरंध ते मंट.....। ” ”

लुंचणइं खंचणइं कुंचणइं लुट्टणइं । ” ”

तसेंच “महापुराणां”तील पुढील ओळींतहि तशींच द्विविध रूपें आहे.

- - उ - - उ उ - उ - - उ
ता तम्मि पत्तम्मि तइयामि कालम्मि । “महा०” सं. ३-७ ओळ १

उउउउउ - उउउउ - - उ - - उ
जगणमिय तित्थयर - णामंस - मज्जेवि । ” ” ५

- - उ - - उ - - उ - - उ
जक्खेण माणिकक - बुट्ठी क - या ताम । ” ” १३

येथे १३ वी ओळ अक्षरगणी असून १ ल्या व ५ व्या ओळींत मात्रिक आवर्तनी वैचित्र्य आहे.

पुढील पंचमात्रिक रचना लक्ष देण्यासारखी आहे. त्यांत आद्यतालक-पूर्व गण आहे की नाही याबद्दल थोडी शंका वाटते. असें असूनहि ती रचना पुढील मोडणीप्रमाणे आद्यतालकपूर्व गणाची मानावी असा स्वाभाविक ग्रह होतो. तिचें नांव “छंदोरचने”त नाही :

- उ । - - उ । - - उ - - उ । - - उ । - - उ । +
काम वाणो ह विद्धेण मुद्धेण णो किंपि आलोइ यं

- । - - उ । - - उ । - - उ । - - उ । - - उ । +
तावि माणं वि माणेण हे राइ णा तेण संचोइ यं ॥

“महा.” सं. ७२-१

ही ५ ‘त’गणात्मक अक्षरगणी वृत्तरचना झाली. पण तीच ‘र’गणीहि होते :

- उ - । - उ - । - उ - । - उ - । - उ - ।
कामवा णोहवि द्दणमु द्दण णो किंपिआ लोइयं

यांत ६ ‘र’ गण आहेत. याला रूढ नांव दिसत नाही, तेव्हा त्यास २ ‘र’ गण अधिक असलेली म्हणून “महा-स्रग्विणी” म्हणावें. वरील दोन्ही मोडणींच्या रचनांचीं नांवें “छंदोरचने”त नाहीत. “छंदोरचने”तील जाति ‘दन्तरुचि’ ६ पंचमात्रक गण व १ चतुर्मात्रक यांची आहे व तीहि

प्राकृतकालीन “गीतगोविन्दां”तील “वदसि यदि” वगैरे पद्यावरून नक्की केलेली आहे. ती वरील पद्याहून भिन्न आहे.

आणखी एकदोन रचना जरा विचित्र आहेत. वरवर पाहतां तिथे पंचमात्रक रचना वाटते, पण आवर्तनांच्या अनुरोधाने पाहतां ती ‘गाल्गाल्’ अशा आवर्तनांची भुंगावर्तनी षण्मात्रक ठरते :

(अ) $\bar{\cup}\bar{\cup} \cup | \bar{\cup}\bar{\cup} \bar{\cup}\bar{\cup}$
सुंदरं पु रंदरस्स मंदिरं ऽ । “महा.” सं. ३-५

(आ) $\bar{\cup}\bar{\cup} \cup \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$
वारणं ऽ, मयालीण छप्पयं

$\bar{\cup}\bar{\cup} \cup \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$
गोवइं ऽ, खुरुब्भिण्ण चप्पयं ॥ “महा.” सं. ६४-४

यांतील (अ) या रचनेत सर्वत्र ‘गाल्’ असे त्रिमात्रक तुकडे पडतात. पण (आ) या रचनेत मात्र भिन्नता आहे. मात्रांच्या दृष्टीने एका मात्रेची

प्लुति, एकतर, वर दर्शविल्याप्रमाणे ‘गाल्गाऽ’ अशी असेल किंवा पुढील-
प्रमाणे असेल :

$\bar{\cup}\bar{\cup} \cup | \bar{\cup} \bar{\cup} \bar{\cup}$
वारणं-म याऽलीण छप्पयं

या रचनांचा विचारहि “छंदोरचने”त नाही. नवीन नावे, अनुक्रमे, (अ) वरून ‘सुंदर’ वृत्त आणि (आ) वरून ‘वारण’ वृत्त अशीं ठरवितां येतील.

प्राकृत - अपभ्रंश रचनेतील वृत्तांचे स्वरूप असें मात्रावर्तनी व मात्रिक वैचित्र्ययुक्त छंदांचे आहे. या रचना लयबद्ध आहेत व त्यामुळे त्यांची गति हृदयंगम बनते.

छंदोविषयक ग्रंथांतील उल्लेख :

मात्रात्मक वृत्तांचा उल्लेख अनेक प्राचीन छंदोविषयक ग्रंथांतहि आलेला आहे.

[१] जयकीर्ति नांवाच्या कन्नडभाषिक दिगंबर जैन छंदःशास्त्रज्ञाने जें “छंदोनुशासन” लिहिलें आहे, तें हेमचंद्राच्या पूर्वीचें आहे. त्यांत त्रिपदी, एला, मदनवती, गीतिका वगैरे पद्यप्रकारांचा उल्लेख आहे. ‘एला’ ही “सुपठिता गेयविदजनैः” असें वर्णन केलेलें आहे. ‘एलाक्षरिका’चें वर्णन पुढीलप्रमाणे आहे :

स्मररतिपूर्वं स्मररतिमध्ये स्मरयुगगुरुनिधनम् ।
चरणचतुष्कं स्थिरतरचतुरुत्तरशतमात्रमिदम् ॥
करिवसुमात्रा विरमणयुक् चेत् स्फुरति तदाक्षरिका ।
गुरु परजगणेतरगतिमात्रा धरगणभागतया ॥७/१८

हें पद्य स्वाभाविकपणेच २६ मात्रांच्या चरणाचें आहे. सांप्रतचें मराठी ‘पतितपावन’ - ‘चंद्रकांत’ यासारखेंच असतें. मात्र येथे लघु अक्षरांचें प्राबल्य आहे.

[२] हेमचंद्राचार्यांच्या “छंदोनुशासनां”तील चोपाई-दुवई यासारख्या प्रकारांतून चंद्रकांत-साकी-फटका वगैरे रचना आली असणें फार संभवनीय वाटतें. त्याचप्रमाणे त्यांचे पुढील छंदहि लक्षणीय आहेत :

‘चौ पः समः ॥’ (संगलितक = ‘---|-॰-|’)

‘घृतीगाः शुभात् ॥’ (शुभगलितक = ‘---|-॰,-॰|-॰,-॰|+’)

याचें साम्य ‘धवलचंद्रिका’ या मराठी छंदांशी आहे.

‘सान्ते दोनावली ॥’ (आवली=अंती ‘द’गण कमी असलेली हेला= ‘--+SS|-,-|---+SS|’)

याचें साम्य मराठी ‘लाबाइला, बेलाचें पान माझ्या महादेवाला’ वगैरे पदांशी फार आहे. मराठीतील “बाळगुणी-संध्याकाळीं रमे वनीं” हें पद्य या रचनेचें आहे. “छंदोरचनें”त ही मोडणी नाही. तेथे “नवरंग” जाति जरा वेगळ्या घटनेची दिलेली आहे.

‘देवगानं फुल्लडकम्’ ॥ हे फुगडी-फुदडीचे मूलरूप तर नसेल ?

‘गाने चिदौ झम्बटकम् ॥’ चगणत्रयं द्विमात्रश्च ॥

झम्बटकम् म्हणजे देवविषयक गायनांतील ‘फुल्लडक’ होय. त्याचा छंदोलेख असा : ‘----|---+’. म्हणजे हे आजच्या ‘अचलगति’ - ‘बालानंद’ जातीशी जुळते आहे. फुगड्यांच्या गीतांतील “अचलगती”चे प्राबल्य पुढे नमूद केलेले आहे. हेमचंद्राने ‘धवला’चे केलेले वर्णन पुढे यथास्थल आलेले आहे.

[३] “मानसोल्लास” उर्फ “अभिलषितार्थ-चिंतामणि” या ग्रंथांत गानप्रकरणी विविध लौकिक छंदांचे वर्णन आहे. प्राचीन मराठी गीते, ओवी छंद व ‘धवल’ पद्यप्रकार याबद्दलचे त्यांत उल्लेख आहेत, त्यांचा विचार पुढे येईलच. येथे त्यांतील इतर कांही पद्यप्रकारांचा उल्लेख केला आहे. ‘उवी (ओवी)’, ‘चवरी’, ‘चर्या’ (?), ‘रोहडी’ (राहडी!), ‘दंतिका’ (दत्ती!) वगैरे लौकिक पद्यप्रकार ‘सूड’ नामक गायनरीतीने गावयाचे नाहीत, असें तेथे म्हटलेले आहे. ‘त्रिभंगक’ हा प्रकार तीन भिन्न वृत्तांचाहि सांगितलेला आहे. ‘त्रिपदी’ ही ‘कंडने चैव शृंगारे विप्रलंभके’ म्हणावयाची असून ‘पद्धति’ विवाहकारी ‘धवल’ गानासाठी म्हणावयाची.

होलाके चवरी गेया राहडी वीरवर्णने

दत्ती गोपालकै वां दे गातव्या निजभाषया ॥३/५३

“मानसोल्लासां”तील हे उल्लेख अजून मुद्रित स्वरूपांत वाचकांपुढे नसल्यामुळे येथे मुद्दाम दिले आहेत. ओवी जशी महाराष्ट्रांतील स्त्रियांनी म्हणावयाची, त्याप्रमाणेच बाकीचे ‘चवरी’ वगैरे पद्यप्रकार वेगवेगळ्या ठिकाणी म्हटले जाणारे आहेत, असा हा उल्लेख आहे.

[४] “संगीतरत्नाकरां”तहि यांपैकी बहुतेकांचा उल्लेख आलेला आहे. चतुर्थ प्रबंधाध्यायांत हे उल्लेख आहेत. ‘धवल’ व ‘ओवी’ यांसंबंधीचे

उल्लेख पुढे विचारांत घेतले आहेत. यांतील मात्रागणांचे उल्लेखहि इतर छंदोग्रंथांतल्या सारखेच आहेत :

मात्रा कला लघुर्लः स्यात्तद्गणाश्छपचास्तदौ ।

स्युः षट्पञ्चचतुस्त्रिद्विसंख्यमात्रायुताः क्रमात् ॥४/६३॥

‘प्रबंध’ गानप्रकार हा देश्य संगीताचा आहे. या प्रबंधाचे चार ‘धातु’ म्हणजे ‘अवयव’ आहेत : (१) उद्ग्राह, (२) मेलापक, (३) ध्रुव, (४) आभोग. ओवी वगैरे चार पद्यप्रकारांत किंवा प्रबंधांत फक्त दोनच अवयव असतात. हीं पद्ये बहुधा त्रिपदी असल्यामुळे त्यांतील पहिले खंडद्वय ‘उद्गार’ होय आणि तिसरा खंड ‘ध्रुव’ होय.

[५] भरताच्या “नाट्यशास्त्रां”तील गीतक प्रकरणीं प्राकृत ध्रुवांचा उल्लेख आलेला आहे. या ध्रुवा सताल असून आवर्तनात्मक आहेत. येथे त्यांचें स्वरूप नियत लगत्वाचें आहे हें खरें, पण त्यांतील लवचिकपणामुळे या ध्रुव मात्रावर्तनी रचना म्हणून रूढ असल्या पाहिजेत. “गीतगोविंदां”तील ध्रुवा अशा मात्रावर्तनी आहेत. “नाट्यशास्त्रां”तील कांही ध्रुवांचें स्वरूप पाहणें म्हणूनच मनोरंजक ठरेल :

‘विवरवृत्त’ः पुंपविदाणं | उद्धुअ माणो | रथइव दद गति | रभिर्विद टोऽऽ ॥

(‘फटका’ किंवा ‘हरिभगिनी’ याच्याशी तुलनीय आहे.)

‘संभ्रांता’ः उदयति चंदो | रोहिणि कंदो | णवसर सिकुमुदि | दणणसुहृदोऽऽ ॥

(फटक्याचें एक वैचित्र्ययुक्त रूप.)

[६] “प्राकृतपैंगल” ग्रंथांत तर प्राकृत छंदांचाच विचार केलेला आहे. “छंदोरचने”त डॉ. पटवर्धन यांनी यांतील अनेक छंदांचा उल्लेख केलेला आहे. मराठींतील जुन्या ‘सवैया’चा विचार यांत आलेला आहे.

“छंदोरचना” कर्त्याना तो तथे आढळला नाही, याचें कारण त्यांच्यापुढे “प्राकृतपैंगला”ची कलकत्ता-आवृत्ति असावी, “काव्यमालें”तील नसावी. मराठी फटका व साकी यांची रचना या सवैयार्चीं भिन्नभिन्न रूपेंच होत.

प्राकृत-अपभ्रंश काव्यग्रंथ आणि छंदःशास्त्रावरील ग्रंथ यांमधील मात्रागणी छंदांचा व सांप्रतच्या मराठी जातिविस्ताराचा असा गाढ संबंध प्रस्थापित होतो. मात्र सर्वच मराठी जाति व (अक्षर-) ‘छंद’ यांचें मूळ स्वरूप आपणास या अपभ्रंश-प्राकृत वाङ्मयांत सापडेल असें नाही प्राकृत वृत्तांचा विचार छंदःशास्त्रीय ग्रंथांनी केला, तरी या रचनांचें मूळहि तत्कालीन लौकिक ‘गाथा’ (लोकगीतांच्या व्यापक अर्थाने) हेंच मानावें लागतें. मराठींतहि अनेक नवीन प्रकारच्या रचना लौकिक पद्यरचनेंत आढळून येतात. त्यांचें मूळ याच प्रदेशांतील देशी भाषांमधील लोकगीतांत असणें शक्य आहे. मात्र आज अशीं प्राचीन लोकगीतें उपलब्ध नाहीत. कांही गीतें “मानसोल्लासां”त दिलेलीं उपलब्ध आहेत, तींच सर्वांत प्राचीन मराठी गीतरचना होय. त्याप्रमाणेच दिंडी, ओवी अभंग, पोवाडे वगैरे रचना खास मराठी म्हणतां येतील. त्यांचा विचार यापुढे यथास्थळ आलेला आहे.

प्रकरण तिसरें

अक्षरगण वृत्तें

पहिल्या प्रकरणांत पाहिल्याप्रमाणे वैदिक छंदांतूनच आर्ष व काव्य-कालीन वृत्तांचा उगम झाला असावा निदान कांही वृत्तांचा उगम तरी निश्चितपणे तेथून झाला असें म्हणतां येतें. वैदिक अनुष्टुभांतून रामायण-महाभारतांचा अनुष्टुभ् छंद विकास पावला. केवळ अक्षरसंख्येवर आधारलेल्या वैदिक अनुष्टुभांत कांही ठिकाणीं निश्चित लगक्रमाची योजना झाली व हा सुधारलेला अनुष्टुभ् छंद आर्ष व आख्यानात्मक छंद बनला. वैदिक त्रिष्टुभांतून निर्माण झालेल्या 'इन्द्रमाला' - 'उपजाती'नेहि या आर्ष काव्यांत किंवा आख्यानांत आपलें स्थान स्थिर केलें. या उपजातीतील संयुक्त चरण सुटे वापरले जाऊन त्यांतून 'इन्द्रवजा-उपेन्द्रवजा' ही वृत्तें रूढ झालीं तशीच वैदिक 'जगती'तूनहि एक 'वंशमाला'. 'उपजाति' रूढ झाली. पण ती स्वतंत्रपणे फारशी वापरली न जातां त्यांतील संयुक्त चरण स्वतंत्र वृत्तस्वरूप पावले व त्यांची 'इंद्रवंशा-वंशस्थ' हीं वेगवेगळीं वृत्तें स्थिर झालीं. यांतील पहिल्या 'उपजाती'चा व दुसऱ्या उपजातीतील सुट्या 'वंशस्थ' वृत्तांचा उपयोग महाकाव्यांत झाल्याचें सुविज्ञात आहे.

प्राकृतांतील 'वैतालीय' छंदांतूनहि कांही अर्धसम अक्षरगणी वृत्तें रूढ झालीं. 'वियोगिनी' (सुंदरी), 'अपरवक्त्र', 'माल्यभारिणी' व 'पुष्पिताग्रा' आणि कांहींच्या मते 'अपूर्व', 'मृगेंद्रमुखी' व 'वैतालीय-उपजाति' ही तीं वृत्तें होत. यांपैकी 'वियोगिनी' आणि 'पुष्पिताग्रा' यांचा उपयोग कालिदासादि 'अभिजात' कवींनी उत्तम प्रकारें केलेला आहे.

परंतु ही थोडी वृत्तें वगळून बाकीच्या बहुसंख्य वृत्तांची वाढ कशी झाली तें कळायला आज मार्ग उरलेला नाही. कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी “छंदोरचने”त, ‘वृत्तविचार’ प्रकरणांत, ही अडचण स्पष्टपणें सूचित केली आहे. वृत्तांचा हा विकासात्मक इतिहास अज्ञात राहिल्यामुळे त्यांतील एक मुख्य विशेष जो ‘यति’ तो कसा स्थिर होत गेला तेंहि आपणास निश्चितपणे समजत नाही.

यतिविचार :

वृत्तरचनेतील यतीचें स्थान सांगणें ही गोष्ट पद्यरचनेतील लयतत्त्वाच्या विचाराच्या दृष्टीने फार महत्त्वाची आहे. छंदांच्या पठणाची स्वाभाविक चाल विचारांत घेऊन तेथे नैसर्गिक रीत्या पडणाऱ्या खंडांच्या दृष्टीने नियमन करणें या प्रक्रियेला श्रुतिसंवेदनेची शक्ति अतिशय तयार लागते. उच्चाराच्या अनुरोधाने लक्ष देऊन ऐकत असतां चरणामध्ये ज्या ठिकाणी स्वाभाविकपणे खंड पडतो असें वाटतें तें स्थान यतीचें म्हणतां येईल. या उच्चारणाच्या आणि श्वासाच्या सर्वसाधारण कालमानाचा संबंध असावा. लहान चरणांच्या वृत्तांत अशा विरामस्थानाची जरूर श्वास घेण्यासाठी नसते, संबंध चरण साधारणपणे एका दमांत म्हणतां येतो पण दीर्घ चरणाच्या रचनेत मात्र मध्ययतीला फार मोठें महत्त्व आहे. त्यामुळे चरणाचे शक्य तों समतोलाचे खंड पाडले जातात. चरण फारच लांब असल्यास या मध्ययतीव्यतिरिक्त आणखी एक यति येतो.

‘यति’ याचा परंपरागत अर्थ ‘विच्छेद’ आणि ‘जिह्वेष्टविरामस्थान’ असा आहे. वैदिक छंदांत यतिस्थान सांगितलेलें नाही; तरी आधुनिक छंदोविचारकांच्या मते त्या छंदांतहि ‘विरामस्थान’ असावें मि. अर्नोल्ड यांची जी पृथक्करणपद्धति मी पहिल्या प्रकरणांत दिली आहे, तीमध्ये हा ‘विराम’ मानलेला आहे. पिंगलाने ६ व्या अध्यायांतील १ ल्या सूत्रांत ‘यतिर्विच्छेदः’ असें सांगून यति निश्चित केला. हलायुधाने आपल्या ‘वृत्ती’त

याचें वर्णन 'विश्रामस्थान' असें केले आहे. "जानाश्रयी छंदोविचिति" या अतिप्राचीन ग्रंथांत "यतिः परिच्छेदः" असें सांगितले आहे. "जयदेवच्छन्द" नामक प्राचीन ग्रंथांत "विरामो यतिः" असें म्हटले असून त्यावर हर्षटाच्या विवृतींत 'विरतिर्विरामः समाप्तिः स यतिसंज्ञो भवति" असें विवरण केले आहे. जयकीर्तीने आपल्या "छंदोनुशासना"त मात्र यतीचें वर्णन 'श्रुति-सुंदर' या विशेषणाने केले आहे. हा ग्रंथकारहि प्राचीन आहे :

"वाग्विरामो यतिः स्यात्संस्थाप्यते श्रुतिसुंदरम्" ॥ प्रथम अधिकार, १० हेमचंद्राचार्यांनी आपल्या "छंदोनुशासना"त यतीचें सूत्र "श्रव्यो विरामो यतिः" असें देऊन त्यावर स्वतःची 'वृत्ति' अशी लिहिली आहे :

"विरमणं विरामो विश्रामः स श्रुतिसुखो यतिसंज्ञः ।"

म्हणजे यतिस्थान हें वृत्ताच्या गर्तींत सौंदर्यवर्धक भर घालणारा विराम, हा अर्थ निष्पन्न होतो. हें श्रुतिसौख्य चरणाच्या घटकांत जो तोल या यतीमुळे उत्पन्न होतो त्यामुळे आलेले असते. असें असले तरी पिंगल, जयदेव यांनी यति जसा अनिवार्य मानला आहे, तसा सर्वांनीच मानलेला नाही. भरत, काश्यप, सैतव वगैरेंनी यति वैकल्पिक किंवा ऐच्छिक मानलेला आहे.

अनावर्तनी वृत्तांत या यतीने निर्माण होणारें श्रुतिसुंदरत्व किंवा श्रुति-सौख्य फारच महत्त्वाचें असते. प्रो. रामनारायण पाठक यांनी आपल्या "प्राचीन गुजराती छंदो" नामक ग्रंथांत यतीचें हें महत्त्व यथार्थ शब्दांत व्यक्त केले आहे :

"अनावृत्तसंधि अश्रमेळ वृत्तांत यति हा त्या रचनेच्या बांधीवपणाचा एक मार्मिक अविश्लेष्य अंश असतो. तो आवश्यक असेल तेथे त्यावाचून श्लोकाची बांधणी संवादमय होणार नाही. श्लोकपठनांत यतीच्या स्थानीं विराम येतो, किंवा यतिस्थानीं पूर्वीच्या स्वराचें विलंबन येतें; आणि या विरामामुळे किंवा विलंबनामुळे तेथे शब्द पुरा झाला पाहिजे असा नियम केलेला आहे" ("प्रा० गुज० छंदो," पृ. ४२)

आवर्तनी वृत्तें :

प्रथम, आवर्तनी वृत्तांतील यतिस्थानाचा विचार करणें योग्य होईल. पद्मावर्तनी वृत्तसमूहांतल्या 'विद्युन्माला' वर्गातील बहुतेक वृत्तांत हें यतिस्थान स्वाभाविक रीत्या पहिल्या अष्टमात्रक आवर्तनान्तीं आलें आहे. 'स्निग्धा', 'कलगीत', 'कमला', 'रुक्मवती', 'अनवसिता', त्याचप्रमाणे 'मत्ता', 'कुट्मलदंती', 'कसुमविचित्रा', 'भ्रमरविलसिता', 'मणिगुणनिकर', 'जलोद्धतगति', 'प्रभा', 'शुद्धविराट्' वगैरे वृत्तांत प्रथमावर्तनान्तीं यति आहे. पण खुद्द 'विद्युन्माला' या वृत्तांत मात्र यति सांगितलेला नाही ! परंतु 'विद्युन्मालें'त तर तो अत्यंत स्वाभाविकपणे पहिल्या आवर्तनान्तींच येतो. "छंदोरचने"ने दर्शविल्याप्रमाणे 'जलधरमाला' या पद्मावर्तनी वृत्तांत मध्य यति चार गुरु अक्षरांनंतर येतो :

'जलधरमाला' (४४९) : लीलोद्दामा, जलधरमाला श्यामा ।*

(रुस्तमा. ५३ "छंदोर०")

याप्रमाणे पाहतां यति ४ गुरुंनंतर म्हणजेच ८ मात्रांनंतर स्वाभाविकपणे येतो व चरणाची म्हणणी "वंशमणि" जातीसारखी होते. सूत्र "समुद्रवसवः" असें आहे. 'शशिवदना'मध्ये "रुद्रदिशः" असा यति सांगितलेला आहे. (पिं. ८/१९). हा यति जरी प्रथमतः भृंगावर्तनान्तीं वाटला तरी पुढील आवर्तनें पाहतां हेहि अष्टमात्रक असलें पाहिजे हें स्वाभाविकपणे पटतें आणि अगोदरच्या विरामस्थानीं २ मात्रांची प्लुति येते; व यति १६ मात्रांवर येतो :

'शशिवदना' (५४९) : शशिवदनाऽऽमनःकुमुद हैं, फुलवी झुलवी

- - - +

निशीं गृहीऽऽ । (छंदोर०)

*यापुढें स्वल्पविराम चिन्हाने (,) उक्त यति दर्शविला असून दंडचिन्हाने

(।) खंड दाखविला आहे. वृत्तांचे क्रमांक वगैरे "छंदोरचनें"प्रमाणे आहेत.

‘कलहंसी’चें यतिस्थान ‘रससिद्धिभिः’ (ममच १८) असें दिलेलें आहे. “छंदोरचनें”त मोडणी पुढीलप्रमाणे पद्मावर्तनी दिली आहे व त्या तऱ्हेने वाचल्यास म्हणणी ‘भूपति’ जातीसारखी होते :

- । - ~ - - , । ~ - - - ~ । - +

‘कलहंसी’ (४५६) गे कां मजपार्शी, कलहंसीपरि येसी । (स्वकृत)
पण यतिस्थानीं २ मात्रांची प्लुति घेतल्यास त्याची मोडणी भृंगावर्तनीहिं होऊं शकते व मग म्हणणी “परिलीना” जातीसारखी कांहीशी होते. “छंदोरचनें”त ही वैकल्पिक मोडणी नाही

- - ~ । - - । ~ - - - । ~ - - -

गे मी तुज साठीऽऽ, कलहंसी पद योजीं । (स्वकृत)

या मोडणींत ~ - - ही मात्रावली द्विरुक्त आहे हें विशेष होय. ‘असंबाधा’चें हि तसेंच आहे. “अक्षग्रहविरतिः” असा यति (के. ३।७६) सांगितलेला आहे. प्रथम डॉ. पटवर्धनांनी सुचविलेली मोडणी पाहा :

- । - - - - ~ ~ ~ ~ ~ - - -

‘असंबाधा’ (४५८) : उद्यानींजागा, रुचिर किति असंबाधा । (छंदोर०)
या मोडणीप्रमाणे म्हणणी ‘भूपति’ सारखी होते. आता दुसरी मोडणी :

- - - । - - । ~ ~ ~ ~ ~ । - - -

उद्यानीं जागाऽऽ, रुचिर किति अ-संबाधा

येथें यतिस्थानीं २ मात्रांची प्लुति येते व मोडणी भृंगावर्तनी होते.

‘अवितथ’ उर्फ ‘नर्कुटक’ (५०२) :

~ ~ ~ - । ~ - ~ ~ । - ~ ~ - ~ - ।

अवितथ हेंऽऽ तुझे सुयश गा मतिते हरितें । (स्वकृत)

क्षेमद्राने याचें नियमन अक्षरांचे गट पाडून केलेलें आहे :

प्रथमं द्व्यक्षरैश्छेदैस्ततस्त्रिचतुराक्षरैः

पंचाक्षरैश्च पर्यन्ते नर्कुटं याति चास्ताम् ॥

‘सुवृत्ततिलक’ २/२६

आवर्तनी वृत्तांतील सप्तमात्रक अग्न्यावर्तनी वृत्त थोडीच असून त्यांपैकी जुने 'मन्दाकिनी' हे वृत्त गझलाचे वृत्त म्हणून फारसी भाषेतहि आहे. 'मन्दाकिनी'त यति "वेदैर्वेदयतिः" असा सांगितलेला आहे. यांतील आवर्तनाइतकीं स्पष्ट आवर्तने क्वचितच कोठे असतील :

— — — — — | — — — — — , | — — — — — | — — — — —

'मन्दाकिनी' (६२५) : पावित्र्यदा-त्री हो भवीं, ती ज्यापरी मन्दाकिनी ।
(छंदोर०)

परंतु प्रत्यक्ष म्हणणी मात्र पुढील मोडणीप्रमाणे आद्यतालकपूर्व गुरूने होते :

— | — — — — — | — — — — — , — | — — — — — | — — — — —

पा-वित्र्यदात्री हो भवीं ती ज्यापरी मन्दाकिनी पण त्यामुळे आवर्तनांतीं यति येत नाही अर्थात् पहिल्या मोडणीप्रमाणेहि म्हणणी करतां येते. याचे अधिक विवेचन ग्रंथाचे शेवटीं येणार आहे.

'नवनलिन' वृत्तांत नागवर्मा मात्र यति सांगतो- 'जैः'. त्याप्रमाणे मोडणी सप्तमात्रक होते :

— — — — — | — — — — — , | — — — — — | — — — — —

'नवनलिन' (६२४) : नवनलिनी भ्रमरा जशी मनमोहिनी
तुजसि कशी म्हणुं माझि हो, जरि ये मनीं । (स्वकृत)

यांतील आवर्तने स्पष्टच आहेत. पण यतिरहित व अनावर्तनी मोडणीप्रमाणे म्हटल्या जाणाऱ्या याच वृत्ताला 'कलभापिणी' (१३१) म्हणावे असे "छंदोरचना"कते सुचवितात. आवर्तनी मोडणी त्यांनी दिलेली आहेच. -

भृंगावर्तनी (षण्मात्रक आवर्तनांच्या) वृत्तांतील 'द्रुता'मध्ये 'डैः' असा यति आहे. (गच्छ २/६३). यतिपालन करूनहि स्वाभाविक भृंगावर्तनी मोडणी पुढीलप्रमाणे होते :

— — — — — | — — — — — , | — — — — — | — — — — —

'द्रुता' (७१५) : पाहुं मी कसाऽ तुज सखे अतां
मंदगामि मी, धरुं कशी द्रुता । (स्वकृत)

मात्र यति आवर्तनामध्येच येतो. पण तो अस्वाभाविक वाटत नाही, कारण तेथे २ मात्रांची प्लुतीच घ्यावयाची आहे.

परंतु 'सुरवधू' नामक वृत्ताची मोडणी पाहण्यासारखी आहे. हे वृत्त 'शफारिका' (--- -- | +) या वृत्ताच्या पुनरावृत्तीने बनते :

--- -- | +, | --- -- | -

सुरवधू (७११) : सुरवधूक - लाSSSS उरविनाच ती । (छंदोर०)
"छंदोरचने"त ही मोडणी दिलेली आहे.

'हंसश्येनी' व 'मध्यक्षामा' यांचा लगक्रम सारखाच आहे, पण यति-स्थान भिन्न आहे. त्यामुळे 'घचैः' (हेम.) म्हणून यति दिलेल्या 'हंसश्येनी'ची मोडणी पुढीलप्रमाणे होईल. पिंगल याचें नांव 'कुटिला' देतो.

- ; - - - | --- --- | - - - | -

'हंसश्येनी' (७६२) : ज्यो-त्सनाशका , मिह वितरति, हंसश्ये - नी । (छंदो)

'युगदशविरमा' असा यति सांगितलेल्या 'मध्यक्षामा'ची मोडणी अशी होईल :

- - - - | --- --- --- | - - - -

'मध्यक्षामा' (४६२) : मध्यक्षामा, जंव करि नयने हृद्गोष्ठी । (छंदोर०)
म्हणजे ही मोडणी अष्टमात्रक पद्मावर्तनी झाली.

'वरूथिनी'त यति 'शरत्रयैर्युगाश्छिन्ना' असा आहे :

--- --- | --- --- | --- --- | --- ---

'वरूथिनी' (७८४) : करा नमन, म्हणा प्रभुस, असो अभय, सदा अम्हां ।
(स्वकृत)

यांतील आवर्तने स्पष्ट व संपूर्णपणे यतींना धरून आहेत.

'माध्वी'चा यति 'मासै रुद्रैश्चवा यतिः' असा दिला आहे (ममच १९) :

'माध्वी' (७८६) : ढल | ढल | ढल | --- --- |

यापुढे पंचमात्रक आवर्तनी वृत्तांचा विचार. 'कुट्मलमयूर' नांव देऊन नागवर्मा 'डैः' असा यति देतो :

- । ७७७ - । ७७७ - । ७७७ - । -

'कुट्मलमयूर' (८६३) : तूं प्रभुपदा, स्मरसदा वर तदा दे । (स्वकृत)
याच लगक्रमाचें यतिरहित वृत्त म्हणजे पिंगलाचें 'वरसुंदरी' किंवा हेम-
चंद्राचें 'वनमयूर'. त्याची मोडणी यति न मानल्याने अशी होईल :

- ७ ७ ७ । - ७ ७ ७ । - ७ ७ ७ । - +

'वरसुंदरी' (८६५) : देख वर सुंदरि स-रोवर उ-दाऽर । (छंदोर०)

लघुप्राय 'ललितपद' व 'वसुधारा' यांतहि 'डैः' असा यति हेमचंद्र देतो. त्यामुळे त्या दोहोंचीहि मोडणी पुढीलप्रमाणे होईल :

'ललितपद' (८६७) : ५ ल । ५ ल । - ७ ७ ७ । - ५ -

'वसुधारा' (८६८) : ५ ल । ५ ल । ५ ल । - ५ -

ही दोन्ही वृत्ते "छंदोरचने"त आहेतच.

७ - - - - - ७

कांही प्रकारचीं पंचमात्रक आवर्तनांचीं-लगागा व गागाल आवर्तनांचीं-
वृत्ते खरोखर षण्मात्रक तालाच्या ठेक्यावर म्हटलीं जातात. याचा
खुलासाहि पुढे ग्रंथान्तीं येणार आहे.

आणखी कांही आवर्तनी वृत्तांतील गतीचा लयबद्ध आविष्कार कसा
व्यक्त होतो तें दाखविण्यासाठी क्षेमंद्राने लिहिलेले कांही श्लोकहि पाहणें
मनोरंजक होईल.

- ७ ७ । ७ ७ ७ । ७ ७ ७ । - -

'दोधक' (३५१) : दोधक वृत्त ल-यीत वि-राजे । (स्वकृत)

व्यक्षरैरुयक्षरैरेवच्छेदैराभाति दोधकम् ।

अतोल्पैरधिकैर्वापि यतिं तालमिवोज्झति ॥

'सुवृत्ततिलक' २-९

यांत तीन-तीन अक्षरांवर 'छेद' म्हणजे 'यति' येतो. तो कमी किंवा जास्त अंतरावर आल्यास 'ताला'चा भंग होतो. क्षेमेन्द्राने वापरलेला 'ताल' हा शब्द लक्षणीय आहे. त्याचा अर्थ 'टाळी' एवढाच घेणें इष्ट होईल. संपूर्णपणे तालबद्ध गतीसाठी याची मोडणी स्वाभाविक म्हणणींत जी असते ती अष्टमात्रक आवर्तनांची म्हणावी लागेल. ती वर दाखविलीच आहे.

ॐ । - ॐ । - ॐ । - ॐ । - ॐ । -
 'तोटक' (३२०) : लय तोटक वृत्ति सुखेंच दिसे (स्वकृत)

द्रुतताललयैरेव व्यक्तं रुक्षाक्षरैः पदैः

प्रनर्तयति यंचित्तं तत्तोटकमभीप्सितम् ॥

'सुवृत्ततिलक' २-१६

यांतहि ताल-लय आहे हें क्षेमेन्द्राने दर्शविलें आहे.

आवर्तनी वृत्तांच्या बाबतींत यति सांगतांना शास्त्रकारांनी आपली अचूक लयदर्शी दृष्टि वापरली होती याबद्दल कांही शंका राहत नाही. पण कांही वृत्तांतील यति मात्र अस्वाभाविक स्थळीं आलेले आहेत. उदा०, पृथ्वीतील आठव्या अक्षरानंतरचा यति असा आहे. कै. प्रो. के. ह. ध्रुव यांनी "अनेक दृष्टान्त देऊन असें दाखविलें आहे की तेथे यतीला स्थान नाही." प्रो. रामनारायण पाठक यांनी हेंच मत मान्य केले आहे. ('प्रा. गुज. छंदो', पृ. ९). गुजरातींत पृथ्वी छंद सॉनेटसाठी फार वापरला जातो, तेव्हा त्याचे नैसर्गिक विभागच पाडलेले असतात. "छंदोरचने"त ही नैसर्गिक मोडणी दिलेली असून त्या वेगळ्या वृत्ताला 'विलंबितगति' हें (पूर्वीचेंच रूढ) नांव द्यावें असें सुचविलेले आहे :

ॐ - - ॐ - । ॐ - , ॐ - - । ॐ - - ॐ -
 'पृथ्वी' (१६४) : स्वतांहि रविभों वती, भ्रमण फोल पृथ्वी करी (छंदोर०)

‘विलंबितगति’ (४९८) : जनीं विलसतां मनीं वसतसे मनोहारिणी
कशास झुलवी विलंबित गतींत रेंगाळुनी ? (स्वकृत)

एकंदरींत पञ्चावर्तनी अक्षरगण वृत्तांत यति फारच स्पष्ट व स्वाभाविक आहेत. परंतु हे यति बहुशः प्राकृतकालीन छंदःशास्त्रज्ञांनी सांगितलेले आहेत. कांही स्वाभाविक यति (कानडी) “छंदोम्बुधि”कर्ता नागवर्मा सांगतो, कांही “मन्दारमरन्दचम्पू”कार सांगतो, व बरेचसे यति हेमचन्द्र सांगतो. या काळांत मात्रावर्तनी वृत्तांचा विकास खूप झालेला होता व त्यांच्या तुलनेने सहश रचनेच्या अक्षरगण वृत्तांतील स्वाभाविक यति आवर्तनांच्या अनुरोधाने सांगितले गेले असावेत.

वर आवर्तनी वृत्तांतील कांही उदाहरणें नमुन्यादाखल घेतलीं आहेत. आवर्तनी वृत्तांतील लयबद्धता सहज कळून येणारी आहे. एकंदर वृत्तविस्तारांत आवर्तनी वृत्तांचें प्रमाण शेकडा ८० पेक्षाहि जास्त पडतें. यांतील बहुतेक वृत्ते ही मात्रावर्तनी जातींशी समधर्म आहेत. लगक्रम स्थिर केल्यामुळे त्यांना अक्षरगणी वृत्तांचें स्वरूप आलें असलें तरी त्यांचें नातें जातींशीच अधिक जवळचें आहे.

अनावर्तनी वृत्ते :

अनावर्तनी वृत्ते म्हणून जो वृत्तांचा समूह “छंदोरचनें”त दिला आहे त्यांतील १७५ वृत्तांपैकी ‘इन्द्रवज्रा’, ‘रथोद्धता’, ‘स्वागता’ या ‘वर्गा’तील जवळजवळ ६० वृत्ते प्रायः यतिरहित आहेत. यांतील ‘रथोद्धते’च्या चावर्तींत अपवाद आहे. नागवर्मा ६ व्या अक्षरानंतर यति सांगतो. यतिरहित रूढ म्हणणीची मोडणी पुढीलप्रमाणे होईल :

‘रथोद्धता’ (४९) : वृत्त तेंच म्हणती रथोद्धता । (वृत्तदर्पण)

हीच मोडणी आद्यतालकपूर्व गुरु सोडून घेतल्यास यांतहि आवर्तनें दिसतील. तीं पुढे दाखविलीं आहेत. “छंदोरचनें”त हीं आवर्तनें आलेलीं आहेत :

-। - - - - । - - - -
वृत्त तेंच म्हणती रथोद्धताऽऽ

यतिसहित मोडणी पुढीलप्रमाणे आहे; तिचा उल्लेख “छंदोरचनें”त आहेच :

- - - - । - - - - । - - - - । - - - - ।
बोलगे चतुर, भाषिणी प्रिये । (स्वकृत)

‘वसंततिलका’ वृत्तांतील यतित्रावतहि थोडेसें असंच झालें आहे. या वृत्तांत यति नसावा असें प्रो. पाठक, प्रो. ध्रुव वगैरे गुर्जर छंदःशास्त्रज्ञांचें मत आहे. (“प्रा. गुज. छंदो.”, पृ. ९). रूढ मोडणीप्रमाणे आठव्या अक्षरानंतर विराम येतो व तेथेच यति नसावा असें कांहींचें मत असल्याचें प्रो. पाठकांनी लिहिलें आहे. रूढ मोडणी पुढीलप्रमाणे होईल :

- - - । - - - - । - - - - । - - - - । - - - - ।
‘वसंततिलका’ (२०) : जाणा वसंततिलका, -ह्वय तेंच वृत्त । (वृत्तदर्पण)
परंतु हीच मोडणी आद्यतालकपूर्व २ गुरुंची घेतली तर यति स्वाभाविक वाटतो व अंतर्गत चतुमात्रक आवर्तनें दिसतात :

- - । - - । - - । - - । - - । - - । - - । - - ।
केंवी वसंत तिलका, शिशिरीं उदेली ? (स्वकृत)

शेवटीं लगागा मध्ये असलेलें पहिलें लघु अक्षर मागील ललगा मध्ये, निसरड्या उच्चाराने, मिळून जातांना कानाला कळतें. एकंदर मोडणीचा श्लोक अष्टमात्रक आवर्तनांकडे कललेला आहे.

‘इन्द्रवंशा’ वर्गातील ‘लक्ष्मी’, ‘रुचिरा’, ‘सु-(अति)-रुचिरा’ वगैरे वृत्तांत यति सांगितलेले आहेत ते ४ थ्या अक्षरानंतर. त्यांपैकी बहुतेक स्वाभाविक वाटतात ‘रुचिरा’ व ‘प्रहर्षिणी’ यांत तर षण्मात्रक भृंगावर्तनेंहि आढळतात. हे आवृत्त विभाग “छंदोरचनें”त दाखविलेले नाहीत.

ॐ - ॐ - , | ॐ ॐ ॐ ॐ - | ॐ - ॐ -
 'रुचिरा' (३२) : धरी उरीं, घनरुचिरा क्षण द्युति । (छंदोर०)

- - - , | ॐ ॐ ॐ ॐ - | ॐ - ॐ - | -
 'प्रहर्षिणी' (३५) : वात्सल्ये, उरिच धरी प्रहर्षिणी ती । (छंदोर०)
 यांचे यति अनुक्रमें 'चतुर्ग्रहैः' आणि 'त्रिकदशकैः' असे सांगितलेले आहेत. (उववृ १०३/२१-२२). 'लक्ष्मी' वृत्तांत यति 'युगग्रहैः' असा सांगितलेला आहे. त्याची मोडणी अशी करतां येईल :

- - ॐ - | ॐ ॐ ॐ ॐ - | ॐ - ॐ -
 'लक्ष्मी' (३१) : लक्ष्मी तुला, कवण करी न वंदन ? (छंदोर०)

'रुचिरा' आणि 'लक्ष्मी' यांत १ मात्रेचा फरक आहे. परंतु एकंदर श्लोक भृगावर्तनी निश्चित असल्यामुळे येथेहि 'गा गा ल गा' या प्रारंभीच्या मात्रावलीची विकृति उच्चारतः 'गा ल ल गा' अशी काहीशी होणें स्वाभाविक वाटते. कारण पुढचीं आवर्तनें स्पष्टपणे षण्मात्रक आहेतच; किंवा याहून अधिक संभाव्य गोष्ट म्हणजे १ गुरु आद्यतालकपूर्व ठेवून दुसऱ्या दीर्घाक्षरानंतर एक मात्रेची प्लुति घेऊन म्हणणी करणें ही होय :

- | - ॐ - | ॐ ॐ ॐ ॐ - | ॐ - ॐ -
 लक्ष्मीऽ तुला कवण करी - न वंदन

या वर्गातील ज्या वृत्तांच्या आरंभी 'गा गा ल गा' मात्रावली आहे त्याची मोडणी वरीलप्रमाणे मानणेंच सयुक्तिक होईल. हा पर्याय 'लक्ष्मी'मध्येहि "छंदोरचनें"त दिग्दर्शित केलेला नाही. मात्र यति 'लक्ष्मी'प्रमाणेच त्या सर्व वृत्तांत दर्शविला आहे.

वर 'वसंततिलके'ची मोडणी जशी कांही मात्रिक आवर्तनांची आहे असें दाखविलें, तसेंच 'इन्द्रवज्रा' वृत्ताबद्दलहि दाखवितां येतें. यांत दोन भिन्न मात्रावलींचा एकांतराने उपयोग केलेला आहे. त्यामुळे स्वरूपतः 'विरोधाभास' प्रकट होतो.

- - ~ | - - | ~ ~ - ~ | - - |

‘इन्द्रवज्रा’ (११) : त्या इन्द्र वज्राऽस न कोणि जिंकीऽ ।

यांतील ‘गागा’ या मात्रावलीच्या दोन्ही ठिकाणी म्हणणीच्या वेळीं (९ वी व १८ वी मात्रा झाल्यावर) १ मात्रेची प्लुति येत असली पाहिजे. ‘उपेन्द्रवज्रा’ वृत्तांत व या ‘इंद्रवज्रा’ वृत्तांत लयतत्त्वाच्या दृष्टीने फरक नाही. कारण ‘इंद्रवज्रा’मधील आद्य ~ (लघु) अक्षर उच्चारतः लघु मानलें तर पुढील गुरूनंतर प्लुति येईल :

- - ~ | - - | ~ ~ - ~ | - - |

‘उपेन्द्रवज्रा’ : (१५) उपेऽन्द्र वज्राऽसहि साच जिंकी । (स्वकृत)

‘आन्दोलिका’ मध्येहि अशीच प्लुति येते असें वाटतें. त्यांत यति पांच अक्षरान्तीं सांगितलेला आहे (ममच १६) :

- - ~ | - - | ~ - ~ | - - |

‘आन्दोलिका’ (१२) : आन्दोलिका हीऽकुणाऽन मोहीऽ ? (स्वकृत)

वरील मोडणींत स्वाभाविक आवर्तनें पंचमात्रक आहेत.

मागे ‘रथोद्धते’बाबत जी मोडणी पर्यायाने दाखविली तीच तत्सम ‘स्वागता’ व इतर वृत्तांसहि उपयोगी आहे :

- | ~ - ~ | ~ ~ - | ~ ~ - | - |

‘स्वागता’ (४७) : स्वा गतार्थं तव मी सखि आलों । (स्वकृत)

या ‘स्वागता’वर्गातील ‘मंगला’ (६५) वृत्तापर्यंतच्या सर्व वृत्तांत अशीं आवर्तने सहज आढळतात. ‘द्रुतविलंबित’ या प्रसिद्ध वृत्तांतील आवर्तनें तर सर्वासच कळून यावीं आहेत :

~ | ~ ~ - | ~ ~ - | ~ ~ ~ - ~ | -

‘द्रुतविलंबित’ (६१) : द्रु-तविलं-बित गी-त लयी-त हें । (स्वकृत)

या वृत्तांतील द्रुत व विलंबित गतीचा विन्यास क्षेमंद्राने पुढीलप्रमाणे स्पष्ट केला आहे :

प्रारंभे द्रुतविन्यासं पर्वन्तेषु विलम्बितम्
विच्छित्या सर्वपादानां भाति द्रुतविलंबितम् ॥ 'सुवृत्ततिलक', २-१८
'कुसुमांघ्रिपा'च्या मोडणींतहि कांही आवर्तनें सूक्ष्मतया आढळतात :

~ ~ | ~ - | ~ ~ - | ~ - | ~ ~ - | ~ -

'कुसुमांघ्रिप' (६७) : कव-ळितों हृदयीं अशी सखये तुला (स्वकृत)

पहिलीं दोन लघु अक्षरें आद्यतालकपूर्व घेऊन म्हणणी केल्यास या

वृत्ताची मोडणी एकान्तरानें लंगा व ललंगा या मात्रावलींच्या योजनेमुळे विरोधाभासयुक्त होते. उलट हीं आवर्तनें एकत्र घेतल्यास संयुक्त आवर्तनें सप्तमात्रक होतात. मिळून आवर्तनें दिसतातच.

या पहिल्या ६७ आवर्तनी वृत्तांतील कितीतरी वृत्तांत "छंदोरचना"-कल्यांनी विकल्पें पद्यावर्तनी मोडणी दाखविलेली आहे. ती जेथे शक्य नसेल तेथेहि कांहीतरी प्रमाणबद्ध रचनेची चित्राकृति (pattern) सूक्ष्मतया आढळते. वरच्या उदाहरणांत यांपैकी कांही नमुने आलेले आहेतच. यापुढील वृत्तांत ते विशेष दिसतात.

'शालिनी' वर्गातील ६८ ते ७७ क्रमांकाचीं वृत्तं अशीं आहेत की त्यांत दोन भिन्न लगावलींची परस्परसंमुख (juxtaposition) योजना केलेली आढळते. 'शालिनी' वृत्ताची मोडणी अशी आहे :

--|-- | -- ~ - | - ~ - | -

'शालिनी' (६८): संसाराची श्रीच हो शालिनी ती । (छंदोर०)

यांत दोन चतुर्मात्रकांनंतर - ~ - या मात्रावलीचीं दोन आवर्तनें येतात. शालिनी व मंदाक्रांता यांमधील साम्याचें वर्णन क्षेमंद्राने केलें आहे तें पुढे येणार आहेच. 'वातोर्मि' मधील रचना पुढील नमुन्याची आहे :

‘घोतीर्भि’ (६९) : मेटे क्रीडा तुर वातोऽर्भिमाला । (छंदोर०)

यांत चतुर्मात्रक आवर्तने अधिक सहजपणे आढळतात. एका मात्रेची प्लुति १४ व्या मात्रेनंतर ‘गाऽलंगा’ मात्रावलीत घेणे अवश्य वाटते. या दोन वृत्तांतील आरंभी - - - - अशी ४ गुरुंची योजना लक्षणीय आहे. याच नमुन्यांत कांही लघुगुरु वाढवून ‘वैश्वदेवी’-‘काड्डम्भो’-‘चंद्रिणी’ यांतील रचना साधली आहे. “राज‘लक्ष्मी’त” आवर्तने अधिक स्पष्ट आहेत :

राज-‘लक्ष्मी’ : (७३) शोभे सारें, न कोणा मोहवी राजलक्ष्मी । (छंदोर०)

यांत चतुर्मात्रक व पंचमात्रक यांची संयुक्त योजना आहे. बाकीची क्र. ७७ पर्यंतची वृत्ते वरील वृत्तांच्याच आवृत्तीची किंवा आवर्तनांची आहेत :

‘मन्दाक्रान्ता’वर्गांत क्र. ७८ ते ९३ पर्यंतची वृत्ते आहेत. त्यापैकी बहुतेकांत ‘शालिनी’ वर्गातील वृत्तांची कांही परिवर्तने आहेत. ‘मन्दाक्रान्ता’ हे वृत्तच मुळी ‘शालिनी’च्या (यतिस्थानी किंवा) विरामस्थानी आणखी एक मात्रावली वाढवून बनलेले आहे. तोच नमुना आरंभाला टाकून त्या वर्गातील ‘पद्म’ (७५) हे वृत्त साधलेले आहे. ‘विस्मिता’ व ‘राजलक्ष्मी,’ ‘चित्रलेखा’ व ‘चन्द्रमाला’, ‘कुसुमितलता’ व ‘अनंगलेखा’ या जोड्यांतहि असेच आहे. या वृत्तांत बहुधा सर्वत्र विरामापूर्वी किंवा यतिपूर्वी एक गुरु अक्षर येते ही गोष्ट चिंतनीय आहे.

‘मन्दाक्रान्ता’ (७९) : मन्दाक्रान्ता, म्हणति तिजला, वृत्त ते मंद चाले !
(वृत्तदर्पण)

या वृत्तांत प्रथम अष्टमात्रकांत ४ गुरु आहेत व पुढे ७ मात्रा आहेत. म्हणणी करतांना ४ थ्या गुरुनंतर १ मात्रेची प्लुति स्वाभाविकपणे घेतली जाऊन पुढच्या ७ मात्रांचे अष्टमात्रक आवर्तन होणे अगदी शक्य आहे. पुढची - - - या मात्रावलीची आवृत्ति स्पष्टच आहे.

अक्षरगण वृत्तें

क्षेमेन्द्राने 'मंदाक्रांते'चें वर्णन पुढील सुभाषितांत केलें आहे :

मन्थराक्रान्त विस्त्रब्धैश्चतुर्भिः प्रथमाक्षरैः
मध्यषट्केऽतिचतुरे मन्दाक्रान्ता विराजते ।
सुवशा कालिदासस्य मंदाक्रांता प्रवल्गति
सदश्वदमकस्येव काम्बोजतुरगाङ्गना ।

'सुवृत्ततिलक', २/३४
'सुवृत्ततिलक'

या वृत्तांतील आरंभीची गुरु अक्षरांची योजना, पुढे लघूंची गर्दी, आणि मग - - - या आंदोलित मात्रावलीची आवृत्ति यांमुळे त्याच्या गतींत, लगाम खेचून धरल्यामुळे जागच्या जागीं थांबत-थांबत थयथयू करणाऱ्या अरवी घोडीची चपलता व वश्यवर्तिता श्रोत्याला प्रतीत होणें शक्य आहे.

यानंतर 'स्रग्धरा' या प्रसिद्ध व प्रदीर्घ वृत्ताची मोडणी चर्चेला घ्यायची :

'स्रग्धरा' (८८) : सम्राज्ञी व्हावया येऽऽ मजसह हरिखे,
मद्गृहीं स्रग्धरा ती । (छंदोर०)

वर निर्देशिल्याप्रमाणे चतुर्मात्रक-पंचमात्रक-षण्मात्रक अशा विविध मात्रावलींची ही संमित्र रचना दिसते. परंतु - - - - - या मात्रावलींच्या आणि - - - - - या मात्रावलींच्या मध्ये दोन यतींच्या अंतर्गत २ चतुर्मात्रक आहेत. यांतील चित्राकृति सहज दिसून येते. या वृत्ताचें रूढ चालीप्रमाणे मनांत अनुरटन करीत असता जीं आंदोलनें किंवा चढउतार भासतात, त्यांचें कारण यांतील गुरूंच्या रचनेंत प्राधान्याने (पहिल्या व शेवटच्या खंडांत तरी) मध्येच लघु योजून आणलेली मुरड आणि दुसऱ्या यतिपूर्वीच्या गुरु अक्षरापूर्वी ६ लघूंचा उपयोग केल्याने निर्माण झालेली चपल-मंथर गतिच्छटा होय. त्यामुळे हें वृत्त मोठें हृदयंगम वाटतें. येथे मात्रावलींत भासमान् होणारी (आंदोलनात्मक) 'गति' आहे व तीच लयच्छटानिदर्शक आहे.

‘मालिनी’ या दुसऱ्या प्रसिद्ध वृत्ताचाहि समावेश याच ‘मंदाक्रांता’ वर्गात होतो :

‘मालिनी’ (९०) : मनसिज शर कां हीऽऽ, मानिनी मालिनी वा ? (स्वकृत)

या वृत्ताची मोडणी पाहतां प्रत्यक्ष आवर्तने पंचमात्रकच दिसतात. परंतु एकंदर श्लोक षण्मात्रक आवर्तनांकरडे आहेसें वाटते. यतीनंतर दोन

मात्रांची प्लुति येणें स्वाभाविक वाटते, आणि पुढच्या गालगा या मात्रावलीच्या दोन आवर्तनांतहि एकेक मात्रेची कूस भरून काढणें स्वाभाविक वाटते. हें वृत्त प्रत्यक्ष गायलें जातें तेव्हा तबल्याच्या तालासाठी तर या मात्रा अशाच वाढविणें अवश्य आहे. तबल्यासाठी आवश्यक त्या प्लुत मात्रा कांहीशा पुढीलप्रमाणे असतील :

मनसिज कर | शोऽऽऽ | भेऽमानि | नीऽमालि | नीऽतीऽ

÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷ ०

केवळ आहे त्या स्वरूपांतहि या वृत्ताच्या मोडणीच्या आलेखांत एक प्रकारची समप्रमाणता, परस्परसंमुख भिन्न लगावलींमुळे, येते. यांत प्रथम ६ लघु, नंतर २ गुरु आणि मग आंदोलनयुक्त लगावली यांमुळे गतींत चढउतार व खटके सहज येऊन एकसूरीपणा जातो. या गतीमुळेच हें वृत्त नाटकांतीलप दांचा अंतरा म्हणून वापरलें गेलें आहे. उदा० “एकच प्याला” नाटकांतील प्रसिद्ध “प्रभु अजि गमला” या भैरवी रागांतील पदाचा अंतरा मालिनीचा आहे :

मृतचि हृदय होतें नाथ, हेंऽपूर्ण झाऽलेंऽ

परि वचन सुधेनें त्यासि जीवंत केलें ।

अमृत मधुर शब्दां त्या पुन्हा ऐकण्याते

भवणि सकल माझी शक्ति एकत्र होते ॥

(“एकच प्याला,” अंक ४, प्रवेश २)

यांत दर्शविलेली मात्रावली गायनांतील जास्तीत जास्त स्वाभाविक म्हणणीप्रमाणे दिली आहे. त्यांत नववें 'गा' हें अक्षर लघुप्रयास उच्चारून आवर्तनाच्या मात्रा ६ होतात व संबंध ओळींत ४ भुंगावर्तने व २ ताल-आवर्तने पुरी होतात. ही म्हणणी जास्तीत जास्त स्वाभाविक व तालबद्ध आहे. बालगंधर्व मात्र हा अंतरा तालाशिवाय उर्दु शैरासारखा म्हणत. मूल चीज 'गा मोरी ननदिया' मध्ये अंतरा उर्दु गझलाच्या शैरासारखा आहे व त्याला साजेल असा मालिनीचा अंतरा घेऊन बालगंधर्व तो गझलाच्या शैरासारखा म्हणत. त्या निस्ताल म्हणणींत एकाच मात्रेचा फेरफार केल्यावर ती सतालहि होऊं शकते :

--- | --- | --- | ---
मृतचि हृदय नाथा मम हेंऽपूर्ण झाऽलेंऽ ।

या तऱ्हेच्या किंचित् भिन्न लगक्रमाच्या वृत्ताला नवें नांव द्यावयाचें झाल्यास 'सन्मालिनी' द्यावें :

रुचिर सुमन माला धरि सन्मालिनी ती । (स्वकृत)

'चूतकुञ्ज' (९३) या वृत्तांत मात्र 'मन्दाक्रांता'वर्गातील इतर वृत्तांत सहज दृष्टोत्पत्तीस येतात तशीं आवर्तने वा आंदोलने चटकन् दिसत नाहीत. "छंदोरचने"तील मोडणींतहि तशीं आढळत नाहीत. परंतु पुढील-प्रमाणे मोडणी घेतल्यास काहीशी प्रमाणबद्ध रचना आढळेल :

--- | --- | --- | ---
'चूतकुञ्ज' (९३) : म्हणुनीयां प्रार्थी मी तुला सख्ये, ठेवुनि घे
--- | --- | ---
जनाऽला पदीऽया । (स्वकृत)

या मोडणीप्रमाणे श्लोक षण्मात्रकाकडे स्वाभाविक दिसतो. म्हणणींत यतिपूर्वी एकदा निसरडा उच्चार व पुढे दोनदा एकमात्रक प्लुति अशा प्रक्रियेने तें पूर्णपणे षण्मात्रक आवर्तनाचें वनूं शकेल.

‘क्षमा’वर्गातील (९४ ते ११० पर्यंतच्या) वृत्तांत बहुधा यतिपूर्व अर्धभागांत चतुर्मात्रक लगावलींची रचना असून उत्तरार्धांत त्रिमात्रक लगावलींची रचना असते. ‘क्षमा’वृत्ताची मोडणी अशी आहे :

— — — — — | — — — — —

‘क्षमा’ (९४) मनसिजशर हा, वेधीऽमन्म-नाला । (स्वकृत)

याप्रमाणे उत्तरार्धातील लगावलीहि प्रथमार्धाप्रमाणेच बनणे शक्य आहे १ मात्रेची प्लुति मानल्याबरोबर ते वृत्त पूर्णपणे आवर्तनी बनते. ‘तत’, ‘नदी’ या वृत्तांची मोडणी बहुतेक अशीच आहे

‘चन्द्रकांता’ वृत्तांत मात्र अशी स्पष्ट आवर्तने दाखवितां येत नाहीत. परंतु आलेखाचा नमुना मात्र बराचसा प्रमाणबद्ध आहेच :

‘चन्द्रकांता’ (९७) रोऽहिणी चंद्रकांता, SSSSशोधी गगनीऽशशी सी ।
(स्वकृत)

— — —

यांतील प्रथमार्धांत गा ल गा अशी पंचमात्रक लगावलीची आवृत्ति आहे. उत्तरार्धांत षण्मात्रक झोक आहे. त्यामुळे या पंचमात्रकांचीहि प्लुतीने षण्मात्रक आवर्तने, म्हणणी करतांना, बनत असणे स्वाभाविक वाटते.

‘चंद्रिका’वृत्तामघलीं चतुर्मात्रक आवर्तने स्पष्ट असून त्याची म्हणणी ‘आर्या’ (गीति) वृत्ताच्या दुसऱ्या किंवा सम पादासारखी तंतोतंत आहे हेहि सहज समजते :

— — — — — | — — — — — | — — — — —

‘चंद्रिका’ (९८) : सखिमुख पसरी च चंद्रिका स्वाती । (छंदोर०)

यति उल्लेखिलेला नाही, पण तो ‘क्षमा’ प्रमाणेच ‘छैः’ असा मानणे योग्य होईल. ‘वाहिनी’त यति ‘ऋषिकामशराः’ असा सांगितलेला आहे :

— — — — — | — — — — — | — — — — —

‘वाहिनी’ (९९) : स्वप्नीं रतली कांता, कोठें निमाली ? (स्वकृत)

यांतील चतुर्मात्रक आवर्तनेंहि स्पष्टच आहेत. “छंदोरचनेत” चतुर्मात्रक विभाग कोठेच दाखविलेले नसतात एवढेंच.

‘शिखरिणी’ या आणखी एका प्रसिद्ध वृत्ताचे रूढ चालीप्रमाणे तीन भाग स्पष्टच होतात. प्रत्येक भागांत विरामापूर्वी चतुर्मात्रक लगावली येते व पहिल्या भागाच्या अंती यति येतो :

‘शिखरिणी’ (१०४) : कुटेंऽ आतां कांता, शिखरिद-शनाऽ ती शिखरिणी ?
(छंदोर०)

वर निर्देशिल्याप्रमाणे म्हणणी करतांना प्लुति घेऊन चाल ठेवल्यास त्यांत आंदोलनें अधिक भासतात व मग क्षेमन्द्राने याचें जें वर्णन नृत्य करणाऱ्या मयूरासारखें केले आहे तें स्पष्ट होतें :

भवभूतेः शिखरिणी निर्गल तरङ्गिणी

रुचिरा घनसंदर्भे या मयूरीव नृत्यति । ‘सुवृत्ततिलक’

या वृत्तांत प्रथमार्धांत गुरूचें प्राधान्य आहे व यतीनंतरच्या दोन खंडांत लघुप्राय रचना असून विरामस्थानीं गुरु येऊन खटका साधतो. यामुळे गति आंदोलित व्हावयास मदत होते.

‘चंद्रकांति’ वृत्तांत ‘मालिनी’चा प्रथमार्ध व नंतर लॅगॉगो ही मात्रावली अशी रचना आहे. मोडणी तीन प्रकारें होऊं शकेल :

‘चंद्रकांति’ (१०५) : रमणमुखि खुले, चंद्रकांति (स्वकृत)

रमण-मुखि खुले, ऽचंद्र-कांति

रमणमु-खि खुले, चंऽद्रकांति

पहिल्यांत यति आवर्तनांमध्येच येतो, म्हणून दुसरी मोडणी अधिक बरी. “छंदोरचनेत” हा प्रभेद नमूद केलेला नाही. पहिल्यांत पंचमात्रक व

दुसऱ्यांत त्रिमात्रक आवर्तनें येतात. तिसऱ्या मोडणींत चतुर्मात्रक गट आढळतात. एकंदर झोक षण्मात्रक चालीकडे असल्यामुळे प्लुतियुक्त म्हणणी स्वाभाविक आहेसें वाटते.

‘पुट’ व ‘क्षमा’ याची मोडणीहि अशीच आवर्तनयुक्त आडळते.

‘पुट’ (१०६) : रमणमुखिं खुले कीं, दिव्यकांति । (स्वकृत)

‘क्षमा’ (१०९) : रमण-मुखिं खुलेऽहीऽ, अपूर्वकांति । ”

‘पुट’ (२रीमोडणी) : रमण-मुखिं खुलेऽ कींऽ दिव्यकांति । ”

‘चंद्रकांति’ प्रमाणेच या दोन्ही वृत्तांच्या मोडणी तीन प्रकारें होऊं शकतील, परंतु यांतहि पद्मावर्तनी मोडणी मला स्वाभाविक वाटते :

‘पुट’ (३री मोडणी) : रमणमु-खिं खुले कींऽ, दिऽव्य कांऽति

‘क्षमा’च्याहि अशाच मोडणी होऊं शकतात.

यापुढे जे चार वर्ग अनावर्तनी वृत्तांचे राहिले आहेत, त्यांत मात्र उत्तरोत्तर अशीं मात्रावलींची आवर्तनेंहि कमीकमी आढळतात, तर उलट कित्येक वृत्तांत कांही प्लुत मात्रा घेऊन पद्मावर्तनेंहि दाखवितां येतात, व त्यापैकी कांही “छंदोरचनें”त दिलेलीं आहेतच.

‘अपराजिता’वर्ग आणि ‘हरिणी’वर्ग या दोन वर्गांतील वृत्तांत चरणाचा अंत्य विभाग ‘लॅगालॅगालॅगा’ या मात्रावलीचा असतो. त्याचे पोटविभाग निरनिराळे होऊन वेगवेगळे मात्रिक आलेख दिसून येतात :

७ - १ ७ ७ - १ ७ -
ल गा ल ल गा ल गा
७ - ७ १ ७ - ७ १ -
ल गा ल ल गा ल गा
७ - ७ १ ७ - १ ७ -
ल गा ल ल गा ल गा

पहिल्या आलेखांत कांहीशी समप्रमाण रचना आहे, कारण त्यांत दोन त्रिमात्रकांमध्ये एक चतुर्मात्रक आलेला आहे. बाकीच्यांत आवर्तनेच आहेत. त्यांतहि दुसऱ्या आलेखांत ४, ४, २ मात्रांच्या मात्रावली आहेत. या तिहींतील लयच्छटा स्पष्टच आहे. आता यांची योजना निरनिराळ्या वृत्तांच्या पूर्वविभागांशी जुळेल अशी कशी केलेली असते तें निरनिराळीं उदाहरणें घेऊन पाहावयाचें :

ॐॐॐ। ॐॐ -। ॐ-।ॐ ॐ-। ॐ-
 'लय' (१११) : लयच मम तो, त्यजी-न जधी तुला । (स्वकृत)
 यांतील समप्रमाण रचना, मात्रावलींच्या अनुरोधाने, स्पष्ट होते. पण त्याची चतुर्मात्रक मात्रावलीप्रमाणेहि मोडणी होऊं शकते :

ॐॐ ॐॐ। ॐ- ॐ।-ॐ ॐ।- ॐ।-
 लय मम जधीं त्यजीन सखेऽ तुलाऽऽ ।

-----। ॐॐॐॐ- ॐ।- ॐॐ - ॐ।-
 'भाराक्रांता' (११२) : भाराक्रांता, अलसगमना, कुठें सखि चाऽलली ।
 (स्वकृत)

'लय' वृत्ताला आरंभी ४ गुरु जोडून हें वृत्त साधलेलें आहे, त्यामुळे वरीलप्रमाणे पद्मावर्तनी मोडणी स्वाभाविक वाटते. 'भाराक्रांता'मध्ये 'गा' आणि 'लें गा' यांची वाढ करून बनलेली 'कांता', 'कुरंगिका' व 'मकरंदिका' हीं, ११३, ११४, ११५ क्रमांकांचीं, वृत्तें अशींच लयवद्ध ठरतात.

ॐॐॐ ॐॐ ॐ-। ॐ- ॐॐ- ॐ।-
 'अपराजिता' (११६) : अपर जित तरी, खरी अपराजिता । (स्वकृत)
 यांतील पद्मावर्तनें स्पष्टच आहेत. तसें "छंदोरचनें"त मात्र नमूद केलेलें नाही.

'चल' हें वृत्त वरील 'अपराजिता'ला आरंभी ४ गुरु जोडून झालेलें आहे; त्यामुळे त्याची मोडणी पद्मावर्तनी घेणेंच स्वाभाविक होईल. 'कथागति' (११८) वृत्ताची मोडणीहि 'चल'प्रमाणेच घेतां येते.

‘उपमालिनी’ची मोडणी पुढीलप्रमाणे दाखविणे योग्य होईल. त्यांत प्रथमार्ध ‘मालिनी’सारखा आणि उत्तरार्ध ‘हरिणी’वर्गातला आहे. पण त्यांतहि चतुर्मात्रक किंवा पद्मावर्तनी विकल्प शक्य आहे :

~~~~~ - - । ~-। ~-~ - ~ -  
 ‘उपमालिनी’ (११९) : उपवरयुवती ही, कुणी उपमालिनी (स्वकृत)  
 ~~~~।~~-। - । ~- । ~- । ~- । ~- ।  
 उपवर युवती हीऽऽऽ, कुणी उ-पमालिनी

वर दुसऱ्या मोडणींत दाखविलेली आवर्तने “छंदोरचने”त नमूद नाहीत.

‘मणिमंजरी’ हें वृत्त थरील ‘उपमालिनी’ला आरंभी ~ - - - ही मात्रावली जोडून होते. त्याची मोडणीहि पद्मावर्तनी धरणें संयुक्तिक होईल :

~ - । - - । ~~~~।~~-। - । ~- । ~- । ~- । ~- ।
 ‘मणिमंजरी’ (१२०) : धरीऽ गौरी, उपवर युवती हीऽ, करी मणिमंजरी
 (स्वकृत)

‘भुजंगविजृम्भित’ ते ‘पिपीलिका-माला’ (क्र. १२१ ते १२६) हीं वृत्ते लघुगुरु अक्षरें मोठ्या संख्येने वापरून तयार झालेले प्रस्तारभेद आहेत. परंतु त्यांची विभागणी करून मात्रासंख्या पाहतां त्यांच्या तीन खंडापैकी पहिल्या दोन खंडांत ती १६ मात्रांची भरते आणि तिसऱ्या खंडांत ~ - ~ । ~ - ~ । - ही मात्रावली येते. तेव्हा या सर्व वृत्तांची मोडणी पद्मावर्तनी मानणेंच संयुक्तिक होईल.

‘पिपीलिका करभ’ (१२४) :

४ग । ४ग । ८ल । ८ल । ~~~- , ~- । ~- ~ - ।

‘पिपीलिका-माला’ (१२६) :

४ग । ४ग । ८ल । ८ल । ८ल । ~ ~- । ~- । ~- । ~- ।

या दोन वृत्तांतहि अष्टमात्रक आवर्तनेच प्राधान्याने आहेत. परंतु त्यांतील उत्तरार्धातील मोडणी पद्मावर्तनी व्हावयास २ न्या यतीच्या

जवळच्या मात्रावली अष्टमात्रक आवर्तनाच्या पाहिजेत तशा त्या नाहीत. म्हणून येथे उत्तरार्धांत फक्त कांही विशेष रचनांचे आलेख मात्र दिसतात. त्यांतहि लघु-गुरूंच्या योजनेमुळे आंदोलित गति भासमान होतेच.

‘हरिणी’ वर्गातील वृत्तांतहि उत्तर्गर्ध ‘अपराजिता’मधील उत्तरार्धा-सारखाच ~ - ~ - ~ - असा असतो. पण या वर्गातील वृत्तांत पहिल्या भागांत प्रायः चतुर्मात्रक आवर्तने आढळत असल्यामुळे या मात्रावलीची मोडणीहि चतुर्मात्रक घेणेंच योग्य ठरते :

~ ~ ~ | - - - - | ~ - ~ | ~ - ~ | -

- ‘सिंह’ (१२७) : अतुल सिंहक्रीडा, करी न - रकेस - री । (स्वकृत)
 ‘श्रेयोमाला’ (१२८) : साची ‘श्रेयोमाला’ करीं धरि मालिनी । (,)
 ‘जया’ (१२९) : घाली माला जयाला, ‘जया’ जयवंत तो । (,)
 ‘हरि’ (१३३) : हरिण करुण, नादे क्रंदे, हरो जधिं घे उडी । (,)
 ‘हरिणी’ (१३४) : म्हणति हरिणी, त्या वृत्ताला, पशूंत जशी रू । (वृत्तदर्पण)
 ‘अभिनव ललिता’ (१३७) : अभिनव ललिता, प्रेमोन्मत्ता, कुणा तरुणा वरी ।
 (स्वकृत)

‘हरिणीपद’ वृत्ताची मोडणी हेमचंद्राने दिलेल्या ‘चघैः’ या यतीं-प्रमाणे पुढीलसारखी होईल. त्यांत उत्तरार्धाची म्हणणी अनुष्टुभाच्या समचरणासारखी आढळेल :

~ ~ ~ | ~ - | - - - - |

‘हरिणीपद’ (१३६) : कधिंहि नच ये, सिंहीणीची,

- ~ - | ~ - | ~ -

योग्यता हरिणी पदा ।

येथें यतिपूर्वे विभागांत चतुर्मात्रक आवर्तने आणि उत्तर भागांत षण्मात्रक आवर्तने आहेत, व त्यांचा संयोग अत्यंत सुरळितपणे झालेला

आढळतो. याची मोडणी, 'चडैः' असा यति विकल्प घेऊन, "छंदोरचनें"त जी दिलेली आहे, त्याप्रमाणे आलेख खालच्यासारखा होईल; आणि उत्तरार्धात 'हरिणी' वर्गातील अंल्य मात्रावली कायम राहिल :

ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ । - - । - - । - - । ॐ - ॐ । ॐ - ॐ । -
कधिंहि नच ये सिं हीणी ची यो- ग्यता ह- रिणीप दा ।

अर्थात् यतिस्थानीं शब्द तुटला तरी अस्वाभाविक दिसणार नाही अशा तऱ्हेने रचना केल्यास यांत चतुर्मात्रक आवर्तनेंही आढळतील.

ॐ ॐ ॐ ॐ । - , - । - - । - - । ॐ - ॐ । ॐ - ॐ । -
कधिंहिसर ना, ये सिंही णीची तयाह - रिणीप - दा ।

याच वर्गातील आणखी तीन वृत्तांचा विचार करावयाचा आहे. "छंदोरचनें"त तीं वृत्ते वरील मोडणींना अनुसरून दिलेलीं आहेत. यथे कांही प्लुति मानून मोडणी कशी आवर्तनी होते तें दाखवावयाचें आहे :

- ॐ । - ॐ ॐ । - ॐ । - ॐ ॐ - ॐ । -
'दुर्दुरक' (१३०) : दुर्दुर - कास क-शीऽमि लेल मृगेऽन्द्रता । (स्वकृत)

या मोडणींतील चतुर्मात्रक आवर्तनें स्पष्ट आहेत. ही वैकल्पिक मोडणीहि "छंदोरचनें"त नमूद केलेली आहेच. 'कलभाषिणी' (१३१) व 'वनमंजरी' (१३२) यांची मोडणीहि अशीच पद्मावर्तनी दाखविलेली आहे

'हारिणी'यर्गातील वृत्तांत (क्र. १३८ ते १५६) शेवटचा भाग 'गा गा ल गा गा ल गा' या मात्रावलीचा असतो. त्याचे खंड पुढीलप्रमाणे होऊं शकतील.

- - ॐ । - - ॐ । -
गा गा ल गा गा ल गा
- - । ॐ - - । ॐ -
गा गा ल गा गा ल गा
- - । ॐ - । - ॐ -
गा गा ल गा गा ल गा

यांच्या अनुरोधाने 'विद्युत्' वृत्ताची मोडणी पुढील प्रमाणे होईल :

‘विद्युत्’ (१३८) : गगन तलिं कीं, विद्युत् करी न-र्तन । (स्वकृत)
यतिस्थानीं ३ मात्रांची प्लुति मानून केलेली मोडणी पंचमात्रक हरावर्तनी होईल. ती ‘छंदोरचनें’त दिलेली आहेच.

‘हारिणी’ (१३९) : शोधा-यासी, वरवर-तनू, मन्दा फिरे हारिणी ।

‘कोमललता’ (१४०) : आम्ना वेढी, कोमल-लता, आधार जीवास तो ।

‘छाया’ (१४१) : जरी मोडी तोडी, तरुस न-र हा, छाया तरी तो करी ।

‘करिमकरभुजा’ (१४२) : करिमकर भुजा, दुर्गाच कीं अन्य ही ।

(स्वकृत)

वरील वृत्तांत संपूर्णपणे आवर्तनी रचना नसली तरी समधात पण भिन्न मात्रावलींचा आलेख नक्कीच आहे. प्रथमार्धांत चतुर्मात्रक व उत्तरार्धांत पंचमात्रक अशीं आवर्तनें विशेष येतात.

‘केसर’ (१४३) व ‘वंचित’ (१४४) हीं वृत्तें ‘करिमकरभुजा’मध्ये प्रारंभीं यतिसह अनुक्रमें ४ गुरु व ५ गुरु वाढवून झालेलीं आहेत. त्यांची मोडणीहि वरील वृत्तांप्रमाणेच प्रथमार्धांत चतुर्मात्रक आणि अंत्य खंडांत वर्ग-सामान्य मात्रावलीची होईल हें उघड आहे.

‘चन्द्रोद्योत’ हें वृत्त ‘मालिनी’ सारखा प्रथमार्ध व ‘विद्युत्’वर्गातील सामान्य अंत्य भाग यांच्या संयोगाने बनलें आहे :

‘चन्द्रोद्योत’ (१४५) : शशिमुखि सखि चन्द्रो, ५ द्योता पन्हा लाजवी

(स्वकृत)

यांत यतिस्थानीं प्लुत मात्रा घेतल्यास पुढे पंचमात्रक आवर्तनें

साधतात. परंतु एकंदर वृत्तांतील गतीचा श्लोक सुरुवातीच्या ६ लघूंच्या अनुरोधाने षण्मात्रक आवर्तने दाखविण्याकडे आहे :

ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ ॐ । - - । - - ॐ । - - ॐ । -
शशिमुखि सखि चन्द्रोऽऽ, द्योताऽप-हा लाऽज वी

‘रोहिणी वृत्त’ ‘हरिणी’चा प्रथमार्ध आणि ‘विद्युत्’ वर्गातील अंत्य भाग मिळून झालेले आहे. मिश्ररचना असूनहि चतुर्मात्रक आवर्तने आहेत.

ॐ ॐ ॐ । - ॐ ॐ - । - - । - - । - - । ॐ - । - ॐ -
‘रोहिणी’ (१४६) : प्रिय मज कशी, होसी कांते, चंद्रा जशी रोहिणी ।

(स्वकृत)

‘ज्योत्स्ना’ हे ‘स्रग्धरे’चा पूर्वभाग व ‘विद्युत्’ वर्गातील अंत्य भाग मिळून होतें :

- - । - - ॐ - - । - - ॐ । - - ॐ । - - ॐ । -
‘ज्योत्स्ना’ (१४७) : नाहीं ऽ भीती तमाचीऽ, ज्योत्स्ना अतां मन्म नीं ।

(स्वकृत)

याची स्वाभाविक म्हणणी पाहतां पंचमात्रक आवर्तनांची वाटते.

‘चंद्रसेना’ हे वृत्त ‘ज्योत्स्ना’मध्ये १ गुरु अक्षर वाढवून बनलेले आहे. त्यामुळे वरील मोडणींत बाध येत नाही. ‘सोमलेखा’ (चंद्रलेखा-हेम.) अशीच प्रमाणबद्ध आहे व आवर्तनीहि आहे :

- ॐ । - - ॐ । - - । - - ॐ । - - ॐ । - - ॐ । - - ॐ । - - ॐ । -
‘सोम (चंद्र) लेखा’ (१४९) : सोम लेखा सु रेखा, ऽ हांसे नमःप्रांगणांत

(स्वकृत)

‘कांची’ वृत्ताची मोडणी ‘छंदोरचने’प्रमाणे अशी आहे :

- - - - ॐ - - । ॐ ॐ - । - - ॐ । - ॐ । -
‘कांची’ (१५०) : कांची बांधी उगेजीं सुभग तै, कांचीवरं नाम हो

(स्वकृत)

तीच मोडणी पुढीलप्रमाणे घेतल्यास पंचमात्रक लगावली आढळतात :

--। -- ७। -- ७। ७७ - । --७।- ७७। -

कांची बांधी उ-रोजीं सु-भग तैऽ, कांचीव-रं नाम हो

यापुढे सर्वपरिचित 'शार्दूलविक्रीडित' येतें. त्याची मोडणी रूढ चालीप्रमाणे अशी होते :

--- ७७। - ७७- ७७ ७७-। - - ७७- - ७७-

'शार्दूलविक्रीडित' (१५१) : शार्दूलासच कौतुकास्पद गमे, शार्दूलविक्रीडित
(छंदोर०)

या मोडणीप्रमाणे संपूर्ण आवर्तनी रचना दाखवितां येत नाही, पण त्यांत लघुगुरुंच्या योजनेमुळे आंदोलित-विलंबित गति उत्पन्न होते. येथे गेय चाल लावली तर 'ला', 'का' व 'मे' या गुरु अक्षरांवर भार येऊन काहीं मात्रांची प्लुति साधते. आता यांतील यतिस्थानीं न थांबतां सरळ म्हणणी केल्यास मात्र आवर्तनयुक्त मोडणीहि आढळते. तीं "छंदोरचनें"त दिलेली नाही :

--- ७७। - ७७- ७७७। - -- ७। - - ७७-

शार्दूलासच शोभतें सहज हें, शार्दूल विक्रीडितऽ ।

कोठल्याहि मोडणीप्रमाणे म्हणणी केली तरी यांतील आंदोलित चाल कानाला सहज कळते. सुरुवातीला गुरुयोजनेमुळे धिम्मी गति, पुढे लघुप्राचुर्यामुळे चपलता आणि अंत्य भागांत गुरुंच्या मध्येच लघु योजून निर्माण केलेलें आंदोलन किंवा मुरड यांमुळे या वृत्तांत शार्दूलाचें विक्रीडित भासमान होणें शक्य आहे.

यति पाळूनहि आवर्तनी मोडणी पुढीलप्रमाणे होईल :

-। - - ७७ -। - - ७७७ -। - - ७७ -। - - ७७-

शार्दूलासच शोभतें सहज हें शाऽर्दूलविक्रीडितऽऽ ।

'मत्तेभविक्रीडिता'मध्ये 'शार्दूलविक्रीडितां'तील पहिलें गुरु अक्षर जाऊन २ लघु अक्षरें येतात व त्यामुळे तीं उलटीं पुढच्या दोन गुरुंहून आपोआप वेगळीं पडून पुढे चतुर्मात्रक आवर्तनें सहज दिसू लागतात. अंत्य विभागांतहि निसरड्या उच्चारकडे श्लोक असतो.

‘मत्तेभविक्रीडित’ (१५३) :

ॐॐ।- - ॐॐ-।ॐ - - ॐॐ - । - - ॐ।- - ॐ।-
गिरि-शुंगीं घडकून मेघ करितो, मत्तेभ-विक्रीडित । (स्वकृत)

‘विभ्रमगति’मध्ये अधिक आवर्तित व आंदोलित गति आहे:

-।- - ॐ-। ॐॐॐॐ - । - - ॐ - ।
‘विभ्रमगति’ (१५५) : प्रत्यंगीं नटवी मुविभ्रमगती नृत्यांगना
-ॐ- ॐॐ।- ॐ -
नर्मदा स्फटि कांडगणी । (स्वकृत)

या वृत्ताची चाल मुळात गेय असावी व ती प्लुत मात्रा घेऊन अष्टमात्रक आवर्तनांची होत असावी असें याप्रमाणे दाखवितां येतें.

‘घट?’ वृत्ताची रचना ‘पुट’(१०६)सारखीच आहे. पण यति भिन्नस्थानीं आल्यामुळे मात्रावलींचा आलेख वेगळा झाला आहे. म्हणूनच दोहोंची तुलना करणें महत्त्वाचें आहे :

ॐॐॐॐ ॐ - । - - ॐ - -
‘घट’ (१५६) : कमलमुखिं कशी, ही दिव्यशोभा । (स्वकृत)

ॐॐॐॐ ॐ।- - । - ॐ - -
‘पुट (१०६) : रमणमुखिं खुले ऽऽकींऽ, दिऽव्यकांति । (स्वकृत)

‘घटांत’ अष्टमात्रक आवर्तनें आढळतात, कारण अंत्य विभागांतहिं प्रत्यक्ष म्हणणीच्या वेळीं निसरड्या उच्चाराने व मात्रा कमी करून म्हणण्याकडे स्वाभाविक प्रवृत्ति दिसते. ‘पुट’मध्ये उलट षण्मात्रक आवर्तनें, प्लुतियुक्त म्हणणींत, आढळांत येतात.

याच वर्गातील राहिलेलें ‘सदरत्नमाला’ हें वृत्त पुढीलप्रमाणे आहे :
सदरत्नमाला (१५४) :

-।- - ॐॐ । ॐॐॐ - । ॐॐॐ - । - - ॐ।- - ॐ।-
द्यावी का कधिं, चुकुनिहीऽ कपिकरींऽ, सदऽरत्न मालाऽनि की ? (स्वकृत)

यांत प्लुतियुक्त विभागणीने षण्मात्रक आवर्तनें दिसूं शकतात.

अनावर्तनी वृत्तांचा शेवटचा वर्ग (क्र. १५७ ते १७५) 'मदन-ललिता' वर्ग होय. यांतील वृत्तांचा अमुक एक भाग सर्वांना समान असतोच असें नाही, व म्हणूनच हा वर्ग संकीर्ण वृत्तांचा म्हणावा लागतो. तरीहि त्यांतील क्र. १५७ ते क्र. १६२ पर्यंतच्या वृत्तांत अंत्य भाग - - ~~~ - किंवा - ~~~ - या मात्रावलीचा असतो, आणि मधला भागहि वराचसा एकरूप असतो.

मुख्य 'मदनललिता' हें वृत्त 'मंदाक्रांता'चा दोनतृतीयांश भाग व शेवटीं अंत्य - - ~~~ - ही मात्रावली मिळून होतें :

- - - - | ~~~~~ - | - - ~~~ | -

'मदनललिता' (१५७) : वृत्तीं शोभे, मदनललिताऽ, लालिऽत्यमय ती ।
(स्वकृत)

प्लुतीच्या आश्रयाने यांत पद्मावर्तनी रचना आढळते हें मोडणीवरून दिसेलच. "छंदोरचनें"त हें स्पष्टपणे नमूद केलेलें नाही.

'क्रीडा' (१५८) मध्ये 'शिखरिणी'चा पहिला भाग आहे व मधला तुकडा 'मंदाक्रांते'चा कायम आहे. शेवटीं वरच्याप्रमाणेच मात्रावली आहे :

~ - | - - - - | ~~~~ ~~~ - | - - ~~~ | -

'क्रीडा' (१५८) : तिला शोभे क्रीडा, खरिच करितेऽ, क्रीडाऽ ललित ती ।
यांत आद्यतालकपूर्व ' ~ - ' मानून म्हणणी केल्यास पद्मावर्तनें आढळतात.

'सुमधुरा'मध्ये 'स्रग्धरा', 'मंदाक्रांता' यांचे तुकडे आहेत :

'सुमधुरा' (१५९) :

- - | - - ~ - - | ~~~ ~~~ - | - - ~~~ | -

नृत्य क्रीडा शुभांगी, करि सुमधुराऽ, मोहीऽहृदय ती । (स्वकृत)
- - -SS | -S~ - - | ~~~ ~~~ -S - -S~ - - |

यांत आद्यतालकपूर्व २ गुरु सोडून म्हणणी करतांना निसरडा उच्चार व प्लुति यांच्या साहाय्याने म्हणणी स्वाभाविकपणे झाल्यासच स्पष्ट आवर्तनें

दिसतील. परंतु सरासरीने श्लोक अष्टमात्रकाकडे आहे एवढें तरी यावरून कळून येतें. “छंदोरचनें”त तसें स्पष्ट केलेलें नाही. दुसऱ्या वैकल्पिक मोडणींत तर आवर्तनेंहि अधिक स्पष्ट आहेत.

‘सुवदना’ वृत्तांतहि वरील वृत्ताप्रमाणेच म्हणणी केल्यास आवर्तन-युक्त गति भासमान होते. यांत प्रथमार्ध ‘स्रग्धरे’चा आहे :

‘सुवदना’ (१६०) :

— — | — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — |
श्रोणीभारा नतांगी, मदभरनयना, मोहीऽ सुवदना । (स्वकृत)

— — — — | — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — |
तन्वीहीऽऽ कोऽमलांगी, मदभरनयना, मोहीऽ सुवदना ।

‘सुरसा’ सुद्धा प्रायः वरील वृत्तासारखीच आहे :

‘सुरसा’ (१६१) :

— — — — | — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — |
ओष्टाग्रींऽऽ सांऽठवीते, प्रणयसुरस ही, साऽच सुरसा । (स्वकृत)

‘शार्दूलललित’ वृत्त ‘शार्दूलविक्रीडिता’चे दोन खंड आणि या वर्गातील अल्प मात्रावली मिळून होतें :

‘शार्दूलललित’ (१६२) :

— | — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — |
कां तारीं विलसे कसें सुभग तें शाऽर्दूल ललित ? (स्वकृत)

प्लुतियुक्त म्हणणी केल्यानें निर्माण होणारीं यांतील आवर्तनें स्पष्टच आहेत. ‘वायुवेगा’मध्येहि असेंच आहे :

‘वायुवेगा’ (१६३) :

— | — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — — — — — — — |
कां जाशी सखये, अशी अकरुणे परतुनि येऽक-शी । (स्वकृत)

यानंतर 'पृथ्वी' वृत्त येतें व तेथून संमिश्र मोडणीचीं वृत्तें सुरु होतात. 'पृथ्वी'चा विचार मागे झालेलाच आहे, व तेथे त्याचें आवर्तनी स्वरूप 'विलंबितगति' नांवाने ओळखावें असें "छंदोरचना"कारांचें मत नमूद केलेलें आहे. 'पृथ्वी'ला अंतीं २ 'राधिका' गण जोडल्याने 'वृन्दारक' वृत्त होतें. "छंदोरचनें"त पृथ्वीची पद्मावर्तनी मोडणी सुचविलेली आहे. त्याप्रमाणे ह्या वृत्ताचींहि आवर्तनें पडूं शकतात. पण "छंदोरचनें"त तसें दिलेलें नाही.

'वृन्दारक' (१६५):

करून शुभ न्हाण कोण उभि ही सु'वृन्दारका' तीऽच 'वृन्दा-रका'
(स्वकृत)

'पृथ्वी'च्या आरंभीं २ गुरु जोडून 'शशांकचरित' वृत्त होतें व मग तें 'पृथ्वी'च्या वैकल्पिक मोडणीप्रमाणे स्वाभाविकच आवर्तनी होतें:

'शशांकचरित' (१६६)

श्यामा शशांकचरिता शशांकवदना सखी मोहिते । (स्वकृत)

'मालाधर' वृत्तहि पद्मावर्तनी होऊं शकतें हें "छंदोरचनें"त नमूद आहेच :

'मालाधर' (१६७): करित नृप मंडपींऽरमण शोध मालाधरा । (स्वकृत)

याची पंचमात्रक वैकल्पिक मोडणी "छंदोरचनें"त सुचविलेली नाही :

करितनृप मंडपीं रमणशो धमाऽऽ लाधरा

'मंजरी'वृत्ताची मोडणी यतिस्थानीं शब्द जोडून वाचल्यास दोन तन्हांनी आवर्तनी बनते. त्यापैकी पहिलीच तेवढी "छंदोरचनें"त दिलेली आहे. येथे दुसरी मोडणी दिली आहे :

ॐ - १ - ॐ - ॐ ॐ - १ - ॐ - १ - ॐ - ॐ -
 'मंजरी' (१६८) : फुलते कशीऽ, र-मणदर्शनेऽ मंऽजरी (स्वकृत)

ॐ - ॐ - ॐ ॐ ॐ - ॐ - ॐ -
 फुलते कशीऽ, रमणदर्शने मंऽजरीऽऽ

'विपिनतिलक'मध्येहि प्लुतियुक्त म्हणणी केल्यास आवर्तनी मोडणी दाखविणे शक्य होतें :

ॐ ॐ ॐ ॐ - ॐ ॐ - ॐ - ॐ - ॐ - ॐ -
 'विपिनतिलक' (१६९) : विपिनतिलकाऽ, विपुल भव्य तूं पिऽप्पलाऽऽ।
 (स्वकृत)

ही मोडणी "छंदोरचने"त नाही, पण यतिस्थानीं विराम न मानतां दाखविलेली पंचमात्रक आवर्तनांची मोडणी मात्र तेथे आहे :

ॐ ॐ ॐ ॐ ! - ॐ ॐ ! - ॐ - ॐ - ॐ -
 विपिनतिल का, विपुल भव्य तूं पिप्पला

'कुसुमिता' वृत्त म्हणजे 'पृथ्वी'चा अंश खंड. त्याची स्वतंत्रपणे केलेली आद्यतालकपूर्व ॐ ॐ गणाची म्हणणी 'भरतखंड'जातीच्या चालीसारखी होते. ही गोष्ट "छंदोरचने"त नमूद नाही :

ॐ ॐ - ॐ ॐ - ॐ - ॐ - ॐ -
 'कुसुमिता' (१७०) : कुसुमिता च शोभे लता (स्वकृत)

ॐ ॐ ! - ॐ - ॐ - ॐ - ॐ -
 कुसुमिताच शोभे लताऽऽ

"कुणि म्हणेल वेडी मला" हें पद 'भरतखंड' जातीचें आहे, व त्यांतील हा चरण तर 'कुसुमिता' वृत्ताच्याच मोडणीचा आहे हें सहज ध्यानांत येईल.

'समुद्रतता' मध्ये प्रारंभीचा भाग 'पृथ्वी'चा व पुढचा तुकडा 'शार्दूलविक्रीडिता'चा आहे. त्याचीहि मोडणी पद्मावर्तनी करतां येते. "छंदोरचने"त या वैकल्पिक मोडणीचा उल्लेख नाही, पण 'पृथ्वी'च्या भागामुळे तो सूचित आहे असें मानावें :

‘समुद्रतता’ (१७१):

समुद्रवितता प्रभो तव कृपा आतांच जाइ कुठेंऽऽ? (स्वकृत)

‘गर्जेद्रलता’ (१७२):

मदभर गजरा-जरोऽधी, म्हणुनीऽ गर्जेद्रल-ता । (स्वकृत)

यतिस्थानीं विराम न घेतां केलेली वरील मोडणी “छंदोरचनें”त नमूद केलेली नाही. यति पूर्णपणे पाळून केलेली मोडणीहि तेथे नाही.

मदभर गजरा-जरोऽऽ धीऽऽ म्हणुनी गर्जेऽद्रलता

येथे प्लुतियुक्त म्हणणी करून आवर्तनें साधिलीं जाण्याची शक्यता आहे.

‘सुरतललिता’ (१७३), ‘माधवीलता’ (१७४), व ‘लालित्य’ (१७५) या तिन्ही वृत्तांत यति पाळूनहि प्लुतांच्या आश्रयाने पद्मावर्तनें दाखवितां येतात हे “छंदोरचनें”त नमूद केलेलें आहेच. म्हणून त्याची पुनरुक्ति येथे करीत नाही.

वृत्तरचनेंतील लयबद्धता

अशा प्रकारें अनावर्तनी म्हणून म्हटल्या गेलेल्या वृत्तांतील ८० टक्क्याहूनहि जास्त वृत्तांत मात्रिक मापांच्या लगावलींची आवर्तनें किंवा लयबद्ध आंदोलनें कशीं दिसतात तें येथवर पाहिलें. ज्या थोड्या वृत्तांत अशीं आवर्तनें नियमितपणे आढळत नाहीत तेथेहि रचनेंतील रूपसंवादाचे निदर्शक नमुने कसे आढळतात तेंहि पाहिलें. यांपैकी कित्येकांत प्लुत मात्रा गृहीत धरून मोडणी दाखविलेली आहे; त्यांत उद्देश हा आहे की, जरी रूढ चालीप्रमाणे त्या वृत्तांचे खंड नियमित मात्रामापाचे पडत नसले तरी एकंदर चालीचा झोंक सरासरी प्रमाणाने आवर्तनांकडे असतो हे दाखविणें. कांही विशिष्ट वृत्तांत, उदा. ‘मंदाक्रांता’,

‘शिखरिणी’, ‘स्वधरा’ यांमध्ये, गतीची मोहकता रचनेतील लघुगुरु अक्षरांच्या सूचक योजनेमुळेही प्रतीत होते. यावरून असे निश्चितपणे म्हणता येते की ज्याला आपण केवळ लगक्रमाची लयतत्त्वहीन पण गणजन्य योजना म्हणतो त्यांतही एक प्रकारची चाल किंवा गति असते व जेथे ती तशी नाही असें सकृत् दर्शनीं वाटते तेथेही मोठ्याने म्हणणी केल्यास विशिष्ट प्रकारचा श्लोक आढळतो. या चालींत (आवर्तने किंवा) आंदोलने असतात, आणि तीं आंदोलने किंवा ते ‘गति’विन्यास एखाद्या समप्रमाण व संवादी आलेखामुळे किंवा साम्य-विरोधाच्या परस्पर संमुखतेमुळे (juxtaposition) अथवा कांही गुरु अक्षरांवर येणाऱ्या भारामुळे साधलेले असतात. लयतत्त्वाचा स्पर्श यांतच जाणवत असतो.*

जेथे हीं आंदोलने अतिशय स्पष्टपणे दाखवितां येत नाहीत अशा फार थोड्या वृत्तांमध्ये गणिती प्रस्ताराचा खेळच मुख्यतः साधलेला असतो. परंतु अशा वृत्तांतही रूढ चालीमुळे कांही लगावली निश्चित होऊन त्या प्रत्येक खंडाच्या अंत्य अक्षरावर आघात किंवा भार येतो असें सर्व गुजराती छंदोविचारकांचें मत आहे. ही गोष्ट प्रो. रामनारायण पाठक यांनी आपल्या पुस्तकांत स्पष्ट केली आहे :

“या अनावृत्त लगक्रमाच्या वृत्तांतील खंड व पाद यांमध्ये संधि (मात्रिक खंड) असतात हे स्वर्गस्थ बर्ने (‘गायनवादनपाठमाला’ कर्ते), आणि श्री. नरसिंहराव तसेंच श्री. खबरदार, श्री. चुनीलाल वर्धमान शाह, श्री. के. का. शास्त्री वगैरे मानतात. त्यांत अमुक स्थानीं भार येतो हे सुद्धा श्री. नरसिंहराव व श्री. चु. व. शाह आणि श्री. के. का. शास्त्री यांनी मान्य केले आहे. कवि दलपतराम यांनी आपल्या पिंगलशास्त्रावरील पुस्तकांत या

* प्रो. रामनारायण पाठक यांनी खासगी संभाषणांत वृत्तांतील ही आवर्तनहीन पण लगत्वनिष्ठ गति म्हणजे संस्कृतांतील एक अक्षरशः ‘अपूर्व’ rhythm आहे, असें मत भारपूर्वक प्रतिपादन केले.

वृत्तांतील अमुक अमुक अक्षरांवर ताल-चिन्ह दिलेलें आहे अशा रीतीने हें मत सर्वस्वीकृत असल्यासारखें वाटतें.” (“प्रा. गुज. छंदो,” पृ. १०)

वृत्तांतील चरणाच्या मग्न रूपबंधांतील (symmetrical patterns) हा जो साघात गतिविशेष असतो त्याला श्री. नरसिंहराव भो. दिवेटिया यांनी ‘शब्दनृत्य’ असें नांव दिलें आहे :

“वृत्तांतील विशेष बंधन हें आहे की केवळ अमुक मात्रांची संख्या असून चालणार नाही, तर लघु-गुरु अक्षरें अमुक निश्चित अनुक्रमानेच यावीं लागतात. या मर्यादेमुळे (वृत्तांत) एक प्रकारचें दृढ शब्दनृत्यच उत्पन्न होतें.” (“मनोमुक्कुर”, भाग ४, पृ. ६५).

स्व. नरसिंहराव दिवेटिया आणि कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांच्या मताचा तुलनात्मक विचार करून श्री. के. का. शास्त्री लिहितात : “छंदोगत ताल म्हणजे अनियंत्रित स्थितींतील ‘शब्दनृत्या’ साठी येणारा ‘भार’ होय. त्याचा संगीताच्या तालाशी मुळीच संबंध नाही. दोन्ही प्रकार स्वतंत्र आहेत.” (“गूज. साहित्य सभानी कार्यवही,” १९४१-४२.)

वरील मताचा विचार करून मी मागेच एका लेखांत असें म्हटलेलें आहे की,

“कै. पटवर्धनहि ‘लय’ शब्द याच Rhythm च्या अर्थाने वापरतात. आवर्तने हें त्या भाराचें, Rhythm चें, वाहन आहेत. त्याला गायकीच्या लयीचें किंवा संगीतांतील तालांचें कडक बंधन नाही. त्या आवर्तनांची नैसर्गिक, वाचतांना अनुभवाला येणारी, गति तीच शब्दनिष्ठ ‘लय’, तीवरच मात्राक्षरांतील ताल किंवा चाल अवलंबून असते... म्हणून आपण असें म्हणूं की, आवर्तनी वृत्तांत लय (म्हणजे शब्दनृत्यात्मक भार) अनियमित (irregular rhythm) असते, पण ती भासमान होतेच, कारण त्या वृत्तांचीहि कांहीतरी चाल असते.” (“भ. सा. पत्रिका,” एप्रिल, १९४३)

श्री. गो. वि. खासगीवाले यांनी आपल्या “मराठी छंदशास्त्र” या लहान निबंधांत ‘गती’चें स्वरूप असें सांगितलें आहे :

“स्वराचा विशेष चढउतार न करतां म्हणतांना गति उत्पन्न होऊन मधून थांबतां येणें आणि फिरून उच्चारणाला अडथळा न येतां पुढे गति चालू होऊन चरणाची मर्यादा ठरणें, ही पद्याची अंतर्गत क्रिया म्हणजेच छंदत्व असें निश्चित म्हणतां येतें ” (“मराठी छंदःशास्त्र”, पृ. ५.)

श्री. खासगीवाले आणि श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे (“पद्यमीमांसा”कर्ते) यांचा कै. मा. त्र्यं. पटवर्धनांच्या ‘लयबद्ध अक्षररचना म्हणजे पद्य’ या कल्पनेला विरोध आहे. अक्षरगणात्मक छंदांत म्हणजे ‘वृत्तांत’ तर ‘लय’ सुतराम् नसते असें प्रतिपादन श्री खासगीवाले यांनी केलेलें आहे. (“मराठी छंदःशास्त्र”, पृ. ९). आपल्या मताचा सारांश ते असा सांगतात की, ‘पद्याची नैसर्गिक उच्चारणक्षमता म्हणजेच छंदस्त्व.’

या प्रकरणांत वृत्तांचें पृथक्करण करून मीं असें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे की बहुतांश अनावृत्त वृत्तांतहि काही मात्रिक रूपबंधांचीं किंवा लगावलींचीं आवर्तनें असतातच. ज्या वृत्तांत अशीं आवर्तनें आढळत नाहीत अशीं वृत्त थोडीं असून त्यांतहि एक प्रकारच्या रूपबंधात्मक रचनेने प्रमाणबद्धता निर्माण होते. हे वृत्तांतील प्रमाणबद्धत्व संपूर्ण मात्रिक आवर्तनांचें असेल तेव्हा तीं वृत्त आवर्तनीच बनतात व त्यांतील ‘लयतत्त्व’ टाळी वाजवून स्पष्टच दाखवितां येतें. पण जेव्हा तें तत्त्व सूचित असतें (पठणाच्या चालींत स्थिर झालेलें असतें) तेव्हा त्या बाह्यतः लयहीन वाटणाऱ्या वृत्तांतील आंदोलनयुक्त गति कानाला प्रतीत होते. याला ‘छंदांतर्गत लयतत्त्व’ म्हणावयाचें; मात्र तें येथे ‘अनियमित लयतत्त्व’ असतें. इंग्रजी कोशकार metrical rhythm असा rhythm चा प्रकार सांगतात व त्यांतच irregular rhythm चाहि समावेश करतात. (“ऑक्सफर्ड कोश” पाहा.)

प्रो सेन्ट्सबरी या प्रसिद्ध इंग्रजी छंदःशास्त्रज्ञांनी छंदांतील 'गति' किंवा 'लयतत्त्व' याबद्दल लिहितांना "A History of English Prosody" (खंड १, प्रकरण १) मध्ये पद्यशास्त्राची व्याख्या-पुढील-प्रमाणे दिली आहे :

"ऱ्हिदमिकल् आणि छंदोबद्ध रचनांतील लगक्रमाबद्दलचे नियमं म्हणजेच छंदःशास्त्र."

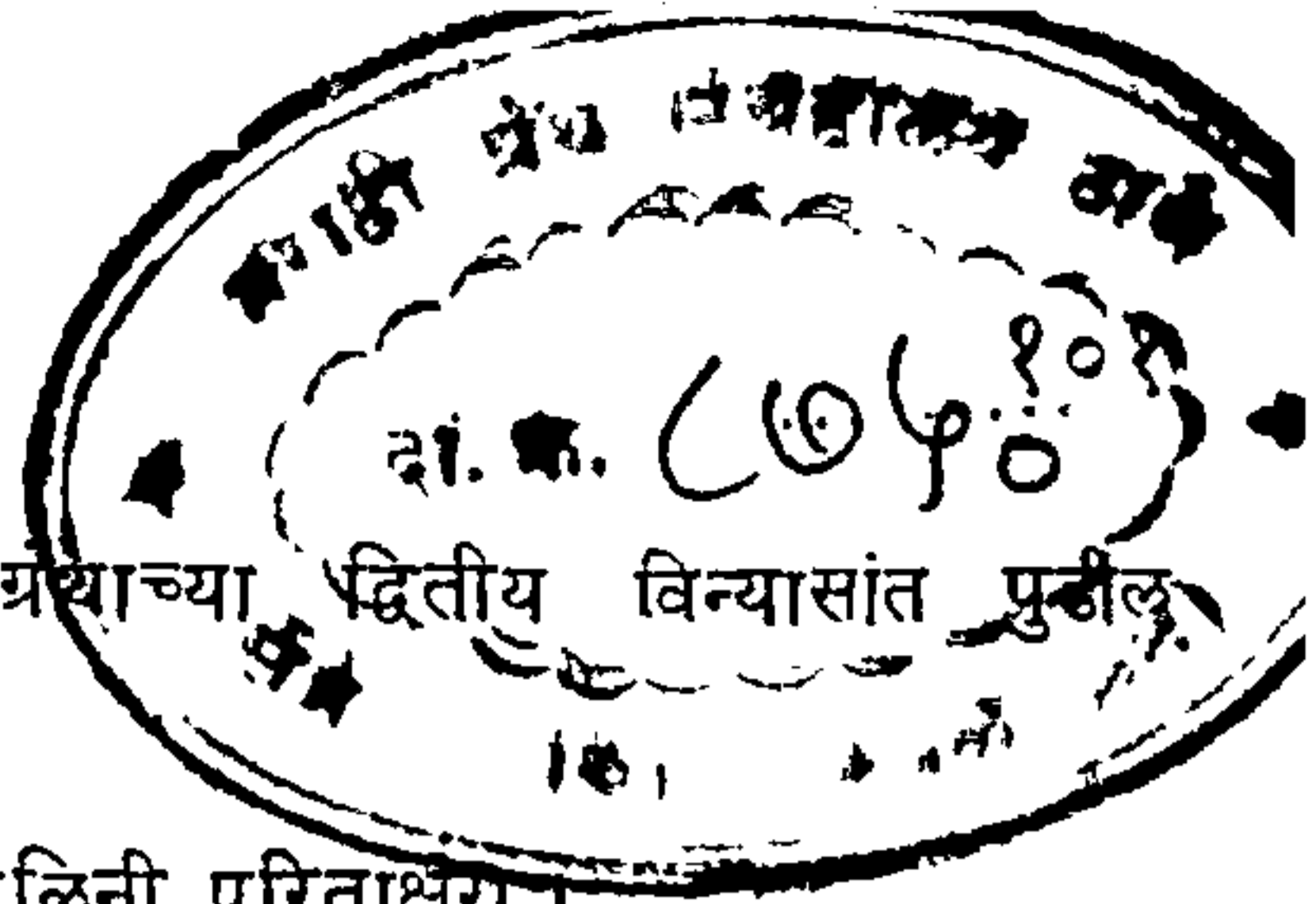
म्हणजे ते 'ऱ्हिदम्'ला 'छंदःशास्त्रा'च्या कक्षेतील विषय समजतात... पुढे त्यांनी दुसऱ्या प्रकरणांत "accentual rhythm" आणि "The rhythmical Latin prosody of the Middle Ages" असे उल्लेख केलेले आहेत मराठी छंदोरचनेबाबत विचार करतांना अस म्हणतां येईल की मात्रावर्तनी जातिरचनेत 'rhythmical sets' असतात, आवर्तनी वृत्तांत 'rhythmical-cum-metrical sets' असतात, आणि अनावर्तनी वृत्तांत 'metrical sets' असतात. या 'metrical sets' मध्ये लयस्पर्श असतोच व त्याला irregular rhythm म्हणतात. साहित्यांतील rhythm लगक्रम, मात्रावर्तने किंवा समतोल शब्दयोजनेतील 'गति' यांच्या द्वारे प्रतीत होतो. या व्यापक 'ऱ्हिदम्'च्या अर्थानेच 'लयतत्त्व' किंवा 'लयबद्धता' ह्या संज्ञा या प्रबंधांत वापरलेल्या आहेत. 'रामायणांत अनुष्टुभ् छंद 'तंत्रीलयसमन्वित' असल्याचा उल्लेख आहे तेथे 'लय' संज्ञेचा अर्थ संगीतशास्त्रांतील पारिभाषिक 'लय' असा नसून सर्वसामान्य लयतत्त्व असा आहे. नाहीतर 'अनुष्टुभांत कोठली संगीतात्मक 'लय' असते !

(म्हणूनच आवर्तनी व अनावर्तनी अशा दोन्ही प्रकारच्या वृत्तांत 'लयतत्त्व' असतें असें म्हणावें लागतें. प्रत्यक्ष मात्रिक आवर्तनांप्रमाणेच पद्यांतील नैसर्गिक खंड, विशिष्ट मात्रावलींनंतर शब्दावर येणारा भार, वगैरे गोष्टींतहि लयतत्त्व असतें. गद्यप्राय, पठनप्रधान वृत्ते व ग्रांथिक ओवींतील

प्रदीर्घ चरण यांतहि असे आघातात्मक खंड प्रतीत होतात. या अर्थाने 'वृत्त' संज्ञा प्राप्त झालेल्या पद्यांतील 'गति' लयतत्त्वयुक्त असते असे मानावयास कांही प्रत्यवाय राहत नाही.

या टिकाणी आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख करावयास पाहिजे. प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी "वृत्तघटक" B. B. R. A Society's *Journal*, Vol. 26, 1951) नावाचा एक मोठा विचारप्रवर्तक लेख लिहून असे दाखवून दिले आहे की वृत्तांमध्ये कांही स्वाभाविक भाग पडतात व ते त्या वृत्ताचे 'घटक' होत. हे भाग व्यक्षरी गणांहून वेगळे असतात. यांपैकी कांही भागांचा किंवा घटकांचा संयोग होऊन वेगवेगळी वृत्ते बनलेली आहेत. स्वयंभू, केदारभट्ट व जयकीर्ति यांच्या सूत्रांच्या आधारें त्यांनी हे विवेचन केलेले आहे. यांपैकी कित्येक घटक यतिस्थाना-मुळे सहज नजरेंत भरणारे आहेत. वर मी जसे वृत्तविभाग दाखविले आहेत तसेच बहुतेक त्यांच्या पृथक्करणांतहि आढळतात. (गुर्जरकवि दलपतराम याने आपल्या "दलपतपिंगळ" ग्रंथांत असले घटक, अक्षरांवर टाळी-निदर्शक खुणा देऊन दर्शविले आहेत.) वृत्ताची स्वाभाविक म्हणणी होतांना अक्षरांचे जे गट पडतात ते त्याचे घटक होत. फार प्राचीनकालच्या "जानाश्रयी छंदोविचिति" नांवाच्या दुर्मिळ व विस्मृत ग्रंथांत ३ ते ६ अक्षरांचे गण कल्पून, त्याचप्रमाणे केवळ लघु-गुरूंचें स्थान दर्शवून, वृत्तांचे नियमन केलेले आहे. आवर्तनी वृत्तांत स्वाभाविक आवर्तनांप्रमाणे गण दर्शविला आहे. उदा., 'रुमवती औ' म्हणजे 'गैतिमयूरो गैतिमयूगे' असे दोन 'ज' गण या 'रुमवती'चे असतात. यतिभेदामुळे वेगवेगळी वृत्ते कशीं बनतात तेंहि या ग्रंथांत उत्तम प्रकारें दिसून येतें. यामुळेहि गतीं-तील वेगवेगळ्या तऱ्हेचा तोल ध्यानांत येतो. ("जानाश्रयी छंदोविचिति" व "वृत्तघटक" यांसंबंधी अधिक माहिती या ग्रंथाचे शेवटीं आलेली आहे.)

वृत्तांचे असे तुकडे सहज पडतात याचें सूचन आपणास क्षेमेन्द्राच्या



अक्षरगण वृत्तें

“सुवृत्ततिलका”मध्ये आढळते. त्या ग्रंथाच्या द्वितीय विन्यासांत पुढील श्लोक आला आहे :

मंदाक्रांता भवेन्मध्ये शालिनी पूरिताक्षरा ।

उपेन्द्रवज्र वंशस्थ पर्यन्तैकाक्षराधिकम् ॥ २।४४

यांतील पहिली ओळ विशेष महत्त्वाची आहे. ‘शालिनी’च्या मध्ये कांही अक्षरें घालून ‘मंदाक्रांता’ बनते असें त्यांत म्हटलें आहे. म्हणजेच ‘शालिनी’च्या चतुरक्षरी व सप्ताक्षरी अशा दोन घटकांच्या मध्ये षडक्षरी घटक वाढवून ‘मंदाक्रांता’ होते. पुढील उदाहरणांवरून हें स्पष्ट होईल :

मंदाक्रांता ।

‘वृत्त तें मंद चाले ॥

मंदाक्रांता । म्हणति तिजला

‘वृत्त तें मंद चाले ॥

यांत पहिल्याचें वृत्त ‘शालिनी’ असून त्याच्या अक्षरशः ‘मध्ये’ ‘म्हणति तिजला’ हीं अक्षरें घातलीं म्हणजे (दुसऱ्यातील) ‘मंदाक्रांता’ बनते. याप्रमाणे हे तीन घटक स्वाभाविकपणे पडतात. या वृत्तांतहि यतिस्थानाचें महत्त्व वृत्तघटक स्पष्ट करण्यासाठी किती आहे तें स्पष्ट होतें ‘शालिनी’तील यति ‘वेदलोकैः’ म्हणजे चार व सात अक्षरानंतर येतो. त्याच्यामध्ये सहा अक्षरें वाढवून ‘मंदाक्रांता’ करतां येते. ‘मंदाक्रांते’चे यति “समुद्रतुलोकैः” म्हणजे ४, ६ व ७ अक्षरांच्या गटांनंतर सांगितले आहेत. अक्षरसमूह त्या वृत्ताचे मुख्य घटक आहेत. क्षेमेंद्राने सर्वच वृत्तांच्या बाबतींत असें सूचन केलेलें नाही हें खरें, पण या एका स्थळावरूनहि त्याला समतोल गति उत्पन्न करणाऱ्या अशा वृत्तघटकांची कल्पना आलेली होती हें स्पष्ट होतें. अनावर्तनी वृत्तांतील लयतत्त्वाचाच हा आविष्कार होय.

प्रकरण चौथें

कांही खास छंदःप्रकार

अक्षरगणी वृत्तें आणि मात्रागणी जाति यांचा वराचसा विस्तार संस्कृत व प्राकृत रचनांमधून निरनिराळ्या देश्य भाषांत झाला. परंतु कांही विशिष्ट छंदःप्रकार आणि पद्यप्रकार अजूनतरी खास प्रांतिक म्हणून मानावे लागतात. ते तत्तत्प्रांतीय लोकगीतांतून निर्माण झाले असणें शक्य आहे. हिंदी, बंगाली, गुजराती, मराठी अशा सर्वच भाषांत असे छंद आहेत. खास मराठी म्हणून आपण आर्या, साकी, दिंडी, ओवी, अभंग, घनाक्षरी, अंजनी गीत इत्यादींचा उल्लेख करतो. यांपैकी 'आर्या' तर (संस्कृत-) प्राकृत 'गाथे'वरून विकास पावली आहे. तिचें खरें नांवहि 'गीति' आहे. 'साकी'चें मूलस्थानहि प्राकृतांत आढळू शकतें हें दुसऱ्या प्रकरणांत पाहिलेंच आहे. "छंदोरचना"कर्त्यांनीं हा संबंध विशद केलेला आहेच. कांही खास लौकिक पदें मराठींत म्हटलीं जात, तीं "मानसोल्हास" ग्रंथांत नमूद केलेलीं आहेत.

खास उच्चारणाची लकव

कांही मराठी छंदःप्रकारांत अशी एक विशेष गोष्ट आहे कीं जिचा विचार स्वतंत्रपणें करणें अवश्य आहे. या प्रकरणाच्या शेवटीं तो केलेला आहेच. आर्या, साकी, दिंडी, अंजनीगीत वगैरे प्रकारांत लगत्वयुक्त मात्रावर्तनें आढळतात परंतु ओवी, अभंग, घनाक्षरी व लोकगीतांतील कांही रचना यांमध्ये गणात्मक किंवा लगत्वात्मक आवर्तनें न आढळतां केवळ अक्षरसंख्य रचना असावीसं वाटतें. त्यांत खरोखर दीर्घ म्हणजे 'तीव्र'

किंवा 'विलंबित' उच्चारणाच्या आधारावर आवर्तने साधणारी रचनाच असते, हे छंदःप्रकार गेय आहेत, ते टाळीच्या अनुरोधाने किंवा टाळ-मृदंगांच्या ठेक्यांत म्हणण्यासाठीच प्रथमतः अस्तित्वांत आले असले पाहिजेत; कारण त्यांचे स्वरूप भक्तिप्रधान पद्यांचे किंवा गीतांचे आहे. ही विलंबित उच्चारणाची खास गोष्ट प्रथमतः डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी लक्षांत घेऊन त्यांचे वर्गीकरण एका स्वतंत्र वर्गांत केले व त्यांस 'छंद' म्हणजेच 'छांदस रचना' असे नांव दिले. ही संज्ञा वापरण्याचे कारणहि या 'छंदां'तील अक्षरांची संख्या सारखी राहते व वैदिक 'छंदां'तहि तो विशेष आढळतो एवढेच आहे. इतर बाबतींत ते छंद अगदीं भिन्न आहेत. बंगाली भाषेचे स्वरूप अशाच पसरट (broad) उच्चारणावर आधारलेले आहे. 'पयार', 'अमित्राक्षर छंद' वगैरे बंगाली छंद असे पसरट किंवा विलंबित उच्चारणाचेच आहेत. गुजराती छंदःशास्त्रज्ञांनी डॉ. पटवर्धन यांचे मत मान्य करून असे दाखविले आहे की गुजरातीमध्येहि 'मनहर'-सारख्या, मराठी घनाक्षरीशी समरूप असलेल्या, छंदात तरी अशी 'छांदस' उच्चारणाची लक्ष्य कायम आहे. या संबंधांत प्रो. रामनारायण वि. पाठक लिहितात :

“दलपतराम कवि याचा ('कवित' वृत्ताचा) समावेश अक्षरसंख्य वृत्तात करतो. अक्षरसंख्य वृत्तांचे दोन प्रकार आहेत : अनावृत्तसंधि अक्षरमेळ वृत्त आणि आवृत्तसंधि अक्षरमेळवृत्त. या 'कवित'सारख्या छंदांना मी अक्षरमेळ छंद किंवा संख्यामेळ छंद म्हणतो व यांचे निरूपण (छंदोरचने'त) 'छन्दश्छाया' (अध्याय ७) यामध्ये आले आहे...

“मला आठवते की मी तिसरी-चौथीत गुजराती पुस्तक शिकत असतांना 'मनहर' छंदाचे पठण अशाच तऱ्हेने (विलंबित किंवा दीर्घ उच्चारण करून) शिकविले जाई :

गमे तेम रमे कोई समे मन भमे त्यारे

दया तजी दमे प्राणी-ने परोवी शूळमां ॥

“या (‘मनहर’) छंदांत सर्व अक्षरें एकाच रीतीने दीर्घ व सुयींसुयीं म्हटलीं जात...

“ही अक्षरमेळ रचना प्राचीन साहित्यांत कोठेहि नाही. ती आपल्या प्रांतीय भाषांची, विशेषतः हिंदीची, निर्भिति आहे.”

(“प्रा. गुजराती छंदो,” पृ. १९३-९५)

जुना ‘कवित’ छंद व नंतरचा चालू ‘मनहर’ छंद यांचें नातें मराठी ‘घनाक्षरी’शी संपूर्ण एकरूपतेचें असल्यामुळे गुजराती प्राचीन कवि शामळ याच्या ‘कवित’ रचनेतून पुढील उदाहरणें दिलीं आहेत. ‘कवित’ मध्ये व ‘घनाक्षरी’मध्ये कांही फरक नाही. चालू ‘मनहर’मध्ये फक्त पहिल्या तीन चरणांतीं प्रास येत नाही एवढेंच. ‘घनाक्षरी’ छंद हिंदी-गुजराती-मध्येही आहेच, तो कांही केवळ मराठी छंद नव्हे. मात्र तेथे तो बत्तीस अक्षरांचा असतो. मराठींत तो एकतीस अक्षरांचा आहे. कै. राजवाडे तर घनाक्षरीला प्राचीन छंदच मानतात. (“मराठी छंद”, ‘घनाक्षरी’ची चर्चा.) शामळचें ‘कवित’ पुढीलप्रमाणे आहे :

प्रतिहारे दीधी गाळ, अंगदने ऊठी झाळ
ऊळ्यो त्यांथी ततकाळ, दावे दांत मरडीने;
वे चारेक भरी फाळ, कृतांतसरीखो काळ
अधिक करंतो आळ, घणी रास घरडीने;
सवायो गवायो वाळ भलेरु तिलक भाळ,
बुद्धिनिधितणो बाळ, वाइयो वपु वरडीने;
पकड्यो त्यां प्रतीहार, महोकम दीधो मार,
कह्युं केत्ती वार? लीधां, पांचे शिर मरडीने.

(“प्रा. गुज. छंदो,” पृ. १९२ वरून उद्धृत.)

तेव्हां यावरून असें दिसते की ही दीर्घोच्चारो 'छांदस' रचना बंगाली-प्रमाणेच गुजरातीमध्येहि (कांही छंदांत) रूढ आहे.

यापुढे प्रथम कांही खास मात्रिक रचनांचा व पुढे 'छांदस' रचनेचा विचा करूं :

कांही खास प्रकार

(अ) अतिप्राचीन पदे :

“मानसोल्लास” अर्थात् “अभिलषितार्थं चिंतामणि” या नांवाचा ग्रंथ सोमेश्वर नामक दक्षिणदेशस्थ राजाने रचला असून त्यांत कांही मराठी पदांचा संग्रह त्याने केलेला आहे. त्या ग्रंथाच्या हस्तलिखित प्रतींत जो मजकूर आढळतो, त्यावरून “शरभलीलक” नामक पद्यप्रकार रूढ असावा, त्याचे तीन मुख्य पोटप्रकार असावेत व ते ‘बहुतालैः’ म्हणजे वेगवेगळ्या ठेक्यांत म्हणत असावेत, असा अंदाज करतां येतो. तसेंच ‘अनुरंगक’- (‘अनुरंजक’ ?) नामक प्रकारहि असून त्यांत मराठी पद्यरचना रूढ असावी. “मानसोल्लासा”चा हा भाग अजून अप्रकाशित असल्यामुळे ते उतारे यापुढे विस्ताराने दिले आहेत. त्यांतील पहिल्याचा कांही अर्थ बसवितां येतो, पण पुढचीं पद्ये आज तरी नीट कळत नाहीत हे खरे. हे उल्लेख “मानसोल्लासा”च्या* अखेरच्या (३ऱ्या) विभागांत गानप्रकरणीं आलेले आहेत :

(गानप्रकार) ...प्रसाधित (धन ?) धवल कीर्ते

पदेपदे नचेज्ञग (?) तालश्चान्य पदेपदे

प्रादान्तस्वरवाग्भ्यां ज्ञेयं शरभलीलकं ॥

अनेक देशभाषाभिः स्वरैपादैश्च ते त्रकाः

चित्रिको (तो) बहुतालश्च विचित्र परिकीर्तितः ॥४२॥

*“मानसोल्लासा”च्या बडोद्याच्या प्राच्यविद्यामंदिरांतील छायाचित्रित प्रतीचा येथे उपयोग केलेला आहे. छायाचित्रित इस्तलिखिताच्या पृ. १६९-१७० पृष्ठांवर हे उल्लेख आहेत,

- (उदाहरणें) (१) जेणे रसातलउणु
 मत्स्यरूपें वेद आणियले
 मनुशिवक वाणियले
 तौ संसार सायरतारण
 मोहंतो रावो नारायण ॥४३॥
- (२) कूर्मिनागिमंदर मे वचेद—
 मचेदालानुसुररिमृत
 साधिसि कोट देवनेवगीगे—
 वरजो सुवररूपे पाथालु—
 वैशिदाण उहरिणक वपु माचवि ॥४४॥
- (३) दाढगोविंद धरणि उद्धरियं सौ देउ मंदर दुहो—
 चउपर्वडेनिश्री नारसीह दै हिरण्य कशिपुरोस्सुगोइ ॥४५॥
- (४) वद्विवं पे नादैचुंडुं मनवल वेंडिक निघंड मचुवा
 —मनुभूकलके । त्रिदैत्युबल विल्लिनिभूसि त्रिपुर
 हुदेवलक(के) सुधौ मेरस्महु (स्सुदु) कारनू ॥४६॥
- (५) जे ब्रह्मणेरकुलेनुपजीय्या कात्रवीया
 जेणे बाहु करसे खांडिया
 परसरामु देउ तो महामंगलकर ॥४७॥
- (६) नंदगोउल जायो कन्हु
 जो गोवीजणे पडिहेलीढे नयणें जोविया

महण घर आवि नाम्हणि हकारिया
 कहौ भरडासो अम्हाणाचिनिया
 देउ बुधरूपेण जो दानवपुरां वचउणि वेददूषेण ॥४८॥

(७) वोळउणि माया मोहिया
 नादेउ मोहियसु उकरु कल्कि भूत्वा
 अश्वमारुह्य खड्गहस्त संहरणोद्यतः
 निष्कृपणः कृपाणपाणिः
 कारुण्यं निःक(कृ?) पोऽपि करो नु मे ॥४९॥

(गानप्रकार) ...विरच्यते प्रबंधो यं सभवद्धनुरंगकः ।
 यः स्रष्टा चतुरानतस्य विबुधस्त्राणैकजाला द्विवैः
 पदारविंदरसलोकंदोदनीलस्य हे ॥६५॥

(उदाहरण) (८) जोगीची जणे गाइजे बहु-
 रूपेनिर्हो गोमयसैकः
 । ~ - +
 शेशतलेसु लघुशशजणमा-स वंकसेऽऽ ॥६२॥

वरच्या अवतरणांतील क्र. १ ते ८ हीं गीतें प्राकृत “शरभलीलक” म्हणून दिलेलीं आहेत. श्लोक ६१ मध्ये ‘अनुरंगक’ गीताचें संस्कृत-प्राकृत मिश्र उदाहरण असून श्लोक ६२ मधील क्र. ८ चें गीत प्राकृत ‘अनुरंगका’चें म्हणावें लागतें.

या प्राकृत गीतांपैकीं सात गीतांत अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना भासमान होते. हीं गीतें तत्कालीन लोकगीतें आहेत. कारण हीं लोकांमध्ये रूढ असलेलीं गीतें म्हणून मुद्दाम सोमश्वराने उद्धृत केलीं आहेत. या

गीतांचें वाचनहि धड झालेलें नाहीं, नकलकाराने लिहितांना त्यांत अनेक प्रमाद केलेले आहेत. तरी त्यांतील ४३, ४७, ४८, ४९ व ६२ मधील पद्यें प्राचीन मराठीच्या अवशेषांनी भरलेलीं आहेत, आणि ४३ वें गीत “जेणे रसातलउणु०” हें मराठी आहे याबद्दल शंका नाहींच. या लोकगीतांची एकंदर बांधणी प्राकृत ‘पद्धति’ किंवा ‘पंझटिका पंजरिका’ छंदासारखी (चालू मराठी ‘पादाकुलका’सारखी) वाटते. त्यांतहि “जेणे रसातलउणु” यांत तीव्र उच्चारणाची लकव असून एकंदर याट गोंधळ्यांच्या तुणतुण्याच्या साथीवर म्हणण्याच्या गीताचा आहे असें मत दृढ होतें. बाकीच्या गीतांत क्वचित् अष्टमात्रकावर्तनी कटिबंधासारखी रचनाहि भासते. म्हणजे तारतम्याने पाहतां हीं गीतें स्थूल ठेक्यावर म्हटलीं जाणारीं लोकगीतें आहेत. यांमध्ये विष्णूच्या दशावतारांचें वर्णन आहे, हें सहर्जी लक्षांत येण्यासारखें आहे.

गीत क्र. ३ यांत ब्राह्मणतः पंचमात्रक आवर्तनांची रचना भासमान होते. परंतु तालतत्त्वदृष्ट्या ती षण्मात्रक ठेक्याची असावी. लोकगीतांत हा ठेका फार आढळतो.

मराठी पद्यांतील अगदीं आरंभीची लयबद्धता ही अशी लोकगीतात्मक अष्टमात्रक-षण्मात्रक ठेक्यांतील होती.

(ब) आर्या :

या छंदाच्या प्राकृत स्वरूपाचा विचार मागेच प्रकरण २ मध्ये येऊन गेलेला आहे. प्राकृत अपभ्रंश ‘गाथां’वरूनच आज रूढ असलेली ‘आर्या’ (संस्कृत-प्राकृत), ‘गीति’ (मराठींतील ‘आर्या’), ‘आर्यागीति’ वगैरे वृत्त विकास पावलीं. हा ‘गाथा’नामक छंदःप्रकार प्राचीन महाराष्ट्रांतहि फार लोकप्रिय होता असें दिसतें. हालाने संगृहीत केलेल्या “गाथासत्तसई” (‘गाथासप्तशती’) मध्ये त्याकाळीं लोकांत प्रचलित असलेल्या स्फुट कवनांचा-‘मुक्तकां’चा संग्रह आहे. हेंच लोकप्रियतेचें लोण कीर्तनकार कवींनी मराठी

भाषेंत चालू ठेवलें. त्यांत मोरोपंत सर्वश्रेष्ठ ठरला. त्याने 'गीती'चा उपयोग लोकप्रिय केला व तिलाच 'आर्या' नाव दिलें.

उचित प्रचार भासो रसिकांस प्राकृतांत आर्यांचा
युष्मद्वरेंचि होतो सत्कार प्राकृतांत आर्यांचा ॥

“नामसुधाचक्र”, ११२

'सुश्लोक' वामनाचाऽऽऽऽ 'अभंगवाणी' प्रसिद्ध तुकयाचीऽऽऽऽऽऽ
'ओवी' ज्ञानेशाचीऽऽऽऽ किंवा 'आर्या' मयूरपंताचीऽऽऽऽऽऽ ॥

या रूढ आर्येंत प्रसिद्ध छंदःप्रकार नमूद आहेत. 'आर्यें'चें गायन कीर्तनप्रसंगीं होत असतां विषमचरणान्तीं ४ मात्रांची कूस व समचरणान्तीं ६ मात्रांची कूस भरून काढावी लागते, व ती तानेने पूरक मात्रा घेऊन भरून काढतातहि. म्हणजे मग 'आर्या' मृदंगाच्या किंवा तबल्याच्या ठेक्यांत पूर्णपणें वसते. 'आर्यें'तील मात्रिक आवर्तनें अष्टमात्रक पञ्चावर्तनें असतात. मात्र २ च्या व ५ च्या चरणांत ९ वी मात्रा लघु अक्षरयुक्त असावी व तैथे शक्यतों 'जगण' असावा अशी रूढ पडलेली आहे.

(क) साकी :

हें वृत्त केवळ मराठींतच आहे असें नाहीं. 'साखी'* नामक एक गीतप्रकारच होता. त्याचा उल्लेख रामदासांनी 'दासबोध'त केला आहे :

नाना पदे नाना श्लोक । नाना वीर नाना कडक

नाना साख्या दोहडे अनैक । नामाभिधानें ॥ 'दासबोध,' द. १२, स. ५

प्राकृत-अपभ्रंशांतील प्रबंधांत 'दुवई' द्विपदी रचना असते. त्यांतील २८ मात्रांची 'दुवई' म्हणजेच अर्वाचीन 'साकी' होय. या अपभ्रंशांतील

*कांहीं लयबद्ध प्रकारची उक्ति म्हणजे 'साखी'; गुरु नानकांच्या 'ग्रंथसाहेबां'त असल्या 'साख्या' आहेत. कवीराच्या 'साख्या' तर प्रसिद्ध आहेत.

गेय रचनेला लोकप्रियता फार लाभली होती व अर्वाचीन काळीहि ती तशीच चालू आहे. या लोकप्रिय गीतांची पद्यरचनाच जयदेव कवीने “गीतगोविंदां”त वापरली आहे. त्यांतील ‘ललितलवंगलता परिशीलन’ वगैरे पद्यावरून “छंदोरचनें”त या तऱ्हेच्या जातिरचनेचें नांव ‘लवंगलता’ असें निश्चित केलेलें आहे. हेमचंद्राच्या “छंदोनुशासनां”त ‘लय’नामक छंद ७ चतुर्मात्रकांचा आहे, तो या ‘दुवई’ला फार जवळचा आहे.

साकीला बहुधा ‘चंद्रकले’च्या धाटणीचा एक अंतरा जोडून जी रचना होते तीच ‘मराठी साखी’ म्हणून गुजरातींत रूढ झाली आहे. + मराठी नाटकांत याच साकीचा वापर होत असे. नाटकांतील साक्या-दिंड्या अतिशय रसपूर्ण चालीने म्हटल्या जात अंतःन्यासहित असलेल्या साकीला “छंदोरचनें”त ‘साकी’ नांव दिलेलें आहे. पुढे उल्लेखिलेल्या मोरोपंतांच्या साक्यांत हा अंतरा ध्रुवपदरूपाने आला आहे.

जुने कवि द्विपदी (अंतरारहित) साकीचा उपयोग करीत. रघुनाथ पंडिताच्या “नलदमयंती स्वयंवराख्यानां”तील नमुना पुढीलप्रमाणे आहे :

दुग्धपूर नसतां निजरूपीं क्षीर सिंधु तो जैसा ।

वसंत आला नाही तरि तो उद्यानभाग तैसा ॥

मोरोपंतांनी ‘पृथुकोपाख्यानां’त साक्याच वापरल्या आहेत, मात्र या द्विपदी-साक्यांच्या आरंभीं “गावीं संत चरित्रें हो, तारक मधुर पवित्रें हो” हें ‘भुवनसुंदरा’च्या धाटणीचें ध्रुवपद दिलेलें आहे. पुढील दोन चरण चित्य आहेत :

ऐसें स्तवुनि उपायन दुसरो मुष्टि श्रीपति उचली... ॥ ५३ ॥

वाणी पवित्र करावयास्तव पृथुकोपाख्यानें सुखें... ॥ ८४ ॥

+ विलंबित गानसरणीचा ‘दोहा’ गुजरातींतील ‘साकी’ होय.

या दोन चरणांत अंत्य गुरुपूर्वी २ लघु अक्षरें आलीं आहेत. परंतु सर्व-साधारणपणें जुन्या, रघुनाथ पंडितांच्या व मोरोपतांच्या, साक्यांत एकंदरीने उपान्त्य अक्षरें दीर्घच असतात. मात्र असें असलेंच पाहिजे असा नियम सांगतां येणार नाही. उपान्त्य गुरुएवजी २ लघु असल्याने आवर्तनांत किंवा चालींत कोणताहि फरक पडत नाही एवढें खरें की गायकीची चाल लावतांना चरणान्तींच्या ४ मात्रांची कूस पूरक तानेने भरून काढावी लागते. व तसें करतांना उपान्त्य अक्षर गुरु असलें म्हणजे पुढीलप्रमाणे मात्रा भरून काढतां येतात :

चोरांनीं निज धेनु चोरिल्या धांवा धांवा ' ऐ S S सें S S ।

शब्द करित ते ब्राह्मण आले माझ्या द्वारा ' सरिसे SSSS ।

आश्वामुनि त्यांना । झालों तयार रिपुदमना ॥

("सौभद्र", अंक १)

यांत पहिल्या चरणांत उपान्त्य गुरु आहे, पण दुसऱ्या चरणांत उपान्त्य स्थानी २ लघु आहेत. त्यामुळे पहिल्या चरणांत फिरकीने गातां येतें, तर दुसऱ्या चरणांत एकदमच ४ मात्राची तान ध्यावी लागते. 'परिलीना'चा गुजराती पर्याय 'महीदीप' यामध्ये अंत्य २ गुरु नियत सांगितलेले आहेत. पण तेथे पणमात्रक आवर्तन आहे, त्यामुळे वरच्याप्रमाणे द्विभंगी तानहि घेतां येणार नाही. फक्त प्रत्येक गुरुनंतर १ मात्रेची प्लुति असल्यामुळे मुरड आणतां येईल. परंतु 'दिंडी'मध्ये असाच प्रकार असून तेथेहि अंत्य २ गुरु असणें फारच रसवर्धक होतें. अपभ्रंशांतील 'दुवई' रचना उपान्त्य-लघुप्रचुर आहे. कै. वि. का. राजवाडे यांनी दिलेल्या उदाहरणांत एकतर संबंध दीर्घाक्षरी रचनाच आहे; आणि दुसरी लघुप्रचुर आहे. दोन्ही संस्कृत साक्या आहेत :

सौम्यां दृष्टिं देहि स्नेहाद् देहे मुक्त्वा मानम् ।

आत्म ज्योतिर्योगाभ्यासात् दृष्ट्वा दुःखच्छेदः ॥

मदकलखगकुलकलरवमुखरिणि विकसितसरसिजसुवने ।

गिरिवरपरिसरसरसि महति खलु रतिरतिशयमिह भवताम् ॥

(“मराठी छंद”)

या पद्यप्रकाराला ‘साकी’ हें नांव कां पडलें याचें कारण नीट कळत नाही. तें हिंदीमधील ‘साखी’ या पद्यप्रकारावरून आलें असावें. “छंदो-रचना”कर्ते किंवा “मराठी छंद”कर्ते यांनी याचा उल्लेख केलेला नाही. ‘साकी’ शब्दाच्या व्युत्पत्तीचा प्रयत्न राजवाडे आणि प्रो. वेलणकर, तसेंच प्रो. कत्रे यांनी केला आहे. राजवाडे यांचें मत असें आहे की ‘साकी’ शब्द ‘शक्वरी’ या वैदिक छंदःसंज्ञेवरून आला आहे. प्रो. कत्रे यांनी, ‘शक्वरी’चें मूळ रूप ‘शक्वन्’, व त्याचें द्वितीया बहुवचनाचें रूप, हा मूळ आधार मानल्यास त्यावरून ‘साकी’ हा शब्द ‘सक्की’ = ‘सक्की’ = ‘साक्की’ या प्रक्रियेने साधणें शक्य आहे, असें सुचविलें आहे; पण प्रो. ह. दा. वेलणकर यांना तें म्हणणें मान्य नाही, कारण ‘साकी’ व वैदिक ‘शक्वरी’चा कांही संबंध नाही; तशा संबंधावाचून दिलेली व्युत्पत्ति व्यर्थ होय असें त्यांचें मत दिसतें. * पण मूळ शब्द ‘इका’-रूपान्त नसतां दीर्घ ‘ई’कारान्त ‘साकी’ व्युत्पादिणें कटिण आहे मला तरी ‘साक्की’ हें रूप ‘साखी’शी (‘साक्षी’शी) निगडित वाटतें.

साकीची लोकप्रियता, तिच्यातील गेयता वगैरे गुण अपभ्रंशप्रबंधांतील गेय मात्रिक रचनांचेच वारस आहेत. म्हणून साकीचें प्राचीन रूप तरी अपभ्रंश ‘दुवई’च्या एका प्रकारात (२८ मात्रांच्या) आढळतें असें म्हणावें

* राजवाडे “मराठी छंद”—‘साकी’; प्रो. कत्रे “Notes on Marathi Etymology, I”; “New Indian Antiquary,” Vol. I, No. 6; आणि प्रो. वेलणकर-मागे उल्लेखिलेला “New Ind. Anti.” Vol. I, No. 4 मधील लेख—“Apabramsha and Marathi Metres.”

लागते. वैदिक 'शक्वरो'शी त्या मात्रिक छंदाचा संबंध जोडणे सयुक्तिक होणार नाही.

(ड) दिंडी :

'दिंडी' हे मराठीतील एक अत्यंत रसाळ वृत्त आहे. करुणरसाच्या किंवा शांतगंभीर वातावरणाच्या परिपोषासाठी हे वृत्त पूर्वी फार वापरले जाई. कीर्तने आणि नाटके यांत 'दिंडी'चा उपयोग फार होई. आधुनिक काळांतहि दिंडी वृत्त लोकप्रिय आहेच. 'दिंडी'सदृश षण्मात्रक आवर्तनाच्या धाटणीचीं पदे जनाबाई, भानुदास, एकनाथ, दासोपंत, विष्णुदास नामा, तुकाराम, रामदास व त्यांची शिष्यमंडळी इत्यादींच्या अभंगादि संग्रहांत मला आढळली आहेत. या ऐतिहासिक माहितीचे टिपण "सत्य-कथा", (जुलै १९५४), यामध्ये "दिंडीची परंपरा" या लेखांत मी दिले आहे. रामदासांनी या पद्यप्रकाराचा उल्लेख पुढीलप्रमाणे केलेला आढळतो :

डफगाणे माचिगाणे । टंडी (दिंडी) गाणे कथा गाणे ।

नाना माने नाना जसने । नाना खेळ ॥ "दासबोध," द. १२, स. ५

पुढे आनंदतनय, रघुनाथपंडित, चिंतामणि, उद्धवचिद्धन, अमृतराय वगैरेंच्या आख्यानांत व पद्यसंग्रहांत 'दिंडी' निश्चित रूपाने आढळते. आनंदतनय "पूतनावध" काव्यांत दिंडीचा उल्लेख करतो :

वयें सोळा वर्षांचि उभी ठेली

सुतारुण्यें तारुण्य गूणठेली ।

नंदपुत्राच्या दर्शना भुकेली

दिंडि ऐशी आनंदसुते केली ॥

'ललितां'मध्ये 'प्रसादा'साठी एक पारंपरिक पद म्हणतात, ते 'राम-दासा'चे (?) आहे. त्यांत 'दिंडीगाण' याचा उल्लेख आहे :

देवा प्रसाद देई झडकरी, सद्गुरु प्रसाद देई ॥ध्रु०॥

वासुदेव दिंडीगाण । प्रसाद मागूं आले दान ।

आणिक आले कोण कोण । नावें त्यांची परिसावीं ॥

‘ललितां’मधील एका ‘सोंगां’त ‘दिंडीगाण’ म्हणजे ‘दिंडी’ घेऊन गायन करणाऱ्याचें ‘सोंग’ असे. त्यांतील ‘दिंडीगाणा’चें वर्णन पुढीलप्रमाणे आहे :

(१) आम्ही निर्गुणपुरचे रहिवाशी दिंडीगावन ॥

चाललों तीर्थांलागुन ॥

ज्ञानदिंडी खांच्या घेऊन ॥ध्रु०॥

(२) तुम्ही दिंडीगाण म्हणवितां राव मोठे गावण ॥

सांगा तुमच्या बापाने कोठे केले गायन ॥ जी जी ॥ध्रु०॥

सवा हाताची दिंडी आले राव शिणगारुन ॥

गांवांत फिरतां खातां जन भोंदून ॥

तेथे प्रत्यक्ष ‘दिंडीगाणा’चें ‘गाणें’ हें बऱ्याच वेळा प्रणमात्रक ठेक्यांत आढळते. असल्या एका पदांत ‘दिंडी’चा (वाद्याचा) उल्लेख रूपकासाठी केलेला आहे :

देहदिंडी म्यां खांच्या घेतली जी-जी जी ॥

अनुसंधाना तार जोडिली जी-जी जी ॥

शुद्ध सत्त्वाची झोळि बांधिली जी-जी जी ॥

बोध विवेक टाळ-जोड केलियेली ॥ जी जी ॥

हे उल्लेख श्री. गोविंद मोरोबा कार्लेकर यांनी तयार केलेल्या “ललितसंग्रह” नामक संग्रहांत “सोंग टवे-दिंडीगाण” या विभागांत आहेत. तेथेच ‘राजदिंडीगाण’ असाहि एक नामोल्लेख आहे. हे ‘दिंडीगाण’ गांवोगांव असत असें दर्शविणारा एक उल्लेखहि तेथे आहे :

पाटीलबोवा : तुम्ही कोण ?

दिंडीगाण : आम्ही दिंडीगाण.

पा. : आमच्या गांवचा दिंडीगाण आहे तो (तुम्हाला भिक्षा) मागू देणार नाही.

या छंदाचें मूलस्थान किंवा त्याचा अपभ्रंशादि प्राचीन वाङ्मयांतील उपयोग यासंबंधी कांही माहिती मिळत नाही. कांही अनुमानें तर्काने प्रस्थापित करावयाचीं एवढेंच. “छंदोनुशासनां”त “निध्यायिका” नामक छंदाचा ४ था पोटप्रकार पुढील मात्रासंख्येचा आहे :

$$५ + ४ + ३ + ३ + ३ = १८ \text{ (अंत्य दीर्घ धरून १९)}$$

ही रचना ‘दिंडी’ला जास्तीत जास्त जवळची आढळते. पण तेथेहि अंत्य व उपान्त्य मात्रासमूह ३ मात्रांचे आहेत, आणि ‘दिंडीं’त तर अंत्यो-पान्त्य अक्षरें (बहुशः) गुरु असतात. त्यामुळे ही मात्रावली दिंडीचें पूर्व-रूप असणें शक्य दिसत नाही. * प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी याविषयी पुढील अनुमानें केलीं आहेत :

एका अपभ्रंश ‘गलितक’ प्रकारांत

$$\begin{array}{cccccccc} & & & & + & + & & & \\ ३ & - & २ & - & २ & - & २ & - & २ & - & ३ & - & ३ & - & २ & - & २ & = & १९ \end{array}$$

अशा मात्रा येतात आणि यति ९ व्या मात्रेनंतर असतो. ↑ हेम-चंद्राच्या “छंदोनुशासनां”तील विविध ‘गलितकां’त या मात्रासमूहाचें

* येथे शेवटच्या त्रिमात्रकांतील अंत्य अक्षर लघु असून तें उच्चारतः दीर्घ धरावयाचें असें मानल्यास ही मात्रावली १९ मात्रांची होऊन अंती २ गुरुहि येतील.

↑ “Apabhransha and Marathi Metres,” “New Indian Antiquary,” Vol. I, No. 4.

‘गलितक’ नक्की कोणतें तें सांगतां येत नाही. शिवाय प्रत्यक्ष उदाहरण उपलब्ध नसल्यामुळे त्या मात्रिक गणांवरून निश्चित अनुमान करता येत नाही. परंतु प्रो. वेलणकर यांनी दिलेलें ‘गलितका’चें मात्रिक पृथक्करण पाहतां त्याचें ‘दिंडी’शी असलेलें साम्य सहज लक्षांत येतें. “निध्यायिका” या छंदःप्रकाराची मोडणी (पृ. ११५ वरील तळटीपेंत सुचविल्याप्रमाणे) एका दृष्टीने अशीहि मानतां येईल. शिवाय ‘गलितकां’तील यतिस्थानहि अत्यंत स्वाभाविक आहे. पहिल्या आद्यतालकपूर्व तीन मात्रा आणि पुढच्या भृंगावर्तनाच्या ६ मात्रा मिळून ९ मात्रांवर यति स्वाभाविकपणेच येईल.

‘दिंडी’च्या नियमनावान्त आपल्याकडे खूप चर्चा झालेली आहे. “छंदोरचनें”त डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी अस लक्षण दिलें आहे :

“दोन ब्रीडा (- - -) किंवा पुष्प (- - -) या गणांच्या मध्ये एक ‘र’ गण वा ‘त’ गण घातल्याने दिंडीचा चरण सिद्ध होतो.”

या नियमनाने मात्रिक आवर्तनांचें स्वरूप स्पष्ट होत नाही. कारण प्रत्यक्ष म्हणणींत आद्यतालकपूर्व त्रिमात्रक खंड येतो व पुढे १२ मात्रांचा मध्य विभाग आणि अंती ४ मात्रांचा खंड (बहुधा २ गुरु अक्षरें) अशी त्याची विभागणी होते. मध्यंतरीच्या १२ मात्रांची दोन षण्मात्रिक आवर्तने असतात व त्यांतहि विशेषतः दुसऱ्या आवर्तनांत २ त्रिमात्रक गट असतात. अशा प्रकारे कांही विशिष्ट मात्रागटाच्या रचनेने हें वृत्त साधतें. पुढील उदाहरणांतील मध्यंतरीच्या खंडांत जे प्रस्तारभेद या भृंग आवर्तनाचे दिले आहेत ते म्हणतांना गति कांहीशी खटकते. मात्र त्यामुळे तालनिरोध पूर्णपणे होत नाही, म्हणून त्यांना पूर्णपणे निषिद्ध रचना म्हणतां येणार नाहीत :

~ - | - ~ - | - ~ ~ ~ | - +
कसा सांपडेन सांग गगन गामी (रघुनाथ पंडित)

यांत - - - ऐवजी - - - अशी रचना अधिक गतिवाही झाली असती. पुढील (स्वकृत) उदाहरणांत याहून चित्य स्थळें आहेत :

अहा परीक्षाच कठिण महा चाले (स्वकृत)

कठिण परीक्षाच साच मला वाटे (स्वकृत)

याचें कारण असें आहे की 'दिंडी' हें गेय वृत्त असून 'दादरा' (किंवा तत्सम) सहा मात्रांच्या तालांत तें म्हटलें जातें. प्रत्येक तालांतील मात्रांचीं आवर्तनें विशिष्ट रचनेचीं म्हणजेच 'बांधणी'चीं असतात. त्यामुळे त्यांना अनुसरून केलेली रचना अधिक कर्णमधुर होते. या दृष्टीने "छंदोरचनें"त सुचविलेली मोडणी योग्यच आहे.

'दिंडी'च्या मोडणीबाबत आणखीहि दोन गोष्टी खास लक्षांत येतात : (१) आद्यतालकपूर्व त्रिमात्रक गट बहुधा - - किंवा - - असा असतो, आणि (२) अंत्य चतुर्मात्रक गट बहुधा ' - ' असा दोन गुरुंचा असतो. विशेषतः अंत्योपान्त्य गुरुंबिषयींची विशिष्टता 'दिंडी'च्या गेय स्वरूपामुळे आलेली आहे. या गुरुंपैकी प्रत्येक गुरुनंतर ४ मात्रांची तान घेतली जाते. त्यामुळे तानेपूर्वीचें (म्हणजेच विराम किंवा प्लुतिपूर्वीचें) अक्षर गुरु असणें जरूर असतें. मात्र केवळ सरळ पठण करावयाचें झाल्यास उपांत्य गुरु-ऐवजी दोन लघुहि चालतील. अंत्योपांत्य गुरु अक्षर असलेलीं उदाहरणें पुढे दिलीं आहेत. त्यांत कांहीमध्ये आद्यतालकपूर्व गट - - - असा सर्वलघु आहे !

अहा मज ऐसा दैव हत प्राऽऽऽऽणी ऽऽऽऽ (क्र. पुस्तक)

निषध राजा नल-नामधेय होऽऽऽऽ ताऽऽऽऽ (रघुनाथपंडित)

कवण बोले त्रै-सला राज-अंऽऽऽऽ-कींऽऽऽऽ (चिंतामणि)

आता पुढील सर्वलघु (अंत्य वगळून) चरणाची स्थिति पाहू. त्यांत उपान्त्य अक्षर लघु आहे व आद्यतालकपूर्व गटहि लघूचाच आहे :

← ~~~ | ~~~ ~~~ | ~~~ ~~~ | ~~~ - |

भ्रमति तरल मधुर पवन लहरि वरती SS SSS→

आद्यतालकपूर्व मात्रासमूह आधीच उच्चारवयाचा असल्यामुळे तेथे सर्वलघु रचना चालते. मध्य षण्मात्रक आवर्तनांत सर्वलघु रचना नसलीच पाहिजे असे तालगतीच्या दृष्टीनेहि निश्चित मानतां येत नाही. पुढे

अखेरीच्या 'लला'ने चरण संपल्यावर २ मात्रांची कूस राहते. आता या ओळी एकापुढे दुसरी म्हणतांना सुरुवातीचा आद्यतालकपूर्व गट अखेरच्या विरामांत म्हटला जातो, पण विरामाची कूस मात्र आहे दोन मात्रांची व हा गट तर आहे ३ मात्रांचा ! तेव्हा हें जमणार कसे ? यासाठी अंत्याक्षरावर २ मात्रांची कूस भरून काढून आणखी तीन मात्रा नवीन आवर्तनाच्या ध्यावयाच्या व उरलेल्या ३ मात्रांची भर आद्यतालकपूर्व त्रिमात्रक गटाने व्हावयाची, अशी म्हणणी केल्यासच उपान्त्य अक्षर लघु चालेल. उपान्त्य अक्षर गुरु असल्यावर तेथेच एक आवर्तन ४ प्लुत मात्रांनी पुरें होतें आणि अंत्य गुरुनंतर ४ मात्रांची कूस राहते, व त्यांत आद्यतालकपूर्व त्रिमात्रक गट सामावला जातो. म्हणून उपान्त्य अक्षरहि गुरु असावे हें अधिक श्रेयस्कर आहे. दोन्ही ठिकाणीं एकंदर मात्रा धरून ४ षण्मात्रक आवर्तने (किंवा २ तालमात्रांची आवर्तने) होतील. वरवर पाहतां ३ भृंगावर्तने वाटतात हें खरें, पण प्रत्यक्ष म्हणणी करून टाळी वाजवीत गेल्यास वर स्पष्ट केल्याप्रमाणे आवर्तनें होणें क्रमप्राप्त आहे.

'दिंडी' शब्दाच्या मूलोः पीबद्दल वाद आहे. कै. राजवाडे हा शब्द 'डिंडिम'पासून व्युत्पादितात. " 'दिंडी' हा शब्द 'डिंडिम' ह्या संस्कृत शब्दाचा अपभ्रंश आहे : डिंडिम-डिंडिअ-दिंडी. डिंडिम हें वाद्यविशेष

आहे.” (“मराठी छंद”, पृ. ४). प्रो. वेलणकरहि याच मताचे आहेत. ते म्हणतात : “बहुधा संस्कृत ‘डिंडिम’ (हातांतील छोटी डफरी) यावरून हा शब्द आला असावा. ‘दंडिका’ (तंतुवाद्य) यावरून तो व्युत्पादिला जाणें संभवनीय नाही.”... (वर उल्लेखिलेला लेख)

परंतु सुप्रसिद्ध मराठी संशोधक प्रो. अ. का. प्रियोळकर यांनी याबाबत जी चर्चा केली आहे ती या मतांच्याहून अगदी निराळी आहे. त्यांच्या मतें मूळ मराठी शब्द ‘दिंडी’ नसून ‘दंडी’ आहे. त्यांनी आपल्या “दमयंती-स्वयंवरा”च्या संशुद्ध आवृत्तींत यासंबंधी जें लिहिलें आहे तें फार महत्त्वाचें आहे. मात्र आख्यानकवींच्या पूर्वी कोणी दिंडी वापरल्याचें दिसत नाही, असें जें ते म्हणतात तें तितकेसें बरोबर नाही. या वृत्ताच्या पूर्वपरंपरेचा उल्लेख मी वर केलेलाच आहे. प्रो. प्रियोळकर ‘दिंडी’ शब्दाच्या रूपाविषयी लिहितात :

“ ‘दिंडी’ या शब्दावरून आखुड दरवाजा किंवा खिडकी, भजनी मेळा, छंदविशेष व वाद्यविशेष असा चार गोष्टींचा सध्या बोध होतो. तंजावरच्या सरस्वती महाल लायब्ररींत असलेल्या हस्तलिखितांच्या एका प्रतीमध्ये दिंडीऐवजी ‘दंडी चाली’ असें लिहिलें आहे. ‘दासबोध’मध्ये या छंदाचा उल्लेख आहे. (सत्कार्योत्तेजक मंडळीची प्रत – ‘दंडि गाणें कथा गाणें’, “दासबोध,” द. १२ स. ५)

“पंडित मंडळाने इ. स. १८३१ मध्ये प्रसिद्ध केलेला जो ‘महाराष्ट्र-भाषेचा कोश’ त्याच्यामध्ये ‘दिंडी’ शब्द नसून ‘दंडी’ शब्द आहे, व त्याचा अर्थ ‘छंदोविशेषाने बांधलेली एक कविता’ असा दिलेला आहे. इ. स. १८५७ सालीं प्रसिद्ध झालेल्या मोल्स्वर्थच्या कोशामध्ये दंडी व दिंडी हे दोनही शब्द एकाच अर्थी दिलेले आहेत.

“ ‘दंडि’ या नांवाचें एक वाद्यविशेष होतें. इतकेंच नव्हे तर हें वाद्य घेऊन गात फिरणारी एक गोसाव्यांची जातही होती. तिला ‘दंडिगाण’

म्हणत. महाराष्ट्रभाषेच्या कोशामध्ये 'दंडिगाण' याचा अर्थ 'वर भोपळा आणि खाली दांडी अशा रीतीचा वीणा वाळगून मीक मागणारी गोसाव्यासारखी एक जाति आहे' असा दिला आहे. 'गाण' म्हणजे गाणारा... अर्थात्, हा छंद राजवाडे तर्क करतात त्याप्रमाणे महाराष्ट्री भाषेमधून मराठीत घेतला नसून, तो ओवी किंवा अभंग या छंदाप्रमाणे अस्सल नागर मराठी छंद आहे असें म्हणावयास विशेष हरकत दिसत नाही." ("द. स्व.", पृ. ९८-९९).

तेव्हा 'दंडवाद्य-दंडिवाद्य' यावरून दंडी-दिंडी हा प्रकार व त्याचें नांव उद्भवलें असणें अगदी शक्य वाटते.

स्त्रीगीतांतील कांही प्रकार आणि एकनाथादि संतांनी लौकिक धर्तीवर रचलेलीं पदे-गौळणी यांत षण्मात्रक आवर्तनाच्या ठेक्यांत म्हटल्या जाणाऱ्या रचना आहेत. त्यासारख्या एखाद्या रचनेतून पुढे आख्यानकार कवींच्या वेळीं 'दिंडी'चें आजचें निश्चित रूप रूढ झालें असेलहि. उदाहरणार्थ,

। माझ्या वा । लक्ष्मणा । दीरा ॥ (स्त्रीगीत)

डोळे । मोडीत । राधिका । चाले ॥ (एकनाथी गौळण)

माझ्या । रामाला । आणा कुणी । जागे ॥ (लौकिक गीत)

यांमध्ये दिंडीचे महत्त्वाचे घटक आलेले आहेत. दिंडीच्या जुन्या रचनेत आद्यतालकपूर्व त्रिमात्रक गट सोडून पुढील दोन्ही षण्मात्रक आवर्तनें सर्वगुरु वर्णांनी साधलेलीं आढळतात :

ऐक । राया तूं । थोर दया । सिंधु ॥ रघुनाथ पंडित

तुला । कामा ये । तील वे- । लहाळे ॥

नक्र । बोले ऐ- । के हृषी- । केशी ॥ विष्णुदास नामा

त्याप्रमाणेच अंत्य म्हणजे ४ था गट दोन गुरूंचा नसलेलीं स्थळेंहि विष्णुदास भावे यांच्या “नाट्यकवितासंग्रहांतील” रचनेंत आढळतात :

ऐकु-नी हें दश-रथें वृद्ध- । वचन

कांपे ' थर थरतो ' बहू भयें ' करुन

चरणि' लागुन जा ' हलें वृत्त ' कथित ॥

उद्ध-' रीला ऐ- ' कुनी वृत्त ' असुर ॥ (विष्णुदास भावे)

(“नाट्यकवितासंग्रह,” पृ. २७)

म्हणजे मागे दिलेली (स्वकृत) सर्वलघु रचना :

भ्रमति तरल मधुर पवन लहरि वरती ॥

आणि पुढील सर्वगुरु (स्वकृत) रचना :

मला सांगाती प्रीतीचा लाघे
सर्व आयुष्या कंठू या मोर्दे ॥

सख्या जीवेशा पूर्णेन्दू जैसा

मला दीप्तीने भारी प्राणेशा ॥ (स्वकृत)

या सर्व रचना ‘दिंडी’च्या सदराखाली यावयास तालदृष्ट्या हरकत येऊं नये.

कै. श्री. न. चिं. केलकर यांनी अशाच तऱ्हेचें मत पूर्वी “सह्याद्रि” मासिकांत मांडल्याचें आठवतें. यावरून एकंदर निष्कर्ष असा निघतो की, (१) दिंडी हा छंदःप्रकार लोकगीतांतून किंवा लोकगीतांच्या धर्तीवर रूढ झाला; (२) त्याचे जे ४ खंड पडतात, त्यांपैकी दुसरा (षण्मात्रक-१) खंड सर्वगुरु अनेक वेळेला असतो व त्यामुळे पद्याची स्वाभाविक गति अवघडत

नाही; (३) तिसरा (षण्मात्रक-२) खंड कांही वेळेला सर्वगुरु आलेला आढळतो, पण येथे त्रिमात्रक पोटगट पाडण्याची लकव जास्त प्रमाणांत आढळते; (४) तसेंच अंत्य ४ थ्या खंडांत दोन्ही गुरु नसलेलीं उदाहरणेहि आढळतात, तरीहि तेथे दोन्ही गुरु वर्ण योजून आंदोलित रचना साधण्याकडे विशेष प्रवृत्ति आहे. अशा सर्व विशेषांनी युक्त अशी 'दिंडी' ही मराठी पद्यरचनेचें एक आकर्षक भूषण आहे.

“मानसोल्लासां”मध्ये ‘दंतिका’ नांवाचा पद्यप्रकार उल्लेखिलेला आहे. परंतु त्या प्रकाराची तादृश माहिती तेथे व इतर कोठेहि उपलब्ध नसल्यामुळे त्याविषयी फारसें अनुमान करण्यास अवसर नाही.

(इ) घनाक्षरी :

‘ओवी-अभंगा’शीच संबद्ध असा हा छंदःप्रकार आहे. तीन चरण अष्टाक्षरी, चौथा चरण सप्ताक्षरी व आद्यतालकपूर्व अक्षरे न ठेवतां सुरुवातीपासून टाळी वाजवून आवतंन दाखविणें, अशा रचनेच्या प्रकाराला ‘घनाक्षरी’ म्हणतात. ‘लहान अभंगा’ची ‘छांदस’ “पादाकुलका”प्रमाणे मोडणी मानल्यास जी रचना होते त्यांतील एक अंत्याक्षर वगळून तेथे द्विमात्रक प्लुति घेतल्यावर ही रचना साधते. ‘घनाक्षरी’ स्वतंत्रपणे वामनपंडित वगैरेंनी वापरली आहेच. तिचें छांदस-मात्रिक संमिश्र रूप ‘भूपाळी’ पद्यप्रकारांतहि असावें. मराठींतील ‘घनाक्षरी’ बहुधा छांदस असते.

‘घन’ म्हणजे ‘गुरु’ (किंवा आघातयुक्त) अक्षरांची ती ‘घनाक्षरी’. कै. राजवाडे यानी ‘घनाक्षरी’ चें स्वरूप पुढीलप्रमाणे वर्णिलें आहे :

“पिंगलाच्या घनाक्षरीचें लक्षण रामदयालूने ‘वृत्तचंद्रिकें’त असें दिलें आहे :

विचारचर्चा गलयोर्गणानां
 न यत्र भूपै (१६) स्तिथिभि (१५) र्यतिर्गुरुः ।
 अंते धरापावक (३१) वर्णपादा
 समीरिताऽसौ फणिना घनाक्षरी ॥

रामदयालूने बत्तीस अक्षरांचीहि 'घनाक्षरी' सांगितली आहे. पण तिचा प्रचार मराठीत नाही." ("मराठी छंद." पृ. ८).

गुजरातीत 'घनाक्षरी' नांवाने ज्ञात असलेले पद्य ३२ अक्षरी आहे. पण मराठीप्रमाणे ३१ अक्षरांचे असलेले विलंबितोच्चारो पद्य 'मनहर' होय. याचे वर्णन या प्रकरणाच्या सुरुवातीला आले आहेच.

कै. वामन दाजी ओक यांनी "वामनपंडितकृत कवितासंग्रहा"च्या १ ल्या भागांत वामनाच्या 'घनाक्षरी'चा विचार करतांना चिंतामणिकविकृत "छंदोविचार" ग्रंथातील पुढील लक्षण दिलेले आहे :

सोरहपंद्रह वरनपर होत जहां विश्राम
 इकतिस अक्षर अंत गुरु कहत घनाक्षर नाम ॥

या वृत्ताला 'कवित्त' असें दुसरें नांव असल्याचेंहि त्यांनी तेथेच नमूद केले आहे.

अनेक आख्यायकारांनी 'घनाक्षरी'चा उपयोग केलेला आहे. वामनपंडित, रघुनाथपंडित, मोरोपंत यांनी केलेला उपयोग सर्वांना ज्ञात आहेच. रघुनाथपंडिताच्या 'घनाक्षरी'बाबत प्रो. पारसनीस यांनी मतभेद दर्शवितांना कांही गोष्टी आपल्या आवृत्तीत प्रतिपादिल्या आहेत त्यांचाहि विचार येथे केला पाहिजे :

" 'घनाक्षरी'चा प्रत्येक चरण ३१ अक्षरांचा असून आठ, सोळा व चौवीस या अक्षरांवर यति असतो. शिवाय हीं अक्षरे सयमक व लघु

असतात. त्यामुळे घनाक्षरीचा एक चरण म्हणजे पहिल्या तीन चरणांत आठ व चौथ्या चरणांत सात अक्षरे असलेल्या एखाद्या ओवीप्रमाणे भासतो. अशा चार ओव्या म्हणजे घनाक्षरीचे चार चरण होतात. या ठिकाणी (म्हणजे रघुनाथपंडिताच्या 'घनाक्षरी'त) तीनच ओव्या असल्यामुळे येथे घनाक्षरी छंद होऊंच शकत नाही."

("नलदमयती स्वयंवर", पृ. १८, 'वृत्तविचार')

मराठीतील पंडित कवींनी, ३१ अक्षरांची रचना ती 'घनाक्षरी', हाच नियम पाळलेला दिसतो. वामनपंडिताच्या "भरतभावां" तील 'सर्वजगदभिराम' वगैरे 'घनाक्षरी' "चार ओव्या" एकत्र मिळून झालेली आहे. पण त्याच्याच "सीतास्वयंवरां"त क्र. १० ची "सीतास्वयंवरी वीर" वगैरे 'घनाक्षरी' तीन ओव्यांची म्हणजे चौकांची आहे; क्र. १२ व पुढच्या 'घनाक्षर्या' मात्र ४ चौकांच्या आहेत. मोगेपंताच्या "घनाक्षररामायणां"-तील सर्व घनाक्षर्या फक्त ३१ अक्षरांचा नियम मानून रचलेल्या आहेत. तेथे ४ चौकांची एक घनाक्षरी असे विभाग दर्शविलेले नाहीत. वामनपंडिताच्या 'घनाक्षरी' चा नमुना यापुढे प्रकरणाच्या शेवटी आलेला आहे. मोगेपंताच्या 'घनाक्षर्या' अशा तऱ्हेच्या आहेत :—

श्रीरामाच्या नामें ताप । नाशे भंगे सारा ताप ।

ऐसा अन्यत्र प्रताप । कोणाही मंत्री नसे ॥...

सागरा तज्जळकण । देतां काय ! भावें पण ।

'घनाक्षर' रामायण । रामभद्रा वाहिलें ॥

यांतील पहिल्या 'घनाक्षरी'त बुद्ध्याच बहुतेक अक्षरे 'घन' म्हणजे दीर्घ ठेवण्याचा प्रयास केलेला आढळतो. 'घनाक्षर' वृत्तनाम दुसरीत ग्रथित केलेले आहे.

रघुनाथपंडितांच्या "नलदमयती स्वयंवराख्यानां"त 'घनाक्षरी'सदृश

रचना आहे व तिला “नवनीत”कारांनी ‘घनाक्षरी’ म्हणून संबोधिले आहे. त्याचें एक उदाहरणहि येथे देतो :

नळा वेगळा भ्रतार । नलगे स्वप्नीं हे साचार
 ऐसा निश्चय विचार । तं॒व॒ राजेन्द्र बोलला ॥...

अथवा तुज तो मोहला । होऊं नेदी नैषधाला
 यास्तव त्याच इंद्राला । माळ गळां घालावी ॥

याच्या केवळ वाचनावरूनहि आपणांस ‘घनाक्षरी’चें स्वरूप पटते. अर्थातच, या घनाक्षरीची रचना एका अर्थाने ओवीच्या पोट्यांतच सामावून जाते. अत्यंत नियमित अशी कंठस्थ ‘ओवी’ व ही ‘घनाक्षरी’ यांत अंतर जवळजवळ नाहीच टोन्ही रचना विलंबितोच्चारी छंदस द्योत. या प्रकरणाच्या अंती ही गोष्ट विश्लेषणाने स्पष्ट केली आहे.

अर्वाचीन काळांत वापरलेली घनाक्षरी फक्त ३१ अक्षरांचा एक बंध एवढेंच बंधन पाळतांना आढळते.

कै. विष्णुदास भावे यांच्या “नाट्यकवितासंग्रहां”तील “गणपतिजन्माख्यानां”त आलेली ‘घनाक्षरी’ची रचना विविध चौकांची आहे. त्यांत १ चौकापासून ५ चौकांची घनाक्षरी आलेली आहे. “रामायणा” वरील नाट्याख्यानांतील “सीताहरणां”त (पान ५७) असलेली ‘घनाक्षरी’हि विशेष लक्षणीय आहे :

“गणपतिजन्माख्यान” :

असुर प्रमत्त होऊन । जिंकी राजे गंधर्वगण

मग वदत गर्वे करुन । काय दुष्ट परीयसा ॥

“सीताहरण” :

मग राम राम म्हणत । जटायु प्राण निघुनी जात ।

विमानीं वसऊनि त्वरित । मुक्तिपदा घाडिला ॥

भावे यांच्या 'घनाक्षरीं'त तर ३१ अक्षरांचें बंधन शिथिल करून तेथे मात्रिक रचनाहि आणली आहे. म्हणजे ३ चरण सोळा मात्रांचे आणि ४ था चरण १४ मात्रांचा होतो. त्यांतहि छंदस छाया आहेच. म्हणजे कांही ठिकाणीं नेहमीप्रमाणे अक्षरछंदाची तीव्रोच्चारप्राय रचना आहे, तर कांही चरणांत एका विलंबित द्विमात्रकाच्या जागीं दोन लघूहि घातलेले आहेत. "सीताहरणां"तील घनाक्षरींत १ ला व ४ था हे चरण छंदस आहेत, तर २ रा व ३ रा हे चरण मात्रावर्तनी आहेत. भाव्यांनी त्यांचें नामकरण मात्र 'घनाक्षरी' असेंच केले आहे. ही मात्रावर्तनी लकब म्हणजे मराठी घनाक्षरीचें एक वैचित्र्यपूर्ण रूप म्हटलें पाहिजे.

(फ) "ओवी-अभंग" :

निर्विवादपणे "लौकिक" असलेली मराठी रचना म्हणजे 'ओवी' आणि 'अभंग' ही होय. ग्रांथिक ओवी हें त्याचेंच मुक्त रूप आहे. जात्यावरील ओव्या, दळणकांडण करतांना म्हणावयाच्या ओव्या आणि वारकऱ्यांचे अभंग, यांतील संबंध अभेदाचा आहे. 'ओवी'चेंच मालात्मक रूप 'अभंग' नांवाने ओळखलें जाऊं लागलें. या ओवी नामक पद्य-प्रकाराचा सर्वांत जुना उल्लेख सोमेश्वरांच्या "मानसोल्लास" उर्फ "अभिलषितार्थचिंतामणी"मध्ये गानप्रकरणांत आलेला आहे. तेथे 'ओवी' संज्ञा तर आहेच, पण तिचा संबंध त्रिपदी पद्यप्रकाराशी सूचित केलेला आहे. या उल्लेखांतील एक चरणच विशेष प्रसिद्ध असून तो अशुद्ध रूपांत रूढ आहे. म्हणून हे समग्र उल्लेख मागे उल्लेखिलेल्या अप्रकाशित हस्तलिखित प्रतीवरून पुढे दिले आहेत.

“मानसोल्लासां”त ‘ओवी’ :

उवीच चस्व (व ?) री चर्या रोहडी दंतिका तथा ।
 एते सूडेषु नो गेयाः प्रबंधा लौकिका मताः ॥४९॥
 विप्रकीर्णाः प्रगातव्या व्यापारेषु पृथक्पृथक् ।
 त्रिपदी कंडने चैव शृंगारो (रे) विप्रलंभके ॥५०॥
 प्रायशोस्त्रिभिरेवैषा गेया नानार्थभूपिका ।
 कथासु पद्धदीयोल्पा विवाहे धवले तथा ॥५१॥
 उत्सवे मंगले गेया शूर्या योगिजनैस्तथा ।
 महाराष्ट्रेषु योषिद्भिरोवी गेया तु कंडने ॥५२॥
 होलाके चवगी गेया राहडी वीरवर्णने ।
 दत्ती गोपालकैर्वादे गातव्या निजभाषया ॥ ३॥

(गानप्रकरण, खंड ३)

यामध्ये ‘उवी’ व ‘ओवी’ असे दोन उल्लेख आहेत. त्रिपदी रचना पृथक्पृथक् कार्यासाठी गावयाची; ती शृंगारासाठी आणि कांडणाचे वेळीं म्हणावयाची, विवाह-धवल वगैरे प्रसंगीं तीं स्त्रियांनी खास म्हणावयाची. ही ‘त्रिपदी’ ‘ओवी’ रूपाने महाराष्ट्रांतील स्त्रिया कांडणाच्या वेळीं गातात. असें हें एकंदर वर्णन आहे. ‘उवी-ओवी’ या पद्यप्रकारांप्रमाणेच इतर पद्यप्रकारहि उल्लेखिलेले आहेत यांतील ‘उवी’ व ‘ओवी’ हीं दोन्ही रूपें ‘ओवी’ शब्दाच्या व्युत्पत्तिसंबंधांत विशेष लक्षणीय ठरतील. सोमेश्वराचा काल सुमारे ११ व्या शतकाचा उत्तरार्ध व बाराव्या शतकाचा पूर्वार्ध असावा असें मानतात.

“संगीतरत्नाकरां”त ओवी :

“संगीतरत्नाकरां”तील प्रबंधाध्यायांत आलेले ओवीचे उल्लेखहि असेच चिंतनीय आहेत.

खण्डत्रयं प्रासयुतं गीयते देशभाषया
 ओवीपदं तदन्ते चेदोवी तज्ज्ञैस्तदीरिता ॥३०६॥
 त्रयाणां चरणाना स्युरेकाद्या वृत्तितो भिदाः
 आदिमध्यान्तगैः प्रासैरेकाद्यैश्च पदे पदे ॥३०७॥
 छन्दोभिर्बहुभिर्गेया ओव्यो जनमनोहराः
 सानुप्रासैस्त्रिभिः खण्डैर्मण्डिता प्राकृतैः पदैः ॥३०८॥

कलानिधि-टीका : “ऊर्वादीनां...मेलापकाभोगवर्जितत्वाच्चत्वारोऽपि
 द्विधातवः आद्यं खण्डद्वयं उद्ग्राहः, तृतीयं खण्डं ध्रुवः ।”

याचा सारांश असा : देशभाषेमध्ये गाइलें जाणारें, तीन खण्डांनी
 युक्त व अंती ‘ओवी’ असें पद येणारें पद्य तें ‘ओवी’. हे तीन पाद (खंड)
 प्रासयुक्त असतात. अनेक प्रकारच्या छंदांत हें मनोहर ‘ओवी’ पद्य
 आळवलें जातें. त्यावरच्या कलानिधीच्या टीकेत या पद्याचे गायनाच्या
 अनुरोधाने ‘धातु’ किंवा अवयव सांगितले आहेत. ‘ओवी’ पद्य हें ‘गान’-
 सरणीतील ‘निबद्ध’ प्रकारच्या भेदांमध्ये ‘प्रबन्ध’ नामक पोटभेदांत समाविष्ट
 आहे. प्रबन्धाचे ४ अवयव मानले जातात ते ‘धातु’. पण ‘ओवी’ हा
 प्रबन्ध विशिष्ट असून त्यांत उद्ग्राह, मेलापक, ध्रुव व आभोग यांपैकी फक्त
 उद्ग्राह व ध्रुव हेच ‘धातु’ किंवा अवयव असतात. पहिले दोन खंड
 (चरण) हे उद्ग्राहाचे व तिसरा खंड हा ध्रुवाचा. (याचा अर्थ बहुधा
 असा असावा : पहिल्या दोन चरणांत आद्य धातु व त्यालाच जोडून
 ‘ओवी’ हा शब्द अंती येणारा ‘ध्रुव’ चरण. गळ्यावर म्हणण्याच्या ओवींत
 ही लकत्र कानाला जाणवते.)

श्लोक ३०६ मध्ये जो ‘ओवीपदं’ असा उल्लेख आला आहे, त्याचे
 आणखी तीन पाठभेद आहेत. म्हणजे कांही वेगळ्या प्रतींत त्या जागीं
 ‘उर्वीपदं’, ‘ऊर्वीपदं’ व ‘तुर्वीपदं’ असे शब्द आढळतात. “मानसोल्लासां”-

तहि 'उवी' असें रूप आल्याचें वर सांगितलेंच आहे. तेव्हा, हें पद्य 'उवीं' म्हणजे पृथ्वीचें आहे, देश्य आहे, असा त्याचा अर्थ असून त्याचाच रूपभेद 'ऊवी' झाला व त्यावरून 'ओवी' हें नाम साधलें गेलें, असें अनुमान करण्यासहि कांही जागा आहे.

“संगीतरत्नाकरा”चा काल १४ वें शतक असा साधारणपणे मानला जातो.

कानडी त्रिपदी व ओवी :

सुप्रसिद्ध कन्नड कवि प्रो. द. रा. बेन्द्रे यांनी “म. सा. पत्रिके” च्या वर्ष ७-५ या अंकांतील आपल्या “ज्ञानेश्वरपूर्वकालीन कानडी वाङ्मय” या लेखांत ‘कानडी त्रिपदी’ व ‘ओवी’ यांचा संबंध निकटचा असावा असें प्रतिपादन केले आहे. त्यांच्या लेखांतील पुढील भाग महत्वाचा असल्यामुळे उद्धृत करणें योग्य होईल :

“ओवीचा संबंध कानडी त्रिपदीशी निकट दिसतो. बायकांच्या कांडण्यांघण्यांच्या गीतांत या छंदाचा उपयोग फार प्राचीन काळापासून केला जातो. बरीचशी कानडी जानपद गीतें या छंदांत आहेत चंपू वाङ्मयात त्रिपदीचा उपयोग रांधण्याकुटण्याच्या प्रसंगी कांही वेळा केला आहे. ज्ञानेश्वर (?) अथवा तुकारामाच्या कांही उद्गारांवरून ओवी-वृत्ताची परंपरा हीच होती असें दिसतें. हें त्रिपदी वृत्त अंगाई गीतांतहि उपयोगिलें जातें. आणि अंगाई गीताच्या शेवटीं ‘ओई’ किंवा ‘होई’ अशी म्हणण्याची प्रथा आहे.”

कानडी अंगाई गीतांतील त्रिपदी अशी असते :

बारो बारो नन्न, बाल चक्रवर्ती
नीलिंगि म्याले सरसोति । इरुवंथ
ननबाल बाल हाल कुडिबारो ॥

सहाव्या शतकांतील कानडी त्रिपदी अशीच आहे :

साधूगे साधू मा, धुर्ये गे मा धुर्ये
त्राधिप्पकल्लिगे कलियुग । विपरीतन्
माधवनीतन् । पेनल्लु ॥

या रचनेचे गेय ओवीशी असलेले साम्य विलक्षण आहे यांत शंका नाही. मराठी भाषेच्या प्रारंभीच्या काळी कानडी सुस्थिर झालेली होती. कानडीभाषी राजांचा अंमल, आज मराठीभाषी असलेल्या मोठ्या प्रदेशावर होता व त्यावेळी मराठीची घडण व्हावयास सुरुवात झालेली होती. अशा वेळी मराठीने त्या ठिकाणची मूळची त्रिपदीरचना आत्मसात् केली असणे अगदी शक्य आहे. किंवा या दोहोनाहि समान असणाऱ्या एखाद्या त्रिपदीरचनेची ही दोन भाषांतली रूपेहि असतील. मात्र सोमेश्वराच्या काळी तरी ओवी महाराष्ट्रांतील एक खास त्रिपदी-प्रकार होता हे निश्चित.

‘ओवी’ शब्दाचा उगम

या संबंधांत कै. राजवाडे यांनी दोन तर्क केले आहेत :

“शके १५६० त मुन्हारिवास नामें करून कोणी मानभाव ग्रंथकार झाला. त्याने रचलेल्या ‘दर्शनप्रकाश’ नामक ग्रंथांत ओवी या अर्थी ‘ओवाणिका’ शब्द येतो... ‘ऊञ्’ = ‘सूत्र ओवणे’, या धातूपासून ‘ओवी’ शब्द निघाला आहे. आ + ऊयन = ओयन = ओयनिका. ओयनिका = ओवणिका = ओवइआ = ओवीआ = वोवीया = ओवीया = ओवी = ओवी.

“अथवा, ‘वे’ (ओवणे, ग्रंथरचना करणे) ह्या धातूपासून नाम ‘ऊति’. आ + ऊति = ओति = ओइ = वोवी = वोवी = ओवी, अशीहि व्युत्पत्ति होऊ शकेल. परंतु ‘ओवणिका’ हा शब्द ज्या अर्थी शक १५६० तील ‘दर्शनप्रकाश’ ग्रंथांत आला आहे, त्या अर्थी पहिलीच व्युत्पत्ति ग्राह्य दिसते.” (“मराठी छंद”, पृ १८-१९.)

परंतु प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी हा शब्द 'अर्धचतुष्पदी' शब्दापासून यौगिक प्रक्रियेने होतो असें मत दिलें आहे. एका मोठ्या शृंखलेने ते 'अड्ढौट्ठवई = अड्ढुट्ठवई = अड्ढूठवई = ढूहवई = हूहवई = हूअवई = होवई = ओवई = ओवी' अशी व्युत्पत्ति देतात. 'अर्धचतुर्थ' याचें 'औत' होतें. त्याप्रमाणेच 'अर्धचतुष्पदी'चें 'ओवी' रूप होतें. ओवी-अभंग हा छंदःप्रकारहि ते एखाद्या अपभ्रंश अर्ध-चतुष्पदीपासून आला असावा असें मानतात. (मागे उल्लेखिलेला लेख.)

प्रो. कत्रे यांना ही व्युत्पत्ति पटत नाही 'अर्धचतुष्पदी' यामधील 'चतुष्पदी' शब्दाचा अपभ्रंश 'चौपाई' असा होतो. तेव्हा 'अर्धचतुष्पदी' वरून 'ओवी' होणें संभवनीय नाही. फार तर एखाद्या 'अर्ध-तुष्पदी' सारख्या शब्दावरून 'ओवी' होणें शक्य आहे असें ते मानतात. त्यांनी 'अप-पदिका' या शब्दावरून 'ओवी' आली असणें संभवनीय आहे, असें सुचविलें आहे. (मागे उल्लेखिलेला लेख.)

या बाबतींत असेंहि वाटतें की 'उपपदिका' हें सुद्धा मूळरूप होऊं शकेल तसेंच 'अपदिका' रूपहि मूळ असूं शकेल.

'अर्धचतुष्पदी' किंवा 'अर्धतुष्पदी' शब्दांतील 'र' कार अशा तऱ्हेने साधारणतः लुप्त होणार नाही. प्रो. कत्रे यांनी सुचविलेला शब्द किंवा पुढचे नवे सुचविलेले दोन्ही शब्द मूळ रूप असूं शकतील. कारण त्यात 'इका' रूप आहे. परंतु या सर्व काल्पनिक संभवात विशेष अर्थ नसतो. प्रत्यक्ष वापरला जाणारा 'ओवणें' हा धातु किंवा जुना 'ओवणिका-ओवाणिका' हा शब्द, (किंवा जुन्या कानडींत आढळणारा 'ओव्' 'संरक्षण करणें' या अर्थाचा धातु) यावरूनच ओवी व्युत्पादिणें योग्य होय. राजवाड्यांचें मत या दृष्टीने अधिक ग्राह्य आहे. मात्र 'ओवणिका' यामधील 'ण'-कारहि सहजी लुप्त होणें संभवनीय नाही. पुढच्या काळांत अनंततनय च्यंबक याने मुक्तेश्वराला उद्देशून जें वर्णन केलें आहे त्यांत 'ओविका

देवीचा ईश्वर' असे शब्द आहेत. येथे उघडउघड ओवीचें 'ओविका' हें संस्कृतीकरण आहे. 'ओविका' असा शब्द रूढ असलेला जुन्या वाङ्मयांत अजून तरी आढळलेला नाही.

ओवीचे ग्रंथगत उल्लेख

अनेक कवींनी व लेखकांनी 'ओवी-वोवी' हीं रूपें वापरलीं आहेत. प्रत्यक्ष अभंगांतहि 'ओवी' असें पद आलेलें आढळतें. यावरून ओवी हेंच मूळ रूप असून अभंग हें ओवीमालिकेला दिलेलें नांव असावें. वर ओवी या संज्ञेचे उल्लेख आले आहेत. पण तेथे ओवीचें उदाहरण नाही. पुढील ठिकाणीं ओवी संज्ञा व ओवी-रचना यांचा संबंध स्पष्ट झालेला आहे. महानुभाव-वारकरी ग्रंथांत 'ओवी' किंवा 'वोवी वंध' हीं नांवें नमूद झालेलीं आहेत :

(१) "...देमाइमीं वोवीया दोनी म्हणीतलीया :

पाउलें म्हणितलें : न करिती हरो : कवणें परो : जावों आम्ही ॥१॥

तुझां चरणीं : रंगलें मन : काइसीया कान्हा : पाठवीसी ॥२॥

तुझेनि वेधें : असो संभ्रमीते : निर्विकारा जोगीयाचें :

चित्त कैसें निष्ठुर ?"

("लीळाचरित्र," भाग ३, पूर्वार्ध खंड २, पान ७१

(२) "मग नरेन्द्रबासीं तेणें सकें अठरासतें 'रुक्मिणीसैवर' ग्रंथु केलाः करुनि तयां देखतां (भावां देखतां) रायापुढां (रामदेवरायापुढे) म्हणितलाः वाचितां ये वोविपासि आलेः 'देवाचेया दादुले पनाचा उवारा'० : त्यावरि म्हणितलें : या ग्रंथाचा अभंगु मज द्यावा : मी जेतुकीया वोवीया तेतु मोनटके आणि चौथरिया आसु वोवाळणी घालीन."

("स्मृतिस्थळ", स्मृति ११३)

(३) ॐकारबासीं.... वोवी अचळावरो गाइली ऐसिजे :

अचळावरी वोवी : गाइली सुंदरी : अभिलास तोडगीं : मुरारीचा ।
तव तेथे उपाधि आम्नाइचिया आइया होतिया : तीहीं ही ॐकारबासावरी
वोवी गाइली ऐसीजे :

अभिलासाचा मळ : नलगे अळुमाळ : तो ॐकार निर्मळ : जाण सए ॥
हे वोवी अचळबासीं आइकिली आनिक अन्तरीचे विषमत्व सवेंची गेले.”

(“अन्वयस्थळ,” ‘म. सा. पत्रिका’, अंक १०६, पृ. २९)

(४) एकदीं महदाइसीं काइसेया प्रकरणावरुनि वोवीया गाइलीया तें
नेणीजे : तीया वोवीया ऐसीया :

नागदेवाचिया: खांदावरी श्रीकरु: राजा चक्रधरु: राज्य करी ।
सोनसळा सेला नेसले मालगंठी: म्हाइयां आला भेटी: प्रभुराया ॥”

(“नागदेव स्मृति”)

(५) “जालें हें संपूर्ण रुक्मिणीसैवर: मातृकीनागर: वोवीबंधीं”

(महदाइसा-महदंबेचें “मा० रुक्मिणीस्वयंवरं”)

(६) पहिली माझी ओवी । त्रिकुटस्थळासी । हत्या जागृतीसी । पीतवर्ण

(एकनाथ)

(७) “पंढरिये माझे : माहेर साजणी : ओविये कांडणीं : गाऊं गीत”

(तुकाराम)

तसेंच दुसरा एक संबंध अभाग दळणाच्या वेळीं म्हणावयाच्या
१० ओव्यांचाच आहे. त्यापैकी पुढील ओव्या पहा :

“पहिली माझी ओवी ओवीन जगत्र । गाईन पवित्र । पांडुरंग

पांचवी माझी ओवी माझिया माहेरा : गाईन निरंतरा : पांडुरंगा”

(८) ज्ञानेश्वर, एकनाथ, रामदास व इतर ग्रंथकारांनी असेच उल्लेख केलेले आहेत. ते “ग्रांथिक ओवी” संबधीच्या पुढच्या प्रकरणांत दिले आहेत.

ओवी-अभंगांचे मुख्य प्रकार :

ओवी-अभंगांचें मूळ स्वरूप लक्षांत घेतां ते एकरूपच आहेत असें दिसतें हें वर आलेच आहे. या ओवी-अभंगांचे रचनेच्या दृष्टीने तीन मुख्य प्रकार आढळतात. त्यापैकी दोन प्रकार स्वतंत्र असून तिसरा प्रकार दुसऱ्यांतच थोडा फरक होऊन झालेला दिसतो. याशिवाय दुसरा व तिसरा प्रकार यांच्या मिश्रणाने झालेला एक प्रकारहि आढळांत येतो

(१) प्रकार पहिला : तीन सहा-अक्षरी चरण आणि चौथा चरण लहान चार-अक्षरी, अशा रचनेचा ‘मोठा अभंग’. यालाच “छंदोरचने”मध्ये “देवद्वार” हें नांव दिलेले आहे. महानुभात्रीय देमाइसा-महदाइसा-महदंबा हिच्या ओव्या वर दिल्या आहेत त्या याच प्रकारच्या प्रायः आहेत. ‘देमाइसा’ने म्हटलेल्या ओव्यांत ‘दोनी’ ओव्या याच प्रकारच्या आहेत, पण तिसरी रचना ‘घनाक्षरी’ला जवळची आहे, हें चौथ्या चरणावरून सहज दिसतें. तुकारामाचे व इतर संतकवींचे बहुसंख्य अभंग ‘मोठ्या’ रचनेचेच आहेत. स्त्रियांच्या ओव्याहि कित्येक याच प्रकारच्या आहेत :

फुलांची ग वेणी । पाठीवरी लोळे ।

भावांत बहिण खेळे । उषाबाई

(२) प्रकार दुसरा : यांतील चरण अष्टाक्षरी असतात याच्या दोन तऱ्हेनें मोडणी होऊं शकतात. एक, सर्व अक्षरें सुरुवातीपासून घेऊन दोन आवर्तनें घ्यावयाचीं. या मोडणीप्रमाणे हा प्रकार ‘पादाकुलक’ ‘छंद’ किंवा ‘छांदस’ रचनेचा ‘पादाकुलक’ होईल. दुसरी मोडणी, आद्यतालकपूर्व

दोन अक्षरें ठेवून पुढे ताल चालू करावयाचा. या मोडणीच्या अभंगालाच “छंदोरचनें”त “देवीवर” अभंग म्हटलें आहे. हा ‘लहान अभंग’ होय.

(३) क्वचित् षडक्षरी व अष्टाक्षरी चरणांचें संयोजन असतें. हा प्रकार “छंदोरचनें”त “देवीवर”मध्येच सामावून घेतलेला आहे. असे अभंग खूप आढळतात. तोंडी ओवीचें उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे :

-- -- | -- | -- -- | -- -- |
लंब लंब बाल, बाई माझीयाऽऽ लाडीचंऽऽ ।

तेलणीचं तेल, लिंबु इट्टलऽऽ वाडीचंऽऽ ।

ही मोडणी पाहतां ही छंदस रचना “छंदोरचनां”तर्गत “विठ्ठल” ‘छंदा’ची म्हणावी लागते. परंतु म्हणण्याची पद्धत पुढीलप्रमाणे असावी :

-- -- | -- -- | -- -- | -- -- |
लंब लंब बाल, बाई माझीया लाडीचंऽऽऽऽ

अशी मोडणी घेतल्यास मात्र ही रचना छंदस ‘लवंगलते’ची होईल.

या प्रकारांच्या जोडीला घनाक्षरी येते. अशा सर्व रचनांचें मिश्रण प्रांथिक ओवींत झालेलें आढळतें.

अभंगाविषयी उल्लेख व रचनाशास्त्र :

ओवीच्या मालिकेला अभंग म्हणतात हें खरें असलें तरी अभंग या नांवाची परंपराहि आढळते. विठ्ठलाला ‘अभंग विठ्ठल’ असें १३ व्या शतकांतील कानडी कवि चौंडरस हा म्हणतो. एकनाथादि मराठी संतांनीहि त्याचें वर्णन ‘अभंग विठ्ठल’ असें केलें आहे :

एकनाथ : (१) ‘अभंग विठ्ठल परिमना सांडी विषय खोंडी’

(२) ‘सिधु तो अभंग विठ्ठल’

यावरून असें वाटूं लागतें की विठ्ठलविषयक ओवीप्रवधास ‘अभंग’ हें नांव

आलें असावें. प्रो. बेंद्रे यांचाहि असाच तर्क आहे. (मागे उल्लेखिलेला लेख.) वृंदावनांतील 'देहुडे' कृष्ण 'त्रिभंगी' (तीन ठिकाणी वांकलेले?) आहेत, असें वर्णन नामदेवांनी केलेलें आहे (अभंग १५७७). पंढरपुरचा 'देहुडा' मात्र 'अभंग' म्हणजे सरळ उभा राहिलेला आहे. त्यांनी आपल्या एका अभंगांत—

‘समचरणीं अभंग । नव्हे ताल-छंदो-भंग’ (नामदेव)

अशा तऱ्हेने वर्णन करून विद्वल ज्याप्रमाणे समचरणीं अभंग असतो त्याप्रमाणे समचरणसंख्येवर आधारलेला हा अभंगहि ताल-छंद-भंगाच्या पलीकडचा 'अभंग' आहे असें सूचित केले आहे.

अभंग या पद्यप्रकाराचा उल्लेख नामदेवांच्या अभंगांत गवसतो. जनाबाईनेहि ज्ञानेश्वरांच्या अभंगांचा उल्लेख करतांना हा शब्द वापरेला आहे. एकनाथांच्या अभंगांत तसा सरळ पद्याच्या अर्थाचा उल्लेख नाही, पण तुकारामाच्या अभंगांत तसे उल्लेख आलेले आहेत.

तुकाराम : ‘देवाचे उचित एकादश अभंग । महाफळ त्याग करुनि गेला’

‘गीतेत्रिया तुके तुकविले अभंग ।’

‘अभंगासि गातां अभंगचि झाला । स्वरूपीं मिळाला अभंगचि ।’

‘अभंगाचा भाग झाला तो वाचीता । मग काय चिंता दर्शनाची ।’

त्यानंतरहि कांही संतांनी तुकारामाच्या अभंगांचा उल्लेख केलेला आहे.

महानुभावीय “स्मृतिस्थळां”त एकदा ‘अभंग’ शब्द पद्य या अर्थाने आला आहे; पण तेथेहि निश्चित अर्थाबद्दल दुमत आहे.

(“स्मृतिस्थळ”, स्मृति ११३, मागे आलेला उतारा.)

आता अभंगाच्या रचनाशास्त्राची माहिती नामदेवांनी दिलेली आहे ती पाहावयाची. नामदेव हे अभंगरचना विसोबा खेचरांपासून शिकले. अभंगाच्या ‘कले’-विषयी ते लिहितात :

नामदेव : (१)

अभंगाची कळा नाही मी नेणत । त्वरा केली प्रीत केशीराजें ॥

अक्षरांची संख्या बोलिले उदंड । मेरु सुप्रचंड शर आदीं ॥

सहा साडेतीन चरण जाणावे । अक्षरें मोजावीं चौकचारी ॥

पहिल्यापासोनी तिसऱ्यापर्यंत । अठरा गणित मोज आलें ॥

चौकचारी आधीं बोलिलों मातृका । बावीसाची संख्या शेवटील ॥

दीड चरणाचें दीर्घ तें अक्षर । मुमुक्षु विचार बोध केला ॥

नामा म्हणे मज स्वप्न दिलें हरी । प्रीतीने खेचरीं आज्ञा केली ॥

यावरून अभंगरचना ही अक्षरसंख्य दीर्घप्रचुर रचना आहे असें नाम-

देवाचें मत होतेसें दिसतें. बावीस अक्षरांचे साडेतीन भाग ('चरण').

या प्रत्येक भागालाच नामदेव चरण म्हणत आहेत. तीन भागांची १८

अक्षरें व पुढच्याचीं ४ अक्षरें मिळून २२ अक्षरें एका 'चौकांत' असतात

असे बावीस अक्षरी ('साडेतीन') चरण ६ झाले म्हणजे अभंग होतो.

नामदेवाची रचना बहुशः अशी सहाचरणी अभंगाची आहे. हा झाला

मोठा अभंग. दुसऱ्या लहान अभंगाची रचना अशी असते :

(२) मुख्य मातृकांची संख्या । सोळा अक्षरें नेटक्या ॥

समचरणीं अभंग । नव्हे ताल-छंदो-भंग ॥

चौक पुलिता (?) विसर्ग । गण यति लघु दीर्घ ॥

जाणे एखादा निराळा । नामा म्हणे तो विरळा ॥

सोळा अक्षरें असलेल्या दोन (सम) चरणांवर उभा असलेला हा 'अभंग'

कधीहि ताल-छंदो-भंग पावत नाही. उलट इतर रचनातील गण, यति,

लघु, दीर्घ, विसर्ग वगैरे गोष्टी भानगडीच्या आहेत व त्या जाणणारा कोणी

निराळा व वेगळाच असतो. या अभंगांत आंतला इतर अर्थहि संभवतो.

पण त्यांत लहान अभंगाचेंहि वर्णन आहे हें निश्चित.

यापुढे या अभंगादि छांदस रचनेचें स्वरूप व त्यांतील अक्षरांचें उच्चारण यासंबंधी विशेष विवेचन ओघानेच येतें. त्याच्या अनुरोधाने अभंगाचे मुख्य प्रकारहि येतात.

अभंगादि रचनेंतील अक्षरांचें उच्चारण :

वर आलेले ओवी-अभंग, मराठी घनाक्षरी, आणि “छंदोरचनें”तील ‘छन्दश्छाया’ प्रकरणांत दिलेले ‘छंद’ यांच्या रचनेंतील अक्षरांचें कालमान विलंबित व द्विमात्रक कालाचें असतें, असें या प्रकरणाच्या सुरुवातीला सांगितलें. हें मत डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी “छंदोरचनें”त मांडल्या-नंतर त्याविषयी चर्चा सुरू झाली. श्री. गो. वि. खासगीवाले आणि श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांनी ह्या मताविरुद्ध प्रतिपादन केलें. तेव्हा, या छांदस रचनेंतील अक्षरांचें उच्चारण कसें असतें, आणि त्याचा कालभार किती असतो, यासंबंधी कांही सिद्धांत सप्रमाण देतां आले तर पाहणें जरूरीचें आहे. अजूनपर्यंत या छन्दःप्रकारांचें नियमन अक्षरसंख्या मोजून करीत असत. पण त्यामुळे त्यांतील मात्रिक किंवा कालात्मक आवर्तित मात्रावलींचें स्वरूप स्पष्ट होत नाही.

या प्रश्नाचा विचार चार प्रकारें करतां येतो :

[१] अभंगांतील दीर्घाक्षर प्रचुर नमुन्याची तुलना अन्य चरणांशी करणें. एकेक नमुना घेऊन तुलना केल्यास असें दिसतें की दीर्घाक्षरी चरणांतील उच्चारप्रमाणेच सर्वत्र उच्चारण होतें.

नमुना (१) :

(i) जेथे जातो तेऽऽथेऽऽ तूं माझा सां गाऽऽ तीऽऽ

(ii) जीवना वां चोऽऽनीऽऽ त ल म ळे माऽऽ साऽऽ

(iii) अंत्यजादि योऽऽनीऽऽ तर ल्या हरि भ जऽऽ ने ऽऽ

हा 'देवद्वार' किंवा मोठ्या अभंगाचा नमुना आहे. पहिली ओळ सर्वगुरु स्वाभाविकपणेच आहे. त्याच्या बरहुकुम बाकीच्या भिन्न अभंगांतील ओळी आहेत. तिसऱ्या ओळींतील 'तर' आणि 'हरि' हे शब्द दोन लघूंचे म्हणजे द्विमात्रक आहेत व त्यांची जागा पहिल्या चरणांतील 'तूं' व 'ज्ञा' या दीर्घ अक्षरांची आहेच. उलट दुसऱ्या ओळींत वरवर पाहतां लघु अक्षरें बरींच असूनहि तीं स्थानपरत्वे उच्चारण पाहतां द्विमात्रक कालाचीं आहेत. उदा., 'तळमळे'—पैकीं पहिलीं 'तळम' हीं तीन अक्षरें 'तूं माज्ञा' या तीन दीर्घ अक्षरांच्या जागीं आहेत व म्हणून तीं प्रत्येकीं द्विमात्रक कालाचीं आहेत हें स्पष्टच होतें.

नमुना (२):

- (i) हेंची दान देगा देवा, तूझा विसर न व्हावा
- (ii) देह जावो अथवा राहो, पांडु रंगीं दृढ भावो
- (iii) व्याघ्रें उपदेशिला कोल्हा, सुखें खाऊं द्यावें मला
- (iv) वर्णां श्रम करिसी चोख, तरि तू पा वसि उत्तम लोक

हा 'देवीवर' अभंगाचा नमुना आहे. पहिल्या ओळींत बरींचशीं अक्षरें स्वभावतःच दीर्घ आहेत, आणि जेथे लघु असून उच्चारतः दीर्घ आहेत त्या खाली दुसऱ्या व तिसऱ्या उदाहरणांत दीर्घाक्षरें स्वभावतः आहेतच. चौथ्या ओळींत 'करि', 'तरि', 'वसि' आणि 'तम' या द्विलघूंच्या उदाहरणाने ह्या जागा द्विमात्रक कालाच्या आहेत हें सिद्ध होतेंच.

नमुना (३) :

महारासी शिवे, कोपे ब्राह्मण तो नव्हे
 तथा प्रायश्चित्त कांहीं, देह त्याग करितां नाहीं
 नातळे चांडाल त्याचा अंतरीं विटाळ

या नमुन्यांत 'देवीवरा'ची व छांदस 'लवंगलते'ची संमिश्र रचना आहे, म्हणजे कांही चरणांत आयतालकपूर्व दोन अक्षरे नाहित व ते चरण छांदस 'लवंगलते'चे मानावे लागतात. मात्र यांत मध्य यमकाची खास लक्षणे आहे. दुसऱ्या ओळींत 'करि' ही २ लघूची जोडी खालच्या ओळींतील 'री'च्या जागी आहे, आणि वर 'ण' अक्षर त्याच रकान्यांत आहे. तेव्हा तेंहि द्विमात्रक असलें पाहिजे हें उघड आहे.

नमुना (४) : घनाक्षरी :

- (i) अथो कैके यी हें काय, केलें तुवां हाय हाय
 न म्हणवे तुज माय, जन्मो जन्मीं वैरिणीऽऽ
- (ii) सर्व जगदभिराम, वना धाडीला तो राम
 केलें विख्यात कुनाम, कीं हे पति मारिणीऽऽ
- (iii) बोले सुंदरी तथासी, स्व वंश नाम न सांगसी
 तरी आम्ही पर पुरुषासी, वदणें मर्या दा नोहे

मराठींत रूढ असलेल्या 'घनाक्षरी'ची चाल परंपरेनेच मुळी विलंबित किंवा दीर्घ उच्चारणाची आहे. गुजरातींतहि तशीच चाल ('घनाक्षरी'ची)

आहे हें या प्रकरणाच्या आरंभीं आलेंच आहे. वर दिलेल्या उदाहरणां-
तील 'पर', 'पुरु', 'वद' वगैरे द्विलघु जोड्याहि त्या जागीं साधारणपणे
द्विमात्रक दीर्घोच्चारण आहे हेंच दर्शवितात.

नमुना (५) : भूपाळ्यांतील छंदस रचना :

- (i) राम आकाशीं पाताळीं, राम नांदे भूमंडळीं
योगीयांचे मेळीं, सर्व कांळीं, शोभतेऽऽ
- (ii) उठा उठा सकळ जन वाचे स्मरा गजा नन
गौरी हराचा नंदन, गज वद न गणपतीऽऽ
- (iii) उठिं उठिंवा मोरे-श्वरा चवदा विद्यांच्या माहेरा
चतु-भुजा पर-शु धरा अंकुशधरा गज-वद-नाऽऽ

भूपाळ्यांची रचना मुख्यतः मात्रिक आवर्तनांची असते.* कांही
भूपाळ्यांत हीं आवर्तनें लघूचे उच्चार दीर्घ करून साधलीं जातात, म्हणजेच
तेवढा भाग 'छंदस' असतो. वरच्या उदाहरणांत असे नमुनेच आहेत.
त्यांत 'सक', 'गज', 'गण', 'उठि', 'पर', 'कुश', 'वद', वगैरे द्विलघु
जोड्या आहेतच. त्यांवरूनहि त्या-त्या जागी अक्षरांचें उच्चारण द्विमात्रक
कालाचें आहे हें दर्शविलें जातें.

* भूपाळी व आरती यांबाबतची चर्चा पुढे सहाव्या प्रकरणांत विस्ताराने
केलेली आहे.

नमुना (६) : आरतीमधील छंदस रचना :

— — — — — । — — — — । — — — — । — — — — ।
युगे अ - द्वावीस विटेवरी उभाऽऽ

— — — — । — — — — । — — — — । — — — — ।
वामांगी र खुमाई दिसे दिव्य शोभाऽऽ

या नमुन्यांत आरतीमधील छंदस रचना दिली आहे. आरत्या बहुधा 'परिलीना' या मात्रिक जातींत असतात. परंतु मध्येच कोठे कोठे 'छंदस परिलीने'ची छटा आढळते. यांतहि 'रखु' ही जोडी उघड उघड द्विलघु आहे आणि 'विटे' व 'दिसे' ह्या उच्चारतः द्विलघु आहेत. त्यांवरून ती ती जागा द्विमात्रक उच्चारणाची ठरते.

[२] स्वाभाविकपणे दीर्घाक्षरी असलेल्या अभंग चरणाची तुलना 'विद्युन्माला' या स्वभावतः दीर्घाक्षरी वृत्ताशी, आणि हरिभगिनी, साकी, चंद्रकांत या जातींच्या दीर्घाक्षरप्राय चरणांशी करून नंतर इतर (अभंगाच्या) चरणांशी ती केली म्हणजेहि हीच गोष्ट निर्दिष्ट होते.

विद्युन्माला : वि द्युन् मा ला ऐ सें ब्रो ला जेथे मा मा गा गा आ ला
हरिभगिनी फटका : रा मा च्या की ना मा चा मी टा हो फो डीं जो रा नेऽऽ
लवंगलता-साकी : चो रां नी हो गा ई ने ल्या धां वा धां वा ऐ सेंऽऽ ऽऽ
पतितपावन-चंद्रकांतः वि श्वा च्या ही क क्षे सी जो ल क्षी प्र शे नेऽऽ ऽऽ ऽऽ
देवद्वार : जे थे जा तो ते ऽऽ थे ऽऽ तूं मा झा सां गा ऽऽ ती ऽऽ
जी व ना वां चो ऽऽ नी ऽऽ त ल म ले मा ऽऽ साऽऽ

वरील उदाहरणांतील वृत्त व जाति यांमधील अक्षरांच्या उच्चारणा-
बद्दल वादच नाही. तसेंच उच्चारण व तीच म्हणणी अभंगांच्या चरणांतहि
राहते. यांतील पहिला 'देवद्वार'-चरण स्वभावतःच दीर्घाक्षरी आहे व

दुसऱ्यामध्ये असलेलीं लघु अक्षरें व्याकरण दृष्टीने नियत दीर्घ नसलीं तरी उच्चारणतः तशींच होणार हेंहि वरील 'विद्युन्माला' व इतर पद्यें यांमधील त्या स्थानच्या अक्षरांच्या तुलनेने निश्चित होतें.

[३] अभंगाला तालाचा ठेका लावण्याची पद्धत आहे. कै. गणपतराव बर्वे (संगीतज्ञ मास्टर मनहर बर्वे यांचे संगीतज्ञ वडील) यांनी गुजराती भाषेंत "गायनवादनपाठमाळा" नामक बृहद्ग्रंथ लिहिलेला आहे. त्यांत त्यांनी मराठी पद्यांचाहि विचार केला आहे. तेथे अभंगांतील ताल-ठेक्या-बाबत ते पुढीलप्रमाणे लिहितात :

"मोठ्या अभंगांत...४...४ (ताल-) मात्रांचे विभाग पडतात हें खरें.. लहान अभंगांत...३ ज्या अक्षरापासून ताल सुरू करून चार-चार अक्षरांवर ताल द्यावा. यांतहि वस्तुतः ४ (ताल-) मात्रांचेच विभाग आहेत." ("गा. वा. पाठमाळा," पृ. ४९-५१)

मोठा अभंग : सत्य चिदा नं॑ऽऽदऽऽब्रह्म पद वं॑ऽऽदुं॑ऽऽ
 ÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷ ०

लहान अभंगः साचुं पळे पळे बोलो, खोदुं कटी नहीं बोलो
 ÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷

या तऱ्हेने 'देवद्वार' नामक मोठ्या अभंगाचें ताललेखन असें होईल :

जेथें जातो ते॑ऽऽथें॑ऽऽ तूंमाझा सां गा॑ऽऽती॑ऽऽ
 ÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷ ०

जी व ना वां चो॑ऽऽनी॑ऽऽत ल म ले मा॑ऽऽसा॑ऽऽ
 ÷ ० ÷ ० ÷ ० ÷ ०

म्हणजे चार-चार तालमात्रांच्या विभागांत चार-चार अक्षरें येतात, पहिल्या चरणांत तीं दीर्घच आहेत, व दुसऱ्यांतीलहि उच्चारणतः व साधर्म्या-मुळे दीर्घ मानावीं लागतात. म्हणजेच तालाचें आवर्तनहि आठ ताल

मात्रांचें आहे. त्यावरून नियम असा निष्पन्न होतो की १ तालमात्रेच्या कालांत १ दीर्घ किंवा द्विमात्रक अक्षर येतें. तालाच्या कांटेकोर भाषेंत बोलावयाचें म्हणजे अभंगाला धुमाळी तालाची साथ दिल्यास अभंगाची म्हणणी स्वाभाविक उच्चारणाची होईल आणि तेथे १ तालमात्रेच्या जागीं १ दीर्घ किंवा उच्चारणतः द्विमात्रक अक्षर येईल. तालमात्रा सारख्या कालाच्या असल्यामुळे अक्षरेंहि सारख्याच कालमानाचीं म्हणजे द्विमात्रक ठरतात म्हणून अभंगांतील अक्षरें उच्चारणतः दीर्घ किंवा द्विमात्रक मानावयाचीं. कै. बर्वे यांचा वरील ग्रंथ “छंदोरचने”च्या पूर्वी कित्येक वर्षे प्रसिद्ध झालेला होता, पण तो कै. पटवर्धन यांना उपलब्ध झालेला दिसत नाही.

श्री. गो. वि. खासगीवाले या छंदःशास्त्रज्ञांची तालशास्त्रात फारच उत्तम गति आहे. त्यांनी प्रत्यक्ष भेटींत ही म्हणणी ऐकल्यावर तालाचें स्वरूप वरीलप्रमाणेच स्पष्ट केलें. शब्दांचें उच्चारण मी सुचविल्याप्रमाणे होतें असें मानल्यास तालाचें स्वरूप तसें राहिल असें मत त्यांनी दिलें आहे. परंतु हें उच्चारण अस्वाभाविक आहे असें त्यांचें मत आहे व म्हणूनच ते अभंगाला ‘अताल’ मानतात. परंतु अभंगाला लावलेला हाच ठेका ‘विद्युन्माला’ वगैरे पद्यांमध्ये जर स्वाभाविकपणे चालत असतो तर तो तसाच समान रचनेच्या ‘जेथे जातो तेथे’ वगैरे अभंगचरणांतहि स्वाभाविकपणे चालला पाहिजे. त्यांतील उच्चारण तर स्वभावतःच सारखें म्हणजे द्विमात्रक आहे. तोच ठेका इतर अभंगचरणांत तसाच चालू ठेवल्यावर तालमात्रेच्या जागीं येणाऱ्या अक्षराचें कालमानहि तेंच म्हणजे द्विमात्रक राहिल आणि मग ही म्हणणी अस्वाभाविक म्हणणें सद्यत्तिक ठरणार नाही मात्र अक्षरांची म्हणणी स्वाभाविक कालमानाची ठेवून (‘विद्युन्मालें’तल्या सारखी ठेवून) ताल ‘दुप्पट जलद’ लयींत ठेवावयाचा.*

* म्हणणी लघुप्रयास केल्यावर ताल स्वाभाविक लयींत येईल. तेव्हाहि उपाद्बलक प्रमाण कसें आढळते तें पुढील [४] कलमाच्या शेवटी दिलेल्या चर्चेच्या अनुरोधाने पाहण्यासारखे आहे.

[४] या तालाच्या प्रमाणासारखेंच अन्य प्रमाण म्हणजे स्टॉपवॉच्च्या किंवा टाइम्पीस्च्या 'टिक्टिक्'चें. ही एक 'टिक्टिक्' किंवा 'टिक्-टिक्' एवढ्या आवाजाचा काल, हें एक 'एकक' किंवा 'यूनिट्' मानून त्याला धरून स्वाभाविक म्हणणी केल्यास अक्षरांच्या उच्चारणाचें कालमान सारखें राहून तुलनाहि करतां येते. १ टिक्-टिक् बरोबर १ अक्षराचा उच्चारणकाल, असें हें प्रमाण पडतें; आणि उच्चारणात्मक म्हणणी जलद केल्यास तेथे १ टिक्टिक्च्या बरोबर २ अक्षरें असें प्रमाण पडतें :

स्वाभाविक म्हणणी : } १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ टिक्टिक्
जे थें जा तो ते SS थें SS
विद्युन् मा ला ऐ सें बो ला

दुप्पट जलद म्हणणी : } १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८
जेथें जातो तेSSथेंSSतूंमा झासां गाSSतीSS
विद्युन् माला ऐसें बोला जेथे मामा गागा आला!

'जेथे जातो तेथे' या चरणाच्या जागीं अन्य कोठलाहि अभंग चरण घेतल्यास म्हणणी याच प्रमाणांत कायम राहते. म्हणजेच छांदस अक्षरांच्या उच्चारणकालांत साम्य आहे, व म्हणूनच तीं अक्षरें द्विमात्रक कालमानाचीं मानावयाचीं. लघुप्रयास म्हणणींत कालमान सारखेंच राहतें, पण तें स्वाभाविक म्हणणीच्या निम्में म्हणजे एक अक्षरमात्रेचें असते. म्हणजे तेथे १ टिक्टिक्ला २ अक्षरें असें प्रमाण पडेल. पण तेथेहि ३-४ व ७-८ या टिक्टिक्खालीं 'ते-थें' व 'गा-ती' अशीं अक्षरें येतात. स्वाभाविक म्हणणींत तीं अक्षरें प्लुत मात्रा धरून ४ मात्रांच्या कालमानाचीं होतीं तीं आता लघुप्रयास म्हणणीमुळे २ मात्रांचीं झालीं व प्लुति उडाली. इतर अक्षरें प्रत्यक्षपणेच ४ मात्रांचीं असूनहि २ मात्रांच्या कालमानांत उच्चारलीं गेलीं. यावरूनहि या छांदस रचनेतील उच्चारणाबाबत स्पष्टीकरण मिळतें. आता या म्हणणींत 'ते-थे' वगैरेंच्या जागीं लघु अक्षरें असलीं तरीहि लघुप्रयासांतहि तीं एकेकच

येतील व त्यावरून त्यांचे स्वाभाविक म्हणणीच्या वेळचे द्विमात्रकत्व सिद्ध होईल :

| | | | | | | | | |
|--------------------|--------|-----|---|----|------|-------|-----|---|
| | १ | २ | ३ | ४ | ५ | ६ | ७ | ८ |
| लघुप्रयास म्हणणी : | आपु | लेआ | प | ण | जाणा | वेस्व | हि | त |
| | तुळ्सी | हार | ग | ळा | कासे | पीतां | ब्र | र |

वरील म्हणणींत 'तुळ्सी' या तीन अक्षरांचा उच्चार द्विमात्रक कालांत होतो. तो तसाच 'प', 'ण', 'हि', 'त', 'ग', 'ब्र', 'र' या अक्षरांतहि प्रत्येकीं होतो. पण स्वाभाविक म्हणणीतील या अक्षरानंतरची द्विमात्रक कूस येथे गेली. म्हणजेच स्वाभाविक म्हणणींत हीं अक्षरे द्विमात्रक विलंबनासह चतुर्मात्रक कालाचीं होती व सुटीं अक्षरे प्रत्येकीं द्विमात्रक कालाचीं होती. हीच गोष्ट तालठेका ठेवून जलद म्हणणी केल्यावर आढळते. या सर्व प्रमाणांवरून छांदस रचनेतील अक्षरोच्चार द्विमात्रक कालमानाचा असतो हे कै. माधवराव पटवर्धनांचे मतच ग्राह्य ठरते

प्रकरण पांचवें

ग्रांथिक ओवी

कंठस्थ आणि गेय ओवी-अभंगांचा विचार केल्यावर आतां ग्रंथांतर्गत ओवीचा विचार करावयाचा. हे ग्रांथिक ओवीबद्ध साहित्य अपरंपार असून मराठी भाषेचें अपूर्व भांडार आहे. त्यांत इतकी विविधता आणि विभिन्नता आहे की त्यांतून एखादें नियमित रचनासूत्र शोधून काढणें दूरापास्त होतें. म्हणून त्यांत स्थूलमानाने लयतत्त्वनिदर्शक अशीं कांही प्रमाणें गवसलीं तर पाहावयाचीं आहेत.

‘ओवी’चे ग्रांथिक उल्लेख :

जुने कवि कंठस्थ व गेय ओवी-अभंगाला जसे ‘ओवी-वोवी’ म्हणत तसेच या ग्रांथिक पद्यप्रकारालाहि ‘ओवी’च म्हणत. ज्ञानेश्वरांपासून अगदी अलीकडच्या कवीपर्यंत सर्वांनी तो छंद वापरला असून त्याचें नियमन करतां येत नाही असा निर्वाळा दिला आहे.

(१) महानुभावांतील बोपदेवशिष्य भीष्माचार्य याने आपल्या “मार्गप्रभाकर”मध्ये ओवीचें लक्षण पुढीलप्रमाणे दिलें आहे :

गायत्रीपासौनि धृतिपर्यंत । ग्रंथ वोवीयांचे तीन चरण जाणावे मिश्रित ।

प्रतिष्ठेपासौनि जगतीपर्यंत । चौथा चरण ॥

बंधाचे दोनि मुख्य मार्ग । एक गौड दुसरा वैदर्भ मार्ग ।

देववाणीचे जे बंधवर्ग । तो वैदर्भमार्ग ॥२२९॥

या वर्णनावरून १४ व्या शतकांत ग्रांथिक ओवीविषयीं लेखकांची कल्पना म्हणजे तो केवळ अक्षरसंख्येवर अवलंबून असलेला अनियमित

पद्यबंध होय अशी असलेली दिसते; आणि एकंदर टक्केवारी काढल्यास या अनिर्बंध मोकळेपणाचा लाभ सर्वत्र ओवी-कारांनी घेतल्याचें आढळून येतें.

(२) महानुभावीय कवि लक्ष्मीर याचा छंदःशास्त्रावर एक “महाराष्ट्र काव्यप्रदीपिका” नांवाचा ५६ ओव्यांचा ग्रंथ आहे. हा लक्ष्मीर कवि १६ व्या शतकातील मध्यावर होऊन गेला. त्यांत त्याने मुख्यतः ओवीचें विवेचन केलेलें आहे. त्याने ओवीचे साडेतीन-चरणी, चार-चरणी, साडेचार-चरणी व पांच-चरणी असे प्रकार उदाहरणें देऊन स्पष्ट केले आहेत. तसेंच, साडेतीन चरणाच्या ओवीचे सुद्धा अक्षरांच्या न्यूनाधिक्यामुळे एकंदर शुद्ध १६ व मिश्र ६ असे एकूण बावीस प्रकार होतात ते सोदाहरण सांगितले आहेत. ही सर्व माहिती सुप्रसिद्ध संशोधक श्री. य. खु. देशपांडे यांनी “बद्धिपूर वर्णना”च्या आपल्या आवृत्तींत प्रस्तावनेमध्ये नमूद केली आहे. सर्वांत कमी अक्षरांची जी साडेतीन-चरणी ओवी ती ‘लघुचरणी’ तिची व्याख्या :

पाचसा सात अक्षरें गणती : तिहीं चरणीं एती

शेवटीं चारपांच होती : ते ‘लघुचरणी’ ॥२॥

सर्वांत जास्त अक्षरांची साडेतीन-चरणी ती ‘अतिदीर्घा’. तिची व्याख्या :

चौदा पंधरा सोळा : तिहीं चरणीं अक्षरांचा मेळा ।

शेवटीं दश एकादश दिसती डोळा : ते ‘अतिदीर्घा’ ॥५॥

त्रौचरणीचें उदाहरण :

रमनेचिये चाडे : हिंसा करीती कोडें

दावनी देती बोकडे : देवतेपुढें

॥४३॥

‘चोहड’ ऊर्फ साडेचार चरणीचें उदाहरण :

ऐसिया एकैकें दृष्टान्ती : अनेक खंडनाचिया मुक्ति ।

अभेदु दूषिजे हेतुमंती : परि न वानिती : अहंभावे ॥४४॥

पंचचरणीचें उदाहरण :

जे सांडुनी ज्ञानवैराग्यभक्ति : अन्य साधनें करीती

यथार्थ नमविती : ते पावती नरकगती ॥४५॥

यावरून एकनाथी ओवीसारखी अत्यंत समतोल व अंतःप्रासयुक्त ओवी 'चोहड' ऊर्फ साडेचार चरणी ठरेल. जिच्या चौथ्या चरणांतील अक्षरें बाकीच्या चरणांमधील अक्षरांएवढीं सरासरीने असतात, ती ओवी चौचरणी म्हणावी लागेल. अत्यंत अनियमित, पण खंडित चरणांनी युक्त व अंतःप्रासाने बांधलेली ती पंचचरणी ओवी. अशा अनिर्वध मापाच्या ओव्या एकनाथांच्या रचनेंतहि आढळतात. अशा प्रकारे विविध तऱ्हेच्या ओव्यांचें वर्णन करून लक्ष्मीर कवि म्हणतात :

ऐसी हे ओवी काव्यदीपिका : महाराष्ट्रयुक्ती योजौनि देखां

जेसी व्याकरणी संस्कृती श्लोका : बोलिली मुद्रा ॥५५॥

(३) 'ओवी'विषयी ज्ञानेश्वर म्हणतात की हा "आबालसुबोध बंध" "जाणिवेते मिरवी, गीतेंविनाहि रंगु दावी" असा आहे. तो खास "मन्हाटिया भंग" आहे. ज्ञानेश्वरांच्या ग्रंथांत 'ओवी'चा उल्लेख पुढीलप्रमाणे आला आहे :

देशियेचेनि नागरपणे । शांतु शृंगाराते जीणें

वोवीया की होती लेणें । साहित्यासी ॥ (अध्याय १०—'ज्ञानेश्वरी')

तो कृष्णार्जुन संवादु । नागरीं बोलीं विशदु ।

सांधो दाऊं बंधु । वोवीयेच्या ॥ (अ० १३—'ज्ञानेश्वरी')

(४) ज्ञानेश्वरांच्या ओवीचें सामर्थ्य वर्णन करणारी पुढील प्रसिद्ध ओवी एकनाथांनी लिहिली असून तिच्यांत 'ओवी'चा उल्लेख आहेच :

ज्ञानेश्वरा । पाठींजो वोवी करील मन्हाठी ।

तेणें रत्नखचिताचिया तारीं । जाण नरोटी ठेविली ॥

(५) महानुभावांपैकी भास्करभट ब्रोरीकरणे 'ओवी'चा उल्लेख केला आहे :

तथा नागार्जुनाच्चा उपदेशु । म्हणौनि बोलावेया शांतिरसु ।
भास्कर कवि जाला सौरसु । वोवी प्रबंधी ॥

(‘उद्धवगीता’ ६)

(६) नरेन्द्र कवीनेहि असाच उल्लेख केलेला आहे :

ते मन्हाटे बोल रसिक । वरी दावीन देशियेचेनि बिक ।
म्हणैन सत्याख्यान श्लोक । मिसें वोविचेयेनि ॥

ऐसी, वाग् पुष्पमाला । वोवीया एकोणतीस शतें एकूण चाळीस
सरळा । पूजा केली श्रीचरण कमळा । देवरायासी ॥

(‘रुक्मिणीस्वयंवर’)

यानंतरहि अनेक कवींनी असाच उल्लेख केलेला आढळतो. तो येथे देत नाही.

ग्रांथिक ‘ओवी’चे कांही स्थूल नमुने :

ग्रांथिक ओवीची आणि गेय ओवीची एक विशिष्टता समान आहे. दोहोंतहि चौथा चरण दिडका असतो. जेथे हा अंत्यचरण लघु नसतो तेथे बहुधा मध्यंतरीं सयमक वा निर्यमक विराम असतो. अंत्य चरणाच्या दृष्टीने या ओव्यांचे कांही प्रकार संभवतात : (१) चतुरक्षरी किंवा तत्सम कालभाराच्या अंत्य चरणाची ओवी; आणि (२) सप्ताक्षरी किंवा तत्सम कालभाराच्या अंत्य चरणाची ओवी. पांच किंवा सहा अक्षरांचा अंत्य चरण निसरड्या, द्रुत उच्चारणाने चतुरक्षरीसारखीच बनतो, किंवा प्लुत मात्रांच्या आश्रयाने सप्ताक्षरी अंत्य चरणासारखा होतो. या दोन्ही प्रकारांचा संबंध कंठस्थ ‘देवद्वार’ अभंग आणि विशिष्ट मराठी ‘घनाक्षरी’चा रचना यांच्याशी

फारच जवळचा असावा असें वाटतें. याशिवायहि आणखी दोन प्रकार सामान्यपणे आढळतात : (३) कांही ओव्यांत अंत्य चरणाची विशिष्टता दिसली-न-दिसली तरी प्रारंभीच्या दोन चरणांचा झोक, मागील प्रकरणांतील शेवटच्या कलमांत उद्धृत केलेल्या, 'महारासी शिवे । कोपे ब्राह्मण तो नव्हे' वगैरे रचनेसारखा असतो. विशेष गोष्ट ही की महानुभावी कवींच्या ओव्यांत ही गोष्ट फार मोठ्या प्रमाणांत आढळते. (४)थ्या प्रकारांत अंत्य चरण प्रदीर्घ असतो. तो आठ अक्षरी असेल तेव्हा तेथे 'देवीवर' छंदाचा भास होतो याहून अधिक अक्षरें असल्यास अंत्य चरणांत मध्यविराम अगदी स्पष्ट असतो. अशा तऱ्हेच्या रचनेला 'साडे-चार चरणी' रचना असें रूढ नांव आहे. पण तेथेहि एकंदर आराखडा 'घनाक्षरी' सारखा भासतो. चौथ्या चरणाचें हें प्रदीर्घ रूप म्हणजे 'घनाक्षरी'च्या शेवटच्या चरणाचें लांबलेलें रूप होय असें नक्की वाटूं लागतें.

ओवीच्या रचनेशी असलेला हा अभंग-घनाक्षरींचा संबंध कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी "पद्यप्रकाश" (पृ. १११) मध्ये ध्वनित केलेला आढळतो. येथे त्याचें तपशीलवार विवेचन व पृथक्करण केलेलें आहे.

वर जो तिमरा प्रकार वर्णिला आहे त्यासारखेच पहिल्या दोन चरणांच्या संयोगाचे प्रकारहि आढळतात : (१) सहा-अक्षरी चरण, (२) आठ अक्षरी चरण, (३) या दोहोंच्या मिश्रणाने होणारी संयुक्त रचना, म्हणजेच वरच्या परिच्छेदांतील ३ रा प्रकार, आणि (४) आठांहून अधिक अक्षरांचे चरण. यांपैकी प्रकार (१)मध्ये चरणमध्यावरील विरामाची आवश्यकता नसते; एकाच दमांत सर्व ओळ म्हटली जाते; प्रकार (२)मध्ये बहुधा चौथ्या अक्षरानंतर विराम येतो व ते दोन्ही खंड विविध प्रकारें स्पष्ट केलेले असतात; प्रकार (३)मध्ये पहिल्या चरणांतील सहा किंवा त्यासारखीं अक्षरें आणि पुढच्या चरणांतील दोन अक्षरें मिळून एकत्र उच्चारवयाची लकब असते. याचाच अर्थ या प्रकारांत "महारासी शिवे, कोपे । ब्राह्मण तो नव्हे"

या अभंगाची 'गति' आढळते; (४) थ्या संमिश्र प्रकारांत चरण प्रदीर्घ असतो म्हणून दोनदा विराम येतो; त्यापैकी मुख्य विराम अंत्य अक्षर किंवा अंत्य अक्षरावली यापूर्वी येतो; आणि दुसरा त्याच्या आधी येतो. क्वचित् प्रसंगीं जेव्हा एकच विराम या दीर्घ ओळींत येतो तेव्हा अंत्य अक्षरावलींतील पहिल्या अक्षरावर भार किंवा आघात येतो व त्यापूर्वीचीं अक्षरे त्या प्रमाणांत लघुप्रयास किंवा जलद उच्चारलीं जातात. या प्रदीर्घ चरणाची रचना मात्र जवळजवळ गद्यकाव्यसदृश होते. ही अगदी 'मुक्त' स्वरूपाची ओवी होय.

या दृष्टीनेच ग्रांथिक ओव्यांचें पृथक्करण पुढे केले आहे. त्यांतील कांही महानुभावी रचना ज्ञानेश्वरांच्या थोडी पूर्वीची असून इतर महानुभावी रचना ज्ञानेश्वर-समकालीन आहे. त्यानंतरच्या काळांतील जुन्या कवींच्या ओव्यांचाहि विचार पुढे केलेला असून आधुनिक काळांतील ओवीचें स्वरूप नाटकांत व काव्यांत कसें आहे तेंहि दिग्दर्शित केलेलें आहे.

महानुभाव कवींची ओवी :

दामोदरपंडित :

- (१) आता सांडा अन्य भजनें : कां नाइकां वेदपुराणें ।
मुंचिजे ना आता कव्हणें : एकु श्रीकृष्णरावो ॥४०॥
- (२) जैसा विकाशु पद्मिनी : उदैलिआ तरणींSS
तैसें संतजनांचा मनीं : श्रीकृष्ण चरित्रSS ॥
- (३) ऐसें नवरसू नाटक : देऊ खेळे जगमोहक
निजरूप तें ब्रह्मदिका : ठाउकें नव्हे ॥
निर्गुण कां जाहलें सगुण : निराकारा साकारपण
निरभिमाना दैत्य निर्दाळण : हें कां घडे ॥ ('वत्सहरण')

वरच्यापैकी (१) ली ओवी उघडउघड 'घनाक्षरी'सदृश रचनेची आहे. (२) न्या ओवींत प्रथम-तृतीय चरण अष्टाक्षरी, द्वितीय चरण पूरक मात्रांचा व शेवटचा चरण षडक्षरी वाटतो; पण टाळीच्या अनुरोधाने पाहतां टाळी 'त्र' वर पडत असल्यामुळे पुढे पूरक मात्रा घ्यावयाच्या, किंवा 'त्र' चें 'तर' असें उच्चारण करावयाचें. ही ओवी वाचतांना असा भास होतो की पहिले दोन चरण व पुढचे दोन चरण मिळून एक द्विपदी बनते, व ती 'चंद्रकांता'च्या छांदस रचनेसारखी असते. तशा रचनेतील मात्रावर्तनी भूपाळ्या आहेतच. त्यांवरून असें म्हणतां येतें की या ओवींत कांहीतरी मात्रासमूहात्मक कालभाराचें तत्त्व आहे. (१) ल्या ओवींत विरामहि चरण-मध्यावर स्वाभाविकच येतो. (३) न्या उदाहरणांतील ओव्यांत अंत्य चरण चतुरक्षरी आहे व त्या मानाने इतर चरण दीर्घ म्हणजे अष्टाक्षरी नमुन्यांचे आहेत. त्यांमध्ये विराम मध्यावर येत आहे. दीर्घ इतर चरण व लघु अंत्य चरण यातील दीर्घतेच्या प्रमाणांतील विरोधाभासामुळे, तसेंच शब्दयोजनेतील विरोधाभासामुळे हा चरणमध्यावरील विराम उठून दिसतो.

महदाइसा उर्फ महदंबा :

(१) ॐ नमो आदिबीजा : परमार्थ सहजा

श्रीगुरु आदिराजा : नमन माझे ।

(२) विश्रयाचें गडदरें : त्येजवीलें दातारें

स्वामी चक्रधरें : महदंबेसी । ('गर्भकांड ओव्या')

या दोन्ही ओव्यांचे अंत्य चरण मात्रिक दृष्ट्या चतुरक्षरी चरणांसारखे आहेत. बाकीच्या तीन चरणांची रचना सहा-अक्षरी चरणासारखी आहे. मात्र चरणमध्यावर विराम स्पष्टपणे आढळत आहे. (२) न्या ओवीतील प्रथम चरण अष्टाक्षरी नमुन्याकडे झुकला आहे. (१) ल्या ओवींतहि श्लोक तसाच आहे. त्यामुळेच विराम स्वाभाविक वाटतो.

भास्करभट बोरीकर :

- (१) मनोग्थु पुरलाऽऽ : ऋषी शृंगु हातीं लागला
 मग माघौति ते अबळा : नगरा येऽऽती जाली ॥६४॥
 ऋषीशृंगासारिखाऽ : क्रीडाकुरंगु केला देखाऽऽ
 यां स्त्रियांसि नये लेखाऽ : ऐसा कवणु असे ॥४६५॥
- (२) तो झडपुन्नि पाखीं : विदारिलीं नाखीं
 घाय मुतां मुखीं : विकळुऽगेलाऽ ॥४६८॥
 हातीचिआ मोहडाऽऽ : सिंदो करी रगडाऽऽ
 तो नुचली चवडाऽऽ : कोल्हेयांऽवरोऽऽ ॥४८६॥
 दिवाकराची धाडीऽऽ : साइलियाते न मोडी
 कसकसा रगडीऽऽ : अंधकारातें ॥४८८॥
 तंव डोंडीची वीरघंटा : सनसनितीं जेंगटाऽऽ
 वाजताती एकदटा : एकेऽवेळींऽ
 रूपाचियां भूलीऽऽ : जेआं लक्ष्मी वालभैली
 बळियां घरुं रोगली : अन्हेऽरितांऽ ॥३६९॥
 पुन वाचा रसाळा : गर्व सांडवीन कोकिळाऽ
 कळहंसा आवकळा : करीऽन मी ('शिशुपालवध')
 विकाराचा विठळु - : न पडे इंद्रियांचा सळु
 ये अर्थी चालुऽऽ : मिया केला गुरुऽऽ ॥४७४॥
 ('उद्धवगीता')

(३) सेलारा गुरु : केला उजरितां सरु
 नेणेंचि दावो सपरिवारु : द्वारेंऽजातुऽ ॥४८५॥
 हे देहमासींऽऽ : वैर चाळी अहर्निशीं ॥५०६॥
 तथा बाधकाऽऽ : नेईजे कुंभिपाका ॥५०९॥
 सवें सवें पाठी : करो संनिधानाची घरटी ॥८०८॥
 ('उद्धवगीता')

(४) चंद्रकांताचेया बाळणेयावरो : घोसाळेया कांकणांचा करीं
 नाचवितांती विद्याधरो : मयूऽरातेंऽ ॥३२०॥
 फुलाचिअे सेजे : विसांत्रला प्राणपती सांडिजे
 मग देओ पाहावेया धात्रिजे : तो वेध कैसा सांघो ॥६०४॥
 भेटावेया लक्ष्मीपती : मदनलिंगासी रत्न पूजा करिती
 तेंवि कुचतरीं हार घालिती : आणिकींऽ कोणी ॥६०२॥
 आंगीचेनि सुगंधपणें : कस्तुरीमृगेंसी करुनि साजणें
 उमानिती डोळेयांची वडीलपणें : कृष्णकुमरो ॥३४२॥
 ('शिशुपालवध')

तंव म्हणे वनमाळी : ब्रह्मविद्येचां वोरकलीं
 देवतास्वरूपे कसिलीं : पुणु जालीं दळाचीं तीये ॥५४७॥
 तैसा भेदांगिकारेंविण : करूं नये अभेदलक्षण
 म्हणौनि भेदभाओ अभेदु हे न म्हण : मंत्रिपति तूं ॥५७५॥
 ('उद्धवगीता')

धरच्यापैकी गट (१) मधील ओव्यांत 'घनाक्षरी'सारखी रचना भासमान होते.

त्यांत भूपाळीची चालहि स्थूलमानाने कानाला स्पर्श करूं लागते. अंत्य चरण याचे खास निदर्शक आहेत. गट (२) मधील ओव्या 'देवद्वार' प्रकारांतील अभंगासारख्या वन्याचशा आहेत. मात्र ओवी क्र. ४८६ व ४७४ मधील अंत्य चरण दीर्घ आहेत; विशेषतः क्र. ४७४ मधील अंत्य चरण तर फारच दीर्घ आहे. गट (३) मधील ओव्यांत पहिल्या दोन दोन चरणांचा संयोग "महारासी शिवे, कोपे ' ब्राह्मण तो नव्हे" वगैरेसारख्या रचनेंतील आहे. मात्र तिसरे व चौथे चरण षडक्षरी व अष्टाक्षरी यांचे संयोग आहेत. (४) मधील रचना संमिश्र आहे. प्राथिक ओवींतील अनिर्वधत्व येथे बरेचसे प्रत्ययास येते. क्र. ३२० ही ओवी बरीचशी नियमित आहे शेवटचा चरण 'देवद्वारा'चा म्हणजे चतुरक्षरी आहे. मध्यविराम समतोलपणा दाखविणारा आहे. क्र. ६०४ ही ओवी पहिल्या दोन चरणांत कांहीसा नियमितपणा दाखवीत असली, तरी तिसरा चरण प्रदीर्घ म्हणजे द्विविरामी आहे. चौथा चरण सप्ताक्षरी 'घनाक्षरी' नमुन्याचा आहे. क्र. ६०२ मध्येहि तसेच आहे. पहिला व तिसरा चरण समतोल-निदर्शक विरामांचे आहेत. दुसरा चरण द्विविरामात्मक आहे, आणि चौथा (अंत्य) चरण मात्र 'देवद्वार' नमुन्याचा म्हणजे लघु आहे. क्र. ३४२ व्या ओवींत याप्रमाणेच रचना आढळते.

याच (४) थ्या नमुन्याच्या ओव्यांतील शेवटच्या दोन ओव्यात पहिले दोन चरण बरेचसे नियमित—'देवद्वारां'तल्या सारखे—वाटतात; पण क्र. ५४७ मध्ये अंत्य चरण द्विविरामी आहे; आणि क्र. ५७५ च्या ओवींतील तिसरा चरण तर कोणतेंही धोरण पाळणारा दिसत नाही. पण एकंदर रचनेचा श्लोक पाहतां ही क्र. ५७५ ची ओवी 'देवद्वार' नमुन्याची असल्यामुळे हा तिसरा चरणहि त्याला जुळेल अशा तऱ्हेने निसरडे व लघुप्रयास उच्चार करून म्हटला जात असावा. अशा प्रदीर्घ चरणांतील अंत्यखंडांत 'हे न म्हण' ही अक्षरे उच्चारतांना 'हे'वर भार दिला जातो व त्यापूर्वीचीं अक्षरे

एका दमांत लघुप्रयासाने म्हणण्याकडे प्रवृत्ति असते. ही गोष्ट पुढील काळातील ओव्यांत विशेष आढळते.

नवेन्द्र कवि :

- (१) उमे शंकराचा कुमरु : कीं सांगो गणांचा ईश्वरु
तो सेंदुरें साडंबरु : गौरा मेऽरु जैसा ॥१॥
ते रूपस भीमकी : अवस्वरीं कव्हणी येकाऽऽऽ
सभे येताय कवतिंकी : भीमसेना जवळी ॥७७॥
वाहाळिकु पर्वत रावो : नेपाळिचा कीर्तिदेवो
ते दोघै देति सरावो : गरुडी कस्तुरीचिए ॥२२५॥
- (२) या पांचा धाकुली : देवी रुक्मिणी उपनली
जैसी अमृताची पुतळी निगाली : चंद्रविंबौनिऽऽऽ ॥६६॥
संकोचलीं कमळें : पक्षिगे टाकित्ती अविंसाळें
चक्रवाकें होती व्याकुळें : वियोगें प्रियाचेनि ॥४७६॥
खलीं अर्ध चंद्राचा : पारजु शोधुनि चांदणेयांचा
मारु केला मोतियांचा : नक्षत्राचेयाऽऽऽ ॥५६३॥
तूं परब्रह्म अमळु : सदा मी जीवु समळुऽऽ
परि तूं शरणांगता देसि मेळु : इया आशा विनवितायें ॥६८३॥

- (३) वनदेवता दे सूचनाऽ : म्हणे मन्मथनाथु येइल या वना
जन्म देयावेया मदनां : रतीकारऽर्णेंऽऽऽ ॥७७२॥
सुवया मांडिया भरिवा : कैसिया पोटरिया आटिवा
काइ सांगो चरणांचा मेळावा : जें जन्मस्थान तीर्थांचें ॥३२३॥
खेचराचा देखीनि अवस्वरु : स्थानीं विस्मो जाला थोरु
मग बोलिला वैदर्भेश्वरु : प्रधानेंऽसीऽऽ ॥३६१॥
मी चद्रकळा आनंदगगनरत : मातें शिशुपाल राहो गिलुं पांत
तयाचें तोंड फाडुनी त्वरितऽऽ : मातें राग्वै कृपानिधि ॥६७९॥

- (४) नांवनिकेया वक्त्यासी : नुमानेचि देवाचिया गुणांची रासी
ते काई मववे मनुस्यासी : येकें मुखें ॥३२॥
जियेचिया आंगाचिया बोपें : मोतियाचें लेणें हारपे
त्राटो गरियाची गवसणी घापे : पुजेचेनि मिपेंऽऽ ॥७॥
वोडियानांचेनि कालकोपें : पाताळिचे फणिमणि जितिले दापें
अंध्रदेशीं पुजा केली वीरदर्पें : देवा मोतियां अरिगजांचा ॥२६८॥

(‘रुक्मिणी स्वयंवर’)

वरच्यापैकी नमुना (१) मधील पहिल्या ओवींत ‘देवीवर’ छंदांतील रचनेचा आभास होतो. यांत अंत्य चरण सहा अक्षरांचा असून मध्ये यमक साधलेलें आहे. हें यमक येथे सहज आलेलें असणें अगदी शक्य आहे. परंतु पुढे एकनाथांनी जी (तथाकथित) ‘साडेचार चरणी’ रचना रूढ केली त्याचें दिग्दर्शन यावरून होतें. नंतरच्या दोन्ही ओव्यांत रचना अनुक्रमें ‘देवद्वार’ व ‘घनाक्षरी’ या नमुन्यांची आहे. अंत्य चरण सप्ताक्षरी

आहे हें त्याचें निदर्शक आहे. नमुना (२) मधील उदाहरणांत संयुक्त व संमिश्र रचना आहे. पहिल्या चरणाला जोडून दुसऱ्या चरणातील अक्षरें बोललीं जात असावीत असें वाटण्यासारखा एकंदर श्लोक आहे. मात्र क्र. ६८३ च्या ओवीतील अंत्य चरण अतिशयच दीर्घ आहे. हें या कवींत अपवादात्मकच होय. नमुना (३) मधील रचनांतील डौल व म्हणणीचा श्लोक पाहतां त्या कांहीतरी चालीवर म्हटल्या जात असाव्यात असें स्पष्ट वाटतें. क्र. ३२३ व्या ओवीतील अंत्य चरण “(जें) जन्मस्थान तीर्थीचें” हा गुणगुणूं लागतांच आपणास गंगेच्या भूपाळींतील ‘स्नान करा गंगेचें’ वगैरे अंत्य चरणांची आठवण होते. तसेंच क्र. ६७९ च्या ओवीतील अंत्य चरण “मातें राखें कृपानिधि” यांतहि कोणाला ‘जयजया प्रभु गोविंदा’ यासारख्या ध्रुवपदाची, किंवा खास म्हणजे महडंबेच्या “धवळ्यां”तील (पूर्वार्ध १८) “राखें राखें प्रभुराया” किंवा (पूर्वार्ध ६४) “राखें राखें मदुसूदना’ वगैरे चरणांखंडाची आठवण सहज व्हावी. नमुना (४) मधील ओव्या मात्र प्रदीर्घ चरणांच्या आहेत. कांही चरणांत दोन समतोल खंड आहेत, कांहींत तीन आहेत; क्र. ३२ च्या ओवीत अंत्य चरण फारच लघु आहे; उलट क्र. २६८ च्या ओवीत तो प्रदीर्घ आहे. यांत मध्ये विराम आहे हें स्पष्टपणे कळून येतें.

नरेन्द्र कवीची रचना एकंदरींत प्रदीर्घ ओव्यांचीच आहे. असें असूनहि या ओव्यांच्या म्हणणीच्या वेळीं कांहीतरी चाल पूर्वी असावी असा थाट दिसतो. “रुक्मिणी स्वयंवरां”तील ‘रुक्मिणीची पत्रिका’ (उदा. वरील क्र. ६७९ ची ओवी) याची खास निदर्शक आहे शब्दांच्या रूपांतील गायनसुलभ मुरड पाहिली म्हणजे तर याबद्दल खात्रीच पटते; उदा., क्र. ३२३ व्या ओवीतील पुढील संयुक्त चरण पाहावा : “मांडिया भरिवा—कैसिया पोटरिया आटिवा”; आणि अंत्य चरण “जें जन्मस्थान तीर्थीचें” हा गुणगुणून पाहावा म्हणजे खात्री पटते. अशा तऱ्हेच्या खुत्रीने प्रदीर्घ ओव्यांतहि श्रुतिरम्यता आणतां आली आहे.

नारोत्राम बहाळिये :

- (१) जे विरहे झुरति : प्रेमें मुरति
 आर्ती उरती : निर्वाणीही ॥१३८॥
 स्मरण मनाते लुसी : बोध बुद्धीते मुसी
 अहंकार दास्यावेसी : एकवटला ॥१५१॥
 तापानळें कवळलें : भूतजात वनवलें
 कर्मजाळीं व्यापिलें : ब्रह्मांड पै ॥१९४॥
 जेथ निरंतरासि खण : अकतेआंसि करण
 निर्गुणासि गुण : अलौकीकु ॥२५३॥
 जयजय परात्परा : जयजय अमितीचरित्रा
 जय परममंगलगोत्रा : जी आदिपुरुषा ॥६३८॥

- (२) जेथ पर सुख साकारपणें : परब्रह्मा परगुणें
 पर देवा कें नांदणें : आपुलेनि आंगें ॥२५१॥
 रत्नप्रभेचेनि कोडें : मेंढिया शृंगारीति भारुडें
 राजवल्लभें पांगुरविले वेडें : नेणें सुख विशेषु ॥३३५॥

- (३) मोकळीं मोतियें जाति पसरीं : भणौनि पायसें आळिली
 या सग्वळीआचीआ क्षीरीं : वरि पंच धारगौरी
 आळंगी चोखाळपणें ॥५१५॥
 दंतोष्ट रसना : नरलोक वाकसाधना
 जरि परेशापासाव ब्रह्मभुवना : यथावेया श्रीमुखाचि एकू ॥५९०॥

('ऋद्धिपूर वर्णन')

“ऋद्धिपूर वर्णनां”तील बहुतांश ओव्या गट (१) मधल्या नमुन्याशी जुळत्या आहेत. अंत्यचरण बहुशः चतुरक्षरी-अष्टमात्रक असण्याकडे झोक

दिसतो. ओव्या १९४, २५१, ३३५ यांमध्ये चरणांतर्गत समतोल विभागहि सद्दजीं दृष्टीस पडावेत असे तुकडे आढळतात. ओवी २५३, ६३८ यांमध्ये तर हे समान तोलाचे तुकडे अंतर्गत प्रासानेहि ध्वनित झालेले आहेत. नमुना (२) मध्ये अंत्यचरण सप्ताक्षरी-चतुर्दशमात्रक असण्याकडे झोक दाखविणाऱ्या ओव्या आहेत. भूपाली-घनाक्षरी यांच्या सारखी या ओव्यांची गति भासमान होते. गट (३) मधील नमुन्यांत प्रदीर्घ चरणाच्या ओव्या आहेत. परंतु अशी रचना एकंदरीने कमीच आढळते. त्यांमध्ये समतोल खंड अर्थातच आहेत. एकंदर महानुभावी ओवी जशी कित्येक वेळा अगदी चालीला विलगून जाणारी वाटते, तशीच यांतील ओवी एकंदरीने आहे. मात्र वैचित्र्येहि भरपूर आहेत.

वारकरी व इतर कवि

मुकुंदराज :

- (१) ॐ नमो श्री' सद्गुरुनाथा : तूं परम प्राप्तीचा दाता
 कृपासिंधू' जी समर्था : अनंताऽऽअपाराऽऽ॥ १ ॥
 तूं आनंदमय स्वयप्रकाश : कैवल्यदाता परम ईश
 तूं निजरूपें अविनाश : निराकार ॥१८॥
- (२) तूं कृपासिंधू जरी वरद होसी : तरी अज्ञान जीवाचें फेडिसी
 मग लोपलें प्रगटविसी : शिवत्व सिद्ध ॥२०॥
 म्हणोनि मी विनवी शरणागत : तूं ज्ञानसूर्य हृदयीं उदित
 तरी अविद्या तम क्षणांत : फीटेल स्वामी ॥२१॥
 ("विवेकसिंधु")
- (३) ऐसी करितां तुझी स्तुति : मुकावल्या वेदश्रुति
 मग मी प्राकृत किती : वर्णवया योग्य तुज ॥
 ("विवेकसिंधु")

मुकुंदराजांच्या “विवेकसिंधू”तील मंगलाचरणाच्या १८ ओव्या फारच नियमित आहेत. चरणाची रचनाहि द्विभंगी आणि समतोल आहे. नमुना (१) मधील ओव्यांवरून हे स्पष्ट दिसते. अंत्य चरण चतुरश्ररी बनण्याकडे झोक दिसतो. मात्र गट (१) च्या ओवींत सप्ताश्ररी अंत्य चरणच मानला पाहिजे, असें वाटते. नमुना (२) मधील ओव्या प्रदीर्घ रचनेकडे वळण दाखवितात. अंत्य चरण मात्र अजून चतुरश्ररी वळणाचा आहे. नमुना (३) मधील ओव्यांत ‘घनाश्ररी’ची छाया स्पष्ट दिसते. नमुना (१) मधील क्र. १ च्या ओवींत तिसऱ्या चरणांत ‘जी’कार आला आहे. तो मानार्थी तर आहेच, पण छंदाच्या दृष्टीने समतोल रचना साधण्यालाहि फार आवश्यक आहे. तसाच प्रकार पहिल्या चरणांतील ‘श्री’काराचाहि असावा.

ज्ञानेश्वर :

- (१) म्हणोनि करावा स्वधर्म : जो करितां हिरोनि घे श्रम
 उचित देईल परम : पुरुषार्थ राज ॥
 याकारणें किरीटी : स्वधर्माचिये राहटी
 न विसंबिजे संकटीं : सिद्धमंत्र जैसा ॥
 कां नाव जैसी उदर्धी : महारोगीं दिव्यौषधि
 न विसंबिजे तथा बुद्धि : स्वकर्म जेथ ॥ (अध्याय १८)
 तो कृष्णार्जुन संवादु : नागरीं बोलीं विशदु
 सांगो दाऊं बंधु : बोडवियेच्या ॥
 नसुदीची शांतिकथा : आजि जैल कीर वाक्यपथा
 परी शृंगाराच्या माथां : पावो ठेवी ती ॥ (अध्याय १३)
 (“ज्ञानेश्वरी”)

(२) आणि ज्ञान बंधु ऐसे : शिवसूत्राचेनि मिसें
 म्हणितलें असे : सदाऽशिवें ॥
 परि शिवें का श्रीवल्लभें : बोलिलें येणेंचि लोभेंऽऽ
 मानूं तेहि लाभेंऽऽ : न बोलतांहि ॥
 मोतीयाचा कीळ : होय मोतियावरी पांगूळ
 आगळेंऽ निर्मळऽ : रूपाऽ येकीऽ
 (“अनुभवामृत”)

(३) तैसें कथेचें इये आइकपणें : एक श्रवणासि होये पारणें
 आणि संसारदुःखा मोकळपणें : विकृतित्रिण ॥
 माझा मन्हाटाचि बोल कवतिकें : परी अमृतातेंही पैजा जिंके
 ऐसीं अक्षरेंचि रसिकें : मेळवीन ॥
 (“ज्ञानेश्वरी”)
 अहो ऐक्याचें मुद्दल न ढळे : आणि साजरेपणाचा लागु मिळे
 तरी स्वतरंगाचीं मुकुळें : तुरंबुका पाणी ॥
 (“अनुभवामृत”)

तथा पुत्र तूं वटेश्वराचा : रवा जैसा कापुराचा
 चांगवा मज तुज आपणवाचा : बोल ऐके ॥
 सोनिया वरकळ सोनें जैसा : का मुख मुखा हो अरिसा
 मज तुज संवाद तैसा : चक्रपाणी ॥
 (“चांगदेव पांसष्टी”)

सर्व प्राथिक ओव्यांत ज्ञानेश्वरांची ओवी रचनेच्या दृष्टीने अत्यंत संमिश्र स्वरूपाची आहे त्यांचें मतच मुळीं असें आहे की ‘ओवी’ हा छंद ‘गीतें-

विनाहि रंगु' 'दावणारा' आहे व त्यांनी तो चमत्कार करून दाखविलाहि आहे. अतिशय लघुचरणांच्या ओवीजवळच अतिशय प्रदीर्घ रचनेची ओवी आढळते एकाच ओवींत एक चरण अतिशय लघु व दुसरा अतिशय लांब असें आढळते, त्यामुळे "ज्ञानेशाची ओवी" जास्तीत जास्त बंधमुक्त आहे असें मत होतें. पण त्यांतहि क्वचित् कांहीसा नियमितपणा दिसून येतो. वर दिलेल्या नमुन्यांत तशाच कांही ओव्या आलेल्या आहे

नमुना (१) मधल्या ओव्या द्विभंगी नमतोल चरणांच्या वनण्याकडे अधिक झुकलेल्या आहेत. चौथे चरण चतुरक्षरी आहेत. पण कांही पांच-सहा अक्षरांचे अंत्य चरण आहेत त्यांत मध्ये विराम आहेच. (२) च्या नमुन्यांतील चरण सहा-अक्षरी किंवा तत्सदृश रचनेचे बरेचसे आहेत. विशेषतः 'मोतियाचा कीळ, होय मोतिया वरी पांगूळ' या संयुक्त चरणांत 'महारामी शिवे, कोपे ब्राह्मण तो नव्हे' या रचनेतील मोडणी व म्हणणी प्रतीत होते. यांतील दोन ओव्यांचे अंत्य चरण चतुरक्षरी आहेत, पण त्यांचा उच्चार विरामपूर्वक प्लुत मात्रांनी करतां यावा असें एकंदर बळग दिसत आहे

नमुना (३) मधील रचना स्वैर व अनिर्बंध आहे असें भासतें. "ज्ञानेश्वरी"तील ओव्या बहुतांशी अशाच आहेत. "पांसष्टी"तील ओव्या वर दिल्या आहेत त्या त्यांतल्या त्यांत अधिक नियमित दिसतात येथे अंत्य चरण चतुरक्षरी किंवा तत्सदृश आहेत हें खास लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. एकंदरीने या दीर्घ चरणांच्या ओव्यांत नियम एवढाच दिसतो की चरणांतील शेवटच्या शब्दापूर्वी किंवा खंडापूर्वी बहुधा विराम असतो व ओवी गद्यसदृश म्हणावयाची असल्यामुळे त्यांतील पहिल्या अक्षरावर भार किंवा आघात येतो कांही वेळा म्हणणी जलद करून चरण एका दमांत म्हणण्याचा प्रयास होतो आणि त्यावेळीं अंत्य अक्षरच भारपूर्वक उच्चारलें जातें. विशेषतः कर्तनप्रसंगी किंवा प्रवचनप्रसंगी वक्तृत्वपूर्ण म्हणणी करावयाची असेल तेव्हा असें सहज होतें. ओवी-रचना मुळांत विवरणार्थ किंवा कथनार्थ प्रसृत

झाली. तिचें पठण श्रोत्यांपुढे केलें जात असे. (दासोपंताच्या पुढे दिलेल्या उतान्यांत याचें निदर्शक एक स्थळ आहे.) अशा वेळीं विरामपूर्वक पठण किंवा म्हणणी होणेंच अधिक योग्य असतें. प्रदीर्घ चरणांत अंत्य शब्दापूर्वीं विराम येतो तसाच आधीहि विराम येतो. प्रदीर्घ चरण बहुधा द्विविरामी किंवा त्रिभंगी असण्याकडे प्रवृत्ति दाखवितो.

कांही अभ्यासकांचें मत असें आहे की, ग्रांथिक ओवींत, विशेषतः “ज्ञानेश्वरीं”तील ओवींत, चरणांतील अंत्य शब्द सुटा होतो व त्या शब्दांतील प्रथमाक्षरावर भार किंवा आघात दिला जातो. यापेक्षा अधिक नियम तेथे दाखवितां येत नाही. प्रदीर्घ चरणांच्या बाबतींत हें मत खास लागू पडतें हें वर आलेंच आहे. पण कांही दीर्घ चरणांत समतोल भाग चरणमध्यावरहि पडतात हेंसुद्धा वरं पाहिलेंच आहे.

एकनाथ :

(१) मरणांत ' झट्टे घेतां : रुका न मिळे ' सर्वथा
तथापि ' सायास करता : आळ चित्ता ' उपजेना ॥
लोभ तेथें कैसें ज्ञान : लोभ तेथें कैसें ध्यान
लोभ तेथें समाधान : सर्वथा जाण पै नाहीं ॥
या नांव निर्लोभता : सत्य जाण सर्वथा
क्रोध लोभातें वाढवितां : जाण तत्त्वतां कामची ॥

(२) यथासामर्थ्ये यथावित्तै : चित्तै भावार्थे जीवितै
सुख द्यावें प्राणिमात्रातें : हेंचि निश्चितें निजभजन
छिद्र पडतां घट गळे : क्रोधानळें तप जळे
योगी संन्यासी पडती मळे : क्रोधें निजबळें बांधिले पै ॥

अन्नवस्त्र दानमान : पोटीच्या कळवळ्याने जाण
करावे भूर्ती प्रियप्रिय भाषण : हा स्वधर्म जाण सर्वांचा ॥

- (३) वाप कृपालु कृपानिधि : उपदेशिला युद्धसंधीं ।
परी लाविली जे समाधी : ते न मोडे त्रिशुद्धी कल्पांतकाळीं ॥
नाहीं स्थानसिद्धी चोखट : सैघ रथांचे घडघडाट ।
सुरतां शस्त्रांचे कडकडाट : लाविली निर्दुष परमात्मनिष्ठा ॥
गीता ऐके पाहे पडे : ज्यासी गीतास्मरण घडे ।
त्यासी पूर्णत्व स्वयें जोडे : मा उपदेशें नातुडे पूर्णत्व कैसें ॥
(‘एकनाथी भागवत’)

ज्ञानेश्वरांच्या ओव्या सर्वांत अधिक अप्रतिबंध आहेत, तर एकनाथांच्या ओव्या सर्वांत अधिक बंदिस्त आहेत. त्यांच्या ओव्यांत रचनांचा नमुना मुख्यत्वे (१) हाच आहे—बहुधा आठ अक्षरे किंवा त्या वळणाची रचना असलेले तीन चरण; चरणांत मध्ये विराम, आणि अंत्य चरण सप्ताक्षरी व मध्ये विरामस्थानीं बहुधा यमक. महानुभावांच्या ओव्यांत ‘घनाक्षरी’ मोडणीच्या भूपाळीचा भास होई. या ओव्यांत तर ‘घनाक्षरी’च्या मोडणीबद्दल खात्रीच पटते. चरणांतील समतोल खंड दर्शविण्याकडे निश्चित उपयोगी होईल अशी, ‘लोभ तेथें’ वगैरेसारखी, शब्दयोजना नाथांच्या ओव्यांत मधून मधून येते. तिचा अधिक प्रमाणांतील वापर रामदासांच्या ओव्यांत आपणाला आढळतो. या तऱ्हेच्या ओवीला आता ‘एकनाथी ओवी’ अशी संज्ञा प्राप्त झाली आहे. तिला बहुतेक लेखकांनी साडेचार चरणीं ओवी म्हटलें आहे. अंत्य चरणांत यमक असल्यामुळे त्या यमकानंतरचा भाग जादा आलेला अशी समजूत होऊन हें नांव दिलेलें आहे पण अशीं यमकें सर्वच कवि वापरीत नाहीत, आणि तरीहि त्यांच्या ओवीचा नमुना एकनाथी ओवीचाच असतो. अंत्य चरणांत यमक येतें, तसेंच अंतर्गत

यमक इतर चरणांतहि (पुढे मुक्तेश्वराच्या उतान्यांत दर्शविल्याप्रमाणे) कोणी वापरणें शक्य आहे, कारण चरणांत तसें विराम स्थान असतेंच, पण म्हणून कांही त्या एका चरणाचे दोन चरण किंवा दीड चरण झाला असें म्हणतां येणार नाही.

वरीलपैकी नमुना (२) मध्ये, सामान्यतः समतोल आढळणाऱ्या ओवींतहि प्रदीर्घ चरण कसे येतात तें दिसतें. पण तरीहि एकंदर रचना 'घनाक्षरी'ला जवळ अशीच भासते. अंत्य चरणांत चतुरक्षरी किंवा अष्टमात्रक आणि त्र्यक्षरी किंवा षण्मात्रक असे दोन खंड येथेहि स्थूलमानाने आढळतात. अक्षरें अधिक असल्यास लघुप्रयास उच्चारण होत असावें असें म्हणायला चरणांतर्गत यमकामुळे बळकट आधार सापडतो.

नमुना (३) मध्ये प्रदीर्घ व अनिर्बंध ओवी आलेली आहे.

चौभा कवि :

गीताचेन नादें । चरों विसरलीं श्वापदें
हरणीं वोटवीले कर्ण । तीयें राहिलीं नादबोधें ॥
नादें व्यापिलें अंबर । पक्षुजाती नेघती चारा
वीसरौनु एक जाले । पंचानन आणि कुंजर ॥
ठेलिया समुद्राचिया लता । वाहों विसरलिया सरिता
गगनीं वारा मंदु जाला । सैरा धडधडीतु होता ॥
प्रगटलें मोहनास्त्र । आकर्षले यादव वीर
चैतन्ये आकर्षिलीं । पांचै इंद्रियें येक जालीं ॥

(‘उषाहरण’)

कंठगत ओवी किंवा अभंगाचा ‘देवीवर’ प्रकार यांच्याशी जुळती ही रचना आहे. यमकरचना बहुशः ‘अ, अ, व, अ’ असून क्वचित्

‘अ, ब, क, अ’ अशीहि आहे. या कवीच्या रचनेतील हे वैशिष्ट्य सर्वश्रुतच आहे. परंतु ग्रांथिक ओवीच्या दृष्टीने पाहतां ही ओवी साडेतीन (किंवा चार) चरणी एकनाथी ओवीसारखी म्हणावी लागते. फक्त यमकयोजना मात्र निराळी.

मुक्तेश्वर :

(१) मी सत्यवादी पुण्यश्लोक : हे सत्य असेल निष्टक
तरी लोडुनी कोटि दुःख : स्वस्थ जाईल माहेरा ॥
ऐसा देउनी आशीर्वाद : जाता झाला नळ नैषध
पुढतीं पश्चात्तापे खेद : अत्यद्भुत उदेला ॥
त्यागुनी जाय परता : परत ये मागुता
सात पांच वेळां चित्ता : संशयचक्रीं सूदले ॥

(२) काया वाचा आणि मन : त्यांहीं ठेविला मजवरी प्राण
ऐशियाचें हृदय कठिण : केवि झालें कळेना ॥ ..
करणी करोनियां लपवी : महिमा दुजियाची वाढवी
महायशाची तो पदवी : आपोआप पावत ॥
राजकुमर कांता तिन्ही : विबुध म्हणती स्वर्गभुवनीं
विमानीं वाहुनी नेऊं म्हणतां मुनी : म्हणे बांधिलीं तपोवळें ॥
(‘महाभारत’)

मुक्तेश्वरांनी आपले आजोबा एकनाथ यांची ओवी आत्मसात् केली. नमुना तोच कायम आहे; पण अंत्य चरणांत विरामस्थानीं यमक मात्र नाही. नमुना (१) मध्ये साधारणतः ‘घनाक्षरी’ वळणाची रचना नियमित स्वरूपांत आढळते. नमुना (२) मध्ये अंत्य चरण ‘घनाक्षरी’ वळणाच्या ओवीचे म्हणजे सप्ताक्षरी किंवा तत्सम आहेत. पण त्या मानाने इतर चरण

प्रदीर्घ रचनेचे आहेत. त्यापैकी कित्येकांत दोन विराम आढळतात. अशी रचना एकंदरीने कमीच. मुक्तेश्वरी ओवी एकनाथी ओवीसारखीच प्रमाणबद्ध आहे. मात्र एकनाथांच्या ओवींतील एकंदर डौल येथे कमी प्रमाणांत आहे व त्याचें मुख्य कारण अंत्य चरणांत मध्यविरास्थानीं यमक नाही हें होय. शिवाय एकनाथांसारखी समतोल-सूचक शब्दसंहतीहि विशेष आढळत नाही. नमुना (२) मधील शेवटच्या ओवींत तिसऱ्या चरणाच्या मध्यावर विरामस्थानीं यमक आहे, तें सहजीं आलेलें असावें.

वामनपंडित :

| | | |
|--------------------------|-----------------------------|-------|
| जयजय भगवन् वासुदेव | : जयजय श्री देवाधिदेव | |
| जयजय यदुदेव वासुदेव | : अर्जुनगुरो | ॥ १ ॥ |
| जयजय जी भगवंता | : ऐश्वर्य ज्ञान वैराग्यवंता | |
| धर्मयश श्रीमंता | : षड्गुणा | ॥ २ ॥ |
| तूं गुणातीत निर्गुण | : तूंचि सगुण तूंचि त्रिगुण | |
| तूंचि तुझे षड्गुण | : तूं प्रत्यक्षीं अपरोक्ष | ॥ ३ ॥ |
| इंद्रिये आणि इंद्रियगम्य | : तूंचि जो इंद्रियां अगम्य | |
| तोचि तूं ध्येयरम्य | : शेषशायी | ॥ ४ ॥ |
| तूं निर्गुण अनिर्वाच्य | : तोचि तूं षड्गुणत्वे वाच्य | |
| वाच्य तितकें अवाच्य | : ठाव नुरतां वाचेसी | ॥ ५ ॥ |
| तुझे ऐश्वर्य तूंचि | : ऐश्वर्यशक्ति ही तुजी कैची | |
| अवधी सत्ताचि साची | : घट मृत्पिंड ही मृत्तिका | ॥ ६ ॥ |
| परी षड्गुणांचें विवरण | : करितां दिसे कार्यकारण | |
| षड्गुणत्वे षड्विधपण | : तें भगवद्रूप जग हेंचि | ॥ ७ ॥ |

जी सच्चिदानंद गुरु : जें जें वदलासि कल्पतरु
निर्गुण सुवर्ण सगुण मेरु : तो भेटलासि यतिरूपें ॥ ८ ॥

श्रीगुरुऽचिद्घनऽ : भगवद्गीता तुझे वचन
प्रत्यक्षीं षड्गुणज्ञान : व्याख्यान तेंचि गीतेचें ॥ ९ ॥

प्रत्यक्ष तुझे साही गुण : पाहे तोचि भक्त निपुण
आत्मा भगवंत ऐसी खूण : तो अनुभवी गीतेचा ॥ १० ॥

(“यथार्थ दीपिका”—‘मंगलाचरण’)

वामनपंडितांच्या “यथार्थ दीपिके”तील ‘मंगलाचरणा’ च्या पहिल्या दहा ओव्या वर दिल्या आहेत. त्याचें विश्लेषण पुढीलप्रमाणे आहे :
(अ) चरणांमध्ये विराम येऊन दोन खंड पडण्याची विशेषता येथे आहे. सर्व ओव्यांत हें आढळते. ९ व्या ओवीत प्रथम चरण लघु आहे, तरीहि तेथे त्र्यक्षरी तुकडे असून प्लुतियुक्त विराम आहे. (ब) अंत्य चरण बहुतेक सप्ताक्षरी किंवा तत्सम मात्रामापाचे आहेत. पण क्र. १, २, ४ या ओव्यांत ते लघु म्हणजे चतुरक्षरी वळणाकडे झुकणारे आहेत. एकंदरीने या ओव्या प्रमाणबद्ध आहेत. वामनपंडितांच्या “निगमसारां”तील ओव्यांतहि बहुधा अशीच रचना आढळते. अंत्य चरणांत विरामस्थानीं यमक वापरण्याची पद्धत मात्र येथे आढळत नाही.

दासोपतं :

न पाहें श्रोतयाचें* वदन : न करीं भाष्याधारे विवरण
स्वस्वानुभवे हें मन : न म्हणौनि संपादीं ॥ १ ॥

आइकैल तेणें आइकावें : मानैल तेणें ध्यावें
नावडे तेणें नेघावें : दोन्ही श्रवणीं ॥ २ ॥

* ओवीबद्ध रचना श्रोत्यांपुढे पठण केली जात असे याला उद्देशून हे उद्गार असावेत.

- स्वानुभवचि येथिचें प्रमाण : स्वानुभव हेंचि साधन
 अन्यत्र शास्त्रश्रवण : तैसें हें नव्हे ॥ ३ ॥
- प्राकृत म्हणौनि दूषिति : तेचि यथाज्ञाता वंचिति दि.
 भाषाचि केवळ भजती : ते मूर्ख कीं ना ॥ ४ ॥
- हार्तीं देतां नवरत्नें : मन्हाटेन बोलें नेघेणें
 आतां हानी तथा कारणें : तें दूरि नसे ॥ ५ ॥
- संस्कृतें बोलिलें सेवणें : तेंचि सांडावें प्राकृत वचनें
 ऐसियां मूर्खां मुंडणें : किती आतां ॥ ६ ॥

(‘गीतार्णव’)

दासोपंताची ओवीरचना प्रचंड आहे. त्यांतून हा लहानसा उतारा घेतला आहे. तरी तेथेहि संमिश्र ओवीरचना आढळते. दासोपंत एकनाथ-पंचकांतील कवि असूनहि त्यांची ओवी नाथांच्या ओवीसारखी नाही. डौलदारपणा आणि प्रमाणबद्धता कमी. विशेषतः चतुरक्षरी वळणाकडे झुकणारे कित्येक अंत्य चरण आहेत, व दीर्घ अंत्यचरणांत विरामस्थानीं यमकें नाहीत.

(अ) वरील उताऱ्यांत द्विभंगी चरणरचनेच्या ओव्या क्र. २, ३, ४, या आहेत; (ब) त्रिभंगी चरणाच्या ओव्या क्र. १, ५, ६, या आहेत; (क) अंत्य चरण चतुरक्षरी किंवा अष्टमात्रकाकडे झुकणारा क्र. २, ३, ४, ५, ६ या ओव्यांत आढळतो, आणि (ड) क्र. १ ही ओवी तेवढीच अंत्यचरणांत सप्तक्षरी किंवा चतुर्दशमात्रकाकडे झुकणारी आहे. एकंदरींत अंत्य चरण लघु म्हणजे चतुरक्षरी असण्याकडे दासोपंती ओवीचा कल अधिक दिसतो.

रामदास :

- (१) पृथ्वीमध्ये लोक सकल : एक संपन्न एक दुर्बळ
 एक निर्मळ एक ओंगळ : काय निमित्तें ? ॥
- (२) विद्या नाही बुद्धि नाही : विवेक नाही साक्षेप नाही
 कुशलता नाही व्याप नाही : म्हणोनि प्राणी करंटा ॥
- (३) जैसी विद्या तैसी हांव : जैसा व्याप तैसें वैभव ॥
- (४) विद्या नसे वैभव नसे : तेथें निर्मळ कैचा असें ? ॥

(“दासबोध द. ९, स. ४)

- (५) म्हणोनि सद्गुरु आणि सच्छिष्य : तेथें न लगती सायास ॥
- (६) सुभूमि आणि उत्तम कण : उगवेना पर्जन्याविण ॥
- (७) सदुपासना आणि सत्कर्म : सच्छिष्य सत्क्रिया आणि स्वधर्म
 सत्संग आणि नित्य नेम : निरंतर ॥

(“दासबोध” द. ५ स. ३)

- (८) शिष्य पाहिजे निष्ठावंत : शिष्य पाहिजे शुचिष्मंत
 शिष्य पाहिजे नेमस्त : सर्व प्रकारीं ॥
- (९) शिष्य असावा सद्विद्येचा : शिष्य असावा सत्पात्रसद्भावाचा
 शिष्य असावा अंतर्गिचा : परम शुद्ध ॥
- (१०) शिष्य नसावा अविवेकी : शिष्य नसावा गर्भसुखी ॥

(“दासबोध”, द. ५, स. ३)

- (११) नाना वस्त्रें नाना भूषणें : येणें शरीर शृंगारणें ॥
- (१२) तैसे विषयी बापुडे : त्यास ज्ञान कोणीकडे ॥
 वाचाल शाब्दिक बडबडे : वरपडे जाहले ॥

(“दासबोध”, द. ५, स. ३)

“दासबोध”तील वर दिलेल्या ओव्यांवरून रामदासांची ओवी कशी बांधीव होती तें दिसून येतें. बहुतांश ओव्या या प्रकारच्या समतोल व समप्रमाण रचनेच्या आहेत. चरणांत एक विराम व दोन खंड असतात. हे खंड समघात शब्दसंहतीमुळे कसे समतोल होतात तें वरच्या ओव्यांत सहज आढळेल ‘एक-एक’, ‘नाहीं-नाहीं’, ‘जैसी-तैसी’, ‘तसे-तसे’, ‘पाहिजे-पाहिजे’, ‘नसावा-असावा’ या जोड्यांच्या योजनेमुळे हें कार्य सहज साधतें. तसेंच ‘आणि’, ‘परंतु’ वगैरे उभयान्वयी अव्ययांचा एकामागून एक येणाऱ्या शब्दसंहति जोडावयाला उपयोग केल्यानेहि हा समतोलपणा चरणांत उत्पन्न होतो. अंत्य चरण आखूड असण्याकडे प्रवृत्ति विशेष आहे. २ व १२ या ओव्यांत अंत्य चरण घनाक्षरी वळणाचा आहे. पण एकंदरीत हें कमीच. १२ व्या ओवीत अंत्य चरणांत मध्यविरामस्थानी यमक आहे : “वाचाळ शाब्दिक बडबडे : वरपडे जाहले.” पण हें अपवादात्मक आहे.

श्रीधर :

(१) ऐकतां शारदेचें गायन : तन्मय विधि त्रिष्णु ईशान
अंबे तुझें सौंदर्य पाहून : मीनकेतन तटस्थ ॥

(‘सरस्वतीस्तवन’)

वाल्मीकि पूर्वी द्विजसुत : त्यजोनि आचार यज्ञोपवीत
किरातासंगें वाट पाडित : अति उन्मत्त विषयांध ॥

(‘वाल्मीकीची पूर्वपीठिका’)

चांगुणा म्हणे कर जोडून : मी आपुलें मांस देत्ये करी भोजन
श्रियाळ म्हणे ‘मानेल पूर्ण : माझें मांस देतो मी ॥’

(‘श्रियाळ चरित्र’)

(२) आतां नमूं सरसिजोद्भव कुमारी : जे विलसे सदा कविजिव्हात्रीं
जीचे वरदे मूकही करी : वाचस्पतीशीं विवाद ॥

.....कविवाळका नेत परतीरा ॥

(‘सरस्वतीस्तवन’)

.....म्हणे कैसा अनर्थ टाळूं आतां ॥

(‘वाल्मीकीची पूर्वपीठिका’)

श्रीधर कवीची ओवी एकनाथ-मुक्तेश्वरांच्या ओवीच्या नमुन्याचीच आहे. पण कांही प्रमाणांत कमीजास्त लांबीचे चरण एकाच ओवींत एकनाथ-मुक्तेश्वरांपेक्षा अधिक आढळतात. अंत्यचरण बहुधा घनाक्षरी वळणाचा सप्ताक्षरी आहे; क्वचित् अष्टाक्षरी अंत्यचरणहि (नमुना १, ‘अति उन्मत्त विषयांध’) आहेत पण त्यांचा मात्रिक कालभाराचा शोक सप्ताक्षरी नमुन्यांतील म्हणणीसारखाच आहे. अंत्यचरणांत विरामस्थानीं यमक मधून मधून आढळतें, पण नियमितपणें नव्हे.

महीपति :

(१) यावरी सूर्याजीपंत आला : कांतेनें वृत्तान्त सांगितला
म्हणे अवतारपुरुष पोटीं आला : दैवें लाधला पाहिजे ॥

(२) जानवस घरमार्जी पाहे : बैसली होती घरमाय
तिजला वृत्तान्त कळतां पाहे : मोकलित धाये अट्टाहास ॥

(३) ऐसी सत्पुत्रें सांगतां कथा : संतोष पावलीं मातपिता
म्हणती असेल तेथें असो आतां : श्री रामचंद्र रक्षिता त्यालागीं ॥

महीपतीपुढेहि एकनाथ-मुक्तेश्वरांची ओवी असली पाहिजे. प्रदीर्घ चरण रचण्याकडे प्रवृत्ति असूनहि समतोलपणा साधण्याचा प्रयत्नहि त्याने केलेला

आहे. याचें उदाहरण म्हणजे वरील क्र. ३ ची ओवी. अंत्य चरणांत विरामस्थानीं यमक आहे, त्यावरून एकनाथी ओवीचा परिणाम लक्षांत येतो. परंतु अंत्य चरणांत विरामपूर्व भाग दीर्घ पण एकदम उच्चारून बोलावयाचा अशी रचनाहि ३ व्या ओवींत आहे. तेथे 'श्रीरामचंद्र रक्षिता' एवढे शब्द लघुप्रयासाने उच्चारवयाचे आहेत. षडक्षरी किंवा लघु चरण फारच क्वचित् आढळतो. अन्त्य चरणांत बहुतेक ठिकाणीं विरामोत्तर ३ अक्षरांचे खंड आहेत व ४ अक्षरांचे असतील तेथे मात्रिक माप षण्मात्रिकाचें असण्याकडे प्रवृत्ति आहे. विरामपूर्व भाग अंत्य चरणांत साधारणपणे चतुरक्षरी आहे. हा सर्व नमुना घनाक्षरी वळणाचाच आहे. महीपति आणि श्रीधर यांची ओवीबद्ध रचना स्त्रीसमूहांत फारच लोकप्रिय असून तेथे ती कांहीशी आरोहावरोहयुक्त चालीवर म्हटली जाते.

रघुनाथ पंडित :

- (१) चौघे श्रेष्ठ सुरेश्वर : देते झाले अष्ट वर
मस्तकीं ठेवोनि कर : दोन दोन एकेके ॥२१४॥
- (२) देऊनियां तथा वर : स्वर्गभुवेन गेले सुर
निराश होऊनि नरेश्वर : जाते झाले स्वस्थाना ॥२१५॥

(“नलदमयंती स्वयंवर”, “नवनीत”)

रघुनाथपंडितांनी आपल्या वृत्तबद्ध काव्यांत ओवीचा उपयोग क्वचित् केला आहे. त्यांतल्या दोन ओव्या वर दिल्या आहेत. त्यांपैकी १ली ओवी तर घनाक्षरी म्हणूनहि खपली जावी इतकी व्यवस्थित आहे. ‘नवनीतांत’ तिचा उल्लेख मात्र ‘ओवी’ म्हणूनच केलेला आहे. या ओव्याबरोबर रघुनाथपंडितांची मागल्या प्रकरणांत दिलेली ‘घनाक्षरी’ रचना पाहिल्यास त्या दोहोंतील साधर्म्य कोणालाहि सहज कळून यावें.

देवीदास कवि :

- (१) कुबेर तुझा भांडारी : आम्हा फिरविसी दारोंदारीं
यांत पुरुषार्थ मुरारी : काय तुजला पै आला ॥
- (२) अन्नासाठीं दाही दिशा : आम्हा फिरविसी जगदीशा
कृपालु वा परम पुरुषा : करुणा कैसी तुज न ये ॥
- (३) ऐसा तूं देवाधिदेव : गुणातीत वासुदेव
माझिया भक्तीस्तव : सगुणरूप झालासी ॥
- (४) जयजयाजी निरंजना : जयजयाजी परात्पर गहना
जयजयाजी शून्यातीत निर्गुणा : परिसावी विज्ञापना एक माझी !!
('व्यंकटेश स्तोत्र')

देवीदास कवीचें व्यंकटेशस्तोत्र आबालस्त्रियांना परिचित आहे. त्याची म्हणण्याची चाल उघड-उघड घनाक्षरी वळणाच्या भूपाळीची असते. नमुना घनाक्षरीचा असला तरी प्रदीर्घ चरणरचनेने वैचित्र्य साधलेलें आहे. वरच्यापैकी क्र. ४ ची ओवी अशी दीर्घ चरणाची आहे. अंत्य चरणांत विरामस्थानीं यमक आहे व त्यापूर्वीचा लांब खंड एकदम उच्चारवयाचा आहे. (३) री ओवी अत्यंत नियमित रचनेची घनाक्षरी वळणाची आणि 'गंगेच्या भूपाळी'च्या धर्तीची आहे.

खिस्ती पाद्यांची ओवी :

(अ) सर्वांत आधीचें कोंकणी पोर्तुगीजाचें पुराण :

विश्वविस्तारो सकळो । होती तुझे करखेळो ।
तुझे वाचोनि नानो सावळो । नुपजले कधी ॥
तुझे चरणो क्षेवेसी । तुवा रचिलो रचनेसी ।
सैताना न दिवे तियेसी । भजू ठेले मनुकष्य ॥

यांत अंत्य चरण लघु असलेली पहिली व अंत्य चरणांत मध्यविराम असलेली एकनाथी धाटणीची दुसरी ओवी आहे. मात्र अंत्य चरणांत विरामाचे ठिकाणी यमक नाही.

(आ) फ्रान्सि वास द गमारिअ :

तरी मानितान् सैतानाला । आणि पतीसा देतान् तियाला ।

लाजे तो लेकरां नेतां देवळांना । विजियांना ठकवाला ॥

आणि नाही सादवित ते नाऊ । जें देवळान् देतान् पाद्री ।

घरान् देतान् विजां तरी । कां नाही पाळित शात्राची बोली ॥

(‘शुभवर्तमान’)

यांतील एकंदर थाट प्रदीर्घ (साडे-चार चरणी) ओवीचा आहे. अर्थात् यांतील लयतत्त्व, संबंध चरण एकदम उच्चारून अंत्य शब्दावर किंवा अक्षरावर भार देण्यांतील लकबीवर अवलंबून आहे.

(इ) फादर स्टीफन :

- (१) या तेगा जणां भितुरा : जो आहे दुसरा
तो मनुष्यदेहीं संसारा : जल्मा आला ॥२२॥
निष्कळंक विश्वतेजा : तूं परमगतीचा राजा
नित्य शरणार्थु जी माजा : तुझा चरणीं ॥२८॥
- (२) तूं आणि तुझा येकुचि सुतु : आणि स्फिरितु सांक्तु
तैगे जण येकचि सत्यवंतु : देवो जाणावाऽऽऽ ॥ ७ ॥
जैसा बापु तैसा पुत्रु : तैसा स्फिरितु सांक्तु
एकचि देवो सत्यवंतु : साच मानावाऽऽऽ ॥१६॥
- (३) मनुष्यदेव चार बंदीमाजारी : पडला महा अघोरीं
दुसरा पापी मेळला संसारी : देखोनि वैरी संतोषला ॥३३॥

देवें मनुष्यजल्मु आधारिला : मनुष्य होऊनि जल्मा आला
 आंकुवारी उदरीं संभवला : नवलावो केला स्वामियें ॥३५॥
 .. आदि अंतु नातोडे ॥ २ ॥
 ... केली सर्व रचना ॥ ६ ॥

(४) देवें आदिपुरुष आदाओ रचिला : आपुले प्रतिस्वरूपीं घडिला
 तो मारुवापासौनि दोरीं पडला : देवकृपा अंतरुनि ॥३२॥
 तेगा जणांचें येकचि तत्त्व : येकी प्रकृति येक स्वामित्व
 येकचि देवपण येक जाणत्व : म्हणोनि तेगैजण येकुचि देवो ॥१८॥
 ('ख्रिस्तपुराण')

फादर स्टीफनसारख्या एका ख्रिस्ती मिशनर्याने मराठींतील लोकप्रिय ओवीरचना आत्मसात् करून "ख्रिस्तपुराण" लिहावे हे खरोखरच कौतुकास्पद आहे. एकंदरीने रचना व्यवस्थित आहे. अंत्य चरण प्रदीर्घ असण्याकडे प्रवृत्ति विशेष दिसते. नमुना (१) मध्ये अंत्य चरण चतुरक्षरी किंवा तत्सम मात्रिक मापाचा आहे. बाकीचे चरणहि तुलनेने लघुच आहेत. नमुना (२) मध्ये चौथा चरण पांच दीर्घाक्षरांचा स्वभावतःच आहे. त्यामुळे त्या टिकाणी "गोविंदा रामाऽऽ" या पालुपदाच्या म्हणणीचा म्हणजेच 'पिशंग' जातीच्या मात्रिक रचनेचा भास होतो. नमुना (३) मध्ये चौथा चरण घनाक्षरीच्या नमुन्याचा आहे. त्यापैकी दोन ओव्यांत (क्र. ३३, ३५) तर यमकहि चरणमध्यावर आहे. एकनाथी ओवीचा हा परिणाम स्पष्ट आहे. नमुना (४) मध्ये १८ व्या ओवींत अंत्य चरण फारच दीर्घ आहे. इतर चरणहि प्रदीर्घच आहेत. एकंदर रचना त्रिभंगी चरणाची आहे. क्र. ३२ व्या ओवींत अंत्य चरण घनाक्षरीच्या अंत्य चरणासारखा समतोल आहे. इतर चरण मात्र फार दीर्घ आहेत. या ओव्यांत रामदासी ओव्यांप्रमाणे निरनिराळ्या शब्दसंहतीमुळे समतोल व प्रमाणबद्ध खंड चरणांत पडतात. ओवी १८ मध्ये 'येकचि' शब्दाच्या अनुषंगाने अशा शब्दसंहति वापरलेल्या

आहेत. त्यामुळे चरण प्रदीर्घ असूनहि त्यांत प्रमाणबद्धता कांहीशी आणली जाते. एकंदरीत “खिस्तपुराणां”तील ओवीरचना बऱ्याचशा प्रमाणांत प्रमाणबद्ध आहे.

फादर स्टीफन आपल्या ‘पुराणां’तील छंदाला ‘अभंग’ म्हणतो. गद्यांत लिहिलेल्या प्रस्तावनेत “दो पुराणांचे अभंग केले” असा उल्लेख आहे. प्रत्यक्ष पद्यांतहि असाच ‘अभंग’ म्हणून उल्लेख आहे :

तो शकू चालते वरुसी । वसंतकालीं वैशाखमासी ।
देवग्रंथु मराठीयेसी । अभंगु केला ॥

(‘अवसर’ ५९/१२०)

अर्थात् हा छंद ‘ओवी’ म्हणूनच सर्वत्र ओळखला जात असे. प्रांथिक ओवी, कंठस्थ ओवी, अभंग यांतील लयतत्त्वाधिष्ठित नातें मात्र त्यामुळे सूचित होतें.

(ई) पाद्री आंतोनियु सालदाञ्ज :

नमन माजें परमेस्परा । स्वर्गास्तुस्तीचेआ रचनारा ।
क्रुपारेंधु करुणाकरा । मुग्निराया ॥१॥
आपुलेआ आत्म्याची मुग्नितची जोडी ।
ते जोडूं नेदेती दिसवडी ।
येतां जातां घडी घडी ।
अंतरविती देखोनु ॥२२॥

चापाचा आणि म्हणियाऱ्यांचा प्राणु ।
राखावया उपावो न दिसे कवणु ।
तंव मृत्याच्या फोंडांपासीं निगुनु ।
पातला सांतु आंतोनी ॥४३९॥

सदैव सांतु आंतोनी येके अत्रस्वरीं ।

फ्रान्स देसिं आसतां एका आश्रमांतरीं ।

येक वर्तमान वर्तलें त्या मंधिरीं ।

माहा थोर

॥३४६॥

('सांत आंतोनीची जीवित्कथा')*

यांतील एकंदर रचना 'लघुचरणी' किंवा 'दीर्घचरणी' ओव्यांची आहे अंत्य चरण बहुधा चतुरक्षरी-अष्टमात्रक असण्याकडे प्रवृत्ति दिसते. बरेच वेळा अंत्य चरण मध्यविरामयुक्त एकनाथी थाटाचा असतो. वर दिलेल्या शेवटच्या ओवींत पहिले तीन चरण प्रदीर्घ परंतु सरासरीने समतोल आहेत व चौथा चरण एकदम आखूड चतुरक्षरी-अष्टमात्रक आला आहे. त्यामुळे ओवीची गति कशी आंदोलित होते, तें ही ओवी मोठ्याने वाचली असतां सहज समजून येईल. मात्र बहुसंख्य ओव्यांत समतोल चरणघटना असून एकंदर पद्यबंध बांधीव आहे. एकनाथी-रामदासी ओवीचा हा परिणाम असणें शक्य आहे.

रे. ना. वा. टिळक :

जयजय देवा जगन्नाथा : तूं कर्ता तूं भर्ता चाता
 तूंच अवघें वैभव भक्ता : वन्दन ताता तुज असे ॥१॥
 सहस्र किंवा लाखो नांवे : देउन तुला गौरवावे
 हें न तुजला आम्हा भावे : हें न ठावे लेंकुरा ॥२॥
 भणंग आम्ही केवळ धूल : परि मानिलें तुवां बाल
 तूं दयाळू तूं प्रेमळ : परमवत्सल पिता अमुचा ॥३॥

('खिस्तायन', अध्याय १)

* "पोतुर्गाज पुराणकाराचा मराठी काव्यग्रंथ"; लेखक : प्रो. अ. का. प्रियोळकर, 'नवभारत' मासिक, मे, १९५१.

रे. टिळकांच्या ओवीचा नमुना एकनाथी ओवीचा आहे. अंत्य चरण घनाक्षरी वळणाचा असून अंत्यचरणीं मध्ययमक साधलेले आहे 'तूं दयाळूतूं प्रेमळ' यांसारख्या शब्दसंहतीने (क्र. ३) समतोल व प्रमाणबद्ध चरणखंड पडले आहेत. याच ग्रंथाचा उत्तरार्ध श्री. लक्ष्मीबाई टिळक यांनी लिहिलेला आहे तेथेहि ओवीचा नमुना हाच ठेवलेला आहे.

“श्रीलक्ष्मीनारायण कल्याण नाटक” :

सूत्रधार — येणें रोती सखीजन आइकून : ब्रह्मास सामोरो जाऊन
लक्ष्मीदेवी नमस्कार करुन : बोळी पहा :

लक्ष्मी — वंदिते तुझे पाय, लोकपितामहा !

ब्रह्मा — वंदन म्हणजे काय ? : तूं माझी माय

लक्ष्मी — येथें वाया हेतु काय ? : हें सांग आम्हा.....

....समुद्र — ऐकिलें तुमचें वचन : ऐसें गोड अमृताहून
काय वर्णू याचे गुण : धन्य जालों

वरील नाटकाची रचना इ. स. १६९० च्या सुमारास झालेली असावी असा कै. वि. का. राजवाडे याचा तर्क आहे. त्यांतले वर दिलेले सूत्रधाराचे उद्गार दीर्घ चरणांच्या ओवीसारखे आहेत. त्यांत कहाण्यांच्या गद्यशैलीचा थाट आहे. नंतर ब्रह्मा व लक्ष्मी यांच्या गद्यात्मक उद्गारांची एक ओवीच होते ती लघुचरणात्मक आहे. पुढचे 'समुद्रा'चे उद्गारहि ओवीबद्ध आहेत व ती ओवीहि लघुचरणात्मकच आहे. या सर्वांत चतुर्थ चरण चतुरक्षरी किंवा अष्टमात्रक असण्याकडे प्रवृत्ति आहे. सूत्रधाराचे गद्यसदृश पण समतोल आणि सयमक उद्गार व त्याला जोडून बोललेले ओवीबद्ध उद्गार या रचनेमुळे ओवीतील लयबद्धता विशेष लक्षांत येते. हे सर्व उद्गार रंगभूमीवर मोठ्याने कांही चालीने किंवा आघाताने म्हणावयाचे असतात. हें लक्षांत घेतल्यास ही समतोल रचना कशी योग्य आहे तें कळतें.

विष्णुदास भावे :

॥ ओव्या ॥ सीतास्वयंवरवृत्त कळून : धांवत आला दशानन
 जनका बोले दयावून : मजसी कां न* बाहिले ॥१॥
 पाहुनि असुरा मर्नि दचकून : चितें व्यापे सीतामन
 म्हणे तात हे वाटे पूर्ण : जन्मांतरिचा मम वैरी ॥३॥
 ॥ घनाक्षरी ॥ ऐसें संकट पाहोन : जनक बोले सर्वा नमन
 कोणी चाप हें काढून : दुःखमुक्त या करा ॥

(“सीतास्वयंवराख्यान”)

वरील पैकी दोन्ही ओव्या पुढच्या घनाक्षरीच्या सारख्याच आहेत. मुळांत ‘ओव्या’ व ‘घनाक्षरी’ असा उल्लेख आहे. पण ‘घनाक्षरी’ची दुसरी ओळ लघु अक्षरप्राय आहे हें विशेष होय. यावरून हें नक्की कळतें की निदान एक प्रकारची ओवी तरी ‘घनाक्षरी’च्या चालीची व वळणाची असून ती विष्णुदास भावे यांना ज्ञात होती. रघुनाथ पंडितांच्या काव्यांत अशीच रचना असल्याचें मागे नमूद केलेंच आहे. या ओव्या व घनाक्षरी रंगभूमीवर मोठ्याने चालीवर अगर साधात उच्चारणाने म्हणावयाच्या आहेत हें लक्षांत घेतल्यास त्यांतील समतोल रचनेची आवश्यकता पटते.

या एकंदर विश्लेषणावरून एवढे दिसतें की या ग्रांथिक ओवीचें मूळ अभंग-घनाक्षरींत प्रत्यक्ष न सापडलें तरी मुळांत या सर्वांना समान अशा एकाद्या अपभ्रंश-प्राकृत चतुष्पदींत तें असावें किंवा निरनिराळ्या रचनेच्या विविध चतुष्पदींत असावें. अर्थात्च गेय अभंग-ओवी किंवा ग्रांथिक ओवी यांचें हें अनुमानिलेलें मूळ स्थान आज निश्चित दाखवितां येत

* पहिल्या ओवीतील अंत्य चरणांत विरामस्थानी यमक आहे हें खास लक्षांत घेण्यासारखें आहे.

नाही हैं खरेंच. प्रांथिक ओवींचें हैं गद्यप्राय स्वरूप दीर्घ चरणाच्या ओवींत विशेष आढळतें. अशा ठिकाणीं अंत्य चरणखंडापूर्वींचा भाग एकदम एका श्वासांत वाचून पुढे अंत्य खंड आघातपूर्वक उच्चारण्याची लकब रूढ आहे. कित्येक वेळा संबंध चरणच एकदम उच्चारून अंत्य शब्दावर किंवा अक्षरावर आघात दिला जातो. यावरून एवढेंच म्हणतां येईल की कित्येक ओव्या अभंग-ओवींचा किंवा घनाक्षरीचा नमुना दर्शविणाऱ्या असून बाकीच्या प्रदीर्घ चरणाच्या ओव्यांत पठनकर्त्यांच्या एका श्वासाचें माप हेंच सरासरी प्रमाण ओवीच्या चरणांतील कालमानाचें मानावें लागतें. मात्र प्रांथिक ओवीच्या सयमक बांधणीमुळे आणि वक्तृत्वपूर्ण म्हणणीमुळे त्यांत लवबद्धतेचा स्पर्श निःसंशय जाणवतो. पूर्वींच्या काळांतील ती लयबद्ध मुक्तशैलीच होय.

प्रकरण सहावे

कांही भक्तिपर पद्यप्रकार

मराठीतील पद्यवाङ्मय संत आणि भक्त कवींच्या काव्याने नटलेले आणि भरलेले आहे. त्यांत अभंगादि प्रकारांप्रमाणेच इतर गेय प्रकारहि अनेक आहेत. या गेय गीतप्रकारांत आरती, भूपाळी, पदे आणि आता उपलब्ध झालेली महानुभावकालीन विवाहगीते—“धवळे”—यांचा समावेश होतो यांपैकी कित्येक प्रकारांचा विचार डॉ. माधवराव पटवर्धन यांच्या “छंदोरचने”त ‘जातिविस्तार’ आणि ‘जातिजृम्भण’ या प्रकरणांत आलेला आहेच. परंतु या प्रबंधाच्या विषयोपन्यासात उल्लेखिल्याप्रमाणे त्यांचे अधिक वारकाईने पृथक्करण होणे जरूरीचें झाले आहे. शिवाय ‘धवळे’ हा गीतप्रकार नव्यानेच उजेडांत आला अ हे, तेव्हा त्याच्या रचनेचाहि विचार होणे अवश्य आहे. हे ‘धवळे’ बहुधा कृष्ण-रुक्मिणीविवाहाच्या विषयी असल्यामुळे त्यांचा समावेश भक्तिपर गीतांतच करणे योग्य होईल. यापुढे सर्वांत जुन्या ‘धवळ्यां’पामून सुरुवात केली आहे त्यानंतर अनुक्रमाने आरत्या, भूपाळ्या व भक्तिपर पदे यांचे विवेचन केले आहे.

[१] “ धवळे ”

सुप्रसिद्ध जैन आचार्य हेमचंद्र यांनी आपल्या “छंदोनुशासनां”त ‘धवल’-नामक गीतांचा विचार केलेला आहे. या गीतप्रकारासंबंधी विवेचन करतांना प्रो. रामनारायण वि. पाठक यांनी गुजराती ‘धोल’-गीतांचा विचार केलेला आहे :

“ ‘ धवल’, ‘धुल’, ‘धूल’ आणि ‘धोल’ हे सर्व शब्द हेमचंद्राने उल्लेखिलेल्या ‘धवल’ शब्दावरूनच आले हे स्पष्ट आहे. हेमचंद्राने

‘छंदोनुशासनां’त पांचव्या ‘उत्साहादि’ छंदांच्या अध्यायांत ‘धवल’चें निरूपण दोन ठिकाणीं केलें आहे :” (“प्रा. गुज. छंदो.,” पृ. ३५५)

धवळ्यांचे ग्रंथगत उल्लेख :

(१) हेमचंद्राचार्यांचें “छंदोनुशासन” :

यांत ‘धवल’ गीतासंबंधीचें सूत्र व त्यावरील त्यांची स्वतःचीच ‘विवृति’ दिलेली आहे.

सूत्र : “धवलमष्टपात्षट्पाच्चतुष्पाद् ॥”

विवृति : धवलनिहेण सुपुरिसो वणिज्जइ

जेण तेण सो धवलो ।

धवलोऽपि होइ तिविहो, अष्टपओ,

छप्पओ, चउप्पाओ ॥

धवलानि च सातवाहनोक्तिषु द्रष्टव्यानि ॥

उत्साहादिना येनेव धवलमंगल भाषागाने

तन्नामाद्ये धवलमंगले ॥

उत्साहहेलावदनाडिलाद्यैर्दूगीयते मंगलवाचि किंचित् ।

तद्वरूपकाणामभिधानपूर्वं छन्दोविदो मंगलमामनन्ति ॥

तैरेव धवलव्याजात् पुरुषः स्तूयते यदा ।

तद्वदेव तदानेको धवलप्यभिधीयते ॥

‘वर-राजा’चा सत्कार वगैरेसारख्या प्रसंगी म्हणावयाचें स्तुतिपर गीत तें ‘धवल’; ‘मंगल’हि त्याच प्रकारचें. वदन, उत्साह, हेला, अडिला वगैरे छंदःप्रकारांत तीं गीतें असतात म्हणून त्यांना उत्साहमंगल, हेलामंगल (धवल) अशीं नांवे प्राप्त होतात. हे धवलगीत तीन प्रकारचें असतें : अष्टपाद, षट्पाद आणि चतुष्पाद. परंतु या धवळांचीं जीं अपभ्रंश

उदाहरणें हेमचंद्रांनी दिलीं आहेत त्यांत २८ पेक्षा अधिक मात्रांचा चरण नाही; व त्यांचें मराठी “धवळ्यां”शी छंदोदृष्ट्या साधर्म्य नाही.

(२) “मानसोल्लास” म्हणजेच “अभिलषितार्थचिंतामणि” :

हेमचंद्राप्रमाणेच १० व्या शतकांतील सोमेश्वराच्या “मानसोल्लासां.” तहि “धवला”चा उल्लेख आलेला आहे. “मानसोल्लासां”तील तिसऱ्या खंडांत गानप्रकरणी हे श्लोक आलेले आहेत. राजवाडे-भावे यांनी दिलेल्या उतान्यांत नसलेले उल्लेखहि त्यांत आढळतील.

त्रिपदी षट्पदी चैव धवलो मंगलस्तथा ॥ ४८ ॥

कथासु बद्धदीयोल्पा (? पद्धदीयोल्पा)

विवाहे धवले तथा ॥ ४९ ॥

‘धवल’ गान त्रिपदी व षट्पदी असतें. त्रिपदी ही कांडणाच्या वेळी, विप्रलंभ शृंगारासाठी तसेंच कथानकवर्णनांत व विवाह-धवल अशा मंगल-प्रसंगी गातात.

मराठीतील ‘धवळे’-निदान महदंबेचे ‘धवळे’ तरी-चतुष्पाद आहेत; त्रिपाद किंवा षट्पाद नाहीत.

(३) संगीत-रत्नाकर :

‘संगीतरत्नाकर’ या सुप्रसिद्ध संगीतविषयक ग्रंथांत एक प्रकरण छंद-गान यासंबंधी आहे (चतुर्थः प्रबंधाध्यायः), त्यांतहि ‘धवल’ व ‘ओवी’ यांचा उल्लेख आढळतो. ‘धवला’चा उल्लेख असा आहे ;

त्रिविधो धवलः कीर्तिर्विजयो विक्रमस्तथा ।

चतुर्भिश्चरणैः षड्भिरष्टभिश्च क्रमादसौ ॥ ३०० ॥

आशीर्भिर्धवलो गेयो धवलादिपदान्वितः ॥ ३०३ ॥

यदृच्छया वा धवलो गेयो लोकप्रसिद्धितः ॥ ३०४ ॥

आणखीहि कांही श्लोकचरण 'धवल' विषयक आहेत. पण त्यांमुळे मराठी "धवळ्यां"च्या छंदःस्वरूपाबद्दल फारसा उलगाडा होत नाही. जिज्ञासूंच्या माहितीसाठी पुढील तीन चरण उद्धृत करतो.

विषमे डाच्च युग्मं चेतो वा दोवाधिकः समे
तदा स्यात् कीर्तिधवलो विजये त्वाद्यतुर्ययोः ॥३०१॥
(द्वौ दौ) षष्ठे द्वितीये च शेषौ द्वौ छेन पेन वा ॥३०२॥

"संगीतरत्नाकरा"चा काल महदंबेच्या "धवाळ्यां" च्या नंतरचा आहे. "मानसोल्लास" त्यापूर्वीचा आहे. सर्वांत आधीचें (?) हेमचंद्राचार्यांचें "छंदोनुशासन". या सर्व वर्णनावरून 'धवल' हा प्रकार फार लोकप्रिय होता हे निश्चित आढळते. गुजरातींत 'धोळ' नामक पद्यप्रकार जुन्या काव्यांत आढळतो. विवाहसमयी म्हणावयाचीं गीतेहि अजून गुजरातींत चालू आहेत. मराठीतील महदंबेच्या "धवळ्यां"ची परंपरा प्रत्यक्ष विवाहगीतांतून आलेली आहे. महदंबेने त्या पद्यप्रकाराचा उपयोग गोविंदप्रभु-कृष्ण यांच्या विवाहाचें 'मंगल' वर्णन करावयासाठी केला. म्हणजे येथे विवाहाचा संबंध परोक्ष आहे, प्रत्यक्ष नव्हे.

मराठीतील धवळे :

(१) महदंबेचे "धवळे" :

हे विलंबितोच्चारी सरणीचीं चतुष्पदी गीते आहेत. त्यांत माझ्या मते तीव्रप्रयत्न (दीर्घ) उच्चारणाचें प्राबल्य आहे व 'पतितपावन' ('चंद्रकांत') आणि 'लवंगलता' ('साकी') यांच्या रचनेला जवळची अशी ती मात्रागणी, तीब्रोच्चारी रचना आहे. दीर्घचरणांत आणखी एक मात्रिक पद्यावर्तन (अष्टमात्रक) वाढवून रचना केलेली आहे.

सुप्रसिद्ध कन्नड साहित्यिक प्रा. द. रा. बेंद्रे यांच्या मते ("म. सा. पत्रिका", ७-५) "महदंबेचे 'धवळे' द्राविड 'अकर' जातीच्या छंदांत

आहेत.” हा छंदःप्रकार तेलुगू वाङ्मयांत आहे असेंहि त्यांनी म्हटलें आहे. त्यांनी “श्रीकृष्ण रुक्मिणी गरजथ करे” वगैरे महदंबारचित धवळ्याची तुलना इ. स. ९०० च्या सुमाराच्या पंपकवीच्या ‘मृगमं गाळियं निर्वेयं पक्केयं गणिदमं कंडियं मार्कंडिय’....ह्या वृत्ताशी केली आहे. त्यांच्यापुढे असलेली महदंबेच्या धवळ्यांची संहिता फार अव्यवस्थित स्वरूपाची होतीसें दिसते. त्यानंतरची श्री. वा. ना. देशपांडे यांनी संपादित केलेली अधिकृत संहिता पाहतां त्यांतील चरण दोन तऱ्हेचे आढळतात : लहान चरण छंदस-मात्रिक ‘चंद्रकांत’ (पतित-पावन) किंवा ‘लवंगलता’ यांपैकी एकाचा, आणि दीर्घ चरण यांतच आणखी एक अष्टमात्रक आवर्तन वाढवून होणारा. धवळ्यांच्या चतुष्पद्या अशा मिश्र रचनेच्या आहेत. परंतु प्रा. बेंद्रे यांनी उद्धृत केलेलें पंपकवीचें पद्य सारख्याच चरणांचें आहेसें वाटते व त्यात आजच्या मराठी परिभाषेप्रमाणे तीन पद्यावर्तने व ६ मात्रांचा चवथा खंड अशी रचना असावी. धवळ्यांतील दीर्घ चरण चार पद्यावर्तने व २ किंवा ४ मात्रांचा अंत्य खंड अशा तऱ्हेचा नवीन नमुन्याचा भासतो.

प्रसिद्ध महानुभाव कवि डिंभ रामदेवाचें एक पद आणि महदंबेच्या धवळ्याची चतुष्पदी यात बरेचसें साम्य आढळते :

श्रीवत्सलांछन हृदय गळां वैजयंती माला ।

ऐसा राणे रावो दर्शन दे गोपाला ॥ ध्रु ॥

तूं गोसायी माझा मी पाईकु तुझा ऐसे माननी जरी ।

तें पूर्वापार अठवौनी माझी विनती अवधारी ॥

हरिहरनाम वाचे उच्चारिन, नयनी निरीक्षीन ध्यान हृदयकुहर्गि ।

इतुकें देई आन न मागो कांही तूं कृपासिंधु मुरारी ॥....इत्यादि.

यांतील शेवटची ओळ आणि महदंबेचा पुढील चरण यातील साम्य सहज ध्यानांत येण्यासारखें आहे :

तू एकुवांचौनीया सोडवीता आनु नाही अवधारीं ॥

('धवळे', पूर्वार्ध ८)

यावरून असें दिसतें की, महानुभावकारीं या तऱ्हेची जातिरचना फार लोकप्रिय होती.

प्रसिद्ध महानुभाव कवि नरेंद्र याने आपल्या 'रुक्मिणीस्वयंवरं'त 'धवळ्यां'चा उल्लेख अनेकवार केलेला आहे.

(२) एकनाथांच्या काव्यात "ढवळे" :

त्यानंतर अनेक वर्षांनी एकनाथांचें "रुक्मिणी स्वयंवर" लिहिलें गेलें. त्यात "सभा त्रैसली निज बोधें । ढवळे गाती आनंदें ॥" (१६-४६) असा "ढवळ्या"चा उल्लेख आलेला आहे. येथेहि संदर्भ रुक्मिणीच्या विवाहाचाच आहे. नाथांचा ढवळ्यांशी असलेला संबंध एवढ्यावरच भागत नाही. त्यांनी प्रत्यक्ष "ढवळे" रचलेले आढळतात ! त्यांच्या गाथ्यांतील प्रचंड गीतसंभारात आड एका बाजूला पडून राहिलेल्या एकदोन पद्यांत ही गोष्ट स्पष्टपणे आढळते.

हाळदुली धवळ वनाश्री :

काढिली हाळदुली, लखलखीत सोज्वळी,
जन्म ब्रह्माचळी, जाले तिये ॥

...एका जनार्दनीं बोलताची मौनी,
हळदुली कैसेनी हाता आली ॥

(क्र. २७२८)

धवळ धनाश्री :

द्वैमवंताच्या पोटीं, जन्मली गोरटी,
तपें त्या धूर्जटी, वरीयले ॥

...लग्ना येरे दिशीं उटणें मांडलें,
धवळ आरंभिलें, संभ्रमेसी ॥

धवळामार्जी गाणीं गाथीलें रामनाम
एकोनियां प्रेम वरासि आलें ॥ (क्र. २७२९)

(तुकारामतात्या संपादित गाथा)

गाथ्यांतील या दोन पद्यांची रचना ओवी-अभंगाची आहे. परंतु त्यांतील दुसऱ्या पद्यांत तर 'धवळ' हें गीतनामच दिलेलें आहे. प्रसंगहि—निदान २७२८ व्या पद्यांत—रुक्मिणीच्या विवाहाचा आहे; आणि गाथ्याची पोथी ज्यांनी तयार केली त्यांना तरी निदान हीं दोन्ही पद्ये 'धवळ' प्रकाराचीं 'धनाश्री' रागांत गावयाचीं पद्ये आहेत हें नक्की माहित होतें. म्हणजे हीं पद्ये 'धवळ' गीतेच म्हणावयाचीं.

(३) दासोपंताच्या काव्यांत "धवळे" :

दासोपंत हे प्रसिद्ध कवि एकनाथकालीनच आहेत. त्यांच्या काव्यांतहि असेच उल्लेख आणि रचना आढळतात. तेथेहि 'हळदी'ची रचना आहे. परंतु हळदी-कुंकुम वगैरे संज्ञांना सांकेतिक अर्थ प्राप्त झालेला असून सर्व पद्य एक मोठें रूपकच आहे. "दासोपंतांचीं पद्ये" या संग्रहांतील क्र. १३९४, १३९५ व १३९६ हीं पद्ये या तऱ्हेचीं आहेत व त्यांपैकी पहिल्यांत "धवळ" गीताचा प्रत्यक्ष उल्लेखहि आहे.

धवळ घनाश्री ॥ हळदी :

नमूनि सर्वेश्वरा गुरुमूर्ति उदारा

लीला विश्वंभरा दत्तात्रेया

हळदीची रचना पावनकर्ती जना

विभेकसंभावना संपादीन ॥

प्रकृतिपुरुषे दोन्ही बोवलां स्वस्थानीं
 चिन्मात्रीं निर्गुणीं त्रैसवीलीं
 तेथे आलिया वन्हाडिणी हरिद्रा घेऊनी,
 कुकुमें मर्दुनी योगु केला ॥ १ ॥

धवळ-मंगळ गाणें उदित येणें क्षणें
 शिव येणें शोभने श्रोतयासी ॥

नित्यशा कल्याण वक्त्यां लागून,
 येणें योगे जन पावन हो कां

॥ छ ॥ (पद क्र १३९४)

यांतील वातावरण उघडउघड विवाहसमयीं बोहल्यावर वरवधू चढतात तेव्हाचें आहे; हळदी-कुंकू घेऊन वन्हाडणी येतात, त्या क्षणीं धवळे-मंगळ गाणें-‘उदित’ झालें व त्यामुळे श्रोत्यांचें ‘शिव’ होणार आहे. पुढर्चीं दोन्ही पदें या प्रमाणेच ‘धवळ-धानाश्री’ प्रकारचीं ‘हळदी’-च्या वेळर्चीं आहेत. एकनाथांच्या पदाप्रमाणेच येथेहि तत्कालीन परंपरेचा उल्लेख व उपयोग केलेला आहे. या पद्यांतील छंदःप्रकारहि एकनाथांच्या पद्याप्रमाणेच गेय ओवी-अभंगाचा आहे.

यापुढे मात्र काव्यांतून ‘धवल’गीतांचा उल्लेख आढळत नाही. मराठी जीवनांतहि विवाहाच्या वेळीं म्हणावयाचीं गीतें आज नामशेष झालीं आहेत. पण तीं एके काळीं होतीं याविषयी शंका नाही.

धवळ्यांचें रचना स्वरूप :

मराठी ‘धवळ्यां’प्रमाणेच जुन्या गुजराती काव्यामध्येहि हे ‘धोळ’ आहेत. त्यापैकी कांहींत दोहा व तत्सदृश रचना आहे. परंतु कांहींत निश्चित कोणती छंदोरचना आहे तें सांगतां येत नाही. या संबंधांत प्रो. पाठक म्हणतात :

“येथे (अशा धोळ गीतांत) कोणतेंहि आवर्तन प्रतीत होत नाही. म्हणून या धवळांत कोठे अक्षरावर्तनें येतात, कोठे येत नाहीत, असाच शेवटचा निर्णय द्यावा लागतो.” (“प्रा. गुज. छंदो.”, पृ. ३५५)

मराठींत जे महदंबेचे धवळे उपलब्ध झाले आहेत त्यांवरून ही धवळ्यांची परंपरा महानुभावांच्या कालापर्यंत आपल्याकडेहि चालू होती असें दिसतें. परंतु चालु काळांत मात्र आपल्याकडे खास विवाहमंगलसूचक गीतें म्हणण्याचा प्रघात नाही; उलट गुजरातेंत तो तसा अजूनहि रूढ आहे. महदंबेच्या ‘धवळ्यां’चे संपादक श्री. वा. ना. देशपांडे यांनीहि मराठी ‘धवळ्यां’तील छंदाबद्दल प्रो. पाठकांप्रमाणेच उद्गार काढले आहेत :

“धवळे सयमक असून त्यांत दर कडव्यांत चार चरण असतात. त्यांना गणमात्रांचाच नव्हे, तर अक्षरसंख्येचाहि निर्बंध नाही.”

(“आद्य मराठी कवयित्री,” प्रस्तावना, पृ. १३)

अशा या गीतरचनेंत कांही नियम गवसतो की काय तें पाहणें अवश्य आहे. त्यासाठी तत्सदृश इतर पद्यांचा तुलनात्मक विचार केला पाहिजे.

गुजराती ‘धोळ’ :

रुक्मिणी-स्वयंवराच्या कथेवर हे ‘धोळ’ रचलेले आहेत. ‘कायस्थकवि केशवराम’ याच्या “श्रीकृष्णलीलाकाव्य” या प्राचीन गुजराती ग्रंथांत (सर्ग २४) असे ‘धोळ’ आहेत :

“आवियो सखी ! पुरुष पुराण ए, जाण हवूं युवती सहु ए,
सहु मलि ए सखि ! चडीअ अवास ए, पासेथी पुष्पवृष्ट्य करी ए;
करे सहु सखी कृष्णवखाण ए, जाणी मदन मूरतवंतो ए,
मनी अति ए सखी करती विचार ए, “पार निगम ते नव्य लहे ए.”

प्रो. पाठक यांच्या ग्रंथांत हेच ‘धोळ’ नसले तरी या रचनेचे दुसऱ्या ठिकाणचे ‘धोळ’ उद्धृत केलेले आहेत. त्यांत त्यांना खास आवर्तन असें

आढळलें नाही ! परंतु वरील 'धोळ' पाहतां त्यांत अष्टमात्रक आवर्तनें भासमान होतात. दर ओळींत 'ए'कारच्या जागीं विराम घेऊन आवर्तन पुरें करावयाचें व पुन्हा म्हणणी पूर्ववत् चालू करावयाची. अशी मोडणी घेतली तरी आवर्तनें अष्टमात्रकच बसतात

'ए'कार लांबवून केलेली म्हणणी पुढीलप्रमाणे होईल :

आवियो सखी पुरुष पुराऽण एऽऽऽऽ... ।

जाण हवूं युव तीऽऽ सहूऽ एऽऽऽऽ

येथेहि मात्रिक आवर्तनें अष्टमात्रकच होतील हीच म्हणणी रूढ आहे. दुसरें जें 'धोळ' या काव्यांत आहे तेथेहि रचना अशीच आहे. या दृष्टीनेच मराठी 'धवळे' प्रकारावर कांही प्रकाश पडतो की काय तें येथे पाहावयाचें आहे. पण तत्पूर्वी आणखी एका प्राचीन गीताचा उल्लेख करावयास पाहिजे.

प्राचीन सावित्री'गीत :

हें जुनें गीत 'सावित्री'चें गीत होय. रूप लांबीचें व अनेक चौकांचें तें गीत असून दर वटपौर्णिमेला महाराष्ट्रांत अजूनहि मुखोद्गत म्हटलें जातें. त्यांत 'धवळा आळवण पुढे धवळे, शंख वाजती' असा धवळ्यांचा उल्लेख आहे. या गीताचा विचार पुढे स्त्रीगीतांच्या संदर्भांत येणार आहे. तरी त्यांतील काही ओळी तुलनेसाठी दिल्या आहेत :

पहिला प्रणिपातऽऽ करू उमादेवीपुत्रा

एकदन्ता विघ्नहरा ॥ गौरिनंदना ॥ देवा एकदन्ता

नमियेली सरस्वती ॥ गीत गाइन ॥ सत्य-सावित्री ॥

परंपरागत म्हणणीप्रमाणे मोडणी वर दिली आहे. ती थोडी निराळीहि होंऊं शकेल—विशेषतः पहिल्या चरणांत :

॰ ॰ - - - । - - - - । ॰ ॰ - - - । +
पहिला प्रणी पात कर उमादेवी पुत्रा

आणि पुढच्या ओळींत अंत्य तुकडा एका गुरुचा आहे हें पाहतां हीच मोडणी अधिक स्वीकारार्ह वाटते.

महदंबेचे “धवळे” :

सविस्तर विचार

आता याच तऱ्हेने “धवळ्यां”च्या रचनेचें विश्लेषण केल्यास अष्टमात्रक आवर्तनें आढळूं लागतात. महदंबेच्या “धवळ्यां”चे संपादक श्री. वा. ना. देशपांडे यांना हें मत विचारार्ह वाटलें होतें. ते आपल्या लेखांत म्हणतात :

“ धवळ्यांत अष्टमात्रिक आवर्तनें शोधण्याचें श्रेय त्यांजकडेच (ना. ग. जोशी यांजकडेच) जातें. ” (“सह्याद्रि” मासिक, एप्रिल १९५१) परंतु अलीकडे लिहिलेल्या ‘मुक्त ओवी’ विषयक एका लेखांत त्यांनी धवळ्यांचा छंद ‘मुक्त ओवी’ असें लिहिलें आहे.

(“कोरकू” काव्याची प्रस्तावना, “सुषमा” मासिक, फेब्र., १९५५.)

(१) श्री सर्वेश्वर-राचे सीरीं धरूनियां चरण

मग धवळीं गाईन गोविंदु राणा

जेणें रुक्मिणी हरीयेली ॥ तेणें पवाडे ॥ केले अति बहु त

पाविजे पर मागति भक्ती ॥ आइकतां ॥ कृष्ण चरित्र

—जयजय श्री प्रभु गोविंदा

जै जै श्री प्रभु गोविंदा

जय जयाऽ प्रभु गोविंदा ॥१॥

या पहिल्या कडव्यांत “जयजय श्री प्रभु गोविंदा” हें ध्रुवपद उघड-उघड अष्टमात्रक रचनेचें आहे. मी मुळांत सुचविलेल्या मोडणीप्रमाणे तें एक ‘पद्म’ आणि एक षण्मात्रक तुकडा मिळून होणाऱ्या “अचलगति-बालानंद” या जातीचें होतें. या तऱ्हेच्या रचनेचा वापर अपभ्रंशांत होता हे मागे दुसऱ्या प्रकरणांत आलेच आहे. तेव्हा गेय चालीला हीच अंत्य द्विमात्रक विरामाची म्हणणी अधिक अनुकूल होण्यासारखी आहे. पहिला व दुसरा हे चरण या अष्टमात्रक ध्रुवपदासारखे पद्मावर्तनी असणारच. त्याप्रमाणेच त्यांत वर आलेल्या “सावित्री” गीताचाहि रचनाप्रकार आढळतो. मात्रिक नियमनाच्या दृष्टीने या चरणांची रचना ३ ‘पद्म’ आणि १ गुरु अशी होते, म्हणजे तो प्रकार “चंद्रकांत-पतितपावन” नामक पद्य-प्रकार ठरतो. मात्र या ठिकाणी रचनेंत मात्रिक आणि छांदस असें उभयविध स्वरूप संमिश्र आहे, कारण कांही अक्षरें ऱ्हस्व कायम राहतात तर कांही ठिकाणी ती द्विमात्रक उच्चारणाचीं बनतात. तिसऱ्या व चौथ्या चरणांत या ‘चंद्रकांतां’तच २ ऱ्या पद्मावर्तनानंतर आणखी एक अष्टमात्रक तुकडा अधिक येऊन ओळ दीर्घ होते. या ४ पद्म व १ गुरु रचनेचा उल्लेख “छंदोरचने”त, अर्थातच, नाही.

आता हा तिसऱ्या व चौथ्या ओळींतील मधला तुकडा अष्टमात्रक कसा वाटतो तेंहि पाहावें लागेल व तो कसा अलगद पण वेगळाच बस-विल्यासारखा वाटतो तेंहि ध्यानांत घेणें बरें होईल :

-- --| -- -- ~ ~ - - - ~ - - - ~ - - - ~ - - - +
 तंव रावो चिंता करी ॥ कवणा घ्रात्री ॥ सलक्षणिक कु मरी
 - - - - | - - - - - - - - - ~ ~ - - - ~ - - - ~ - - - +
 या त्रीभुव ना माझारो ॥ रूप सुदर ॥ वाखाणे मु रा री
 (पू० २)

पुढील कडवेंहि अशाच मोडणीचें मानतां येईल :

- - - - | - - - - - | - ~ ~ - - - | +
 शिशूपालु वरु ऐसें आईकीलें बालां
 -- --| + - - - | - - - - - | +
 श्रमु पातलीऽऽ नीऱ्हां जाली व्याकु ला
 + - - | - - - - - ~ - - - - - ~ - - - - | +
 स्मऽऽरिले कृष्णरावो ॥ देवा संकर्षी ॥ पडलीये गो री
 - ~ ~ - - - | - - - - - - - - - - - - - - ~ - - | +
 तू एकु वाचोनियां सोड ॥ विता आन ॥ नाहीं अवघारीं
 (पू० ८)

वरच्यापैकी पूर्वार्धातील २ व्या कडव्यांत अष्टमात्रक तुकडे स्पष्टच आहेत. माझ्या कल्पनेप्रमाणे “चंद्रकांता”च्या चरणांत एक अष्टमात्रक गाळूनच याहि रचना झाल्या आहेत. पू. ८ या कडव्यांत पहिली ओळ व दुसरी ओळ या स्पष्टपणे अष्टमात्रक आवर्तनांच्या आहेत. दुसऱ्या ओळींत तर

- - - - | +
 ‘जाली व्याकु ला’ हा तुकडा अगदी अलग पडतो, आणि त्यावरून तो “चंद्रकांता”चा अन्य भाग आहे हे पटते. श्री वा. ना. देशपांडे यांच्या तेव्हाच्या मताप्रमाणे ‘धवळे’ यांची रचना बहुतांशीं छंदस आहे. त्या दृष्टीने या ‘धवळ्यां’तील लघु चरण ‘चंद्रकांता’च्या संमिश्र रचनेचे मानण्यापेक्षा ‘लवंगलता-साकी’च्या छंदस रूपाचे मानणें बरें; उदा०,

- - - - | - - - - - | - - - - - | - +
 शिशूपालु वरु ऐसें आईकीलें बालां

त्यांचा तेव्हाचा दुसरा मतमेद अधिक मूलभूत होता. ‘धवळ्यां’च्या

दीर्घचरणांत मी अष्टमात्रक आवर्तनें दाखविलीं आहेत पण तीं तशीं सर्वत्र दाखविणें फार कठिण आहे असें त्यांचें म्हणणें होतें; कारण हे दीर्घचरण अत्यंत अनिर्वध असावेतसें वाटतें. तिसरा मतभेद असा आहे की ध्रुवपद

ॐ ॐ + । ॐ - - +
जय जय श्रीऽऽ प्रभु गोविंदा ।

- ॐ + । ॐ - - +
जै ज श्रीऽऽ प्रभु गोविंदा ।

असें अंतर्गत प्लुतियुक्त असावें. मी 'अचलगती'प्रमाणे त्याची मोडणी केली आहे तेथे अंतीं द्विमात्रक विराम असतो, तीच कूस तेथे पहिल्या आवर्तनांत प्लुतियुक्त म्हणणीने भरून काढावयाची. त्यांचें मत पहिल्या व तिसऱ्या बाबतींपुरतें विकल्पें मान्य होण्यासारखें आहे. लघुचरण 'चंद्रकांता'चे मानावेत किंवा 'लवंगलते'चे मानावेत हें त्या-त्या चरणांच्या स्वरूपावर अवलंबून राहिल :

श्रमु पात लीऽऽ नीन्हां जाली व्याकू ला

या ओळींत 'लवंगलता' मानणें अशक्य आहे,* कारण शब्द जसे नैसर्गिकपणे तुटतात, त्याप्रमाणे पाहतां येथे प्लुतियुक्त 'चंद्रकांत'च मानणें योग्य होईल. त्यांच्या दुसऱ्या मतभेदस्थळाबाबत मात्र मी अजूनहि साशंकच आहे. लघु चरणांत जर अष्टमात्रक आवर्तनें मानावयाचीं तर तीं दीर्घ चरणांतहि मानावीत हेंच सयुक्तिक आहे. तशीं तीं विश्लेषणाने दाखवितां हि येतात हें वर आलेच आहे, व यापुढे अधिक उदाहरणांनी दाखविलें आहे. जरा निराळ्या रचनेचें हें उदाहरण पाहा :

* उत्तरार्ध ३७, ४०, ४२, ४६, ४८ यांतील लघुचरण याचेंच द्योतक

(२) कोडी संख्या कळस तेथ मिर वताय गग न
 सुदेवो म्हणे वानुं नेणी-जे हे रचना
 अमरावती सत्यलोक कैलास होय वैकुठ भुव न
 त्याहीहूनी सहस्रगुणी वरवि द्वारका ॥ कृष्णरायाचें क्रीडास्थान
 (पू. १५)

या नमुन्यांत पहिले तीन चरण वर दर्शविलेल्या मोडणीचे आहेत; पण चौथा चरण 'चंद्रवां'त एका ऐवजी दोन अष्टमात्रक तुकडे वाढवून बनविलेला आहे. म्हणजे याची संबंध म्हणणी 'वररमणी' नामक "छंदोरचनां"तर्गत जातीला अत्यंत जवळची होईल. मात्र येथे रचना संमिश्र मात्रिक-छांदस आहे. पुढच्या उदाहरणांत दुहेरी तुकडाच मध्ये आहे, पण मात्रिक आवर्तनांची मोडणी ठरविणें जरा अवघड जातें :

(३) विप्राचा कर धरूनीयां ॥ चाले नीज भुऽऽवना ॥ देवकीय कुम रू
 स्वाऽऽ गत सारुनियां ॥ एऽऽकांतीं ॥ काजपुसे ॥ सऽऽ वैश्व रू
 (पू. २०)

याप्रमाणे केलेल्या मोडणींत पहिल्या ओळींत एका आवर्तनांतच प्लुति मानावी लागते. पण दुसऱ्या ओळींत ३ आवर्तनांत प्लुति आहे. गळ्यावर म्हणावयाच्या प्राचीन काळच्या पद्यांत या प्लुतीने मनोहरता वाढते यांत शंका नाही. वरील पद्यांत आवर्तनान्तीं एकाक्षरी प्रासहि आहे. त्यामुळे आवर्तनांची निश्चिति करावयास सोयीचें होतें. प्रासाच्या पुढचे दोन तुकडे जादा व पुन्हा मूळची चाल अशी एकंदर रचना दिसते. प्रासाचें गमक याहून अधिक ठळकपणे पुढच्या उदाहरणांत आढळतें :

(४) वन्हाडीया पा ये प्रक्षाळुनि ॥ तळ्या उचलुनि पुष्पें तांबोळें ॥

स न्मान के ला (अ० २९)

या चरणांत मध्य तुकडा दुहेरी असून कांही आवर्तनान्तीं एकाक्षरी यमकहि साधलेलें आहे. त्यामुळे आवर्तनें निश्चित झालीं आहेत.

याशिवाय उत्तरार्धातील २७ व्या कडव्यांत असें उदाहरण आहे :

वरमाया बहुमाया वर ओवाळी ला (उत्त० २७)

यांत अष्टमात्रक आवर्तनें सयमक स्पष्ट असून 'चंद्रकांता'ची मोडणीहि दिसते.

श्री कृष्ण रुखमिणि आरोगीती प्रसादु मा गति

उध व दे व ना र दु (उत्त० ३८)

या चरणांत सयमक आवर्तनें आहेतच मात्र अंत्य तुकडा अशा रचनेचा आहे. पुढील उदाहरणहि चित्य आहे :

सीतळें जळें सपरीमळें गळुळे करुनी दिधले चंद ने (उत्त० ४५)

या कडव्यांच्या नमुन्याहून जरा निराळ्या रचनेचीं कडवींहि आहेत. आवर्तनें तशींच, पण लघु-दीर्घ चरणांचा क्रम बदललेला, अशी ती रचना आहे. यांतहि प्लुतीच्या साहाय्याने आवर्तनें पाडावीं लागतात :

(५) भीमका कुम-री सुंदर ॥ रुक्मिणी ॥ लावण्यरा सी

त्रैलोक्य मो-हिनी तीया ॥ वीनती पाडावीली (तुम्हासी)

- - - - | - + | - - - - | +
स्वामी जगन्नाथुऽऽऽऽ भक्ता कैवारी

ॐ | - ॐ - | - - - - - - - - ॐ - - - - - +
शरणागतांचा वेळाइतु ॥ तरी बीजे ॥ करावे मुरारी (पू. २१)

सर्वसाधारणपणे ‘‘धवळ्यां’’तील कडवे चतुष्पदी असते, व त्यांत पहिले दोन चरण लघु व समयक आणि पुढचे दोन चरण दीर्घ व समयक अशी योजना असते. पण येथे फक्त तिसरा तेवढाच लघु आहे, आणि चौथ्या चरणांत आद्यतालकपूर्व २ लघूचा तुकडा मानावा लागतो यांतील लघु चरणांत अंत्य तुकडा मोजका वेताचा आला आहे व त्याची प्रकृति १ अष्टमात्रक व १ गुरु अशा मोडणीची आहे हे स्पष्ट आहे. लघु चरणांत, अंत्य १ गुरूचा तुकडा असलेली ‘चंद्रकांता’ची मोडणी असते, या माझ्या मताला ह्यामुळे दुजोरा मिळतो

आता कांही पाठभेदावरूनहि अष्टमात्रक आवर्तने आहेत हे कळते. मागेच आलेला चरण पुन्हा घेऊं :

- - - - - | - + + ॐ | - - - - - | - - - - - | +
(६) तूं एकु वांचौ नियाऽ (मोऽड वीता) आनु नाहीं अवघा रीं ॥

या ओळींतील ‘सोडवीता’ पद कांही प्रतीत नाही. तें काढून ओळ वाचली तरी आवर्तन पूर्ण होते. यावरून ही वैकल्पिक पाठांतराची म्हणणीहि कशी रूढ असेल तें समजते.

मात्र पुढची ओळ पाहतां श्री. वा. ना. देशपाडे यांच्या पूर्वीच्या मताची सत्यताहि कांहीशी पटते त्यांतील आवर्तने निश्चित करणे फारच कठीण आहे :

+ ॐ - - - - - | ॐ - - - - - | ॐ - - - - - | + ॐ | - - - - - | - - - - - |
(७) अंऽदु पाए वटे पागुडे पदकीं सांऽ वळी या, हीरे झळकति
साता आंगाचें लेणें (उत्त० ३४)

अशा प्रकारे प्लुतीच्या आश्रयाने आवर्तने पाडलीं तरच तीं शक्य होतात.

अष्टमात्रक आवर्तनांची सिद्धि आणखी एका गमकानेहि होते :

-- -- | ~ ~ -- -- | -- -- -- | - - - - | +
 राखै राखै प्रभुराया तूं स्वामि माझा मी तूझा दा सु (पू० १८)

~ ~ - - ~ ~ | -- ~ ~ - - - | - - - - | +
 करिती वीजन - वारे म्हणती राखै मदुसूद ना (पू० ६४)

या दोन ओळींत 'राखै राखै' हा अष्टमात्रक तुकडाच पुनरुक्त झालेला आहे. त्याचें स्थान बदललें तरी मात्रिक माप तेंच राहिलें आहे. परंतु पुढच्या दोन ओळींतील समान तुकड्यांत मात्रिक साम्य तंतोतंत आढळत नाही.

-- -- -- | -- - (-- - | -- - -) - | + *
 सभा देखौ नी या बहु उछावो म नीं (पू० १८)

--- - | ~ ~ --- - | ~ ~ ~ ~ ~ - - - | - - - - - | +
 देखूनी भी-मक रायासी बहुत उछाओ मनामाझा रीं
 (उक्त० ६५)

यांत पहिल्या ओळींतील बहुउछावो हीं अक्षरें आवर्तनांत नाहीतच, पण तीं अष्टमात्रकाऐवजी दशमात्रक आहेत ! आणि पुढल्या ओळींतील 'बहुत उछावो' मात्र सरळ अष्टमात्रक आहे, हें सहज पटतें.

या आणि इतर अनेक ओळींची मोडणी थोड्या फरकाने 'लवंगलते'च्या रचनेसारखी दाखविणें शक्य आहे. X परंतु एकसूत्रता आणण्यासाठी अशीं

* या चरणाची 'सभा देखौ नयाऽऽऽऽ बहु उछावो मनीं' अशी घेतल्यास मात्र 'बहुउछावो' हा तुकडाहि अष्टमात्रक होईल.

X उत्तरार्धातील प्रदार्घ चरणांत अत्य ' - - + ' या तुकड्याची हरिभगिनी-सदृश, रचनाहि दिसेल.

वैकल्पिक रूपे जेवढी कमी मानतां येतील तेवढीं मानणें बरें असल्यामुळे शक्य तेथे 'चंद्रकांता'ची मोडणीच मी स्वीकारली आहे. एकंदरीने अष्टमात्रक आवर्तने आहेत ही गोष्ट निश्चित मानतां येते. बऱ्याच कडव्यात अक्षरें ओढून मोडणी करावी लागते. पण स्त्रियांच्या गीतांत अशीं स्थळे वारंवार आढळतात हें 'सावित्री' गीताच्या उदाहरणाने समजून येतें. 'धवळ्यां'तील पूर्वार्धामध्ये चरण अधिक बांधीव रचनेचे आहेत असे सरासरीने वाटतें. त्या मानाने उत्तरार्धातील चरणरचना लवचीक आहे असें म्हणावें लागतें. 'धवळे' हे 'गेय गीतें' आहेत, व विशेषतः 'स्त्रीगीतें' आहेत, हें लक्षांत घेतां याहून दृढ छंदोरचनेची तेथे अपेक्षाहि नाही.

महदंबेचे 'धवळे' आणि नरेन्द्रकवीचें "रुक्मिणी-स्वयंवर" यांत खूपच साम्य स्थळें आहेत. त्यांपैकी कल्पना व विचार यांचें साम्य संपादक श्री. वा. ना. देशपांडे यांनी नमूद केलेलें आहेच. शिवाय 'राखें राखें' यासारखीं पदेहि सारखीं आहेत. त्यामुळे ओवींतहि कांही अष्टमात्रिक रचना असावी असें मत बळकट होऊं लागतें. नरेन्द्रकवीच्या ओवींत 'मातें राखें कृपानिधि' आहे, येथें 'राखें राखें प्रभुराया' व 'राखें राखें मधुसूदना' आहे.

[२] आरती :

हा भक्तिपर पद्यप्रकार सर्वांच्या परिचयाचा आहे. त्यांतील रचना बहुशः मात्रावर्तनी जातीची असते. ती मराठीप्रमाणेच इतर भाषांतहि रूढ आहे. 'आरती' शब्द 'आर्तिक्य' म्हणजे 'समारंभ' किंवा 'विधि' यावरून आला असावा. संस्कृत 'आरात्रिक'-'आरात्रिका' यावरूनहि आरती रूप साधलें असणें शक्य आहे. नागेशाच्या "सीतास्वयंवरां"तील पुढील श्लोकांत 'आरती-आर्तिक्य' हीं रूपे एकत्र आलीं आहेत :

विदेह बोले मग भारतीतें

घेऊनि यावें गज-आरतीतें

दारास येती मग राजदारा

अतिक्वसा होय वरा उदारा ॥३६३॥

(‘सीतास्वयंवर’)

सामराजाच्या ‘रुक्मिणीस्वयंवरां’त ‘आरातीकें’ हें रूप आलें आहे :

आरातीकें घेउनी भक्त येती ॥७-५६॥

(‘रुक्मिणी स्वयंवर’)

आरत्यांचे प्रकार :

अनेक तऱ्हेच्या छंदांत आरत्यांची रचना झालेली आहे. त्यांचे कांही प्रमुख प्रकार निश्चित सांगतां येतात. कांही आरत्या संमिश्र स्वरूपाच्या आहेत, व म्हणून त्यांचें स्वरूप निश्चित ठरविणें कठिण जातें. यांपैकी बहुसंख्य आरत्या “युगें अष्टावीस०” या तऱ्हेच्या चालीवर म्हटल्या जाणाऱ्या आहेत. ती तऱ्हा “छंदोरचनां”तर्गत ‘परिलीना’ नामक भुंगावर्तनी जातींत बसणारी आहे. इतरहि प्रकार आहेतच. ते सर्व यथाक्रम पुढे दिले आहेत.

(१) “परिलीना” प्रकार :

प्रो. वेलणकर यांनी या रचनेचें मूल विरहांकाच्या ‘विच्छित्ति’ छंदाशी जोडलें आहे. ‘विच्छित्ति’मध्ये २२ मात्रा असतात व १२ व्या मात्रे-नंतर यति असतो. यांत उपान्त्य व अंत्य अक्षरें गुरु सांगितलेलीं दिसत नाहीत. (मागे उल्लेखिलेला लेख). परंतु त्यांच्या प्राकृत-अपभ्रंश वृत्तांच्या ‘वर्गीकृत यादीं’त या विच्छित्तीमध्ये यति दर्शविलेला नसून मोडणीहि आरतीला जुळणारी नाही : “२,४×५, ‘जगण’ निषिद्ध”. आरंभींचा द्विमात्रक खंड बहुधा आद्यतालकपूर्व असावा व तसें असल्यास ‘विच्छित्ति’ आरतीचा छंद होऊं शकणार नाही. इतर अपभ्रंश छंदांत २२ मात्रा

असल्या तरी अंतर्गत मात्रिक गटांत भेद आहे. 'विलंबिता' व 'लंबिता' आरतीला चव्याच जवळच्या आहेत. पण 'हेला', 'मागधनकुटी', 'नकुटक', 'समनकुटक' यांत फार वेगळे मात्रागट आहेत. हेमचंद्राने दिलेली 'विच्छित्ति' मात्र २- मात्रांची आहे. प्रो. वेलणकरांनी उल्लेखिलेली 'विच्छित्ति' विरहांकाच्या "वृत्तजातिसमुच्चयां"तील होय.

आरतीच्या या प्रकारांत उपान्त्य गुरु नियत सांगितलेला नसला, म्हणजेच आवर्तनांप्रमाणे अवश्य नसला, तरी प्रत्यक्ष रचना मात्र बहुधा अंतीं दोन गुरु असलेल्या असतात. मात्र उपान्त्य गुरुस्थानी दोन लघुहि येतात. उदा०,

जय देव^१ जय देव^१ जय मंगल^१ मूर्ति⁻⁺

दर्शन मात्रे^१ मनः^१ कामना^१ पुरति^१ ॥ ('गणपतीची आरती')

यांत दोन्ही तन्हा आहेत. त्याच आरतीतील पुढील चरणात दोन लघु अक्षरें उपान्त्य स्थानीं आलेलीं आहेत :

सरळ सोंड^१ वक्र तुंड^१ त्रि नयना^१

दास रामाचा वाट पाहे सदा (वरची आरती)

“देवीच्या आरतीं तहि अशीं स्थळें आहेत :

जय देवि जय देवि महिषासुर मथिनि

सुरवरईश्वरवरदे तारक सजिवनि ॥

पुढे दिलेल्या उदाहरणांत अंत्योपान्त्य गुरु आहेत; मात्र दिंडीसारखी येथे तान घेण्याची विशेष सोय नसल्यामुळे तें आवश्यक लक्षण मानलेलें नाही हे ठीकच आहे. कारण “परिलीना” या भृंगावर्तनी जातींत अंतीं फक्त

दोन मात्रांची कूस असते व त्यांत म्हणणीहि शेवटचे 'गा गाऽऽ' एकदम उच्चारून म्हणण्याची असते. मात्र '-ऽ-ऽ' अशी म्हणणी करावयाची असल्यास अंत्योपात्य गुरु अवश्य लागतील. पण तशी म्हणणी बहुधा केली जात नाही.

या मराठी 'परिलीना' जातीतील आरत्यांपैकी "देवीची आरती" जवळ जवळ सर्व मात्रावर्तनी आहे, परंतु 'गणपतीची आरती', 'पांडुरंगाची आरती' यांसारख्या आरत्यांत मधूनमधून छान्दस रचनाहि आढळून येते. म्हणजे कित्येक अक्षरांची जागाच अशी आहे का तेथे द्विमात्रक अक्षर पाहिजे असूनहि लघु अक्षर आलेले असतें आणि त्यामुळे तें लघु अक्षर दीर्घ उच्चारानें लागतें. छान्दस रचनेंत ऱ्हस्वाचें द्विमात्रक किंवा दीर्घ होतें या सिद्धांताचा हा एक पुरावाच आहे. (पुढे विविध आरत्यांतील उदाहरणें दिलीं आहेत, तीं "भक्तिमार्गप्रदीपां"तून प्राधान्याने घेतलीं आहेत.)

(१) युगें अढावीस विटेवरी उभा

वामांगीं र खुमाई दिसे दिव्य शोभा ॥...

चरणीं वाहे भीमा उद्धरी जगा ॥...

तुळसीमाळा गळा कर ठेवुनी कटीं ॥...

गरुड हनूमंत पुढें उभे राहती

(पांडुरंगाची आरती)

(२) त्रीषे कंठ काळां त्रिनैत्रीं ज्वाळा

लावण्य सुदर मस्तकीं बाळा

(शंकराची आरती)

- (३) शब्दीं अर्थलाभ बोलणीं वाव⁺ (सद्गुरुची आरती-१)
- (४) सर्वांगीं सुंदर उटि शेंदूराची....
चंदनाची उटी कुंकुम केशरा (गणपतीची आरती)
- (५) ओवाळूं आरती मदन गोवाळा
श्याम सुंदर गळा वैजयंति माळा (विष्णूची आरती)
- (६) शेषाचल अवतार तारक तूं देवा (व्यंकटेशाची आरती)
- (७) उत्कट साधुनि शिळा सेतु बांधोनी
लिंगदेह लंका-पुर विध्वंसूनी (रामाची आरती)
- देह अहंभाव रावण निवटोनी ”
- (८) दश लक्षण हे आहे लक्षित⁺
- (९) एक अर्धपाद श्लोक उच्चार⁺ (गीतेची आरती)
- (१०) त्रिगुणात्मक त्रैमूर्ति दत्त हा जाणा
त्रिगुणी अवतार त्रैलोक्य राणा
नेति नेति शब्दे नये अनुमाना...
दत्त येऊनियां उभा ठाकला... (दत्ताची आरती)
- (११) सत्राणें उड्डाणें हुंकार बदनीं (मारुतीची आरती)

या चरणांतील एकेक अक्षराची तुलना पुढील दीर्घाक्षरप्राय चरणांतील अक्षराशी केल्यास लघूचें दीर्घ किंवा द्विमात्रक कसें करावें लागतें तें सहज लक्षांत येतें :

ओवाळूं । आरत्या । कुर्वड्या । येती ॥

“छंदोरचनें”त छंदस ‘परिलीना’ प्रकार दिलेला आहे, तोहि यावरून सयुक्तिक वाटतो.

या प्रकारच्या आरत्यांत कांही ठिकाणीं चरणमध्यावरच द्विमात्रक प्लुति घेऊन म्हणणी करण्याची विशिष्ट लकव आहे, तीहि पाहण्यासारखी आहे. यांपैकी कांही ठिकाणीं छंदोरचनादृष्ट्याच प्लुति पाहिजे असते. उदा., पांडुरंग्याच्या आरतींतील हा परिचित चरण पहा :

- - - ' - + ' - - - - , - +
दिंड्या प ताकाऽऽ वैष्णव ना चती ।

या ठिकाणीं दुसऱ्या आवर्तनांत प्लुति अवश्यच आहे. पण कांही ठिकाणीं ती रूढ म्हणणीमुळे येते व त्या जागचें अक्षर पुढे निसरडें उच्चारलें जातें. याच आरतींतील पुढील चरणांत रूढ म्हणणी अशी आहे :

- - - - , - + ' - - - - , - +
पुंडलिका भेटीऽऽ परब्रह्म आलेगा

म्हणजे दुसऱ्या आवर्तनांत ‘- टी’पुढे द्विमात्रक प्लुति येते. पण त्यामुळे तिसऱ्या आवर्तनांत संयोगापूर्वीचा ‘र’ लघुच राहतो आणि ‘आलेगा’-मधील ‘आ’काराचा ‘अ’कार उच्चारतः होतो. छंदोदृष्ट्या या मात्रा प्लुतीच्या जागीं पुढीलप्रमाणे येऊं शकतात :

पुंडलिका भेटि पर ब्रह्म आ लेगा

आणखी दुसऱ्या रीतीनेहि ही प्लुति भरून निघूं शकेल :

पुंडलीका भेटीं परब्रह्म आ लेगा

पण त्यामुळे पहिल्या आवर्तनांत छांदस रूप येऊन तिसऱ्यांत निसरडे उच्चार येतील. शिवाय यापेक्षा वरची दुसरी मोडणी निरपवादपणे स्वीकार्य आहे. परंतु अशी तिसरी म्हणणीहि रूढ आहे हे खरे. या तऱ्हेचीच रचना पुढील चरणाच्या चातुर्तीतहि मानावी लागेल :

-- - - | - + | - - - - | - +
देव सुर वरऽऽ नित्य येति भेटी

प्लुतिरहित मोडणी खाली दिल्याप्रमाणे होऊ शकेल, पण वरचीच मात्र रूढ आहे :

-- - - | - - - - | - - - - | - +
देव सुर वर नित्य येति भेटी

-- - - | - - - - | - - - - | - +
देव सुर वर नित्य येति भेटी

या दोहोपैकी पहिली अधिक स्वाभाविक होईल. या तऱ्हेच्या मध्यस्थानीं प्लुति असलेल्या जातीचा विचार “छंदोरचने”त आलेला नाही. छांदस रचनेत ‘- - - | - - -’ या मोडणीचे एक “निर्झरगीत” आहे. त्याची द्विरुक्ति होऊन येथे चरण बनला आहे असें मानणें अशक्य नसलें, तरी हे एक केवळ वैचित्र्य आहे, असें मानणें अधिक सयुक्तिक होईल. अशा तऱ्हेच्या अपभ्रंशांतील रचनांचा विचार या प्रबंधाच्या दुसऱ्या प्रकरणांत आला आहे. तेथे ‘परिलीना’-सदृश रचना आलीच आहे. कदाचित् मुळांत ही रचना ‘गा गा गा गा गाऽऽ’ याची द्विरावृत्तीने साधलेली द्विपदी असेल व पुढे मधल्या मात्रा भरून निघून अखंड चरण झालाहि असेल.

वर आलेल्या आरत्यांप्रमाणेच सूर्याची, व्यंकटेशाची, मारुतीची, तुळशीची व खंडोबाची, या आरत्याहि याच ‘परिलीना’-प्रकारांतील आहेत. त्या क्वचित् स्थळीं छांदस आहेत. ‘देवीची आरती’ मात्र बहुतेक मात्रिक आवर्तनांची आहे. पण तीतहि

वारी वारी जन्म मरणातें वारी

या चरणांत 'न्म'मधील स्वर दीर्घ झाला आहेच. पण बाकी ठिकाणी मात्रिक आवर्तनाचें रूप बहुधा कायम आहे.

आरत्यांचा हा प्रकारच सर्वांत मोठा आहे. त्यांतील छंदाच्या स्वरूपा-बद्दल विविध मत-मतांतरे आहेत.

आरतीच्या छंदाबद्दलचीं मतांतरे :

या आरत्यांसंबंधी आपलें मत कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी 'पद्य-प्रकाश' नामक आपल्या लहान पुस्तकांत पुढीलप्रमाणे व्यक्त केलें आहे :

“आवर्तन हें आठाहून अधिक मात्रांचें बहुशः आढळत नाही. आरतीचा एक प्रकार मात्र अपवादरूप वाटतो. या प्रकारांत चरणाचे, १२ मात्रांचा पहिला आणि १० मात्रांचा दुसरा असे दोन तुकडे पडतात. म्हणण्याची जी पद्धत रूढ आहे ती पाहतां पहिल्या १२ मात्रांच्या तुकड्याच्या अन्तीं यति आहे, पण काही मात्रांचा असा विराम नाही, मात्र चरणांतीं २ मात्रांचा विराम आहे. या दोन्ही तुकड्यांच्या आरंभीं टाळी आहे. पहिल्या तुकड्यांतील मात्रांची रचना [। प, — —] अशी दिसते आणि दुसऱ्या तुकड्यांतील मात्रांची रचना [। प, +] अशी दिसते.” (‘पद्यप्रकाश’, पृ. ६४-६५.)

आणि त्यांनी उदाहरणार्थ ‘युगे अष्टावीस०’, ‘सुखकर्ता दुःखहर्ता०’, आणि ‘दुर्गे दुर्घट भारी०’ या आरत्यांचा उल्लेख केला आहे.

परंतु ‘पद्यप्रकाशांत’ आरतीच्या चरणाचे जे दोन तुकडे अनुक्रमें १२ व १० मात्रांचे उल्लेखिले आहेत, त्यांबद्दल मतभेद संभवत नसला तरी त्या तुकड्यांचें नियमन जें ‘प’ म्हणजे अष्टमात्रक पञ्चावर्तन मानून केलें आहे तें बरोबर वाटत नाही. या प्रकारची आरती षण्मात्रक ताळांत म्हटली जाते आणि त्यामुळे पहिल्या १२ मात्रांच्या तुकड्याचे ६

मात्रांचे दोन गट म्हणजेच दोन भृंगावर्तने होतातच. पुढल्या १० मात्रांच्या तुकड्याचे १ भृंगावर्तन व ४ मात्रांचा एक गट असे पोटगट पडतात. याचाच अर्थ असा की, या 'युगे अष्टावीस०' प्रकारची आरती "छंदोरचना"न्तर्गत 'परिलीना' जातीची असते. (। भृ । भृ । भृ । - + SS ।). ती षण्मात्रक तालांतील भृंगावर्तनी गेय रचना असते. पद्मावर्तनाची मोडणी तेथे लागू पडत नाही. (दुसऱ्या प्रकारच्या आरत्या पद्मावर्तनी वर्गात पडतात. त्यांचा उल्लेख या प्रकरणांत पुढे केलेला आहे.)

या 'परिलीना' प्रकारच्या आरत्यांपैकी कांहींची पद्मावर्तनी मोडणी पुढीलप्रमाणे होऊ शकेल.

-- -- -- ~-- -- --
 युगे अष्टा । वीसSSSS । विटेवरी ऊ । भा ॥
 मुख कर्ता दुख । हर्ता । वार्ता विघ्ना । ची ॥
 दुर्गे दुर्घट । भारी । तुजविण संसा । रीं ॥

आता दुसऱ्या आवर्तनांत ४ मात्रांच्या कालाचीं अक्षरे आहेत; आणि आवर्तन तर पुरे झाले पाहिजे, म्हणजे आणखी ४ मात्रांचा विराम किंवा प्लुति तेथे मानावी लागते. पण 'पद्यप्रकाश' कर्ते तर सांगतात की, तेथे मात्र "यति आहे, कांही मात्रांचा असा विराम नाही." यावरून ही पद्मावर्तनी मोडणी बरोबर नाही असें आढळते. प्रत्यक्ष रूढ म्हणणी करून टाळी वाजविली तर पहिली टाळी अनुक्रमे 'यु' 'सु' व 'दु' यांवर पडते. पद्मावर्तनी मोडणी असेल तर दुसरी टाळी 'वी', 'ह' व 'भा' यांवर पडावयास पाहिजे, पण प्रत्यक्ष वाजवतांना ती अनुक्रमे 'ष्टा', 'दु' आणि 'घ' यांवर पडते. या दोन टाळ्यांमधील अक्षरमात्रा ६ आहेत हे सहज कळेल व त्यावरून ही रचना षण्मात्रक भृंगावर्तनी आहे असें म्हणावे लागेल.

या आरत्या पद्मावर्तनी नसून भृंगावर्तनी आहेत हे थोड्या अधिक पृथक्करणाने जास्तच स्पष्ट होतें :

(१) या तऱ्हेच्या आरत्यांतील कित्येक ओळींचें विभाजन पद्मावर्तनी पद्धतीने, 'पद्यप्रकाश' कर्ते म्हणतात तसें करणें कठिण जातें :

| | | | |
|-----------------|----------|---------------|--------------------|
| प | | प | |
| हिरेजडित मु | । गुट, | । शोभतो | ब । रा (गणपतीची) |
| व्याघ्रांबर फणि | । वरधर, | । सुंदर मदना | । रो (शंकराची) |
| करि डळमळ भू | । मंडळ, | । सिंधूजळ गग | । नीं (मारुतीची) |
| चारी श्रमले | । परंतु, | । न बोलवे कां | । ही (देवीची) |

तीच भृंगावर्तनी मोडणी सहज साधते :

| | | | |
|-------------------|-------------|------------|----------------------|
| | भृ | भृ | भृ |
| (मात्रिक-छांदस) | हिरेजडि | । त मुगुट | । शोभतो । बरा । |
| (मात्रिक) | व्याघ्रांबर | । फणिवरधर | । सुंदर मद- । नारी । |
| „ | करि डळमळ | । भू मंडळ | । सिंधूजळ । गगनीं । |
| „ | चारी श्रम- | । ले परंतु | । न बोलवे । कांही । |

(२) वरच्यांपैकी मधल्या दोहोंत आवर्तनान्तीं यमकें येतात तींहि भृंगावर्तनी रचनेचीं द्योतक ठरतात. या तऱ्हेचीं यमकित आवर्तनें आणखीहि कित्येक आढळतात :

| | | |
|-----------|------------|---------------------------------|
| जय देव | । जय देव | । |
| सत्राणें | । उड्डाणें | । हुंकार वदनीं । (मारुतीची) |
| सुख कर्ता | । दुखहर्ता | । वार्ता विघ्नाची । (गणपतीची) |
| लंबोदर | । पीतांबर | । फणिवर बंधना । („) |
| सुखकरिणी | । दुखहरिणी | । जननी वेदांचीं । (गीतेची) |
| पंचानन | । हयवाहन | । सुरभूषित लीळा । (लंडोबाची) |

| | | | | |
|--------------------|---|-----------------|---|--------------|
| लवथवती विक्राळा | ! | ब्रह्मांडी माळा | । | (शंकराची) |
| कर्पूरगौर भोळा | । | नयनीं विशाळा | । | („) |
| रत्नम्वचित फरा | । | तुज गौरीकुमरा | । | (गणपतीची) |
| श्यामसुंदर गळां | । | वैजयंती माळा | । | (विष्णूची) |
| दुर्गे दुर्घट भारी | । | तुजविण संसारीं | । | (देवीची) |

(३) याशिवाय कांही आरत्यांत आवर्तनाची पुनरुक्ति करण्यांत येते तीहि याचीच द्योतक आहे :

| | | |
|------------------|---|---------------------------------|
| रखुमाईवल्लभा | } | पावें जिवलगा । (विठ्ठलाची आरती) |
| राहीच्या वल्लभा | | |
| दर्शनमात्रें मन- | } | कामना पुरती । (गणपतीची आरती) |
| श्रवणमात्रें मन- | | |

अशा तऱ्हेच्या विश्लेषणामुळे या आरत्या पद्मावर्तनी नमून भुंगावर्तनीच आहेत हें मत दृढ होते. 'दुर्गे दुर्घट भारी०' ही मात्रावर्तनी आहे. परंतु गणपतीची व विठ्ठलाची आरती (वर उल्लेखिलेली) यांमध्ये मधून-मधून छान्दस म्हणजे विलंबितोच्चारी अक्षररचनाहि आढळून येते.

याप्रमाणे 'परिलीना' प्रकारच्या आरत्यांचा विचार झाला. आता, 'पद्मप्रकाश'-कारांना यांत पद्मावर्तने आहेत असें कां वाटलें असावें ? याचा तलास करतां, मी वर अपभ्रंशांतील 'विलंबित-गलितका'चा उल्लेख करतांना जी शक्यता उल्लेखिली तीच कारण असावी असें वाटतें. या षण्मात्रक 'परिलीना'ची मोडणी कांही चरणांत अष्टमात्रक जातींप्रमाणेहि होऊं शकेल. डॉ. माधवराव पटवर्धनांचीच उदाहरणें घेऊं :

‘चंद्रकांत’ संमिश्र : सुखकर्ता । दुखहर्ता । वार्ता विघ्ना । ची ॥

‘शुद्धसती’-‘पिशंग’ : युगेंऽअष्टा । वीसऽऽ । विटे वरी ऊ । भा ॥

‘शुभगगा’ मात्रिक : दुर्घे दुर्घट । भारी करुणा । विस्तारीऽऽ ।

म्हणजे ‘पद्यप्रकाशांत’ सुचविलेल्या ‘शुद्धसती’-‘पिशंग’ या संयुक्त रचनेप्रमाणेच इतरहि दिसतात. परंतु ही केवळ एक गृहीत शक्यता आहे. जाति निश्चित करतांना रूढ म्हणणी पाहायची अमते. वरील आरत्यांची रूढ मोडणी षण्मात्रक तालांतील गीताची आहे हें सहज कळून येईल. त्यामुळे हा आरतीचा प्रकार षण्मात्रक ‘परिलीने’चाच मानावा लागतो, अष्टमात्रक आवर्तनांच्या रचनेचा नव्हे.

श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांनी या तऱ्हेच्या आरत्या षण्मात्रक आवर्तनी जातीच्या आहेत असें आपल्या “पद्यमीमांसे”तील ‘आरती’ संबंधीच्या लेखांत सुचविलें आहे, तें सहज पटणारें आहे.

(२) ‘चंद्रकांत’ प्रकार :

आरत्यांच्या दुसऱ्या प्रकारांत ‘चंद्रकांत-पतितपावन’ जातीचा उपयोग केलेला असतो. त्यांत वैचित्र्य आहेच. त्यांतहि छांदस रचनेचा स्पर्श आढळतो. पुढील उदाहरणांत हें दिसतें.

या प्रकारच्या आरत्यांत ‘विष्णू’ची-क्र. २; ‘श्रीकृष्णा’च्या-१, २, ३; आणि ‘सद्गुरु’च्या-२, ३ ह्या आरत्या मोडतात. ‘रामदासां’चीहि यांतच येते.

(१) एका जना दर्नीं मंगल आरत्या गा-ती (विष्णूची-२ री)

(२) कोंदलेंसें तेजप्रभा झालीसे ए-क

नित्य नवा आ - नंद ओवा - लीतां श्रीमु - ख (श्रीकृष्णाची-१)

- (३) ऐकोनी कृ- ष्णकार्ति मन तेथे वेध लें
सगुण रूप माये माझ्या जीर्णी व्रैस लें (श्रीकृष्णाची-२)
- (४) गुण मी काय वर्णू मति केवढी मा झी (" -३)
- (५) फळलें भाग्य माझें धन्य झालों संसा री
सद्गुरु भेट लाहो तेणें धरियेलें क री (सद्गुरुची-२)
- (६) सगुण आ रती आतां निर्गुण ओवा ळू
कल्पनेचें वृत घालुनि दीप पाज ळू (सद्गुरुची-३)
- (७) पंचही प्रा णांचा दीप लाविला जा णा (रामदासांची)

यांतील शेवटची ओळ दीर्घाक्षरप्राय असून ऱ्हस्व अक्षरांचा उच्चार द्विमात्रक मानून सर्व चरण विलंबिताक्षरी होईल. आवर्तनांतील मात्रिक संख्येमुळे तीं अक्षरें द्विमात्रक मानणें अवश्यच आहे. त्या ओळीच्या नमुन्याने बाकीच्या ओळींची तुलना केल्यास मधूनमधून छंदस छटा कशी आली आहे तें सहज कळतें. अशा रीतीने "छंदोरचनें"तील छंदस 'चंद्रकांता'ला दुजोरा मिळतो, आणि छंदस रचनेंतील अक्षरांचें कालमान द्विमात्रक कालाएवढें असतें या सिद्धांताला पुष्टि मिळते.

क्वचित् चरणमध्यावर प्लुति घेण्याची लकब 'परिलीना'प्रमाणेच येथेहि आढळते. (याला "छंदोरचनें"त "चंद्रकला" हें स्वतंत्र नांव आहे).

नवल होता हेऽऽ आरती देवाधिदे वा (विष्णूची-२)

कांकड आर तीऽऽ माझ्या कृष्णसभागी या (कृष्णाची-१)

सगुण आर तीऽऽ आतां निर्गुण ओवा ळू (सद्गुरुची-३)

यांपैकी पहिल्या ओळींतील प्लुति अनिवार्य आहे. उलट पुढल्या दोन्ही ओळींतील प्लुति मागच्या आवर्तनांतील लघु अक्षरांचें विलंबित उच्चारण करून सहज घालवितां येईल :

--- | - | | | +
कांकड आ-रती माझ्या । कृष्णसभागीया...

--- | - | | | +
सगुण आरती आतां निर्गुण ओवाळूं...

या ठिकाणीं एका भजनांतील अशीच वैकल्पिक मोडणी देणें बरें :

~ ~ ~ - | ~ ~ - ~ ~ |
आनंदरे आनंद विठ्ठला झाला माझे मनीं

~ ~ ~ + | ~ ~ ~ - ~ - |
आनंदरेSS आनंद विठ्ठला झाला माझे मनीं

अर्थातच ही गेय पद्यप्रकारांतील आकर्षक लक्ष आहे.

(३) 'दीनवत्सल' प्रकार :

या प्रकारांत 'ज्ञानेश्वरा'ची, 'एकनाथा'ची, 'नामदेवा'ची, 'तुकारामा'ची, 'रामदासा'ची अशा आरत्या मोडतात. यांत कांही ठिकाणीं प्लुतियुक्त चरण आहेत, कांही ठिकाणीं प्लुतिरहित रचनाहि आहे. प्लुतिसहित चरण पुढीलप्रमाणे आहेत :

- + | ---+ | + | --- | ---+ | | -+
(१) आरतीSS ज्ञानराSSजाSS महा कैवल्यSS तेजाSSSS (ज्ञानेश्वराची)
- (२) आरती एकना-था महा राजा स-मर्था (एकनाथाची)
- (३) आरती तुकारा-मा स्वामी सद्गुरु धामा (तुकारामाची)
- (४) आरती रामदा-सा भक्त विरक्त ईशा (रामदासाची)

यांत खरोखर आवर्तनें अष्टमात्रक आहेत, पण दोन-दोन मात्रांची प्रत्येक आवर्तनांत प्लुति आहे. ही प्लुति आवश्यकच आहे. या रचनेला “छंदोरचने”त “दीनवत्सल” ‘छंद’ किंवा छांदस रचना म्हटलेलें आहे, तें बरोबर आहे. यांतच दुसरा एक विकल्प आढळतो. तो म्हणजे चरणांतील पहिली प्लुति जाऊन तेथे छांदस दीर्घाच्चारी अक्षरच यावयाचें. अशीं उदाहरणें पुढीलप्रमाणे आहेत. क्रम बरचाच आहे :

- (१) अवतार पांडुरंSS-गSS नाम ठेविलेंSS ज्ञानीSSSS
 (२) अनंत गो-पाळदाSS साSSधणी न पुरेSS गातांSSSS
 (३) जैजयाजी भक्तराSS-या जिव-लग नाSS मयाSSSS (नामदेवाची)

इतर ठिकाणच्या प्लुति गेल्याचीं उदाहरणें अशीं आहेत :

- म्हणुनीSS रामेश्वरेंSS चरणीं मस्तक ठे-वीलेंSS (तुकारामाची)
 धरुनीयां तीर्थ मी घें केला जगाचा उ-द्धार (नामदेवाची)
 जडजीवा उद्धरी-लें नृप शिवासी ता-रीलें (रामदासांची)

याचा अर्थ असा होतो की रूढ रचनेप्रमाणे पहिली आणि चौथी प्लुति अक्षरांनी भरून काढतां येते.* दुसरी व तिसरी, आणि अर्थात् चरणान्तींची, ह्या प्लुति तशाच राहतात. या सर्व रचनांत अष्टमात्रक आवर्तनांचा ताल चालतो, कारण मात्रिक आवर्तनें अष्टमात्रकच आहेत.

(४) ‘भुवनसुंदर’ प्रकार :

यांत मराठीतील ‘आरती भुवनसुंदरा’ची येते. ही रचना उघड-उघड

*या वैकल्पिक मोडणी मात्र “छंदोरचने”त दिलेल्या नाहींत.

हिंदुस्तानी 'आरती कुंजविहारीकी' सारखी आहे. "छंदोरचने"त मराठी आरतीवरून जातिसंज्ञा 'भुवनसुंदर' ही निश्चित केले आहे :

~ - - | ~ ~ ~ - - - | + ~ - - | ~ - - | +
आरती भुवन सुंदरा चीऽ । इंदिरा वरा मुकुंदा ची

अर्थात् ही रचना म्हणजे - ~ - | पद्म | + या मात्रावलीची द्विरुक्ति आहे. मराठीत थोड्या आरत्याच या रचनेतील आढळतात : 'आरती शंभुनंदनाची', 'आरती चंद्रशेखराची' आणि 'आरती दत्तात्रय प्रभुची'.

कांही संमिश्र आरत्या :

(५) 'अंबा-हरिभगिनी' मिश्र प्रकार :

जगदंबेची (नवरात्राची) २ री आरती या तऱ्हेची आहे. त्यांतील कांही चरण निश्चितपणे 'हरिभगिनी'चे म्हणावे लागतील. पुढले सुरुवातीचे दोन चरण पाहावेत :

प | प | प |
अश्विन शुद्ध-।-पक्षीं अंबा । बैसलि सिंहा-।-सनीं होऽ
प्रतिपदेपा-।-सूनी घट - । स्थापना ती । करुनी हो

यांतील दुसरा चरण 'हरिभगिनी'चा म्हणतां येईल. परंतु पहिल्या चरणाची घटना, शेवटच्या अपूर्ण आवर्तनाच्या तुकड्यांत, जरा वेगळी - म्हणजे 'गा गा गा' ऐवजी 'ल गा गा' अशी - आहे. या घटनेच्या जातीचा उल्लेख 'छंदोरचने'त आलेला नाही. याला जाति 'अंबा' असें नांव देतां येईल. जाति 'प्रियलोचना' हिला जवळची असून तिची घटना अंती 'गा ल गा' (- ~ +) अशी आहे.

नवीन 'अंबा' जातीचे आणखी चरण पुढीलप्रमाणे आढळतात :

तृतीयेचे दिवशीं अंबे शृंगार मां - । - डिला होऽ ॥
 मळवट पातळ चोळी कंठीं हार मुक्ता - । - फळां हो ॥....
 पूर्ण कृपें पाहसी जगन्माते मनमो - । - हिनी हो ॥
 भक्तांच्या माऊली सुर ते येती लोटां - । - गर्णी हो ॥...

‘हरिभगिनी’चे चरण क्वचित् आढळतात ते असे :

चतुर्थीचे । दिवशींऽऽ । विश्वव्यापक । जंननी हो ॥
 कंठीचीं पद-।-केंऽऽकांसे । पीतांबर । पिवळा हो ॥
 अष्टभुजा मिर-।-विती अंबे । सुदर दिसे । लीला हो ॥

परंतु या ओळींचाहि झोक शेवटकडून तिसरें अक्षर (दीर्घ असलें तरी) लघु उच्चारण्याचाच दिसतो. कारण, या आरतींतील बहंशीं चरण वरच्या ‘अंबा’ नामक जातीच्या घटनेचेच आढळतात.

(६) ‘मंगलागौरी’ आरतीचा प्रकार :

मंगलागौरांच्या दोन आरत्यांत ही रचना आढळते. आवर्तने वरींचशीं षण्मात्रक आढळतात. क्वचित् एकादी नियमित रचनेची ओळ आढळते ती ‘परिलीना’ (आरतींच्या खास) छांदस-मिश्र जातीची वाटते :

मंगल । मूर्तीऽऽ । उपजली । कार्या ।
 न्हाऊनी । माखूनी । मौनी वे ।-सली ॥
 साळीचे । तांदूळ । मूगाची । डाळ
 अळणी । खिचडी । रांधीते नार ॥

परंतु सर्वत्र अशा नियमित ओळी नाहीत. शिवाय संबंध आरतीचा ओघहि षण्मात्रक आवर्तनांचा (निदान चालू म्हणणीप्रमाणे तरी) नाही.

कित्येक ठिकाणीं अष्टमात्रक आवर्तनें आहेत. एकंदरींत ही आरती शुद्ध तालावाचून म्हणावयाची आहे :

षण्मात्रक : जय । देवी । मंगला । गौरी ।

अष्टमात्रक : जय । देवी । मंगला । गौरी ('उद्धव')

ओवाळीण । सोनीया ता । टीं ।

रतनांचे । दीवे (?)

माणीकांच्या । वाती (?)

हिरे या ज्यो- । ती ('पिशंग')

पूजेला ग । आणितीऽऽ । जाईच्या क । ळ्या

सोळा तिकटीं । सोळा दूर्वा । सोळा परिची । पत्री

यांपैकीं 'प । - + ' या जातीला 'माणिकवात' नांव देतां येईल. "छंदोरचनें"त या रचनेचा स्वतंत्र नांवाने उल्लेख नाही. कचित् मोडणी निर्दिष्ट केलेली आहे.

(७) 'हरितालिके'ची आरती :

हा प्रकारहि बहुतेक असाच आहे. परंतु यांतील कित्येक ठिकाणीं आज जी षण्मात्रक तालाची रचना असावीसें वाटते ती मुळांत अष्टमात्रक असावी; व त्या दृष्टीने पाहतां पुढील ओळी तर मात्रिक-छांदस 'उद्धव' रचनेच्याच वाटतात :

जय । देवी हरिता । लीके

सखि । पार्वती अं । बीके ॥

ना- । रीया अवस । ताती

त्यां । सी तूं काय । देसी ॥

काय । वणूँ तव । गूण
 अल्प - । मती नारा - । यण ।
 मातें । दाखवीं च - । रण
 चुक । वावें जन्म । मरण ॥

एकंदरींत हरितालिकेची आरती मंगलागौरीच्या आरतीपेक्षा अधिक नियमित दिसते. याच ओळींची षण्मात्रक छान्दस म्हणणीची मोडणी पुढीलप्रमाणे आढळते :—

जय् देवी । हरिता । लीकेऽऽ ।
 सखी पा - । वती अं । वीके ॥
 नारी या । अवस । ताती
 त्यासीऽऽ । तूं काय । देसी ॥
 काय । व - णूँ तव । गूण
 अल्पम - । ती नारा । यण ।
 मातें दा । - खवी च । रण
 चुकवा - । वें जन्म । मरण ॥

यांतील बहुतेक अक्षरांचें विलंबित उच्चारण होतें.

'कुंकू' या प्रसिद्ध चित्रपटांत मंगलागौरीच्या आरतीचा कांही भाग आहे. त्यांतील सुरवातीच्या चरणाची मोडणी षण्मात्रक तालाला धरून आहे :

आरती । मंगळा । गौरीऽऽ

परंतु त्यापुढे अष्टमात्रक मोडणीच्या ओळीहि येतात. त्यामुळे एकंदर 'आरती' तालरहितच ठेविली आहे. 'हरितालिके'च्या आरतींत वरील प्रकारची रचना आहे ती वर दिली आहे. या नियमित आवर्तनांच्या रचनेचा (भृ। भृ। - +) उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. प्रस्तुत ग्रंथाच्या आठव्या प्रकरणांत दिलेल्या

माझ्या वा । लक्ष्मणा । दीरा

माला वा । नेतोसी । कोठे

वगैरे स्त्रीगीतासारखी ती आहे. या रचनेवरून नवें 'लक्ष्मण' हें नांव निश्चित करतां येईल.

महानुभावीय आरत्या :

(१) कांही आरत्यांचे उल्लेख "अन्वयस्थळां"त आलेले आहेत. त्यांपैकी 'नवापदा'ची 'आरती' अभंगाच्या 'देवीवर' छंदांमध्ये असावी असें वाटते :

मंगळमूर्ति : भक्त दृष्टी निहाळिती'

किंवा ती छांदस व प्लुतियुक्त 'लवंगलते'चीहि म्हणता येईल :

'मंगळमू । तीऽऽ, भक्त । दृष्टी नीहा । ळीती ॥'

(२) आणखी "दाहा आरतिया" केल्याचा उल्लेख "अन्वयस्थळां"त आहे. "अन्वयस्थळां"त फक्त प्रथम (?) चरणच तेवढे दिलेले आहेत. त्यांवरून त्यांची मोडणी नक्की सांगणें केवळ अनुमानानेच शक्य आहे :

सकळा मंगळाची होएजइ वृष्टी : निया माते ॥१॥ ('देवद्वार' अभंग धाटणी)

परम मंगळ जयाऽऽ: परमपावन जया ॥२॥ (")

जएजएकारीं : मंगळ उच्चारीं ॥३॥ (खंडित 'परिलीना')

| | | |
|---------------------------|------|---------------------|
| परिएळीं आरतिया उजळलिया | ॥४॥ | (परिलीना) |
| नारद तुंबर विणा वार्ता | ॥५॥ | („) |
| भुजंग जीणौनि आले मुरारी | ॥६॥ | („) |
| परसरामें जो केला आचारी | ॥७॥ | („) |
| जयाची आवस्था तो पैं भेटला | ॥८॥ | („) |
| सकळ सिद्धांता अगोचर | ॥९॥ | (देवीवर अभंग घाटणी) |
| जए मंगळ मंगळ | ॥१०॥ | („) |

परंतु यांतील पहिल्या दोहोंची मोडणी लघुप्रयास उच्चाराने खंडित 'लवंगलते'ची होईलहि. (सर्व चरणांची एकच आरती तर नाहीना ?)

(३) महानुभाव पंथांतील मठांत पूजेच्या वेळीं म्हणावयाच्या आरत्या "मूर्तिवर्णनें, आरत्या, भजनें, स्तवनें आणि स्तोत्र संग्रह" या पुस्तकांत श्री. कृष्णराज महानुभाव यांनी संगृहीत केल्या आहेत. त्यांत मुख्यत्वे 'परिलीना'ची आणि "पतितपावन-चंद्रकांता"ची मोडणी आढळते. कांही "दीनवत्सल" व "भुवनसुंदर" जातींतील आहेत. इतर मात्रावलींच्या आरत्या याप्रमाणे आहेत :

'लवंगलता' : (१) 'रुक्मिणी आर्जव करी विडा ध्या जयदेवा ॥ध्रु०॥
आदिमूर्ति श्री आदि नारायण सुरवर पन्नग ध्याती
वेदपुराणें नारद तुंबर तुमच्या लीला गाती ॥

(यांतील ध्रुवपदांत "पतितपावना"ची मोडणी स्वाभाविक वाटते.)

'समुदितमदना' : (१) तूतकाम परिपूर्ण दयाघन मुनि मानस रंजना ।
दत्तपदीं मम नमन नित्य मज रक्षी भवभंजना ॥

‘केशवकरणी’ : (१) सुंदरमूर्ति श्रीदत्ताची दावा मज न य नीं ।
 कसीवा खंत धरली म नीं ॥

(उच्चारणपरत्वे ‘प्राणसखी’-‘माधवकरणी’ची मोडणीहि असूं शकेल.)

‘माधवकरणी’ ? : (१) राहेर नगर वासिया दे अढळ नित्य तुज ठा या ।
 घालीं उदरीं दोष माझे या ॥

‘मूढा’ : (१) पवित्र ऋद्धपुर्गें ।
 चहु युगाच्या चार लीला खेळे खेळ श्रीहरी ॥

‘गाधिज’ : (१) पर्वत सिंहाद्रगिरी ।
 गिरिवर शिखरीं दत्तदिगंबर अखंड क्रीडा करी ॥
 (२) जिवाचें दुःख जाणुनि अंतरीं ।
 आठांतुल देवता त्रोले करुणा उत्तरीं ॥

‘भूपति’ : (१) सां वळी मूर्ति श्री कृष्ण भजा निज चिर्ती ।
 त्या नामें करुनी चुकती पुनरावृत्ति ॥
 (२) श्रीदत्तराज महाराज भजा ऋषिराया ।
 मग जन्म मरण त्या कैचे होइल विजया ॥

याशिवाय भगवद्गीतेची, वृष्णिपति कृष्णाची, श्रीकृष्णाची (संस्कृत-बद्ध), श्रीदत्तात्रेयाची वगैरे बहुतांश आरत्या “परिलीना” प्रकारच्या आहेत; श्रीदत्तात्रेयाच्या आणखी दोन तीन, पवत्याची, फलटणची (साध्वी रंगुबाईची), डोमेग्रामची, पोगरवाडीची वगैरे “चंद्रकांत” प्रकारच्या; श्री

परब्रह्मावतारांची, विड्याची या “भुवनसुंदर” प्रकारांतील; शयनारती दत्ताची, चक्रधराची, श्रीकृष्णाची ‘आरती मनोभावे महाराजा कृष्णासी’ वगैरे या “दीनवत्सल” तऱ्हेच्या आहेत. कांही अर्वाचीन काळांतील आरत्या “उद्धव”-“राजहंस” किंवा पाळण्याच्या चालीवरील जाति “मृगपांक्ति” अशा रचनेच्या आहेत.

“अन्वयस्थळां”त उल्लेखिलेल्या अस्सल जुन्या आरत्या मात्र मला संपूर्ण स्वरूपांत उपलब्ध झाल्या नाहीत.

[३] ‘भूपाळी’-‘काकडारती’ :

वैष्णवभक्तांच्या ईशस्तवनांत भूपाळी आणि काकड-आरती या पद्य-प्रकारांना फार महत्त्व आहे. परमेश्वराला रात्रीं सेजेवर ठेवावयाचा व सकाळीं त्याला जाग आणण्यासाठी प्रातःकालास योग्य अशा कोमल स्वरांत (‘भूपाळी’ रागांत) गीतें म्हणावयाचीं. हिंदी ‘जागिये रघुनाथकुंवर’, गुजराती ‘जागजो जादवा कृष्ण गोवाळिया’ हीं गीतें प्रसिद्धच आहेत. तुलसीदास आणि नरसी मेहता यांसारख्या महान् भगवद्भक्तानी तीं गीतें आळविलीं आहेत. हिंदी-गुजरातींत यांना ‘प्राभातिक-प्रभातियां’ या नांवाने संबोधितात. मराठींत याच गीतांना ‘भूपाळी’ हें रागनामावरून दिलेलें नांव आहे.

‘काकडारती’ हा प्रकार मात्र खास महाराष्ट्रीय दिसतो. उत्तरे-कडेहि प्रातःकालीं प्रभूची आरती गरजत असतेच. पण मराठींत त्या प्रसंगाला उद्देशून एक गीतप्रकारच निर्माण झाला आहे. त्यांत काकडे पेटवून मग देवाचें भजन करावयाचें असतें. या ‘काकड्या’वर व ओवाळण्याच्या विधीवर संतांनी अनेक रूपकें केलीं आहेत.

भूपाळ्या-काकडारत्या या पद्यप्रकारांतहि रचनेच्या दृष्टीने उप-प्रकार आहेतच. त्यांतील बहुसंख्य भूपाळ्या ‘घनाक्षरी’ वळणाच्या आहेत.

त्यांची मोडणीमुद्धा दोन प्रकारे होऊं शकते. पुढील उदाहरणें, मुख्यत्वे, “भक्तिमार्ग प्रदीपां”तील भूपाळ्यांतील आहेत.

(अ) ‘घनाक्षरी रचनेच्या भूपाळ्या :

यांतील वैकल्पिक मोडणी मागे छान्दस रचनेतील अक्षरोच्चाराची चर्चा करतांना स्पष्ट केलीच आहे. आद्यतालकपूर्व २ अक्षरें सोडून पुढे आवर्तने घ्यावयाचीं व अंती २ अक्षरांचा तुकडा ठेवावयाचा अशी ती मोडणी आहे. भूपाळ्यांचें गायन या मोडणीप्रमाणे होतें. पठन सरळ ‘घनाक्षरी’-प्रमाणेहि आद्यतालकपूर्व अक्षरें न सोडतां होऊं शकतें. यांतहि बहुतांश रचना छान्दस किंवा छान्दसमिश्र आहे हें पुढे सुचविलेलें आहे. येथे फक्त सरळ ‘घनाक्षरी’ मोडणीच दिलेली आहे : अष्टमात्रक आवर्तने, अष्टाक्षरी ३ चरण आणि सप्ताक्षरी अंय चरण.

(१) उठा उठा 'सकळीक । वाचे स्मरा 'वा गज मुख ।

ऋद्धिसिद्धीं 'चा नायक । सुखदायक 'भक्तांसीऽऽ ॥ (गणपतीची०)

(२) उठोनिया 'प्रातःकाळीं । जपा राम 'नामावळी ।

स्वयें ध्यातो 'चंद्रमौळी । शैलवाळी 'समवेतऽऽ ॥ (रामाची भूपाळी)

(३) उठा प्रातः 'काळ झाला । आत्माराम 'पाहूं चला ।

हा समयो 'जरि टळला । तरि अंतरला 'श्रीरामऽऽ ॥ (आत्मारामाची०)

(४) उठा प्रातः 'काळ झाला । मारुतीला 'पाहूं चला ।

ज्याचा प्रता 'प आगळा । विरंचीहि 'नेणतोऽऽ ॥ (मारुतीची आरती)

(५) धवळे भोळे 'चक्रवर्ती । धवळे अलंका 'र शोभती ।

धवळें धाम 'उमापति । सदा चितीं 'चितावाऽऽ ॥ (शंकराची भूपाळी)

(६) उठा उठा हो वेगेसी । चला जाऊं पंढरीसी ।

भेटों विट्ठल ' रखुमाईसी । त्रिविध ताप ' हरतीलऽऽ ॥ (पंढरीची भूपाळी)

(७) उठोनिया ' प्रातःकाळीं । वदनीं वदा ' चंद्रमौळी ।

(श्री) त्रिंदुमाध ' वा जवळीं । स्नान करा ' गंगेचेंऽऽ ॥ (गंगेची भूपाळी)

(८) उठिं उठिं वा ' पुरुपोत्तमा । भक्तकाम ' कल्पद्रुमा ॥

आत्मारामा ' निज सुग्न धामा । मेघश्यामा ' श्रीकृष्णाऽऽ (संताची भूपाळी)

(९) उठा उठा हो साधक । साधा आपलालें हित ।

गेला गेला हा नरदेह । मग कैचा भग वंतऽऽ ॥

(नामदेवकृत कांकडआरती-१)

रचनेच्या दृष्टीने कांकड-आरतीचा वरील प्रकार यांतच मोडतो.

या सर्व रचनांमध्ये 'संतांची भूपाळी' अनेक ठिकाणी शुद्ध मात्रावर्तनी आहे. त्याचप्रमाणे 'रामा'ची व 'शंकरा'ची या भूपाळ्याहि क्वचित् मात्रावर्तनी आहेत.

या प्रकारांतील आद्यतालकपूर्व अक्षरांची मोडणी पुढीलप्रमाणे आहे :

उठा उठा सक ळीक वाचे स्मरावा गज् मुख

(आ) 'चंद्रकांत' रचनेच्या 'भूपाळ्या'-'कांकड-आरत्या' :

सुप्रसिद्ध "घनश्याम सुंदरा श्रीधरा०" ही होनाजी-वाळाकृत भूपाळी 'चंद्रकांत-पतितपावन' जातीची असून त्यांत क्वचित् 'समुदितमदना',

‘लवंगलता’ यांच्या ओळी आलेल्या आहेत. त्याच प्रकारच्या आणखीहि भूपाळ्या आहेत. कित्येकांत गायकींतील मुरड ध्यायला अनुकूल अशी मात्रिक रचना मध्येच आढळते. ही “घनश्यामसुंदरा०” भूपाळी मुळांत लावणीसारखी तमाशाच्या फडांत म्हटली जात होती, यावरून तिच्यांतील हा गेय गुण सहज कळून येतो. कांही काकडआरत्याहि या रचनेच्या आहेत :

(१) घनश्यामसुंदरा श्रीधरा अरुणोदय झा ला

उठिं लवकरि वनमाळी ! उदयाचळीं मित्र आला ।

(श्रीधराची भूपाळी)*

(२) उठीऽरे गो पाळा उघडीं स्वरूपलोच ना

सरलि अविद्याराती उदयो झाला रविकिरणा ॥

(गोपाळाची भूपाळी)

(३) रामकृष्ण हरि गोऽऽविंदा राजिवनयना रेऽऽ

बापा राजिवनयना रेऽऽ

अनाथब्रंधो पतितपावना करुणावंता रे ॥ (वेदान्तपर भूपाळी)

(४) ओवाळूं आ रतीऽ माझ्या पंढरी ना था

दोन्ही कर जो डुनीऽचरणीं ठेऽविला मा था

(काकडआरती-तुकाराम)

* यांतील अंतरा मात्र ‘सिंहनाद’, ‘भुवनसुंदर’ आणि ‘शुद्धसती’ अशा रचनांचा संमिश्र आहे.

-- १ ~ + ~ - १ -- १ +
(५) कांकड आ रतीऽपरमात्मया रघुप ति

जीवी जीवा ओवाळीन निज निजात्मज्योति ॥

(काकडआरती-रामदास)

~ + -- १ १ -- १ १ +
(६) उठाऽ पांडु रंगा आतां दर्शन आ सक लां

१ + ~ १ +
झाला अरुणो दऽय सरली निद्रेची वे ला ॥

(काकड आरति विष्णुदासनामा)

भूपाळ्यांत प्लुतिस्थानीं मुरड येते तें वर दाखविलें आहेच. क्र. ४ च्या काकड-आरतींतहि तसेंच होतें. (५) व (६) या काकड आरत्यांत कांही स्थळें छांदस आहेत तींहि दर्शविलीं आहेत. कांही इतर ओळींत प्लुतियुक्त मुरड आहे ती पुढे दाखविली आहे :

- ~ - + ~ १ + -- १ - ~ - + ~ १ +
इन्द्रिय गोऽध नेंऽऽनेई निर्गुण काऽन ना ॥ (गोपाळाची भूपाळी)

- १ + - ~ १ +
....मक्तिचिये पोटीऽबोध कांऽकडा ज्यो ति ॥

छांदस रचना वर नमूद केली आहे, तशीं आणखी कांही स्थळेंहि आहेत :

- - - - -
तेंचि येथें कारण मी च जाणें आपणा । (वेदान्तपर भूपाळी)

...तनुत्रयाचा साक्षी तो मी महा कारण (")

- - - - - +
...गरुड हनूमंत उभे पाहाती वाट (काकड आरती-४)

‘चंद्रकांता’ऐवजी इतर रचना असलेल्या ओळी पुढीलप्रमाणे आढळतात :

१ - +
सायंकाळीं एके मेळीं द्विजगण अवघे वृक्षीं । (श्रीधराची भूपाळी)

कांही भक्तिपर पद्यप्रकार

यांत 'लवंगलता-साकी' जाति आहे, तर पुढल्या 'मदना' आहे :

प्रवर्तोंनि गृहकामीं रंगावळि घालूं पा हती (श्रीधरांची भूपाळी)

दारिं उभे गोपाळ तुजला हांक मारुनि बा हती (")

पंचप्राण जीवेंभावे ओवाळूं आ रती । (काकड आरती-२)

मीराबाईकृत कृष्णाची सबंध हिंदी भूपाळी 'लवंगलते'च्या रचनेची आहे.

(इ) 'मोहमाया' जातीच्या भूपाळ्या :

"ऊठिं गोपालजी चाल धेनूकडे" वगैरे भूपाळी या प्रकारची आहे. ती अत्यंत गायनसुलभ आहे. यांत पंचमात्रक आवर्तने आहेत :

ऊठिं गो पालजी जाई धे नूकडे

पाहती सौंगडे वाट नू-झी ॥ धृ० ॥

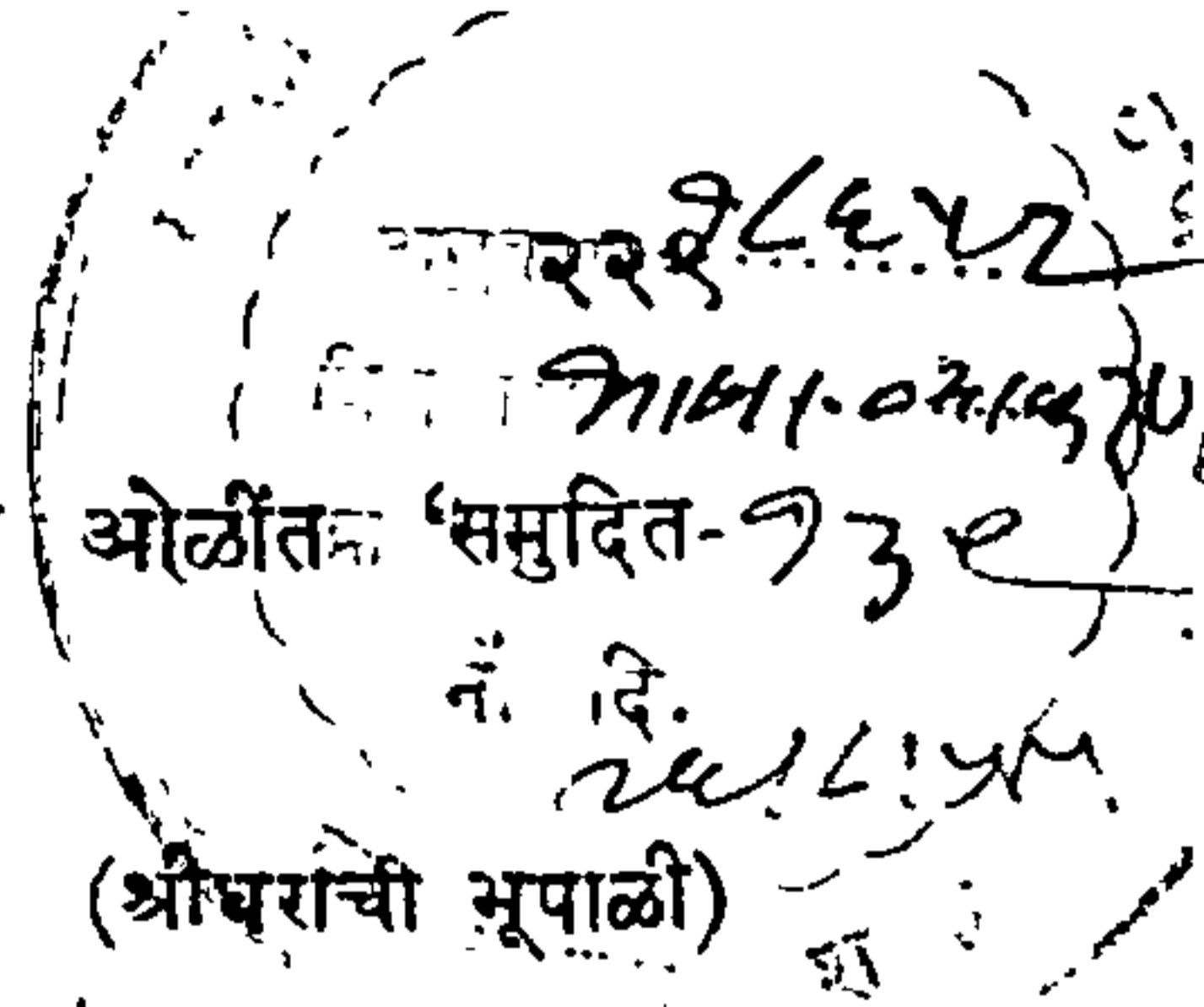
लोपली हे निशा मंद झाला शशी

मूनिजन मानसी ध्यातितुज ला ॥ १ ॥

या भूपाळीवरून "छंदोरचने"त जातिनाम 'मोहमाया' निश्चित न करतां, तें रंगनाथकविकृत "अता रामपारीं मना लाग वेगें" या पदांतील ध्रुवपदावरून नव्हे तर कडव्यावरून निश्चित केले आहे! मात्र या भूपाळीचा उल्लेख तेथे आहे.

(ई) 'दीनवत्सल' प्रकारची भूपाळी :

कृष्णाची एक भूपाळी 'आरती ज्ञानराजा' या आरतीच्या रचनेची म्हणजेच 'दीनवत्सल' छंदस रचनेची आहे.



- + | - - + | + - - | - - + | - +
जागरेऽऽ जा ग बाऽऽपाऽऽ विश्व पालकाऽऽ कृष्णाऽऽऽऽ ॥

- - - - | - - + | + - - | - - + | +
दीन अम्ही उभे द्वाऽऽरीऽऽ आमची बोळवीऽऽ तृष्णाऽऽऽऽ ॥

[४] भक्तिपर पदें-भारुडें :

संतांच्या आणि इतर कवींच्या पदपदांतरांची संख्या प्रचंड आहे. त्यांच्या जातींचें स्वरूप निश्चित करण्याचें महत्कार्य कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी “छंदोरचने”त केलेलें आहे. प्रस्तुत प्रबंधांत केलेल्या विश्लेषणाची भूमिका तीच आहे, पण कांही अपरिचित संयोग किंवा मात्रिक रचना, कांही नवीन किंवा विशिष्ट मात्रावली (गेततेच्या दृष्टीने अवश्य) जेव्हा आढळतील तेव्हा त्या खास नमूद केल्या आहेत. संमिश्र स्वरूपाच्या रचनाहि विचारांत घेतल्या आहेत. “अनेक-कविकृत पदसंग्रह,” “भक्तिमार्गप्रदीप” व इतर संग्रहित पद्ये याचा येथे प्रामुख्याने उपयोग केला आहे.

(अ) : या विभागांत “भक्तिमार्गप्रदीपां”तील “प्रेमळ पदें” विचारार्थ घेतलीं आहेत. पदांचे क्रमांक तेथीलच आहेत.

(१) अनु मानेना अनु मानेना, श्रुति नेति नेति म्हणती गोविंदु रे ॥ध्रु०॥

तुज सगुण म्हणों कीं निर्गुण रेऽऽ सगुण निर्गुण एक गोविंदु रे ॥१॥
(ज्ञानेश्वर)

ध्रुवपदाची सुरुवात आद्यतालकपूर्व द्विमात्रक खंडाने असून पुढे एक अष्टमात्रक आणि ६ मात्रांचा तुकडा; नंतर पुन्हा हीच मात्रावली पुनरुक्त. या तऱ्हेच्या एकेरी रचनेला ‘कर्णफुल्ल’ नांव असून येथे ‘कर्णफुल्ल’ द्विरावृत्ता आहे असें म्हणावें लागतें. कडव्यांत प्रथम ‘कर्णफुल्ल’ आणि

पुढे 'अचलगति' अशी संयुक्त रचना आहे; (ही संयुक्त रचना "छंदो-
रचनेत नमूद नाही.)

(२) तें मन निष्ठुर कां केलें, जें पूर्ण दयेनें भरलें ॥ध्रु०॥

गजेंद्राचे हाके सरसें कळवळुनी गेलें ॥ (एकनाथ)

ध्रुपदांत 'लवंगलता' किंवा 'अचलगति' (द्विरावृत्ता) असून कडव्यांत
'चंद्रकांत' आहे.

(३) सगुण चरित्रें परम पवित्रें हरिचीं वर्णावीऽऽऽऽ

सज्जनवृन्दें मनोभावे आधीं वंदावीं ॥ध्रु०॥

संतसंगें अंतरंगें नाम बोला वें... (एकनाथ)

किंवा, संतसंगें अंतरंगें नाम बोला वें

ध्रुवपद आणि कडवें दोन्ही 'चंद्रकांता'चीं आहेत. कडव्यांत छंदस
छटा आढळते, पण तेथे वैकल्पिक रीतीने प्लुतियुक्त म्हणणीहि शक्य आहे.

(४) असा कसा देवाऽऽचा देव बाई ठकडाऽऽ

देव एका पायानें लंगडा ग बाई ॥ध्रु०॥

गवळ्या घरीं जाऽऽतोऽऽ, दहीं दूध खाऽऽतोऽऽ

करि दह्या दुधाचा खडा ग बाई ॥ १ ॥ (एकनाथ)

हे पद विशेषतः गायनानुकूल रचनेचें आहे. यांतील छंदोरचना
एकाद्या विशिष्ट नमुन्याची म्हणतां यावयाची नाही. आद्यतालकपूर्व मात्रा,

आवर्तनांत प्लुतीचें प्राधान्य या गोष्टी गेयतेचें स्वरूप दर्शवितात. आवर्तनें मात्र अष्टमात्रक निश्चित आहेत लघूंचें छांदस द्विमात्रक उच्चारण कांही ठिकाणीं आढळतें. तिसऱ्या ओळींत 'शुद्धसती' द्विरावृत्त आहे.

(५) मनं रामीं रं गलें अव घें मनचि राम झालें हो
 सबाह्य अभ्यं-तरी अवघें रामरूप कों-दलें हो ॥ध्रु०॥
 आत्मारामा चेंऽऽ ध्यान लाऽऽलें मज कैसें हो
 क्रियाकर्म धर्म अवघें येणेंचि प्र-काशें हो
 सत्य मिथ्या प्रकृति पर अवघा रामचि भासे हो ॥ १ ॥

ध्रुवपदाच्या पहिल्या चरणांत मध्ये प्रास आहे तेथे अल्प विराम आहे. पण मात्रिक दृष्टीने तेथे खंड नसावा. म्हणजे पहिला चरण 'हरिभगिनी'चा होतो. दुसरा नव्या 'अंब्रा' जातीचा ठरेल. कडव्यांत पहिल्या चरणांत एका आवर्तनांत प्लुति आहे, व पुढच्या चरणांत छांदस छटा आहे. पण नमुना 'हरिभगिनी'चाच आहे. चरणान्तींचा 'हो'कार न धरतां मोडणी केल्यास ही रचना 'लवंगलता' होईल. पण तो चरणांत समाविष्ट करणें हें म्हणणीच्या अनुरोधाने अनिवार्य वाटतें. हें मात्रिक-छांदस मिश्र रूप "छंदोरचने"त नाही.

(६) पतित पावन नाम ऐकुनी आलो मी द्वा रा
 पतित पावन न होसि म्हणुनि जातों मा घारा ॥ (नामदेव)

या रचनेवरूनच "छंदोरचने"च्या मोठ्या आवृत्तींत 'चंद्रकांत' रचनेला दुसरें वैकल्पिक नांव 'पतितपावन' मिळालें आहे. येथे 'पतित'मधली 'ति' दीर्घोच्चाराची आहे. पण बाकी सर्व गीत मात्र मात्रावर्तनीच आहे.

(७) आम्ही काय कुणाचें खातो रेऽऽ

तो राम आम्हाला देतो रे ॥ ध्रु० ॥

बांधिले घुमट किल्ल्याचे तट

तयाला फुटती पिंपळवट

तेथें कोण लावितो मोट

बुडाला पाणी घाल् तो रे ॥ १ ॥

(रामदास)

यांत ध्रुवपद 'कर्णकुल्ल' जातीचे आहे. अंतरा 'पादाकुलका'चा आहे. पण त्यांत -- अशी विशिष्ट 'जगण' युक्त रचना गेयतेसाठी वापरली आहे. अंतरा व ध्रुवपद यांना जोडणारा चरण 'अचलगति' जातीचा आहे. अशी संमिश्र रचना "छंदोरचने"त घेतलेली नाही. पण अंतरा विकल्पे षण्मात्रक मोडणीचाहि होत असावा.

(८) दीन नाथ दीन बंधु शरण तु लारे

विषयाचें लागें मन भ्रमलेसें भारी

धनपुत्र कलत्र हीं झाली सुख कारी

आतां याचें दुःख मज सोसवेन हरी

म्हणोनियां विनवितो करुणाक रारे ॥१॥ (केशवचैतन्य)

यात ध्रुवपद व कडवें ह्यांत षण्मात्रक आवर्तनांची 'परिलीना' जातीची रचना आहे पण गेयतेच्या अनुकूलतेसाठी '- -' व '- -' या

मात्रावलींचा वापर आहे, '---' असा सरळ 'भृंग' कोठेहि आढळत नाही. गेय गीतांतील या विशिष्ट मात्रावलींमुळे जातीचें स्वरूप अधिक दृढ बनतें. मात्र येथे '---' असा 'भृंग' वापरल्यास तालभंग होणार नाही व म्हणून जाति निराळी मानण्याचें कारण नाही. 'परिलीने'ची ही विशिष्ट लकबीची रचना म्हणावी एकढेंच.

— — — — — + — — — — — + — — — — — + — — — — —
 (९) कारे नाठ-वीसीऽऽ कमळनयन वासुदेव ॥ध्रु०॥
 — — — — — + — — — — — + — — — — — + — — — — —
 जपति जया संत सनक ॥ सकळ जना जननिजनक ॥१॥

ध्रुवपदांत चार षण्मात्रक आवर्तनें आहेत. पण दुसऱ्या आवर्तनात द्विमात्रक प्लुति आहे. शिवाय रचनाहि त्रिमात्रक मात्रासमूहांची आहे. ती गायनाला फार अनुकूल असते. प्लुतिरहित चरण 'दासी' जातीचा झाला असता. २ षण्मात्रक आवर्तनांची एक ओळ अशा दोन ओळींचें कडवें आहे. दोन्ही ओळी एकत्र केल्यासच 'दासी' जाति होईल. शिवाय येथेहि त्रिमात्रक मात्रावलींची विशेष योजना आहेच.

(१०) धां॑ व वि॑भो क॑रु-णा॑कर मा॑धव दे॑व द॒या॑नि॒धे दे॑वकि॒नं॑दन ॥ध्रु०॥

हे क॑रुणा॑कर दी॒न॑ज॒नो॑द्धर हा भ॒व दु॑स्तर यांतु॒नि उ॑द्धर ॥

(केशवस्वामी)

ध्रुवपद ४ अष्टमात्रक आवर्तनांचें म्हणजे 'वनहरिणी' जातीचें आणि कडवें २ अष्टमात्रक आवर्तनांच्या २ ओळींचें म्हणजे 'पादाकुलका'चें अशी याची मात्रिक रचना आहे.

(११) तों॑वरि नि॒जसु॑ख ना॒हीरेऽऽ ॥ ऐ॑सें कळ॒लें पा॒ही रेऽऽ ॥ध्रु०॥

संत म॑माग॒म जो॑डेनाऽऽ ॥ संश॑य मंड॒प मो॑डेनाऽऽ ॥

(केशवस्वामी)

ध्रुवपद व कडवें हीं दोन्ही 'अचलगति' किंवा 'बालानंद' या जातीचीं आहेत.

(१२) घडि घडि घडि चरण तुझे आठवती रा मा ।

हीनदीन आस तुझी पूर्णकाम आम्हा ॥ध्रु०॥

मात तात भ्रात नाथ तूंचि एक पाहीं ।

केशव म्हणे करी दया ठेवि तुझे पायीं ॥ (केशवस्वामी)

ध्रुवपद व कडवें हीं दोन्ही षण्मात्रिक "परिलीना" जातीचीं आहेत. मात्र षण्मात्रकाचे त्रिमात्रक उपविभाग होतात. ही रचना गायनाच्या ठेक्याला फार अनुकूल असते.

(१३) निरंजनींSS अक्षयि निद्रा केली हो

तेणें माझी सर्वहि चिंता गेली हो ॥

जागृति-स्वप्न-सुषुप्ति नाहीं जेथें हो

योग-निद्रा बाणली आ—म्हातें हो ॥१॥ (केशवस्वामी)

किंवा, थोऽग निद्रा बाऽणली आ—म्हातें हो

ध्रुवपद-कडवें यांस २ अष्टमात्रक आवर्तनें आणि ६ मात्रा अशा रचनेचे चरण आहेत. त्याची जाति "शुभगंगा" होते. येथे कांही आवर्तनांत प्लुतियुक्त म्हणणीची लकब दिसून येते हें त्याचें वैशिष्ट्य आहे.

(१४) कळों आली माऽवरे ॥ भक्तीपारीं देवरेऽ

न पाहेची यातीकूळ कर्म मूळ भाऽवरे ॥

कोण पुण्यश्लोक रे ॥ गोकुलीचे लोक रे

गोपवेशें जया दरीं ब्रह्मांड ना - यडक रे ॥

(रंगनाथ स्वामी)

ध्रुवपद आणि कडवें यांचा पहिला चरण, हा एक अष्टमात्रक आणि प्लुतियुक्त दुसरें अष्टमात्रक यांच्या द्विरुक्तीचा आहे. दुसरा चरण (दोन्ही ठिकाणी) “प्रियलोचना” जातीचा आहे. ही संयुक्त जाति ‘रामरसायन’ या “छंदोरचनां”तर्गत जातीला अगदी जवळची आहे. फरक एवढाच की प्रत्येक ठिकाणची एकमात्रक प्लुति तेवढी अक्षराने भरून काढली म्हणजे लघुचरण ‘अचलगति’ द्विरावृत्त आणि ‘हरिभगिनी’ यांची संयुक्त जाति ‘रामरसायन’ वनेल. आहे त्या स्वरूपांतील विषम जाति “छंदोरचनेत” नाही. ‘प | - - +’ ही ‘खंडय’ रचनाहि तेथे नाही.

(१५) अवघा तूचि हरोऽऽ तूचि हरो ।

तू जीवन मी लहरीऽऽऽऽ ॥ ध्रु. ॥

जननिजनक तूं बंधू, सखा जिवलग करुणा सिंधूऽऽ

(रंगनाथ स्वामी)

ध्रुवपदांत आद्यतालकपूर्व हा तुकडा आहे; पुढे दोन्ही आष्टमात्रक आवर्तनांत प्रत्येकीं द्विमात्रक प्लुति आहे; त्यानंतर एक अष्टमात्रक आवर्तन आणि शेवटीं सहा मात्रांचा तुकडा, अशी रचना आहे. ही सर्वस्वी गायनानुकूल रचना आहे. अर्थातच हिचा विचार “छंदोरचने”त आलेला नाही. कडव्यांत, खरें पाहतां, एक अष्टमात्रक आणि ४ मात्रांचा तुकडा मिळून एक चरण, व पुढे ‘प | - - +’

ही मात्रावली, यांची संयुक्त रचना आहे. यांतील पहिली 'शुद्धसती' आहे. पण दुसऱ्या रचनेला "छंदोरचनेत" स्वतंत्र नाव नाही, दोन्ही मिळून होणारी संयुक्त रचना 'लवंगलते'सारखी होते, पण फरक एवढाच की येथे दुसऱ्या अष्टमात्रक आवर्तनात एकमात्रक प्लुति येते तशी 'लवंगलतेत' नसते.*

(१४) देवा नलगे तुमचें कांहीं हो

चंचल हें मन निश्चल होउन विनयो तुमचें कांहीं हो ॥धृ.॥

नलगे गृहधन-सुतदारा मज इंद्रपदादि क-दाहि हो ।

(प्रल्हादबुवा)

ध्रुवपदाची पहिली ओळ 'कर्णफुल्ल' जातीची आहे आणि दुसरी ओळ 'हरिभगिनी' जातीची आहे. पण या संयुक्त जातीचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. कडव्याची रचना 'हरिभगिनी' जातीची आहे.

(१९) सांगड बांधारेऽऽ भक्तीचीऽऽ रघूनाथ ना माचीऽऽऽऽ ॥धृ.॥

संसार सागरऽऽ सागरऽऽ भरला जातो पूर ॥

(बोधले बुवा)

ध्रुवपद-कडवें अष्टमात्रक आवर्तनी रचनेचें आहे. याला "छंदोरचने"त 'मृगपंक्ति' नांव दिलेलें आहे. "रामाचा पाळणा", "धुंगुरवाळा" वगैरे 'पाळणा' गीतें याच जातींत आहेत. "राधा रुसली मंदीरी" वगैरे स्त्रीगीताची रचना याला फार जवळची आहे.

* यांतील कडेव ध्रुवपदान्या जागी व ध्रुवपद कडव्याच्या जागी असतें तर ती "छंदोरचने"ताल 'मुनिरमणी' ठरला असता.

- - - - -
 (२०) तूं माझा यज-मान, रामा तूं माझा यज-मान् ॥ध्रु॥

जननी-जठरी रक्षियलें मज पोसुनि पंच-प्राण (मध्वमुनीश्वर)

वरील पदांत ध्रुवपद व कडवें मिळून जी संयुक्त रचना होते त्याला “छंदोरचने”त ‘सुंदरयादव’ नांव नवीन दिलेलें आहे. एका बाबतींत माझें मत भिन्न आहे. “छंदोरचना”करीं येथे “-मान” “-प्राण” यांतील ‘न’, ‘ण’, निसरडे म्हणजे व्यंजनान्त मानतात. चरणान्तीं तें चालेल, पण ध्रुवपदांत मध्येच आलेला ‘-मान’ मधील ‘न’ एकमात्रक बनतो व मागे प्लुति येते. “छंदोरचने”त हें नमूद नाही.

~ ~ | ~ ~ - ~ - | ~ ~ - +
 (२) माझ अचडं बगडं छकडं गऽऽ ॥ध्रु०॥

विकसित पंकज लोचन ज्याचे जननि म्हणे हें चिपडं ग ।
 (मध्वमुनीश्वर)

ध्रुवपद ‘कर्णफुल्ल’ जातीचें आहे व कडवें ‘हरिभगिनी’चें आहे. संयुक्त रचनेचा “छंदोरचने”त समावेश नाही. ‘कर्णफुल्ल’ ऐवजी आद्य-तालकपूर्व गण नसलेली ‘अचलगति’ रचना असती तर ती संयुक्त रचना ‘रामरसायन’ जातीची ठरली असती.

~ ~ ~ ~ | ~ - ~ ~ ~ ~ ~ | +
 (२४) हरि मज कसा करिल भव पार् ॥ध्रु०॥

तनमनधन विष-यांवरि वळतें भजनीं आळस फार् (अमृतराय)

ध्रुवपद ‘भुवनसुंदरा’सारखें आणि कडवें ‘चंद्रकांता’सारखें आहे. केवळ मात्रिक दृष्टीने रचना ‘गाधिज’ म्हणावी लागेल, पण ‘गाधिजां’त प्रदीर्घ ‘चंद्रकांत’ चरणाला ध्रुवपदाचें महत्त्व आहे, येथे लघु ‘भुवनसुंदर’

चरणाला आहे. त्यामुळे म्हणणीच्या चालींतहि फरक आहे. या उदाहरणांत चरणान्त्य अक्षर व्यंजनान्त व निसरडें मानलें तरच वरील विवेचन लागू पडेल.

(२५) हरिस्मरण विस्मरण तरि तुझे काय जिणें रें असून् ॥ध्रु॥

स्वार्थचि साधिसि सार्थक नेणसि कोणासि पहा तरि पुसून्
(सोहिरोबा)

अष्टमात्रक आवर्तनांची 'समुदितमदना' जाति. सोहिरोबांची रचना मात्र ऱ्हस्वदीर्घाच्या बाबतींत सैल आहे.

(२६) हरिभजना वीण काळ घालवूं न को रे ॥ध्रु०॥

दोरिच्या सापा भिउनि भवा

भैटि नाहि जिवा शिवा

अंतरिंचा ज्ञानदिवा मालवूं न को रेऽऽ ॥ (सोहिरोबा)

ध्रुवपद, तसाच कडव्याचा अंत्य चरण, 'परिलीना' जतीचा. मधले अंतसाचे चरण २ षण्मात्रक आवर्ततांचे. षण्मात्रकांत त्रिमात्रक मात्रा-समूहांची योजना. गायनाच्या ठेक्याला अनुकूल रचना.

(२८) धांव पाव सां-वळे विठाबाइ कां मनिं धरिली अढी

अनाथ मी अप-राधी स्मरतीं उतरा पैल थ डी ॥ ध्रु० ॥

एकनाथाघरीं पाणि वाहिलें गंगेच्या का-वडी ॥ (अनासी)

ध्रुवपदाची पहिली ओळ आणि कडव्याची ओळ 'समुदितमदना'; ध्रुवपदाची दुसरी ओळ 'चंद्रकांता'ची वाटते, पण विकल्पे 'समुदित-मदना'हि होईल :

अनाथ मी अप-राधी स्मरतो उतरा पैल यडी
 (२९) भक्ताचिया काजासाठी
 साधूचिया प्रेमासाठी सोडिली मी लाजरे ॥ ध्रु० ॥
 दुर्योधन-सदनीं गेलों । विदुराच्या गृहा आलों
 आवडीनें कण्या प्यालों । जोंघळ्यांची पेजरे ॥१॥ (अमृतराय)

पादाकुलक (एक वा दोन) आणि त्याला जोडून संयुक्त चरण 'प्रिय-लोचना'चा. या रचनेला "छंदोरचने"त मात्रावर्तनी 'हृदयेश्वरी' म्हटले आहे; येथे ती 'छांदस' 'हृदयेश्वरी' आहे.

(३०) पार्था, ते तरलेSS ते तरले
 जे नामी अनु सरलेSS ॥ ध्रु० ॥

वैराग्ये गर गरले किंचित् सुखांत कीं तर-तरलेSS ॥ (देवनाथ)
 ध्रुवपद 'मृगपंक्ति' जातीचे आणि कडवे 'लवंगलता'-'साकी'चे. ही संयुक्त रचना "छंदोरचने"त घेतलेली नाही.

(३२) हा परम सनातन विश्व भरुनि उर ला
 गुरु दत्तराज ऋषि कुळांत अवतर ला ॥ ध्रु० ॥
 स्मित रम्य वदन का-प्राय वसनधा-री... (नारायणबुवा)

अष्टमात्रक "संतति" जाति. यांतच अंतीं एक द्विमात्रक वाढवल्याने "भूपति" जाति होते. "संतति"रचना फारच विरळा आढळते.

(३३) भज भज भव-जलधिमाजि मनुजाऽशि वाला ॥ ध्रु० ॥

घरशिल दृढ चरण कमल । घडिभरि मन करुन विमल ।

तरिच सकल पाप शमेल त्यजरेऽभ वाला ॥१॥ (रामजोशी)

जाति “शुभवदने”ची रचना. पण दीर्घ चरणांत एके ठिकाणीं प्लुति आहे. षण्मात्रक आवर्तनांतील त्रिमात्रक पोटविभाग गायनानुकूलता दर्शवितात.

(३४) असा धरि छंदऽऽ जाय् तुयोनि हा भव बंध ॥ ध्रु० ॥

छंद लागला टिटवीलाऽऽ । तिनें समुद्र शोषीलाऽऽ

मैनावतिनें कृतार्थ केला गोपीचंऽऽ द (गोविंदबुवा)

ही रचना “छंदोरचना”निविष्ट ‘शिवराज’ या विषम जातीचीच बहुतेक आहे. पण येथे अंतःस्थांत “मैनावतिने कृतार्थ केला” या ‘पादाकुलका’च्या चरणाप्रमाणे आधीचे चरण दिसत नाहीत. त्यांची म्हणणी ‘अचलगति’ रचनेसारखी आहे. म्हणणी बदलून, ऋस्वाचें दीर्घ उच्चारण करून मात्र हीच रचना ‘पादाकुलका’ची होईलहि.

(३५) रत रे रत सख-याऽऽऽऽ राघवनामीं किति करशिल कां-मीऽऽऽऽ

रामनाम सुख-धाम निरंतर सेवुनियांऽऽ त्यज कुमति रिका-मी ॥ध्रु०

नाना जन्मा-जित दुरितें जळ-लींऽऽऽऽ कृतपुण्येंफळ-लीं

तहं या नरतनु-ची प्राप्ती कळ-लीऽऽऽऽ मग मति कां चळ-ली

लाज लाज करि काज स्मरुनि रघु-राज पद विरम धनसुत धामी ॥

(विठोबाअण्णा)

ध्रुवपदाची रचना अष्टमात्रक आवर्तनांची आहे. प्लुतींची योजना गायनानुकूल ठेक्यासाठी आहे. ध्रुवपदाच्या पहिल्या चरणांत प्रथम 'पिशंग' आहे व पुढे 'प।प।+' मोडणीची जाति आहे. दुसऱ्या चरणांत प्रथम 'शुभगंगा' आहे व नंतर 'पिशंग' आहे. अंतःस्थांतील दोन चरणांत प्रथम 'प।प।+' या मात्रावलीची योजना व मग 'पिशंग' आहे. शेवटचा चरण ४ अष्टमात्रकावर्तनी 'वनहरिणी' आहे. यांतील 'प।प।+' या मात्रावलीची जाति "छंदोरचने"त दिलेली नाही. संयुक्त रचनेचाहि विचार "छंदोरचने"त नाही.

(३६) श्रीरंगाऽऽ दे मजला सत् संग्गा, आलों शरण तुला ॥

रघुनाथाऽऽ आवडो तव गुण-गाथा, आलों शरण तुला ॥

(विठोबाअण्णा)

हे पद 'चंद्रभागा' जातीतील आहे.

(३७) रामकृष्ण नर-हरेऽ स्वामिन् रामकृष्ण नर-हरे

कधिं करशिल बा दया दयाळा गर्भवास हा पुरे ॥ ध्रु० ॥

काय करूं मी बरेऽ, सांगें काय करूं मी बरे

कळों येति मज माझे दोषगुण चित्त परी ना-बरे ॥

(विठोबाअण्णा)

प्लुतियुक्त चरण 'सूर्यकला' जातीचा व अखंड चरण 'समुदितमदना'चा आहे. संयुक्त रचनेला 'राजेश्वरी' नांव आहे.

(ब) "अनेक कविकृत पदे" (भाग २) :

(पद ८) निरखित निरखित गेऽलियें ॥ मन तन्मय होउनि ठेलियें ॥ ध्रु० ॥

पर-ब्रह्मचि सर्वहि आऽटलें ॥ रुप येउनि डोळां वैऽसलें ।

बाप र खुमादेविवर विऽहलें ॥ मुस ओतुनी मेण सांऽडलें । (ज्ञानेश्वर)

ध्रुवपदांत, प्रथम 'प।+ऽ~+' अशी मात्रावली व पुढे 'राजसा'चा चरण अशी संयुक्त चरणरचना आहे. कडव्यांत 'राजसा' द्विरावृत्ता आहे. 'प।+ऽ~+' या मात्रावलीची जाति "छंदोरचनें"त नाहीच. यासारख्याच अपभ्रंश 'खंडय' रचनेचा उल्लेख दुसऱ्या प्रकरणांत येऊन गेला आहे. 'अचलगति'ला फार जवळची रचना. पृ.२३६ वरील उल्लेखहि पाहावा.

(पद ९) गुरु गम्य नेणसी साधु म्हणविसी अपणा रेऽऽ

ने-णसि आत्मारामा बोल ठेवसी कवि जनाऽरे ॥ध्रु०॥

मृग-जळाचे डोहीं मोट बाइ यांची बुडविलि रे

गग-नाचे पोकळी वांझ पुत्र प्रस-विलीऽ रेऽऽ ॥ (ज्ञानेश्वर)

ध्रुवपदाचा व कडव्याचा पहिला चरण 'विजया' जातीचा होईल. पण त्याचा दुसरा चरण अंत्य खंडांत प्लुतियुक्त आहे. तेव्हा ही जाति निराळीच होते. निचा निर्देश "छंदोरचनें"त नाही.

(पद ११) काय् नवल केलें क-त्यनिं चालतीं शहरें ॥

काय साडेतीन हातांचा फेर ॥ चौदा बुरुज न्यारे न्यारेऽऽऽऽ

बावन् झळकती कं-गूरे, तुटति तारे ॥ (ज्ञानेश्वर)

ध्रुवपदाचा चरण व कडव्याचा अंत्य प्रदीर्घ चरण 'भूपति' जातींत वसवितां येतात. अंतरा 'उद्धवा'च्या दोन चरणांचा आहे. ही संयुक्त रचना 'मेघा' नांवाची होते. एकदर श्लोक गायनानुकूल सैलपणाचा आहे.

(पद १४) धुतांच मोतीं जळीं हरपलें सखोल मोठें पाणि
 चला पाहु सहाचार अठरा जणी ॥ध्रु०॥
 प्रपंच धोंडा मृगजळ पाणी अपटित होते चोळि
 विसरलें मूख घसरलें तळीं ॥ (ज्ञानेश्वर)

एकंदरीने 'केशवकरणी' जातीच येथे आहे असें म्हणावें; मात्र 'केशवकरणी'त प्रदीर्घ चरणान्तीं ~ + असा ग्वंडच, दिडक्या चरणाप्रमाणे, असतो. येथे अंत्य ग्वंड प्रदीर्घ चरणांत ' - - ' असा आहे व तो त्रिमात्रकच आहे; कारण त्याच्याशी पुढचे 'चला पाहु' व 'विसरलें' हे शब्द जोडावयाचे आहेत व ते पंचमात्रक कालाचे आहेत. (हे पद एकनाथांचें म्हणूनहि मानलें जातें.)

(पद ४०) असत्य न बोलो तोंडे रे खेळया ॥
 मुंगीनं मेदिनी धरियलि माथा वायूचि बांधली मोटSSSS
 सशानं सिंह फाडून खादला तिलांनं फोडली पा ठSSSS
 (मुक्ताबाई)

अंतन्यांत आवर्तनें अष्टमात्रक आहेत; पण लकव चतुर्मात्रक पोटविभाग करून त्यांत ~ ~ ~ किंवा ~ ~ ~ अशी रचना वापरण्याची आहे. हे गीत विशेषत्वाने गायनानुकूल रचनेचें आहे. मात्रिक नियमनाच्या दृष्टीने ही रचना 'पादाकुलक' आणि 'लवंगलता' मिळून होणाऱ्या जाति "स्मर" रचनेची म्हणावी, पण एकंदर श्लोक मात्र खास विशिष्ट रचनेचा आहे. कारण ध्रुवपदाचा एकंदर श्लोक दुगणीच्या वेळीं षण्मात्रक तालांत सहर्ज बसणाऱ्या रचनेचा आहे. पुढेहि कांही पदांतून ही लकव आढळते.

कांही भक्तिपर पद्यप्रकार

२४५

(पद ६६) राधिकेचा रंग पाहून् कृष्ण रंग जाऽहला ॥ धृ. ॥

वेणिफणी करुन भांग काजळ् कुंकु त्यालि चांग

गोरे अंग चोळि तंग दाखवि श्री हरिलाऽऽ ॥

(विठ्ठलनाथ)

या पदांतील ध्रुवपदांत षण्मात्रक तीन आवर्तने व अंती '- - +' असा खंड आहे. त्या रचनेला 'मदनरंग' नांव दिलेले आहे. कडवे संयुक्त 'शुभवदना' जातीचे आहे. ध्रुवपदांत 'जाइला' ऐवजी 'झाला' असतें तर ती ओळ 'पदिलीना'ची झाली असती व मग सर्व रचनेला 'शुभवदना' म्हणतां आले असतें. पण आहे त्या स्वरूपांत 'मदनरंग' आणि 'शुभवदना' यांची ही संयुक्त रचना म्हणावी लागते. तशा तऱ्हेची रचना 'छंदोरचने'त नमूद केलेली नाही.

(पद १४८) येरे येरे नंदकिशोरा रेऽऽऽऽ गोपि विहारा रेऽऽऽऽ

अधरीं धरुनी मधुर मधुर मुर - ली वाजविशी पोरारेऽऽ ॥ धृ. ॥

गोऽप ललना तुजला ध्याती कळला आहेसि चोरारेऽऽ ॥

(गिरिधर)

ध्रुवपदाच्या पहिल्या खंडित चरणाची मात्रावली "छंदोरचने"त समाविष्ट नाही. प्रदीर्घ चरण ध्रुवपदांत व कडव्यांत "हरिभगिनी"चे मानावे हें संयुक्तिक वाटतें. ही संयुक्त रचनाहि "छंदोरचने"त, अर्थातच, नाही.

(पद १६५) रामकथारस वेईरे, ॥ प्राण्या रामकथारस वेईरे

रामकथामृत^१ शंकर घेउनि^१ शीतळ झाला^१ देहीं^१ रे

(श्यामतनय)

ध्रुवपदांत 'अचलगति' व 'कर्णफुल्ल' यांची संयुक्त रचना आहे. कडवें 'हरिभगिनी'चें आहे. ध्रुवपदांतील 'प्राण्यां' हा द्विमात्रक तुकडा नसता तर 'अचलगति' द्विरावृत्ता व 'हरिभगिनी' मिळून 'रामरसायन' जाति झाली असती. पण आहे त्या स्वरूपांतील संयुक्त रचना "छंदोरचने"त नाहीच म्हटली पाहिजे.

(पद १६९) सकळहि पावन होतीऽऽ ॥ या हरिनामाच्या गज रेऽऽऽऽ ॥धृ॥

वेदपठण आणि^१ शास्त्र पुराणें^१ अर्थसहित मग^१ होतीरेऽऽ ॥
(चिन्मय आनंद)

ध्रुवपदांत 'शुद्धसती' आणि 'उद्धव' अशी संयुक्त चरणरचना आहे. कडवें 'हरिभगिनी'चें आहे. या विषम जातीचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही.

(२६२) रामचंद्र प्रभु^१ रामचंद्र प्रभु^१ रामचंद्र प्रभु^१ रामचंद्र प्रभु^१ ॥धृ॥

दशमुखदर्प वि नाशाऽऽऽऽ ॥ सीतामानस हंसाऽऽऽऽ

(गोविंदकवि-जुने)

ध्रुवपदांत ४ अष्टमात्रक आवर्तनें आहेत, तेव्हा ती जाति 'वनहरिणी' होईल. कडव्यांत 'शुद्धसती' द्विरावृत्त आहे. या संयुक्त रचनेचा समावेश "छंदोरचने"त नाही. या पद्यांतील कडव्याच्या रचनेसारखी रचना अपभ्रंशांतहि आढळते, हे २ व्या प्रकरणांत आलेच आहे.

(क) : “संतांचे बोल” या संग्रहांतील पदे :

(१) गोविंदु गे माय् गोपालु गे

सबाह्य अभ्यं तरीऽ अवघा परमानंदु गे ॥ ध्रु० ॥

सावळें स गुण सकळ गुणांचें निधा-न

परमानंद मूर्ति पाहतां हर्षलें म-न ॥

(ज्ञानेश्वर)

ध्रुवपदांत ‘अचलगति’ आणि ‘चंद्रकांत’ यांची संयुक्त रचना आहे. ‘छंदोरचनां’तर्गत ‘परात्परकरुणा’मध्ये याचा समावेश करणे शक्य आहे, पण तेथे ‘अचलगति’ दोन किंवा अधिक असतात. शिवाय येथे कडवें ‘चंद्रकांता’चें आहे, उलट ‘परात्परकरुणें’त कडवेंच संयुक्त असतें. ज्ञानेश्वरांच्या रचनेंत ‘चंद्रकांत’ आढळतें, तेव्हा ती रचना नामदेवाच्या ‘पतितपावना’शी समकालीनच मानावयाची काय ? ज्ञानेश्वरांची रचना अधिक प्राचीन मानणेंच श्रेयस्कर. “छंदोरचनें”त मात्र तसें नमूद केलेलें नाही.

(७१) अहो अहोऽऽ प्रभुजी पळभरि रहा ॥

उद्धरिले बहु एकचि उरलों दीन मजकडे पहा ॥ध्रु०॥

तडतड तोडिति करिति विकळ खळ कामादिक वृक सहा ॥

(मोरोपंत)

ध्रुवपदांतील पहिला चरण विशिष्ट संयुक्त रचनेचा आहे. त्यांत ‘जगदीश्वरवाला’ला जवळची रचना आहे. तसली रचना “छंदोरचनें”त नाही. दुसरा चरण ‘समुदितमदना’चा आहे. कडवें ‘समुदितमदना’चेंच आहे. ही संयुक्त रचनाहि “छंदोरचनें”त नाही.

०-०- -।०- ०- ००। -०-० -।+
 (८१) उबगले सा-सऱ्या अतां मज माहेरासि न्या हो
 तोडा येव्ढा जाऽच पडतें तुमच्या पाया हो ॥ध्रु०॥
 त्रिविध ताप सा-सरा प्रभू मज उगाचि गांजी-तो
 भेद भयंकर भाऊ हा तर उगाचि जाली-तो ॥ (मुकुंदराज)

ही रचना आद्य मुकुंदराजाची असेल तर 'चंद्रकांत-पतितपावन' जातीची रचना 'नामदेवा'च्या पूर्वीचीहि म्हणावी लागेल; एवढेंच नव्हे तर वर याच कलमांतील १ ल्या पदाच्या चर्चेंत दर्शविलेल्या ज्ञानेश्वरांच्या 'चंद्रकांत-पतितपावन' चरणांपेक्षाहि जुनी ही रचना ठरेल.

(१५७) येई गा तूं येई गा तूं पंढरीच्या राया
 तुजवीण शीण वाटे क्षीण झाली काया
 यातिहीन मतिहीन कर्महीन माझें
 सर्वहि लज्जा सोडुनि बापा शरण आलों तूज ॥५॥ (तुकाराम)

तुकारामाच्या या पदांत 'लवंगलता-सार्की'ची रचना सामान्यतः आहे. कडव्यांतील शेवटच्या चरणावरून ही रचना स्पष्टच होते. परंतु ध्रुवपद व कडवें यांत छंदस रचनाच प्रामुख्याने दिसते. येथे मात्रिक रचनेला जोडूनच छंदस रचना असल्यामुळे छंदस रचनेतील अक्षरांतल्या मात्रिक कालमानाबद्दलच्या मागे चौथ्या प्रकरणांत चर्चितलेल्या सिद्धांताला पुष्टीच मिळते.

(ड) "भजनी भारुडसंग्रह" यांतील पदे :

(३६) "वासुदेव-१ ला"

गोविंदा रा-माहो गोपाळा रा-माजी

॥ ध्रु० ॥

सद्गुरु देवा जिचे ॥ वा अम्ही पाय वं दिले
भवभय संश-य हे ॥ क्लेशवृक्ष छेदिले
अलक्ष लक्ष वाणें ॥ संधान सा-धिलें

ध्रुवपदांत 'शुद्धसती' द्विरावृत्ता आहे. कडव्यांत 'शद्धसती' व 'भरत-
खंड' या जातींच्या संयुक्त रचनेचा चरण पहिला आहे. पण पुढे
'प। ० + ' या मात्रावलीचें प्राधान्य आहे. तिचा उल्लेख "छंदोरचने"त
नाही. या मात्रावलीचा "शुद्धसती"शी संयोग तिसऱ्या चरणांत (कडव्याच्या)
आहे. कडव्याच्या दुसऱ्या चरणांत ही मात्रावली द्विरावृत्त आहे. कोणतीहि
संयुक्त रचना "छंदोरचने"त नाही.

(३९) राम कृष्ण गीतीं गात ॥ टाळ चिप्लीया वा जती
छंदें आपुल्या ना-चत ॥ निज घेउनियां फि-रती
निज दानाची थोर आ-वडी ॥ वासु देवासि लागलि गोडी
मुखि नाम उच्चारि घडो घडी ॥ ऐसि करा हे वासुदेव जोडी ॥

'भरतखंड' आणि 'उद्धव'यांच्या संयुक्त रचना चरणांत आहेत.
विशिष्ट नांव या संयोगाला नाही. एकंदर रचना गोंधळी थायची, गायना-
नुकूल चतुर्मात्रक मात्रासमूहांची, आहे. षण्मात्रक वैचित्र्यालासुद्धा
ती अनुकूल आहे.

(५०) आम्ही गोंधळी गोंधळी, गोविंद गोपाळाचे मेळीं
आमचा घालावा गोंधळ, वासुदेव हरिनाम सं-भळ

दहा पांच घाला जेऊं, तुम्च्या गोंधळाला येऊं
 काम क्रोध बकरा मारा, पूजा खुमाईच्या वरा
 जेथें विठूचें दे-ऊळ, तेथें तुक्याचा गोंधळ

तुकारामाची ही रचना वास्तविक 'देवीवर' छंदाचाच प्रकार आहे. वर त्या तऱ्हेने मोडणी दिली आहे. पण गोंधळी खंजरीच्या ठेक्यावर म्हणतांना त्याची पुढील म्हणणी होत असेलहि :

आम्ही गोंधळी गोंधळी, गोविंद गोपाळाचे मेळी

तसें समजल्यास ही 'भुवनसुंदरा'ची रचना होईल. पण हें एक वैचित्र्य मानावें. त्याप्रमाणेच षण्मात्रक ठेक्यांतील वैकल्पिक म्हणणीहि शक्य आहे.

(९८) आल्या पांच गौळणी ॥ पांच रंगाचा शृंगार करुनी
 पहिली गौळण रंग स-फेत ॥ चद्राऽची गऽ ज्योत
 गगनीं चांदणी लखल-खित ॥ एकाऽ तीचीऽ मात
 मंथन करीत हो दा-रांत ॥ धरून कृष्णाचा हात ॥

येथे अष्टमात्रक आवर्तनें मानणेंच संयुक्तिक दिसतें. म्हणजे ध्रुवपदांत 'शुद्धसती' आणि '- - | प - +' यांची संयुक्त रचना, आणि कडव्यांत '- - | प | - -' व 'शुद्धसती' अशी संयुक्त रचना प्राप्त होते. या विशिष्ट मात्रा-वलीला व संयोगांना वेगळीं नांवें "छंदोरचनें"त दिलेलीं नाहीत. मात्र येथेहि अंतःस्थांत षण्मात्रक ठेक्याचें वैचित्र्य असावें.

(१२६) भुत् जबर मोठंग वाई

झालि झडपण करुं गत काई ॥ ध्रु० ॥

आंत दिसेऽ बाहेरी वसे

या भूतानं लाविलें पीसें ॥ १ ॥ एकनाथ)

यांत 'उद्धवा'ची गायनानुकूल चतुर्मात्रक पोटविभागांची रचना मानावी लागते. त्याप्रमाणेच षण्मात्रक ठेक्याची म्हणणीहि वैकल्पिक रीत्या असावी.

(१३१) खेळे बाइ भोवरा ग भोंव रा, भोंवरा राधिकेचा नव रा ॥ ध्रु० ॥

माझ्या भोंव न्याची आरी ॥ सप्त पाताळ त्यावरि ॥

फिरे गर्ग रा

भोंवरा बन-ला निर्गुणी ॥ त्यावरि चंद्र सूर्य दोन्ही ।

जाळि शंकर गव रा (एकनाथ)

ध्रुवपदाची रचना केवळ गायनाकूल आहे. त्यांतील मात्रिक स्वरूप साधारणपणे 'भुवनसुंदरा'च्या द्विरावृत्तीचें आहे. कडव्याची रचनाहि गायनानुकूल व कांहीशी अनिर्बंध आहे. पण शुद्ध स्वरूपांत तिला "बंधु" नामक संयुक्त जातीची मानावी लागेल.

(१६८) कांठ्याच्या अणिवर वसती तिन गांव दोन ओसाड एक वसेचिना

वसेचिना तेथें आले तिन कुंभार दोन थोटे एक घडेचिना
(ज्ञानेश्वर)

सर्वस्वीं गायनानुकूल ठेक्याला अनुलक्षून केलेल्या या रचनेंतहि 'हरिभगिनी'ची मोडणीच आढळते. यावरून 'हरिभगिनी'ची प्राचीन रचना ज्ञानेश्वरांपर्यंत तरी मागे जाते म्हणावयाची. "छंदोरचने"त 'हरिची-भगिनी०' वगैरे मध्यकाळांतील गीतच जुन्यांत जुने दिलेले आहे. ज्ञानेश्वरांचे हे गीत त्यापूर्वीचे निश्चित आहे. येथे उच्चारण मात्र जलद लघु-प्रयास आहे.

(१८१) नाथाचे | घरची | उलटीच | खूण | - +
 पाण्याला | लागली | मोठीच | तहान | - + || ध्रु० ||
 एका | बा-ई | मीSS | नवल | दे-खीलें |
 वळ्चणी-चें | पाणी | आढ्याला | गेलें | (श्रीधरस्वामी)

यांत मात्रिक-छांदस 'परिलीना' आहे. आख्यांच्या रचनेंत याची चर्चा आलीच आहे. एका ओळींत मध्येच प्लुतियुक्त आवर्तन आहे, तेहि तेथे दाखविलेले आहे. "छंदोरचने"त याचा स्वतंत्र निर्देश नाही. पण तेथे 'परिलीना'च्या दुसऱ्या उदाहरणांत अशी प्लुति आहे.

(१९६) सुंदर | माझे | जातें | गSS | फिरतें | गSS | बहुतSS |
 ओव्या | गाऊं | कौतुकानें | येरे | चाSS | विडलाSS || (जनाबाई)

जनाबाईच्या या पद्यांत 'विडल'रचना आहे. पण 'विडल' हा 'छंद' "छंदोरचने"त आहे, येथे मात्रिक जातीचा नमुनाहि आढळतो. शिवाय पहिल्या ओळीतील दुसऱ्या आवर्तनांतहि प्लुति आहे, मात्र दुसऱ्या ओळींत नाही. म्हणून दुसरी ओळच खरी 'विडल' या मात्रिक-छांदस रचनेची होईल.

(२०२) कशि जाऊं मी वृंदाव ना ॥ ध्रु० ॥

पैलतिरीं हरि वाजवी मुरली नदि भरली यमु-ना

कांसे पितांबर केशरि टिळक कुंडल शोभे का-ना ॥ १ ॥

(एकनाथ)

ध्रुवपदांत 'सिंहनादा'ची मात्रावली आणि कडव्यांत 'चंद्रकांता'ची मात्रावली. ध्रुवपदांत गायनानुकूल चतुर्मात्रक पोटविभाग. ही संयुक्त जाति "छंदोरचने"त दिलेली नाही. "कालावेग" याला जवळची आहे. पण 'कालावेगां'त 'पिशङ्ग' आणि 'चंद्रकांत' यांचा संयोग असतो, 'पिशङ्ग' द्विरावृत्त असते आणि सर्व रचना कडव्यांतच आढळते. येथे ध्रुवपद व कडवे यांचा संयोग तसा मानावा लागेल. शिवाय अंतन्याच्या कडव्याला जोडून ध्रुवपद म्हणतांना दुगण करून ते षण्मात्रक ठेक्यांतहि म्हणतां येतें :

‘कैसि । जाऊं मी । वृंदाव - । ना ॥’

(इ) "लळितां"तील पदे :

श्री गोविंद मोरोबा कालेंकर यांनी संग्रहितिल्या "ललितसंग्रहा"मधून पुढील पदे घेतलीं आहेत.

(१) अहारे मुकुंदाऽऽवर प्रेमानंदा माधवा ॥

आली गौळणी मुखरनी सुगरणी जंग मवा ॥

बळें झोवतो दान मागतो कुळकर्णी जंग मवा ॥१॥

(सोंग ६-ब्राह्मणार्चें)

अष्टमात्रकावर्तनी 'समुदितमदना'ची धाटणी वाटते; मात्र निसरडे उच्चार करून 'चंद्रकाता'ची म्हणणी केली जाणें सहज शक्य आहे.

(२) तुम्ही एकाहो एका भोळे भाविक जन ।

पुत्रांत पुत्र ब्राळ श्रा-वण ॥

मातंड देशाचे राहणार, यातिचे (असे) ब्राह्मण ।

दिव-सास पडे उष्णता महा दारुण ॥

म्हणून रात्रि करि गमन ॥...

तो श्रावण वा बोले मातोश्री ।

आहे रान वन हें भारी ॥

येइल व्याघ्र वा व्याघ्रुशाची फेरी ।

तुम्हा भक्षिल हो सत्वरी ॥

कैसा जाऊं हो, जाउं तुम्हा टाकुन ॥

निर्कणिं लागलीं तहान ॥

(सोंग ७-श्रावण कथा)

एकंदर रचना मोठी असून बहुतेक “यशोदा” जातीच्या घाटणीची आहे. कारण पहिली व चौथी ओळ “भूपती”ची म्हणावी लागेल. रचना लोकगीतसदृश असल्यामुळे म्हणणी करतांना अक्षरांची ओढाताण करावी लागते. ‘अक्रुरा’चाहि भास होतो.

(३) आम्ही निर्गुणपुरचे रहिवाशी दिंडीगाण ।

चाललों तीर्थांलागुन ॥

ज्ञानदिंडी खांद्या घेऊन ॥ध्रु०॥

(सोंग ८-दिंडीगाण)

वरच्यासारखीच “यशोदा” जातीच्या धर्तीची रचना; मात्र दिंडका श्रवण क्वचित् आवृत्त आहे.

(४) जय् जय वा नाराऽऽ यणाऽऽ जी जी जी ॥

माय्-बाप तूं बंधू सज्जना.....

येथे जन्मासी कोण कोण आले-जी, जी जी

ल्याने आपुलें स्वहीत केलें-जी

सत्य सद्गुरु-ला शरण गेले-जी

(सोंग ८-दिंडीगाण)

षण्मात्रक ठेक्याचें पद. “दिंडी”ला जवळ असणारी रचना भासते.

(५) देह दिंडी म्यां खांद्या घेतली-जी जी जी

अनुसंधाना तार जोडीली जी

शुद्ध सत्त्वाची झोळी बांधिली-जी

बोध विवेक टाळजोड केली-जी ॥

(सोंग ८-दिंडीगाण)

वरच्यासारखी षण्मात्रक ठेक्यांतील रचना. “दिंडी”ला जवळची अशी रचना.

(६) धाव पाव मल्हारी म्हाळसा पती ।

कर जोडुनियां विनवितें करून विनंती ॥ ध्रु० ॥

तूं निराकार निर्गुण सगुण जाहलासी ।

अवतार धरून कौतुक जगा दाखविसी ॥...

(सोंग १५-वाध्यामुरळी)

साधारणपणे “भूपती”च्या थाटाची रचना.

(७) बानु म्हाळसा दोघि भांडती पाहती सकळ शाई ।

यांत काई बरी गत नाही ॥

वानु म्हणे म्हाळसे कांहीतरि जातीवर जाणें ।

तुला काय होत सांगून ॥...

(सोंग १५-वाघ्यामुरळी)

“माधवकरणी”-“प्राणसखा” या जातीसारखी रचना वाटते. मात्र रचनेत लवचिकपणा फार आहे.

(८) सवरण वारी देऽऽ वारी दे मल्हारी
तुझ्या वारीचाऽऽ वारीचा भीकारी ॥ १० ॥

वारी सुवर्णऽऽ सुवर्ण सोन्याची
वारी माणिकऽऽ माणिक मोत्याची ॥...

(सोंग १५-वाघ्यामुरळी)

“जगदीश्वरबाला”, म्हणजेच “अक्रूरा”चा पहिला मोठा चरण, असतो तशी रचना भासते.

(ई) स्वसंकलित पद्य :

-----+
(१) मथुरे मध्येऽऽ अवतार धरिला
कृष्ण देवकीच्या गर्भासी आला
तोडूनी बेड्याऽऽ बंद सोडीला
चरणाच्या प्रतापें मार्ग दावीलाऽऽ ।-जो वाळा जो जो रे जो ॥
...सोळावे दिवशी सोहळा केला
गोपी गवळणीने कृष्ण अळवीला
एका जनार्दनीं पाळणा गाईला ।-जो वाळा जो जो रे जो ॥

हा एकनाथांचा पाळणा म्हणून तोंडीं म्हटला जातो. ३ षण्मात्रक आवर्तने व शेवटीं ६ मात्रा अशी याची मोडणी आहे. म्हणजे ही चाल

आरतीच्या 'परिलीना' जातीची होते. मात्र येथे विलंबितोच्चारी छंदस रचनाहि आढळते. कडव्याच्या अंती 'जो जो' वगैरे जें पालुपद येतें त्यांत २ षण्मात्रक आवर्तने व शेवटीं २ मात्रा अशी मोडणी आहे. ही मोडणी असलेला 'छंद' किंवा 'जाति' मात्र "छंदोरचने"त नाही.

(२) माझ्या रामाला आणा कोणि जा गे ॥ ध्रु० ॥

राम चालीले जीव प्याला वारा
रामा वांचूनी मज नाहि थारा

ऐशा नयनीं वा-हती अश्रुधारा ॥ माझ्या० ॥

रूप सुंदर सुकुमार बाई

खडे कंटक रूततील पार्यी

कैसि कैकयिला दया येत नाही ॥ माझ्या० ॥

या पद्याची चाल 'दिंडी'ची आहे. मोडणी तशीच आहे. मात्र येथे एक ओळ ध्रुवपदाची व तिला जोडून तीन चरणांचा अंतरा अशी रचना आहे. ध्रुवपद व अंतरा यांतील यमक भिन्न आहे. नेहमीच्या दिंडीची चतुष्पदी रचना असते. परंतु जुन्या जनाबाई वगैरेच्या भजनांत जी दिंडीसदृश रचना आढळते त्यांतहि अशी ध्रुवपदयुक्त रचनाच आहे.

(३) बाई माझा रघुवीर जातो वना ।

आज माझा रघुवीर जातो वना ॥ ध्रु० ॥

भरजरी पीतांबर सोडूनी दे

काढूनी वे भूषणा ॥

सर्व अंगासीऽऽ चर्चूनी विभुती
चंदन उट्टि लावी ना ॥

या पद्यांतील अकडकडवें षण्मात्रक 'धवलचंद्रिका' जातीचें आहे. पण अंतरा 'धवलचंद्रिके'चा एक चरण व त्याला जोडून ।---।---।--- या षण्मात्रक मात्रावलीचा तुकडा असलेली रचना "छंदोरचने"त नाही. या पद्यांतहि छान्दस स्थळें असून कांही आवर्तनांत मात्रा प्लुत आहेत.

(४) मुद्रिके सांग कुठे घनश्याम् ॥ध्रु०॥

हरिणी पाहुनि कांचनाची
उपजे प्रीती कंचूकीची
इच्छा पुरवा माझ्या मनिंची
गेले शोधा राम् ॥

या पद्यांत ध्रुवपदाची मोडणी 'भुवनसुंदरा'ची म्हणावी लागेल. अंत्य अक्षर निसरडें उच्चारायचें असतें. अंतरा 'पादकुलका'चा व त्याला जोडून एक 'पिशङ्ग' जातीचा तुकडा असें एक कडवें बनतें. यमकित अक्षर उच्चारतः निसरडें आहे. याची म्हणणी 'रामा' तूं माझा यज' मान ॥' याच्याशी ताडून पाहात्री.

(५) वारियानें । कुंडल । हालेऽऽ, डोळे । मोडीत । राधीका । चालेऽ ॥ध्रु०॥
राधेला पाहूनी भूलले हरी । बैल दोहीतोऽऽ आपुले घरीं ॥
फणस जंबीर कर्दळी दाट । हातीं घेऊनी नारिणीं फाटे ॥
हरोला पाहूनी भूललो चित्ता । मंदिरिं घूसळी डेराऽऽ रीता ॥
कैशीऽऽ आवडी मीनली दोघां । एकऽऽ रूपऽऽ होयऽऽ अंगा ॥
मनऽऽ मीनऽऽ लेसेंऽऽ मना । एकाऽऽ भूलला जनाऽऽ दर्ना ॥

(एकनाथ)

‘कशि जाउं मी वृंदावना’ सारखीच हीसुद्धा एक वैशिष्ट्यपूर्ण रचना आहे. हींत मुख्यतः षण्मात्रक आवर्तनी मोडणी आहे. ध्रुवपदांत दोन षण्मात्रक आवर्तनी भाग आहेत : ‘भृ । भृ । - +’ आणि ‘- । भृ । भृ । - +’ असे त्यांचे छंदोलेख होतात. या रचना “छंदोरचने”त आलेल्या नाहीत. यांतील पहिलीला नवें नांव ‘लक्ष्मण’ दिलें असून दुसरी मोडणी ‘दिंडी’ची पूर्वगामी आहे. अंतरा षण्मात्रक ‘परिलीने’चा आहे. कांही ठिकाणी आवर्तनांत प्लुतियुक्त मात्रा आहेत. या तऱ्हेच्या मोडणीची व चालीचीं गीतें कोंकणांत गौरी-गणपतींतील नाचांत पायांत चाळ घालून ढोलक्याच्या साथीने म्हटलीं जातात. मराठी लोकगीतांतील ही एक खास लकब आहे. अंतःस्थांतील कडवीं पुरीं होऊन ध्रुवपदाची पुनरुक्ति करतांना दुगण करून ध्रुवपद अष्टमात्रक तालांत म्हणतां येण्यासारखी लवचिक रचना ही आहे. येथे अंतरा मात्र षण्मात्रक आवर्तनी नक्की भासतो. ‘कशि जाउं मी वृंदावना’ या पदांत अंतरा नक्की अष्टमात्रक आवर्तनांचा आहे. येथे ध्रुवपद दुगणींत अष्टमात्रक तालाला धरून म्हणावयाची लकब आढळते, तर मागल्या पदांत ध्रुवपद दुगणींत षण्मात्रक तालाला धरून म्हणावयाची लकब आहे. हें पद येथे “अनेककविकृत पदें” (भाग १) यामधून घेतलें आहे या पदाचा गाथ्यांतील पाठ जरा वेगळा, ध्रुवपदाच्याच मोडणीचा आहे.

एकाच पदात तालठेका बदलून पालुपद म्हणण्याची ही पद्धत कै. कृष्णराव गणेश मुळे यांनी आपल्या “महाराष्ट्र-स्त्रीगीत” नामक संग्रहांत स्पष्ट केली आहे. “हिंदोलाक्रीडा” या २९ व्या अनुवादित गीतामध्ये “कुंजन वनिं गे श्याम झूले हिंदोला” या दादऱ्यांतील पालुपदाला जोडून अंतःस्थाची शेवटची “सांवळी सुरत वसे मनिं गे” ओळ म्हणावयाच्या वेळीं मूळचा दादरा ताल बदलून, तेवढ्याच कालमानाची ‘लय’ असलेला त्रितालाचा ठेका ठेवावयाचा असतो. पंडित मुळे म्हणतात : “शेवटचा चरण त्रितालांत घेऊन पुनः ‘श्याम झूले हिंदोला’ हें पालुपद दादऱ्यांत घेणें हेंहि एक धोरण साधावयाचें आहे.” (पृ. १४२)

याप्रमाणे भक्तिपर पद्यांचा विचार झाला. कित्येक पद्यांत रचनेची पुनरुक्ति आहे व म्हणून तीं पद्ये येथे दिलेलीं नाहीत. “अनेक कविकृत पदसंग्रहां”त अशा पुनरुक्त रचनेचीं पदे अनेक आहेत. “छंदोरचने”त यांतील कित्येक रचना नाहीत, कारण त्यापैकी बहुतेक रचना संमिश्र, वैचित्र्यपूर्ण आणि लवचिक आहेत. “छंदोरचने”त नियमित रचना प्रामुख्याने घेतलेल्या असल्यामुळे यांचा विचार तेथे आला नाही एवढेंच. म्हणून त्याच्या कांही भिन्न मोडणी, त्रिमात्रक-चतुर्मात्रक पोटविभाग, सर्वस्वी गायनानुकूल रचनेतील स्वैर भासणारी उदाहरणे, हीं जरा अधिक विस्ताराने दाखविण्याचा यत्न केला आहे.

(या पोटकलमांतील कित्येक पदांचा समावेश आठव्या प्रकरणांतील स्त्रीगीतांतहि होण्यासारखा आहे.)

या प्रकरणांतील पद्यप्रकार गाण्याला अनुकूल अशा रचनांचे बहुधा आहेत. त्यामुळे त्यांत तालाच्या ठेक्याला अनुकूल अशी मात्रिक आवर्तनांची योजना आहे. आताच दर्शविल्याप्रमाणे कित्येक पदांत अंतरा संपवून दुगण करतांना अष्टमात्रक तालांतून षण्मात्रकांत किंवा षण्मात्रकांतून अष्टमात्रकांत रूपांतर व्हावयास सोयीची अशी लवचिक शब्दयोजनाहि असते. तसेंच विशिष्ट त्रिमात्रक-चतुर्मात्रक उपविभागहि असतात. अर्थात्, त्यामुळे आवर्तनांत फरक पडतोच असें नाही व नवीन जाति बनत नाहीत. तालाच्या मात्रा आणि छदांतील आवर्तनाच्या मात्रा यांचें पांचव्या प्रकरणांत स्पष्ट केलेलें प्रमाण येथेहि कायम असतें. त्यामुळे या रचना त्या-त्या जातींचे ग्वास प्रकार पाहिजे तर मानावेत.

मात्र या व पुढे येणाऱ्या लौकिक गीतप्रकारांत टाळी किंवा इतर साधनें यांच्या साहाय्याने कोठलातरी ठेका असतो हें मान्य करणें भाग आहे. म्हणूनच तेथे मात्रावर्तनी लयतत्त्व असतें व त्याचा तालाशी घनिष्ठ संबंध असतो.

प्रकरण सातवें

शाहिरी पद्यप्रकार

मराठीतील शाहिरी वाङ्मय फार समृद्ध आहे. त्यांत लावण्या व पोवाडे यांचा प्रामुख्याने समावेश होतो. या दोहोंचा संबंधहि अविभाज्य आहे. कित्येक शाहिरींनी केलेल्या लावण्या पोवाडेवजा आहेत. त्या तमाशाच्या फडांत म्हटल्या जात, पण त्यांचें स्वरूप एखादी ऐतिहासिक घटना वर्णन करून सांगणारें असे. उलट कांही पोवाडे केवळ एखाद्या समारंभाचें वर्णन करणारे आहेत, त्यांना पोवाडे न म्हणतां लावण्याच म्हणावें असें “ऐतिहासिक पोवाडे”कार श्री. य. न. केळकरांनी म्हटलें आहे तें चिंतनीय वाटतें. या लावण्या-पोवाड्यांप्रमाणेच गोंधळी गीतें वगैरे इतर वाङ्मयहि शाहिरी वाङ्मयांतच मोडण्यासारखें आहे. एकनाथांचें “मुरळी” गीत श्री. ल. रा. पांगारकरांना नाथांच्या परंपरागत गाथ्यांत न गवसतां गोंधळ्यांच्या बाडांत सापडलें.* यांपैकी गोंधळी परंपरेंतील गीतांचा विचार, तीं भक्तिपर असल्यामुळे, मागील प्रकरणांत केला आहे येथे लावण्या व पोवाडे यांतील छंदोरचनेचाच विचार प्रामुख्याने करावयाचा आहे.

ही शाहिरी रचना गायन, वादन आणि नृत्य यांना अनुलक्षून केलेली असते. त्यामुळे तबल्याचा किंवा ढोलकीचा ठेका हाच येथे मुख्य असतो. त्यांतील तालाच्या बोलांत जशी मुरड असेल तशी शब्दांची रचना असते, किंवा तशी मुरड शब्दांना म्हणतांना घातली जाते. म्हणून या वाङ्मय-

* “नाथांची मुरळी” या गीताला उद्देशून “भक्तिमार्गप्रदीपां”त लिहिलेली टीप पाहावी; त्यांच्या “मराठी साहित्याच्या इतिहासां”तहि (खंड २) याचा उल्लेख आहेच.

प्रकारांत लिखित अक्षरापेक्षा उच्चारित अक्षरेंच महत्त्वाची आहेत. यांपैकी बहुतेक रचना अष्टमात्रक तालाला अनुकूल असते. एका अष्टमात्रक ताल-आवर्तनांत अक्षरांची दोन अष्टमात्रक आवर्तने बसतात. या छंदांतर्गत आवर्तनाचे २ चतुर्मात्रक, किंवा २ त्रिमात्रक व १ द्विमात्रक, असे पोटविभाग पडलेले असतात. याचें कारण लावणीतील धुमाळी-केरवा यांच्या साथीने गायला अनुकूल अशा रचनेची आवश्यकता हें होय. कित्येक वेळा या पोटविभागांत प्रत्यक्ष अक्षरेंहि नसतात, तर मात्रा प्लुतीने म्हणजेच तानेने भरून काढावयाच्या असतात. या पूरक मात्रांनी तालाला अवश्य तेवढें कालमान भरून निघतें व वैचित्र्यहि साधतें. यामुळेच या प्रकारांतील कित्येक पद्यांची छंदोरचना निश्चित करतांना “छंदोरचना” कर्त्यांची पद्यावर्तन-भृंगावर्तनाची परिभाषा तोकडी पडते. तेथे त्या ८ किंवा ६ मात्रांची रचना विभागशः पाहावी लागते व मग ती रचना त्या-त्या सामान्य ‘जाति’-प्रकारांतील ‘विशिष्ट’ लगक्रमाची रचना मानावी लागते. ही गोष्ट मागच्या प्रकरणांत वेळोवेळीं स्पष्ट केलेली आहेच. पण ती लावणी-पोवाडा या प्रकारांत प्राधान्याने लक्षांत ठेवावी लागते. “छंदोरचने”तील आवर्तनात्मक विचारांत अशा विश्लेषणाची भर घालून किंवा त्यांत नवीन तपशील समाविष्ट करून त्याचा उपयोग करणें येथे फारच अगत्याचें आहे.

[अ] लावण्या :

लावणीचें मूळ :

लोकसाहित्याचा हा अत्यंत रंगदार प्रकार कसा रूढ झाला व वाढला तें निश्चितपणे सांगणें कठिण आहे. लावणी ही केवळ मराठीचीच खास रचना आहे असें मत रूढ आहे. लावण्या उत्तरेकडे गेल्या त्या दुसऱ्या बाजीरावाबरोबर उत्तरेकडे गेल्या असाव्या असा तर्क केला जातो. परंतु ‘लावणी’ हा गीतप्रकार कोठून आला तें निश्चित सांगतां येत नाही. या प्रकाराची मराठींत भरभराट सन १७७० ते १८१८ या काळांत झाली.

शाहिरी पद्यप्रकार

ह्या लावण्या म्हणणारे 'शाहीर', त्यांतील 'इष्क', त्याची 'तमाशा' ही जागा वगैरे गोष्टींत फारसी-उर्दु वातावरणाचें प्राबल्य दिसतें; तमाशांतील नृत्य हें मोंगली दरबारी धर्तीचें असतें; या सर्व गोष्टी गृहीत धरून ही परंपरा उत्तरेकडून मोंगली कारकीर्दींत इकडे आली असावी असें अनुमान काढलें जातें. परंतु तशी स्वतंत्र 'लावणी'—परंपरा, या काळच्या आधीची, उत्तरेकडेहि होती याला निश्चित पुरावा नाही. ज्या लावण्या उत्तरेकडे आहेत, त्या दुसऱ्या बाजीरावाच्या उत्तरेकडील रहिवासामुळे प्रसृत झाल्या असें आढळतें. उलट लावण्यांमधील पद्यरचना अनेक स्थळीं जुन्या अपभ्रंश व संतवाङ्मयांत आढळते; त्यांत 'धुमाळी' नामक गाननृत्यप्रकार आढळतो. ज्ञानेश्वरांच्या पदांत " वृंदावर्नी वनमाळी, खेळे गोपीशी धुमाळी " (अभंग ९ वा) असा धुमाळीचा उल्लेख असून एकनाथांच्या एका अभंगांत "एकताळी दुताळी वाहाती । धुमाळी गाताती रसाळी" असा उल्लेख आहे. या धुमाळी प्रकारांतूनच धुमाळी ठेक्यांतील गीतें प्रसृत झालीं असावीत. ज्ञानेश्वरांच्या (!) पदांत लावणींतहि आलेले पुढले 'जाति'प्रकार आढळतात. त्यांत षण्मात्रक-अष्टमात्रक ठेक्याचे प्रकारहि आहेत.

एकनाथांच्या "गौळणी"मध्ये याच तऱ्हेच्या चाली भरलेल्या आहेत. गोंधळी वगैरे लोक या गीतांचें गायन फडांतून करीत. अजूनहि कोल्हाटणीच्या तमाश्यांत 'गौळणी' म्हटल्या जातात. हा सर्व प्रकार राधा-कृष्ण-भक्तीच्या 'धुमाळी' धुनीचा विकास आहे. राधाकृष्णविषयक भेदिक किंवा शृंगारिक 'लापणिका', त्यांच्याविषयीच्या या रसभरित गीतिका, पुढे 'लावणिया' बनल्या असणें शक्य आहे. याला जरी प्रत्यक्ष पुरावा नसला तरी अनुमानाने काढलेला हा निष्कर्ष बराचशा चिंतनीय वाटतो.

अर्थातच उत्तर पेशवाईच्या काळांत या प्रकाराला नवा जोम चढला तो तत्कालीन वातावरणामुळे असणें शक्य आहे. परंतु या लावण्यांमध्ये मुस्लीम वातावरण दाखविणाऱ्या दादरा-गझल-कव्वाली यांसारख्या रचना

१८६५.२
२६३
१३
२५८१५५

खास स्वरूपांत आढळत नाहीत. ज्या षण्मात्रक रचना आहेत, त्या लोक गीतांतील षण्मात्रक ठेक्याच्या आहेत. परंतु या लावणी-गायकांनाहि 'शाहीर' म्हणत हे खरेच. त्यावरून उत्तर-हिंदुस्तानी परिणाम नक्कीच सूचित होतो, पण तो तत्कालीन पुनरुज्जीवनाच्या स्वरूपाचा असावा. कारण उत्तरेकडे लावणी गेली ती उलट दुसऱ्या बाजीरावाच्या कालांत गेली. तेथे तत्पूर्वी लावणीसारखा प्रकार असल्याचा पुरावा नाही. गुजरातेंतहि 'लावणी' ठेका गेला तो मराठे सरदारांबरोबरच्या तमासगीरांनी नेला. तेथला 'लावणी'सारखा जुना प्रकार अजून उजेडांत आलेला नाही. या सर्व गोष्टींमुळे 'लावणी' हा प्रकार आजतरी खास महाराष्ट्रीय आहे असें म्हणणें भाग पडतें.*

'लावणी' हा शब्द 'लापणिका' शब्दावरून आला असावा असें कांही लोक मानतात, तर उलट 'लावणी' या देश्य संज्ञेवरून संस्कृतीकरण होऊन 'लापणिका' हे मूळ रूप म्हणून अनुमानिलें असावें असें कांहीना वाटतें 'लावणी' हा शब्द मात्र लावण्यांत आढळतो :

“शाहीर धोंडिने केलि पाहि लावणी” (रामजोशी)

छंदोरचनेच्या दृष्टीने पाहतां लावणी हा लौकिक पद्यप्रकार असून अपभ्रंशांत व पदपदांतरांत सांपडणाऱ्या कित्येक रचना स्वैर स्वरूपांत यांतहि आढळतात. आज निश्चित संज्ञा प्राप्त झालेल्या कित्येक 'जाति' लावण्यांच्या रचनेवरून निश्चित केलेल्या आहेत. लावण्यांत बहुधा 'हरिभगिनी', 'लवंगलता', 'समुदितमदना', 'चंद्रकांत', 'भूपति', 'कमललोचना', 'लीलारति', 'पादाकुलक', 'उद्धव', 'पर्वती', 'जानकी',

* याविषयीचें सविस्तर विवेचन आकर्ष-शालिग्राम यांच्या पोवाडेसंग्रहाची प्रस्तावना, श्री. म. ना. सहस्रबुद्धे यांचा "सत्यकथा" (जुलै, १९४८) मधील लेख, प्रो. म. वा. धोंड यांचा 'नवभारत' (मार्च, १९४९) मधील लेख, श्री. स. मा. गर्गे यांचा 'प्रतिष्ठान' (फेब्रु. १९५५) मधील लेख, श्री. य. न. केळकर यांचें एक रेडियो भाषण यांत आलेलें आहे.

‘पंचकल्याणी’, ‘मधुमधुरा’, ‘केशवकरणी’, ‘श्रीरंग’, आणि इतर कांही जाति आलेल्या आहेत. त्या रचनांचे लावण्यांतील रूप खरे जानपद आहे. चौपाई, सवाई वगैरे रचना हिंदी-गुजरातींत रूढ होत्या. त्यांचे मूळ अपभ्रंशांत आपणांस मिळते. त्या गेय रचनांचे संस्कृतीकरण “गीत-गोविंदां”त आपणांस आढळते. याच प्राचीन राधाकृष्णभक्तिपर परंपरेत लावण्यांचा उगम असेलहि. कारण अनेक लावण्यांचा मध्ववर्ती विषय राधामाधवविलास असतो. अपभ्रंश व “गीत-गोविंद” यांत आढळणाऱ्या मात्रिक रचना लावण्यांतहि आढळतात.

लावण्या आणि “छंदोरचना” :

“छंदोरचने”त कै. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी बऱ्याचशा लावणी-वाङ्मयाचे आलोडन करून त्यांतून पुढे उल्लेखिलेल्या निश्चित रचना हुडकून त्यांचे नियमन केले आहे. रामजोशी, प्रभाकर व अनंतफंदी यांच्या लावण्यांवरून मुख्यत्वे या जातिरचना नियमित केलेल्या आहेत. रामजोशी यांनी संस्कृतबद्ध लावणीहि लिहिली आहे. त्यामुळे त्यांतील मात्रिक आवर्तनांचे स्वरूप निश्चित करणे सोपे जाते. या संस्कृत लावण्यांतहि क्वचित् उच्चारणांत ओढाताण करावी लागतेच. पण अशी स्थळे मराठी लावण्यांत अधिक; आणि रामजोशी-प्रभाकर सोडल्यास इतरांच्या लावण्यांत असा लवचिकपणा फार आढळतो. परंतु गेय गीतप्रकारांत तो क्षम्य असतो, एवढेच नव्हे तर अवश्यहि असतो. कारण निरनिराळ्या प्रकारे एकच चरण घोळविण्याची लकब त्यावाचून साधणार नाही. विशेषतः लावणींत जेव्हा ‘दुगण’ सुरू होते तेव्हा तालाचा ठेका अष्टमात्रकांतून सहजी षण्मात्रकांत रूपांतरित होतो. हा विशेष केवळ लावणीचा नसून, इतर पदपदांतरांमध्येहि अशा जागा आढळतात.

कांही लावणीकारांच्या लावण्यांवरून “छंदोरचने”त निश्चित केलेलीं जातिनामं पुढे दिलीं आहेत. कांही जातींचीं नांवे इतर पद्यांवरून घेतलीं

असली तरी उदाहरणादाखल लावण्याहि तेथे उद्धृत केल्या आहेत. अशा लावण्यांचा उल्लेखहि पुढे केला आहे.

रामजोशी

(१) 'मदनतलवार' जाति, "सुंदरा मना मधि भरलि०" वगैरे लावणीवरून निश्चित मात्रावली- '—|पापापापा— +'

(२) 'मणिहार'—“वर उठावल्या घनघटा०” वगैरे वरून. 'मदन-तलवार'-'कमललोचना' यांची संयुक्त रचना.

(३) 'श्रीरंग'—“श्रीरंग गोपिकोत्संग०” वगैरेवरून. खंडित 'भवानी' आणि 'भूपति' यांची संयुक्त रचना.

(४) 'केशवकरणी'—“केशवकरणी अघटित लीला०” वगैरे वरून. समुदितमदना आणि 'पर्वती' यांची संयुक्त रचना. अनंतफंडीच्या एका लावणीतहि हे पालुपदाचे चरण आहेत !

(५) 'यशोदा'—“कारटा तुझा हा द्वाड यशोदाचाई०” वरून. 'भूपति'-'उद्धव' यांची संयुक्त रचना.

(६) 'मदनशर'— 'यशोदा' जातीचा व्यत्यास. “हा वसंत ऋतु०” वगैरे वरून. 'उद्धव'-'भूपति' संयुक्त रचना.

(६) 'आदिसुंदरी'— “ही सांग सखे सुंदरी०” वगैरे लावणी उदाहरणादाखल घेतली आहे. नांव किल्लोस्करांच्या “ रुक्मिणी आदि सुंदरी०” या पद्यावरून निश्चित केलें आहे! रामजोशांची लावणी जुनी असून असें कां केलें तें समजत नाही ! केवळ 'सुंदरी' नांव दोघांना लागू पडलें असतें. 'सुंदरी' वृत्तहि निराळें मानलेलें नाही, 'द्रुतविलंबित' व 'वियोगिनी' यांना 'सुंदरी' नांव कांही जुन्या छंदःशास्त्रज्ञांनी दिलें आहे. पण तें “छंदोरचना”ने स्वीकारलें नाहीच. शिवाय ही 'जाति' सुंदरी झाली असती, तें 'वृत्त' असतें.

प्रभाकर

(१) 'गगनचपला'— "चपला गगनीं तुटली०" वरून. "शुद्धसती" व 'लवंगलता' यांची संयुक्त रचना.

(२) 'प्राणसखी'— "प्राणसखे राजसे जिवाला०" वरून. हिलाच आधी "माधवकरणी" नांव दिलेलें होतें. येथे नांव नवें ठेवलें, तर 'आदिसुंदरी'च्या बाबतींत तसें करावयास काय हरकत होती ?

(३) 'गाधिज'— नांव "वसंतीं बघुनि मेनकेला०" वगैरे किलोस्करी पद्यावरून. "चांदणें काय सुन्दर पडलें०" ही लावणी उदाहरणादाखल दिली आहे. येथेहि, 'प्राणसखी'प्रमाणेच, नांव बदलणें अवश्य होतें.

(४) 'यशोदा'— रामजोश्यांच्या लावणीवरून नांव. "अडकाठि तुला जिवलगा रे केली कोणी०" वगैरे लावणी उदाहरणादाखल उद्धृत.

अनंतफंदी

'सत्कीर्ति' — "अकपट होऊनि थोर लहाना०" वगैरेवरून.

या एकंदर लावण्यांचा विचार करतां असें आढळतें की अष्टमात्रिक आवर्तनांच्या रचना लावण्यांना फार अनुकूल असतात. त्याखालोखाल षण्मात्रिक आणि पंचमात्रिक आवर्तनांच्या. यापुढे कांही लावणीकारांच्या अपरिचित रचनेच्या किंवा विशिष्ट मात्रिक लक्ष्मींच्या लावण्या तेवढ्याच विचारांत घेतल्या आहेत. "छंदोरचनें"त आलेल्या लावण्यांचा उल्लेख वर सविस्तर केलाच आहे. त्यांची पुनरुक्ति पुढे केली नाही. जरूर तेव्हा उल्लेख केला आहे.

रामजोशी : "रामजोशीकृत लावण्या," सं. शं. तु. शाळिग्राम.

(लावणी १२१) किति गोऽऽड

किति गोड सुभग सुंदरी दृष्टिला पडली रेऽऽ

पं कजासनीं करिं घडली रेऽऽ ॥ध्रु०॥

जिचें रूप चटक चांदणी वयानें कवळी
 केतकांपरिस ही पिवळी
 कां वसेग सरळ अंगुळी जशी ती चवळी
 रे वाटे असावी जवळी
 अबोल सुधारस घटी कटिस पट अवळी
 नागीण जशी काय गव्हळी ॥

(अंतरा)

काय वदूं वयाची भरती
 विषयाची गतमत पुरती
 सुंदरा नसे हिजपरती
 काय डोल दावित्ये मदनरसामधें जठरी रे
 माझिया मनामधिं दडली रे

यांतील ध्रुवपदांत 'रे'कार आल्यामुळे घटना निराळी आहे. तेथल्या '-।पप।--+' या घटनेच्या जातीचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. हा 'रे'कार काढून उरलेली कडव्यातील संयुक्त-विषम जाति 'यशोदा' ठरेल. 'यशोदा' नांवहि रामजोशांच्याच लावणीवरून ठेवलेलें आहे.

(लावणी १२२)

कां मजसि अबोला धरुनि जाशि वांकडा घरावरुनी ॥ध्रु०॥
 (अंतरा) तुज साठि पतिस मी सुकलें ॥ हातां पाया पडुनी मी चुकलें ॥
 ममतेच्या करींऽ विकलें । जसें निरुद कमल सुकलें
 गां जिशी उरामधिं पिकलें । शेखि दाविसी पुन्हा करुनी ॥१॥

ध्रुवपद 'अरुणप्रभा' जातीचें होईल. अंतरा 'उद्धवा'चा आहे. या संयुक्त जातीचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही.

(लावणी १३२)

दैवे ही गांठ बया बाइ चीऽऽऽऽ ॥ मज पडली सा चीऽऽऽऽ ॥ध्रु.
कविता इज संगें रंगा आली ॥ नानाविध चाली ॥
वाणि काय परीक्षा झाली ॥ गाणारी घाली ॥
ऐसि मति नरांत विरळ रसाची ॥ बायकांत कैची ॥

ध्रुवपदांत 'भुवनसुन्दर' आणि 'पिशंग' यांचा संयुक्त चरण आहे. कडव्यांत तीच घटना. मात्र "ऐसिमति नरांत विरळ रसाची" या ओळीच्या घटनेत एक गुरु अधिक आहे. त्या रचनेचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. तसेंच वरच्या संयुक्त चरणाचाहि स्वतंत्र नामाने उल्लेख नाही.

रामजोश्यांच्या इतर लावण्यांचा उल्लेख प्रारंभी आलाच आहे. त्यांचा विचार "छंदोरचने"त झालेला आहे. बाकीच्या लावण्या याच घटनांच्या प्राधान्याने आहेत—'केशवकरणी'च्या विशेष प्रामुख्याने.

प्रभाकर : "प्रभाकरकृत कविता" — चित्रशाळा, पुणे २.

(पद ११) रड तांनाऽऽ हृषि केशीऽऽ बाइ माझांऽ राहि ना
कडे उचलुनऽऽ सये देतांऽऽ स्तन तोंडींऽघे इ ना ॥ध्रु०॥

किर्लोस्करांच्या पदावरून निश्चित केलेल्या 'रेवती' जातीची ही रचना आहे. वास्तविक प्रभाकराची लावणी अधिक जुनी आहे. तिच्यावरूनच नांव देणें इष्ट झालें असतें. हें पद स्त्रियांच्या तोंडीं रूढ झालेलें आहे.

(लावणी ९) मदनविंचु शौं व ला मलाऽऽ त्यांत दिवस पां-चवा
 चला सुख शयनि प्राण वां-चवा ॥ध्रु०॥

बहरज्वानिचा कहर करीऽऽ त्यांत दिवस पां चवा
 चला सुख-शयनि प्राण वां च वा ॥

प्रीत रीत चा-ल्ली बरीऽऽ अजवर अखंडित
 नव्हति मधि झालि कधीं खंडित ॥....

रतुन बहर घ्या लुटून आधीं सकळ रसांच्या चवा
 चला सुख-शयनि प्राण वां-चवा ॥१॥

ध्रुवपदांत प्रदीर्घ चरण अखंडित 'समुदितमदना'चा असता व कडव्यांतहि खंडित चरण नसती तर ती 'केशवकरणी' (संयुक्त) जाति झाली असती. कडव्याच्या अन्तीचे दोन चरण मिळून 'केशवकरणी' होते, कारण तेथे प्रदीर्घ चरण खंडरहित 'समुदितमदना'चा आहे. खंडित चरणांत दुसऱ्या आवर्तनांत अंत्य दोन मात्रांची कूस आहे. 'सूर्यकलें'त ती मध्य एक मात्रेची असते. त्यामुळे ही खंडित रचना नवीनच म्हणावी लागते. अर्थातच ती "छंदोरचने"त नमूद झालेली नाहीच.

(लावणी १२) सकळ दिवस दुःखाचे भासती आज सखे सर-लेऽऽऽऽऽऽ
 आज सखे सर-ले
 मनोरथ पुत्राचे पुर-ले ॥

वास्तविक ही लावणी प्रभाकराच्याच "प्राणसखे राजसे०" वगैरे लावणीवरून निश्चित केलेल्या 'प्राणसखी'-'माधवकरणी' जातीची आहे. येथे

प्रदीर्घ चरण 'चंद्रकांता'चा असतो, त्यालाच पुन्हा त्यांतील अंत्य खंड 'आज सखे पुरले' हा जोडला आहे व मग पुढे 'पर्वती'चा चरण आला आहे. त्यामुळे ही रचना थोडी निराळी वाटते. तिला पाहिजे तर 'महा-प्राणसखी' म्हणावें.

(लावणी ३३) प्रियकर गेला गऽऽऽऽऽ परदेशिं बाई
आज मज टा-कुनी ॥ध्रु॥
म्हणें गंगु हैवति सुखरूप राहीं
फत्ते करून घरिं येइल शिपाई
महादेव गुणि करि कवन सफाई प्रभाकर गाई
छंद रशेला गऽऽऽऽऽ परदेशिं बाई ॥१॥

ध्रुवपदांतील आवर्तने स्पष्टच आहेत. याचा समावेश "छंदोरचने"त नाही. कडवें 'पादाकुलका'चें आहे. मात्र म्हणाणी लघुप्रयास आहे. या नव्या रचनेला 'रशेला' नांव योग्य होईल अंतरा विकल्पें षण्मात्रक असावा.

(लावणी ७०) अड - काठि तुला जिव - लगा रे केली-कोणी
ये दिवसा नवऱ्या - वाणी ॥

ही लावणी "यशोदा" जातीची आहे.

प्रभाकराच्या कांही लावण्या "छंदोरचने"त आलेल्या आहेत, त्यांचा उल्लेख वर आलाच आहे. त्यांचा विचार पुन्हा करण्याचें कारण नाही.

होनाजी-वाळा : "होनाजी वाळ कृत लावण्या", संपा० शं. तु. शाळिग्राम

(लावणी ४५) सम चरण विटेवरि कटिकर हरि तव मुद्रा
भक्ति सुधे क्षीर स-मुद्रा ॥ध्रु०॥

याची चाल वस्तुतः “कारय तुझा हा द्वाड यशोदाबाई” या लावणीची, म्हणजेच ‘यशोदा’ जातीची, अशी द्यावयाच्या ऐवजी संपादक श्री. शाळिग्राम यांनी “केशवकरणी अघटित लीला” अशी दिली आहे तें, अर्थातच, बरोबर नाही.

(लावणी ५०) 'या इष्काचे' पायिं बुडाले 'कैक लक्षाप' ती
खंडिमधिं 'तूं एक पावर' ती

स्त्री-चरित्र समुद्र त्यांतुनि कोण पार पडि-यला

विरळा 'क्वचित् त्यात रा-हिला ॥१॥

येथे ध्रुवपद “प्राण सखी-माधवकरणी” जातीचें म्हणावें लागतें. कडव्यांत मात्र ‘केशवकरणी’ आहे. थोड्या फरकाने ध्रुवपदहि ‘केशवकरणी’चें होत असावें :—

या इष्काचे पायिं बुडाले 'कैक लक्षा पति
खंडिमधिं 'तूं एक पाव-रती ॥

(लावणी ५३) या प्राण विसाव्या वांचुन हा जिव पिसा
रुस ला साजण सम-जेल अतां बाइ कसा ॥ध्रु०॥

या लावणीची मोडणी ‘लीलारति’ जातीची म्हणावी लागते.

(लावणी ७३) तुझं वेड लागलं अरे गुणी जना
या राज-मंदिरीं तुजवांचुन कर मेना
इष्काचि लागली चटक ॥ म्यां करून घेतली अटक ।
कां शब्द बोलतां तुटक ॥ कसें पाहुं कोणता कटक
अहो गुणीज-ना ॥

ध्रुवपदाचा पहिला चरण 'संतति' किंवा विकल्पें 'लीलारति' जातीचा म्हणावा लागेल. दुसरा चरण 'भूपति' जातीचा आहे. ही संयुक्त रचना "छंदोरचने"त नाही. हवें तर याला नवें 'गुणीजन' जाति हें नांव देतां येईल.

(लावणी ९४) आज कागे काग बोल तो घराव-री
हाचि शकुन साच पती येतसे घ-री ॥

होनाजी-बाळाची ही लावणी फार लोकप्रिय दिसते. "आज कागे" अशी चाल बऱ्याच प्रणमात्रक आवर्तनी लावण्यांवर दिलेली असते. होनाजी-बाळाची "विरहव्याप्त आज सखे" ही लावणी (५१) याच चालीची आहे. "छंदोरचने"त याला "धवलचंद्रिका" नांव दिलेले आहे. तेथे या लावण्यांचा मात्र उल्लेख आलेला नाही.

(लावणी) मुकुंद यमुने थडा थडी
खेळतसे जम-वून गडी

'अचलगति-बालानंद' जातीची रचना. लौकिक पद्यांतील अत्यंत आंदोलित रचना या प्रकारच्या मात्रावलींत अनेक वेळा कशा आढळतात तें वेळोवेळीं दर्शविलें आहेच.

(लावणी) हिण माझे प्रा-रब्ध वांझपण कधीं फिटल ना-ई
एक बाळक पोटीं नाही

स्त्रियांच्या तोंडीं बसलेले हें गीत मुळांत लावणीच होतें. यांतील पहिला चरण 'चंद्रकृत-पतितपावना' चा आहे दुसरा उद्धवाचा आहे, परंतु त्यांची वैकल्पिक म्हणणी

एक बा-ळक पोटीं ना-ही

अशा तऱ्हेने 'भुवनसुंदरा'चीहि स्वाभाविकपणे होतांना आढळते. मग मात्र ती संयुक्त जाति "छंदोरचने"त "माधवकरणी" नांवाने नमूद केलेल्या संयुक्त मात्रावलीची होईल.

याप्रमाणे होनाजी-बाळाच्या कांही खास लावण्यांचा विचार झाला. "घनश्याम सुंदरा" ही त्याची प्रसिद्ध भूपाळी लावण्यांच्या फडांतच म्हटली जात होती. तिचा विचार "भूपाळी" सदरांत गेल्या प्रकरणांत केला आहेच. रचनेच्या दृष्टीने पाहतां होनाजी बाळाची रचना बरीच लवचिक व सैल आढळते. (याच्या एका लावणीचा—"याची माझी प्रित्य"—विचार षुढे सगनभाऊच्या लावणीच्या अनुरोधाने केला आहे.)

सगनभाऊ : "सगनभाऊकृत लावण्या व पोवाडे"; संपा. अधिकारी-
जाहागिरदार.

(लावणी ३) नवे पांखरू जा गव्हरू, हिलवा
रंग हवा आणवा लहान छिलवा ॥ध्रु०॥
हिरे खाण दिनमान तेज भाळीं
कटि कसुनिया चंद्रकळा काळी...
चाल : पा हुनि चित्त मन हे गारऽऽ ॥ प्रिय करिणीऽऽ
तू भला मारला वारऽऽ ॥ प्रियकरिणी...
झालो होतो ठार दिला कलवा ॥ रंग हवा ॥

अंतःस्थांत रचना गान-नर्तनाला अनुकूल अशा चतुर्मात्रक उप-
विभागांची, पद्मावर्तनी "उद्धवा"च्या घटनेची आहे. 'प्रिय-करिणीऽऽ' हा

तुकडा अंतन्यांत अधिक येतो. लघुगुरूंची फिरवाफिरव गायनाला अनुकूल अशा तऱ्हेने करावी लागते. ध्रुवपदांतील ही खास लकव लावणी व इतर लौकिक गीतें यांत विशेष आढळते. - ~ | - - - | - - - | - - ही वैकल्पिक षण्मात्रक मोडणीहि येथे असावी.

(लावणी ५) अशी फिरे प्रित वाढली कीर्त जनांत न होय हासि
सख्यारे अपुलि पत अपुल्या-पशी ॥ ध्रु० ॥

खरें पाहतां घटना “केशवकरणी”ची आहे. मात्र पहिल्या ओळींत अंत्य तुकडा ~ + या घटनेऐवजी ‘हासि’ - ~ असा ध्यावा लागतो. कारण त्याला जोडूनच पुढचें पंचमात्रक ‘सख्यारे’ हें पद ध्यावयाचें आहे. दिडक्या चरणांत ‘-पशी’चें ‘पशी’ होतें तसें ‘हासी’चें ‘हसी’ असेंहि होणें शक्य आहे. ‘-पशी’ हें रूप छापील प्रतीतच आहे.

(लावणी ६) मज पापिणिची दृष्ट सख्याला लागेल ग बा-ई
सीताकांत रघु - नाथ पती मज जन्मावर दे-ई ॥

ही रचना उघड-उघड “चंद्रकांत-पतितपावना”ची आहे.

(लावणी ७) नाजुक माझें अंग नवनवती आला चांगुल पणा
चल वागमधि सज्जना ॥

याची घटना ‘जानकी’ जातीप्रमाणे आहे. (“छंदोरचनें”त या लावणीचा उल्लेख नाही.)

(लावणी ८) सुख असतां दुःख मज देतां
मी कुळवंताची कांता ॥

या लावणीची घटना 'उद्धव' जातीची आहे. पण विकल्पे ती षण्मा-
कावर्तनी दुगणीचीहि होईल.

(लावणी ९) तुसि जो स्नेह-संगऽऽ करिल् बुडल बुडल बु-डल ॥ध्रु०॥

पृ० १६

वर कांति करिसि आदर

द्रव्या-वर ठेउन नं-दर

सहा महिने द्वाड प-दर

लागताहे सदरऽऽ कार्य नडल नडल नडल ॥

याची जाति "वधूवल्ली" ठरली असती. अंतःस्थांतील चरणांत
(' - + । अंत्य तुकड्याची) 'उद्धव' जाति येत नसून ~ + या अंत्य
तुकड्यासह असलेली 'भरतखंड' येते आहे. मात्र येथे '-दर' अशी म्हणणी
केल्यास ती 'वधूवल्ली' जाति होईल. रचना लघुगुरूंच्या बाबतीत अनिर्वधच
आहे. "याची माझी प्रित्य०" ही होनाजी-वाळाकृत लावणी अशीच आहे.

(लावणी, पृ० १७) 'आम्ही न बोलूं' आजपून गडे फिरून तुजसं-गेंऽऽ
गुणि वंत स्त्रियांचे गूण वेगळे वर्तमान सत् संगेऽऽ ॥ध्रु०॥
वा-हिलि ती गंगा खरी, राहिलें तीर्थऽऽ
बो-लणें येशुन सं-पलें झाला नाहि अर्थ
या इष्काचे पायीं बुडाले स-मर्थ
वर कांतीच्या प्री-तीनें होईल मात
म्हणे सगन भाऊ सावध व्हा असावे जा-गेऽऽ ॥ ४ ॥

ध्रुवपदाची पहिली ओळ 'चंद्रकांता'ची आणि दुसरी 'भवानी' जातीची वाटते. अंतरा 'भूपति' जातीचा आहे. ध्रुवपदाला जोडणारी ओळ 'चंद्रकांता'चीच आहे, व त्याला ध्रुवपदांतील 'चंद्रकांता'चीच ओळ जोडली जाते. या संयुक्त रचनेचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही.

(लावणी, पृ. १८) ' नांव तुझे साळू ' चल आज खेळूं '
 उभि द्वारिं नार नख - न्याचीऽऽ
 चाल तुझी मराठ मो-ळ्याची ॥ध्रु०॥

प्रथम 'पादाकुलका'च्या दोन ओळी व पुढे 'उद्धवा'च्या दोन ओळी. मात्र 'पादाकुलका'चा दुसरा चरण 'उद्धवा'शी जोडला जातांना 'खेळूं' या चतुर्मात्रकाचे 'खेळुं' असें लघुप्रयास द्विमात्रक उच्चारण होतें, कारण त्यामुळे उरलेली दोन मात्रांची कूस 'उभि' या पुढच्या आद्यतालकपूर्ण तुकड्यानें भरून निघते. नाहीतर 'खेळूं' नंतर ६ मात्रांचा खंड तरी राहतो.

(लावणी, पृ. १९) सुख असल्यावर दिनासारखे कां भौतीं फिर-ते
 घोऽकण्या कर-ते ॥

ही रचना 'चंद्रकांत' व 'पिशंग' यांची विषम जाति होईल. तिचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. येथे लघुचरण 'घोऽकण्या कर-ते' असा प्लुतियुक्त म्हणणीचा असणें स्वाभाविक दिसतें. पण त्यामुळे जातिस्वरूपांत फरक मानण्याचें खास कारण नाही. 'मूढा'चा व्यत्यास.

(लावणी, पृ. ३१) पडलें शुभ्र चांदणेऽ काय मी क-रूं
 अशा चांद-ण्या मध्येऽ नाहिं पाख-रूं ॥ ध्रु० ॥

' स्वच्छ आज ' प्राणसखे ' केलें स्नान ' गे
 ' शुद्ध सेज ' केलि लाउन ' पंच प्राण ' गे
 ' सद्धटाव ' पाहुन हरलि ' भूकतहान ' गे
 ' खुल्या चांद - ण्या मध्येंऽ एकली फि-रुं ॥ १ ॥

ही रचना “धवलचंद्रिके”ची म्हणावयास पाहिजे. अंतरा स्पष्टपणे “धवलचंद्रिके”चा आहेच. पण ध्रुवपद आणि त्याला जोडणारा कडव्याचा अंत्यचरण यांत दुसऱ्या आवर्तनांत प्लुति आहे. ही खास योजना दिसते, कारण अंतरा तेवढाच तसा नाही. तेव्हा याची गणना स्वतंत्र रचनेंत करावी असें वाटते. “छंदोरचने”त या प्लुतियुक्त रचनेला स्वतंत्र नांव नाही. होनाजी-वाळाची प्रसिद्ध लावणी “आज कागे काग.” याची चाल येथे संपादकांनी दिलेली आहे. ती लावणी प्लुतिरहित रचनेची आहे हें मागे आलेच आहे.

(लावणी, पृ. ४८) लाड लाड ये-तेऽऽऽऽऽऽ

येते मनरंज-नाऽऽ उचलुन कडेवर ध्या-ना ॥ध्रु०॥

याची चाल ‘अभिमन्यु’ जातीसारखी वाटते. पण त्यांत व यांत फरक आहे. ‘अभिमन्यु’त मोडणी आद्यतालकपूर्व पंचमात्रक किंवा चतुर्मात्रक खंडाची आहे व तालांतील आवर्तनांत एक चतुर्मात्रक व पुढे ४ मात्रांची प्लुति, असें आहे. प्रदीर्घ चरणाची घटना दोहोंत सारखी आहे.

गेला अभि । मन्युऽऽऽऽ ॥ मन्यु वीर रणी

। लाड लाड ये । ते ॥ येते मनरंज ना

असें, तुलनेने, भिन्न रूप दर्शवितां येतें. म्हणून ही वेगळी रचना मानावी असें वाटते व मग तिचें नांव ‘मनरंजन’ ठेवणें बरें.

सगनभाऊची रचनाही एकंदरीने छंदोरचनादृष्ट्या स्वैरच म्हणावी लागते. याच्या लावण्यांचाहि विचार “छंदोरचनें”त केला गेलेला नाही हें आश्चर्य होय ! तसा विचार झाला असता तर कांही विशिष्ट रचना व वैशिष्ट्ये तेथे नमूद झालीं असतीं. शाहीर सगन भाऊचें स्थान लावणीकारांत फार मानाचें आहे. त्याची लावणी विलंबित पद्धतीने बैठकीच्या गायनासारखी रंगवायची आहे.

परशुराम कवि : “परशुराम कवीच्या लावण्या”; चित्रशाळा, पुणे २, १९२४

(लावणी ७) दुर्घट माया ब्रह्मादिकांहि ऐक कवीच्या मुला
 शेषाला नाहि-अंत ला-गला
 काय समजलें तुला ॥ ध्रु०॥

यांत “केशवकरणी”ला जोडून आणखी ‘प। - +’ या घटनेचा तुकडा जोडलेला थोडे. त्याचा निर्देश “छंदोरचनेंत” नाही ‘प। - +’ या घटनेची रचना ‘शुद्धसती,’ तर ‘प। +’ या घटनेची ‘पिशंग’ होते. पण ‘प। - +’ याला स्वतंत्र नांव ‘सारजा’ असें मी पुढे सुचविलेलें आहे. ही विषम जातीही नवीन घटनेची मानावी लागते. या तुकड्याला जोडून “केशवकरणी”तील दिडका चरण म्हटला जातो व मग तो संयुक्त चरण “समुदितमदना”चा बनतो, असें मानलें तर घटना विशेष बदलली असें होणार नाही. तरांही ही एक विशिष्ट रचना आहे एवढें खरें.

(लावणी) नाजुक रुपडें दिपडें ठिकडें जिकडे तिकडे अस्कारा
 कराडची का कोळापुरची देखण्यांत बा-की तारा
 तडे मकोडे समलेवाले भले लोक झाले गर्द चुरा
 बिन घावाविण घायाळ घुमती एक एक ना-मी मोहरा
 केले कटून् ॥नाजुक०॥१॥

जोवन गहिरे नैन तारे जशि वीज ग गगनी कडाडी

उदी शाल आंत साज भरजरी तंग काचोळी तडाडी

वे आधि रोकड्

॥नाजुक०॥२॥

...तुझ्या कडे ग

॥३॥

...खुप खंबीर

॥४॥

यांतील मुख्य ओळी फटक्याच्या ('हरिभगिनी') जातीच्या आहेत. मात्र कडवें २ मध्ये त्याचें वैचित्र्यपूर्ण रूप (अंती । ~ - - असलेले) असल्यामुळे त्याला मागे दिलेल्या नवरात्राच्या आरतीवरून 'अंबा' हें नवें नांव या प्रबंधांत सुचविलें आहे. दर कडव्याच्या अंतीचा ध्रुवपदाशी 'मेळाप' घडवणारा तुकडा एका अष्टमात्रक आवर्तनाचा ठेवला असून त्यापुढे आवाज ओढून घेऊन पालुपद सुरू करावयाचें अशी लचकदार म्हणणी येथे रचनेवरूनहि स्पष्ट होते.

परशुरामाच्या लावण्या फार प्रसिद्ध आहेत. दोन वैशिष्ट्यपूर्ण लावण्या तेवढ्याच येथे दिल्या आहेत. बाकीच्या रचना यापूर्वीच्या लावण्यांसारख्याच आहेत. त्याच्या लावण्या बहुधा 'भूपति', 'चंद्रकांत' या रचनांच्या आहेत. १३ वी लावणी 'समुदितमदना'ची आहे. परशुरामाच्या लावण्यांच्या रचनेविषयी संपादक-प्रकाशक म्हणतात : "परशुरामाच्या लावण्या १८ अठरा अक्षरांच्या, १४ चौदा अक्षरांच्या, १० दहा अक्षरांच्या, ८ आठ अक्षरांच्या (अनुष्टुभ्) अशा आहेत." अर्थात्, ही चुकीची समजूत, मात्रिक आवर्तनांच्या रचनांची कल्पना नसल्यामुळे झालेली होती हें उघड आहे.

अनंतफंदी : "अनंतफंदीकृत कविता"; संपा. : शं. तु. शालिग्राम;

प्रका. : "चित्रशाळा" पुणे ४

(ला० २१) ' धन्य तुझे लावण्य प्रीतिचे बाऽण जैसे सणाणी
 खरें सांगशिल कधीं तृत हो-इल गे अमुची मनानीं ॥
 ...मांड्या गुडध्या सरल पोट्या पायि जोडवीं खणाणी
 जथें घोड्याचे नाल वाजती अवाज कानीं दणाणी ॥१॥

“हरिभगिनीं”त अंत्य मात्रावली | - - + अशी असते. “प्रियलोचना”
 मध्ये अंत्य मात्रावली | - 5 ~ + अशी असते. येथे अंत्य मात्रावली
 | ~ - + अशी आहे. ही रचना या दृष्टीने वेगळीच होय. तिला नवें
 ‘अंबा’ हें नांव नवरात्राच्या आरतीवरून दिलेलें वर आलेलें आहे.

यापुढे कांही उपदेशपर लावण्यांचा विचार केला आहे.

(ला० ४) अनंत भगवंतार्चीं नामें त्यांतुनि हीं उत्तम ।
 गाइल्या उद्धरती आधम ॥ध्रु०॥
 केशवकरणी अघटित लीला नारायण तो कसा ।
 जयाचा सकल जनावर ठसा ॥

ही “केशवकरणी” जातीतील रचना आहे. “केशवकरणी०” इत्यादि
 चरण रामजोशांच्या लावणींतहि असून त्यावरूनच “छंदोरचनें”त “केशव-
 करणी” हें नामकरण केलेलें आहे. कोणी कोणावरून घेतलें ? की, हा वाड
 लिहिणाराचा दोष ?

(ला० ५) लंडे गुंडे ' हिरसे तडू ' ह्यांची संगत ' धरूं नको ।
 नरदेहासी येउन प्राण्या दुष्टवासना धरूं नको ॥ध्रु०॥
 भंगी चंगी बटकी सटकी ह्यांच्या मेळ्यांत बसूं नको
 बिकट वाट वहिवाट नसावी, धोपट मार्गा सोडूं नको ॥

...माय-बापावर रुसूं नको ॥

दूर एकला बसूं नको ॥

व्यवहारामधि फसूं नको ॥

हा सुप्रसिद्ध 'फटका' "हरिभगिनी" जातीत आहे. अंतरा "अचल-गति"- "बालानंद" जातीचा आहे. "अचलगती"चा वापर लावण्यातील एक खास वैशिष्ट्य आहे.

(ला० ७) येउं दे वाचे नाम देवाचें अष्टौ प्रहरा शिव हर हर हर ॥ध०॥

दे टाकुनि हे छंद वावुगे फंद विषयाची काय मजा ।

हरि नामाची लाव ध्वजा ॥

...भगवीं वस्त्रें करी पोटभर भिक्षा मागें घर घर घर ।

येथे ध्रुवपदांत ४ पद्मावर्तनांचा चरण आहे. म्हणजे तो 'आवृत्त' "पादाकुलक," किंवा "वनहरिणी," या जातीचा आहे. पुढे "हरिभगिनी" आणि "अचलगति" यांचे संयुक्त चरण आणि अंतःस्थाचा ध्रुवपदाशी जोडणारा चरण "हरिभगिनी"चा आहे. ध्रुवपदांतील अंत्य 'र'कार उच्चारतः निसरडा होऊन याचीही "हरिभगिनी" होत असणें शक्य आहे.

(ला० २०) हे मूर्खा खुण 'तर्का पर्का' पुरुष आपला 'नसे ।

तशाऽऽ मधीं 'कोणी विरळा' प्रीत चालवी- 'तसे ॥ध्रु०॥

म्यां म्हटलें हा 'चक्र रुपया' दिसतो माल ख-रा ।

वाजुन जो पा-हते आंत तों 'तांब्याचा भुर'भुरा ॥

"समुदितमदना" ध्रुवपदांत आहे. अंतःस्थांत "चंद्रकांता"च्या ओळीचें मिश्रण आलें आहे.

(ला० २२) बोल गड्या मशिं, 'गरम नको होउं, 'पोकळ भरम क-शालाऽऽ ।
ज्वानी जाइल 'सरून ।

भर गेल्यावर 'पोर होइल मग 'रंग येइना 'असा फिरुन् ॥ध्रु०॥

चाल तुझ्या 'स्वरुपाचि तारिफ काय् ।

मारशिल 'दो नयनांचे 'घाय् ।

जखम आर'पार जिन्हारीं 'जाय् ।...

(चाल) : नको दाखऊं 'पाय लागल नार, 'विसनी थाट, दुर'रस्ता धरुन् ॥

ध्रुवपदांत “लवंगलता”, ‘ज्वानी जाइल् । सरुन्’ ही “सारजा”ची मात्रावली आणि “हरिभगिनी”चा चरण अशी संयुक्त रचना आहे. अंतरा “पादाकुलका”चा असून शेवटचा “हरिभगिनी”चा चरण ध्रुपदाशी जोडला जातो.

(ला० २४) तुज 'नाहिरे माझी काळजी ॥ ध्रु० ॥

आपण तरि जीव् 'द्यावा, नाहिं तरि 'शुद्ध हातामधिं'

द्यावा विणा टाळजी ॥१॥

ध्रुवपदाचा चरण “पर्वती”चा. पुढे, गायनाला योग्य अशी ४ पद्यावर्तने व अंत्य ‘लगा’ युक्त मात्रावलीचा चरण मिळून होणारी नवीन जाति. ३ पद्यावर्तने व ‘लगा’ मिळून “समुदितमदना” होते.

(ला० २६) नको जाउं बा-'हेरीं गोऱ्या 'अंगासि लागेल 'उन वारा ।

विसणीच्या 'पलटणी उभे 'पाहावयास 'जग सारा ॥ध्रु०॥

ध्रुवपदाचे चरण “हरिभगिनी” मानावेत हे, पुढे अंतऱ्यांत “हरिभगिनी” आहे हे पाहतां, योग्य दिसते.

(ला० २७) क्षिर'सागरिंचा हरि 'पाहुं आल्या 'गोपी ।

अष्ट नायका 'सोळा सहस्र 'तितक्या आटो'पी ॥ध्रु०॥

जशी 'जिची भावना 'तसाच त्या रं-'गा ।

कुठे वेणि फणि 'कुठें न्हाणि धुणि 'नित उठुन हाच 'दंगा ॥

ध्रुवपदांत “भूपति” व “चंद्रकांत” यांची द्विपदी; अंतः-यांतहि बहुशः तशीच रचना, पण येथे दिलेल्या चरणांत ‘संगति’ आणि “लवंगलता” यांचें मिश्रण आहे. मात्र शेवटची ओळ “अरुणप्रभे”ची होत असेलहि :

कुठे^१ वेणिफणी कुठे^१ न्हाणि धुणी नित^१ उटुन हाच दं-गा ॥

पठ्ठे वापुराव : ‘लावण्या’.

(१) ‘मी चांदणि चमके गगनीं’ :

मी हो राज- । हंसाचि रंभा-। राणी ॥ध्रु०॥

कसे मज-। ला बोळ्ळा मूर्खा-। वाणी
पति माझा । म्हालांत चंद्रा । वाणी
त्याचि मी । चांदणि चमके । गगनीं ॥१॥

गरतिची । रहाणि माझि एक-। वाणी
फसणार । नाहिं मि आंगची । शाहणी
म्हणे पठ्ठे । वापुराव ध्या तुमच्या । ध्यानीं ॥२॥

ही लावणी - - । प । - + या मात्रावलीच्या रचनेची भासते. “छंदोरचने”त हिला स्वतंत्र नांव नाही. “बालमनीषा” जाती ही “मुटला पितृदिशेचा वारा.” वगैरे नाटकीय पद्यासारखी आहे, त्यांत अंतरा या जातीचा आहे. ही जाति स्वतंत्र मानणें बरें. ‘दुगण’ करताना षण्मात्रक द्रुत म्हणणीने म्हटली जावी अशी याची रचना आहे. हिला “जिजा” असें नवें नांव मी सुचविलें आहे.

- - । - - - । - + । - +
(२) देते हांसील चलाऽऽ चला

किती । मुद्दल । सांगाऽऽ । मला ॥

ही षण्मात्रक आवर्तनी मात्रावली आहे. कांही मात्रा प्लुतियुक्त आहेत. छंदोलेख ' - - | - - - | - - - | - - ' असा होईल. उपान्त्य अक्षर विकल्पे दीर्घ उच्चारले जाण्याची लक्ष्य भासमान होते. या षण्मात्रक मात्रावलीला "छंदोरचने"त नांव नाही. लावणीकारांची ही खास आवडीची म्हणणी दिसते. लोकगीतांमध्ये तर ही लक्ष्य पदोपदी भासमान होते. एकनाथादींच्या गौळणींतहि ही आढळते. पठे बाबुरावांची "कुण्या हौसेने जोपा केली." वगैरे लावणी याच तऱ्हेची आहे. दिंडीची पुरोगामी रचना ?

(३) तुम्हि ' जाता कु- ' ठे मन- ' मोहना
मी ' घरांत ' नाजुक ' दौना ॥
चा- ' करि का ' सोडून ' दाना
मी ' एकटि ' बोलु चालु ' कुणा
धं- ' द्याला ग- ' डी एक ' आणा ॥ मी घरांत० ॥१॥

वरच्या सारखीच जवळ-जवळ ही रचना आहे. ध्रुवपदांत - - | - - - | - - - - - ही षण्मात्रक मात्रावली आहे. अंतःस्थांतहि तीच पुनरुक्त आहे, पण विकल्पे अष्टमात्रक 'उद्धवा'चीहि ती होऊं शकते; (पाहा : सगनभाऊची "नवे पांखरू०" लावणी.) असल्या रचनांत षण्मात्रक-अष्टमात्रक आवर्तने घेऊन 'दुगण' साधतां येते. "आम्ही केव्हांच्या नग्न उभ्या नारी," ही पद्य बाबुरावांची लावणी अशीच आहे.

(४) पाहूं वाजीव वेणू मधु बनश्री तूमची श्री-ध रा
नवा कोरा धयाचा डेरा माझा पाझरला बघ सारा ॥

ही 'भवानी' या अष्टमात्रक जातीची रचना आहे. पहिल्या चरणांतील अंत्य मात्रावलीच्या तुकड्यांत ' - - ' याचे उच्चारण ' - - ' असें होत असणें अधिक स्वाभाविक दिसतें नाहीतर तें एक वैचित्र्य मानावें.

(५) 'कानडा ग ' कृष्ण तुझा ' बाइ कान-डा गे
'ह्याने फोडि-ला ग चुडा ' माझा फाक-डा गे ॥

त्रिमात्रक पोटगटांची षण्मात्रक आवर्तनी "परिलीना" जाति.

(६) आतां जुगु हे पोपटाला मैना
आम्हि पळे बापुराव कवी मुशाफर पैणा ॥

पहिला चरण "उद्धवा"चा म्हणावा लागतो. पण तो --|----|-- या "जिजा" जातीचाहि होईल. ही लकव "सुटला पितृदिशेचा वारा" या पदांत ('बालमनीषा' जाति) आहे. दुसरा चरण 'भूपती'चा म्हणावा लागेल. म्हणजे मग ही जाति "बालमनीषा" होईल.

(७) हे रूपसुंदरी राजस बाली नको पुढें जाउ भराभरा
उभि राहुन ग बोल जरा

'वेडा मि झालें ' पाठि लागलों ' नको मनामधि ' धरूं कुरा ॥

यांतील सुरुवातीचा आद्यतालकपूर्व 'हे' हा उद्गार गायनाची सुरुवात दर्शविणारा म्हणून सोडून दिल्यास बाकीचा चरण 'हरिभगिनी'चा होईल व दिडका चरण 'अचलगति'चा होईल. तिसरा चरण पुन्हा "हरिभगिनी"चा. "हरिभगिनी" + "अचलगति" अशी ही संयुक्त जाति "छंदोरचने"त नाही.

(८) तुम्हि शिपाइ शिंदे-शाहि मुशाफरि करितां

मनिं विचार केला कां पुरता ॥

"कारटा तुझा हा द्वाड यशोदे बाई" या रामजोशांच्या "यशोदा" जातीच्या लावणीसारखी रचना. 'भूपति' व 'उद्धव' यांचा संयोग.

(९) तुम्हि तडक फडक कडक शाहिरी गातां

बिन धडक भडक निवडक सवाल देतां.....

तिने आकाश पाताळ मानविचे तिन्हि ताळ चौताळ सूर्याच्या वरता ॥

‘उद्धव’ व ‘भवानी’ मिळून होणारी संयुक्त रचना “विष्वक्पक” नांवाने “छंदोरचने”त नमूद केलेली आहे. ही चाल लावणीची आहे असा उल्लेख तेथे आहे. येथे मात्र ‘उद्धवा’च्या अनेक ओळींनंतर शेवटीं एक “भवानी”चा चरण आलेला आहे. म्हणून ही घटना वेगळी मानावी लागते.

याशिवाय “चंद्रकांत,” “समुदितमदना,” “धवलचंद्रिका,” “हरिभगिनी” वगैरे जातींतील लावण्याहि यांनी केलेल्या आहेत.

संकीर्ण लावण्या :

(अ) बदलापूरकडील ठाकर लोकांतील लावण्या :

(संग्र. श्री. ना. गो. चापेकर, “म. सा. पत्रिका,” १।१)

(१) “भिगाची लावणी” :

एक वेळा भिग पाहिला राघो मौजे-चा
हिरवा रंग रा-घोचा चारा आणतो मोत्यां-चा ॥
त्या राघोला तहान लागली समुद्रावर गे-ला
तीन मुखवट्या बुडवून शाहिरा एक घोट के-ला ॥

यांत “पतितपावन-चंद्रकांता”ची रचना आहे.

(२) “जगाची उत्पत्ति” :

एक पंडिता तुला सांगतो शास्त्र कुळ धरू-न
जळांतून आला बुडबुडा ध्या तुम्हि ऐकू-न

बुडबुड्याच्या भोरं पंडिता उभें होतें को-ण
आधि दिव्य सांगून मग पुढें करा गा-ण

वरच्याप्रमाणेच “पतितपावन-चंद्रकांत”.

(३) “मरतिकाची लावणी” :

थाट करून माट नेसली चंद्रकळा का-ळी
कोण दौ-शाची राजवा-ळी ॥

आसकिच्या ना-दान बुडाल्या शहाण्णव कू-ळी
तेव्हा लं-केचि झालि हो-ळी ॥

‘चंद्रकांत’ व ‘भुवनसुंदर’ मिळून होणाऱ्या “प्राणसखी”सारखी धाटणी.

(४) “पांडवांची लावणी” :

पांची पांडवांची सभा त्रैसली, धर्मराज थो-र
सहदेव पोथि वाचि समो-र ॥

अर्जुन खेतरी धनुष्य बाण-घेउन संचा-र
गदा भी-माच्या खांद्याव-र ॥

वरच्या सारखीच “प्राणसखी”-“माधवकरणी”ची धाटणी.

(५) “भिल्लाची लावणी” :

सातपुडी डों-गर साजण झाडि काठव-ण ।
भिल्लाचें रा-न ॥

कसे जाल वा-टेनें भिल्ल मारतील तीरा-नं ।

मागं आहे को-ण ॥

पलटणची जा-तमी जामुदा सांग वारंवा-र

पुसते ना-र ॥

सोरि संगतीं गेले शिपाये नाहिं आले परतू-न

लढे कामी-न ॥

देते बसाया घोडा, घोडा तुम्हि फिरवा मोजे-न

घरीं राहू-न ॥

आला सण शिमण्याचा सण शिमगा मी खेळुं कोणा सं-ग

ऊडवा रं-ग ॥

मी निजळे पलंगा-वरी जागि मी झाले डचक्या-नं

लचकली मा-न ॥

हातीं वेऊन पंचा-रती ओवाळितें माझा दिलभ-र

पलंगाव-र ॥

हातिं घेउनियां समा-चार अगोदर कापा माझि मा-न

जाइल हा प्रा-ण ॥

“पतितपावन”-“चंद्रकांत” आणि “पिशङ्ग” यांची संयुक्त रचना. क्वचित् “अरुणप्रभा” या आद्यतालकपूर्व मात्रांच्या रचनेचा “पिशङ्गा”शी संयोग. “पिशङ्ग” व “चंद्रकांत” अशा संयुक्त जातीला “मूढा” नांव आहे. येथील रचना त्याचा व्यत्यास आहे.

(६) “वेगळेपणाची लावणी” :

चौघा ' भावांचा ' ऐका ' वि-चार ' ।

धाकटि ' नार ' नीघालि ' अगो-चर ' ॥

तिला ' मारिलें ' सासु ' सास-न्याने ' ।

तिला ' अकल ' नाहि ' केवळ ' पा-षाण ' ॥

बहुशः षण्मात्रक आवर्तनांची रचना. ‘ गा गा । गा गा गा । गा गा गा । गा गा ’ अशा मात्रावलींची ही षण्मात्रक आवर्तनी रचना लोकगीतांत फार आढळते. दिंडीची पुरोगामी रचना ?

(आ) “रामलंकेची लावणी” : (संग्रा. कृ. गो. साठे, “म. सा. पत्रिका” ३।३)

रामकथेची ' कथा ' सांगतो ' पाया ' मजबू-त ' ॥ध्रु०॥

चोरुन ' नेली ' सीते ' माया, ' राम ' गेले ' होत

वनामाजी ' गुंफा ' बांधली ' कटक ' जंगलांत ' ॥...

“पतितपावन”-“चंद्रकांता”ची धाटणी.

(इ) “वेदांती लावण्या” : (संग्रा. प्र. धो. कानिटकर, “म. सा. पत्रिका”, ३।४)

(१) “देहावरची लावणी” :

पार्वती ' म्हणे ' शंकरा ' माझी ' विनंति ' तुम्हा-ला ' ।

कशि ' पिंडाची ' रचना ' स्वामी ' सांगुन ' द्यावी ' तुम्हि ' मजला ' ॥

रेत ' सुना ' रेत ' बाई ' चित्त ' दे ' माझ्या ' जावा-ला ' ।

मागुन ' रेत ' जम-विला ' आकार ' पिंडाचा ' मी ' के ' ला ' ॥

रेत ' राहतो कोण्या जा'गेला
कोण्या ' वाटन सोडुन ' दीला
कुट ' राहीला व'स्तीला ॥

' वर्मस्यानीं ' रेत राहातो चित्त दे माझ्या जाबाला

' कुळमार्गासी सोडून दीला, कमळांत राहिला वस्तीला ॥

बहुतेक चरण "पतितपावना"च्या धाटणीचे; कांही चरण फटक्याच्या चालीच्या "हरिभगिनी"चे; अंतरा "उद्धवा"च्या धाटणीचा.

(२) "गर्भावळीची लावणी" :

' कवीसरानी ' कसं बोलावं ' मोठ्या मर्जी- ' नं ।

' सवेमंदे ' बसुन करुं नये ' भलतं भाष ' न ॥

' तुझा माझा- ' पींड घडला ' धन त्या कर्त्या- ' नं

' नरदेहेसी ' आपण आलों ' बहुत सायासा- ' नं ॥

"पतितपावना"ची धाटणी सर्वत्र आढळते.

(३) "लावणी सीतेची" : (संग्र. ना. गो. चापेकर, "म. सा. प." २।२)

' नऊ महिने ' गर्भ कुशीं ' सीता वनवा- ' सी

गेलि ' तातोबाच्या गुं- ' फेशी ॥

रामाने ' आज्ञा दिली लक्ष्म- ' णासी

सीता ' नेली वनवा- ' सासी

' रथाची ' त-धारी झाली ' मध्यान्हीं रा- ' त्रीं

शंभ- ' कर्ण जोडिले ' त्यासी ॥

वर ' बसवली सी॒तेसी
 चाललि ' भयासुर व॒नासी,
 नेतो ' तुझ्या माहे॑-रासी भेटा॑-याला
 लक्ष्म॑-मण बोले सी॒तेला ॥

अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना. आरंभीच्या आवर्तनांची योजना कांहीशी 'चंद्रकांत' व 'उद्धव' यांच्या संयुक्त रचनेची भासते. पुढे "जिजा" व शेवटी 'भूपति'-'उद्धव' संयुक्त घाटणी वाटते. एकंदरीत रचना अत्यंत संमिश्र व लवचिक असून शब्द ओढून म्हणणी करण्याची लकब आढळते.

(ऊ) शिमग्यांतल्या तमाशामधली एक लावणी :

पोपट॑ मंदि॒रिं का येइ॑-ना ?
 म्हालाम॑धि झुड॒रते मै॑-ना ॥

महाडकडील प्रदेशांत शिमग्यांतल्या तमाशांत म्हटली जाणारी ही लावणी मुळांत कोणा प्रख्यात लावणीकाराची असेलहि. तिची जाति "भुवनसुंदर" म्हणावी लागेल. चाल मात्र भिन्न असते.

(ऋ) 'ललितां'तील 'महाराची लावणी' :

बाबा वेड : सालु॑ माझि गोष्ट॑ आईक॑ जरा
 एकवार॑ मोडीन तुझा॑ कुरा ॥
 शिपाई॑ हिडे॑ कुरा
 बाबा॑ रानी लावून॑ तुरा ॥ ग ग म ० ॥

वया घेडन : कसा पाहू मोडाल माझा कुरा

घरामधिं अन्न खाया नाहि जरा

बायको जाते शेजारणीच्या दारा, नित्य

उस- 'न्याला ॥ र र ० ॥

(“ललित संग्रह,” सोंग ९)

“पर्वती” जातीच्या चरणांची ही रचना वाटते. क्वचित् म्हणणी करतांना अन्य ‘लॅ गॉ’ च्या जागीं केवळ ‘गॉ’ ठेवण्याची लकबहि शक्य आहे. तेथे जाति “भुवनसुंदर” होईल. तिसरी ओळ “सारजा”ची म्हणावी लागेल. शेवटच्या ओळींत “जिजा” जातीची मात्रावली आणि पुढचा भाग मिळून संबंध चरण होतो व तोहि “छंदोरचनें”त न आलेल्या “गा ल गा । प । प । गा गा” या मात्रावलीचा होईल.

अशा प्रकारे ‘लावण्यां’चें छंदःस्वरूप आपण पाहिलें. रामजोशी यांचे शब्दांत म्हणावयाचें म्हणजे “नानाविध चाली” असलेली ही “कविता” पूर्ण “रंगा” आलेली आहे. प्रभाकर म्हणतो तसे त्यांत “रसेले छंद” म्हणजेच “कवनें” आहेत. पळे बापूराव म्हणतात तसे “शाहिरी कडक” म्हणजे “कडाका”सदृश गीतें त्यांत आहेत. असा हा मराठीचा एक रंगदार व ढंगदार आविष्कार आहे.

[आ] पोवाडे :

उगम व विकास :

लावणीच्या बरोबरीनेच पोवाड्यांचें महत्त्वहि मराठींत आहे. अपभ्रंश कालांतील ‘गाथा’ या प्रकारांतच ‘वीर-गाथा’ म्हणजे शूरवीरांच्या कीर्तीचें गुणगान हें समाविष्ट होतें. ‘पोवाडे गाणें’ हा शब्दप्रयोग जुन्या काळापासून

रूढ आहे. 'पवाडा' हा शब्द याच अर्थाने जुन्या मराठीत रूढ होता. हिंदी-गुजराती भाषांतहि तो शब्द एकेकाळीं वापरांत होता. जुन्या कानडीत 'पवाड' शब्द अद्भुत कृति, चमत्कार, या अर्थी रूढ होता. बसवगुरूंना 'पवाडपुरुष' म्हणत. 'पवाड' शब्द बसवांच्या 'वचनांत' (सूक्तींत) आढळतो. त्यांचा काळ १२ वें शतक आहे. शिवाय 'पवाडी' असा शब्द 'पवाड' गाणारा या अर्थी रूढ होता. मात्र सध्याचा 'गी गी' गीताचा प्रकार मराठीवरूनच तिकडे गेलेला आहे. 'पवाडा' हा शब्द संस्कृत 'प्रवृद्ध'वरून 'पवड्ढ' या प्राकृत रूपांतून देशी भाषांत आला असें जरी कांही म्हणतात, तरी तो संस्कृत 'प्रवाद'वरून आला असावा असा बहुतेक तज्ज्ञांचा तर्क आहे. जुन्या मराठीत या शब्दाचा प्रयोग आढळतो. महदंबेच्या "धवळ्यां"तील पहिल्याच कडव्यांत पुढील चरण आहे :

“जेणें रुक्मिणी हरीयली तेणें पवाडे केले अति बहु-त”

येथे 'पवाडे' याचा अर्थ पराक्रम आहे. 'पोवाडा गाणें'-'पोवाडा ऐकणें' या शब्दसमूहाचा प्रयोग पुढीलप्रमाणे पोवाड्यांतच आढळतो :

शूर मर्दाचा पोवाडा शूर मर्दाने ऐकावा ॥

अर्थातच महाराष्ट्राचा इतिहास हा या प्रकारच्या 'वीरगाथां'ना किंवा काव्यांना फारच अनुकूल असा विषय होता. पराक्रम जिवंत होता; मुलुखगिरी चालू होती. स्वातंत्र्याचें वातावरण आणि साम्राज्यस्थापनेची महत्त्वाकांक्षा यांमुळे जनसमुदायांत या तऱ्हेच्या कथनपर काव्यांना मान होता. राजेलोक स्वतःच आपल्या पराक्रमांचीं कवनें तयार करवून घेत. प्राचीनकाळीं भाट किंवा चारण हे अशा तऱ्हेचीं कवनें करणारे व गाणारे लोक होते. "पृथ्वीराज रासो" यासारखे ग्रंथ किंवा गुजरातींतील दंतकथात्मक 'दुहे' या चारणकवींनी निर्माण केले आहेत. मराठीत 'शाहीर' निर्माण झाले. या 'शाहीर' शब्दाने फारसीचा परिणाम दिसून येतो. फारशी-उर्दू

‘शायर’ (किंवा ‘शाहीर’) ‘मुशायरे’ करीत तीं कविसंमेलनें होत. या तऱ्हेच्या संमेलनांत चढाओढीहि लागत. आपल्याकडेहि शाहीरांच्या फडांच्या चढाओढी होत असत. याप्रमाणे हें शाहीरवाङ्मय, विशेषतः पोवाडे, प्रसार पावले. गद्यांत ‘बखरी’ निर्माण झाल्या, तसे पद्यांत ‘पोवाडे’ रचले गेले. मराठींतील पोवाडे शिवाजीच्या काळापासूनचे उपलब्ध आहेत. अज्ञान-दासाचा “अफजलखान वधाचा पोवाडा” शिवाजीच्या प्रोत्साहनानेच लिहिला गेला, अशी आख्यायिका नमूद केलेली आहे.

पोवाड्यांचें पुनरुज्जीवन :

ही पोवाड्यांची परंपरा मराठेशाहीच्या अखेरीपर्यंत निर्वेधपणे चालू होती. त्यानंतरहि शाहीर-गोंधळी लोकांनी ‘उमाजी नायका’सारख्या अर्वाचीन ‘नायकां’वर पोवाडे केलेले आहेतच व तेहि तेवढेच लोकप्रिय झाले होते. अगदीं अलीकडच्या काळांत राष्ट्रीय चळवळीच्या अनुषंगाने पोवाड्यांचें पुनरुज्जीवन झालें. सावरकर-गोविंदकवि यांनी अत्यंत ओजस्वी काव्यें लिहून लोकांत चेतना निर्माण केली. त्यांचे ‘तानाजी’ ‘बाजी’ आणि ‘अफजलखान वध’ हे पोवाडे मराठी साहित्यांत कायमचें स्थान मिळवून बसले आहेत. रचनेच्या दृष्टीने ती ‘चंद्रकांत’ जातीची रचना आहे. ढंगदार शाहिरी थाटाचे पोवाडेहि गेल्या दोन-तीन दशकांत खूप निर्माण झाले आहेत. देसाई, खाडीलकर, नानिवडेकर, दीक्षित वगैरे मंडळींनी या शाहिरी थाटाच्या कवनांचें पुनरुज्जीवन केलें आहे.

‘कडाका’ व पोवाडा :

मराठींत जरी ‘पोवाडा’ शब्द रूढ असला, तरी अज्ञानदासाच्या अफजलखान वधाच्या सर्वांत जुन्या पोवाड्यांत ‘आपल्या मते आज्ञान-दासाने’ एका तडाक्याने ‘कडाका’ गाइला, असा ‘कडाका’ शब्द येतो. “महाराष्ट्र-सारस्वतां”त हा उल्लेख आहे. ह्या पोवाड्याची जुनी प्रत

कै. वि. ल. भावे यांनी छापलेली होती. “विविधज्ञानविस्तार” (६/१०) यामध्ये छापलेल्या पोवाड्यांच्या याच प्रतीत “कडाका” शब्द होता व ऑक्थ-शाळिग्राम यांच्या ग्रंथात तोच उल्लेख पाठभेदांत उद्धृत केलेला आहे. “ऐतिहासिक पोवाडे” या ग्रंथात दिलेल्या मोठ्या पोवाड्यांत मात्र हा शब्द नाही. “कडक” शब्द रामदासांनी वापरला आहे व तेथे ‘वीर’ (वीर काव्य ?) व ‘कडक’ हे शब्द एकत्र आले आहेत :

नानापदे नाना श्लोक । नाना वीर नाना कडक ॥

(“दासबोध,” द० १२, स० ५)

‘कडाका’ हा शब्द ‘कडका-करका’ असा मूळ हिंदी असून, त्याचा अर्थ पराक्रम होता, पण पुढे पराक्रमगीत या अर्थाने तो हिंदीत रूढ झाला. हा शब्द अन्य शाहीरांनी वापरलेला नाही. ते ‘पवाडा’ किंवा ‘बिरमाल’ असे शब्द वापरतात. तेव्हा ‘शाहीर’ जसा वरवरच ‘शायर’शी सांस्कृतिक दृष्ट्या निगडित आहे, तसा हा ‘पवाडा’मुद्धा ‘कडका’शी वरवर निगडित आहे. हिंदी-गुजराती ‘रासा’गीते किंवा ‘कडक’गीते म्हणजे ‘पोवाडे’च होत. मात्र ‘कडाका’ गीते ही षण्मात्रक आवर्तनी आहेत ही गोष्ट “छंदोरचने”त नमूद केलेली आहेच. (पृ. ४०८)

पोवाडे व “छंदोरचना” :

अशा या समृद्ध पद्यवाङ्मयांतील छंदोरचनेचा विचार होणे अगत्याचें आहे. “छंदोरचना”कर्त्यांना याकडे लक्ष देतां आले नाही, की त्यांना तें छंदःशास्त्राच्या दृष्टीने महत्त्वाचें वाटले नाही, तें आज सांगतां येत नाही. पण “छंदोरचने”त याचा विचार झाला नाही एवढी गोष्ट खरी. कांहींच्या मते ‘पोवाड्या’सारख्या सर्वस्वी गेय रचनेत छंदःशास्त्राला धरून केलेली रचना पाहणे व्यर्थ आहे. एखाद्या रूढ छंदाचा उपयोग करणे एवढाच छंदःशास्त्राचा अर्थ असेल तर हें म्हणणे सयुक्तिक ठरेल. पण ही ‘कवने’

आहेत. यांत विविध रचना आहेत. त्यांतील चालींत समरूपताहि आढळते. म्हणून त्यांचें संशोधन होणें अवश्य आहे. या शाहीरांनाहि, आपण 'छंद' गातों आहोत ही गोष्ट अवगत होती. अनंतफंदी यांनी "खड्यांच्या लढाईचा पोवाडा-४" यांत म्हटलें आहे :

“फंदी अनंत कटिबंध छंद ललकारी.”

पोवाड्यांत मात्र 'कटावा'चा 'कटिबंध छंद' नाही हें खरें.

“ऐतिहासिक पोवाडे” (भाग १ ला) : संपा० य. न. केळकर

(१) “अफजलखान वध”-१ : अज्ञानदास

| | |
|---------------------------|-------------------------------|
| माझें नमन आधीं गणा | ॥ सकळिक एका चित्त दे-उन-जी-जी |
| नमियेली सा-रज्या | ॥ ल्यालि जडिताचें भू-षण --- |
| अ-ज्ञान दासाचें वचन | ॥ नमिला सद्गुरु नारा-यण |
| राजा विचारि भल्या लो-काला | ॥ कैसें जावें भेटा-यला |
| बंक-कर कृष्णाजि बो-लला | ॥ शिवत्रा सी करा अं-गाला |
| भग-वंताची सील ज्याला | ॥ आंतुन् बारिक झगा त्याला |

येथील रचना फारच सरळ आहे. बहुधा 'पर्वती' आणि 'भरत-खंड' या चरणांचे संयोग येथे आहेत. 'नमियेलि सा-रज्या' यांतील 'प | ~ + ' या रचनेचा निर्देश मात्र "छंदोरचनें"त नाही हें मागे लावणीच्या सदरांत आलेंच आहे. तिला नवें 'सारजा' नांव देतां येईल.

(२) “तानाजी मालुसरा” : तुळसीदास

| | |
|------------------|------------------------|
| राजगड रा-जाचा SS | ॥ प्रताप-गड जिजाबा-ईचा |
|------------------|------------------------|

| | |
|----------------------------|---------------------------------------|
| '
सिंहगड प-न्हाळा SS | '
पाहा त्या मोग-लाचा-जी-जी ॥ध्रु०॥ |
| '
सरजा शिवाजि शिव भ-जला | '
काविज केलें तळ को-कण |
| '
गड माहूलि घे-तली | ॥ कल्याण भिवंडी काविज केली |
| '
हातिं फांसा जो घे-तला | ॥ वारा वारा तो बो-लला |
| '
फासा जमिनीवर फें-कला | ॥ त्याचा तिर पगडा प-डला |
| '
तिरपगडा बो-लला | ॥ त्याची वेती हो प-डली |
| '
तीन डाव गेले ज्याचे | ॥ त्या शिवाजि महारा-जाचे |

या रचनेत ध्रुवपदाच्या घटनेबद्दल मतभेद होणे शक्य आहे. तेथे पहिल्या ओळीत मध्येच प्रास ('-चा') आहे तेथे चरण खंडित करणे शक्य आहे, किंवा संबंध चरण 'लवंगलता-साकी'चा मानणेहि शक्य आहे. दुसरा चरण खंडित असावा, पण तेथे मध्यप्रास नाही. त्यामुळे एकंदरीत ध्रुवपद 'लवंगलता' व 'चंद्रकांत' यांचे संयुक्त रूप मानावे असे वाटते. वर मोडणी खंडित चरणांची दिलेली आहे.

कडव्यांत विविध रचना आहेत :

- (१) | प | - + = 'शुद्धसती'
- (२) - - | प | ~ + = 'पर्वती'
- (३) | प | ~ + = 'सारजा' (नवे नांव)
- (४) - - | प | - + = 'जिजा' (नवे नांव)
- (५) - | प | - + = 'उद्धव'

यांपैकी क्र. ३ व ४ या रचनांना "छंदोरचने"त नावे नाहीत.

मागच्या पोवाड्यांत ३ री रचना 'सारजा' आल्याचे नमूद केलेच आहे. क्र. ४ च्या अनामिक रचनेला नवे 'जिजा' हे नांव या पोवाड्यांतील

ध्रुवपदावरून द्यावें. कडव्यांतील चरण यांपैकी दोन-दोन चरणांची संयुक्त रूपे आहेत.

(३) “बाजी पासलकर” : शाहीर यमाजी

' पहिलें नमन ' माझें देवा ' नारायणा-शीं...
 ' दुसरें नमन ' माझें सद्गु-रूच्या चरणा-शीं ॥
 ' जाउलिच्या मै-दानीं बसले ' शिपाइ मजल-शीं
 ' मिळून बारा ' मराठे कधीं ' न येति जाउलि-शीं ॥

ही रचना मात्रिक-छांदस अशी संमिश्र ‘चंद्रकांत-पतितपावन’ जातीची होईल. पुढे शब्दांची ओढाताण खूपच करावी लागते. सावरकर-गोविंदकवि वगैरे राष्ट्रीय कवनकारांनी आपले पोवाडे ‘चंद्रकांत’ जातीच्या चालीवर केले त्याची परंपरा अशी या शाहीरी पोवाड्यांशी व लावण्यांशीहि भिडते.

(४) “कर्नाटकस्वारी” : बाबू सवाईरामा

' आजपासुन ' कर्नाटकची ' नको चाकरी ' हरी
 शेत ' करुनि ' राहूं ' घरीं ॥१॥

' देती खातां ' पाणि लागतें ' सुख नाही श-रीरीं
 मोठि ' महागाइ पडली ' भारी ॥२॥

' बाबु सवाई ' रामा पाई ' मतवाला खे-ळ
 जबुन ' हें ' कर्नाटकचें ' ज-ळ ॥३॥

यांतील पहिल्या कडव्याची संयुक्त जाति “केशवकरणी” होते हें स्पष्टच आहे. तिसऱ्या कडव्याची संयुक्त जाति “प्राणसखी-माधवकरणी” होईल. मधल्या कडव्यांत “लवंगलता” व “जिजा” यांचा संयोग आहे.

“छंदोरचने”त त्याला स्वतंत्र नांव नाही. पण येथेहि कदाचित् अंत्य ‘गा गा’ ऐवजी ‘ल गा’ किंवा नुसतें ‘गा’ राहात असेल. एक गुरु अक्षर आधीच्या आवर्तनांत लघूच्चारणाने सामावून घेऊन हें शक्य होत असेल, व मग त्या-त्या उच्चारणाप्रमाणे “केशवकरणी” किंवा “माधवकरणी” होत असेल.

(६) ‘पहिल्या बाजीरावाचा मृत्यु’ : त्रिवक साळी

एका खडि बोलाऽऽऽऽ, कशि गत झाली बाजीला ॥ध्रु०॥
 कक काशिबाई गहि-वरे
 खख खबर गेलि पुणि यारे
 गग गाय जशी हं-बरे
 घरोघरि झालाऽऽऽऽ क-हार देव को-पलाऽऽऽऽ ॥

ही रचना “वधूवल्ली” किंवा “शिवराज” यांपैकी कोणतीही म्हणता येईल. मात्र पोवाड्याच्या थाटाची म्हणणी “वधूवल्ली”त अधिक साधते. अंतःस्थाची संयुक्त मोडणी नव्या “सारजा” व “जिजा” जातींची मिश्र म्हणावी लागेल

(७) ‘शाहू महाराज यांचा मृत्यु’ : दादू

शाहू महाराज शिव झालाऽऽऽऽ अवतार खचला ॥ध्रु०॥
 ज्याचें अवघे एवढें त्रिभु-वन । सूख पावले जन ।
 निर्दाळिले शत्रु दुस्-मान । हवशी कापति ज्याच्या धा काला ॥
 धनीन सकवार बैसून, कीर्त केली तीन
 गेली वैकुंठा भू-वन, शाहूसी घेऊन
 इन्द्रें जयजयकार मा-डीला ॥२॥

मागील पोवाडे २ व ५ यांमध्ये स्पष्ट केल्याप्रमाणे 'शुद्धसती', 'पर्वती', 'सारजा' किंवा 'जिजा' या मात्रावलींचा उपयोग यांत आहे.

(८) "पानपतचा पोवाडा-१" : सगनभाऊ

(अ) भाऊ नाना तलवार धरूनऽऽ गेले गिलच्यावर चढाई करून ॥

(ब) सवाइ चाजी-राव पेशवे पुण्यवान प्र-धान

नाना भाऊ गादीवर शुर जन्मले जसे अ-र्जुन

शहर पुणे वस-विलें मोहरापुत-ळ्याला नाहिं कांहिं उणे

चमके नंगि तल-वार सैन्य हे सारे लष्कर पा-हुन

गर्व कौदला फार जैसा लंकापति रा-वण

होणारासारखें अक्षर कैसें लिहिलें ब्रह्म्यानें

(क) ना-मांकित सरदार थोर, नामे ऐका तपशिल वार

बो-लावुन् अवघे व-जिर, सज-बुनियां सभा स-दर

मग कैसा के ला वि-चार, पत्रें लिहिलीं एकच तार

(ड) अंतरा : चाळिस हजार पठांण नित्य तेथें चम कती

अर्-बूज जातही खंदि फिरे भो-वती

सिंध जाट रोहिला नहिं त्याला ग-णती

घोर-पडे नाइक-निवाळ-कर नौवत वा-जती

(इ) अशी जमावंदि करून ॥ २ ॥

अष्ट प्रधान भाउ वा-जूला हवालले रा-ज्याला.
 मुख माऱुन केला चक-चूरा, दुस्-मान कांपे थर थरा ॥१॥

ध्रुवपदांत सरळ म्हणणी केल्यावर 'लवंगलता' रचना प्रतीत होते. पण येथे खंडित रचना आहे, कारण चरणमध्यावर प्रास आहे. म्हणून मोडणी तशी दाखविली आहे. तरीहि ती ओळ संयुक्तपणे 'लवंगलते'च्या घटनेची होते. वरच्या क्र. (८) या पोवाड्यांतील चालीच्या चरणांत मात्र 'हरिभगिनी'ची म्हणणी व खंडित मोडणी यात फार तफावत आढळते तशी येथे नाही.

कडव्यांतील रचना 'शुद्धसती, 'पर्वती' आणि 'जिजा' या मात्रावलींच्या आहेत. या कडव्यांतील ओळी, आद्यतालकपूर्व तुकडा न मानतां, टाळीनेच सुरुवात करून म्हटल्यास 'लवंगलते'च्या घटनेच्या होतात. मात्र खंडित मोडणींत सुरुवात आद्यतालकपूर्व तुकड्याने असून मध्यप्रासानंतर चतुर्मात्रक व द्विमात्रक प्लुति आहे.

(१०) " पानपतचा पोवाडा-३ " : रामा सखा

'भाऊ नानाचं 'दुःख ऐकतां 'हृदय फुटलं 'कडाकडीऽऽ
 'मृत्यु पावले 'साहेब नाना 'कशा केल्या देवा 'तडातडीऽऽ ॥

या पोवाड्याची रचना 'हरिभगिनी' जातीची आहे. पण वरच्या नवव्या पोवाड्यांत 'हरिभगिनी'चे जसे आद्यतालकपूर्व तुकड्यासह नवीन मोडणीचे खंड पडणे शक्य दिसलें तसेच येथेहि आहे.

भाऊ नानाचं दुःख ऐ-कतां,ऽऽ हृदय फुटल कडा-कडी
 मृत्यु पावले साहेब नानाऽ कशा केल्या देवा तडा-तडी

परंतु येथे मध्यप्रास नाही आणि एकंदर सर्व पोवाड्यांत अशी मोडणी बसतेच असें नाही. मात्र एक वैचित्र्य म्हणून याचा उपयोग शाहीर किंवा गोंधळी करून घेत असणें शक्य आहे.

(११) “नानासाहेब पेशव्यांचा पोवाडा” : शिवराम पिंपळगांवकर

(अ) ' धन्य भगवा ! ना नेऽऽलास मोती ' दाणा
' देखूनचा बा ! दशाह साहेब ' नाना

(ब) नाना ' होते केवळ अव ! तार, गोपिकाबाईचें ' छत्र कळस टळ ' ला
पण ' नाही करुणा ' आली त्या दे ! वाला ॥

(क) काय द्वार्का सोडून कृष्ण नि-घाला, नळानें टाकिलें दमयं-तीला
हत्ती ' घोड्यांचे केले रथ,SS । आणिक जिनाखाना नाही गणित
नाना-सारखा समर्थ गेला पुतळा, साव-लीच्या सुख साधने ' गोळा

या रचनेचें विश्लेषण पुढीलप्रमाणे शक्य आहे :

(अ) यांत पहिली ओळ 'पिशंग'-‘उद्धव’ यांची व दुसरी ‘वंशमणि’ ची आहे असें म्हणतां येईल;

(ब) यांत ‘श्रीरंग’ जातीची मोडणी भासमान होते, पण अक्षरांची ओढाताण म्हणणीसाठी फार करावी लागत असावी;

(क) या विभागांतहि नवी ‘जिजा’ मात्रावली आढळते. पण येथे - - किंवा - - या त्रिमात्रकांची योजना अष्टमात्रक आवर्तनांतहि आंदोलनाच्या परिणामार्थ केलेली आहे.

(१२) “रमाबाईचा पोवाडा” : (?)

सांग रमाबाई सत्त्व धीरऽऽ राव साहेब ईश्वराअव-तार ॥ध्रु०॥

नानासाहेब होते पुण्यपा-वनऽऽ, उदरीं जन्मलें एक रत्न
 विश्वास-राव, राव नारा-यण, जसे बंधु राम-लक्षु-मण
 'हिन्या रत्नांची' जोडि विदुलली 'कोण, 'ज्याचि कळा तोच' जाण
 'वाजे खाण ख-ण 'धनशा दिला वस' वून
 नाहिं गेले पुणें सोडून केलं काबिज झुंजल्या-वीण
 'वसई सुरतेचें 'ठाणें 'कुलावा फिरं-गाण
 आंग्रे आणिले धरून ते बंदिशाळेंत अ-सुन

सोडविल 'कोण द्वाहि त्याचि 'फीरे ॥२॥

वरच्या क्र. ८ च्या पोवाड्यांतील विश्लेषण येथेहि लागु पडतें. 'वंशमणि', 'लीलारति', 'उद्धव' आणि 'जिजा' ही "छंदोरचनें"त न दिलेली रचना यांचा भास होतो. खंडित रचना मानून मोडणी वर दिलेली आहे, व त्यांत "हिन्या रत्नांचि०" वगैरे ओळीचा प्रथमार्ध 'वंशमणि' जातीचा म्हणावा लागतो.

(१३) "नारायणरावाच्या वधाचा पोवाडा" : लहरी मुकुंदा

दख्-खनचा दिवा मा-लवला हिरा हर-पला
 काय् ' गुपीत घाला ' केला नारायणरा-वाला ॥ध्रु०॥
 एक ' छत्र करुनी ' गेले राव माधव-राव
 थर-थरां कापत ' होते अष्ट उम-राव...

(अंतरा) दा-दांसि मिळोन अ-सावेंऽऽ ॥ रय-तेला दुःख न 'चावेंऽऽ ॥

प्री-तीनें राज्य क-रावें ।

कशि ' करुणा नव्ह-ती भगवाना ' तुला

अप-घात करून मा-रला सख्या पुत-ण्याला ॥१॥

ही रचना प्राधान्याने 'भूपति' जातीची म्हणावी लागेल. वरच्या उताऱ्यांतील पहिली ध्रुवपदाची ओळ आणि शेवटकडून दुसरी ओळ ("कशि करुणा०" वगैरे) उच्चारणपरत्वेन विकल्पे 'लीलारती'च्या मानतां येतील. अंतरा 'उद्धवा'चा आहे.

(१४) "सवाई माधवरावाच्या जन्माचा पोवाडा" : खंडू संतू

सवाई माधव!राव पेशवे 'सवाई चढति 'राज्याला
पराजुगम अव!तार पुरंदरिं 'ज्यांचा जन्म झा!ला ॥ध्रु०॥
सप्त द्विप नव!खंड पृथ्वी दहा-!वा खंड एका 'काशी
भरतखंडामधिं 'एक जंबुद्विप 'आहे दक्षिण!देशी
केवढा दर्प 'थरथर कांपे 'धासत वैच्या!ला
देशोदेशिंचे 'वकिल हंमेशा 'पडले शहर पु!ण्याला ॥१॥

या पोवाड्यांत 'हरिभगिनी', 'लवंगलता' व 'चंद्रकांत' या तिन्ही रचनांचें संमिश्रण आहे. थोड्याफार विलंबित किंवा लघु उच्चारणाने एकीतून दुसरी रचना सिद्ध होणें शक्य असतें. एवढा लवचिकपणा पोवाड्यांत असावाच लागतो.

(१५) "बदामीचा पोवाडा" : राघू

शिपाई थाट, रोहिले जाट, गांठ ना पडलि हैदन्या-ची
खबर एका बदामी-ची ॥ध्रु०॥
नाना फड-!णिस म्हणति भा!उला तुम्ही मोर्चाला खबरदा!र
गोळे 'सुटति तुटति ता!र
रणमं!डळ तोफेचें 'बळ कडक 'बिजलि करिति मा!र
घाबरें 'होतें लष्क!र

किल्ल्यांत फि- 'रंगी रोहिला- ' जंगि मारतो रंग रेकल्या- ' चा
 तळ्याकडे- ' मोर्चा भोसल्या- ' चा
 बसुनियां हं - बीर करिति वि- ' चार हल्ला ' करा एकदा ' ची
 खबर ' एका बदामी- ' ची ॥

यापैकी प्रदीर्घ चरणाची घटना पाहतां तो 'अरुणप्रभे'ला फारच जवळचा वाटतो. ध्रुवपदांतील प्रदीर्घ चरणांत आद्यतालकपूर्व पांच मात्रांचा गट आहे. कडव्यांतील प्रदीर्घ चरणांतहि अशाच मात्रा आद्य-तालकपूर्व गटात आहेत. तेथे जर २ मात्रा असल्या तर 'अरुणप्रभा' झाली असती. 'अरुणप्रभे'हून थोड्या भिन्न घटनेची ही रचना "छंदोरचने"त दाखविलेली नाही. तसेंच या घटनेच्या चरणाशी दिडका चरण 'भुवनसुंदरा'चा जोडल्याने येथे जी संयुक्त जाति होते तीहि "छंदोरचने"त नमूद केलेली आढळत नाही.

(१६) "परशुरामभाऊची कर्नाटकावरोल स्वारी" : नारो त्रिचक

(अ) ' पटवर्धन कुळि ' फत्ते तलवार ' परशुराम भाऊ- ' ची
 म्हणवूनी ' वस्त्रेऽऽ नेमि- ' लीं कर्नाटक- ' चीं ॥ ध्रु० ॥

(ब) ' तक्त दक्षिणे- ' मधिं एक शहर ' पुणें अजब नमु- ' ना
 बादशाहि तक्- ' तांतराव श्री- ' मंत आहे ना- ' ना
 ' नित्य हमेशा झडे चषघडा बाजे नौबत खन- ' खना
 ' बुद्धिवंत ते ' राव भले रण- ' शूर रणीं हा- ' रना.....

(क) ' लाखोटे टा- ' किले वाचुं ला- ' गले भले उम- ' राव
 भाउचं ' चौखंडामधिं ' नांव
 ज्यानें ' निशाणिं घातलां ' घाव
 मिळाली ' स्वारि सोडला ' गांव

- (ड) (चाल—) 'तोफेचा भडि' मार, 'मिळाले लहान' थोर
 'झाला' त्या दिवशीं 'गजर, 'झाला जयजय' कार
 (इ) 'श्रीमंताशिं भे' टले सांगुं ला 'गले गोष्ट जिर्वि' ची
 'हुकूम राव' साहेवाला खोड 'मोडावी रिपु'ची ॥१॥

(अ) मध्ये 'चंद्रकांता'ची मोडणी आहे; (ब) मध्ये 'चंद्रकांत' व 'समुदितमदना' दोन्ही अनुक्रमें आहेत; (क) नमुन्यांत प्रदीर्घ चरण 'लवंगलते'चा असून पुढचे तिन्ही दिडके चरण 'भुवनसुंदरा'चे आहेत; (ड) मध्य संयुक्त ओळी असून अर्ध चरण बहुधा "शुद्धसती"चा व क्वचित् 'जिजा'चा आहे; (इ) मध्ये 'चंद्रकांत'च असून तेथे पहिल्या चरणांत अंतर्गत प्रासयुक्त खंड आहेत. इतर प्रदीर्घ ओळींतहि प्रासयुक्त खंड आहेत. त्यामुळे रचना बांधीव होते. परंतु एकंदरीत अक्षरांची ओढाताण करावी लागतेच.

- (१७) "सवाई माधवरावाच्या रंगाचा पोवाडा" : प्रभाकर
 'जसा रंग श्री-रंग खेळले वृंदावनिं द्वा-पारांत
 'तसा रंग श्री-मंत खेळले कलियुगांत अति आदरांत ॥ध्रु०॥

महा-वीर महादजी-बाबा हुजरा-तीचे

आ-णुनी मरातव बाच्छाइ वजरा-तीचे

केले महाच्छाव खुब मोठ्या गजरा-तीचे

'तन्हेतन्हेचे' ख्याल तमाशे बहुत होति दळ-भारांत

'श्रीमंतांचा सं' कल्प हाचु कीं 'रंग करावा' शहरांत ॥१॥

यांतील अंतरा 'भूपति' जातीचा आणि बाकीचे प्रदीर्घ चरण 'हरिभगिनी'चे अंशी एकंदर रचना आहे.

(१८) “रंगाचा पोवाडा” - होनाजी वाळा :

द्वापारीं श्री माधव-विलास भागवतीं प्र-त्य य पाहा वा
 तसे कलिमध्ये रंग खेळले श्रीमंत आणि पा-टिलबावा ॥ध्रु० ॥
 स्वामि प्रतापत अद्-भुत वर्णू कुठ-वरी
 सारें हिंदुस्थान पा-टिल बोवांचे करीं
 घे-विलें असून स्व-स्थानी परात्-परीं
 मीं वर्णू कुठ-वरि हा प्रादु-र्भाव स्नेहाचा ऐकावा ॥१॥

अंतरा ‘लीलारती’चा असून बाकीचे प्रदीर्घ चरण ‘हरिभगिनी’चे आहेत. पण येथेहि अक्षरांची ओढाताण करावी लागते.

(१९) “खडर्गाच्या लढाईचा पोवाडा” : प्रभाकर

दैन्य दिवस आज सर-ले
 सवाई माधव-राव प्रतापी कलियुगांत अव तरले ॥...
 धन्य धन्य नानाचं शहाण-पण
 बृहस्पति ते बनले आ-पण
 गर्भा-प्रभुचं पाहुन रो-पण ...
 ... वंड तोतया सहज मो-डिला
 एकेक त्याचा मंत्रि फो-डिला
 नं-तर मार्गे फिर-ले
 दरकुच येउन पुण्यास प्रभुचे चरण मस्तकीं धरले ॥

ध्रुवपदांत 'भुवनसुंदर' आणि 'लवंगलता' यांची संयुक्त रचना; कडव्यांत 'पर्वती' जातीचा अंतरा अमून ध्रुवपदाशीं जोडलेली संयुक्त रचना ("नं ' तर मागे फि ' रले०"...वगैरे) 'सिंहनाद' आणि 'लवंगलता' यांची आहे. दोन्ही संयुक्त रचना "गाधिजा"ला जवळच्या आहेत. पण "गाधिजा"त (संयुक्त) रचना 'भुवनसुंदर' आणि 'चंद्रकांत' यांची असते. ['गाधिज' रचनेची "छंदोरचनें"तील उदाहरणाची लावणी (दुसरी) प्रभाकराचीच आहे.] परंतु येथील 'भुवनसुंदर' + 'लवंगलता', आणि 'सिंहनाद' + 'लवंगलता', या दोन्ही संयुक्त रचना "छंदोरचनें"त आढळत नाहीत.

(२०) "खड्यांच्या लढाईचा पोवाडा" : आप्पा यशवंत

तल-वार पुण्यावर धरुन्, मोंगल आला चढाई करुन् ॥ध्रु०॥

हो-णारा सारिखें निजाम अल् लिला पुढे अठ-वलें

ए - कांतीं अष्ट उम-राव मसुर बै-सुनि खलवत मिट-विले

ठायिं - ठायिं मुभ्याशीं पत्रें लिहुनी सां-डणिसवार पिट-विले

औ-दांचि पुण्यावर मोहिम् निजाम अल्-लिनें जहाज उठ-विले

चाल : १ ठायिं-ठायिं जमावं-दीचे

चा-ललें कलम फौ-जेचें.....

चाल : २ मुख्य शहर दक्षिणे-वरती मोहिम झाली

बांधु-निया पुण्यावर कंबर चढती दाली

हिं-दूपद घेहन म्हणतो निजाम-अल्ली

कुचावर कू-चरे कुचावर कूच पाहिना फिरुन् ॥१॥

ध्रुवपदाची संयुक्त व मिश्र रचना 'भरतखंड' व 'पर्वती' यांची आहे. कडव्यांत सर्वत्र 'कमललोचना' जातीची रचना भासते. अंतरा 'चाल-१' याची जाति 'भरतखंड' असून 'चाल-२' याची जाति 'भूपति' आहे.

(२१) "खड्यांच्या लढाईचा पोवाडा-३" : कुशावा

श्रीमंत सवाइ माधव-राव । पेशवे दिले अटवर नांव ॥
हजारों पदरामध्ये उम-राव ॥ नशी-बाला
दिल्या गारपिरावर मोंगलावर ढाला ॥ध्रु०॥

ध्रुवपदाचीच मोडणी येथे दिली आहे. बार्काचा पोवाडा असाच आहे. तीनदा - - । प । - + ही 'जिजा' मात्रावली आहे व तिला जोडूनच 'नशी-बाला' असें पद आले आहे. '- - । प । - -, - - । - +' ही संयुक्त मोडणी 'भूपति'ला जवळची आहे. 'भूपती'त आद्यतालकपूर्व २ मात्रा असतात, तर येथे २ पेक्षा अधिक ('उ') मात्रा आहेत. शेवटच्या ओळीतहि 'दिल्या' हे आद्यतालकपूर्व पद उच्चारतः द्विमात्रक मानलें तरच ती 'भूपति' जाति होईल. अधिक मात्रा मानल्यास वरच्यासारखाच निराळी रचना म्हणावी लागेल. ती "छंदोरचने"त दिलेली नाही.

(२२) "खड्यांच्या लढाईचा पोवाडा-४" : अनंतफंदी

सवाइ माधव-राव सवारी भाग्योदय ज्या-चे पदरी
यशवंत श्री-मंत पेशवे अपेश तेथे पाणि भरा
(अंतरा-१) श्रीमंत सवाइ नाव पा-वले
दिव्यतनु जणू चित्र-बा-हुले

(अंतरा-२) 'सब शहरीं सं-गमनेरीं
 'फंदी अनंत कटिबंध छंद ललकारी
 'श्रीमंतांचे दरबारीं...

ध्रुवपदांच्या दोन्ही ओळी 'हरिभगिनी'च्या आहेत. अनंतफंदीच्या या पोवाड्याची सुरुवात त्याच्या प्रिय 'फटक्यां'च्या चालीने व्हावी हे योग्यच आहे. दुसऱ्या अंतःस्थांतील 'अचलगति-बालानंद' आणि 'शुभगंगा' या मात्रावलींतहि 'हरिभगिनी' प्रमाणेच अंत्य तुकडा षण्मात्रक आहे व पुढे २ मात्रांचा खण्ड. मधला अंतरा, वर दिलेल्या मोडणीप्रमाणे, 'भुवन-सुंदरा'चा होईल. पण त्याची मोडणी अनंतफंदीच्या मताप्रमाणे 'कटिबंध' 'छंदा'सारखी, म्हणजेच 'पादाकुलका'चीहि घेतां येते :

'श्रीमंत सवाइ नांव पावले ।
 'दिव्य तनु जणुं चित्र बाहुले ।

(२३) "खड्यांच्या लढाईचा पोवाडा-५" : चाळा लक्षुमण

'श्रीमंत महा-राज पेशवे 'अमोलिक सुर-ती मोतीSS

सवाइ माधव-राव स्वारी 'निघाली नवा-बा वरतीSS ॥ध्रु०॥

वरच्याप्रमाणेच 'हरिभगिनी'तील ही रचना मानणें योग्य होईल. पण लघूच्चारणाने त्याची 'चंद्रकांता'सारखी म्हणणीहि शक्य आहे; किंवा 'लवंगलते'प्रमाणेहि म्हणणी होऊं शकेल :

'श्रीमंत महा-राज पेशवे 'अमोलिक सुरती मोती
 'सवाइ माधव राव स्वारी निघाली नवाबावर-ती
 पण ही म्हणणी फारच ओढाताणीने साधेल.

(२४) “खडर्गाच्या लढाईचा पोवाडा-६” : वाळा लक्ष्मण

'मोंगलांच्या ' येती खबरा ' शिपाइ रणशू ' र
 ' भले झुंजणा- ' र ॥
 'हैद्राबादवर ' साहित केले ' दारु गोळा फा ' र
 'पलटण सा- ' र
 'तीऽऽन लाख ' घोडा देउन ' जाइन पुण्या व- ' र ॥

येथे प्रथम 'चंद्रकांत' व नंतर 'पिशंग' यांची संयुक्त जाति आहे. तिचा उल्लेख “छंदोरचने”त नाही. याचा व्यत्यास म्हणजेच प्रथम 'पिशंग' व मग 'चंद्रकांत' मिळून होणारी 'मूढा' जाति होय. म्हणजे येथील रचना “अगदिच तुं वेडी•” वगैरे प्रसिद्ध पदाच्या व्यत्यासाची आहे.

(२५) “ खडर्गाच्या लढाईचा पोवाडा-७ ” : होनाजी वाळा

' त्रेता - युगीं शूर प-हीं⁺
 'परशुराम वि- 'ख्यात कलित मा- 'धवराव सवा- 'ई ॥
 एकविस ' वेळा धर- ' त्री
 'परशुधरें अति ' पराक्रमें कुं- ' भिनि केलि निक्षे- ' त्री ॥

(अंतरा) कीर्ती ' दिगंतरीं मिर- ' वे
 जे महा ' दळ रक्षण उर- ' वे
 ना - नाची चतुरा- ' ई
 ' धन्य तयाचें ' करणें दुसरी ' उपमा ना-हीं ॥

ध्रुवपदांत 'भुवनसुंदर' आणि 'चंद्रकांत' यांची संयुक्त “गाधिज” जाति आहे. पुढची कडव्यांतील द्विपदीहि याचीच आहे. अंतरा 'भुवन-

सुंदर' जातीचा आहे. कडव्याची अंत्य द्विपदी 'सिंहनाद' आणि 'चंद्रकांत' यांची संयुक्त रचना आहे. या संयोगाचा निर्देश "छंदोरचने"त नाही. मात्र 'गाधिज' जाति याला अगदी जवळची आहे. 'भुवनसुंदर' व 'चंद्रकांत' मिळून 'गाधिज' जाति होते.

(२६) "सवाई माधवरावाच्या मृत्यूचा पोवाडा" : प्रभाकर

'कमि नव्हते पृ-१ ध्वीत अवंतर ' प्राणी न्याया-१ ला
'औक्ष कसें कमि ' झाले सवाई ' माधवराया-१ ला ॥ध्रु०॥

झाला ' जन्म हा दै-दीप्यमान पू-तळा
जणु ' सूर्य उगवला ' प्रकाश करि भू-तळा
दिले ' द्रव्य कंचुक्या ' नाहिं गणति पा-१ तळा...

ध्रुवपद 'चंद्रकांता'चे आणि अंतरा 'लीलारती'चा आहे.

(२७) "दुसऱ्या बाजीरावाचा पोवाडा" : होनाजी बाळा :

'श्रीमंत बाजी-राव प्रभूचे ' पुण्य आगळे ' दिसे
'जीव नील वर्णा-परि परस्परें ' शत्रु विराले ' कसे ॥ध्रु०॥

ऐ-श्वर्य कळा सा-जती

पा-हून शत्रु ला-जती

जय-वाद्य नित्य वा-जती

'धार्मिक नीति ग-जती कीर्ति या मंडळांत विल-से ॥१॥

ध्रुवपदाची द्विपदी 'समुदितमदना'ची, अंतरा 'भगतखंडा'चा आणि कडव्याची ध्रुवपदाशी जोडलेली ओळ 'चंद्रकांता'ची अशी मोडणी आहे.

(२८) “पेंढान्यांचा व दुष्काळाचा पोवाडा” : रामजोशी

उगा भ्रमसि वा उगा कशाला युगांत खळ हा कली
कली मातला साराSS, धन दारा इच्छी राज्यासहि हा-कली ॥

किति सागर-उदकें कुडुंबसह वा-हले

किति दैवगतीनें काशीसहि पा-वले...

ध्रुवपदांत पहिली ओळ ‘समुदितमदना’ची आहे; दुसरी ओळ ‘शुद्धसती’ आणि ‘लीलारति’ यांची संयुक्त रचना आहे. या संयोगाला ‘छंदोरचनें’त नांव नाही. याला कांहीशी जवळची रचना म्हणजे ‘सुमकलिका’ (पिशंग+संतति). अंतरा “लीलारति” जातीचा आहे.

(२९) “पेशवे वंशावर पोवाडा” : प्रभाकर

श्री-मंत पेशवे प्रधान बहु प्री-तीचे

अष्टप्रधानां-मधें उतरले मर्जित महारा जाचे ॥

‘भूपति’ व ‘लवंगलता’ मिळून होणारी ही संयुक्त रचना “छंदोरचनें”त नाही. ‘भूपति’ व ‘समुदितमदना’ मिळून होणाऱ्या ‘वनराई’ला ही रचना फार जवळची आहे.

(३१) “नाना फडणिसांचा पोवाडा” : बाळा बहिरू

श्री-मंत महाराज - सवाई राव-साहेब मोती-दाणा

खूप युक्तिनें राज्य राखिलें यशवंत फडणिस नाना ॥

या मोडणीप्रमाणे ‘भवानी’ व ‘लवंगलता’ यांची संयुक्त रचना होते, पण ‘हरिभगिनी’सारखी मोडणीहि शक्य आहे :

श्रीमंत महा-राज. सवाई-राव साहेब मो-तीदाणा

खूप युक्तिने राज्य राखिलें यशवंत फड-णिस नाना

याची घटना स्पष्टपणे 'हरिभगिनी'ची होईल.

वरील सर्व विश्लेषणावरून एवढें सहज लक्षांत येतें की लावण्या-पोवाड्यांसारख्या शिथिल परंतु गेय पद्यप्रकारांतहि अनेक ठिकाणी नियमित मात्रावलींची योजना केलेली असते. जेथे शैथिल्य असते तेथे तालाच्या आवर्तनाला जरूर असलेल्या मात्रा मरासरो धोरणांनं लघु किंवा विलंबित उच्चारणांनं भरून काढायच्या असतात. म्हणजे त्यांत तालगत लयबद्धता नियमित असते आणि ती पद्यरचनेंतहि अनेक ठिकाणी निश्चित स्वरूपांत आढळते. अर्थातच या तालबद्धतेचें छंदःशास्त्रीय स्वरूप काय याची कल्पना पूर्वी केवळ स्थूल स्वरूपांतच होती. परशुराम कवीच्या लावण्यांच्या संपादकांनी त्या लावण्यांची प्रतवारी केवळ अक्षरसंख्येवरून ठरवली आहे; आणि त्यांत, आठ अक्षरांच्या लावणीचा 'अनुष्टुभ्' छंद होतो, असें स्पष्ट नमूद केले आहे ! अर्थातच, ही अक्षरसंख्येवरून केलेली विभागणी अगदीच स्थूल होय. लावण्या व पोवाडे गेय पद्यं असतात. जेथे रचना नियमित असते तेथे मात्रावर्तनी जातींची मोडणी कशी आढळते तें, लावण्याच्या बाबतींत येथे व "छंदोरचने"त, आणि पोवाड्यांच्या बाबतींत या प्रबंधांतील वरील विश्लेषणांत, आपणास पाहावयास मिळतें. एवढें खरें की या रचना छंदःशास्त्रदृष्ट्या लवचिक म्हणाव्या लागतात, आणि लावण्यांपेक्षा पोवाड्यांतील रचना तर अधिकच स्वैर व अनिर्वध असते.

प्रकरण आठवें

लौकिक रचनाप्रकार

लौकिक पद्यप्रकारांचे कांही नमुने मागील दोन प्रकरणांत आपण पाहिले. या प्रकरणांत स्त्रियांचीं विविध गाणी, कोळी-महार वगैरे जमातींतील गाणी, कोंकणांतील 'काटखेळी' वगैरे प्रकारचे गीत-नृत्याचे नमुने आणि इतर लोकगीते व लोकोक्ति यांचा विचार थोडक्यांत करावयाचा आहे. त्यांतील बहुसंख्य रचना मागील पद्यप्रकारांप्रमाणेच बहुधा गेय असल्यामुळे त्यांत छंदोरचनादृष्ट्या कांहीसा लवचिकपणा आणि कांही आवर्तनांत त्रिमात्रक-चतुर्मात्रक गटांची योजना या गोष्टी आढळतात.

[१] स्त्रियांची गीतसृष्टि :

(अ) प्राचीन स्त्रीगीत : " वट-सावित्री "

ज्येष्ठी पौर्णिमा ही वटपौर्णिमा. तेव्हा महाराष्ट्रांतील महिला वट-सावित्रीचें त्रिरात्र व्रत करतात. त्यावेळीं एक मोठें दीर्घ गीत म्हणण्यांत येतें. त्यांतील रचना मइदंबेच्या "धवळ्यां"शी जुळणारी आहे. गीतांत एकदा "धवळा आळवण ! पुढे धवळे 'शंख वाज ! ती" (पृ. ३४) असा "धवळ्यां"चा उल्लेख आहे, त्यांत 'धवळा आळवण' ('धवल' गीताने आळवणी) हा या 'धवळगीत' प्रकाराचाच उल्लेख असावा. संहिता निश्चित करून जर कोणी या दुर्मिळ गीताचें संपादन केलें तर ते छंदोदृष्ट्या उद्बोधक होणारें असलें तरी जसें रूढ आहे तसें उपलब्ध करणेंही फार महत्त्वाचें आहे. सुदैवाने सा. सुधा रायकर व सौ. इन्दु टोपकर यांनी तें तसें संपादून प्रसिद्ध केलेलें आज उपलब्ध आहे. यापुढे त्यांतील

संहितेचा उपयोग केलेला आहे. ("वटसावित्री" : सं० सौ. सुधा रायकर, सौ. इंदू टोपकर; प्रका० चंद्रिका प्रकाशन, बोरिवली, मुंबई.)

पहिला प्रणि-पात करू उमादेवी पु-त्रा ।

विघ्नहरा गौरीनंदना ! देवा एकदंता ।

नमिली सर-स्वती । मज द्यावी विमळा मती ।

तुमचानि प्रसादेऽऽ गीत गाईन सत्यसावि-त्री ॥ (पृ. १८)

हा उतारा आरंभाचा आहे. यांतील पहिला-दुसरा हे चरण "चंद्रकांता"च्या छांदसमिश्र धाटणीचे आहेत, तर चवथा चरण, "धवळ्यां"मध्ये आढळतो तसा, चार पद्मावर्तने व शेवटी एक गुरु अशा रचनेचा आहे. तिसऱ्या चरणांतहि आवर्तने चौथ्याच्या सारखीच आहेत; मात्र मध्येच खंडित रचना असून तेथे यमक किंवा अंतर्गत प्रास साधलेला आहे. शेवटी एका गुरुएवजी लघु-गुरुंची योजना आहे. सर्व गीतांत बहुशः या प्रकारचीच संमिश्र रचना आहे.

एक म्हणती रामचंद्रा-चीऽऽ हो मी-ता ।

एक म्हणती उमा-पार्वती हो जेवी ललिता, इंद्रास इंद्रा-यणी ॥

कृष्णास हो रुक्मिणी सकळां भ्रांत फिट-ली ।

येऊनि रा-माऽऽ अर्धा-गीऽऽ बैस-ली ॥

सभामाजी सभा जैशी गौरवी चं-द्र ।

गणांमाजी ईश्वरा तूं धर्म ।

(पृ० २३-२४)

अश्वपति व त्याची राणी हीं कशी शोभतात याचें हें वर्णन आहे. या उताऱ्यांतील पहिला, तिसरा, पांचवा हे चरण "चंद्रकांता"च्या धाटणीचे

वाटतात. दुसरा चरण प्रदीर्घ असून त्यांत ४ पद्यावर्तने व अंती 'लगा'चा तुकडा अशी रचना आहे. चौथा "येऊनी रामाऽऽ" वगैरे चरण प्लुतियुक्त आवर्तनांचा आहे व नमुना "चंद्रकांता"चा आहे. शेवटी "वंशमणी"च्या धाटणीचा लघु चरण आहे; पण तेथेहि

'गऽऽणामा-जीऽऽ ईश्व-राऽऽ तूं ध-र्म'

अशा पद्धतीने प्लुतियुक्त म्हणणी असते व मग नमुना "चंद्रकांता"च्या धाटणीचा होतो.

ऋषि मंत्र 'म्हणती । अहिवा 'मंगल गा-ती ।

बोले राजा 'अश्वपति । बाळ 'रक्षा करा, 'कुवारि सावि-त्री ॥

अवचित पाळ-णा आणिला 'विश्वकर्मा-ने ।

तो विणला 'पाटसुता-ने ।

मोत्यांची भो-वरी । हा पा-ळ णा गजकुव-री

पाळणाखांब 'आणिला इ-द्रे ।

तो घड्विला 'विश्वकर्मा-ने ।

महाविष्णु-ने लांब वि-ला ।

ब्रह्माविष्णु वरि केला चां-दवा ।

शेंडु केला 'प्रजापती । बाळनिद्रा करी 'कुवारी सावि-त्री ॥

(पृ० ३२)

सावित्रीच्या बाळलेण्यांच्या वर्णनाचा हा उतारा आहे. यांत कांहीं चरण लघु रचनेचे आहेत. त्यांतील कांही जोडून म्हणावयाचे असतात.

लघु रचनेत २ पद्मावर्तने आणि अंती 'गा' व 'लगा' अशा नमुन्याचे चरण नवीन तऱ्हेचे मात्रालेख दर्शवितात. "छंदोरचने"त तसे नमुने नमूद केलेले नाहीत. त्याशिवाय 'चंद्रकांता'च्या व येथल्या खास प्रदीर्घ धाटणीच्या रचनेचे चरणहि आहेतच.

ऐका देवा चंद्रावळिने कथिली सावित्री ।

हरिचरणीं मज द्यावी भक्ति मुक्ति ॥

देवी पार्वती-नाथाचें करीन निरंतर स्तवन ।

सावित्रीचीं आख्याने गाती ।

पतिसहित चौदा भुवनें राज्य करिती ।

देवी पार्वती-नाथ मज कमळापति प्रसन्न होती ॥

(पृ. ५२)

गीताचा हा अंतभाग आहे. यांत प्रथम, द्वितीय, चतुर्थ हे चरण 'चंद्रकांता'च्या धाटणीचे आहेत. तिसरा व सहावा हे चरण प्रदीर्घ नमुन्याचे आहेत. मधला चौथा चरण नवीन नमुन्याचा आहे; त्यांत २ पद्मावर्तने व अंती 'गा' आहे. त्याला 'सावित्री' म्हणावे.

या "सावित्री"-गीतांत अमुक चरणांचे असे पद्यबंध नाहीतच. क्वचित् चतुष्पदी पद्यबंधाचा भास होतो. बह्वंशीं चरण "चंद्रकांता"च्या नमुन्याचे आहेत. बरेचसे चरण ४ पद्मावर्तने व अंती १ गुरु या प्रदीर्घ नमुन्याचे आहेत. लघु रचनेचीं वैचित्र्येहि पुष्कळ आहेत. "धवळ्यां"ची रचना या गीताच्या मानाने फारच नियमित म्हटली पाहिजे. या 'गीता'ची संहिता निश्चित ठरल्यावर कदाचित् याहून अधिक सुघटित रचना नियमित करता येईलहि.

(आ) बालगीतें - उखाणे - फुगडीगीतें :

(१) बालकांचीं गीतें :

' अडगुलं मड् गुलं । सोन्याचं कड्गुलं ।

' रुप्याचा वाळा ' तान्ह्या वाळां ' तीट लावूं ॥

' अंदा मंदा । गिरगिर कांदा

' अर्धी भाकर । सगळा कांदा । तीट लावूं

चतुर्मात्रक गटांचीं 'पादाकुलकी' धावती रचना.

। - - - - - । - - - +
चांदोबा चांदोबा टोपी देऽऽ

' आज नको वाळा ' उद्यां येऽऽ ॥

लघुप्रयास म्हणणीची "अचलगति" रचना.

बोल बाई ' बोल ग ऽऽ

तुझ्या ' बोलाचें काय वानूं ' मोल ग ॥

डोल बाई ' डोल ग ऽऽ

जाइ ' जुईचीं लाख फुलें ' तोल ग ॥

हांस बाई ' हांस ग ऽऽ

माझ्या ' आंगणीं माणिकांची ' रास ग ॥

नीज बाई ' नीज ग

गाई ' अंगाइ काउ चिउ ' तुज ग ॥

' वधूवल्ली ' - ' शिवराज ' वगैरे पद्यांतील ध्रुवपदाची ' - - । - - ऽऽ
- । - - - - । - - ' ही "छंदोरचनें" त नांव न दिलेली पद्यावर्तनी रचना.

' चांदोबा चांदोबा ' भाग्लास् का ऽऽ

' लिंबोणीच्या झाडाआड ' लप्लास् काऽऽ

'लंबोणीचें झाड' करवंदीSS

'मामाचा वाडा' चिरेवंदीSS ॥

द्रुतोच्चारी 'अचलगती'ची घाटणी येथे भासमान होते.

'येरे येरे पावसा' तुला देतो पैसा'

'पैसा झाला खोटा' पाऊस आला मोठा ॥

'येग येग सरी' माझे मडकें भरी

'सर आली धावून' मडकें गेलें वाहून ॥

'शुद्धसती'शी जुळती, छांदस मधील धावती द्रुतोच्चारी रचना.

कशासाठी पोटासाठी । खंडाळ्याच्या घाटासाठी ॥

'पादाकुलकी' रचना.

'साड्या माड्या ! पापुड्याSS ! पापुड्याSS

गंगणीचीं लेकूरं ! माकुड्याSS ! माकुड्याSS

तिथं होती एक ! सालुंकीSS ! सालुंकीSS

सालुंकीच्या पायांत ! दोर गSS ! दोर गSS

गंगणीचा नवरा ! चोर गSS ॥ ("म. सा. प." ४/१)

अष्टमात्रक आवर्तने; अन्त्य चरण 'अचलगती'चा; बाकीच्या प्रत्येक ओळींत शेवटच्या दोन आवर्तनांत प्लुत मात्रांची कूस "छंदोरचने"त

नसलेला 'प। - - + SS। - - + SS।' हा नमुना 'गंगणी' रचनेचा म्हणावा.

आप्पड तिप्पड ! तिम्बे लाडु । तिंबे लाडूचं तेल काढूं ॥

तिंबे लाडूचं ! एकच पाSSन् । घर म तिंबे ! तिरपा कान् ॥

("म. सा. प." ४/१)

प्रथमार्धांत बहुशः 'पादाकुलकी' रचना; उत्तरार्धांत 'अचलगती'ची घाटणी - "एकच् कान्SS" यासारखी.

अडम् तडम् ' तडतड बाजा'
हुक्का टिक्का ' रेस मास'

करवंद जाळी ' फुल्ल्योऽऽऽऽ ॥ ("म० सा० प०" ३/१)

अष्टमात्रक 'पादाकुलकी' रचना; शेवटच्या ओळींत 'शुद्धसती'ची छटा. कांही ठिकाणीं

काळी करवंद ' जाळी फुल्ल्यो
असें म्हणतात. मग तेथे सर्वत्र 'पादाकुलकी' रचना होते.

(२) उखाणे :

' मीऽऽ जाते रागे रागे तूंऽऽ कां ग माझे मागे ॥ (सावली)

प्लुतिजन्य आंदोलनयुक्त म्हणणी. ' -ऽऽ - - । - - - - ' माला नवी मात्रावली न मानता 'पादाकुलका'चें वैचित्र्य म्हणावें.

' ताऽर ताऽर तारलेऽऽ । विजापूर मारलेऽऽ

' बारा घरसे ' तप केलें ' हाती नाही ' लागलेऽऽ ॥ (सूर्य)

प्लुतियुक्त आंदोलनाची 'अचलगति'; तिसरा चरण 'पादाकुलकी'.

' गाजत गाजत ' आले, त्यांचे ' विखासारखे ' पाय्

' अजून कां नाही ' आले कोणी ' थापटले कीं ' काय् ? (डांस)

विशिष्ट निसरड्या उच्चारणाची 'चंद्रकांत' रचना. म्हणणी द्रुत.

' पाऊस नाही ' पाणी नाही ' शेत् कसं ' हिर्वं

' कात नाही ' चुना नाही ' तोंड् कसं रंग्लं ॥ (घोपट)

विशिष्ट निसरड्या व छांदस उच्चारणाची 'लवंगलता', म्हणणी द्रुत असतां 'पादाकुलकी' धाटणी.

मुप्मूर् लाह्या । त्यांत रूपाया ॥ (चांदण्या-चंद्र)

चतुर्मात्रक आवर्तनांची रचना. दोन्ही ओळी मिळून 'पादाकुलकी' जाति.

' अंग नाचे ' तंग नाचे ' तंगाऽऽची ' दोरी नाचे

' मीऽऽ नाचे ' बाबू नाचे ' बाबूऽऽची ' शेंडी नाचे ॥ (ताकाची रवी)

प्लुतियुक्त 'पादाकुलकी' रचना.

(३) फुगडीसारख्या खेळांतलीं गाणीं :

' एका हाताची ' फूगडीऽऽ । ' मामा घेतो ' लुगडीऽऽ ॥

' लुगड्याला नाही ' दोऽऽराऽऽ । ' मामा माझा ' गोऽऽराऽऽ ॥

' मामी माझी ' काऽऽळीऽऽ । ' शेवंतीची ' जाऽऽळीऽऽ ॥

प्रथम 'अचलगति' व मग 'शुद्धसती' यांची आंदोलनयुक्त रचना.

' फुगडी खेळूं ' दण्णादण्णा । ' रुपये मोजूं ' खण्णा खण्णा ॥

' बामळीची ' साल्, माझा । ' कंबरपट्टा ' लालऽऽ ॥

' मेंऽऽदीचें ' झाड माझीं । ' पार्ची बोटें ' लालऽऽ ॥

प्रथम 'पादाकुलक' व शेवटीं 'पिशंग' अशी रचना म्हणावी लागते.

' आम्हि दोघी मैत्रिणि ' जोडीच्याऽऽ

' हातांत पाटल्या ' तोडीच्याऽऽ

' आम्ही दोघी मैत्रिणि ' गळा घालूं वेढाऽऽ

' पट्कन् खाउं आम्हि ' साखरेचा पेढाऽऽ

' आम्हि दोघी मैत्रिणी ' गळा घालूं मिठीऽऽ

' कट्कन् मोडूं आम्ही ' खोबऱ्याची वाटीऽऽ ॥

दुतोचारी धाटणीची 'अचलगति'सदृश रचना.

इस् वाइ इस् । दोडका किस्
 दोडक्याचि फोड् । लाग्ते गोड्
 आणिक् तोड् , बाई । आणिक् तोड् ॥
 झिम् पोरी झिम् । कणळाचें भिग्
 भिग गेलें फुट्टून् । पोरी गेल्या उठून् ॥

वरच्या दोहोंत 'पादाकुलकी' रचना भासते.

'चला ग बाई 'वारूळाला'
 'नागोत्राला 'पूजायला'
 'पृथ्वी झेली 'नाग्राज्SS'
 'त्याची पूजा 'चाले आज्SS'
 'दूध लाह्या 'वाहूं त्याला'
 'चला ग बाई 'वारूळाला ॥

मुख्यतः अष्टमात्रक 'पादाकुलकी' व 'अचलगती'ची रचना, पण म्हणणीची खास लकब कित्येक वेळा-

चला ग 'बाईSS' वारूSS 'ळालाSS

-अशी षण्मात्रक असते. पुढे आलेल्या एका गोमंतकी लोकगीतांत या तऱ्हेची षण्मात्रक रचना आलेली आहे. ही लकब मुख्यत्वे लोकगीतांत अनेक वेळा आढळते.

'सर सर गोविं- 'दा येतो
 'मजवर गुलाल 'फेकीतो
 'त्याच्या गुला- 'लाचा मार
 'आमच्या वेण्या 'झाल्या लाल्...

'अचलगति' जातीची रचना. मात्र पहिला चरण वेगळ्या धाटणीने

- - ' - - + ' - - -
 सर् सर् गोविंदाSS येSS तो

अशा प्रकारे आद्यतालकपूर्व मात्रासमूहाने सुरु करून ष्लुतियुक्त आंदोलने घेत म्हणण्याची पद्धत आहे. हे एक खास वैचित्र्य आहे.

- - - | - - - - - | - - -
नाच ग घुमाऽऽ । नाचूं मी कशीऽऽ

- - - | - - - - - | +
ह्या गांवि-चाऽऽ । त्या गांवि-चाऽऽऽ

माळी नाही आलाऽऽ । फुलं नाहीत मला

कशी मी नाचूंऽऽ । नाच ग घुमाऽऽ ॥

षण्मात्रक आवर्तनांची 'परिलीना'ला जवळची रचना.

पिंगाबाई पिंगा चवळीच्या शेंगा

चवळीच्या शेंगेला दाणाच नाही, बाइ, दाणाच नाही

मामाच्या मुलीला नाकच नाही, बाइ नाकच नाही

माझा पिंगा गेला दूरी आणल्या तूरीऽऽऽऽ

पगडा फू बाइ पगडा फूऽऽऽऽ

माझा पिंगा जातो विहिरि आणतो दोरीऽऽऽऽ

पगडा फू बाइ पगडा फूऽऽऽऽ

(संग्र० म. वि. डोंगरे, "म. सा. प." ४/२)

अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना. "माझा पिंगा०" वगैरे ठिकाणी द्रुतोच्चारी म्हणणी; कांही ठिकाणी अधिक मात्रांची कूस शब्द ओढून भरून काढावयाची; उदा., 'फूऽऽऽ'. 'पादाकुलकी' स्पर्श जाणवतो.

नखोल्या बाइ नखोल्याऽऽ ॥ चंदनाच्या टिकोल्याऽऽ ॥

एक टिकली सांडली ॥ गंगेत जाऊन बुडलीऽऽऽऽ ॥

गंगेला आला लोंढा ॥ भिजला माझा गोंडा ॥

गोंड्याच्या पदरीं काडी ॥ 'भिजली माझी साडी ॥
साडीच्या पदरीं रुपाया ॥ 'भाऊ माझा शिपाया ॥
शिपायानें केली चोरी ॥ 'गळ्यांत बांधली दोरी ॥

(संग्रा० म. वि डोंगरे, "म. सा. प." अंक ४२)

अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना; 'अचलगति' व 'शुद्धसती' यांमधील, चरणान्तीं कांही मात्रांची कूस असलेल्या, ओळी. त्यामुळे आंदोलित गति सहज निर्माण होते.

काय बाइ पुण्याची तारीफऽऽ । लूंग्गा निघाल्या बारीकऽऽ ।
टोपीवाल्याचा मूलखऽऽ । आंगिन गाडिला कूलूपऽऽ ॥

'अचलगति' घाटणीची अष्टमात्रक आवर्तनी रचना. षण्मात्रक वैचित्र्यहि आहे—विशेषतः द्रुतोच्चारी म्हणणीमध्ये.

'झेंडलोबाच्या की झेंडलोबाऽऽ ॥

'तीन तांदुळ खडलोबाऽऽ ॥

रायगड किल्ल्यालाऽऽ सोन्याच्या पांच पाय-व्या ।

कोंबडा आरवतोऽऽ मुंबईच्या बंदरा-ला

हत्ती झुलतोऽऽ वसईच्या बंदरा-ला

'रामा हातांनी कळ्या तोडी

'सीता झान्यांनी पाणी घाली

'दिवाळीची पोर पाठिस लागलि मोर'

'झेंडलोबाच्या किं झेंडलोबाऽऽ ॥

हें गाणें मुलगेहि म्हणतात. कोंकणांत महाडाकडे विशेष रूढ आहे. यांत अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना आहे. 'अचलगति' व 'पादाकुलक' यांची धाटणी विशेष; बाकी ओळींत प्लुत मात्रा व आद्यतालकपूर्व शब्द यांची योजना. यांत त्रिकल्पे षण्मात्रक म्हणणीहि असते.

(इ) हादगा-फेर वगैरेचीं गाणीं :

“स्त्रीगीते” : ले. डॉ. कमलाबाई देशपांडे

(१) आगोयऽऽ पागोयऽऽ घालीझिंगो-याऽऽ
 सीता बोल तेऽऽऽऽऽ पान हाल-तेऽऽ
 'मथुरेच्या' बागेंतऽऽ 'जाइन् म्हण-' तेऽऽ
 'लाऽऽल' साऽऽडीऽऽ 'आणिन् म्हण-' तेऽऽ

छादस अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना आहे. “सीता बोलते” वगैरे चरणांत छांदस ‘कालावेगा’ची रचना भासमान होते. पण इतर ओळींत नेहमी तशीच रचना नाही.

(२) 'आंबा पिक-' तोऽऽ 'रस गळ-' तोऽऽ
 'कोकणचा' राजाबाई 'झिमा खेळतोऽऽ

हें गीत “छंदोरचने”त उदाहरणार्थ घेतलें असून त्याची रचना छांदस ‘कालावेगा’सारखी आहे असें निर्देशिलेलें आहे. याची तुलना वरच्या गाण्यांतील तशाच ओळींशी करतां येईल.

(३) 'अशी लवे' तशी लवे 'कर्दळीचा' खांब लवे'
 'तसं माझं अंग लवे गोडंवे सइ गोडंवेऽऽ

यांतील तीन चरण ‘पादाकुलका’चे व एक ‘अचलगती’चा आहे.

ही संयुक्त रचना छांदस 'श्यामाराणी' म्हणावी लागेल. पण ती गाण्यांतील सर्वच कडव्यांत एवढी नियमित रचनेची व ओळींची नाही.

(४) 'पावशेर कोंडा 'ध्या हो विहिणी 'बरव्या लेकी 'ध्याहो विहिणी
'मणभर कोंडा 'घेऽऽतोऽऽ 'बरव्या लेकी 'देऽऽतो

पहिले दोन चरण 'पादाकुलक' जातीचे. पुढचे प्लुतियुक्त 'शुद्ध-सती'चे किंवा 'देवद्वार' अभंगाचे प्लुतियुक्त चरण म्हणावे लागतील.

(५) आथुलाऽऽ 'माथुलाऽऽ 'बाई चरणी 'घातीलाऽऽ
चरणीच्या 'सांऽऽडेऽऽ 'हातपाय खण ख- 'णिन् गोंडेऽऽ
'एक् एक् गोंडा 'वीसाचाऽऽ 'साडे नांगर् 'नेसायचाऽऽ
'नेसान् नेसा 'बाहुल्यानोऽऽ 'वर्सन् वर्सन् 'पावल्यानो

पहिल्या ओळींतील रचनेत प्रथम दोन प्लुतियुक्त अष्टमात्रक आवर्तने व पुढे त्यांना जोडून 'अचलगती'चा एक चरण आहे; प्लुतियुक्त आवर्तनांची एकंदर ठेवणहि 'अचलगती'चीच आहे. दुसऱ्या ओळींत प्रथम 'शुद्धसती'चा चरण आहे, पण येथे दुसऱ्या आवर्तनांत दोन प्लुतींनी मात्रा भरून काढावयाच्या आहेत, एका प्लुतीने नव्हे. त्यापुढे 'अचलगती'चा चरण जोडलेला आहे. शेवटच्या दोन्ही ओळींत 'अचलगति' आहे. पहिल्या ओळींत छांदस रचनेचा भास होतो. या रचनेत वैचित्र्ये फार आहेत त्यामुळे एकच निश्चित मात्रावली सांगतां येत नाही.

(६) गुंज ध्या बाई गुंजवळाऽऽ दारीं सूर्य उगवलाऽऽ

'उगव उगव बाप्पा सूर्याकांता

'गाईचीऽऽ 'बिरड-सूटऽऽली

'गाइ निघाल्या 'वनीं रिघाल्या 'आम्ही खेळूं धाकल्याऽऽ

पहिल्या ओळींत दोनदा 'अचलगति' आहे; दुसरी ओळ 'पादाकुलका'-ची आहे; तिसऱ्या ओळींत पहिल्या अष्टमात्रक आवर्तनांत प्लुति आहे व पुढे आवर्तन आहे, म्हणजे 'अचलगति'चा व्यत्यास आहे ! शेवटच्या ओळींत 'पादाकुलक' व 'अचलगति' आहेत. "गाईची विरड सुटली" या ओळींची म्हणणी पुढीलप्रमाणे मानल्यास अधिक बरे :

1 - - + 1 ~ - - ~ - -
गाईचीSS विरड सुटली ।

(७) जइताचें गाणें :

' आली वर्साचि ' पंचमीSS ' जाती आवाजी ' खेळाया
' अगअग ' माझेआई ' करग करग ' भूक लाडू ।
' करग करग ' तान्ह लाडु ।....

पहिल्या ओळींत 'अचलगति' दोनदा आहे; पुढे 'पादाकुलका'चे तीन चरण, हें सबंध गीत मोठें असून बहुधा याच रचनेचें आहे. यांतील चतुर्मात्रकांची योजना फेराच्या गाण्याला योग्य अशी आंदोलनयुक्त आहे. म्हणणी विकल्पे षण्मात्रक होत असल्याचा शोक आहे.

(८) वइ वरलं कारलं ' साजिरं ग सइ ' गोजिरं गSS
सखूबाइ सुग्रीणीनं ' तोड्लंन् ग सइ ' तोड्लंन् गSS
शिंप्या घरचा ' शेलाSS । माळ्या घरचा ' तुराSS
तिन् आपला पतीSS । समजाविला सइ । समजाविलाSS

हें गाणें लघुप्रयास म्हणणीने म्हणावयाचें असतें. त्यामुळे बहुतेक अक्षरें ह्रस्वोच्चारितच असतात. तरीपण त्यांत कांहीतरी नियमित आवर्तने आढळतातच. पहिल्या ओळींत एक अष्टमात्रक आवर्तन व पुढे 'अचलगति' जातीचा चरण आहे. तसेंच दुसऱ्या ओळींतहि. तिसरी ओळ लघूच्चारित म्हणणींत 'पादाकुलका'च्या दोन चरणांची ठरते. शेवटची ओळ पुन्हा पहिल्या दोन ओळींच्याच घटनेची आहे.

याच गाण्याची घटना सावकाश म्हणणीप्रमाणे निराळी होईल. प्रथम दोन 'अचलगति' व एक 'पिशंग'; नंतर एक 'पादाकुलक', एक 'अचलगति' आणि एक 'पिशंग'; तिसऱ्या ओळीत 'शुद्धसती' दोनदा; चौथ्या ओळीत 'शुद्धसती', 'अचलगति' आणि 'पिशंग' यांचा संयोग.

(९) रुण झुण पांख-राऽऽऽऽ जा माझ्या माहे-राऽऽऽऽ
 कमानी दरंवा-जाऽऽऽऽ त्यावर बसा जाऽऽऽऽ
 सांग माझ्या आई-लाऽऽऽऽ न्या मला माहे-राऽऽऽऽ

यांत 'पिशंग' द्विरावृत्त आहे. मात्र चतुर्मात्रक गट व विशेषतः प्लुतियुक्त म्हणणी यांचा वापर गातांना विशेष होतो. या घटनेच्याच छांदस प्रकाराला 'आंदोलन' नांव आहे, पण मात्रिक प्रकाराचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. याची म्हणणी विकल्पे षण्मात्रक आवर्तनांची ऐकिली आहे व तीच मुख्य असावी :

'रुणझुण' पांखऽऽ' राऽऽ ॥ 'जा माझ्या' माहेऽऽ' राऽऽ
 (१०) 'माझ्यारे' लक्ष्मणा' दीराऽऽ । 'माला वा' नेतोसी' कुठेंऽऽ ।
 'तुझ्याग' माहेरच्या' वाटेऽऽ ।

'ही नव्हे' माहेरची' वाटऽऽ । पोफळी' वन बहु' दाटऽऽ ।

ही रचना षण्मात्रक आवर्तनांची म्हणावी लागेल. दोन पुरीं आवर्तने आणि पुढे ४ मात्रांचा अंत्य तुकडा अशी ही घटना होते. तिचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही. वरील मोडणी प्राधान्याने छांदस स्वरूपाची आहे. तिला नवीन 'लक्ष्मण' ही संज्ञा द्यावी.

हीच रचना अष्टमात्रक म्हणणीनेहि म्हणतां येते. तिचें स्वरूप पुढच्या गाण्यांत स्पष्ट आढळतें :

'माझ्यारेऽऽ' लक्ष्मणा' दीऽऽ' राऽऽ

(११) 'हस्तगऽऽ' दुनियेचा 'राऽऽ जाऽऽ

'तयासीऽऽ' नमस्कार 'माऽऽझाऽऽ

पहिलें अष्टमात्रक आवर्तन प्लुतियुक्त, दुसरें आवर्तन पुरें आणि तिसरें चतुर्मात्रक खंडाचें आवर्तन. याचें दिग्दर्शन "छंदोरचने"त नाही. पहिलें आवर्तन पुरें झाल्यास रचना छंदस 'वंशमणि' होईल. वरच्या गाण्यांत विकल्पें ही मोडणी शक्य होती. पण या गाण्यांत मात्र विकल्पें षण्मात्रक मोडणी नीट जमत नाही.

(१२) "राधा 'रुसऽऽली' मंदीरींऽऽ' समजावीतो 'हरी

'मृगपंक्ति' जाति. मात्र चाल "सांगड बांधा रे०" वगैरे गीताच्या चालीपेक्षा अधिक द्रुत व आघातयुक्त म्हणणीची असते. पद्मावर्तनी रचना.

संकलित गीतें :

(१) 'ऐलमा 'पैलमा' गणेशा' देवा

'माझा खेळ्' मांडूं दे 'करिन् तुझी' सेवा

'माझा खेळ्' मांडिला 'वेशीच्या' दारीं

'पारावत घुंमत बुरुजा-वरी

ही षण्मात्रक 'परिलीना'ची छंदस छाया आहे. शेवटच्या ओळींत अंती ~ + आहे तें - + असें मानावें लागतें. 'ऐलमा - पैलमा' हे बहुधा 'एलं नमन् - पैलं नमन्' यांचे अपभ्रंश असावेत.

(२) 'अक्कण माती' चिक्कण माती' खळ्गा जोऽऽ' खणावाऽऽ

'अस्सा खळ्गा' सुरेख बाई 'जातें जेंऽऽ' रुवावेंऽऽ

'अस्सें जातें' सुरेख बाई' गहूं तेऽऽ' ओल्वावेऽऽ...

“छंदोरचने”त छंदस “वैकुण्ठ” आहे, त्याचेंच हें मात्रावर्तनी रूप दिसते. हें मात्रिक रूप मात्र “छंदोरचने”त दिलेले नाही. पद्यावर्तनी रचना.

(३) आम्च्या माहेरचाऽऽ वैद्य आला बाई वैद्य आऽऽ-लाऽऽऽऽ
 त्याला बसायलाऽऽ नीळी घोडि बाई नीळी घोऽऽ-डीऽऽ

यांत पहिला तुकडा आद्यतालकपूर्व आहे. आवर्तने अष्टमात्रक आहेत. या रचनेचा उल्लेखहि “छंदोरचने”त नाही. रचनेतील प्लुतिस्थानांमुळे या फेराच्या गाण्यांत आंदोलित गति उत्पन्न होते.

(ई) स्त्रियांचीं बैठकीचीं गाणीं :

या तऱ्हेच्या स्त्रीगीतांत नियमित जातिरचना आढळते. त्यांपैकी अनेक गीतांचा विचार “छंदोरचने”त केलेला असल्यामुळे येथे पुनरुक्ति करित नाही. फक्त कांही विशेष तपशिलाचीं वाटलीं तेवढींच गाणीं पुढे दिलीं आहेत.

“अंतर्गृहांतील गीते” : संपा. सरस्वतीबाई टिपणीस

(१) “रूपलेणी” :

बा-ळ दिसे गोजिर वाणेंऽऽ । या अशा रूप ला-वण्येंऽऽ
 हौ-शीगे पितया त्यांनींऽऽ । के-लीं हीं बाळ लेणींऽऽ

या गीतांची जाति ‘उद्धव’ आहे.

(२) “शाळेचे चाळे” :

नं-दानें दिन पा-हीला श्री-हरिला बोला-बोला
 आ-णविली रंगित पाटी दे वस्त्रें पंतो-जीला

घाली शाळे-ला ऽऽऽऽ

जाति 'उद्धव', अंत्य चरण 'पिशंग' जातीचा आहे. शेवटचा संयोग "छंदोरचने"त दिलेला नाही.

(३) "पीतांबर" : एके दिवशीं 'हरि असतां निज-भवनीं
प्राणवल्लभा ' जवळीं नाहीं ' कोणी...

याची जाति अष्टमात्रक "वंशमणि" आहे.

(४) "द्वादशमासी" : अश्विन 'मास होऽऽ रुक्मिणीऽऽ
' विनवी हरिला-गुनी

जाति 'मृगपंक्ती'ची रचना आहे; थोडे छंदस मिश्रणहि आहे.

(५) "विष्णुपत्नी" : द्रौपदि ब्रहीण तीऽऽ कृष्णाचीऽऽ ।
' सेवा करि तुल-सीची

याची रचनाहि 'मृगपंक्ती'चीच आहे. चाल मात्र वेगळी.

(६) "कंचुकी छंद" : कंचुकिचा 'छंद बाइ 'लागला म-ला
' पुरविण्यासि इच्छा रघु-राय धांव-ला

जाति "धवलचंद्रिका" आहे; पण त्रिमात्रक विभागांची मोडणी आहे.

(७) "विरही राम" : 'लपुनि बसुनि 'प्रीति मम 'लाविसी क-'सा
घ-'नांबुविना 'धीर निघे 'चातका क-'सा ॥
'मधुर तुझा 'शब्द श्रवणा 'रंजवील 'का
अ-'भागि हस्त 'हाय कंठि 'त्या पडेल 'का ॥

'धवलचंद्रिका' आणि 'रुचिरवदना' यांची द्विपदी रचना.

(६) "पुनरागमन" : कौसल्या म्हणे सुमित्रे अव-धारीं
' स्वप्न देखिलें 'मी पहांटेच्या 'प्रहरीं... ॥

घटना 'वंशमणि'ची दिसते, पण पहिली ओळ 'भूपती'चीहि होऊं शकेल :

कौ-सल्या म्हणे सुमित्रे अव धारीं

(९) "बोलाचा अर्थ" : अहो शंकराऽऽ बोलाचा अर्थ कराऽऽऽऽ ॥ध्रु०॥

कोणाला होतें सो-डि त

को-णाला होतें बा-धि त

को-णाला धरुनि ह-स्त कीं

हो-तें मि फिरवित मस्त-कीं ...अहो० ॥

अंतरा आहे 'भरतखंड' मात्रावलीचा, अंतीं असलेला; त्याऐवजी आदि-अंतीं - + असलेला अंतरा असता तर ती जाति 'वधूवल्ली' झाली असती. आहे त्या स्वरूपांत ही विषम जाति नवीनच म्हणावी लागते.

(१०) "माहेर" : माहेर तें 'माझेंऽऽ 'कैलास 'नगरीऽऽ
माता मा-जी तीऽऽ 'गिरिजा सु-दरीऽऽ
माझा पि-ताहोऽऽ 'त्रिपुरान्त-कारीऽऽ
त्याची मी 'कन्याऽऽ 'बाईऽऽ ॥

एक षण्मात्रक आवर्तन आणि ४ मात्रांचा तुकडा, अशा रचनेचें दोनदा पुनरावर्तन पहिल्या तीन ओळींत आहे. चौथ्या ओळींत प्लुतियुक्त आवर्तने आहेत. - - - । - ऽऽ या घटनेच्या मात्रिक रचनेचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाही; मात्र छांदस रचनेतील "निर्झरगीत" असें आहे. अर्थात् - - - । - + ही मात्रावली आणि - - - । - - ऽऽ । - - ऽऽ ही मात्रावली यांच्या संयुक्त रचनेचा उल्लेख "छंदोरचने"त नाहीच.

इतर स्त्री गीतें : यांपैकी १ ते ४ स्वसंकलित.

(१) देवकी 'विनवी वसुदे-वाऽऽ बालक 'नेतां परगा-वा
घेउनि 'मांडीवर ता-न्हाऽऽ नाही 'केलं स्तनपा-ना

नाहीं ' देखिलें पुत्रवद-नाऽऽ बालक ' नेतां परसद-ना
याला गडे ' नंदाघरिं ठे' वाऽऽ बालक ' नेतां परगां-वा
यांत 'भुवनसुंदर' द्विरावृत्त आहे. चाल मात्र फार भिन्न आहे.

(२) रुक्मिण ' पुसते कृष्णा-लाऽऽ आज कां ' रावे-गृहिं गे-लाऽऽ
कृष्ण ' म्हणे गे रुक्मि- ' णीऽऽ होतो ' पांडव सद-नींऽऽ
प्रतिज्ञा ' केली मीष्मां- ' नींऽऽ निःक्षत्र ' करिन मी धरणीऽऽ
' उदयिक मारिन ' पांडवांना ' असा निश्चय के-लाऽऽ ।

'भुवनसुंदरा'च्या (द्विरावृत्त) ३ ओळींना जोडून 'चंद्रकांता'चा दीर्घ
चरण अशी ही समग्र रचना होते. संयुक्त जाति 'छंदोरचने'त अगदी
याच स्वरूपांत नाही. मात्र एकेरी 'भुवनसुंदर' चरण आणि चंद्रकांत मिळून
'गाधिज' जाति बनते, तिला ही रचना फार जवळची आहे.

(३) 'गजव्रत' :

कुन्ति ' म्हणे धांव श्री- ' हरी, अतां गेली ' ववमुनियां गा-धारी ॥
ही रचना "आदिसुन्दरी" जातीची ठरते. ('भरतखंड' + 'पर्वती')

(४) शे-षाचा पलंग ' ज्याचाऽऽ । सख-यांनो तो गडि ' अमुचा
पर- ' मेषी नाभी-कमळीं । गो ' वर्धन धरिले ' बोयीं
घे- ' तलासे अवतार ' ज्यानें । जन- ' नी जठरासि ' नेणें
पां- ' डवांसि विजयी ' करणें
कळ-वावरि खेळ ज-याचा । सख-यांनो तो गडि ' अमुचा ॥

ही समग्र रचना 'उद्धवा'च्या आवृत्त चरणांची आहे. चाल मात्र
वेगळी असते.

(५) "तुळशीचें गाणें" : (संग्र० म. वि. डोंगरे, "म. सा. प." २।१)
तुळ्शी तुळ्शी ' तूं माझी काशी ॥ वृंदावनीं ' एकादशी ।

नांव घ्यावं ।तुळशीचंSS ॥ पातक जाई 'जन्माचंSS ।
 अरे अरे रामा 'तुझ्या जवळ काय आहे ? ।
 पिव्ळा पितांबर 'नेसला आहे ।
 गरुडावर 'बसला आहे ।
 हळदीचा सडाSS ॥ कुंकवाचा पुडाSS ।
 दे जन्म अक्षयी 'दे माझा चुडाSS ॥

कहाण्यांच्या धाटणीवर म्हणावयाचें गीत. पण यांत मात्रिक आवर्तनें जवळ जवळ पूर्ण स्वरूपांत आढळतात. प्रारंभीं 'पादाकुलक' व पुढे 'अचलगति' भासमान होते. नंतरची रचना मात्र गद्यपद्याच्या सीमेवरची लवचिक उच्चारणाची आहे. जुन्या काळची ही 'मुक्तशैली'च होय.

[२] प्रांतिक लोकगीतें :

(अ) वन्हाडी लोकगीतें :

श्री. ना. गो. हूड-संगृहीत गीतें—'म. सा. पत्रिका', अंक ७०, ७४ :

(१) 'सखू मी जो-डतो, 'बामनाची 'नात
 तिच्या 'माठीले कळस 'सात

(२) 'सव्वा खंडी 'फूल, महा-देवाच्या शे-जीले
 पार-वती वारा 'घाले, चार 'समया वा-जूले ॥

वरील संग्रहांतील या गीतांत व इतर गीतांतहि 'देवीवर' अभंगाची रचना आहे.

"वन्हाडी लोकगीतें" : संपा० : श्री. पां. श्रा. गोरे :

(३) 'घराची अ-स्तुरी, जसं 'कापसाचं 'बोंड
 बाहे-रच्या नारी-साठीं, धुतो 'गलीवर 'तोंड ॥

“लोककथा व लोकगीते” : संपा० : श्री. वि. वा. जोशी :

(४) राईवोऽऽ ' राईवोऽऽ ' आम्ही खेळूं ' राईवोऽऽ ॥ध्रु०॥

राइत् देळा ' बहुल्या लेऽऽ ' बहुल्या लेऽऽ

• एक् का गौरी ' उरपत् लीऽऽ ' उरपत् लीऽऽ

ध्रुवपदांत ४ अष्टमात्रक आवर्तने आहेत. पण पहिल्या आवर्तनांत जेथे प्लुति आहे तेथे अक्षर असतें तर ओळ छंदस 'अचलगती'ची द्विरुक्ति ठरली असती. अंतःपदांत 'अचलगती'ला जोडून आणखी एक प्लुतियुक्त आवर्तन आहे. मात्र येथे बरीच आवर्तने मात्रिक आहेत.

(५) ' काकडी दूध ' माऽयवोऽऽ ' दूध माऽय ' वो ॥ध्रु०॥

' तपवली काली ' पिवळी शई '

' सौभाग्याचे ' वोऽऽऽऽ ' माझ्या लाडा 'चेऽऽऽऽ

' गोराइ अंगोळ ' करुन वोऽऽऽ ' शोभा लेवुन ' जाऽय वो

' मी कशि लेक ' वोऽऽऽऽ ' शंकर लागले ' वाटेऽऽऽऽ

' शंकर ' नव्हते ' वोऽऽ ' सांगातीऽऽ

' मजला टाकुन ' जातीऽऽ

या गाण्यांत अष्टमात्रक आवर्तने आहेत. 'पादाकुलक', 'अचलगति' आणि 'शुद्धसती' यांच्या मोडणी आहेत. " शंकर नव्हते वो० " वगैरे दोन ओळींत आद्यतालकपूर्व मोडणी घेतल्यास ती 'मृगपंक्ति' होईल. 'पिशंग' जातीचे चरणहि वरच्या रचनेत आहेत. एकूण गाणे संमिश्र स्वरूपाचें आहे.

(६) "सणांची जंत्री" : ' आली आग्याडी ' सण हांकारो ॥ध्रु०॥

' दुजली पुजली ' जीवती ॥ नागोबा लिहिला ' भिऽतीं ॥

ध्रुवपदांत द्रुत 'पादाकुलक' व पुढे 'अचलगति', 'शुद्धसती'. ही रचना मात्रिक आवर्तनाची व नृत्य-गायनाला अनुकूल अशी आहे.

लौकिक रचनाप्रकार

(७) "आसुरी धनाशा" : 'भावाची वंज' बहीण पहिली
'पाय धुण्याला' पाणी देली

यांत मात्रिक 'पादाकुलक' आहे. विकल्पे षण्मात्रक मोडणी.

(८) मी ग 'हरणुली होई'-न,SSS वनामधि जाईन पळू'-नSSSS
कधी 'नाहि सांपडी'-नSSSS ॥ध्रु०॥

तू ग 'हरणुली होशी'-ल मी ग 'पारधी होई'-नSSSS
वरि 'धारि फांसे मारी'-नSSSS 'तुला ग गवसी'-नSSSS ॥

ध्रुवपद व अंतरा (तीन ओळी) ही 'भुवनसुंदर' जातीची आणि
अंतरा (शेवटचा तुकडा) 'पिशंग' जातीचा, अशी संयुक्त रचना आहे.

(आ) कुडाळी-गोमंतकी-बेळगांवी गीते :

कुडाळी गीत : संग्रा० वा. रा. प्रभु, 'म० सा० पत्रिका' ४७वा अंक

नार कशि 'कापाऽड' ल्यव्ताऽऽ 'नाय बुड-' ल्याचीऽऽ 'चिंताऽऽ ॥
नार कशि 'चोळीऽऽ' ल्यव्ताऽऽ ॥ नार कशि बुग्डीऽऽ ल्यव्ताऽऽ....

भृंगावर्तनी जाति आहे. याच प्रकरणांत "माझ्या रे लक्ष्मणा दीरा" हे
आले फेराचे गाणे आहे, त्यासारखी चाल. पण येथे आवर्तनांत प्लुति
आहे. ही रचना "छंदोरचने"त उल्लेखिलेली नाही. मात्रिक-छांदस 'लक्ष्मण'.

गोमंतकी गीते : संग्रा० रा. ना. केळकर, 'म० सा० पत्रिका', ४७वा अंक

(१) पोवळ्या 'ढवऽऽ' ल्यांचाऽऽ । 'ढवळ्या' बैलांचा 'जोत बां'-धीलाऽऽ
डोंगरी 'जोत बां'-धीलाऽऽ
पेटी 'लागली' गे नांगरी । 'नांगर' शेताशी 'काय जा'-नंकऽऽ
जानंऽऽ-काचे 'वशीं',ऽऽ । 'पडला' उजऽऽ' वडऽऽ ।
राम 'बैसऽऽ'ला र'थांतऽऽ । 'सितेऽऽ' घेऊनी 'मांडीऽऽ' वराऽऽ

मारुऽऽ-ती ब्रऽऽ' हनऽऽ' चारीऽऽ । मोठ्याऽऽ' प्रीतीनें !

शेसऽऽ' भरीऽऽ ।

षण्मात्रक आवर्तनांची ही रचना आहे. पण आवर्तनांत प्लुतीचा आश्रय पदोपदीं घेतलेला आहे. ही रचना सर्वस्वी गेय आहे. “राम त्रैमला रथांत” या विभागातील रचना छंदस “देवीवर” रचनेसारखी अष्टमात्रक मोडणीची वाटते, कारण त्या दोन्ही ओळींचें एकंदर स्वरूप ओवीसारखें भासतें. परंतु तेथेहि षण्मात्रक मोडणी आहेच.

(२) सूर्या सामूख्यो ' सोड्ल्यो धारा

लेक जाता ' पर घरा ॥

पर घरा ' जातंय लेकी । आय आना-मागशी ।

काय आना-न मागशी । काय दासा ' म्हंशीऽऽ ॥

आधीं बाप्पा ' दितंयू म्हंशी । मगे बाप्पा ' नाय म्हंशी ।

सुमडाच्या ' फुलासाठीं । काय जाच ' करशीऽऽ ॥

रुमाडांचा ' सांडीन्ऽऽ । सोनीयाचा ' घडेन्ऽऽ ।

जाऽऽचई ' सोडीन्ऽऽ । काय लेकी ' तुझाऽऽ ॥

छंदस अष्टमात्रक आवर्तनांचा श्लोक आहे. ‘पादाकुलका’ची रचना मधेमधे नियमितपणे दिसते. मात्र गायनसुलभतेसाठी प्लुतिहि येथे भरपूर आहेत. षण्मात्रक वैचित्र्यहि संभवनीय आहे.

(३) रुक्मिण ' पावली ' माट्वाऽऽ ' दारीऽऽ

माटऽऽ- ' वाच्योऽऽ ' परि दे- ' खूनऽऽ

रुक्मिण ' संतोऽऽ- ' षलीऽऽ

रुक्मिण ' पावली ' माज्घरा ' दारीऽऽ

माज घ- ' राच्योऽऽ ' परिदेऽऽ- ' खूनऽऽ

रुक्मिण ' संतोऽऽ- ' षलीऽऽ

काननीं ' गावला ' नवलक्ष ' हारऽऽ
तो दीला ' मांवाऽऽ- ' पाशीऽऽ
मांवाऽऽ ' म्हणेऽऽ- ' सूनेऽऽ- ' पार्शीऽऽ
तुझ्याऽऽ ' गळ्याऽऽ- ' पार्शीऽऽ

षण्मात्रक आवर्तनांची रचना आहे. रचना छंदसच म्हणावी लागते. मूळ प्रकृति 'परिलीना' छंदासारखी आहे. पण प्लुति ठायीं-ठायीं आहेत. कांही ओळी मात्र छंदस 'परिलीना'सारख्या स्पष्टपणे वाटतात. शेवटच्या दोन ओळींतील प्लुतियुक्त आवर्तनांची तुलना कालभारात्मक फ्रेंच पद्य-रचनेशी करतां येते. या प्रबंधाच्या शेवटच्या प्रकरणांत याचें सविस्तर दिग्दर्शन केलें आहे.

बेळगांवी गीत : संग्रा० वामन चोरघडे, "साहित्य," ऑक्टो०, १९४८

गावड्यानं ' गाऊसं ' बांधीऽऽ ' लं गुरवानं ' तळसं ' खाणीऽऽ ' लं
एवढं ' तळंऽऽ ' खणल्या- ' तरी
तळ्याऽऽ ' पाणी कां ' लागेऽऽ- ' ना
बोलवा ' गांवींचे ' तलवा- ' रूऽऽ
बोलवा ' गांवींचे कोलवा- ' रूऽऽ
बोलवा ' नगरीं- ' चे भऽऽ ' दूऽऽ
बसूंऽऽ ' घालाचं- ' दनऽपा ' दूऽऽ
त्यानेऽऽ ' पोथी गा ' काढीऽऽ ' ली
त्यानेऽऽ ' नक्षत्रें ' गणींऽऽ- ' लीं

षण्मात्रक आवर्तनांची रचना. प्लुतियुक्त आवर्तने. 'धवलचंद्रिके'ला जवळची रचना. पण येथे अक्षरें छंदस विलंबितोचारी आहेत.

(इ) इतर प्रांतिक गीतें :

(१) "लंबाचीं गाणीं" : संग्रा० दुर्गा भागवत, 'म० सा० पत्रिका', अं. ६२

गाणें ३ रें : तेव्हांऽऽ 'मातेनें' शोक मां - डीलाऽऽ
 नारदा - नें तेव्हां ' इचार ' केलाऽऽ
 सोन्याचा ' नांगर ' रूप्याचा ' फाळऽऽ
 कुणव्याच्या ' बाळांनीं ' इचार ' केलाऽऽ ॥...

ही रचना षण्मात्रक छंदस 'परिलीने'ची दिसते. या संग्रहांतील इतर गाण्यांत घाटणी हीच आहे, पण प्लुतीची योजना खास गानानुकूल आहे.

(२) "महारा ब्रौलींतील गीत" : संग्रा० दुर्गा भागवत, 'सत्यकथा', फेब्र., ४९

उत्तर ' देशींचा ' भोजऽऽ ' राजाऽऽ
 आलाऽऽ ' वामन - भटाच्या ' नगरीं ' ऽऽ
 लाढाऽऽ - वंती ना ' उभी हिरि ' वरीऽऽ.... ॥

घटना मुख्यतः छंदस 'परिलीने'चीच, पण कांही आवर्तनांत मात्रिक वळणहि आहे. शिवाय प्लुतीची योजनाहि आहे.

(३) कोंकणी खेळियांचीं गाणीं :

काटखेळी : स्वसंकलित

(क्र. १)... ' सरान् सरो ' शंभर वावा ' दोरी, पाळणा ' हालवा होऽऽ
 झेपा ' घालीतेऽऽ ' घालीतेऽऽ ' राया रुक्मिण - माताऽऽऽऽ

पहिली ओळ 'पाळण्या'च्या विशिष्ट चालीची आहे. त्याची जाति 'मृगपंक्ति' झाली असती, पण आद्यतालकपूर्व तुकडा तेथे नाही. पुढची ओळ 'मृगपंक्ति'ची म्हणतां येते.

(क्र० २) ' घागर ' काळि तुझी ' सून गऽऽ ' काळीऽऽ
 ' टिच्किन ' घागर ' पाण्यापुढें ' गेलीऽऽ
 ' असाऽऽ ' गुरूऽऽ ' तान्हेलारे ' खेळिया ' ऽऽ
 ' तपेला ' भरुन पाणी ' पियाऽऽ - लाऽऽ ॥

मूळ प्रकृति षण्मात्रक 'परिलीना'ची. मात्रिक व छांदस दोन्ही रूपे येथे संमिश्र आहेत. कित्येक आवर्तनांत प्लुति आहेत. या गीतांची म्हणणी नाचाच्या आणि टिपरीच्या ठेक्याप्रमाणे होते. त्यासाठी 'खेळियाऽ' या-सारख्या प्लुतियुक्त रचना फार अनुकूल असतात. षण्मात्रक आवर्तनांतील त्रिमात्रक उपविभागहि त्यासाठीच आहेत.

कापड खेळी : संग्र. एस. के. गोखले, "म. सा. प." ४-४

(क्र. १) : 'कोणाएका 'सावकाराची 'कामिना हो ।

'कामिना जीऽऽ ॥

'सकाळिच 'उठून होऽऽ 'उठून जीऽऽ ॥

'सडासारवण 'करी होऽऽ 'करी जीऽऽ ॥

'होता सांधी ! कोंधित होऽऽ 'कोंधित जीऽऽ ॥

'मग डंकूला माझ्या 'हाताला होऽऽ 'बोटाला जीऽऽ ॥

'मग बाई अतांग 'बाइ मी भोळी ।

'बाइ भोळीऽऽ ।

'हाताची झाली 'होळीऽऽ ॥

'अता कांडू गेल्या 'चवघी जणी ॥

'परतुन आल्या 'दोघी जणी ॥

अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना, विशेषतः शेवटी 'पादाकुलका'ची धाटणी भासमान होते. बाकी रचना संमिश्र व लवचिक आहे.

(क्र. २) : 'जित्या सर्पावर पाय् 'देऊन गेलारे पाय् 'देऊन गेलारे

'मेलेल्या सर्पानं 'डवस केला ॥

अरे 'शिक झाली रामा तर 'नुको जाऊं कामारेऽऽ 'नुको जाऊं कामाऽऽ

'शिक झाली रामा तर 'नुको जाऊं कामाऽऽ

संतांच्या “चिंचेच्या झाडावरि” वगैरेसारख्या पद्यांतील अष्टमात्रक आवर्तनांची ‘हरिभगिनी’सदृश रचना. नामदेवादिकांचे ‘खेळीये’ यासारखेच असतात. या रचना विकल्पे षण्मात्रकावर्तनी होतात व या उभयमिश्र ठेक्यामुळे नाचाची गति दृद्य होते.

(क्र. ३) : ' कार्लि येगे कार्लि ये ' मांड् मांड् कार्लि ये '
 ' बारा गांव घेऊन गेले ' ढेप येऊं देऽऽ ॥
 कार्लिंच्या वेला ' मांड् मांड् केला '
 ' घेऊन गेले बारा गांव ' नारळ येऊं देऽऽ ॥
 हे ' ढेप येऊं दे हे ' नारळ येऊं देऽऽ ॥

यांतहि वरच्यासारखी अष्टमात्रकावर्तनी ‘हरिभगिनी’सदृश रचना असून म्हणणी द्रुतोच्चारी आहे. ही रचनाहि विकल्पे षण्मात्रक आवर्तनांची होते; विशेषतः वरच्यापैकी शेवटच्या ओळी तशा तऱ्हेची धाटणी दर्शवितात.

ताबुतांतील गीत : हसन ' हुसेन ' दोघेऽऽ ' भाय्
 एकटा ' कासीम ' करतो ' काय्

ढोलक्याच्या ठेक्यावरची षण्मात्रक ‘धवलचंद्रिके’ची धाटणी.

(४) अहिराणी स्त्रीगीते

संग्रा० श्री. गणेश कुडे, “नवभारत” ऑक्टो. १९५२

'योगे अढा'ईस,ऽऽऽऽ 'इटवर ' उभा
 'येना आंघो'ळले, पानी ' देस चंद्र'भागा ॥
 'भय वन'मान, सीता ' लडस आ'यका
 सीता'ले समजाविती, झाड'सुडूप बाय'का ॥
 महा'देव पारवती, खे'लनी एकी ' बेकी
 पा'र्वती तोफां'डीनी, लिना 'भोया म्हादेव 'जिकी ॥

या सर्व ओव्याच आहेत. लहान अभंगाचीं ('देवीवर' अभंगाचीं) वैचित्र्यपूर्ण रूपें येथे आहेत. कांही चरणांत आद्यतालकपूर्व दोन अक्षरें आहेत, तर कांहींत नाहीत; कांहीत एकच अक्षर आद्यतालकपूर्व आहे. पहिल्या ओवींतील पहिला चरण मूळचा मात्रिक आरतीचा (षण्मात्रक 'परिलीना'चा) असूनहि येथे त्याचा उपयोग तीव्रोच्चारी अष्टमात्रकावर्तनी छांदस पद्धतीने केलेला आहे.

(५) भंडारी लोकांचीं लग्नगीतें :

संग्रा० श्री. वि. स सोहोनी, 'म. सा. पत्रिका', ऑक्टो. १९३२

- (क्र. १) हळदीचें गाणें :
- 'आरत्यान ' परत्यान ' कारण ' गेलीऽऽ
 ' एक वेळ ' गेलीऽऽ ' मंडपा-शींऽऽ
 ' मंडप-दाराचे ' मुरत-मेढीऽऽ
 ' तुझेवर ' भारऽऽ ' कशाऽऽ-चाऽऽ
 ' माझ्यावर ' भारऽऽ ' मंडपा-चा
 ' दारींऽऽ ' मंडप ' मोतिया ' चा...

षण्मात्रक आवर्तनांची, प्लुतिजन्य आंदोलनांची, रचना; लोकगीतांतील वैशिष्ट्यपूर्ण लयबद्धतेचें एक उदाहरण. 'परिलीना' व 'धवलचंद्रिका' यांचें संमिश्र व लवचिक पूर्वरूप.

- (क्र. २) कूळ स्थापनेचें गीत :
- गणऽऽ ' यावेंऽऽ ' गणऽऽ ' पती
 आंबेऽऽ ' पराऽऽ ' व्यासऽऽ ' येती ॥
 यादव ' गेलेऽऽ ' सरते ' राती
 ' गेलेऽऽ ' कौंडऽऽ-ळा होऽऽ ' पुरीं ॥
 ' तंव ते ' सीतेऽऽ ' जानंऽऽ-केनी
 ' हातींऽऽ ' माळाऽऽ ' घेऊनी ' उभीऽऽ
 ' एक माळ ' घातली ' कृष्ण गो-वळ्या...

वरच्यासारखीच षण्मात्रक आवर्तनांची रचना. प्लुति व आंदोलने यांची परिणामकारक योजना. परंतु अष्टमात्रक अभंगाची धाटणीहि शक्य आहे. बहुतेक रचना छंदस विलंबितोच्चारी आहे.

(क्र. ३) नवरा मुल्गा आल्यावर म्हणावयाचें गाणें :

'तोडिली ' उसाची ' भारीऽऽ
' टाकले ' मंडपाचे ' दारीं ॥
' यज्मानणी ' बाहेर ' ये गेऽऽ
' हिराऽऽ ' जांवई ' पागे ॥ ...

आणखी एक षण्मात्रक आवर्तनांची रचना. या रचनेला नवें 'लक्ष्मण' छंद हें नांव मागे सुचविलेलें आहे.

(क्र. ४) 'लगीन' लागतांना म्हणावयाचें गाणें :

आवशिचां चांदणें ' फात्याचा सोपा ' सोप्यावर टाकीला ' बाज्या हो ।
बाज्यावर पहुडला ' भिऊ नवरा ' धोंडीबाई घालितो ' वारा हो ॥
वारा जो घालीतां ' बापान पाहिली ' धोंडी माझी वरजोगी ' झाली हो ।
वर जोगी होऊनी ' वराला दिलि ' धोंडी माझी दिसते ' नक्षत्र किं हो ॥

द्रुतोच्चारी, लघुप्रयत्न रचनेची 'हरिभगिनी'सारखी रचना. विकल्पे षण्मात्रक आवर्तने यांतहि घेतलीं जातात, परंतु नामदेव-एकनाथांच्या 'खेलिया' वगैरे गीतांतील चालीमुळे येथे अष्टमात्रक 'हरिभगिनी'सदृश रचना मानावी.

(क्र. ५) लोण उतरतांना म्हणावयाचें गीत :

आं-त्रिया वना-मधें । वन्या ' फुलल्या क-स्तुरी ॥
कौ-तुकीं लोण ' उतरा । नव्न्या ' तुमची अ-स्तुरी ॥
ने-सली शांबर-शाल । कपाळीं ' कुंकू लेली ' लाल ॥
बा-शिगें वेग-डीचीं । वर काय-मुखन्या टाळ ' देती ॥....

छांदस 'देवीवर' अभंगाची रचना. म्हणणी ओवीसारखी. आद्यतालक-पूर्व गट १, २, ३ अक्षरांचाहि आहे. उच्चार त्याप्रमाणे विलंबित किंवा द्रुत करावयाचे असतात.

(६) नगरकडील दिपवाळी-गीतें :

संग्रा० वि. म. धुले, "म. सा. प." ४।१ ते ३

(क्र. १) माझी 'बोहळण गाय ' बरो, दुध ' भरुन देति ' चरीऽऽ ॥
चरच- ' रीत भंवरा ' करो, गाय ' राखितो गोइंद ' हरीऽऽ ॥
माझ्या ' बोहळण गाइचं ' तोंड, जसं ' तीऽऽर्थाचं ' कुडऽऽ ॥....

द्रुतोच्चारो अष्टमात्रक रचनेची धाटणी. मध्यंतरीं प्रासयुक्त खंड; बहुधा 'जिजा' सदृश रचना; परंतु विकल्पे षण्मात्रक मोडणीहि होत असणें स्वाभाविक वाटतें.

(क्र. २) ' घरचा ' धनीऽऽ ' न्हालाऽऽ धुलाऽऽ
गाईऽऽ ' खालुन ' चालून ' गेलाऽऽ
गाइन ' त्याला ' शिरपाव ' दिला
धन्याचा ' शिरपाव ' फाटून ' गेला

(अंतरा) ' अरे अरे ' व्याघुनाना ॥ अरे अरे ' व्याघुनाना ॥
' गाइला ' पाजीन ' पहिला ' पान्हा ॥
' मग येईन ' तुझ्या ' राना ॥

यांत मुख्य रचना षण्मात्रक आवर्तनांच्या धाटणीची आहे. त्यांत कांही ठिकाणीं आरतीच्या 'परिलीना' थाटाची रचना भासमान होते. अंतरा जलद म्हणणीचा अष्टमात्रक 'पादाकुलकी' आहे.

(क्र. ३) ' गायख्या ' गायख्या ' झोंपाटा ' उघड् '
' गायाऽऽ ' जाऊं दे ' वरल्या ' रानी ॥
वासरं ' जाऊं दे ' खालच्या ' रानी ॥

वरच्या 'रानचा' शिंगनी 'मात
 खालच्या 'रानचा' कुन्दनी 'मात ॥
 गायख्या 'गायख्या' झोपाटा 'उघड
 गायाऽऽ' जाऊं दे 'नदी व-रीऽऽ
 नदीचं 'पाणीऽऽ' झिरोमि-री ऽऽ ॥

उघड-उघड षण्मात्रक आवर्तनांची रचना. कांही ठिकाणी आरतीच्या रचनेतील 'परिलीना'सारखी धाटणी स्पष्ट दिसते. "नदीऽऽ' वरीऽऽ" असें वैचित्र्यहि संभवते.

(क्र. ४) गाइला 'झालाऽऽ' ढवळा 'नंदीऽऽ
 तो हाये 'शिंगऽऽ' शिंगू-ड्याऽऽ
 त्यालाऽऽ' सोडाऽऽ' काळ्या वा-वरीं
 काळ्याऽऽ' वावरीं 'बेलाचं' झाड
 त्याच्यावर 'बसला' सोग्याऽऽ' मोर
 सोग्यालाऽऽ' मोराचीं 'लांबू लांबू' पंख

(अंतरा) एक पंख आखडिला 'त्याला लावा गंभिर नाडा ।
 आमच्या 'गांवचा' कुणबी 'येडाऽऽ
 पडत्या 'पावसांत' हाकितो 'गाडाऽऽ ॥

(अंवर) गाडा पळे 'गाडि वाटेनं ।
 चित्तर पळेऽऽ' झाड वाटेनं ॥

मुख्य भाग षण्मात्रक आवर्तनांचा व दोन्ही अंतरे जलद म्हणणीच्या 'पादाकुलक' रचनेचे. दोन्ही लयी सारख्या कालमानाच्या.

(७) टिपरी-गीतें :

कोंकणांत गोकुळअष्टमीच्या उत्सवांत टिपऱ्यांचा खेळ चालू असतो.

त्यांत म्हटलीं जाणारीं कित्येक लौकिक गाणीं मुळांत आद्य मराठी नाटककार विष्णुदास भावे यांच्या पौराणिक नाटकांतील आहेत; परंतु तीं अत्यंत लोकप्रिय होऊन प्रसार पावल्यावर आता मूळ उगमाचा पत्ताहि बहुधा कोणास नसतो :

(क्र. १) : एक टिपरी घे, दुसरिच मार गे,
तिसरो सोडुन, चौथी घे ॥

हें पद जलद म्हणणीची 'हरिभगिनी'सदृश रचना आहे. प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी 'चौबोला' नामक प्राकृत छदाशी साम्य दाखविणारें म्हणून उद्धृत केलें आहे. ("अपभ्रंश अँड मराठी मीटर्स.") मुळांत तें कै. विष्णुदास भाव्यांच्या भागवतांतील आख्यानांवर आधारलेल्या कृष्णलीलेच्या नाट्यप्रवेशांतील आहे. ("नाट्यगीतसंग्रह", पृ. १६६.) तेथला पाठ पुढीलप्रमाणे आहे :

एक टिपरी घे, दुसरि संभाळ गे, देउन् तिसरि दे, चौथि मागे ॥
पांचवि देउन्, सहाविस फिर गे, सातवि बदल ॥

यांत प्रथमार्थ 'हरिभगिनी'चा असून उत्तरार्थ 'शुभगंगा' जातीचा आहे.

क्र. २ 'लाल पदर अग्नि ' हाति धरितोऽऽ
' गंडेरि गोफा! तें विणितोऽऽ ॥

हें पद कै. म. वि. डोंगरे यांनी "म. सा. पत्रिकें"तील आपल्या लोकगीतसंग्रहांत समाविष्ट केलेलें आहे. परंतु तेंहि वरच्याप्रमाणेच कै. भावे यांच्या नाटकांतील आहे. (पृ. १६९.) महाडकडील कोकणांत तें रूढ असल्याचें प्रस्तुत लेखकासहि माहित आहे. याचा छंद 'अचलगति.' नृत्यगानात्मक रचनांसाठी ही जाति फार वापरली जाते.

[३] जमार्तीचीं गाणीं :

(अ) कोळ्यांचीं गाणीं :

स्वसंकलित १ ते ८ :

(१) कोळ्याच्या 'पोराऽऽ' हराम 'खोराऽऽ'
टाळीला 'टाळि तूऽऽ' देरे म'लाऽऽ ॥

'निर्झरगीत'नामक छंदस षण्मात्रक रचनेसारखी रचना, पण दुसऱ्या ओळींत अंत्य तुकडा एकाच गुरुचा आहे. म्हणून त्याची रचना वेगळीच मानावी लागते. ती "छंदोरचने"त दिग्दर्शित केलेली नाही.

(२) 'आयानो' बायानो 'जाते मुल्'खाऽऽला ।
'सासरच्या' गांवाला 'निघून' गऽऽ ॥
'माझ्या ग' सासरशीं 'कागूद' आयलाऽऽ
'धन्यानीं' मजला 'बोलावलं' गऽऽ ॥

मात्रिक-छंदस 'परिलीना' आणि 'धवलचंद्रिका' यांची संयुक्त द्विपदी; षण्मात्रक आवर्तनी रचना. या संयुक्त द्विपदीचा निर्देश "छंदोरचने"त केलेला नाही.

(३) विंचू 'चावला' बोटीऽऽ 'कळ गेली' मनग'टींऽऽ
आतां 'धाव रे' गण्याऽऽ 'वैद्याला' बोलवा'लाऽऽ ॥
'वैद्याच्या' घरिं होता 'नागणीचा' पालाऽऽ
'बोटींत' बसल्ये 'मागूल्ये' दाराऽऽ ।...

ध्रुवपदांत आद्यतालकपूर्व तुकड्याची षण्मात्रक रचना आहे. त्याचा निर्देश "छंदोरचने"त नाही. अंतरा मात्रिक-छंदस 'परिलीने'चा आहे. वरील रचनेत ध्रुवपदांतील आद्यतालकपूर्व तुकडा 'विंचू' एका गुरुचा '...' मानल्यास ती रचना, 'रुचिरवदना' जातीसारखी होईल.

- (४) 'दोन फदे ॥ दोन फदे ' देग म॒लाऽऽ
 ' खर्चाय॒ ला पान॒ सुपारी॒ लाऽऽ ॥
 ' माहिमूचा ' हलवा ' आणिन् तू॒लाऽऽ
 ' नाही खा॒ लास तर ' मारीन् तू॒लाऽऽ ॥

मात्रिक व छांदस 'धवलचंद्रिका' येथे भासमान होते त्रिमात्रक, पोटगट वापरून आदोलित रचना साधलेली आहे. असली छांदस रचना मात्र "छंदोरचने"त नमूद केलेली नाही.

- (५) ' दर्याला ' हायरे तु॒ फान्ऽऽ, ' नाखवा, ' होडीचे ' नोर काय ' सांग् ॥

ही षण्मात्रिक रचना गीत-नृत्याला अनुकूल आहे. तिच्या घटनेचा निर्देश "छंदोरचने"त नाही, व ती निश्चितपणे सांगणे कठीणहि आहे.

- (६) ' नाखवा ' हांसेऽऽ ' गोमूला ' पुसेऽऽ
 ' कोणाचे ' गलबत ' भाड्याने ' गोऽऽ

छांदस 'निर्झरगीत' आणि 'धवलचंद्रिका' यांची संयुक्त द्विपदी. हिचाहि निर्देश "छंदोरचने"त अर्थात् नाहीच.

- (७) ' ढकलली ' होडि गेली ' मुंबई ' बंदराऽऽ

मात्रिक-छांदस 'परिलीने'ची रचना प्रतीत होते.

- (८) ' चल गोमू ' गऽऽ ' मुंबई ' बंदरा॒ लाऽऽ

षण्मात्रक आवर्तनाची रचना आहे. पण याचे नियमित स्वरूपहि "छंदोरचने"त नमूद नाही. पहिला अर्धा भाग 'निर्झरगीता'चा म्हणता येईल. पुढच्या (भृ । भृ । +) या भागाला नवे नांव 'लक्ष्मण' दिले आहे.

.. "ललित संग्रह" सोंग ३३ पैकी ९ ते ११

- (९) ' मारली ' टिमकी ' रंगा फुले॒ लीऽऽ ॥

'चोलीचा' विरडा रंगा फु-लेली ॥

'गवर'खेलुं गेली'फारशानि'नेली ॥

षण्मात्रक 'परिलीना'च्या धर्तीची लोकगीतांत वारंवार आढळणारी रचना.

(१०) यमुना जमुना'या दोषी'भयनीSS ॥

या दोषी'निघाल्या'तळ्याच्या'पाण्याSS ॥

वाटिये'मेटला'बाल्याSS 'कोळीSS ॥

तुम्ही या 'मलाSS'घरि बोल-वाला ॥

हीसुद्धा वरच्याप्रमाणेच षण्मात्रक 'परिलीने'च्या घाटणीची रचना आहे.

(११) 'लाल चोली'ठान करनी ॥

गला भर गाठी'ठान् करणी ॥

मारकिट्चा बाजार 'ठान् करनी ॥

काजूच्या बिया'ठान् करनी ॥

मिठायचे पुडे 'ठान् करनी ॥

'अचलगती'ची घाटणी. लोकगीतांतील खास लकब. विकल्पें 'पादाकुलक'हि शक्य आहे.

संकीर्ण :

(१२) नाव'घडवली'गोSS'चंदनाचीSS

'सोन्याच्या'वाळ्याSS'मोत्याच्या'जाळ्याSS ।

'घडवली'गोSS'चंदना'चीSS ॥

'चंद्रम'भरती'नाथ डोले'वरती

माल'भरला'सगीन

'वल्ह्या'व-ल्हवSS

'घडवली'गोSS'चंदना'चीSS ॥

षण्मात्रक आवर्तनी रचना. अंतन्यांत 'पादाकुलक' अन्यत्र आवर्तनांत प्लुतमात्रायुक्त आंदोलने. सुरुवातीच्या चरणांत 'नाव' हा शब्द टाळीपूर्वी म्हणावयाचा आहे.

(१३) खाडी तूझी'मायगो
पाणथळ तूझी'वाटगो
समिंदर तूझा आजगो

यांतीत पहिल्या चरणांत अंत्य तुकडा 'गा ल गा' असा आहे, '। प। - - + ' ही अपभ्रंशांतील 'खंड्य' जाति "छंदोरचने'त नाही. तिसऱ्या चरणाच्या अंती 'गा गा गा' आल्यामुळे त्याची 'अचलगति-बालानंद' जाति झाली. वरचे चरणहि प्लुतीने याव्यासारखेच होतात. 'अचलगती'चे लोकगीतांतील महत्वाचे स्थान मागे वर्णिले आहेच.

(१४) तांडेलाची वायको'गोरि गोरीSS
नरम विछाना'पलंगावरीSS

प्रो. वेलणकरांनी "भारतकौमुदी" (प्रो. मुखर्जी स्मारक ग्रंथ) या ग्रंथांतील आपल्या 'अपभ्रंश वृत्त' विषयक लेखांत उल्लेखिलेले हे गीत जलद म्हणणीच्या 'अचलगती'चे आहे. परंतु ही अष्टमात्रक ठेक्याची मूळ लय सहज षण्मात्रकांतहि रूपांतरित व्हावी असा म्हणणीचा श्लोक दिसतो :

तांडेलाचि'वायकोSS' गोरि गो-रीSS
नरम वि-छानाSS'पलंगा व-रीSS

मग ही प्लुतियुक्त छंदस-मात्रिक 'धवलचंद्रिका' म्हणावी लागेल.

(आ) डांगी लोकांचे गीत : (संग्रा० य. कृ. सोहोनी, "नवभारत" मासिक सप्टें. १९४९.)

' उंदीर ' म्हणतो मी ' शिपीण ' गSS
 ' देवाला ' लुगडें ' पुरवी - नSS
 ' साळSS ' म्हणते मी ' तेन्नीण ' ग
 ' देवाला ' तेलSS ' पुरवी - न
 ' खाकड्या ' म्हणतो मी ' नगार - करSS
 ' देवाला ' नगारा ' वाजवी - न

छांदस-मात्रिक 'धवलचंद्रिका' येथे दिसत असून पांचवी ओळ मात्र 'परिलीना'ची म्हणावी लागेल. काही आवर्तने प्लुतियुक्त आहेत. गेय रचनेला ते फारच अनुकूल असते.

(इ) कोकेवाल्यांचें गाणें :

' शके अट् ' राशेSS - एकुणचा - लाला
 ' करवीर ' शहरीं ' उत्सव ' झाला
 ' शाहू रा - जालाSS ' पुत्र जा - हलाSS ।
 ' जो बाळा ' जो जोSS

कोकेवाल्यांचें हें गीत उघड-उघड अर्वाचीन काळचें आहे. बहुधा "कागल युवराजांच्या पाळण्यां"तील ओळींची ही छाया असावी. यांत षण्मात्रक 'परिलीना' ही आरतीची व पाळण्याची जाति आहे. एकनाथांच्या एका पाळण्याची चाल अशीच आहे व ती मागे दिलेली आहेच.

नाथपंथी कोकेवाल्यांचें लोकप्रिय 'गोपीचंद गीत' संताच्या 'खेलियारे' पद्धतीतील द्रुत म्हणणीने म्हणावयाच्या 'हरिभगिनी' मात्रावलीचें आहे.

(ई) कोंकणांतील कृष्णविषयक पदे :

' गोविंदाSS ' गोपाळाSS
 ' यश्वदेच्या ता - न्हा बाळाSS
 ' कृष्णाने मुरली ' वाजविलीSS

'राधा गवळण' बावरलीऽऽ
 अहो 'अशि कशि मुरली' वाजविली ॥
 'घरांतलें काम' विसरलीऽऽ ॥

मुख्यतः अष्टमात्रक 'अचलगती'ची रचना. पहिल्या चरणांत आवर्त-
 नान्तीं द्विमात्रक विराम, आणि पांचव्या चरणांत 'अहो' हा टाळीपूर्वी
 म्हणावयाचा शब्द हीं यांत वैचित्र्यपूर्ण स्थळें आहेत.

गोविंदा 'आळारेऽऽ' आळाऽऽ, गो- 'कुळांत आनंद' झाला ।
 गोविंदा 'साठी रेऽऽ' साठीऽऽ, दहिं - दुधांत साखर 'वाटी ॥

“सांगड बांधारे०” वगैरे पदाच्या धर्तीची 'मृगपंक्ति' जाती. मात्र
 येथे चाल भिन्न आहे.

(ऊ) महार जमातींतील गीतें : (संग्र. गोपीनाथराव प्रधान,
 “म. सा. पत्रिका,” ९-४)

पुढील गीतें “मुंबईतील महारी गीतें” या मथळ्याखाली दिलेलीं
 असलीं तरी तीं कोंकण-देश व महारांवाचून इतर जमाती यांतहि रूढ
 आहेत. पुढचे क्रमांक मुळांतील कायम ठेवले आहेत.

(क. १) :

सात 'ताळ्याच्या माडीवर' गौरई उमी, ताक 'करिती राहिवाई' संगें हो
 हिच्या 'ताकांत पडला' मोगरा हो, हिचें 'जातें कान्हुरच्या' नगरा हो
 कान्हुरचा 'कान्हु सखूचा' मेहुना गे, त्यांनी 'घातीला गळ्यामधी' हात गे
 'माझी तुटली नव' रत्नांची पोत गे, 'हाणा मेल्याच्या' लात गे

“चिंचेच्या झाडावर०” या एकनाथी पदासारखी द्रुतोच्चारी
 अष्टमात्रक आवर्तनांची म्हणणी. या ठिकाणीं पहिल्या तीन चरणांत मात्र
 आद्यतालकपूर्व शब्द आलेले आहेत. त्यांवाचून होणारी रचना द्रुतोच्चारी
 'हरिभगिनी' म्हणावी लागते. शेवटच्या ओळींत मोडणी 'प्रियलोचना'सारखी.

(क्र. २) :

'ताडा वरची' माड् गौरई 'वेंगुजीऽऽ' लागलीऽऽ ।

'तिकडून आला' शंकर त्याने 'पालवीऽऽ' धरली ॥

'सोड सोड' शंकर मला 'माहेरींऽऽ' जाऊं दे ।

'माझ्या आईची' नथ मला 'ल्यायलाऽऽ' आणुं दे ॥१॥

अष्टमात्रक आवर्तनांची धाटणी; शेवटच्या दोन आवर्तनांत प्लुत-मात्राजन्य आंदोलने; "छंदोरचने"तील छंदस 'वंकुंठा'शी जुळती मात्रावर्तनी रचना.

(क्र. ३) :

कृष्णऽऽ 'खेळेऽऽ' चेंडूऽऽ 'फळीऽऽ' कृष्णऽऽ 'खेळेऽऽ' चेंडूऽऽ 'फळीऽऽ'
तेथूनी 'चेंडूऽऽ' झुगाऽऽ 'रीला । कळ्माऽऽ' फांदीऽऽ 'अड-' कीला ॥

...आमचे 'पोवळी' दारू - णऽऽ

सुनाऽऽ 'टाकाव्या' मारू - नऽऽ

षण्मात्रक आवर्तनांची लोकगीतांत बहुशः आढळणारी रचना. आवर्तनांत प्लुतियुक्त आंदोलने साधण्याची हृदयंगम लकव. 'परिलीना'- 'धवलचंद्रिका' यांचे स्वरूप.

(क्र. ४) :

नदीऽऽ - किनाऽऽ 'रीऽऽ' किनारि 'निळा घो - डाऽऽ ॥

बोड्याऽऽ 'चौरंऽऽ' गीऽऽ 'चौरंगि' तुझि पा 'ठऽऽ ॥

षण्मात्रक आवर्तनांचे 'लक्ष्मण' सदृश गीत. आवर्तनांत प्लुतियुक्त आंदोलने साधण्याची लकव. यापेक्षा निश्चित छंदोलेख दाखविणे कठीण.

(क्र. ५) :

गंगा यमुना 'दोन्ही' शेत् 'तेथे काप' साचें बेट् ॥

तेथे राम 'घाली' ताना 'तेथले पोहतें' नवरीला आणा ॥

अष्टमात्रक आवर्तनांची रचना. प्रारंभी 'अचलगति' धाटणीची म्हणणी दिसते. नंतरच्या चरणांत 'पादाकुलकी' धाटणी. विकल्पे षण्मात्रक मोडणी संभवनीय आहे.

(क्र. ६) :

'पाट टाकिले ' चंदनाचेऽऽऽ ' बाळ बसविलें ब्राह्मणाचें
' बाळ नाही ग तें ' बसाळूऽऽ ' सोडा बाशिग ' हळू हळूऽऽ

अष्टमात्रक 'अचलगती'ची धाटणी. चरणान्तींचा दोन मात्रांच्या कालाचा विराम आंदोलित गति उत्पन्न करतो.

(क्र. ९) :

' भल्याचें ' लेकरूं ' परणाया ' जातोऽऽ
' शालूच्या ' पदरीं ' काय वां - धीतोऽऽ
' शालूच्या ' पदरीं ' चोळी वां - धीतोऽऽ
' नवऱ्या ' बाईला ' नेसाया ' देतोऽऽ

आरतीच्या धाटणीची षण्मात्रक रचना; जाति 'परिलीना' सारखी म्हणावी लागते.

(क्र. १२) :

' झुणझुण ' वाजंत्रीं ' काय वा - जतऽऽ
' म्होरं कला - वंतिणी ' कां नाऽऽ - चतीऽऽ
' नवरा ' आला ग ' शिवाऽऽ - पाशीऽऽ
' शिवाऽऽ - नारळ - मी देऽऽ - ईनऽऽ

वरच्याप्रमाणेच षण्मात्रक आवर्तनी 'परिलीना' सारखी रचना.

(क्र. २३) :

पहिली ' मंडवळी क - शाची ॥ पहिली ' मंडवळ चा - प्याची
होस ' नवऱ्याच्या वा - पाची ॥

‘देवीवर’ छंदासारखी रचना; मात्रिक छयाहि आढळते; लहान अभंगासारखी किंवा गेय ओवीसारखी म्हणणी.

(क्र. २८) :

गजघाटी वाजती । गजघाटी वाजती ।
 नंदी आल म्हणती । हाळदीचे ॥
 आणिली हाळद । ओतिली घावारा ।
 साजती नवऱ्या । गोपाजीला ॥

‘देवद्वार’ अभंगाची धाटणी; अभंगासारखी म्हणणी.

(क्र. ३०) :

वड्पीप् - लच्या झाड्या - ' वरी । पिंग - डा ग बोली ' बोल ।
 राजा ' दसरन्ताचा ' पुतर । भारजा ' परनाया ' गेला ।
 कशिरे ' भारज पर - ' नीली ॥
 सम - ईच्या उजे - डांनी । ' वाजेच्या नां - दांनी
 ' भारजा पर - नील । ' भारजा पर - नील ।
 ' काय काय नेली ' हुती । ' सिनगाराची ' पेशी ॥

‘देवीवर’ अभंगाची किंवा गेय ओवीची धाटणी.

(क्र. २९) :

' तांदूळ ' देशीच्या ' सोनार ' दादाऽऽ
 ' नथनी ' घडाई ' मध्यान - रात्री ।
 ' कृष्णाऽऽ ' देवाच्या ' नवरी - साठीऽऽ
 ' शिरीऽऽ ' बाशिग ' परण्या ' नेले
 ' एवढी ' तातड ' कशाऽऽ ' साठी
 ' कृष्णाऽऽ ' देवाच्या ' नवरी ' साठीऽऽ

षण्मात्रक आरतीची 'परिलीना'सदृश धाटणी; कांही आवर्तनांत प्लुतियुक्त आंदोलने; 'देवाच्या,' 'बाशिंग,' 'तातड' हे शब्द द्विरुक्त म्हणण्याची पद्धतहि आढळते.

(क्र. ३४) :

कालीऽऽ ' रात्राऽऽ ' निवरा - तलीऽऽ

' पात्या - ना हो ' जाली ' लगन्

आलीऽऽ ' वराच्या ' गाऽऽ

' गोपा - जीच्याऽऽ ' दारींऽऽ ।

ग ' वाजत ' रंऽऽ वा - जतीऽऽ ।

' चला जाऊं ' गऽऽ ' कौतुक ' पाहाऽऽ ' याऽऽ ।

' कवतक ' हो बाऽऽ ' पहाता

ग ' झाल्याशा ' मंदान ' रात्रा

' सौरंग ' पडता ' नवऱ्या ' गऽऽ । ' सुडकाजी ' वरऽऽ ' ती ।

सुडकाजी ' च्या कर - वल्या ।

' सिनगार ' करिती ' नानाऽऽपरी ।

' समुद्रा - चंऽऽगऽऽ ' चक्रऽऽ - पाणी ।

' उडवि - ती त्याऽऽ ' दोघांऽऽ ' वरी ॥

यांत मोडणी षण्मात्रक असावी असा एकंदर थाट दिसतो. क्वचित् अभंग-धाटणीची अष्टमात्रक म्हणणीहि शक्य वाटते, उदा. "गोपाजीच्या दारीं०" पण बाकीच्या चरणांत प्लुतियुक्त आंदोलनाचीं षण्मात्रक आवर्तने स्पष्ट भासतात.

[४] अपद्य-अगद्य रचनांतील लयबद्धता :

(अ) कहाण्यांतील लयबद्ध परिच्छेद :

(१) ' आटपाट ' नगर होतें, '

' तेथे एक ' राजा होता '

(अनेक कहाण्यांत)

- (२) 'साठा उत्तरांची' कहाणीSS
'पांचा उत्तरीं' सुफळ संपूर्ण' (अनेक कहाण्यांत)
- (३) साठा 'उत्तराची' कहाणी
'पांचा उत्त-रींSS
देवा 'ब्राह्मणाचे' द्वारीं,
'गाईचे' गोठीं,
'पिंपळाचे' पारीं,
'सुफळ' संपूर्ण (हरितालिकेची कहाणी)
- (४) 'करारे' हांकारा, 'पियारे' दांडोरा' (गोपब्रांची कहाणी)
(आदित्यराणूबाईची कहाणी)
- (५) 'धरित्री माये, 'तूंच थोर, 'तूंच समर्थ'
कांकणलेल्या 'लेकी देSS
मुसळ कांड्या 'दासी देSS
नारायणासारखे 'पांच पुत्र दे' (धरित्रीची कहाणी)
- (६) 'संपूर्णास' काय करावं ?'
'गुळाच्या पोळ्या, 'बोटव्यांची खीर'
'लोणकटं तूप.' (आदित्यराणूबाईची कहाणी)
- (७) घर नाही 'दार नाही,
शिपाई नाही, 'प्यादे नाहीत
दासी नाहीत 'वटकी नाहीत
एक वेळूचं 'बेट आहे
तिथं हार 'पडला आहे (सौमवारची साधी कहाणी)
- (८) शिवा शिवा महादेवा
माझी शिवामूठ 'ईश्वरा देवा

सासु सासन्या ' दिराभावा ' नणंदाजावा '
 भ्रताराऽऽ ' नावडती आहे ती ' आवडती कर रे ' देवाऽऽ
 (सोमवार शिवामुठीची कहाणी)

(९) बहिणीनं ' बरं म्हटलं,
 भावाच्या मनातलं ' कारण जाणलं,
 दुसन्या दिवशीं ' लौकर उठली,
 वेणीफणी केली, ' दागदागिने ल्यायली,
 उंची पैठणी नेस्ली '
 आणि भावाकडे ' जेवायला गेली (शुक्रवारची कहाणी)

(१०) काशीपूर नगर, ' सुवर्णाचा वड,
 भद्रकाळी गंगा, ' नव नाडी, ' वावन आड
 तिथं एक ' सप्तवया ब्राह्मण ' तप करीत आहे '
 काय करतो ? सकाळीं उठतो,
 स्नानसंध्या करतो, विभूतीचं लेपन करतो, ...
 "राज्य नको, भांडार नको,
 संसारींचं सुख नको,
 तुझं माझं एक आसन,
 तुझी माझी एक शेज,
 तुझी माझी एक स्तुति कुठं करावी ?
 देवद्वारीं,
 भल्या ब्राह्मणाच्या आश्रयीं" (श्री विष्णूची कहाणी)

वरच्या उतान्यांपैकी एक वगळून बाकीच्या सर्वांत अष्टमात्रक आवर्तनाचा ठेका जवळ-जवळ नियमित आढळतो. क्र. ३ मधील उतान्यांत क्वचित् षण्मात्रक वैचित्र्य भासमान होतें. पण, क्र. ४ मधील "करारे हांकारा पिरारे दांडोरा" वगैरे उद्गार मात्र प्रत्यक्ष म्हणतांनाहि षण्मात्रक

आवर्तनी ठेक्यांतच म्हटले जातात हे सर्वांच्या अनुभवाचें आहे. क्र. १० मधील उतारा ज्या विष्णूच्या कहाणीतील आहे, ती संबंध कहाणी तर 'मुक्तशैली'चीच भासते.

(आ) म्हणीतील आंदोलित रचना :

- (१) अग अग ' म्हशी । मला कां ' नेशी ॥ (अष्टमात्रक-
'शुद्धसती')
- (२) अंगा पेक्षा ' ब्रोंगा जड् ॥ (अचलगति)
- (३) ईळ गेला ' इळाचा । माथा धुते ' तिळाचा ॥ ”
- (४) एक उंदीर ' दोषी मांजूरी ।
- (५) नांदत नाही ॥ एका घरीं ॥ (पादाकुलक)
- (६) दुखणें आलें ' उरावर् । कांदाभाकर ' जोरावर् ॥ (अचलगति)
- (७) खालें तर ' तुपाशी । नाहीतर ' उपाशी ॥ ”
- (८) गळां नाही ' सरो । सुखें निद्रा ' करो ॥ (शुद्धसती)
- (९) तूंही राणी ' मीही राणी । चाकर मिळेना पृथ्वित कोणी ॥ (पादाकुलक)
- (१०) दमडीचा ' सौदा । येरझारा ' चौदा ॥ (शुद्धसती)
- (११) येर माझ्या ' मागल्या । ताक कण्या ' चांगल्या ॥ (अचलगति)
- (१२) रंग जाणे ' रंगारी । धनुक् जाणे ' पिंजारी ॥ (अचलगति नियमित)
- (१३) व्यापार करतां ' सोळाचारा । शेती करतां डोहवर भार (पा.कु.)
- (१४) शेजी नांदो ' कांजी लाघो । (पादाकुलक)
- (१६) सीतेसारखी ' नारो ' तीही गेली ' चोरो ॥ (शुद्धसती)
- (१५) हंसे रडे ' गीत गाय ' संसाराचें ' सुख काय ॥ (अचलगति)

(इ) गोष्ठीतील लयबद्ध चरण :

(१) “कुण्बीदादा ' , कुण्बीदादा ' , पादाकुलक
 पैठ्या बांधणार् ' कुण्बीदादा ' ,... ”
 जात्या वर्चिला ' सांगा शुद्धसती
 हाटावरचीला ' सांगा ”
 तुझी वाटे-वरली बहीण ' मरून गेली” चंद्रकांत
 [‘चार उंदरां’ची गोष्ट]

(२) “कानांत सुंकलीं ' , डोक्याला शेंडी ' पादाकुलक
 लहान मोठीं ' चला रे घरीं”
 [‘कानांत सुंकलीं०’ गोष्ट]

(३) “अरे अरे ' भिकंभटा ' पादाकुलक
 करूं नको ' धसा फसा ”
 शेंडी दिसते ' खाली बसा, पादाकुलक
 दश तुला ' दश मला
 दश गृहींच्या ' स्वामिनिला
 पांच पंच ' पोरुक्कांSS अचलगति
 शेंडे बुडखे ' रेडुक्कां”SS [‘उसाची चोरी’ गोष्ट]

(४) “एक् होता ' काऊ षण्मात्रक आवर्तने
 एक होती ' चिऊ
 काऊचं ' घर होतं ' शेणाचं '
 चिऊचं ' घर होतं ' मेणाचं ' ”
 “चिमणुलिबाइची ' खिचडी खाली ' पादाकुलक
 शेपुटि भाजूली ' हाय हाय” अचलगति
 [‘कावळा नि चिमणी’ गोष्ट]

- (५) “एक होती 'ऊ
तिला झाली 'दू
ती गेली 'जेवायला
तिला मिळाला 'पैसा”
अष्टमात्रक 'पिशंग'
”
पादाकुलक
शुद्धसती
[‘ऊ आणि दू'ची गोष्ट]
- (६) कूपा कूपा 'कूपदेवा '
आंगणि आला 'कावळेदादा '
द्याऽऽजरा 'पाणी
धुतो जरा 'चोंच
वाळूकं खायचीं 'आहेत करकर '
पादाकुलक
”
शुद्धसती
”
पादाकुलक
[‘वाळुक खाऊं करकर' गोष्ट]
- (७) “राजाऽऽ भिकारी ॥ माझि टोपी 'वेत्ली
राजा मला 'भ्याला ॥ माझी टोपी 'दीली
शुद्धसती
[‘उंदराची टोपी' गोष्ट]
- (८) “पोपट 'भुकेला 'नाही
पोपट 'तान्हेला 'नाही
पोपट 'तळ्याच्या 'कांठीं
पोपट 'आंब्याच्या 'पाठीं...
पोपट भाऊ 'मजा करतो '
षण्मात्रक आवर्तने
”
”
”
”
पादाकुलक
[‘पोपट भाऊ' गोष्ट]

थेथवर वेगवेगळ्या प्रकारच्या लौकिक रचनांतील छंदोरचनेचा विचार झाला व त्यांतील आवर्तनयुक्त लयबद्धता कोणत्या स्वरूपांत प्रतीत होते तेंहि पाहिलें. ह्यांतील बहुतेक प्रकार प्राधान्याने गेय असल्यामुळे त्यांत खंडित रचनांचा आणि प्लुतियुक्त आवर्तनांचा उपयोग पदोपदीं व्हावा

हे स्वाभाविक आहे. त्यामुळेच त्यातून नियम ठरविणे अनेक वेळा कठिण जाते. सरासरी विचाराने जे कांही छंदःस्वरूप आढळते ते या प्रकरणांत वर्णन केल्याप्रमाणे आहे. मात्र ही सर्व रचना छंदःशास्त्राच्या कक्षेच्या बाहेरची नसून उलट तिचे क्षेत्र हेच खरे 'मराठी' छंदाचे क्षेत्र म्हणावे लागेल.

तसेच येथे जे विश्लेषण केले त्यावरून हेहि दिसून येते की बहुतेक लौकिक पद्यरचनांतील लयतत्त्व अष्टमात्रक व षण्मात्रक आवर्तनांच्या स्वरूपाचे असते. त्यांतील ठेक्याचे स्वरूपहि स्थूल असते; तबल्याच्या तालांतील धुमाळी-केरवा आणि दादरा या सरळ व साध्या तालांमध्ये बहुधा ही रचना चपखल असते. पंचमात्रक-सप्तमात्रक आवर्तने बहुधा आढळत नाहीत. मात्र अनुक्रमे षण्मात्रक-अष्टमात्रक ठेक्यांत वैचित्र्य साधण्यासाठी तशी मोडणी क्वचित् होत असेलहि. गद्यसदृश पण साघात रचनांतहि जी आवर्तनी लयबद्धता आढळते ती षण्मात्रक-अष्टमात्रक नमुन्याचीच बहुशः असते. पुढल्या प्रकरणांत याचेच विश्लेषण प्राधान्याने आलेले आहे.

प्रकरण नववें

आधुनिक रचनाप्रकार

मराठीचा इंग्रजी अवतार सुरु झाल्यापासून काव्याच्या रचनेतहि नवनवीन प्रयोग सुरु झाले. जुन्या अक्षरगणी, मात्रागणी किंवा छंदस वृत्त-जाति-गीतांच्या ठिकाणी कांही नवीन प्रकार रूढ झाले. त्यांतील कोणताहि अजून दृढमूल झाला आहे असें नव्हे, पण नवीन कवन-कर्त्यांना जुन्या मोडणीएवजी कांही नवीन धर्तीची रचना असावी असें वाटतें, याचा तो पुरावा आहे. त्यांतल्या त्यांत, ‘मुक्तछंद’ नामक जो नवीन रचना प्रकार सुरु झालेला आहे, तो बराचसा कविसंमत झालेला दिसतो.

(अ) ‘निर्यमक पद्य’ :

सुरुवातीचे प्रयोग :

मराठीतील बहुतेक सर्व जुन्या नव्या कवींनी पद्यरचना सथमक केलेली आहे. कांही कवींनी संस्कृताप्रमाणेच निर्यमक वृत्तें वापरलीं हें खरें, पण त्यामुळे ‘निर्यमक पद्या’चा जो खरा हेतु तो सफल झाला नाही. ‘निर्यमक पद्य’ हें ‘धावतें पद्य’ असावें लागतें. जुनीं वृत्तें अक्षरगणबद्ध असल्यामुळे नुसतें यमक नसून ही गोष्ट साधत नाही म्हणून हा प्रकार रूढ होऊं शकला नाही. कवि रेंदाळकर यांनी ‘पृथ्वी,’ ‘शार्दूल विक्रीडित’ वगैरे वृत्तांवाबत असा प्रयोग केला होता. श्री. नाथ निफाडकर यांनी ‘सुनीता’साठी निर्यमक ‘शार्दूलविक्रीडित’ वापरलें होतें. पण त्यांना अनुयायी लाभलेले दिसत नाहीत.

“वैनायक वृत्त” :

ब. वि. दा. सावरकर यांनी आपल्या महाकाव्यात्मक रचनेसाठी एक ‘निर्यमक वृत्त’ तयार केले व त्याला ‘वैनायक वृत्त’ असे श्लेषपूर्ण नांव दिले. मात्रागणी वृत्ताचा हा निर्यमक उपयोग होय. परंतु हे वृत्त नवीन नसून जुन्या कवींच्या कवनांत आढळणाऱ्या ‘धवलचंद्रिका’ जातींतच कांही फेरबदल होऊन तयार झालेला तो प्रकार आहे. पूर्वी हे पद्य सयमक, आणि ध्रुवपद-कैडवे अशा गीतरचनेचे होते. ‘वैनायक वृत्त’ निर्यमक आणि ‘धावते’ आहे. या तऱ्हेचा उपयोग अर्थातच नवीन होय आणि म्हणून ‘वैनायक’वृत्त हे नांवहि चालू ठेवण्यास हरकत नाही. यांत चरणान्ती ४ मात्रांची क्रस, सयमक ‘धवलचंद्रिके’प्रमाणेच, राहते; पण ‘वैनायका’ची म्हणणी पठणप्राय असल्यामुळे टाळीवरहुकुम मात्रा भरून काढण्याची गरज उरत नाही. आवर्तना-आवर्तनाला साघात वाचन करीत गेले की हा खंड खटकत नाही. सावरकरांची रचना पुढील-प्रमाणे आहे :

(१) 'क्रूर लोह !-पंजरात' या निरुन्द-!शा
'तीक्ष्ण सुळे, 'लोहाचे' दांत रक्त-!पी... (“मूर्तिदुजी ती-२”)

(२) ...तुर-!काण सर्प'तो
'झोडुनिया, 'तोडुनिया, 'पचबुनिया'तें
'विष दुर्धर'टाकण्यांत'ची स्वशक्ति'चा
'व्यय करणें' अद्यावधि' भाग जाह-!लें;
'विश्वनाट-!कांतिल या' दृश्य कोण!तें
'आगामी' अंकाचें, 'तें न कवण!ही
'कथुं शकेल' निश्चिततः 'आज... (“गोमांतक,” उत्तरार्ध)

या ‘निर्यमक पद्या’चा उपयोग इतर कोणी फारसा केला नाही. प्रस्तुत प्रबंधकर्त्याने आपल्या “जीवनयोग” व “विश्वमानव” या काव्यांत

त्याचा उपयोग केला आहे. “विश्वमानवां”तील एक उदाहरण पुढे दिले आहे.

वाहि पुन्हा ' शांत धीर ' निर्विकार- ' सें
अति पवित्र, ' अति अलिप्त, ' अति संगू- ' ठ
अति अगाध ' भगवतिचें ' जीवनत- ' त्व
विस्मृतिच्या, ' भूता'च्या, 'खोल दरितु-नी
कालाच्या ' त्या अनंत ' अवसाराम-धें ! •

('ल्यूसी', “विश्वमानव”, पृ. २०)

या 'वैनायक वृत्ता'च्या इतर अनेक विशेषांचें सविस्तर प्रतिपादन मीं “वैनायक-वृत्त-विचार” (“म. सा. प.” एप्रिल, १९३८) या लेखांत केलेले आहे. तसेंच “सावरकर-काव्य-समालोचन” नामक लेखसंग्रहांतील माझ्या “सावरकरांच्या पद्यरचने”विषयीच्या लेखांतहि याचें दिग्दर्शन मी केलेले आहे.

(आ) “नाट्यपद्य” :

नाटकांत किंवा इतर लिखाणांत जें “नाट्यात्म पद्य” असतें, त्यासाठी वरील 'वैनायक' पद्याचा, आणि छांदस 'लवंगलते'चा व 'चंद्रकांता'चा, उपयोग केला गेला आहे. त्यांपैकी 'वैनायका'चा उपयोग सावरकरांनीच आपल्या “उःशाप” नाटकांत केलेला आहे. 'लवंगलता' व 'चंद्रकांत' यांचा उपयोग श्री. वा. ना. देशपांडे यांनी केला आहे. त्यांची उदाहरणे पुढे दिली आहेत. मात्र त्यांची पहिली रचना 'वैनायका' इतकी धावती नसून अंतविरामी आहे. तेथे यमकेंहि कायम आहेत.

छांदस'लवंगलता' : “नंदनवन मुकल्यावर”

'विरामक' (Epilogue)

तेजांतील ईश्वराचा अंश : ' होऊं नये ' तें जाहलें ' ,—

तिमिरांतील सेटनचा अंश : — 'व्हावें तेंच ' झालें !

ईश्वराचा अंश : ' मानवाचें ' तेजपरी ' दिसूनियां ' आले,
' तेजाधिक ' तमच त्यां ' आठवे त-रीही !

सेटनचा अंश : ' निकेंच हें !—

ईश्वराचा अंश : — झटेन मी ' लोपाया वृ-त्ती ही

सेटनचा अंश : ' मीही न कां ' झटेन ती ' कराया अ-क्षय ?

× × ×
समरभू ' हो इथून ' मानवहृ-दय !

(“अनामिका”)

छांदस “चंद्रकांत : “कपटवेष”

रमणी — ' उषे ठेव ' आवरून ' पूजासाहि-त्य
' झाली बाई ' यथासांग ' पूजा अव-घी
' संध्ये, सार ' वाती जरा ' समईत-ल्या

उषा — ' निकें महा-राज —

रमणी — — मूर्खें ' वोसणशी ' कां ?

' महाराज ' गे मी आहे ' कीं महादे-वी ?

(“आराधना”)

या 'चंद्रकांता'च्या प्रयोगांत यमकें ठेवलेलीं नाहीत. परंतु रचना अंतविरामीच आहे. वरील दोन्ही प्रयोगांत चरणान्तीं अनुक्रमें ४ व ६ मात्रांचा विराम येतोच. पण येथेहि म्हणणी पठनप्राय असल्यामुळे तो खटकत नाही.

नाट्यासाठी पद्याचा उपयोग कांही प्रमाणांत जुन्या “लक्ष्मीनारायण कल्याण नाटकां”त आढळतो. अलीकडे “संगीतिका” नांवाने ऑपेराचा जो प्रकार सुरू झाला आहे, त्यांत अनेक तऱ्हेच्या जातिरचना असतात. “औक्षण” ही श्री. बा. सी. मर्ढेकर यांची संगीतिका अशी आहे. “होळी”-

वरच्या श्री. व्यंकटेश माडगूळकरकृत श्रुतिकेंत कटिबंध, शाहिरी थाट व लावण्या यांतील रचना होत्या.

(इ) “मुक्त छंद”

श्री. आ. रा. देशपांडे (‘अनिल’) व श्री. वा. ना. देशपांडे या दोघांनी ‘मुक्त छंदा’चा प्रचार विशेष केला. त्यांचा हा ‘मुक्त छंद’ छांदस आवर्तनांचा आहे. कांही कवींनी मात्रिक आवर्तनांचा उपयोगहि ‘मुक्त छंदा’साठी केलेला आहे. ‘मुक्त छंदा’च्या सुरुवातीच्या प्रयोगकर्त्यांत श्री. पु. शि. रेगे, श्री. व्यंकटेश वकील व श्री. द. वा. शिंदोरे यांचा उल्लेख येणें क्रमप्राप्त आहे. विशेषतः श्री. रेगे यांनी १९३० सालींच जे प्रयोग केलेले आहेत त्यांचा ग्रास उल्लेख करावयास हवा.

(१) प्रारंभीचे प्रयोग :

श्री. पु. शि. रेगे (‘सुहृच्चंपा’) यांनी ‘सहज काव्य’ म्हणून सर्वांत आधी रूढ केलेल्या प्रकाराचा विचार प्रथम करूं या :

“आठवण”

मनची माया
उमटली मुखावरती
नयन बोलती
अधर हांसती—
मुग्ध मधुर हे तव
हाव भाव
जातील मग कां वाया ?
हा उत्कटतेचा उल्हास
तू उथळ असाच, सुहास
या मम भणंग जीवाला

“पुनरावृत्ति”

कां अजुनि
लाजरें मुख ?
बघ इकडे—
 (“अं हं”)—
दिव्य जणूं माधुर्यच विकसलें
नाही मी हासणार मग झालें ?
वद तर एकदाच मधुबाले—
 (“मी नाही हं”)—
 “किती सुरेख !”—
 नच लाजुनी”

हा एकलाच

दिव्यत्वाभास....

(“साधना आणि इतर कविता”)

यांत मात्रिक आवर्तनांची छटा आढळते. तरीहि त्यांत ‘चाल’ अशी नाहीच. सहज बरो वाटेल तशी म्हणणी करीत वाचावयाचें म्हणून हें ‘सहज’ काव्य होय. यांतूनच पुढे अधिक निश्चित मात्रिक आवर्तनांचा मुक्तछंद विकास पावला असावा.

श्री. व्यंकटेश त्रकील यांच्या पुढील पंक्तींत तर मात्रिक आवर्तने स्पष्टच आहेत :

“शेवटला'सूर विराला'मंजुळवाणा'

'वनवायूने'दूर पळविला'

'स्तब्ध जाहलें'जिकडे तिकडे'

अन्'तूं मी दोघें'....”

यांत अष्टमात्रक आवर्तनी रचना आहे.

(२) छांदस 'मुक्तछंद' ६

भृंगावर्तनी मुक्तछंद :

श्री. आ. रा. देशपांडे यांचें “प्रेम आणि जीवन” :

“दोन दिवस 'उलटुनि गेले,

दोन रात्री तशा 'सम्पून गेल्या,

अजून परी 'विषण्णताच 'मनास खोल 'व्यापून आहे,

हालत्या जलीं 'सावली जेवी 'दूरच्या ढगांची 'दडून राहे.”

(‘अनिल’ कवि)

या मुक्तछंदांत भृंगावर्तनी रचना आहे. अक्षरोच्चार छंदस, विलंबित करावयाचे असतात. क्वचित् पंचाक्षरी गट असून तेथे दोन मात्रांचा विराम असतो. परंतु या मुक्तछंदाचें वाचन-पठन करावयाचें असतें, गायन नव्हे. तसें करतांना प्रत्येक पंचाक्षरी-षडक्षरी अक्षरगटाचें पहिलें अक्षर भारपूर्वक उच्चारलें जातें. या तऱ्हेच्या छंदाची उभारणी मुख्यतः आरोहा-वरोहात्मक गतीवर केलेली असते. म्हणून गणिती पद्धतीने मात्रांची संख्या साधणें हें येथे अवश्य नसतें व अपेक्षितहि नसतें. याला 'प्रेमजीवन' मुक्तछंद असें नांव कांहीनी दिलें आहे.

त्याचेंच दुसरें रूप अधिक नियमित आहे :

“पैतव्हा”

भिऊऽऽ ' भिऊऽऽ ' भिऊऽऽ

नकाऽऽ ' भिऊऽऽ ' भिऊऽऽ

उठारे ' उठारे ' सत्वर ' सत्वर

' तत्पर ' तत्पर'

पेराऽऽ ' पेराऽऽ ' पेराऽऽ

नव ' बीजे ' पेरा

नव्या ' आशा ' धरा

पेरते ' व्हा पेरते ' व्हा

(“अनिल”, “पैतव्हा”)

यांत षण्मात्रक-अष्टमात्रक नमुन्यांचें मिश्रण आहे. पण त्यामुळे कांहीं गतिरोध होत नाही. पुढचें उदाहरण श्री. वा. ना. देशपांडे यांच्या कवितेंतील आहे :

“तिसरा आवाज”

' अहाहा ! काय ' जगण्यांतली ' माधुरीऽऽ ।

' तीच सकल ' सुखाची सीमा !

' तीच सकल ' आशांची पूर्ती !
 ' असो असलें ' जड शरीर ' भंगुर, -
 ' अमरतेची ' हांव परंतु ' कुणाला !
 - ' मृत्यूला जोऽऽ ' भी तयाला !
 ' जीवनानंद ' जरी लाभला ' एक क्षण,
 ' तरीही मुद्दें ' वरूं शतदां ' मृत्यूला !
 - ' जन्म घेण्याच्या ' आड आमच्या ' कां मग येतां !

(वा. ना. देशपांडे, "अनामिका,")

यांतहि षण्मात्रक धाटणीचा 'मुक्तछंद'च प्राधान्याने आहे.

पुढचें उदाहरण श्री. पु. शि. रेगे यांच्या कवितेंतील आहे :

“उर्वशी”

' 'उर्वशी, ' उर्वशी'
 ' आर्त हा!कारीत
 ' धांवतो ' राजाऽऽ ' दीन पुरुरवा
 ' हृदयीं ' विप्लव '
 ' 'उर्वशी ' उर्वशी '
 ' 'फीर माघारी 'ऽऽ
 ' दुष्प्राप्य आतांऽऽ ' वायूपरी मीऽऽ
 ' नकोरे येऊंस ' जाई माघारी' 'ऽऽ
 ' तरीही ' पुन्हांऽऽ
 ' 'उर्वशी ' उर्वशी' '
 ' आर्त हा!क अशी

(पु. शि. रेगे, "हिमसेक")

या रचनेत बऱ्याच ठिकाणी एका व्यक्षरी आवर्तनानंतर द्व्यक्षरी गट येतो व पुढे २ मात्रा प्लुत राहतात. ही रचना नियमितपणे सारख्या चरणांची असते तेव्हा त्याला 'छंद' 'निर्झरगीत' हे नांव प्राप्त होते.

माझ्या "विश्वमानव" संग्रहातील बऱ्याच कवितांत याच 'मुक्तछंदा'चा उपयोग केलेला आहे. त्यांपैकी "हे विश्वमानव" या काव्यातील उतारा पुढे दिला आहे :

"हे विश्वमानव"

'मस्त प्रकृतीच्या ' क्षुब्धसागरींSS
 'नवरसांच्याSS ' षड्रसांच्याSS ' शेषशय्येवरी '
 'योगनारायण ' योगनिद्रेमर्धे ' तल्लीन होतां,SS
 'नामिविवर्तींSS ' उमललेल्या,SS
 'कांचनगंगाSS ' शैलावरल्याSS ' उपेसारख्याSS ' रंगी रंगल्या,SS
 'अनंतदलSS ' कमलासनींSS
 'तूझा झाला केंवी ' प्रथम उद्भव ?
 'हे विश्वमानव ! (ना. ग. जोशी, "विश्वमानव")

'मुक्त छंद' : छंदस (पद्मावर्तनी)

चतुरक्षरी पद्मावर्तनी छंदस रचनाहि 'मुक्त छंदा'साठी वापरली जाते, पण त्या प्रकारचे प्रमाण कमी आहे. कवि अनिलांच्या प्रयोगाचे उदाहरण पुढीलप्रमाणे आहे.

"मानवता"

अन्याय् घडो ' कोठेहिSS
 चिडून् उहूं ' आम्हीSS
 घाव पडो ' कोठेहीSS

तडफडूं ' आम्हीSS
 हाल पाहून् ' हळूहळूSS
 होवोत ' कोठेहीSS
 पिळवणूक ' पाडील्SSSS ' पीळ आम्हा '
 असो कोणा!चीहीSS

(“अनिल” – “पेतेव्हा” संग्रह)

श्री. शरच्चन्द्र मुक्तिबोध यांच्या “आज कशानेसी मला येईनाशी झाली झोप” या कवितेत अशी रचना आढळते :

' “आज कशा!नेशी मला
 ' येईनाशी ' झाली झोप”...
 ' उघडलें ' वातायन
 ' विलगला ' परिचित ' दिगंतीचा ' उल्लसित
 ' उन्मद प!हांटवारा
 ' फुलून नि!घाला माझ्या ' तन्चा क!णन् कण
 ' पहांट शां!तींत भव्य ' तन्मय जा!हले प्राण

(शरच्चन्द्र मुक्ति-बोध, “नवी मळवाट”)

×

×

×

या कवींशिवाय इतर अनेक कवींनी ‘मुक्त छंदा’चा केलेला आहे. पण त्याचें स्वरूप कवि अनिलांनी रूढ केलेल्या ‘मुक्त छंदा’ सारखेंच बहुधा असतें.

(४) मात्रिक मुक्तछंद :

मुक्त पद्मावर्तनी :

पद्मावर्तनी मात्रिक रचनेचा उपयोग करूनहि कांही कवींनी मुक्तछंद लिहिला आहे. श्री. व्यंकटेश वकील यांच्या कवितेचें उदाहरण वर उद्धृत

केलेच आहे. श्री. आ. रा. देशपांडे यांनी तर सप्तमात्रक आवर्तनांची मुक्त रचना केली आहे व ती “छंदोरचने”त दिलेली आहे. श्री. म. श्री. पंडितांच्या कवितेचा उल्लेखहि तेथे आहेच. यांपुढे याहून अधिक सुप्रतिष्ठित मात्रिक ‘मुक्तछंदा’ची उदाहरणे दिली आहेत. श्री. वा. ना. देशपांडे यांचा मात्रिक मुक्तछंद पुढीलप्रमाणे आहे :

“पण्यांची नगरी”

बालक : ' पथा पण्यांच्या ' नगरीला कधि ' नेशि मला
 ' कथा ऐकिल्या ' त्या नगरीच्या ' नवल परीच्या :
 ... ' जरा न तेथे, ' मरणहि नाही, ' दुःखाचें मग ' नांव कशाला
 ' अक्षय यौवन, ' अक्षय मोदहि ' तिथे नांदतो '
 ... ' ऐशा मौजा ' नित्य ऐकितो, ' ऐकुन डुलतो,
 ' म्हणुनी आतुर ' जाण्याला त्या ' नगरीलाऽऽ
 ' ने, ने, तेथे ' ने मजलाऽऽ”

(वा. ना. देशपांडे “आराधना”)

दीर्घ चरण ‘वनहरिणी’, ‘अनलज्वाला’, ‘शुभगंगा’ यांचे व छोटा चरण ‘अचलगती’चा अशी ही अष्टमात्रकावर्तनी रचना आहे.

श्री. पु. शि. रेगे यांची “मस्तानी” कविता मात्रिक ‘मुक्तछंदा’त आहे; तशीच “भविष्यवादी” ही कविताहि मात्रिक आहे.

“मस्तानी”

... ' मस्ती म्हणजे ' विसरविणारी '
 ' मस्ती म्हणजे ' विसरणारिही '
 ' मस्ती म्हणजे ' मनांतली तीं ' निळीं जांभळीं ' शुभ्र पांखरें,
 ' मस्ती म्हणजे ' अफाट माळ्
 ' अस्तु अतां हें ' मस्तिपुराण ?

(पु. शि. रेगे, “दोला”)

“भविष्यवादी”

' ज्यांचा त्यांना ' धीर असो शत ' सहस्र वर्षां ' चा;
 मी ' जगतों प्रतिक्ष्णाला —
 ' प्रतीक्षणाची ' महति न मजला !
 ते ' गुलाम इतिहासाचे
 संपूर्ण आपुल्या ' ओळखिचे नेहमिचे —
 हे ' गुलामच भविष्याचे
 ' धीरशील
 ' 'आज', 'आतां', ' 'अधुना' ज्यांचा ' केवळ कच्चा ' माल,
 ज्यावर हे बघति ' पुढें लुटाया ' काळ
 ' भविष्य ज्यांना ' आज हवें
 ' भविष्यांतहि ' त्यांच्या 'आज' हवा

(पु. शि. रेगे, “गंधरेखा”)

येथे आवर्तने अधिक खंडित आहेत. आद्यतालकपूर्व मात्राहि सोडलेल्या आहेत. ३ रा चरण पादाकुलकाचा झाल्यावर चौथ्या चरणांत आद्यतालकपूर्व 'ते' ला कूस नसते. याचा अर्थ एवढाच की कवीला ३ रा चरण शेवटीं ६ मात्रांच्या कालाएवढा ओढावयाचा आहे. मग त्यांत पुढच्या चरणांतील आरंभीच्या दोन मात्रा मिळून गति अबाधित राहते.

मात्रिक मुक्तछंदाचे प्रयोग श्री. श्रीराम अत्तरदे यांनीही केलेले आहेत. त्यांतील दोन पुढे दिले आहे. यात संभाषणांतल्याप्रमाणे अक्षरें निसरडीं वाचून उच्चारण करावयाचें आहे. याला कवि 'पद्मावर्तनी विषम रचना म्हणतात.

“वर्षा संदेशका”

' वर्षा संदेशका, मनाच्या ' माझ्या संजीवका !
 ' चैतन्य निर्झरा !

'लव्णाकांठ्च्या ! उंच् अंजना!वरून्
 'वर्षेचं गान्' अशा निवान्तीं 'वायूवर सों-डून्
 'भारतोस् इथलं' सगळं वाता-वरण् ; कुठून् ही
 'तुला मिळाली' कला, सुंदरा !

(श्रीराम अत्तरदे, "म. सा. प." १६/३)

"हासलीस कां ?"

'हास्य कपोलांत' दावलंस् कां ?
 'टक् मक् पाहून्' घेतलंस् कां ?
 'मागून् मुर्का' मार्लास कां ?
 'मलाच् कशी' चोरी ?-

'भुग्राळ् भुग्राळ्' लागलं व्हाय्ला'चष् माझ्या अं-तरीं

(श्रीराम अत्तरदे, "म. सा. प." १६।३)

श्री. विंदा करंदीकर यांच्या "स्वेदगंगा" नामक काव्यसंग्रहांत अशा मात्रिक आवर्तनांच्या 'मुक्तछंदा'चे अनेक नमुने सांपडतात. "साक्षात्कार" कवितेंतील नमुना पुढीलप्रमाणे आहे.

"साक्षात्कार"

... 'शरिरांतिल अन्' बाहेरिल ओ-झ्यानें
 'दिसतें उग्र मु-खावें
 'स्नायूचें आ-कसणें आणिक' ताठणें
 'नाक पुड्यांचें' श्वासाकरितां' आकुंचन नी' प्रॅसरणें
 पाटा वरवं-टा ध्याहो ये-ती खो-लीवर्
 एक हात त्या' पाठ्यावरवं-थ्यावर्
 आणिक दुसरा' झोळीच्या खो-लीवर्
 ऊर उडे झो-ळीसह आणिक' बालक उडतें' त्यावर

(विंदा करंदीकर, "स्वेदगंगा")

या रचनेतील वैशिष्ट्य हे आहे की चरणान्तीं चतुर्मात्रक तुकडा ठेवून त्याच्या शेवटी '~~' अशी द्विलघूंची योजना ते करतात. मात्र अंत्य लघु अक्षर उच्चारणपरत्वे निसरडे वनणें शक्य आहे, व वर तसें दर्शविलें आहे. वरील उदाहरणांत फक्त पहिल्या ओळींत 'ने' हे दीर्घ अक्षर चरणान्तीं आहे. चरणान्तीं ४ मात्रांची कूस राहते, ती पुढील चरणांतील सुरवातीच्या चार मात्रांना जोडून भरून निघते. म्हणून या 'मुक्तछंदां'त चतुर्मात्रक आवर्तनें आहेत असें मानणेंच अधिक बरोबर होईल. हिंदीतील व त्या-पूर्वीच्या प्राकृत-अपभ्रंश रचनांतील अंत्य लघूंची लकब याच्याशी ताडून पाहण्यासारखी आहे. प्राकृत-अपभ्रंशाचीं उदाहरणें या प्रबंधांतील दुसऱ्या प्रकरणांत आलेलीं आहेत.

मुक्त भृंगावर्तनी :

“कांहीतरी”

आगरांत ' सकाळीं
मंदमंद ' वायूची ' सुलुक-
कूं कूं कूं ' रहाटाची ' कुरकुर-
अन् ' थरथरत्या ' पाटाच्या ' पाण्यामधिं
सूर्यपिलें ' तरंगती;
आठवती-
दिवसाच्या ' हालचालि '
रात्रीची ' स्वप्नांतिल ' अस्फुटशीं ' चित्र-
अन् ' हृदयांन्तरिं '
हुरहुरतें ' लवलवतें ' फडफडतें
कांहीतरी !

(ना. ग. जोशी)

लोकगीतांत भृंगावर्तनाचीं वैचित्र्यें अनेक आढळतात. त्याचा

उपयोग करून एक वेगळाच थाट आवर्तनी मुक्तछंदांत आणतां येईल. पण अशा तऱ्हेचे प्रयोग मराठींत अजून फारसे झाले नाहीत. येथे फक्त दिग्दर्शनासाठी एक कविता दिली आहे.

एकंदरीत मात्रिक आवर्तनांच्या 'मुक्त छंदा'चा प्रसार फारसा झालेला दिसत नाही.

(ई) मुक्तशैली :

गद्यकाव्य हा काव्यप्रकार ज्या शैलींत लिहिला जातो, ती गद्यपद्याच्या सीमेवर असलेली रचना 'मुक्त शैली' या नांवाने संबोधिली जावी असें मी सुचविलें होतें. ("मुक्त-पद्य-विवेक", 'म. सा. पत्रिका', एप्रिल १९४५). या लेखाच्या आणि माझ्या "विश्वमानवां"तील प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या, अनुपंगाने "नवयुग" साप्ताहिकांतील "शारदीय शरसंधान" या सदरांत (जुलै १९५०) लेखक श्री. 'आधुनिक द्रोणाचार्य' यांनी तिचा पुरस्कार केला होता, व पुढे (वा. ना. देशपांडे यांनी) त्या शैलींत रचमराहि केली.

आपल्याकडे चिपळूणकर, शिवरामपत, सावरकर आणि गडकरी यांच्या लेखनांत वक्तृत्वपूर्ण व समतोल वाक्यरचनेची शैली आढळून येते. पण स्वतंत्रपणे काव्याचें वाहन म्हणून त्याचा उपयोग टागोरांच्या काव्याच्या अनुशीलनाने प्रामुख्याने होऊं लागला. त्यानंतर खलील जिब्रानच्या शैलीने त्याला नवीनच उजळा दिलेला आहे. गुजरातींत कविश्रेष्ठ नानालाल यांनी अशीच 'ढोलन शैली' निर्माण केली आहे. मराठींत श्री. वि. स. खाडेकर, अनंत काणेकर, साने गुरुजी आणि पु. शि. रंगे कुमुमाग्रज, कांती बुधे, डॉ. पुरवार, भाटे, मनमोहन, ना. ग. जोशी, बगैर लेखकानी उपयोग केलेला आहे.

एकरूप आणि भावोत्कट अशा गद्यगीतांत ही शैली ज्यांनी खास जाणीवपूर्वक वापरली आहे अशा कांही लेखकांच्या लेखनांतील उतारे पुढे

उदाहरणादाखल घेतले आहेत. खांडेकर ("रुपेरी कण"), अनंत काणेकर ("रुपेरी वाळू"), साने गुरुजी ("गोड गोष्टी" किंवा "तृणपर्णी" सारखे निबंध) किंवा के. डी. भाटे ("पुष्पांजलि") यांनी रूपककथा किंवा कहाणीवजा कथा यांच्यासाठी गद्यशैली वापरली आहे. पण गद्यगीतां-साठी तिचा खास उपयोग श्री. पु. शि. रेगे, श्री. कुसुमाग्रज, बुधे, डॉ. पुरवार, मनमोहन, भाटे, ना. ग. जोशी वगैरेंनी केला आहे. त्यांच्या लेखनातील उतारेच येथे दिलेले आहेत.

पु. शि. रेगे : "मला काय हवें आहे"

... 'जीवन' पाण्यासारखें 'प्रवाही' व्हायला हवें.

'ठायीं ठायीं,

'कोना कोऱ्यांत,

'अगदीं' अंतरंगांत,

'खालच्या थरापर्यंत जाऊन' पोचलें पाहिजे.

हा 'हव्यास, हा 'विनय, हा 'अनुनय मला 'हवा आहे.

(“दोला” संग्रह)

कवि रेगे यांनी या कवितेचें पद्य “वैतालिक” म्हटलें आहे. म्हणजे कवीला नेहमींचा ताल त्यात अभिप्रेत नसून विकल्पाने त्यांत एक प्रकारची लयबद्धता अभिप्रेत आहे. या पद्यासारखीच त्यांनी आणखी दोन पद्यें “दोला”-मध्ये संगृहीत केलीं आहेत. यांतील खंड मात्रिक आवर्तनांनी बांधलेले नसून एक प्रकारच्या आरोहावरोहात्मक आंदोलनांवर (assonance वर) ते आधारलेले आहेत.

कुसुमाग्रज : “जीवन”

'आकाशाच्या 'सरोवरांत

'पृथ्वीचें हें 'विराट् कमलपुष्प 'उमललें आहे,

'आणि तो 'भ्रमर चंद्र
 'आपले 'रुपेरी पंख 'पालवून
 त्या 'कमलाभोवती 'अखंड गुंजारव 'करीत आहे
 या 'कमलाच्या 'पाकळीवर
 एक 'सुन्दर 'दवत्रिंदु'पडला आहे —
 'त्याचें नांव ' 'जीवन' ! ("समिधा" संग्रह)

या उतान्यांतील पहिली ओळ आणि शेवटची ओळ तर उघडउघड पद्यावर्तनी वळणाच्या आहेत. इतर ओळींतहि हेंच वळण आहे. गद्यांतल्याप्रमाणे निसरडे उच्चार करीत वाचीत असतांना टाळी वाजवून बधितल्यास कालिक आवर्तनें नाहीत असें क्वचित्च आढळेल. यावरून कुसुमाग्रजांचें हें 'गद्यगीत' तरी 'गीत' संज्ञेला पात्र ठरतें ! या प्रत्येक अक्षरसमूहाच्या आवर्तनांत आरंभी, गद्यांतल्याप्रमाणेच, सूक्ष्म आघात दिला म्हणजे आंदोलनें स्पष्ट होतात. विशेषतः असलीं दोन आवर्तनें ज्या ओळींत आहेत तेथे हें आंदोलन चांगलेंच कळून येतें. प्रथम आघात व पुढे निराघात कालभार या परंपरेमुळे हें आंदोलन कळून येतें.

ना. ग. जोशी : "विश्वमानवाचें पुनरुत्थान"

.... 'अनेक खंडांतरीं' पसरला, 'कित्येक युगांपूर्वी' निर्मिला
 तरी 'मेंदू तोच, 'हृदय तसेंच, 'विशेष तेच, 'उणीवाहि तशाच
 'ज्ञानतंतूचें संवेदन, 'रुधिराचें अभिसरण, हृदयाचें स्पंदन
 'जसेंच्या तसेंच;
 'भौतिक जीवन' अभिन्नऽऽ, 'आंतरिक जीवनहि' समधर्मी नसेल का ?
 'कल्पना शक्ति तीच, 'भावनामस्ती तीच, 'साक्षात् कृति' मिन्न कां ?
 'भूक ती, तहान ती, 'ज्ञोपमुद्धा तीच, 'आदर्शिता' तशीच नको का ?
 'ज्ञान एकच, 'विज्ञान तेंच, 'नैतिक मूल्यमापनांत' फरक कां ?

' विश्वास तोच, ' आश्वासन तेंच, मनोविकास साधला का ?

' प्रेम तेंच, ' क्षेम तेंच, ' साक्षात्कार ' असंभवित कां ?

(“विश्वमानव” संग्रह)

कांहीशी अधिक 'मुक्त' अशी ही शैली आहे. येथेहि स्वाभाविक अक्षरसमूहांच्या घोरणाने आघात देत टाळी वाजविल्यास यांत पद्मावर्तनांचा झोक आढळतो. विशेषतः शेवटच्या तीन ओळींत, 'अंतर्गत प्रासा'च्या घोरणाने पाहिल्यास आवर्तनें आढळून समतोलपणा प्रतीत होतो. येथेहि आघातजन्य आंदोलन आहेच.

वा. ना. देशपांडे :

“मृत्युकिरण”

— हे ' हुकुमशहांनो ! - हे ' सत्ताधान्यांनो !

' करा तुम्ही ' कितीहि अनृतप्रचार,

' नाही राहणार ' बाहेर आल्यावांचून

' कधीं ना कधीं ' सत्य !

' कळेल माझी ' कहाणी जगाला ' केव्हां तरी,

' होतील जागे सारे ' विज्ञानवेत्ते;

' बनतील ते उपासक ' देत्री मानवतेचे,

' करतील केवळ ' तिचीच सेवा

' परोपरीचे ' शोध लावून !

(“अनामिका” संग्रह)

याच्या आधीच्या उताऱ्यांत ज्या तऱ्हेची 'मुक्तशैली' आढळते तशीच ती यांतहि आहे. “अनामिका” संग्रहांतील तीन काव्ये या 'मुक्तशैली'त आहेत. 'मुक्तशैली'विषयी “अनामिका” कर्त्यांनी पुढील मत टीपेंत नमूद केले आहे : “...मराठीतील मुक्तछंद (त्या मानाने) 'बंधनयुक्त'च वाटतो !... भावी मराठी काव्य मुक्तछंदाची पुढील पायरी म्हणून मुक्तशैलीचा अवलंब करणार,

असे स्पष्ट दिसते ! ” परंतु अगदी अलीकडचे मराठी काव्य पाहतां ते पुन्हा पादाकुलकी आंदोलित गतीकडे वळलेले आढळते !

याच ‘मृत्तशैली’ला त्यांनी आता ‘मुक्त ओवी’ हें नांव दिलें आहे. ‘मुक्त ओवी’विषयी श्री. वा. ना. देशपांडे लिहितात : “मुक्त ओवींत लय साधून तारतम्याने प्रतिचरणीं जास्तीत जास्त वीसपर्यंत कितीहि अक्षरें असूं शकतील ! ग्रांथिक ओवीच्या धर्तीवर किंचित् बदलून ‘मुक्त ओवी’ चाल लावून म्हणतां येते. तीच तिची ‘लय’ होय ! परंतु सामान्यतः ‘मुक्त ओवी’ कसलीहि चाल न लावतां विरामचिन्हांना वाट पुसत सरळ गद्यसदृश वाचणेंच अधिक चांगलें.” (“सुप्रमा” फेब्रु. १९५५; “छंद” मार्च-एप्रिल, १९५५, यामधील “मुक्त ओवी” ह्या लेखांत याचाच विस्तार आहे.)

वा. ना. देशपांडे : ‘कोरकू’

‘सातपुड्याच्या’ परिसरांत
 ‘लागोपाठ’ दोन उन्हाळे
 ‘घालविले’ आहेत मी :
 ‘मनमुराद’ पाहिली आहे
 ‘तेथली’ रम्य-भीषण ‘वनश्री,
 ‘पाहतां’ आले तितकें ‘पाहिलें’ आहे
 ‘तेथल्या’ कोरकूचें ‘वन्य’ जीवनही

(“सुप्रमा”, फेब्रु. १९५५)

याला श्री. देशपांडे ‘मुक्त ओवी’ म्हणतात. वर उल्लेखिलेली ‘मुक्तशैली’ किंवा ‘वैतालिक पद्य’ याहून ही शैली भिन्न नाही. तिला ‘ओवी’ म्हणण्यांत विशेष कांही साधतेसें वाटत नाही. फक्त एका परंपरेचा आश्रय मिळतो एवढें खरें. ओवीचें सार्व-त्रिपदीत्व, यमकरचना आणि अंत्य चरण

आधुनिक रचनाप्रकार

३८५

बहुधा कमी लांबीचा, हे मुख्य विशेष, जर यांत साधत नसतील तर त्या प्रकाराला नुसता 'मुक्त' शैलीचा प्रकार मानणें अधिक भ्रयस्कर.

कांती बुधे : गीत ९५ वें - "हिमशिखरें"

... 'मानवा,
त्याचं ' थोडर, ' गतिमान ' व्यक्तिमत्त्व, ' कधीं काळीं
' उमजेल का तुलां !

' युगपुरुषाची ' विटंबनाऽऽ ' केलीस तेवढी ' पुरेऽऽ !
' त्या वेळच्या ' जिवंत साक्षी ' नष्ट केल्यास, ' व्यासपीठ
' धुळीला मिळवलंस, ' स्मारक ' उध्वस्त केलंस, ' तरीऽऽ
' अदृश्यपणें ' साक्षीभूत असणाऱ्या ' तारका, तुझ्या-
' कृष्णकृत्यांचे ' असंख्य दर्पण ' पुढें करून
' युगानुयुगे तुझाऽऽ ' धिक्कार करीत राहतील

या उतान्यांत अक्षरसमूहांचा एकूण कालभारच लक्षांत घ्यावयाचा आहे. मागच्या उतान्यांपेक्षाहि अधिक 'मुक्त' ही रचना वाटते. पण 'वक्तृत्वपूर्ण कालखंड' सरासरीने समतोल आढळतातच. कालभारात्मक अक्षरसंहतीची ही आरोहावरोहात्मक गतीच या गद्यशैलीला मोहकता आणते. दर अक्षरसमूहाच्या आरंभी उभ्या रेषेने दर्शविलेल्या ठिकाणी सूक्ष्म आघात देणें या रचनेंत तर खास जरूरीचें असतें. कारण त्यामुळेच त्यांतील साघात-निराघाताचें परस्परसंमुखत्व प्रस्थापित होऊन तेथे आंदोलनात्मक गति निर्माण होते. यात प्रत्यक्ष मात्रासंख्येच्या दृष्टीने कालभार (अक्षरसमूहांतील एकूण कालभार) कमीजास्त असला तरी आघात व निसरडे उच्चार यांच्या योगे समग्र परिणाम मात्र आंदोलित गतीचा होतो.

शं. जा. पुरवार : "भावपुष्पांजलि" - १ "

' तुझ्याशिवाय ' कुणाला वाहूं ही ' पुष्पांजलि -
' हृदयाच्या ' मरुभूमींत ' तूच तिचं बी ' रुजविलंस...

'न कंटाळतां' तूंच तिचा अंकुर 'जोपासलास...

'अंकुऽर' पालवत असतां 'तूऽऽ' हंसलास

'लताऽऽ' मोहरत असतां 'तूऽऽ' आनंदलास

'मोहऽऽर्' बहरत असतां 'तूऽऽ' नाचलास

आणि 'आतांऽऽऽऽ

तुझ्या 'दर्शनाच्या' 'हर्षातिरेकानं' 'बेहोश बनलेलं' 'फूल

तुलाऽऽ' 'मकरंदाश्रूंचा' 'अभिषेक करीत असतां,

'जीवनसौरभाचा' 'धूप पेटवून

तुलाऽऽ' 'ओवाळीत असतां—

तुझ्याऽऽ' 'मंगल चरणांवाचून' 'कुणाला वाहूं ही' 'पुष्पांजली ?

या उतान्यांतहि, वरच्या उतान्याप्रमाणेच, कालभाराच्या दृष्टीने समतोल गटांतील आंदोलने आहेत. विशेषतः ४, ५ व ६ ओळींतील समरूप आणि समतोल शैली चटकन् कानाला जाणवते. याच कालभारात्मक गतीची आवृत्ति पुढेहि “अभिषेक करीत असतां”, “तुला ओवाळीत असतां”, वगैरे अक्षरसमूहांमध्ये झाल्याचें सहज प्रतीत होतें. या उतान्यांतहि आघाताचें तत्त्व मागील उतान्यांप्रमाणेच, आंदोलित गतीला कारणभूत झालें आहे.

के. डी. भाटे : “पुष्पांजलि”—३४ :

ही 'अपूर्णता किती' 'सलत आहे ?

'तुझ्यावाचून ती' 'कोण नाहीशी करील ?

हा 'काळोख किती' 'गाढ आहे ?

'तुझ्यावाचून' 'प्रकाशाची मशाल' 'कोण दाखवील ?

पण हे 'पूर्णचंद्रा,

मला 'पूर्ण न करितां तू' 'माझ्यांतला' 'उल्हासमुद्धा' 'नाहीसा केलास !

अपूर्णतेची तळमळ 'हीसुद्धा' 'भूतकाळांतील' 'स्मृतिच ना आतां ?

आता 'सर्वत्र' अंधःकारच !

आणि 'अंतःकरणाला' दंश करणारे 'निराशेचे' भयंकर 'काळसर्पच' !

श्री. भाटे यांच्या "पुष्पांजली" व "देवदूत" या संग्रहांत अशा गद्यकाव्य शैलीतील 'गीते' आहेत. मात्र एकंदरीने शैलीतील आरोहावरोहात्मक शब्दसमूहांचा वापर मागल्या उदाहरणांतल्या एवढा सहेतुक येथे दिसत नाही. वरील उतान्यांतील लयतत्त्व मुक्तशैलीसारखे आहे. पण बाकीच्या 'गीतां'त गद्यात्मक सरळ रचनाच अधिक आहे

मनमोहन नातू : "एकलव्य"

एकाऽऽ 'प्रचंऽऽड' 'अंधशालेचा' 'पुतळा' करून
 'मीऽऽऽ' 'एकलव्या' सारखा 'ज्ञान' मिळवू लागलो.
 ती 'भक्ति' होती... 'परंतुऽऽ' 'अखेऽऽर'
 त्या 'पुतळ्यांतून...
 तो 'पुतळा' 'कडाडाऽऽ' 'फोडूनऽऽ'
 'अनेऽऽक' 'नारसिंह' 'बाहेर' पडले 'भुकेलेले.'
 त्यांचींऽऽ 'गालफडे' 'बसलेलीं,
 'बुबुळेंऽऽ' 'फिरलेलीं.
 'लिहितांना' माझ्या 'कागदावर' तीं 'नाचू' लागलीं
 'खुरटलेल्या' 'अंगांच्याऽऽ' 'गोपगोपींचा' तो 'रासऽऽऽ'

(“संधि” संग्रहांतून)

यांतहि अक्षरांचे समूह बरेचसे स्पष्ट आहेत. ना. ग. जोशी यांच्या उतान्यांत असे समूह विशेष आढळतात. बुधे व पुरवार यांची 'मुक्तशैली' अधिक समतोल वाटते. मनमोहन नातूंची शैलीच वरच्या सर्व उतान्यांत जास्तीत जास्त 'मुक्त' आहे. येथे फक्त आघातांच्या अनुरोधाने समतोल व आंदोलित वाक्यखंड लक्षांत घेतात.

“मुक्तशैली” व “कहाण्या”

आपल्या जुन्या कहाण्यांची शैली व ही शैली यांत साम्य फारच आहे. कहाण्यांत तर अक्षरसमूहांचा कालभार कित्येक स्थळीं जवळ-जवळ निश्चित आवर्तनांच्या रूपांत दाखवितां येतो :

'आट पाट 'नगर होतें'

'तेथें एक 'राजा होता'

आणखी काही उदाहरणें मागील प्रकरणांत आलींच आहेत. सर्व कहाण्यांत सर्वत्रच कांही एवढीं नियमित आवर्तनें नसतात. परंतु एकंदर शैलीचा श्लोक अशा आंदोलित गतीकडे असतो. कुसुमाग्रजांच्या वर दिलेल्या उतान्यांत अशीं आवर्तनें कांहीशीं दिग्गून येतात. आपल्या कहाण्यांत आणखी एक विशेष असतो; तो म्हणजे वाक्यांतर्गत प्रास होय. त्यामुळे समतोल कालभारात्मक अक्षरसमूह निर्देशिले जातात. कहाण्यांत कथनपर लेखन असल्यामुळे तेथे प्रवाहित्व आपोआपच येतें. येथे दिलेल्या 'मुक्तशैली'च्या उतान्यांत भावगीतात्मकता प्रधान आहे. तेथे आंदोलनयुक्त साघात अक्षरसमूहांची योजना फार अनुकूल ठरते.

“मुक्तशैली” व ‘वृत्तगंधि’ गद्य

मात्र प्राचीन काळीं गद्यशैली हें काव्याचें वाहन म्हणून स्वीकारलें गेलें होतें व त्यामुळे गद्याची विशिष्ट तऱ्हेची शैली ही दृष्ट्य म्हणून मानली जात होती ही गोष्ट सत्य आहे. बाणभट्टाच्या कादंबरींतील शैली या तऱ्हेची आहे. अशा तऱ्हेने काव्याचें वाहन झालेल्या गद्याचे त्रिविध प्रकार, छंदांचा विचार करणाऱ्या पूर्वाचार्यांनीहि नमूद केलेले आहेत. 'चूर्णिका,' 'उत्कलिकाप्राय' व 'वृत्तगन्धि' हे ते तीन प्रकार होत. यांचा उल्लेख “प्राकृतपिंगलसूत्रां”त केलेला आहे. त्यावरून “छंदोमंजरी”त

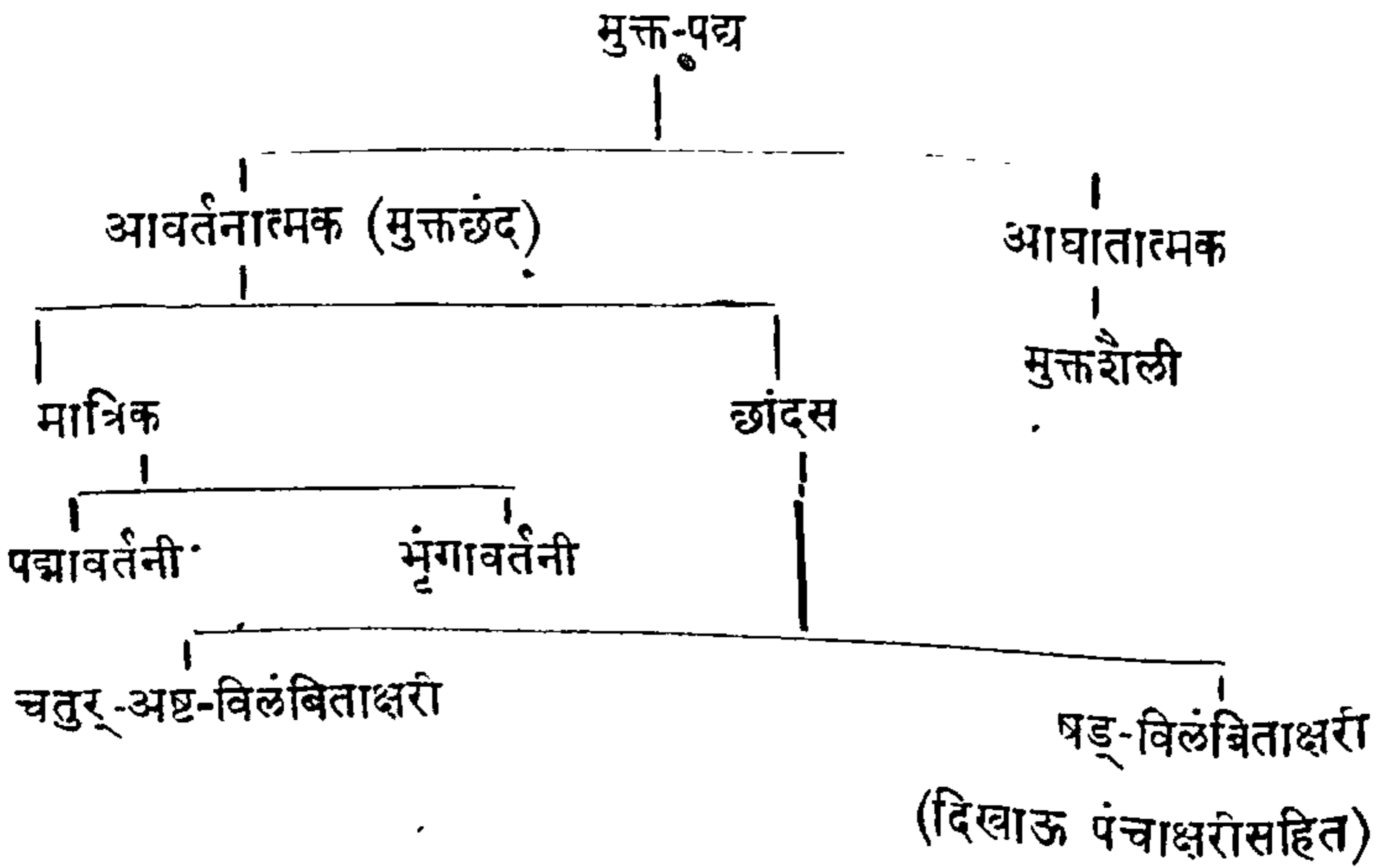
गंगादासांनीहि तसाच उल्लेख केलेला आहे. (“छंदोरचना”कते “प्राकृत-पैंगलां”त असा उल्लेख नाही असे म्हणतात ते खरे नव्हे. “प्राकृतपैंगला”च्या “काव्यमाले”तील आवृत्तीत हा उल्लेख समग्र आढळतो.) पण या दोहोंपूर्वी होऊन गेलेल्या जयकीर्तीच्या “छंदोनुशासनां”तहि ‘चूर्णि’ नामक गद्यप्रकाराचा उल्लेख आलेला आहे. (“छंदोरचना”कर्त्यांना हा उल्लेख उपलब्ध झालेला दिसत नाही.) हे ‘हृद्य’ गद्य चरणांत विभागलेले नसते व समासांनी भरलेले असते. अक्षर अकठोर व समास कमी असले म्हणजे त्याला ‘चूर्णक’ म्हणत; तेच कठोरवर्णांनी भरलेले व समासांनी खचलेले असले म्हणजे त्याला ‘उत्कलिकाप्राय’ (म्हणजे ‘कल्लोल’प्राय) म्हणत. त्यांत वृत्तांशी कांही संबंध दिसून आला तर ते ‘वृत्तगंधि’ गद्य होय. मराठींत आख्यायकारांनी व नाटककारांनी ‘चूर्णक’ नांवाने ही गद्यरति वापरली आहे. अमृतरायांनी कटावांबरोबरच ‘चूर्णक’हि अनेक वेळा वापरले आहे. अण्णासाहेब किलोस्करांनीहि आपल्या नाटकांत याचा उपयोग केलेला आहे.

“मुक्तशैली” व आधुनिक शैलीकार

वर ज्या गद्यशैलीसदृश ‘मुक्तशैली’चा विचार आलेला आहे, ती शैली मात्र आपल्या जुन्या कहाण्यांच्या शैलीशी अधिक जुळती आहे. कहाण्यांतील कित्येक छेदक असे ‘वृत्तगंधि’ आहेत हे आपण मागल्या प्रकरणांत पाहिलेच आहे. पण कहाण्यांत समासप्रचुरता नाही, त्यांतील गद्य अधिक नैसर्गिक गतीचे आहे. परंतु ‘मुक्तशैली’ म्हणून लिहिल्या जाण्याच्या शैलींतील समतोल व लयबद्ध गति ही अधिक जाणीवपूर्वक उपयोगांत आणली जाते. शिवाय कहाण्यांत जे प्रासाचे तत्त्व सहजीं नजरेत भरते, ते तितकेहि ‘मुक्तशैली’त नसते. गद्यशैलीची ही परंपरा अशा प्रकारे जरी प्राचीन काळापर्यंत भिडली असली तरी आजच्या काळांत तिचे स्फूर्तिस्थान दागोर-जिवान-नानालाल यांसारखे सिद्धहस्त शैलीकार व

‘फ्री व्हर्स’चा उठाव करणारे पाश्चात्य लेखक हेच आहेत याबद्दल शंका नाही. मराठीत ‘फ्री व्हर्स’चे दोन पर्याय रूढ झाले आहेत, (१) ‘मुक्तछंद’ आणि (२) ‘मुक्तशैली’. गुजराती-हिंदी यासारख्या भाषांतील ‘फ्री व्हर्स’चा प्रयत्न मुक्तशैलीच्या सारखाच असतो. मराठीतील छंदस ‘मुक्तछंद’ हा मराठीचा एक खास स्वैरपद्य-प्रकार आहे.

मराठीत ‘फ्री व्हर्स’ म्हणजेच ‘मुक्तपद्य’ ज्या अनेकविध स्वरूपांत आलेले आहे त्याचा आराखडा पुढील वृक्षरूपाने देतां येईल.



या तऱ्हेच्या रचनांचा विचार पद्यरचनेचा विचार चालू असतांना करणे योग्य आहे किंवा कसे? —असा प्रश्न साहजिकच उद्भवतो. परंतु, आपण वर पाहिल्याप्रमाणे, या शैलींतील कित्येक विशेष पद्यरचनेची निगडित आहेत. कांही स्थळीं तर प्रत्यक्ष मात्रिक समकालाचीं आवर्तनेंहि आढळतात. या-मुळे आवर्तनात्मक लयतत्त्वाचा विचार करतांना या ‘मुक्तशैली’चा विचार

करणेहि अवश्य असते. प्रत्यक्षपणे मात्र हा लेखनप्रकार गद्य-पद्याच्या सीमारेषेवरील प्रकार आहे. म्हणूनच या प्रकाराला 'गद्यगीत' किंवा 'गद्यशैली' असे नांव न देतां 'मुक्तशैली' असे नांव प्रस्तुत लेखकाने सुचविलेले आहे, व ते आता रूढहि होत आहे. ("मुक्तपद्य विवेक", 'म. सा. पत्रिका', एप्रिल १९४५). गुजरातीतील कविश्रेष्ठ नानालाल यांच्या 'डोलन शैली' नामक समर्पक संज्ञेशी ही संज्ञा समांतर आहे.

आधुनिक रचनांपैकी मुख्य प्रकारांचे स्वरूप सामान्यपणे या तऱ्हेचे आहे.

प्रकरण दहावे.

लयतत्त्व आणि छंदोरचना.

[१]

लयतत्त्वाचें व्यापक रूप :

चेतनामय मानवी व्यवहारांत जेव्हा समतोलपणा येतो तेव्हा त्यांत कांहीतरी सौंदर्य प्रतीत होऊं लागते.* या सुंदरतेच्या मुळाशी त्या क्रियेतील मूलभूत सुसंगति असते. आपण नीट निरीक्षण करून पाहूं लागलों तर ज्या-ज्या मानवी कृती आपणांस आकर्षक वाटतात, जिवंत सृजनशक्तीच्या स्रोतक वाटतात, त्यांच्या बुडाशी एक प्रकारची स्थूल लयबद्धता आढळून येते. लयबद्धतेच्या तत्त्वाचें तें सार्वत्रिक व सार्वकालीन स्वरूप असतें. अत्यंत नैसर्गिक अवस्थेंत राहणाऱ्या मानवजातीने जे समारंभ किंवा विधि समूहाने साजरे केले त्यांतून पुढे स्थापत्याचा उदय झाला, कारण उपकरणांची विशिष्ट मांडणी आणि घडण यांतून विशिष्ट तऱ्हेची स्थापत्यरचना निर्माण झाली. या स्थापत्याच्या आलंकारिक प्रसाधनांतून व पूजाविधींतून मूर्तिकलेची व रंगकलेची प्रगति झाली. या विकासाच्या प्रत्येक अवस्थेंत लयतत्त्वाच्या स्फूर्तिप्रदतेचें फार महत्त्वाचें कार्य आहे. नृत्य, संगीत, काव्य-रचना यांचा उगम त्या-त्या काळच्या सामाजिक-धार्मिक विधींतून आणि निरनिराळ्या राष्ट्रीय परंपरा ठिकविण्याच्या ईर्ष्येतून झाला व तो निरनिराळ्या वंशांत, दूरदूरच्या देशांत, सारखाच झाला व त्यांतूनच अधिक विकसित अशा गतिमय कला निर्माण झाल्या.

* मराठीतील सौंदर्यशास्त्राचें श्रेष्ठ मीमांसक श्री. वा. सी. मर्ढेकर यांनी आपल्या सौंदर्यमीमांसेत लयतत्त्वाचें महत्त्व स्पष्ट केलें आहे. त्यांच्या “वाङ्मय आणि सौंदर्यशास्त्र” या भाषणांतील पुढील मुद्दे लक्षांत ठेवण्यासारखे आहेत :
(पुढील पानावर)

निसर्गातील लयतत्त्व :

लयतत्त्वाचें हे आकर्षण नैसर्गिक होतें. म्हणजेच मानवाने त्या पुरातन अवस्थेंत हें लयतत्त्व निसर्गांत पाहिलें व त्यावरून तें आत्मसात् केलें. निसर्गातील या लयतत्त्वाचें स्वरूप कोणत्याहि निश्चित नैसर्गिक क्रियेंतील समतोलपणांत आढळतें, आणि हा समतोलपणा 'स्थल'-'काल' आणि 'शक्ति' किंवा 'जोर' यांच्या सुसंघटितपणावर अवलंबून असतो. समुद्रावरील लाटांतील हें संगीततत्त्व तर सर्वांच्याच नजरेला व कानाला पडतें. तेंच घड्याळांतील लंबकाच्या आंदोलनांतहि प्रत्ययास येतें; आणि प्रकाशलहरी, ध्वनिलहरी किंवा विद्युलहरी यांमधील कंपनक्रियेंतहि हेंच तत्त्व मूलभूत असतें.

या नैसर्गिक लयतत्त्वाचें सर्वोत्तम उदाहरण म्हणजे सूर्यमालेंतील विविध परिवर्तनक्रिया होत. सूर्य-चंद्र-पृथ्वी व इतर ग्रह यांच्या क्रिया-प्रतिक्रियांतील परिवर्तन याच तत्त्वाचें द्योतक आहे. तसेंच ऋतुचक्र, दिवसरात्रीची परंपरा, भरती-ओहटींचा खेळ, हीं सर्व परिवर्तनक्षम लयबद्ध क्रियेवरच अवलंबून असतात. अशा तऱ्हेच्या लयतत्त्वनिष्ठ क्रियांमुळे प्रमाणबद्ध आणि सुनियंत्रित

“सौंदर्य हे व्यापक अर्थाने लयाचें किंवा 'हिदम्'चें 'फंक्शन' असते. यांतील लयतत्त्वे पुढीलप्रमाणे आहेत : (१) एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांतल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याशी पूर्णपणे किंवा बह्वंशी जुळता असेल तर त्या अनुभवांत 'संगमलया'ची प्रचीति येते; (२) एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांतल्या दोन संबंधांपैकी एक जर गुणधर्मदृष्ट्या दुसऱ्याच्या पूर्णपणे किंवा बह्वंशी विरुद्ध असेल तर त्या अनुभवांत 'विरोधलया'ची प्रचीति येते; (३) एकाच क्षणाला प्रतीत होणाऱ्या अनुभवांत संबंधांचे जर दोन गट असले आणि या दोन गटांतील संबंधांची संख्या जर पूर्णपणे किंवा बह्वंशी सारखा असली तर त्या अनुभवांतून 'समतोललया'ची प्रतीति येते...वाङ्मयाचा संबंध सौंदर्यशास्त्राशी येतो तो माझ्या मते तरी या लयतत्त्वांमार्फत.”

(“वाङ्मयीन वाद,” पृ. १२१-१२२)

परिणाम कसे घडतात, त्याची निसर्गात इतरही अनेक उदाहरणे आहेत. निरनिराळ्या खडकांतील नैसर्गिक प्रस्तर, स्फटिकरचनेचे सर्वसाधारण स्वरूप, विविध शंख-शिपल्यांचे आकार, वृक्षांच्या बुंध्यांची वाढ आणि कांही असंज्ञ क्रमि-कीटकांच्या जीवनांतील परिवर्तने, यांत असे परिणाम निश्चित दिसून येतात. 'स्थल', 'काल' आणि 'शक्ति' यांच्यातील समतोलनाने या गोष्टी घडून येतात.

जड सृष्टीच्या व्यवस्थेत हे लयतत्त्व यांत्रिक व अनिर्मितिक्षम असते. 'मेट्रोम' या नांवाच्या कालकलामापक लंबकयंत्राच्या योगाने आपणांस जीं कालिक आवर्तने कळून येतात तीं या तऱ्हेच्या लयतत्त्वाचे सर्वांत साधे उदाहरण आहे. परंतु या यंत्राच्या साहाय्याने संगीतांतील एखादी स्वरावली मापली गेली, तरी ती स्वरावली या यंत्रांतील आवर्तनाहून कितीतरी अधिक निर्माणक्षम असते. केवळ यांत्रिक पुनरावर्तन म्हणजे उच्च तऱ्हेची लयवद्धता नव्हे, हे यावरून दिसते. परंतु लयतत्त्व हे अजूनपर्यंत आपल्याकडे तरी फक्त संगीताच्या क्षेत्रांतच ओळखले जात होते, व त्यामुळे 'लयवद्ध' किंवा 'rhythmic' या शब्दाला 'सुरेल' किंवा 'संगीतमय' अशा तऱ्हेचा कांही गुण चिकटला. कंठगत किंवा वाद्यगत संगीताच्या बाबतींत हा गुण तेथे आवश्यक असतो. पण या सुरेलपणाच्या बुडाशी जी शारीरशास्त्रीय घटना असते ती वर दर्शविलेल्या 'स्थल-काल-शक्ती'च्या समतोल आणि प्रमाणबद्ध आविर्भावांत परिणत झालेली असते. मनुष्याच्या कंठांत जेव्हा अशी सुरावट निर्माण होते तेव्हा गळ्यांतील लॅरिक्समधील ध्वन्युत्पादक स्नायू असलेल्या पोकळींत जी प्रक्रिया होते तिचे सम्यक् ज्ञान शास्त्रज्ञांना झालेले आहे व त्याचे स्वरूप वरीलप्रमाणे 'व्हिद्मिक्' असते हेहि दाखवून देणे शक्य झाले आहे. मेट्रोम व फोनोग्राम यांसारख्या यंत्रसाधनांनी स्वराच्या लांबीचे माप घेता येते व त्याच्या तीव्रतेवरून त्याच्या जोराचे प्रमाण काढता येते.

शारीरिक व मानसिक लयबद्धता :

माणसाला ही जी लयतत्त्वाची किंवा स्वराची देणगी मिळाली आहे, ती एक फार महत्त्वाची घटना आहे. या स्वराच्या विकासाबरोबरच माणसाला आणखी एका विशेषाची प्राप्ति झाली. तो विशेष म्हणजे त्याला लाभलेली सरळ उभें राहण्याची कला होय. शरीररचनेतील 'स्थल-काल-शक्ती'च्या समप्रमाण परिणामाचें हें एक शास्त्रसिद्ध उदाहरण आहे. इतर प्राण्यांहून असणारें मानवाचें वेगळेंपण ज्या तीन गोष्टींत दिसतें, त्यांपैकी दोन गोष्टी या मौलिक लयतत्त्वाच्या द्योतक आहेत : (१) उभें राहणें आणि (२) शब्द बोलणें. (तिसरी गोष्ट म्हणजे पंजाची विशिष्ट रचना, जिच्या योगें त्याला बोटांचा पृथक्पणे उपयोग करतां येतो.) तुलनेने पाहतां, मनुष्यप्राणी ज्या गतीने या गोष्टी प्राप्त करून घेतो ती त्याच्या अवयवांतील क्रियांमधील आणि मेंदूच्या परिस्थितिनिर्मित संवेदनांमधील लयबद्ध प्रक्रियेमुळे निर्माण झाली असणें शक्य आहे, असें शास्त्रज्ञ मानतात. कारण ज्या 'सवयी'मुळे त्या गोष्टी घडतात ती 'सवय' लयबद्धपणे पुनरावर्तन पावणाऱ्या कारणांच्या योगेंच उत्पन्न होऊं शकते.

नियमित व पुनरावर्तित क्रियांच्या बाबतींत लयतत्त्वाला मौलिक महत्त्व आहे. कारण त्यांतील पुनरावर्तन दिसावयास क्रिया चालू होणें व बंद होणें अवश्य असतें. त्यांतील 'स्थल-काल-शक्ती'त प्रमाणबद्धता असल्यावाचून हा पुनरावर्तनमय शिवाशिवीचा खेळ होत नाही. बाह्य सृष्टींत चाललेल्या या लयबद्ध गोष्टींचा परिणाम मानवाच्या मनावर होणें अगदी स्वाभाविक आहे. निसर्गपूजेतूनच त्याच्या विविध सामाजिक संस्था व कला प्रथम निर्माण झाल्या. या निसर्गपूजेचे विषय वर वर्णन केलेल्या लयबद्ध स्वरूपाचे होते. सृष्टि व जीवन यांमधील लयतत्त्वाचा आणि व्यक्तींतील अभिव्यक्तीच्या शक्तीचा सुसंवाद किंवा मेळ साधणें ही माणसाच्या अनुभवाला आलेली पहिली 'स्फूर्ति'जन्य गोष्ट होय, आणि याच्याच सतत प्रयोगाने त्याने आपल्या

प्रतिभेचा विकास केला,—तिला निर्मितिक्षम वनविली. मुरुवातीला वर्णन केल्याप्रमाणे आद्य अवस्थांतील मानवांचे धार्मिक-सामाजिक विधी आणि स्थापत्यादि कला अशा प्रकारे उदयास आल्या; व पुढे त्यांचा सृजनक्षम विकास माणसाने आपल्या स्वतंत्र शक्तीने केला.

ही शक्ति म्हणजे, निसर्गनियमांनी उत्पन्न होणाऱ्या पुनरावर्तनांचें यांत्रिक स्वरूप गौण करून एखादी लयबद्ध क्रिया अगदी स्वाभाविक रीत्या करण्याची, त्याला लाभलेली, मानसिक 'कायनेस्थेटिक्' (Kinaesthetic) स्मृतिशक्ति होय. या योगेच माणसांत 'कन्डिशन्ड रिफ्लेक्स' निर्माण होत असतो. या मानसिक शक्तीमुळेच खरोखर, त्याची व्यक्तिगत व सामाजिक वाढ होते, आणि परिस्थितीशी जुळतें घेऊन जीवनकलहात टिकून राहण्याचें बळ त्याला त्यामुळेच प्राप्त झालेलें असतें. अशा प्रकारे त्याने जी वैयक्तिक व सामाजिक प्रगति केली आहे त्यांत लयबद्ध गति आढळून येते; विशेषतः धार्मिक-सामाजिक समारंभ, संस्कार-समारोह, सामाजिक परंपरा, विविध हुन्नरकला, आणि लोकजनित कला यांमध्ये ती प्रामुख्याने आढळते. या गोष्टी एकदा संवयीच्या झाल्या म्हणजे त्यातील जड भाग लोपून त्यांतून मुक्त गतीची क्रिया किंवा चित्राकृति निर्माण करतां येते. अशा प्रकारे संवयीने सहजसाध्य झालेल्या लयबद्ध क्रियांमधूनच मनोविनोदन आणि रसग्रहण करून घेण्याचें सामर्थ्य हीच मानवाची खरी श्रेष्ठ शक्ति होय. कारण या 'वाणी'च्या सामर्थ्याचा मूल आधार म्हणजे उच्चार, भाषिक स्मृति, तार्किक किंवा कलात्मक आशय आणि अन्योन्य स्वरूपा समजशक्ति यांचा संगम होय. याच 'वाणी'ला संगीतशास्त्रीय 'लयी'ची व तालाची तालीम देऊन त्यांतून केवढी अमर निर्मिति करतां येते हें भारतीय संगीताच्या कोणाहि जाणकार श्रोत्याला सांगावयास नकोच. *

* यांतील शास्त्रीय विवेचन मुख्यतः एल्सी फॉगर्टी यांच्या "हिदम्" ग्रंथाच्या मदतीने येथे केलेले आहे.

आदिकालीन लयबद्धतेचा आविष्कार :

ही लयतत्त्वाधिष्ठित क्रिया प्रयत्नपूर्वक करावी लागत नाही, उलट ती अधिकाधिक प्रयत्नासाठी उत्साह आणि उत्तेजना मात्र उत्पन्न करते. ती टिकवून धरण्यासाठी अधिकाधिक कठिण निर्मिति व्हावी लागते. मानवसमाजाच्या कलांचे आणि साहस-कार्यांचे ऐतिहासिक इतिवृत्त या तऱ्हेच्या उदाहरणाने भरलेले आहे. सुरुवातीला नमूद केलेल्या गोष्टी हेंच दाखवितात. अर्थातच आदिकालीन कलांतील लयतत्त्व हें स्थूल मानाचें असणें स्वाभाविक आहे. त्या वेळचें स्थापत्य, मूर्तिकला, नृत्य, वाद्य, गान आणि छंद यांतील लयस्वरूप आजच्या प्रगत आणि संकलित लयस्वरूपाच्या मानाने प्रारंभिक आणि स्थूलच म्हटले पाहिजे. कारण त्यापैकी प्रत्येक गौण गोष्टीचेंहि स्वतंत्र तंत्र आज निर्माण झालें आहे. स्थापत्यांतून मूर्ति व रंग याचें तंत्र विकास पावले. वाद्य, गीत, आणि नृत्य यांतून भारतीय संगीताचें शास्त्र निर्माण झालें. शास्त्र निर्माण होण्यापूर्वी कोणतीहि कला रूप विकसित व्हावी लागते व नंतरच त्याचे नियम बांधले जातात. वेदांतील त्रिविध 'स्वरा'तून पुढे सप्त स्वर विकास पावले अशा तज्ञांचा तर्क आहे. ऋग्वेदांतील ऋचा सामगानात गावयाच्या झाल्या म्हणजे त्यांत जरूर तेथे हुंकाराने अक्षरें वाढवून कालमात्रा किंवा जागा भरून काढतात. कदाचित् ऋचांतील छंदाचें गान करतांना वापरण्यांत येणाऱ्या स्थूल वाद्याच्या ठेक्यावरून तालमात्रांची कल्पना स्फुरली असेल. वाल्मीकि रामायणांत वाल्मीकीच्या प्रसिद्ध "मा निषाद प्रतिष्ठां त्वं" वगैरे 'अनुष्टुभा'चें स्वरूप 'तन्त्रीलयसमन्वित' असल्याचें

* रामायणांत तीन ठिकाणी 'लय' शब्दाचा उपयोग आलेला आहे -

(१) अपूर्वा पाठ्यजातिं च गेयेन समलंकृताम् ।

प्रमाणैः बहुभिर्बद्धां तन्त्रीलयसमन्विताम् ॥ (बालकांड)

(पुढील पानावर)

वर्णन आहे. 'वैतालीयनामक' वृत्त 'वेआली' किंवा वीणावाद्याच्या उपयोगावरून पडले असारे असा कित्येकांचा तर्क आहे; किंवा ते माधव नांवाच्या वैतालिकाच्या निरनिराळ्या तालांत (वि+ताल) गाण्याच्या पद्धतीवरून आले असारे असे कांहींचे मत आहे. तालदर्शक असे एखादे वाद्य त्यावेळीं साथीला असारे. पण त्याच्या स्वरूपाबद्दल आज निश्चित कांही सांगतां येत नाही. एवढे मात्र खरे की वेदाच्या छदांतील स्वर व कालमात्रा यांचे सूचित स्वरूप भरताच्या काळापर्यंत खूप विकास पावले आणि भरताने वर्णन केलेल्या संगीताच्या रूपाच्या तुलनेने आजचे नृत्य, गान व वाद्य असे त्रिविध भारतीय संगीत फारच भिन्न आणि पुढारलेले आहे. वीणेच्या स्वरांची योजना आज या ध्वनिकंपनाच्या प्रगत तंत्राप्रमाणेहि किती शुद्ध शास्त्रीय आहे ते सर सी. व्ही. रामन् यांनी दाखवून दिले आहे. कंठगत संगीताचे स्वरूपहि यामुळेच पूर्णपणे शास्त्रीय म्हणावे लागते.

दृश्य व श्राव्य लयतत्त्व :

ही लयबद्धता मानवाने विकासविलेल्या ललित कलांच्या बाबतींत प्रामुख्याने प्रत्ययास यावी हे, त्या कलांच्या आनंदप्रद आणि रसपूर्ण स्वरू-

(२) पादबद्धो ऽ क्षरसमस्तन्त्रीलयसमन्वितः ।

शोकर्तस्य प्रवृत्तो मे श्लोको भवतु नान्यथा ।

(वालकांड, २/१८)

(३) तन्त्रीलय समायुक्तं त्रिस्थानकरणन्वितम् ।

संस्कृतं लक्षणोपेतं समताल समन्वितम् ॥

शुश्राव रामचरितं तस्मिन् काले पुरा कृतम् ॥

(“रामायण,” ७।७१।१५-१६)

यांपैकी तिसऱ्या श्लोकांत 'लय' व ताल हे दोन्ही शब्द आलेले आहेत. या संबंधांतील माझे मत मागे दुसऱ्या प्रकरणांत सविस्तर येऊन गेलेले आहेच.

पाच्या दृष्टीने, स्वाभाविकच आहे. निरनिराळ्या कलांत या लयतत्त्वाचें स्वरूप निरनिराळें असतें, * कांही कला स्थलमर्यादेने बद्ध असतात. त्यांत दिसून येणारें लयतत्त्व विशेष स्थलसंबद्ध असतें. उदाहरणार्थ, मूर्तिशिल्प आणि रेखाकला यांत तें असें असतें. नृत्यांत त्याचें स्वरूप स्थल व काल या दोन्ही मर्यादांनी संबद्ध असतें. त्यामुळे नृत्याची पकड आपल्या मनावर फार असते. शरीराच्या हालचालींत स्थलमर्यादेचें स्वरूप असून त्याचा कालमात्रांशी संवादी समतोलपणा साधलेला असतो. दृश्य आणि श्राव्य अशा दोन्ही गतींमुळे नृत्यकला ही मानवसमाजाच्या प्रारंभापासून उत्तम कला समजली गेली. देवाच्या मूर्तीपुढे त्याला प्रसन्न करण्यासाठी नृत्यगीत करणाऱ्या मानवाने आपल्या प्रसन्नतेचें व रसदृष्टीचें द्योतक असें नटराजाचें रूप देवाधिदेवावरच आरोपित केलें. या नृत्यादि आर्ष कलांतूनच पुढे नाट्य निर्माण झालें याचें गमक असें 'अर्धनारीनटेश्वर' हें नांव आपण महादेवाला अर्पण केलें ! त्याच्या विभूतीशी तांडवनृत्याचा अविभाज्य संबंध जोडला गेला; आणि मग या भैरवभैरवींच्या जोडनृत्यांतून नाट्याचा प्रत्यय मानवाला आला असला तर त्यांत कांही नवल नाही.

मात्रा-ताल-लय आणि लयतत्त्व :

कालमात्रांच्याकडे अधिक झुकणारी पण स्वरा-स्वरांमधील अवकाशांत (larynx मध्ये आणि फोनोग्राममधील आलेखांत) स्थलमर्यादा असणारी कला अर्थात्च आजच्या अर्थाचें संगीत होय. त्यांतील 'स्वर' हे तीव्रतेवर म्हणजे कंपनाच्या कमी-अधिक प्रमाणावर अधिष्ठित आहेत आणि 'ताल' हे शुद्ध कालमात्रांवर अधिष्ठित आहेत. लयतत्त्वाचें सर्वांत प्रगत व शास्त्र-शुद्ध स्वरूप आपणास या संगीतांतील 'हीदमू'मध्ये आढळतें. तालाच्या एका आवर्तनांत विशिष्ट 'मात्रा' म्हणजेच कालखंड असतात. त्या प्रत्येक

* "लयतत्त्व (हिदमू) दृश्य व श्राव्य असूं शकतें," 'हिदमू' ग्रंथ, पृ. २०

मात्रेमधील अंतराला संगीतशास्त्रांत 'लय' ही पारिभाषिक संज्ञा दिलेली आहे. पण भरताच्या वेळीं या 'लय'-नामक शास्त्रीय संज्ञेचा अर्थ आजच्या-हून कांहीसा निराळा होता. तालांतील मात्रा आणि गानांतील स्वर यांचा जो एकमेळ होतो त्याला तो 'लय' ही संज्ञा वापरतोसें दिसते. अर्थात् आजच्या संगीतांतील तालांत मात्रामधील अंतर (सरळ ठेक्याच्या तालांत तरी) सारखें असतें व तेंहि लयतत्त्वच होय. त्याशिवाय ही ताललय आणि गानांतील शब्दांचें उच्चारण यांत जो संवाद किंवा मेळ असतो तोहि लय-तत्त्वाचेंच स्वरूप दाखवितो. अशा प्रकारें संगीतशास्त्रीय विशिष्टपारिभाषिक 'लय'कल्पना या सर्वसामान्य व समावेशक लयतत्त्वाच्या कल्पनेंत समाव-लेली असतेच. विशाल अर्थाच्या लयतत्त्वाचाच ही 'लय' हा एक विशिष्ट आविष्कार होय. भरताने, तालाला धरून असलेल्या छंदांचें मात्रिक स्वरूप आकलन करून त्यांचे 'सताल' व 'अताल' असे वर्ग केले आणि सताल वर्गांतील अक्षरगणी व मात्रागणी छंद निराळीं नावे देऊन संगीतांत बसविले. या भरताच्या 'ध्रुवा'गीतांतील छंद बहुतेक मात्रावर्तनी जाति-स्वरूपाचे छंद आहेत, हें खास लक्षांत ठेवण्यासारखें आहे. भरताच्या वेळचें तालस्वरूप फारच सरळ व स्थूल होतें आजच्या तालांसारखे गुंतागुंतीचे - आडे - ताल तेथे नव्हते.

वैदिक चरणांतील लयतत्त्व :

भरताने अवलोकिलेले हें छंदोगत लयतत्त्व विशाल अर्थाने सर्वच छंदांत असले पाहिजे हें उघड आहे; मात्र तें तालांत बसण्याएवढें नियमित, कदाचित्, नसेल. मानवजातीच्या आरंभकालीं निर्माण झालेल्या छंदांचें स्वरूप अगदी स्थूल अर्थाने लयसंबद्ध असणारच. त्या वेळची लय-तत्त्वाची प्रगति आजच्या मानाने प्रारंभिकच होती. छंदांचें स्वरूप 'वेदांत' केवळ अक्षरसंख्येवर निर्भर असतें. अक्षर कमी असले तर मात्र 'स्वर-भक्ती'चा आश्रय केला जातो, किंवा अन्य प्रकारें उच्चार करून 'इयादि

पूरणा'ने अक्षर भरून काढलें जातें. याचा अर्थच असा की या वैदिक छंदांची म्हणणी करीत असतां पाठकाला कांहीतरी उणीव कालमानांत भासली व त्याने या कल्पत्या काढून ती कालमानांतील उणीव भरून काढली. वेदांचें त्या कालचें स्वरूप लिखित नसून उच्चारित व कंठगत होतें हें लक्षांत ठेवल्यास, अक्षरसंख्येवर जो प्रमाणाधिक भर दिला जातो त्यामागील तर्कदुष्टता कळून येईल. अक्षराचें गणित वेद निर्माण झाल्यावर अनेकशें वर्षांनी कोणा छंदोविचारक ऋषीने जुळवून दाखविलें एवढें खरें. पण म्हणून कांही हें गणित म्हणजे त्या छंदांमागील तत्त्व नव्हे. छंदांमागील तत्त्व उच्चारणाचें आहे. खरी अडचण अशी आहे की वेदांतील त्रिविध 'स्वरां'चें पठन अक्षरांच्या मात्रामापनाच्या व त्यांतील समरूपतेच्या दृष्टीने फारसें उपयोगी पडत नाही. त्यामुळे आज तरी त्यांतील अक्षरसंख्येचा सारखेपणा एवढें एकच निश्चित गमक आपणास सापडतें. तरीहि आणखी एक सूक्ष्म विशेष लयतत्त्वाच्या निदर्शनासाठी दाखवितां येतो. हा विशेष दीर्घ वैदिक वृत्तांच्या रचनेत ग्वास प्रत्ययास येतो. चरणांतील मध्यावरचें 'विराम-स्थान' हेंच तो विशेष होय. छंदःशास्त्रांत पुढे ज्या 'यती'चें स्वरूप निश्चित झालें तो 'यति' सूक्ष्म स्वरूपात या वैदिक छंदांतहि भासमान होतो असें कांही तज्ञांचें मत आहे, हें आपण पहिल्या प्रकरणांत पाहिलेंच आहे. वैदिक चरणांतील घटनेत कांही खंड असतात. लघु चरणांत 'आदिखंड' व 'अंत्य खंड' हे दोन, आणि दीर्घ चरणांत चरणमध्यावरचा 'मध्यखंड' मिळून तीन खंड असतात. सारख्या अंतर्गत घटनेच्या ओळी तीन किंवा चार एकत्र आणून त्रिपदी किंवा चतुष्पदी निर्माण करणें यांतहि पुनरावर्तनाचा स्पर्श आहेच. या तऱ्हेच्या अनेक रचना एकामागून एक किंवा एकांतराने येण्यानेहि एक प्रकारचें आंदोलनतत्त्व साधतें. 'जटा' किंवा 'घनपाठ'यांत वेदांच्या पदांचें पुनःपुनः रटन होतें तेव्हा तर अपूर्व श्रवणरम्यता निर्माण होते. त्याचें एक कारण सारख्या रचनेची पुनरावृत्ति हें आहे.

या दृढ अक्षरबद्ध छंदांतून संस्कृत साहित्यांतील वृत्तें निर्माण झालीं

असावीत. त्यापैकी 'उपजाती'चें ('इंद्रमाले'चें) स्वरूप निश्चितपणे विकसित झालेलें दाखवितां येतें. 'अनुष्टुभ्' तर स्पष्टपणे वैदिक छंदच आहे. या अक्षरसंख्यानिष्ठेवरून पुढे विविध प्रस्तार होऊन अक्षरगणनिष्ठ वृत्ते निर्माण झालीं. वेदांतील छंदांत स्थूलमानाने कांहीतरी पुनरावर्तन, निदान अक्षरांच्या समसंख्य समूहांचें, थोड्या अवलोकनाने दिसून येतें. पण या वृत्तांपैकी बहुतेक वृत्तांत वैदिक वृत्तांतील लवचीकपणा नष्ट झाला आणि केवळ यति हाच कांही प्रमाणांत लयतत्त्वाचा द्योतक राहिला. कांही वृत्तांत मात्र अगदी शुद्ध मात्रिक आवर्तनांच्या स्वरूपांत हें लयतत्त्व अबाधित राहिलेलें आढळतें. म्हणून वृत्तांचे आवर्तनी व अनावर्तनी असे दोन विभाग स्वाभाविकपणें पडतात. या तथाकथित अनावर्तनी वृत्तातहि आघातजन्य व आरोहावरोहात्मक लयतत्त्व असतें हें आपण पाहिलेंच आहे.

छंदांतील लयाविष्कार :

परंतु मानवाच्या लयबद्धतेच्या आवडीने अन्य प्रकारे आपलें रूप छंदांतूनहि प्रकट केलें. हे छंद प्राकृत 'गाथा' रचनेशी संबद्ध आहेत. वेदकालीन समाजांत तत्कालीन 'छंदोमय' आर्ष 'वाणी'प्रमाणेच एक गीतमय प्राकृत 'वाणी'हि असावी असें कांही भाषाशास्त्रज्ञांचें मत आहे. ती 'वाणी'च पुढील अपभ्रंश भाषेंतील अनेकविध वृत्तप्रकारांची जननी असावी. अर्थात्च प्राकृत भाषांचा उद्भव वैदिक भाषेच्या उद्गमस्थानांतून म्हणजेच मूल संस्कृतांतून झाला किंवा नाही याबद्दल भाषाशास्त्रज्ञांत मतभेद आहेत. तें कसेंहि असलें तरी एक गोष्ट खरी की हा प्राकृतांतील मात्रावर्तनी 'गीतां'चा ('गाथा'चा) प्रकार 'देश्य' असला पाहिजे. त्याला कांही संस्कृतांत आधार गवसत नाही. ही प्राकृत-अपभ्रंश वृत्ते बहुशः मात्राबद्ध आहेत, आणि संस्कृत नाटकांतून गीतांसाठी 'गीति' किंवा 'गाथा'च वापरली जाते हें याचेंच द्योतक आहे. केवळ गायनासाठीहि नव्हे तर नृत्याला साथ म्हणूनहि प्राकृतांतील छंद वापरले जात हें "शाकुंतलां"तील हंस-

पदिकेच्या गीतावरून सहज दिसून येईल. हें गीत प्राकृत 'अपरवक्त्र'वृत्त आहे. याची चर्चा दुसऱ्या प्रकरणामध्ये झालीच आहे. या प्राकृत बोलीतूनच आपल्या देशी भाषा विकास पावल्या व त्याबरोबर कांही प्राकृत छंदहि विकास पावले. वेदांतील अनुष्टुभाचें प्रगत रूप जसें पुढील संस्कृत महाकाव्यांत आढळतें, तसेंच मूळच्या स्थूल गाथेचें प्रगत रूप आपणांस "गाहासत्त-सही" ("गाथासप्तशती") मध्ये आढळतें आणि तेंच मोरोपंतांच्या प्रसिद्ध 'आर्यै'त परिणत झालेलें दिसून येतें. या वृत्तांप्रमाणेच गायनानुकूल 'देशी' म्हणजेच 'पद्य' किंवा 'पदे' रचलीं जाऊन त्यांवरून आजचे विविध 'जाति'-प्रकार विकास पावले. छंदोरचनेंतील अत्यंत लयबद्ध रचना म्हणजे या 'जाति' होत.

परंतु या मात्रिक संख्येच्या दृष्टीने निश्चित पुनरावर्तनाचे असोत किंवा सरासरीने कालभार भरून काढावयाच्या रचनेचे असोत, हे छंद आह्लादकारक असतात यांत शंकाच नाही. 'छंद' या शब्दाची एक व्युत्पत्ति ग्रंथारंभीं दिलीच आहे. त्याप्रमाणे 'छंदयति-आह्लादयति' तो 'छंद' होय. छंद म्हणतांना टाळी वाजविल्यास ती जरी कमीजास्त मात्रांवर पडत असली तरी त्यांत एक हृदयंगम गति आढळे. त्या 'गति'तत्वामधूनच छंदाची स्वकीय 'चाल' तयार होई. त्यांत खालीवर स्वर, साघात म्हणणी; सूक्ष्म-स्थूल आंदोलनें असत. एका श्वासांत म्हणतां येणारा भाग एकदम लघूच्चारण करून म्हणावयाचा हा साधा लयतत्त्वाचा प्रकार तेथेहि भासमान होतो व त्यावरच 'यति' आधारलेला आहे. वेदांतील छंदांचें गान अजूनहि कानाला प्रिय वाटतें, त्यांतील लयतत्त्व प्राथमिक व स्थूल असूनहि तें प्रिय वाटतें, यांत जशी त्यांतील रचनेची थोरवी आहे, तशीच मानवी मनाची श्रवणानुकूल स्वराबद्दलची आवडहि आहे. ही आवड लहान मुलांत अजूनहि दिसते. कांहीहि स्थूल प्रासबद्ध, पुनरावर्तनमय 'चाल' त्यांना आकृष्ट करते. स्मरणाला ती रचना अधिक सुगम असते व श्रवणाला अधिक अनुकूल असते. असें हें व्यापक लयतत्त्वाच्या अधिराज्याचें स्वरूप आहे.

[२]

लयतत्त्वाचें शास्त्रीय स्वरूप :

लयतत्त्वाच्या व्यापकतेची कल्पना येथपर्यंत आपण करून घेतली. तेव्हा या लयतत्त्वाचें म्हणजेच 'ऱ्हिदम्'चें स्वरूप काय असतें, निरनिराळ्या क्षेत्रांत त्याचीं रूपें काय असतात आणि पद्यरचनेंत त्याचा आविष्कार कोणत्या स्वरूपांत होतो हें आता अधिक मयुक्तिकपणे पाहतां येईल

लयतत्त्व 'गती'शी अविभाज्यपणे निगडित असतें, आणि 'गती'चा 'काल' आणि 'शक्ति' या दोन तत्त्वांशी नित्य संबंध असतो. परंतु 'शक्ति'चा ('फोर्स'चा) व्यापार होत असतो तो कोणत्यातरी 'स्थल'मर्यादेंत होत असतो. म्हणून 'काल' व 'शक्ति' यांप्रमाणेच स्थलमर्यादा हें तत्त्वहि आपणांस यांत गृहीत धरावें लागतें. या तीन तत्त्वांची आपसूक आविष्कृत होणारी सुसंगत संघटना हीच लयतत्त्वाच्या बुडाशी असते. बाह्य सृष्टीतील गतिमय आंदोलनांतून ही सुसंगति आपणांस स्पर्श करून जाते. म्हणूनच 'लहरी'चें कंपन आपणांस मोहक वाटतें, लाटांची नृत्यगति आकर्षक भासते.

परंतु या लयतत्त्वाची व्याख्या करायला जातांच, त्याच्या अति व्यापक स्वरूपामुळे, त्यांत वर्णनात्मकता अधिक शिरते "एन्सायकलोपीडिआ ब्रिटानिका" यामधील "ऱ्हिदम्"विषयक लेखांत ही गोष्ट नमूद करून ठेवलीच आहे. तरीहि तेथे सर्वसाधारणपणे मान्य होण्यासारखी व्याख्या देण्याचा प्रयत्न केलेला आहे :

"A certain swing or balance in bodily movement, music, verse or prose;..... The line between rhythm and metre is hard to draw.

"It is a mistake to think that in English, though accent is, of course, predominant, quantity is unimportant....."

“वेबस्टर”च्या इंग्रजी कोशांतहि अशाच तऱ्हेची व्याख्या आहे :

“The successive, in the main, regular rise and fall of sounds (whether in pitch, stress or speed) in verse when read with attention to quantities of syllables”.....

“Rhythm, the general term, applies to measured and balanced movement wherever found, as in poetry, music, dancing and the like.....”

कोणत्याहि गतीमध्ये जेव्हा समतोल आणि समप्रमाण कालिक खंडांची योजना आढळून येते, तेव्हा त्या गतीला लयतत्त्वयुक्त गति म्हणतात; म्हणजेच लयतत्त्व हे गतीमधील समतोल आणि सम-कालभारात्मक (measured) खंडांच्या आवृत्तीने किंवा अन्योन्यसंमुखतेने (juxtaposition) उत्पन्न होते. सहज समजून येणारा सारखेपणा हा ‘अंतर’ किंवा ‘अवकाश’ यांचा म्हणजे ‘मेट्रिक’ असतो. लंबक विशिष्ट अंतर पुढे जातो व पुन्हा तेवढेच अंतर मागे येतो, तेव्हा ‘स्थल’गत अंतरांतील समत्व आणि समतोलपणा चट्कन् नजरेंत भरतो. ते अंतर काटायला जो काळ लागतो त्यांतील ‘काल’तत्त्वहि तेथे समरूपच असतें आणि त्या लंबकाला सारखें अंतर सारख्या वेळांत चालायला लावणारी ‘शक्ति’ किंवा ‘जोर’ (force) हा देखील सारखाच असतो अशा प्रकारे या त्रिविध गोष्टींतून लंबकाची लयबद्ध गति निर्माण होते. परंतु लयतत्त्व हे नेहमी असें यत्रजन्य समान पद्धतीचें, तंतोतंत सारख्या आणि पुनरावर्तित कालमानाचें, असतेंच असें नाही. उलट हे यांत्रिक समत्व खरें सृजनक्षम नसतें. एकाद्या वेळीं या लययुक्त गतींत वैविध्य व वैचित्र्य येऊ शकतें; क्वचित् कांही प्रमाणांत अनियमितताहि असते. अशा वेळीं एकदर गति-परिमाणांतील समग्र व सरासरी परिणामाच्या अनुरोधाने लयबद्धता पाहावयाची असते. याचाच अर्थ असा की यांत्रिक पुनरावर्तन आणि त्याचा मनावरील परिणाम या दोन्ही गोष्टींच्या योगे सृजनक्षम लयतत्त्व प्रस्थापित होतें. त्याचा भौतिक घटक अंतरात्मक किंवा गत्यात्मक असला तरी त्याचा मानसिक परिणाम

हाहि सुखद असावा लागतो. या दृष्टीनेच एल्सी फोगर्टी यानी आपल्या विचारप्रवर्तक प्रबंधांत म्हटलें आहे की :

“The beat of a metronome is less rhythmic than the musical phrase it helps to scan, though the latter may show only periodic recurrence and give no instance of exact repetition.....”

“Rhythm in a fixed and determined circle of unvarying action is not capable of vital or aesthetic developments; it tends to be limited in its achievements; free rhythmic action has a creative influence in the development of living forms and the establishment of habit.”

(Rhythm : 'Conclusions')

पुनरावृत्ति आणि वैचित्र्य :

या समतोल आणि समकाल गतितत्त्वात निर्माणक्षम किंवा आनंदक्षम गुण उत्पन्न होण्यासाठीच वैचित्र्याची जरूरी असते; आणि या वैचित्र्याने व वैविध्याने उत्पन्न होणारा समग्र मानसिक परिणामच खरा 'लयबद्ध' असतो. * मोठमोठ्या तत्वदर्शी ज्ञात्यांना व कलादर्शी

* व्हाइटहेड या जगप्रसिद्ध शास्त्रज्ञांच्या “प्रिन्सिपल्स ऑफ नॅचरल नॉलॅज्” नांवाच्या ग्रंथांतील एक अवतरण यथे देण्यासारखे आहे : “ऱ्हिदम् म्हटला की त्यांत चित्राकृति (पॅटर्न्) आलीच व त्या प्रमाणांत त्यांचें एकरूपत्व असतें. परंतु 'ऱ्हिदम्' हा केवळ 'पॅटर्न्' असत नाही; कारण या पॅटर्न्च्या प्रकटीकरणांत जीं वैचित्र्यें उमटतात त्यांवरहि 'ऱ्हिदम्' तेवढीच अवलंबून असते. 'ऱ्हिदम्'चें रहस्य हें (पॅटर्न्मधाल) तांचतोपणा आणि वेगळपणा यांच्या समन्वयांत भरून राहिलेले असतें. त्यामुळे संबंध पॅटर्न्मधील एकरूपत्वाला बाध येत नाहीच, आणि त्यांतील घटकांमधून मात्र वैचित्र्य व तपशील यांवावतचे विरोध प्रकट होत असतातच. केवळ (पुढील पानावर)

मीमासकांना या सृष्टीच्या सृजन-भरण-संहरणात 'लय' प्रतीत होतो. याचा अर्थ असा आहे की या सर्व समघात अवस्थांतूनच विश्वाचें 'समग्र-दर्शन' आपल्या चित्ताला होऊं शकतें; आणि हें समग्र दर्शनच खरोखर आनंदप्रद असतें. चित्र, नृत्य किंवा गीत यांचाहि समग्र परिणाम हाच त्याच्या रूपबंधाचा हेतु असतो. हें लयतत्त्व चित्रांत आणि मूर्तिकलेंत अर्थात्च अप्रत्यक्षपणे निरनिराळ्या साधनांनी सूचित केलेलें असतें. तेथे 'स्थला'ला प्राधान्य असतें आणि एकंदर ध्वनित भाव आंतील समतोल व समप्रमाण रूपविधानांतून उमटत असतो. याच्या उलट नृत्यांत तर विविध आणि कमीजास्त कालिक गतिविन्यासाने, शरीराच्या समतोलनात्मक विभ्रमाने आणि एकंदर सर्वच संयोजना आणि बांधणी यामुळे अत्यंत लयबद्ध असा परिणाम मनावर घडतो.

शाब्दिक ध्वनि आणि लयतत्त्व :

हे लयतत्त्व पद्यरचनेंत आविष्कृत होतांना अक्षराधिष्ठित ध्वनींचें वाहन स्वीकारतें. हीं अक्षरें कालमान आणि अर्थ यांनी युक्त असतात. माणूस नेहमीच्या बोलण्यांत अर्थ व्यक्त करीत असतां केवळ एकमेकांचे विचार कळवूं पाहात असतो. पण तोच अर्थ भावपूर्ण आणि उत्कट तऱ्हेने व्यक्त करावयाचा झाला म्हणजे त्याच गद्यांत कालिक समतोलपणा आणि आंदोलनें प्रकट होतात, हें आपण गेल्या प्रकरणांत पाहिलेंच आहे. या समतोल आणि आंदोलनयुक्त अक्षरविन्यासाचें पुढील प्रगत रूप

विविधत्वांच्या नुसत्या गोंधळामुळे 'न्हिदम्' जशी नष्ट होते, त्याचप्रमाणे ती त्याचत्यापणांतील अतिरिक्ततेनेहि नष्ट होते. स्फटिकांत चित्राकृतींतील तोचतोपणा अतिरिक्त असल्यामुळे तेथे 'न्हिदम्' कमी भासते, आणि धुक्यामध्ये तपशलांतील आकृतिहीन गोंधळ असल्यामुळे तेथे 'न्हिदम्'चा अभाव असतो." (जॉर्ज व्हेली यांच्या 'पौएटिक प्रोसेस्' या ग्रंथांतील पृ. २०३ वरून उद्धृत.)

म्हणजेच नियमितपणे समतोल आणि आवर्तनयुक्त गति उत्पन्न होणारें पद्य होय. याच अर्थाने Suidas या तत्त्ववेत्त्याने 'न्दिदम्'ला पद्याचा किंवा छंदांचा जनक म्हटलें आहे. ("एन्. ब्रिटानिका"मधील "न्दिदम्"-वरील लेख पाहावा.) 'गद्' बोलणें यावरून 'गद्य' ही संज्ञा तयार झाली व त्यांत अर्थव्यक्तीला प्राधान्य आलें आणि 'पद्' चालणें यावरून 'पद्य' ही संज्ञा तयार झाली व त्यांत गतीला किंवा चालनेला प्राधान्य आलें. हें चलन किंवा गति जेव्हा गद्यांत भासमान होते तेव्हा त्याला 'लयबद्ध गद्य' म्हणतात. 'मुक्तशैली' म्हणून ज्या प्रकाराचें वर्णन गेल्या प्रकरणांत केले तयांत हेंच लयबद्ध गद्य असतें. त्यांतील या गतितत्त्वामुळेच त्याला 'गद्यगीत' अशी जी दुसरी संज्ञा आहे तीहि सार्थ ठरते.

अक्षरांचें उच्चारणांतील कालमान विविध असतें. आपण आपल्या सोयीसाठी लघु किंवा ऱ्हस्व आणि गुरु किंवा दीर्घ अक्षरांचे विभाग पाडून त्यांचा एकमात्रक व द्विमात्रक काल नक्की केला असला, तरी प्रत्यक्ष व्यवहारांत बोलतांना आपण अर्थाच्या व भावनेच्या उत्कटतेच्या मानाने कमी-अधिक कालमान ठेवीत असतो. वेदांतील पद्यांत ही गद्यांतील लक्ष्य तशीच कायम राहिलेली दिसते. परंतु वैदिक छंदांतील उदात्तादि स्वरांत चरणांतील स्थानाच्या दृष्टीने एकवाक्यता किंवा नियमितपणा नसल्यामुळे आवर्तनात्मक लयतत्वाच्या दृष्टीने फारसा उपयोग होत नाही. वर वर्णिलेल्या विविध कालमानांमुळे अक्षरांच्या सम संख्येतून येणारा तोच-तो-पणा व कंटाळवाणी पुनरावृत्ति टळते; त्यांत विविध प्रस्तार आणतां येतात. तेच प्रस्तार मात्रागणी जातींत लवचीक राहिले, पण अक्षरगणी वृत्तांत दृढ बनले.

आघातात्मक व कालभारात्मक लयतत्त्व :

परंतु इंग्रजीसारख्या आघातप्रधान भाषांत गद्याचा आघातविशेष पद्यांतहि कायम राहिला आहे. याच्या उलट फ्रेंच भाषेत अक्षरांच्या

कालमानाचें स्वरूप बरेंचसें आपल्या भाषांप्रमाणेच कालभारात्मक (quantitative) राहिलें आहे. म्हणूनच फ्रेंच पद्यांत आपल्याप्रमाणेच अक्षराचा कालभार (syllabic quantity) हा पद्यरचनेचा पाया आहे. दोन भाषागटांतील या फरकामुळेच मराठीतील छंदोविषयक चर्चेत गैरसमज उत्पन्न झाले. खरोखर 'न्हिदम्' हें एक व्यापक तत्त्व आहे. गतीच्या विभ्रमामुळे होणारा आनंद आपणास त्या गतीतील समकालिक व समप्रमाण आंदोलनामुळे होतो. ही गति लॅटिन-ग्रीक यांसारख्या लघुगुरुत्व-युक्त भाषांतील पद्यांत आढळते व फ्रेंचसारख्या केवळ कालभारात्मक भाषांच्या पद्यरचनेत आढळते; इंग्रजीपुढेहि पद्यरचनेचे नमुने याच कालभारात्मक अभिजात पद्याचे होते व त्यामुळे त्या भाषेतील गेल्या शतकापर्यंतची पद्यरचना त्या नमुन्यांवरहुकुम झाली, आणि म्हणूनच प्रो. सेन्ट्सबरी यांना इंग्रजी पद्यरचनेचा आधारहि 'लघु-गुरु' कालमानाच्या अक्षरांची विशिष्ट योजना असें म्हणावें लागलें.

“ऑक्सफर्ड न्यू इंग्लिश डिक्शनरी” मध्ये दिलेली पद्यांतर्गत 'न्हिदम्'ची व्याख्या पुढीलप्रमाणे आहे :

“The measured recurrence of arsis and thesis determined by vowel quantity or stress, or both combined..... kind of metrical movement, as determined by the relation of long and short, or stressed and unstressed, syllables in a foot or a line.”

या व्याख्येतहि 'समप्रमाण पुनरावृत्ति' दिलेलीच आहे. पण मुख्य म्हणजे त्यांत “व्हॉव्हेल् क्वान्टिटी”चा स्पष्ट उल्लेख आहे. वर इंग्रजी पद्याची जी विरोधाभासात्मक अवस्था वर्णिलेली आहे तिचाच उल्लेख येथे आहे. 'कालिक आघात' किंवा 'दोन्ही संयुक्तपणे' असें व्याख्येतच नमूद करावयाचें कारण मी वर स्पष्ट केलेच आहे. “एन्. ब्रिटा.”मधील लेखकानेसुद्धा याकडे लक्ष वेधल्याचेंहि वर आलें आहे. प्रो. सेन्ट्सबरी हे 'अभिजात'

छंदःशास्त्राचे पुरस्कर्ते आहेत व ते इंग्रजी पद्यरचनेचा आधार “लॉग” व “शॉर्ट” अशी अक्षरांची द्विविध कालमापात्मक लांबी मानतात; उलट पक्षी रॉबर्ट त्रिजेस्सारखे समर्थ कवि व छंदोमीमांसक ‘आघाता’ला खास प्राधान्य देतात. या दोन विचारसरणींचा समन्वय करण्याचा प्रयत्न वरील कोशनिविष्ट व्याख्येत केलेला आहे. परंतु प्रत्यक्ष पद्यरचनेत लगत्वयुक्त feet किंवा ‘गणां’ची किंवा ‘आघात’युक्त अक्षरसमूहाची पुनरावृत्ति हे तत्त्व अभिप्रेत आहेच आणि तेच पद्यांतील लयतत्त्व होय. इंग्रजी पद्याची ही दुहेरी अवस्था ध्यानांत न आल्यामुळे प्रो. वनहट्टी यांनी श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांच्या “पद्यमीमांसा” पुस्तकाच्या प्रस्तावनेत वरील व्याख्या arsis व thesis एवढ्या भागापुरतीच उद्धृत करून ‘न्हिदम्’विषयी एकांगी विधाने केली आहेत वरील सर्व विवेचन व यापुढचे विवेचन यांमुळे युरोपीय भाषांतील ‘न्हिदम्’ व भारतीय भाषांतील ‘न्हिदम्’ यांत काही नितांत मौलिक पृथक्पणा असू शकत नाही एवढे तरा निश्चित समजायला हरकत नाही.

फ्रेंच कालभार व मराठी छंदस उच्चारण :

मराठी पद्यरचनेच्या तुलनेने विचार करता इंग्रजी पद्यरचने-पेक्षा फ्रेंच पद्यरचना मराठीला अधिक जवळची वाटते. फ्रेंच पद्यरचनेत कालभारात्मक अक्षरावलींची पुनरावृत्ति असते. त्यांत लघुगुरु असा भेद नाही. अक्षरावलींत ठराविक ठिकाणच्या अक्षरावर अधिक कालभार यावयाचा अशी योजना असते. फ्रेंच भाषा लॅटिन भाषाकुटुंबांतील आहे तरी तिच्यात अक्षरांचे लघुगुरुत्व नाहीसे झालेले आहे. मात्र स्वराधिष्ठित कालभार कायम आहे. ठराविक अक्षराचा विवर्धित उच्चार होऊन त्यावरून ‘गण’ सिद्ध होतो व अशा अक्षरावलींची किंवा ‘गणां’ची पुनरावृत्ति होऊन चरण तयार होतो. ‘ग्रामाँ’ (Gramment) या प्रसिद्ध फ्रेंच छंदःशास्त्रज्ञानी आपल्या “*Petit Traité de Versifica-*

tion Française" नामक ग्रंथांत (पृ. ४७) दिलेल्या फ्रेंच पद्याच्या व्याख्येचा इंग्रजी अनुवाद पुढीलप्रमाणे आहे :

"Rhythm is constituted in all Versification by the return of marked times, or rhythmical accents, at marked y equal intervals "

म्हणजेच विवर्धित कालभार असलेल्या अक्षरांच्या पुनरावृत्तीने किंवा निश्चित अंतराने येणाऱ्या लयबद्ध आघातांनी पद्यांतील लयतत्त्व साधलेलें असतें, असें त्यांचें म्हणणें आहे. त्यांनी दिलेलें रासीन्च्या "आन्द्रोमाक्" मधील पुढील उदाहरण मननीय आहे :

Un destin ¹ plus heureux ¹ vous con ¹duit ¹ en Espire ।
 अं - देस् - तँ । प्लु - झ - र । व्हू - काँ - द्वी । आं - ने - पीर ।

या चरणांत 'त्र्यवयवी गण' (trissyllabic feet) आहेत. या गणात तिसरा 'अवयव' किंवा 'स्वर' विवर्धित (marked) आहे. अशा चार गणांच्या आवर्तनांनी हा चरण सिद्ध झाला आहे. आपल्या पद्यरचनेशी याची तुलना करावयाची तर आपणांस छान्दस रचनेकडे जावें लागतें. छान्दस रचनेत कालभारात्मक गण असतात. या फ्रेंच रचनेशी समान अशी पद्यरचना आपणांस "छंदोरचने"त दिलेल्या 'विह्वल' नामक छान्दस पद्यांत आढळते. तेथे प्लुतियुक्त अष्टमात्रक आवर्तने आहेत. पुढील उदाहरणांची तुलना वरच्या फ्रेंच चरणाशी अवश्य करावी :

जीव तूँ SS । प्राण तूँ SS । आत्मा तूँ SS । विह्वला SS (नामदेव)
 वाघाची SS । मावशी SS । आहे का SS । माहीत SS (मायदेव)

वरच्या रचनेत सर्व गणांचें कालिक मान सारखें असतें. प्रत्यक्ष चरण म्हणत असतां आवर्तनाच्या अंती विवर्धित उच्चार करून प्लुत मात्रा भरून काढावयाच्या असतात. ही एक म्हणणीची विशिष्ट लक्षणे आहे.

जगप्रसिद्ध फ्रेंच साहित्यिक व्हिक्टर ह्यूगो याच्या एका कवितेंतील वेगळ्या गणाची व पद्यरचनेची योजनाहि पाहण्यासारखी आहे. "Lorsque l'enfant paraît" ही कविता होय. त्यांतील पहिले कडवे असें आहे :

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
 लॉर् - स्क ' लं - फां ' पा - रे ॥ ल - सेर् ' क्लॅ - द ' फां - मीय्
 Applaudit á grand cris, Son doux Regard quibrille
 आ - प्लो ' दि - ता ' ग्रां - क्री ॥ सॉं - दु ' र - गार् ' की - ब्रीय्
 Fait briller tous les yeux.
 फे - ब्री ' ये - तू ' ले - इय

याला जुळती-मिळती अशी छंदस रचना पुढीलप्रमाणे नवीन रचून देतां येईल :

धन्यऽऽ । भक्तांऽऽ । सार्थींऽऽ ॥ धांवेऽऽ । जगऽऽ । जेठीऽऽ ।
 धरोऽऽ । येलऽऽ । कैसाऽऽ ॥ तयाऽऽ । लाचऽऽ । वेठींऽऽ ॥
 भीमाऽऽ । वाळऽऽ । वंटींऽऽ ॥ (स्वकृत)

वरीलप्रमाणेच येथेहि विविध उच्चारणानंतरचा काल प्लुत मात्रांनी भरून निघतो. या रचनेची मीमांसा "छंदोरचने"त नसली तरी कांही लोकगीतांत याला जुळती रचना आपणांस सापडते. आठव्या प्रकरणांत दिलेल्या गोमंतकी गीतांत अशा ओळी आहेत :

मावऽऽ । म्हणेऽऽ । सूनेऽऽ । पार्शींऽऽ ॥
 तूझ्याऽऽ । गळ्याऽऽ । पार्शींऽऽ ॥

या तऱ्हेच्या रचनाच खिस्ती “उपासना संगीतां”तील पद्यांत आहेत. त्यांचा समावेश “छंदोरचने”त छंदस पद्यांत केला आहे, हें कसे योग्य आहे तें यावरून कळते. तेथे मुळांत जरी ‘इंग्रजी चालीवर’ असें असले तरी तें परमार्थाने व्याख्याचें नाही. “उपासना संगीतां”तील पुढील गीतें अशा पाश्चात्य ‘चाली’वरचीं आहेत :

- (१) ‘हरिभगिनी’ ‘छंद’ : ‘ईश्वराची’ दया किती ‘थांग तिचा । लागेनाऽऽ
न्यायी तरी ‘त्याची प्रीती’ सिधूएव-ढी जाणाऽऽ॥
- (२) ‘अचलगति’ ‘छंद’ : ‘देवस्तुति’ वाढवाऽऽ । त्याची दया ‘गाजवाऽऽ
ईश्वराची ‘ करुणा । सर्वकाळ ‘ सरेनाऽऽ ॥
- (३) ‘दासी’ ‘छंद’ : ‘तूं-प्रिय’ हे प्रभु ‘तूं प्रिय’ अपार’
‘तूं प्रिय,’ हे येशु, ‘त्वां केला’ उद्धार ॥
- (४) ‘गृहगमन’ ‘छंद’ : ‘ने आम्हांस’ खिस्ताऽऽ । दे विश्रांति’ ताताऽऽ ।
‘वाटे जरी’ सुख नाही’
‘शांत येऊं’ निर्भयेंहि’
‘हस्त धरू-नीऽऽ । ‘नेई सद-नीऽऽ ।

या दृष्टीने माँ. मेय्यु (Meillet) या प्रसिद्ध फ्रेंच भाषाशास्त्रज्ञाचें पुढील मत चिंतनीय ठरते. त्याच्या मताचा इंग्रजी अनुवाद पुढील-प्रमाणे आहे :

“The Vedic or ancient Greek metre is based only on the regular return of short and long syllables at fixed places, joined with certain observances at the end of a word; in other words, Indo-European was a purely quantitative rhythm, not a rhythm of intensity.” (*Introduction à l'Etude Comparative des Langues Indo-Européennes.*) *

* फ्रेंचमधील सर्व उल्लेख बडोदें विद्यापीठांतील प्रसिद्ध भाषाशास्त्रज्ञ व फ्रेंचचे प्राध्यापक डॉ. ना. गो. कालेलकर यांनी उपलब्ध करून दिलेले आहेत.

या उताऱ्यांत 'ऱ्हिदम्'संबंधी मुद्याचा गाभाच आलेला आहे. संस्कृत, ग्रीक वगैरे इन्डो-यूरोपीय भाषांतील पद्याचें लयतत्त्व हें कालभारात्मक म्हणजेच मात्रिक मापानें आहे; याच्या उलट इंग्रजी वगैरे भाषांतील लयतत्त्व 'आघाता'वर आधारलेलें, कमीजास्त तीव्रतेचें आहे. वरील उताऱ्यांत वैदिक छंदांसंबंधीच्या उल्लेखांत लगत्वाचा निर्देश आहे. वैदिक छंदांत लगत्व हें होतेंच, पण तें छंदस्त्वाचा पाया किंवा आधार नव्हतें. निदान तें अत्यंत निश्चित आवर्तनांच्या स्वरूपांत तरो नव्हतेंच. मात्र या वैदिक छंदांतहि अमुक विशिष्ट ठिकाणीं लगत्व निश्चित स्वरूपांत येऊं लागल्याचें स्पष्टपणे दाखवितां येतें हें आपण पाहिलेंच आहे. कांही वैदिक चरणांत तर मात्रिक आवर्तनेहि आढळतात. शिवाय विरामाची जागाहि निश्चितपणे दाखविता येते. 'अग्निमीळे पुरोहितम्' व त्यापुढचे चरण यांची म्हणणी टाळी वाजवून केल्यास टाळ्यांतील अंतर सरासरीने सारख्या कालाचें आढळेल, किंवा तें कमी-अधिक प्रमाणांत जुळतें असेल. म्हणजे 'ऱ्हिदम्' किंवा लयतत्त्व हें अशा अधिकांत अधिक समकालप्राय अक्षरावलींतहि असतें हें यावरून दिसून येतें. लयतत्त्व हें केवळ पुनरावर्तनातच असतें असें नाही.

[३]

छंदोरचनेतील लयतत्त्वाचें रूप :

हें कालभारात्मक लयतत्त्व अभिजात संस्कृतांत तर अधिकच आढळून येतें. येथे लघुगुरूंची विशिष्ट मांडणी हा छंदाचा पाया आहे. त्या मांडणीच्या चरणांची आवृत्ति होऊन त्यांचे श्लोक बनतात. अशा अनेक श्लोकांचा सर्ग बनतो. रूपविधानांतील ही समतोलपणाची छयाहि समग्र लयबद्ध आविष्काराला फार उपकारक आहे.

संस्कृत 'वृत्तां'तील लयतत्त्व :

तिसऱ्या प्रकरणांत संस्कृत अक्षरगण वृत्तांचें पृथक्करण करून मी हें दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे की संस्कृत अक्षरगण वृत्तांत यतीचें

महत्त्व लयतत्त्वाच्या दृष्टीने अनन्यसाधारण आहे. या यतीच्या धोरणाने आपण चरणाचे स्वाभाविक खंड पाडीत गेल्यास तेथे अधिकांत अधिक जवळचे कालभारात्मक अक्षरसमूह आपणास आढळतात. शकडा ८० च्या वर वृत्तांत हे मात्रिक संख्यात्मक साम्य आढळून येते. काही ठिकाणी जरी समान मात्रिक मापाच्या अक्षरावलींची पुनरावृत्ति नसली तरी ती चरणांत एकांतराने असते; शिवाय कमी-अधिक मात्रासंख्येचे म्हणजेच कालिक भाराचे -गट-जवळ येऊनहि त्याच्या शेवटी एक गुरु अक्षर येते व तेथे यति अगर सूक्ष्म विराम येतो गुरु अक्षरांची ही जागाहि लयबद्ध आंदोलन दर्शविते. उदा.,

शा. वि. गागागा ललगा लगाल ललगा गागालगा गालगा
 स्रग्धरा - गा गा गा गा लगागा लललल ललगा गालगागा लगागा

त्याचप्रमाणे या अक्षरगटांतच अंतर्गत उपविभाग पडून त्यांत चतुर्मात्रक-त्रिमात्रक गटांची पुनरावृत्ति होते तीहि गतियुक्त आंदोलन निर्माण करण्याला मदत करते. वरच्या उदाहरणांत तशी उदाहरणे दाखविली आहे-तत्र. शिवाय संबंध तिसऱ्या प्रकरणांत याच विभागांची छाननी केलेली आहे. या एकंदर रचनेत नुसत्या लघुगुरूंच्या परस्परसंमुख योजनेने (juxtaposition) एक प्रकारचा चढउतार भासमान होतो. त्यालामुद्धा गतितत्त्वांतच समाविष्ट केले जाते अनेक गुरु अक्षरांनंतर मध्येच लघु येऊन पुन्हा गुरु येणे यामुळे तर ही मुग्ड फारच हृदयंगम वाटते. वैविध्याच्या दृष्टीने ती रसपरिपोषकच ठरते. अनेक लघूनंतर गुरु अक्षर येण्यानेहि कांहीशी तशीच गोष्ट साधते. याप्रमाणे ज्या थोड्या वृत्तांत प्रत्यक्ष मात्रिक समान गट आढळणे कठिण जाते तेथेहि वरीलपैकी कांही किंवा सर्व विशेष असतातच व त्यामुळे त्या वृत्तांतहि लयबद्ध गति निर्माण होते. त्याचप्रमाणे समान चरणाची श्लोकातील पुनरावृत्ति हीसुद्धा समतोल

रूपनिर्मितीच्या दृष्टीने महत्त्वाची असते. आखूड चरणांच्या श्लोकांत याचा परिणाम सविशेष जाणवतो. हेच चरण यमकयोजनेमुळे बांधले जाऊन समान मात्राव्यवस्थेप्रमाणेच त्यांत समान ध्वनियोजनाहि येते व तीसुद्धा लयतत्त्वाला पोषक ठरते.

आपल्या प्राचीन छंदःशास्त्रज्ञांना हे समतोल रचनेतील लयतत्त्व आकलन झालेलें होतें. त्यांच्या संवेदनाशक्तीला त्याची जाणीव झालेली असावी. अक्षरगण वृत्तांतील गणांची योजना या दृष्टीचीच द्योतक आहे. पिंगलाचार्यांनी त्र्यक्षरी गण सांगून वृत्तरचनेत मोठी सुव्यवस्था निर्माण केली. तीन-तीन अक्षरांचे गट पाडावयाचे या कल्पनेतच एक प्रकारची समतोल व्यवस्थेची छटा भासते. वेदांतील छंदोनियमांत संबंध चरणांचीं अक्षरेंच सारखीं सांगितलेलीं असतात. काव्यांतील वृत्तांत त्रिक पद्धतीने विविध गणांची मांडणी दाखवितां येते. ही गोष्ट अर्थातच गणिती प्रस्ताराचा खेळ आहे. पण या गणिती प्रस्तारांतहि पुनरावर्तन येतेंच. या गणिती प्रस्तारखेळाचा उत्कृष्ट नमुना म्हणजे काव्यांतील विविध चमत्कृतिपूर्ण बंध होत. त्यांची गंमत श्रवणांत आहेच, पण त्यापेक्षाहि ती रूपबंधात अधिक आहे. या 'बंधांत' रूपात्मक समतोलपणा नक्कीच असतो व त्यामुळे हे अक्षरबंध रेखाकलेतील आलेखांचे नमुनेच होतात. त्यांत गत्यात्मक समतोलपणा कांहीसा येतोच, पण त्यापेक्षाहि तेथे स्थलमर्यादांकित समतोलपणा असतो व त्यामुळे तो पद्यापेक्षाहि रेखाकलेचाच नमुना व आविष्कार बनतो.

संस्कृत नाटकांत वापरलेलीं वृत्तें कांहीतरी चालीवर गायिलीं जात होतीं याबद्दलचा पुरावा नाटकांतूनच मिळतो. दुसऱ्या प्रकरणात याची चर्चा आलीच आहे. अशा प्रकारे चालीवर वृत्तें म्हणतांना चरणांचे सरासरीने समप्रमाण खंड पाडून कमी मात्रा प्लुतीने भरून काढित असले पाहिजेत. 'ऋचां'चें गायन 'साम' म्हणून होत असतां असे प्रक उद्गार वाढवले जातात. अशा या प्लुतींसाठी गुरु अक्षर अवश्य असतें. त्यामुळे

ज्या अक्षरगटांच्या शेवटीं गुरु अक्षर असतें तेथे म्हणणीच्या वेळीं मात्रा भरून काढणें सोपें जातें. आजच्या ज्या कांही रूढ चाली आहेत त्यांप्रमाणे वृत्तें म्हणत गेल्यासहि स्वरांत होणारा चढउतार, अल्पविराम स्थळें, स्वराचें विवर्धित स्वरूप यांची प्रचीति येते. या सर्व गोष्टींमुळे रूढ चालींतहि श्रुतिरम्यता आलेली असते. स्वरांतील उच्चनीचत्व किंवा तीव्रमंद्रत्व साधल्याने आंदोलित गति उत्पन्न होतेच. म्हणून या सर्व गोष्टींचा समावेश लयसाधक तपशीलांत करावा लागतो.

जातिरचनेतील लयतत्त्व :

अक्षरगण वृत्तांतील 'स्थूल' आणि 'नियमित' अशा दोन्ही लयतत्त्वांचा विचार झाल्यावर आपण मात्रागण वृत्तांतील लयतत्त्वाशी येतो. या मात्रात्मक समकालिक आवर्तनांच्या योजनेत आपणास पद्यांतील लयतत्त्वाचें संपूर्ण व प्रगत रूप आढळतें. यांत लगुगुरूंची विविध योजना व वेगवेगळे मात्रा-समूहात्मक नमुने शक्य असतात. त्यामुळे ठराविक पुनरावर्तनामुळे येणारा कंटाळवाणा एकसुरीपणा कमी होतो. ही मात्रात्मक रचना संगीताशी निगडित आहे. त्यामुळे भारतीय संगीतांतील 'ताल' आणि 'लय' या दोन विशिष्ट पारिभाषिक संज्ञांशी मात्रावर्तनी जातींचा संबंध येतो. त्यांचा जेवढा संबंध पद्यरचनेशी येतो, तेवढ्यापुरता त्यांचा विचार करणें अवश्य आहे.

तालमात्रा व अक्षरमात्रा :

तालमात्रा आणि अक्षरमात्रा यांच्या अंतर्गत संबंधाचें विवेचन मी मागेच चौथ्या प्रकरणामध्ये छंदस रचनेतील उच्चारणाच्या अनुषंगाने केले आहे पद्यरचनेचा संबंध कालिक म्हणजेच मात्रिक भाराच्या परिमाणाशी येतो. तालाचा संबंधहि कालिक मात्रांशीच असल्यामुळे पद्यरचना व ताल यांचें नातें फार जवळचें ठरतें. या प्रकरणाच्या सुरुवातीला ज्या लयतत्त्वाचा

ऊहापोह केला त्या लयतत्त्वाचा परिपूर्ण आणि शुद्ध-नियत अवतार म्हणजेच 'ताल' होय; आणि गीतांतील अक्षराधिष्ठित स्वरांची आणि तालांतील मात्रांची योजना संवादपूर्ण होऊन दोहोंचा योग्य मेळ बसणें हाच खरा 'लया'चा मूलार्थ होता. सध्या मात्र 'लय' याचा अर्थ दोन तालमात्रांमधील कालिक अंतर एवढाच मर्यादित केला जातो. पण तसें येथे मानणें म्हणजे 'लय' तत्त्वाच्या विशाल अर्थाचा संकोच करणें होय. 'लय' शब्दाचा विशिष्ट पारिभाषिक अर्थ तो राहावा, पण त्याचा मूलगामी व विशाल ध्वन्यर्थहि चालू ठेवला पाहिजे.

ताल हा लयतत्त्वाचा एक परिपूर्ण आविष्कार आहे. पण पुढे एवढें नमूद केलें पाहिजे की केवळ दृढ व मात्राबद्ध 'ताल' म्हणजेच काही 'न्हिदम्' किंवा 'लयबद्धता' नव्हे. जेथे-जेथे आंदोलित किंवा पुनरावर्तित गतितत्त्व आहे तेथे-तेथे लयबद्धता आहेच. मग तेथे आंदोलनांची नियमित पुनरावृत्ति नसली किंवा मात्रिक आवर्तनें सरासरी मानाचीं असलीं, तरी हरकत नाही.

मात्रिक आवर्तनांचे 'ताल' व मात्रिक आवर्तनाच्या 'जाति' यांच्यांत अविभाज्य संबंध आहे. परंतु तो फक्त संपूर्ण तालमात्रांच्या पुरताच आहे. "तालाची एक मात्रा म्हणजे एक गुरु अक्षर" असें समीकरण असल्यामुळे संगीतांतील तालानुकूल रचनेंत दीर्घाक्षरांचें बाहुल्य असणें क्रमप्राप्त होतें. दिंडीसारख्या रचनेंत अंत्य तुकड्यांत अवश्य असणारीं दीर्घाक्षरे याचमुळे अवश्य बनतात. 'साकी', 'परिलीना', 'हरिभगिनी' यांत चरणांतींचा तुकडा गुरु अक्षरांचा असणें अधिक बरें असतें याचें कारणहि तेंच आहे. पण अर्थात्च तो दृढ नियम होऊं शकत नाही. एका ताल-मात्रेच्या अवकाशांत दोन लघु अक्षरेहि चपखल बसतात व हीच गोष्ट जमेला धरून मात्रांचा हिशेब केला जातो. या अन्योन्य संबंधामुळे कित्येक गेय रचनांतील पद्यरचना दाखविणें शक्य झालें आणि प्राकृत-अपभ्रंश कालांत

छंदःशास्त्रज्ञांनी 'जाती'चें नियमन या दृष्टीने केलें. तत्पूर्वीं भरताने आपल्या "नाट्यशास्त्रांत" याचें दिग्दर्शन केलें होतेंच. म्हणूनच कै. डॉ. पटवर्धन यांनी "छंदोरचने"त या बाबतींतील केलेला प्रयत्न एवढा यशस्वी ठरला. जोंवर सारख्या मात्रिक आवर्तनांची अक्षरावली पुनरावृत्त झालेली दाखवितां येते तोंवर तें पद्यरचनाशास्त्राचें क्षेत्र आहे. परंतु संगीतांतील चिजांसारख्या कित्येक रचनांत याचा कांही नियमित धागा सापडत नाही आणि तेथे पद्यशास्त्र थिटें पडतें. त्याचें नियमन मग चिजेला अनुकूल असलेल्या तालाच्या मात्रिक आवर्तनांप्रमाणेच करावें लागतें. "छंदोरचना"कर्त्यांनी हें नियमनाचें महत्त्वाचें कार्य करून ठेवलेलें आहेच. या प्रबंधाच्या सहाव्या, सातव्या व आठव्या प्रकरणांतहि या तऱ्हेचाच प्रयत्न केलेला आहे.

तालावर्तन व मात्रिक आवर्तन :

परंतु संगीतांतील 'ताल' आणि पद्यांतील 'जाति' यांमधील संबंध एका बाबतींत जरा शिथिल झालेला असतो. तालाच्या शास्त्रीय घटनेप्रमाणे कित्येक वेळा पद्यावर्तनी (अष्टमात्रक) व भृंगावर्तनी (षण्मात्रक) रचनेंत कांही विशिष्ट ठिकाणीं चतुर्मात्रक व त्रिमात्रक उपविभागच पाहिजे असतात. जेथे या तऱ्हेच्या उपविभागांची अपेक्षा असते असे पद्यप्रकार बहुधा टाळीच्या किंवा वाद्याच्या साथीबरोबर म्हटले जात असतात आणि कित्येक वेळा त्याला शरीराच्या चलनवलनाची व नर्तनाचीहि जोड मिळते. वर उल्लेखिलेल्या प्रकरणांत अशीं स्थळें निर्दिष्ट केलेलीं आहेतच. श्री. गो. वि. खासगीवाले यांनी "मराठी छंदःशास्त्र" नामक लहान पुस्तिकेंत आणि श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांनी "पद्यमीमांसा" नामक लेखसंग्रहांत व इतर स्फुट लेखांत अशीं स्थळें निर्दिष्ट केलीं आहेत. जेथे तालांतील आणि स्वर-योजनेंतील विविध छटा अपेक्षित असतात अशा 'गीत'रचनेंत याकडे अवश्य लक्ष दिलें जावें. पण मात्रावर्तनी 'जाति'रचनेला बंधनकारक अशी ती सार्वत्रिक गोष्ट मात्र नाही. विशिष्ट चतुर्मात्रक व त्रिमात्रक पोटभागांची

योजना ही अष्टमात्रक किंवा षण्मात्रक आवर्तनांतील एक विशिष्ट लकब किंवा प्रकार मानतां येईल, पण त्यामुळे पद्याच्या 'जाती'ची घटना बदलत नसल्यामुळे जाति मात्र तीच कायम राहिल. ही खास लकब षण्मात्रक आवर्तनांच्या बाबतीत खास ध्यानांत येते. "आज कांगे काग बोलतो घरावरी" यासारख्या रंगदार लावणीत नृत्य आणि वाद्य यांच्या सार्थीत गाणे म्हटलें जातें तेव्हा त्यांत ' - ~ ' किंवा ' ~ - ' या त्रिमात्रक अक्षरावर्तीचा खास उपयोग होत असतो. या लावणीची जाति "धवलचंद्रिका" आहे. हीच रचना श्री. वि. दा. सावरकर यांनी "वैनायकवृत्त" या नांवाने घावत्या निर्यमक रचनेसाठी वापरली तेव्हा तेथे पठनप्राय म्हणणी अभिप्रेत होती, रंगदार लावणीची ठेकायुक्त म्हणणी नव्हे; त्यामुळे तेथे त्रिमात्रक उपविभाग येणें-नयेणें हें कवीच्या रसदृष्टीवर अवलंबून राहिलें. 'गो गो गो' या त्रिगुरु गटानेहि त्याला आवर्तन साधणें शक्य झालें. यावरून हें दिसतें की मात्रिक आवर्तन हेंच जातीचें मुख्य गमक राहतें व त्याचे पोटविभाग त्या-त्या जातीचे विशिष्ट प्रकार बनतात एवढेंच. ही प्रत्येक विशिष्ट त्रिमात्रक रचनाच स्वतंत्र जातिरूपाचें गमक मानूं लागल्यास काय अनवस्था प्रसंग ओढवेल तें पाहण्यासाठी "धवलचंद्रिका" जातीच घेऊं या. "धवलचंद्रिके"चे असे पोटविभाग कमीत कमी सात तरी होतील. या विविध रचनांची स्वकृत उदाहरणें अशीं होतील :

धवलचंद्रिका : भृ । भृ । भृ । +

१ वा पोटप्रकार : ये ईशा सर्वेशा विश्वेशा ये

२ रा पोटप्रकार : माततात बंधु आत तूचि सर्व गा

३ रा पोटप्रकार : धांव विभो पाव अतां धीर निघे ना

४ था पोटप्रकार : अगा विभो क्षमा करा वळा इथें हो !

- ५ वा पोटप्रकार : वंदी तुज प्रार्थी तुज बाहे तुज मी
 ६ वा पोटप्रकार : झणि ये प्रभु मनिं आठवि चरणा तव मी
 ७ वा पोटप्रकार : स्मरुन सतत विमल चरण स्तवन करिन मी

आणि यांच्या संयोगांचे विविध प्रस्तार केल्यास त्या आणखी 'जाति' व्हावयाच्या ! म्हणजे वरच्या सात रचना हीं निश्चित लगत्वाचीं वृत्ते आणि बाकीच्या संयुक्त रचनांच्या 'जाति' असा अनेकमुखी पसारा एका "धवलचंद्रिका" जातींतून निर्माण व्हावयाचा ! म्हणून हा अनर्थ टाळण्यासाठी ह्या सर्व रचना "धवलचंद्रिके"चेच विविध प्रकार मानणें शास्त्रशुद्ध ठरते. कारण या सर्व रचनांत सामान्य असणारें तत्त्व म्हणजे षण्मात्रक आवर्तनें हे होय व त्या घटनेची ही विशिष्ट जाति "धवलचंद्रिका" ठरते. या कारणामुळेच श्री. खासगीवाले यांनी दिलेले (व "छंदोरचना" कर्त्यांनीहि निराळ्या नांवांनी वृत्ते म्हणून निर्दिष्ट केलेले) द्विमात्रक, त्रिमात्रक, चतुर्मात्रक व पंचमात्रक दृढ गण सर्वत्र सारखेच लागू पडणार नाहीत आणि आवर्तनी वृत्तांत व जातींत त्यांची जरूरी नाही. आर्या, दिंडी, अनुष्टुभ्, संस्कृतांतील पादाकुलक, प्राकृतांतील विशिष्ट 'पद्धति'छंद वगैरे विशिष्ट ठिकाणीं अमुकच रचना स्वभावतः आवश्यक असते व तसें सांगतांना या विविध गणांपैकी काहींचा उपयोग करतां येईल एवढेंच. परंतु तेहि आवश्यक नाही.

जाति व 'छंद' :

लयतत्त्वाच्या दृष्टीने मात्रावर्तनी जाति आणि अक्षरसंख्यात्मक 'छंदस' रचना यांत तादृश फरक नाही; कारण कालिक मात्रामापाच्या बाबतींत दोहोंतील आवर्तनें समरूपच असतात. या कारणामुळेच कित्येक जाति व 'छंद' यांचीं नांवे व स्वरूप "छंदोरचनें"त सारखींच आढळतात.

मात्र हे समान 'जाति'-'छंद' रूप अष्टमात्रक व षण्मात्रक आवर्तनांच्या जातींवाबतच शक्य आहे. या बाबतीत नियम असा संभवतो की ज्या घटनेची छंदस रचना आहे तिची पर्यायरूप जाति असू शकते; म्हणजेच समसंख्येच्या म्हणजे दोहोंने भाग देतां येईल अशा मात्रांच्या आवर्तनांची जाति असेल, तेव्हा तिची पर्यायरूप छंदस रचना संभवते. याचें कारण उघड आहे. छंदस रचनेत अक्षरें द्विमात्रक कालभारार्ची असतात, त्यामुळे त्यांतील आवर्तने नेहमीच दोहोंचा भाग जाणाऱ्या सम मात्रासंख्येचीं असणार व त्यामुळे त्याचा जातिरूप पर्यायहि सम मात्रासंख्येचा असणार. म्हणजेच षण्मात्रक आणि अष्टमात्रक आवर्तनांच्या मात्रावर्तनी व छंदस रचनांमध्येच तेवढी ही अदलाबदल होऊ शकेल. तसेंच छंदस रचनेतील तालस्वरूपहि पर्याय-जातींत तेंच कायम राहिल हेंहि उघड आहे. ही गोष्ट 'चंद्रकांत' रचनेचें उदाहरण घेऊन स्पष्ट करतां येईल :

चंद्रकांत : जातिरचना - प्रेमें आजी सिंहगडाचा पोवाडा गा जी ।

„ दीर्घाक्षरी रचना - प्रेमें आजी कोंडाण्याचा पोवाडा गा जी ॥

„ दीर्घोच्चार छंद - झाली बाई यथासांग पूजा अवधी

वरील उदाहरणांत दुसरा चरण दीर्घाक्षरी जातीचा आहे आणि तिसरा चरण (गेल्या प्रकरणांत उल्लेखिलेला) छंदस रचनेचा आहे. या दोहोंचीं मात्रिक आवर्तने सारखींच आहेत. दुसऱ्या चरणाला जर जातिदृष्टीने कांही प्रत्यवाय नसेल तर तिसऱ्या चरणालाहि तो असणें शक्य नाही, कारण आवर्तने तींच आहेत. यावरून सम मात्रासंख्य जाति व छंदस रचना यांचा संबंध स्पष्ट होतो. याचप्रमाणे सम मात्रासंख्य अष्टमात्रकावर्तनी 'हरिभगिनी,' 'लवंगलता' आणि षण्मात्रकावर्तनी 'परिलीना,' 'धवलचंद्रिका' वगैरे जातींचे छंदस पर्याय संभवतात व ते बहुतेक "छंदोरचने"त दिलेले आहेतच. 'धवलचंद्रिका'

छांदस रूपांत दिलेली नाही याचा अर्थ एवढाच की तशी छांदस रचना “छंदोरचना” कर्त्यांना उपलब्ध झाली नाही; पण ती अशक्य आहे असें मात्र नव्हे. त्याचप्रमाणे ‘निर्झरगीत’ नामक छंदाला समांन अशी जाति “छंदोरचनें”त दिलेली नाही याचाहि अर्थ त्यावेळी ग्रंथलेखकाला तशी रचना उपलब्ध झाली नव्हती एवढाच होय. मी माझ्या पृथक्करणांत या तऱ्हेच्या रचना वेळोवेळीं दाखविल्या आहेतच.

परंतु सूक्ष्मतया पाहतां या छांदस प्रकारांत एक तऱ्हेचा एकसुरी-पणा वाटणें अपरिहार्य होतें, व त्यामुळेच या रचना जातींहून वेगळ्या वाटतात. जातिरचनेंत आवर्तनांतील मात्रांची रचना विविध तऱ्हेने करतां येते, पण छांदस रचनेंत विलंबित उच्चारणामुळे तें शक्यच नसतें. म्हणजे जातिरचनेंत ज्या विविध प्रकारे मात्रांची मोडणी शक्य असते त्यांपैकी एकच म्हणजे दीर्घाक्षरी मोडणी तेवढीच छांदस प्रकारांत साधते. छांदस रचनेंतील हा एकसुरीपणा काढायला दुसरी एक गोष्ट अंमलांत आणतां येते; ती म्हणजे प्रत्येक अक्षरोच्चार विवर्धित करावयाचा, हा सर्वसाधारण नियम असतांहि कांही ठिकाणी गुरु उच्चारानंतर एक मात्रेची प्लुति किंवा मुरड घेऊन पुढील अक्षर लघु कायम ठेवावयाचें. हें एक वैचित्र्य किंवा ‘प्रकारांतर’ (variation) होतें. याचीं उदाहरणें मीं सहाव्या, सातव्या व आठव्या प्रकरणांतील विवेचनांत जागोजाग (5) या अवग्रह चिन्हाने दाखवून दिलीं आहेतच. विशेषतः लोकगीतांच्या रचनेंत ही गोष्ट खास नजरेस पडते.

ग्रांथिक ओवींतील लयतत्त्व :

परंतु सर्वसाधारण मानाचें व सरासरी स्वरूपाचें लयतत्त्वहि ज्यांत निश्चितपणे व नियमाने दाखवितां येत नाही अशा ‘ग्रांथिक ओवी’ मध्ये हें व्यापक लयतत्त्व दाखवून देणें अवश्य आहे. या ग्रांथिक ओव्यां-

पैकी अनेकांत अभंग घनाक्षरींचा स्थूल आराखडा दिसून येतो, हें मागे पाहिलेंच आहे. एक संभव असा आहे की या सर्व रचना मुळांत एखाद्या प्राकृत-अपभ्रंश रचनेंतून विकास पावल्या असाव्यात. तें कांहीहि असलें तरी या अभंग-घनाक्षरीच्या नमुन्याच्या ओव्यांत मात्रिक आवर्तनेंहि कित्येक चरणांत आढळतात. बरेच वेळा ढोबळ मानाचें व सरासरी कालभाराचें लयतत्त्व तेथे भासमान होतें. पण ज्या चरणांत प्रदीर्घ रचना असून निसरडे उच्चार करूनहि एका दमांत ओळ म्हणता येत नाही तेथे चरणाचे खंड पडावेत अशी योजना असते. लिखित स्वरूप नव्हे तर पठणांतील म्हणणी अशी असते की या खंडांतील अक्षरांचा कालभार, कमजास्त इकडे तिकडे करून, सारखा भरत असावा. अशा 'भंग'-युक्त किंवा खंडित चरणांत मग स्वाभाविकच बरोचशी समतोल गति उत्पन्न होते. कित्येक वेळा प्रत्यक्ष वाचन किंवा म्हणणी करतांना चरणांतील अक्षरें लघूच्चारण करून (निसरडीं) उच्चारलीं जातात व संबंध चरण एका दमांत संपवून शेवटच्या अक्षरावर आघात किंवा भार दिला जातो. या प्रयत्नावरूनच आपण या प्रांथिक ओवींतहि कसे लयतत्वाच्या अनुरोधाने जात असतो तें कळून येतें. तसेंच इतर प्रकारच्या पद्यांत अंत्य प्रासाला म्हणजेच यमकाला महत्त्व नसलें तरी या 'अनिर्बंध' ओवींत कांही बंधन किंवा नियम आणायला तेंच कारणीभूत होतें. एकनाथी ओव्यांत तर चौथ्या चरणांत मध्यावरच प्रास साधून संबंध ओवीची रचना फारच बांधीव केलेली असते. हें यमकित अंत्याक्षर जणुं सर्व चरणांतील कालभाराचें प्रतीक बनतें, कारण अंत्याक्षरावर भार देऊन म्हणणी करतांना तेंच अक्षर तिन्ही चरणांत (व केव्हा-केव्हा चौथ्या चरणांत मध्यावरहि) आल्याने एक प्रकारचा समतोलपणा साधतो. गेल्या प्रकरणाच्या अन्ती ज्या मुक्तशैलीचा विचार केला त्यांत जसे 'पीरिऑडिक मूव्हमेंट'चे नमुने आढळले तसेच ते येथेहि तयार होतात. त्यामुळे नियत व निश्चित आवर्तनात्मक लयतत्त्व नसूनहि ओवींत समतोलपणा येतो.

हा सम तोल रामदासांच्या ओव्यांत कित्येक विशिष्ट प्रकारच्या आवृत्तिमय शब्दसंहतींनी विविध चरणखंडात निर्दिष्ट केलेला असतो. या सर्व गोष्टींमुळे पद्यरचनेचा विचार करतांना प्रांथिक ओवीचा विचार करणेहि क्रमप्राप्त होते. याच सर्व कारणांमुळे 'मुक्तशैली'लाहि याच चर्चेत स्थान मिळू शकते.

लयतत्त्वाच्या ग्रंथगत संज्ञा :

या सर्व विवेचनानंतर आपणाला पद्यजगतांतील 'संगीत तत्त्वा'चा विचार कोणी-कोणी कसकसा केला आहे तें पाहणें सोपें होतें. वेदांच्या बाबतींत आपण पाहिलेंच आहे की प्रत्यक्ष छंदोरचनेच्या दृष्टीने वेदांमध्ये अक्षरांची संख्या एवढा एकच नियम निश्चित आढळतो. वेदांमध्ये त्रिविध स्वरांप्रमाणे म्हणणी करण्याचा परिपाठ आहे, व त्या स्वरयुक्त म्हणणीचा परिणाम कानाला सुखद असा होतोहि; कारण त्या स्वरांच्या योगें कमीअधिक तीव्रमंद्र किंवा विवर्धित स्वरयोजना होऊं शकते आणि कंपनसंख्येंतील कमीजास्तपणामुळे त्यांत आदोलित स्वराभास उत्पन्न होतो. या श्रवणरम्य स्वरव्यवस्थेला "स्वरसंगीत" असें नाव आपल्या "मीटर्स अँड् म्यूझिक्" या लेखात प्रो. ह. दा. वेलणकर देतात. परंतु एक गोष्ट नमूद करावयास हवी व ती म्हणजे या स्वरांच्या स्थानाची अनियमितता ही होय. एका चरणांत ज्या स्थळीं किंवा ज्या अक्षरावर तो स्वर आला त्याच जागच्या अक्षरावर तो दुसऱ्या ओळींत कमी-अधिक नियमितपणाने येत असता तर त्यांत नियमित लयतत्त्व आलें असतें. पण तसें कांही येथे आढळत नाही. येथे स्वेच्छेचें व आता परंपरेचें कार्य चालू असतें. स्वाभाविकतः कांही वैदिक चरण सारख्याच लगत्वाचे आढळतात, पण त्या चरणांतहि 'स्वर' योजना मात्र फार भिन्न असते ! एवढें मात्र खरें की या स्वरांचा म्हणून एक गंभीर परिणाम होतो व तो मेघ-गंभीर असतो. प्रो. अर्नोल्ड यांनी ऋचांची रथांच्या रचनेबरोबरच निर्घोषाशीहि तुलना सूचित केली आहे तें बरोबरच

आहे. म्हणूनच प्रो. वेलणकर यांनी दिलेली 'स्वरसंगीत' संज्ञा योग्य ठरते. फक्त तिचा छंदांशी तादृश संबंध नाही एवढेच.

याच अनुरोधाने प्रो. के. ह. ध्रुव यांचे मत पाहणे योग्य ठरेल. त्यांनी वैदिक छंदोरचनेतील मेळ किंवा सुसंवाद याला 'वर्णात्मक' मेळ म्हटले आहे. ("पद्यरचनेची ऐतिहासिक आलोचना".) वैदिक चरणांतील अक्षरसंख्येवर आधारलेला हा सुसंवाद असल्यामुळे त्याला अक्षरमेळ किंवा वर्णात्मक मेळ हे नांव योग्य आहे.

वृत्तांतील 'संगीत'-तत्त्वाला प्रो. वेलणकर "वर्णसंगीत" असे नांव देतात. प्रो. के. ह. ध्रुव याला 'रूपात्मक मेळ' असे नांव देतात, तर प्रो. न. भो. दिवेटिया याला 'शब्दनृत्य' असे सर्वसामान्य नांव देतात. लघु किंवा गुरू अक्षरांच्या विशिष्ट योजनेमुळे जी 'गति' निर्माण होते त्याला 'वर्णसंगीत' म्हणणे सयुक्तिक आहे. पण त्यांतील लयतत्त्वाचे वर्णन एवढ्यानेच पुरे होत नाही, हे आपण तिसऱ्या प्रकरणांत पाहिलेच आहे. या तत्त्वाला रूपविधानात्मक किंवा formal महत्त्व असते म्हणून प्रो. ध्रुव त्याला तसे नांव देतात. पण त्या संज्ञेनेहि पुरा अर्थ स्पष्ट होत नाही. 'शब्दनृत्य' या शब्दानेहि तो पुरा प्रतीत होत नाही. प्रो. पटवर्धन यांनी आवर्तनात्मक वृत्तांत हे लयतत्त्व दाखविलेले आहे, व मी त्यांचे अनावर्तनी वृत्तांतील स्वरूपहि स्पष्ट करण्याच्या प्रयत्न केला आहे. (तिसऱ्या प्रकरणांत व या प्रकरणाच्या सुरुवातीच्या भागांत ती चर्चा आलेली आहे.)

मात्रागण वृत्तांतील आवर्तनात्मक लयतत्त्वाला प्रो. वेलणकर 'ताल-संगीत' असे म्हणतात. दळी किंवा 'ताली' वाजवून जो 'ताल' निर्माण होतो तसाच तो या रचनेत असतो म्हणून ही रचना 'तालवद्ध' म्हणता येतेच. प्रो. ध्रुव याला "मात्रात्मक मेळ" म्हणतात. प्रो. ध्रुव यांनी याशिवाय 'लयात्मक मेळ' दाखविला आहे. पण त्याचा समावेश 'मात्रात्मक' मेळांतच

लयतत्त्व आणि छंदोरचना

करणे बरे असे वाटते. प्रो. रामनारायण वि. पाठक यांनी असेच मत व्यक्त केले आहे. ("प्राचीन गुज. छंदो")

छांदस रचनेचा विचार अर्थातच प्रो. पटवर्धन यांनीच प्रथम स्वतंत्रपणे केलेला आहे. यांतील लयतत्त्वाचा समावेश प्रो. वैलणकर "ताल-संगीतां"तच करतात. अभंगादि रचना धुमाळी तालांत गातात असे त्यांनी नमूद केलेले आहे व त्यांना त्यांतील अक्षरांचे स्वरूप द्विमात्रक असते हे मत विकल्पे मान्य आहे. ("अपभ्रंश अँड मराठी मीटर्स".) प्रो. ध्रुव हे अभंग व घनाक्षरी यांचा उल्लेख करतात व त्यांना वैदिक छंदांतील 'वर्णात्मक मेळां'त बसवितात. कै. गणपतराव बर्वे यांनी मात्र त्यांचे ताल-स्वरूप स्पष्टपणे नमूद केले आहे. ("गायनवादन पाठमाळा".) प्रो. पाठक हे प्रो. पटवर्धन यांच्या मताचे असून त्यांनी या छांदस रचनेला "संख्यात्मक मेळ" असे नांव दिले आहे ते योग्य आहे; कारण त्यांतील विवर्धित उच्चारामुळे मात्रांची संख्या किंवा 'क्वान्टिटी' हेच खरे गमक असते.

छंद आणि लयतत्त्व :

या सर्व विवेचनावरून असा निष्कर्ष निघतो की या पद्यरचनेच्या निर्मितीत कांहीतरी सुखद व लयसाधक तत्त्व अनुस्यूत आहे. पद्यरचनेतील छंदांपैकी कांही छंद 'सताल' असू शकतात हे भरताने नमूद केलेले आहे व ते मत "छंदोरचने"तहि उद्धृत केलेले आहे. पण भरताच्या "नाट्य-शास्त्रां"त 'ताल'याचा अर्थ—

‘ तालो घन इव प्रोक्तः कलापातलयान्वितः । ’

असा दिलेला आहे. दीर्घाक्षराची कालमात्रा 'कला'; कलेच्या आवर्तनाने निर्माण होणारा तो 'काल'; अक्षरांची मात्रासंख्या आणि हे 'काल' नामक परिमाण यांच्यातील एकवाक्यता तो 'लय' होय, आणि या लयाला साथ देणारी जी टाळी तोच 'पात' होय. या तिघांचा जो एकमुखी परिणाम होतो

त्याला 'ताल' म्हणतात. यासंबंधीचें विस्तृत त्रिवेचन प्रो. कृ. ग. मुळेकृत "भारतीय संगीत" ग्रंथांत (पृ. २०५ ते २०७) आलेलें आहे. त्याप्रमाणे पाहतां पद्यांतील लयतत्त्व हें भरताच्या 'लय' कल्पनेला फार धरून आहेसें दिसतें आजच्या संगीत परिभाषेत मात्र दोन टाळ्यांमधील किंवा मात्रांमधील कालात्मक अंतराची लांबी, याला 'लय' म्हणतात. भरताच्या काळीं 'ताला'चा 'लय' हा 'घटक' होता, आजच्या संगीतात 'ताला'चा 'लय' हा परिणाम आहे. असा कार्यकारणभावाचा व्यत्यस झालेला आहे.

नियताक्षरसंबंधं छंदोयतिसमन्वितम्

निबद्धं तु पदं ज्ञेयं सतालपतनात्मकम् ॥ (भरत ३२।२९)

यांत आलेला 'ताल' व्यापक अर्थाने लयतत्त्व नसून, लय ने युक्त असा विशेष ताल आहे. शिवाय हें 'पद' म्हणजे 'पद्य' (किंवा सवसामान्य पद्यरचना) नव्हे तर छंद, यति, नियताक्षरें यांनी निबद्ध असें 'पद' आहे. म्हणजे 'सतालपतनात्मक' या विशेषणांत "छंदोरचना" कर्त्यांना अभिप्रेत असलेला व्यापक 'तालबद्धते'चा अर्थ नसून कांही विशिष्ट तऱ्हेच्या आवर्तनी छंदांचा उल्लेखच तेथे आहे. हे छंद कोणते याची यादीहि भरताने दिलेली आहे. त्यात अनावर्तनी छंद (अक्षरगण छंद) येत नाहीत हें खास लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. मात्रिक आवर्तनांचीं तालसुलभ पद्यें आणि कांही आवर्तनी छंद त्यांत येतात. 'ध्रुवां'च्या साठी वापरावयाच्या वृत्तात इन्द्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, रथोद्धता, स्वागता, वसंततिलका, शार्दूल-विक्रीडित तसेंच हरिणीप्लुता हीं वृत्तें आहेत हें पाहून असें वाटतें की तीं वृत्तें म्हणण्याची 'सतालपतनात्मक' पद्धति त्या काळीं असली पाहिजे, पण ती आज मात्र रूढ नाही. हीं वृत्तात्मक 'ध्रुवा'गीतें व्यस्र व चतस्र तालांत म्हटलीं जात.

श्री. गणपतराव बर्वे या प्रसिद्ध संगीतशास्त्रज्ञ पंडितांनी आपल्या गुजराती "गायनवादनपाठमाळे"त याच अनुरोधाने मात्रिक आवर्तनांच्या

‘वृत्तां’चा, ‘जातीं’चा आणि ‘अक्षरछंदां’चा विचार केला आहे. तेथे रचनेला अनुकूल असा स्वाभाविक रीत्या येणारा तालहि नमूद केलेला आहे. त्यांनी अक्षरसंख्य छंदांचे तालहि दिले आहेत, हे अभंगांच्या चर्चेच्या वेळी पाहिलेच आहे. पण जेथे मात्रिक आवर्तने नाहीत तेथे फक्त रूढ ‘चाली’ प्रमाणे आढळणारी स्वरमालाहि दिलेली आहे. उदा., ‘वसंततिलका’च्या रूढ चालीची स्वरमाला दिली असून ताल अशक्य आहे असे नमूद केले आहे; पण ‘विद्युन्माला’चा विचार करतांना ‘स्वरलेखन’ व ‘ताललेखन’ दोन्ही दिली आहेत. हे ताललेखन अभंगांतील ताललेखनाशी जुळते आहे हे विशेष लक्षांत ठेवावयास पाहिजे. याचप्रमाणे त्यांनी साकी, अंजनी गीत, दिंडी, अभंग यांचेहि स्वरलेखन व ताललेखन दिलेले आहे.

“छन्दोऽलंकार” कर्ते श्री. गणेश विष्णु देशपांडे यांनी हीच गोष्ट ध्वनित केल्याचे “छंदोरचने”तच नमूद केलेले आहे. श्री. देशपांडे यांचे असे मत आहे की :

“छंद अगर वृत्ते याना ताल व सूर यांचे साहाय्य पाहिजे असल्याने प्रस्ताराने सिद्ध होणाऱ्या असंख्य वृत्तांपैकी जी वृत्ते ताल व सूर यांवर म्हणता येतील त्यांना पद्य म्हणावे !...”

उरलेल्या वृत्तांचा ते ‘गद्य’ संज्ञेनेच उल्लेख करतात ! म्हणजे ‘ताल’ याची ‘संगीतशास्त्रां’तील कल्पनाच तेथे अभिप्रेत असून त्यांत ‘सूर’हि सामील झालेला आहे ! या दोहोंच्या योगाने उत्पन्न होणारी ‘लय’ ज्यांत नसेल ती वृत्ते ‘पद्य’ नसून ‘गद्य’च म्हणावीत असा लेखकाचा आग्रह आहे ! “छंदोरचने”त “नाट्यशास्त्रां”तील ‘सताल’ विशेषणाप्रमाणेच या मताबद्दलहि मोठे आश्चर्य व आनंद व्यक्त केलेला आहे. परंतु त्या दोन्ही ठिकाणी ‘ताल’ याचा अर्थ विशिष्ट ठेका असाच ध्यावयास पाहिजे हे निश्चित व्यापक अर्थाने ‘तालवद्धता’ किंवा ‘लयवद्धता’ तेथे अभिप्रेत नाही.

गुजरातीतील चर्चा :

पद्यांतील लयतत्वाचें निखालस मंडन डॉ. माधवराव पंढरधन यांनी केले. 'छंदोरचने'च्या प्रारंभीचें विवेचन याची उत्तम साक्ष पटवील. समग्र पद्यरचनेला त्यांनी आवर्तनात्मक लयबद्धतेचा सिद्धांत लावून दाखविला आणि पद्याची बरीचशी सुसंगत अशी व्याख्याहि तयार केली. "छंदोरचने"च्या पहिल्या आवृत्तीतील विवेचन या दृष्टीने अधिक महत्वाचें आहे. मराठीत त्या प्रयत्नाला खूप विरोध झाला. पण आज तीं मते बहुतेक सर्व लोकांना मान्य झाल्यासारखी आहेत. गुजरातीत तर "छंदोरचने"चें मोठ्या आदराने स्वागत झालें. याचें कारणहि उघड आहे. या तऱ्हेच्या प्रयत्नाला अनुकूल अशी ऐतिहासिक चर्चा गुजरातीत अगोदर झालेली होती. कै. के. ह. ध्रुव यांनी या संबंधांत अत्यंत उद्बोधक विवेचन केले आहे; आणि कै. न. भो. दिवेटिया यांनी तर लयतत्वाच्या व्यापक अर्थाचाहि विचार केलेला आहे! "छंदोरचने"तील लयविचार आवर्तनांवर निर्भर आहे, मौलिक व व्यापक अर्थाने त्याचें मंडन तेथे नाही. ही "छंदोरचने"-तील सिद्धांतांची एक मर्यादा आहे. श्री. नरसिंहराव भोळानाथ दिवेटिया यांनी या व्यापक लयतत्वाचा विचार "मनोमुकुर" नामक आपल्या लेखसंग्रहाच्या चौथ्या पुस्तकांत केलेला आहे.

प्रो. दिवेटिया म्हणतात :

"संगीताचे दोन मुख्य भेद आहेत : (१) तालसंगीत आणि (२) ध्वनिसंगीत. तालसंगीतांत पुढील प्रकार समाविष्ट आहेत :

(क) आपल्या गीतकलेत स्वीकारलेले सर्व ताल; तसेच पाश्चात्य गीतकलेचे ताल;

(ख) छन्दःशास्त्रांतील मात्रामेळ छंदांचे ताल; तसाच अक्षरमेळ वृत्तातील स्वतःसिद्ध शब्दनृत्याचा ताल (म्हणजेच आंदोलनगति);

(ग) शब्दनृत्य - गद्यांतील तसेंच पद्यांतील;

(घ) नृत्यकलेतील नृत्यतत्त्व;...

“तालसंगीत हे कालमान संगीत असते, तर ध्वनिसंगीत हे ‘रवमान (स्वरमान) संगीत असते.” (“मनोमुकुर-४,” पृ. ७)

पुढे ते म्हणतात .

“वृत्त (अक्षरगणी) आणि छंद (मात्रागणी) या दोहोंतील तत्त्व मात्रेंत व तालांत असते; वृत्तांत विशेष बंधन हे असते की मात्र अमुक मात्रांची बेरीज किंवा समूह असला पाहिजे एवढेंच नव्हे तर लघुगुरु अक्षरें अमुक निश्चित अनुक्रमानेच यावीं लागतात. या मर्यादेमुळे एक प्रकारचें दृढ शब्दनृत्य तथे तयार होतें. मात्रागणी छंदांत एकंदर मात्रिक समूह एवढें बंधन असल्यामुळे...त्यांत दृढता आणून प्रमाणयुक्त आंदोलन साधण्यासाठी तालाची (मात्रा) व केव्हा केव्हा इतर अमुक मात्रा लघु किंवा गुरु येणें आवश्यक असते...” (वरील ग्रंथ, पृ. ६५)

यावरून असे दिसून येते की गुजराती छंदोविचारकांनी पद्यरचनेतील लयतत्त्वाचा चांगला विचार केलेला होता व हे सर्व “छंदोरचने”च्या पूर्वी झालेले होते ! पण दुर्दैवाने “छंदोरचना”कर्त्यांना त्याची माहिती लागली नसावी. मात्र आवर्तनात्मक लयबद्धतेच्या सिद्धांताला धरून समग्र पद्यरचनेचा विचार “छंदोरचने”तच प्रथम करण्यांत आलेला आहे. त्यानंतरच प्रो रामनारायण पाठक यांनी तो गुजरातींत केला आहे.

[४]

“छंदोरचना” आणि पद्यांतील लयतत्त्व :

आता “ छंदोरचने”तील पद्याच्या व्याख्येचा विचार करावयाचा. “छंदोरचने”त (आ. २ री) ही व्याख्या दोन तऱ्हेने दिलेली आहे, पण मथितार्थ तोच आहे.

“अक्षरसंख्या आणि लगक्रम या गोष्टींत कांहीतरी नियम असल्यामुळे जें स्वाभाविकपणेंच अर्थापेक्षा लयीकडे अधिक लक्ष्य देऊन एकदरीने सलगपणें, गळ्यावर, कांही ठराविक ठिकाणीं ठराविक वेळ थांबत म्हटलें जातें तें पद्य होय...”

“पद्य म्हणजे लयबद्ध अक्षररचना होय”

(“छंदोरचना,” आ. २ री, पृ. २)

डॉ. माधवराव पटवर्धन यांच्या या सिद्धान्तावर खरा सयुक्तिक आक्षेप हा येऊं शकतो की त्यांनी आपली लयतत्त्वाची कल्पना व्यापक अर्थाने स्पष्ट केली नाही त्यांच्या समजुतीतील लयीचा अर्थ बहुतेक आवर्तनात्मक गति हाच असला पाहिजे हें त्यांच्या एकंदर पृथक्करण पद्धतीवरून दिसतें. पण ‘न्हिदम्’ या अर्थाने वापरावयाची संज्ञा ‘लय’ किंवा ‘लयबद्धता’ केवळ आवर्तनीच असते असें नाही. त्यात इतरहि प्रकार संभवतात. लयतत्त्वाची फक्त आवर्तनात्मक कल्पनाच गृहीत धरल्यामुळे त्यांच्या व्याख्येंत (१) वैदिक छंद, (२) अनावर्तनी वृत्तें आणि (३) ग्राथिक ओवी हीं नीट ब्रम् शकत नाहीत. या प्रबंधांत मी जागोजाग ‘लयतत्त्वा’च्या व्यापकतेची चर्चा व त्याची उदाहरणें यांचा समावेश केलेला आहे. ‘लयतत्त्व’ हें कालमात्रांच्या क्षेत्रांतच केवळ नसतें तर तें आघातात्मक किंवा भारात्मकहि असूं शकतें याची स्पष्ट कल्पना “छंदोरचनें”त नसल्यामुळे “ग्राथिक ओवी”, “स्वैरपद्य”, “गद्यशैली” (मुक्तशैली) यांतील लयबद्धतेचा विचार त्यांत येऊं शकला नाही. एवढेंच नव्हे तर कांहीसा पूर्वग्रहयुक्त विरोधच त्याबाबत दिसून आला. (उदा., “स्वैरपद्या”बद्दलची “छंदोरचनें”तील चर्चा पाहावी.)

“छंदोरचना”निविष्ट व्याख्येवरील आक्षेप :

कै. माधवराव पटवर्धन यांच्या व्याख्येवर इतर आक्षेप आणखी तीन

छंदःशास्त्रज्ञांनी घेतले आहेत.* त्यांपैकी प्रो. बनहट्टी आणि श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांच्या आक्षेपांचा विचार 'न्हिदम्'विषयींची चर्चा करतांना झालाच आहे. 'न्हिदम्' हें एक इंग्रजी खूळ आहे, अशी त्यांची समजूत झालेली दिसते. तें कसें बरोबर नाही हें या प्रबंधांत दाखविलें आहे. याहून अधिक महत्त्वाचा आक्षेप श्री. गो. वि. खासगीवाले यांनी आपल्या छोट्या "मराठी छंदःशास्त्र" या पुस्तिकेंत घेतला आहे आणि या व्याख्येंतील त्यांना वाटणारे दोष दूर करण्याचा विधायक प्रयत्न केला आहे. श्री. खासगीवाले छंदाची अशी व्याख्या करितात :

“स्वराचा विशेष चढउतार न करतां म्हणतांना गति उत्पन्न होऊन मधून थांबतां येणें आणि फिरून उच्चारणाला अडथळा न येतां पुढें गति चालू होऊन चरणाची मर्यादा ठरणें, ही पद्याची अंतर्गत क्रिया म्हणजेच छंदस्त्व असें निश्चित म्हणतां येतें. थोडक्यांत सांगावयाचें झाल्यास पद्याची नैसर्गिक उच्चारणक्षमता म्हणजेच छंदस्त्व होय.” (“मराठी छंदःशास्त्र”, पृ.५)

* श्री. चैतन्य देसाई यांचा “सत्यकथे”च्या १९५२च्या दिवाळी अंकांत “छंद आणि संगीत यांतील न्हिदमची कल्पना” नांवाचा एक लेख आला आहे. त्यांतहि या प्रश्नाची उत्तम चर्चा आहे :

“अशा तऱ्हेनें न्हिदम् हें मुळांत तालांदोलन आहे. घड्याळांतील लंबक एकदां उजव्या व एकदां डाव्या बाजूस झोला खातो व हें एक प्रकारचें आंदोलन आहे. तसेंच नृत्यातील पाय आलटून पालटून मागेपुढे टाकणें किंवा शरीर झुकविणें-वळविणें या क्रिया आंदोलनप्रकारच असून तालबद्ध असतात—आणि तालांचा आत्माहि आंदोलनरूपच आहे. (त्रिताल, केरवा वगैरे ताल जलद वाजवल्यास हें आंदोलन विशेषच स्पष्ट होतें.) जोरदार व बिनजोरदार ठोंके, त्याचप्रमाणें तालाची सम व खाली हे विरुद्ध विभाग आलटूनपालटून येत राहण्याने जें आंदोलन उत्पन्न होतें, तें न्हिदम् होय व तें तालाचें प्राथमिक तत्त्व असल्यामुळें छंद व संगीत यांत सारखेंच अनुस्यूत आहे.

(पुढील पानावर)

‘गति’तत्त्व आणि ‘न्हिदम्’ :

या व्याख्येंत जी ‘गति’ किंवा ‘उच्चारणक्षमता’ म्हटली आहे तिचें तरो स्वरूप काय ? पिंगलाच्या व्यक्षरी गणांच्या योगें कांही ‘नैसर्गिक उच्चारणक्षमता’ दाखविली जात नाही. शिवाय ही ‘नैसर्गिक उच्चारणक्षमता’ गद्यांत तरं अधिकच असते ! त्यांनी ‘शिखरिणी’चें उदाहरण घेऊन आपलें म्हणणें स्पष्ट करण्याचा यत्न केला आहे :

शिखरिणी : ‘प्रयत्ने वाळूचे कण रगडितां तेलहि गळे’

ते म्हणतात की, ही ओळ पुढीलप्रमाणे लिहिल्यास उच्चारण सहज होत नाही :

‘ तेलहि प्रयत्ने वाळूचे कण रगडितां गळे ’

यांत एक सदोष सूचना अभिप्रेत आहे व ती मी वर सांगितलेल्या व्यक्षरी गणांच्या आश्रयामुळे आलेली आहे. यांत तीनतीन अक्षरांचे गटच काय ते ‘उच्चारणक्षम’ मानलेले दिसतात. खरी गोष्ट अशी आहे की जरा सूक्ष्मपणे पाहिल्यास ‘शिखरिणी’तहि कांही आवर्तित लगा-

“आपल्याकडालं छंदांना न्हिदम्चा कायदा लागू करणाऱ्या विद्वानांना न्हिदम् उत्पन्न होण्यासाठी गणांतर्गत अक्षरांची मोडणी व आंदोलन यांची जरूरी आहे, या गोष्टीची कल्पना आली होती, असें त्यांच्या खालील प्रतिपादनावरून दिसते .

“ ज्या पद्यांतील चरण विशिष्ट अक्षरांचा लगक्रम आणि मोडणी व गणविभागणी यांनी नियमित असतात, ते वृत्त होय. मोडणी म्हणजे पिंगलीक्त, गणांचा क्रम नव्हे. तर अंतर्गत आंदोलनानुसार होणारी गणविभागणी हांय.’ (प्रो. पटवर्धन, “छंदोरचना” आवृत्ति १; पृ. ९०.) लय किंवा ताल या शब्दांपेक्षा आधुनिक छंदोरचनाकारांचें हें वाक्य न्हिदमचा अर्थ जास्त चांगला व्यक्त करतें असें मला वाटते.”

वलींचे नमुने आढळतात; अर्थातच ते सरासरीने व स्थूलमानाने आवर्तित असतात हे खरेच :

'जधीं वेधी' वाणें 'मनसिज मनीं' 'प्रेमवतिला'
 १ २ ३ ४

वरील ओळीचे जे चार स्वाभाविक विभाग पडतात ते आंकड्यांनी दाखविले आहेत. येथे ३ व ४ हे विभाग समानमात्रक आहेत व विभाग १ हा जवळजवळ तेवढाच आहे. सप्तमात्रकावरून अष्टमात्रकाकडे म्हणणी स्वाभाविकपणे झुकती आहे. मधला विभाग २ हा यतीनंतरचा आहे व तेथे 'नैसर्गिक' विरामच आहे; त्यामुळे गर्तीत पडणारा खंड भरून निघतो. आता याच खंडांची अदलाबदल करून होणारी रचना पाहू :

'मनसिज करें' फेंकीSS 'यल्या वाणें' 'विद्ध मनिं मी'
 ३ २ १ ४

'मनसिज करें' फेंकीSS 'ला शर मला' मनीं वेधी'
 ३ २ ४ १

'जधीं वेधी' वाणेंSS 'प्रेमवतिला' 'मनसिज मनीं'
 १ २ ४ ३

'प्रेमवतिला' वाणेंSS 'मनसिज मनीं' जधीं वेधी'
 ४ २ ३ १

मधल्या यतीच्या विभागाचें स्वरूप स्थिर राहणें योग्य; कारण त्याची जागा परंपरेने कायम झाली आहे. परंतु त्याचीहि अदलाबदल करतां येईल, पण मग तेथे प्लुत मात्रा ध्यावयास लागतील व तेंच अस्वाभाविक वाटूं लागेल ! खरें असें आहे की हा दोन अक्षरांचा विभाग चालू रूढ मोडणीप्रमाणे जर अस्वाभाविक नसेल तर तो पुढीलप्रमाणेहि अस्वाभाविक वाटण्याचें कारण नाही :

'जधीं वेधी' 'प्रेमवतिला' वाणेंSS 'मनसिज मनीं'
 १ ४ २ ३

यावरून असे स्पष्ट होईल की आहे तीच रचना किंवा तोच लगक्रम अपरिवर्तनीय आणि तरीही 'उच्चारणक्षम' आहे, असे नसून ओळींतील अंतर्गत मात्रिक समूह व त्यांची जवळ-जवळ समतोल मांडणी यांवरहि अनावर्तनी वृत्तांतील 'गति' अवलंबून असते.* मी या प्रबंधाच्या तिसऱ्या प्रकरणांत हीच गोष्ट सर्व महत्त्वाच्या अनावर्तनी वृत्तांबाबत स्पष्ट केलेली आहे.

मात्र एवढे खरे की श्री. खासगीवाले यांच्या छंदत्वाच्या व्याख्येत 'गति' कल्पनेला योग्य स्थान मिळाले आहे. खरोखर व्यापक लयतत्त्वाच्या दृष्टीने ही 'गति', ही विशिष्ट लघुगुरु योजनेने उत्पन्न होणारी नैसर्गिक सहजता, लयतत्त्वाचाच एक आविष्कार आहे. परंतु ही व्याख्या मात्रा-वर्तनी जातींस तेवढीशी चपखलपणे लागू पडत नाही. तेथे मात्रिक समूहांची आवर्तने असतात. त्यांत लगक्रम साचेबद नसतो. त्यामुळे अक्ष-

* वृत्तांचे संयोग किंवा खंड पाडून रचना कशी करतां येते याचे दिग्दर्शन मी "म. सा. पत्रिके"च्या १०० व्या अंकातील "मराठी छंदोरचनेची उत्क्रांति" नांवाच्या लेखांत केले होते ते येथे उद्धृत करणे योग्य होईल:

उपेद्रवज्रा किंवा अनुष्टुम्-हरिणी .

कशी प्रियेला विसरूं— सदा हृदयीं वसे ! (स्वकृत)

या मिश्रारचनेंत प्रथमार्ध उपेद्रवज्राचा असून उत्तरार्ध हरिणीचा आहे. प्रथमार्ध अनुष्टुभाचाहि म्हणतां येईल. अशीच इतर संयोजने शक्य आहेत.

खंडित चरणांचे स्वरूपहि असेच दाखवितां येईल. या बाबतीतहि तरुण गुर्जर कवींनी आश्चर्यकारक यश मिळविले आहे. गुजरातींतील अनुभवावरून डॉ. वसंत अवसरे यांनी 'साधने'च्या १९५१ च्या दिवाळा अंकांत असा एक प्रयोग 'उपजाति' खंडित करून केलेला आहे. तशाच तऱ्हेचे खंडहि पाडतां येतील. या दृष्टीने पुढील उदाहरणे पाहावीत :

(पुढील पानावर)

रांच्या लघुगुरुत्वावर व त्यांच्या अनुक्रमावर आधारलेली ही “नैसर्गिक उच्चारणक्षमते”ची कल्पना जातींना लागू पडणार नाही. श्री. खासगीवाले यांच्या विवेचनांत दुसरा एक आक्षेप ‘लय’ या संज्ञेबद्दलचा आहे. स्वतः श्री. खासगीवाले यांनी ‘नैसर्गिक उच्चारणक्षमता’ व ‘गति’ या ज्या संज्ञा वापरल्या त्यांचा पारिभाषिक अर्थ व सामान्य अर्थ वेगवेगळे आहेतच. तरीहि त्यांनी त्या संज्ञा वापरल्याच आहेत. त्याचप्रमाणे ‘लय’ ही संज्ञा संगीतशास्त्रांतील असूनहि व्यापक लयतत्त्वाच्या अर्थानेहि वापरण्यास हरकत नाही. सध्याच्या समीक्षणात्मक लिखाणांत ‘तालबद्धता’ किंवा ‘लयबद्धता’ हा शब्द सामान्य ‘ऱ्हिदूमिक्’ तत्त्व या अर्थाने रूढ झालाच आहे. ‘गति’ ही संज्ञा या व्यापक अर्थानेहि स्वीकारण्यासारखी आहे. पद्याच्या व्याख्येच्या पुनर्घटनेत तिचा उपयोग करतां येईल. (याशिवाय श्री. चैतन्य देसाई यांनी आपल्या “ऱ्हिदम्” विषयक लेखांत सुचविलेली ‘तालांदोलन’ ही संज्ञाहि विचारार्ह आहे.)

पृथ्वी : त्यजून सुखसंपदा

वरून तव सत्पदा गवसलें मला प्रेय जें

सदैव मम जीवनीं वसत दिव्य चैतन्यसें—तुझे श्रेय तें !

शिखरिणी : किती गोष्टी बोलूं ?

किती लीला वर्णू अतुलबलशाली विविधशा

किती स्तोत्रें गाऊं गुफुन स्मृतिमाला प्रणयिंच्या-गूढ हृदिंच्या

मंदाक्रांता : नाना देशीं

नाना वेषीं विविध नटलें मानवी चेतनत्व,

नाना कालीं जगिं प्रगटलें तेंच तत्त्व-क्रांतिमत्त्व !

याच पद्धतीने अनेक वृत्तांची खंडित रचना शक्य आहे, आणि गुजरातींतलि अग्रगण्य कवि आज अशा रचना करीत आहेत.

माझी भूमिका :

“छंदोरचने”तील सिद्धांताबद्दलची माझी अडचण दुहेरी आहे, आणि वेगळी आहे. एकतर “छंदोरचने”त लयबद्धतेची व्यापक पायावरची चर्चा नाही. शिवाय आवर्तनक्षमता एवढा एकच लयबद्धतेचा निकष “छंदोरचने”तील पृथक्करणांत वापरलेला असल्यामुळे इतरत्र लयबद्धता नाहीच की काय असा संदेह उत्पन्न होतो. आणि मुख्य म्हणजे ‘लयबद्धता’ ही व्यापक संज्ञा पद्याचा असाधारण धर्म किंवा व्यवच्छेदक कारण म्हणण्यांत अतिव्याप्ति होते. ही लयबद्धता मराठी पद्यांत तर असतेच, पण ती इतर भाषांतहि असते. इंग्रजीसारख्या आघातप्रधान भाषेतहि असते, आणि इतर गतिशील कलांतहि असते; ती आगगाडीच्या चाकांच्या ‘खडाड्-खडाड्’ ध्वनींत असते, सागराच्या लहरींत असते, इंद्रधनुष्याच्या प्रमाणबद्धतेत असते आणि बालकाच्या हातपाय हलविण्यांतहि असते. लयबद्धता ही जीवनव्यापी आहे. म्हणून पद्याच्या व्याख्येत श्री. खासगीवाले यांनी वापरलेली ‘गति’ ही संज्ञा वापरून त्या व्याख्येची पुनर्घटना करणे जरूरीचें वाटते. ‘गति’ ही लयबद्धतेचा आविष्कार आहे, परिणाम आहे; व ती पद्यांत दिसते म्हणून ती पद्याचा असाधारण धर्म मानतां येईल. पुनर्घटित व्याख्या कांहीशी पुढीलप्रमाणे होईल :

“अक्षरांच्या, कालभाराच्या अनुरोधाने केलेल्या, विशिष्ट परस्परसंमुख योजनेमुळे जी एक प्रकारची ‘गति’ पद्यांत उत्पन्न होते ती ‘गती’च पद्याचें प्राणभूत तत्त्व आहे.”

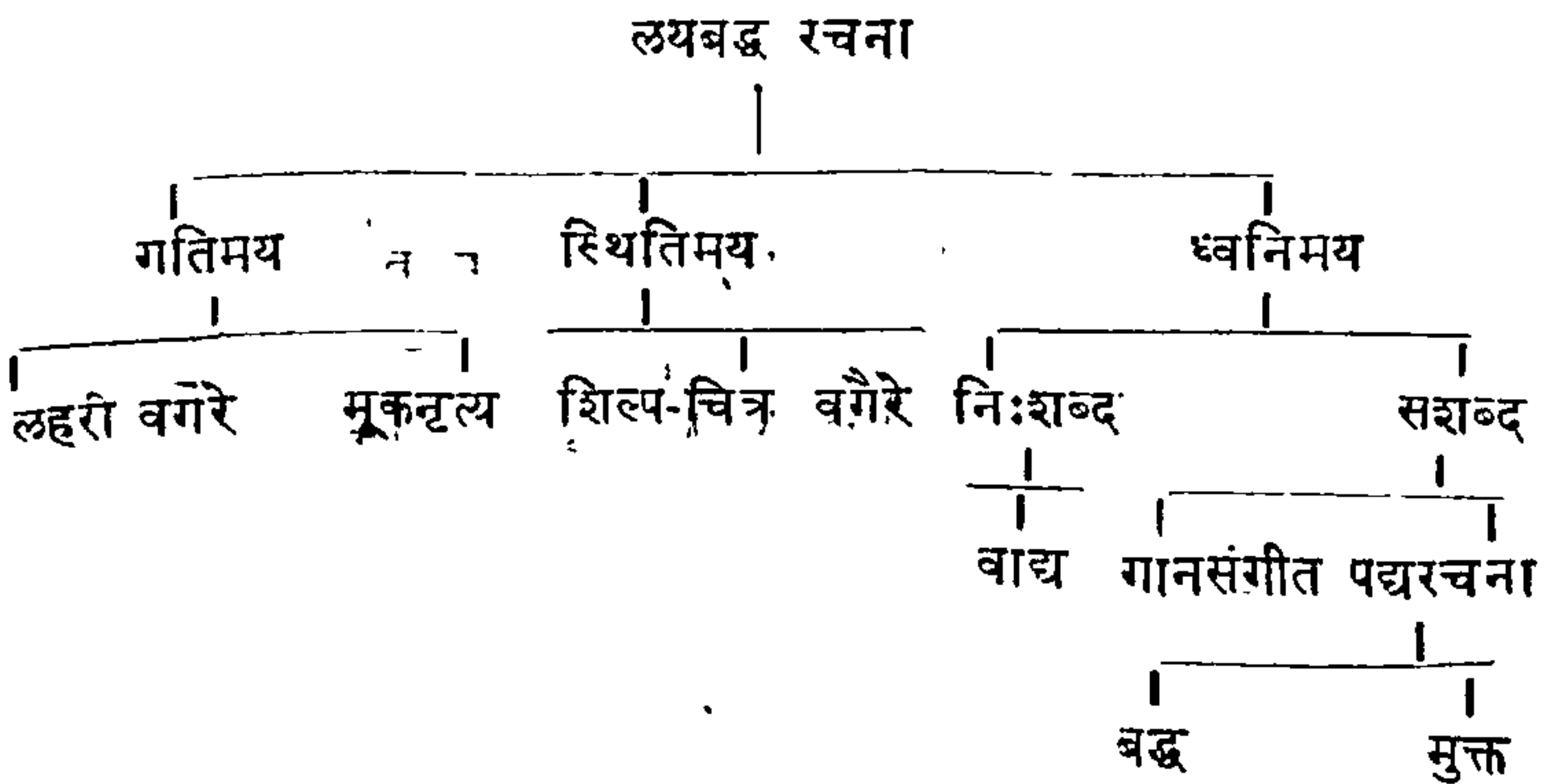
मी निर्दिष्ट केलेल्या आक्षेपांतून सुटण्याच्या दृष्टीने अशा तऱ्हेची व्याख्या अधिक सयुक्तिक होईलसें वाटते. याचा प्रत्यय येण्यासाठी प्रो. सेन्ट्सबरींनी A History of English Prosody च्या पहिल्या विभागांत प्रास्ताविक प्रकरणांत छंदःशास्त्राची दिलेली व्याख्या पुनः उद्धृत करणे योग्य होईल :

“छंदःशास्त्र म्हणजे लघुगुरु या दोन मूल्यांनी युक्त अशा लयबद्ध आणि छंदोबद्ध रचनांच्या निर्मितीचे नियम आणि त्यांतील फेरबदल (variations) किंवा रूपभेद यांचें ज्ञान होय.”

यांतील ‘लयबद्ध’ व ‘छंदोबद्ध’ हे दोन शब्द परस्परव्यापी आहेत. परंतु येथे असें म्हटलेलें नाही की कोणतीहि अक्षररचना लयबद्ध असली म्हणजे ती ‘पद्य’ बनते. एखाद्या रागाच्या चिजेतील अक्षररचना लयबद्ध असतेच, पण ती छंदोबद्ध असेलच असें नाही. कारण (१) एकतर तिच्यातील रचनेचें तत्त्व निराळें, स्वरानुसारी असेल, किंवा (२) एखादे वेळीं ती चीज नीटशी अर्थवाहकदि असणार नाही. म्हणूनच मला असें वाटतें की लयबद्धता ही व्यापक कक्षा असून पद्यरचना हा त्याचा एक अंतर्गत व समाविष्ट भाग मानावा.

[५]

लयतत्त्वाचा विस्तारवृक्ष :



यांपैकी मूकनृत्य, गान, वाद्य यांच्या समूहाने संपूर्ण संगीत बनतें. अशा प्रकारे या वृक्षांत पद्यरचनेचें स्थान आपणास अचूक कळतें.

उपसंहार :

मराठी छंदोरचनेतील 'संगीततत्त्व' हे असे लयतत्त्वाच्या व्यापक स्वरूपाचे आहे. ते आवर्तनी वृत्ते, मात्रिक जाति, छंदस पद्ये यांत निश्चित व नियत आवर्तनांच्या रूपांत आढळते; अनावर्तनी वृत्तांत व ग्रांथिक ओवींत सरासरी कालभाराच्या अक्षर समूहांत किंवा समतोल चरणखंडांत आढळते; वैदिक छंदांत ते समानाक्षर चरणांच्या त्रिपदी-चतुष्पदी वगैरे रचनेत आणि कांही विशिष्ट लगक्रमांत आढळते. संगीतांतील स्वरापेक्षा याचा कालमात्रेशी संबंध अधिक व मौलिक असतो. आवर्तनक्षम रचनांत ते तत्त्व तालसंबद्ध असते आणि आवर्तनहीन रचनांत लघुगुरूंच्या अंतर्गत परस्परसंमुखतेमुळे उत्पन्न होणाऱ्या 'गती'शी संबद्ध असते. या त्याच्या गुणामुळेच छंद हे मानवजातीचे एक प्रभावी आकर्षण बनलेले आहे.

पुरवणी

[१]

“जानाश्रयी छन्दोविचिति”

पिंगलाचार्यांच्या व्यक्षरी गणरचनेमुळे आपला असा समज झालेला आहे की, संस्कृत वृत्त या व्यक्षरी गणांनीच नियमित करावयाची एकमेव परंपरा आहे. परंतु अन्य तऱ्हेने या वृत्तांचें नियमन केल्याचें दिसून येतें. दक्षिण भारतांत इ. स. ६०० च्या सुमारास “जानाश्रयी छन्दोविचिति” नामक छंदःसूत्रे रूढ होती. त्यावर गणस्वामी नामक कोणा पंडिताने “व्याख्या” लिहिली आणि त्या दोहोंवर कोणा अज्ञात छंदोविचारकाने आपली “वृत्ति” लिहिली. या “जानाश्रयी छंदोविचिति” मध्ये २ ते ६ अक्षरापर्यंतचे गण सांगितलेले आहेत व अशा गणांची संख्या १८ आहे. पिंगलाचे गण ८ आहेत, ते यांमध्ये आहेतच. पण त्यांच्या संज्ञा वेगळ्या आहेत. यांतील सूत्रे व पिंगलाचीं सूत्रे यांत बरेंच साम्य आहे; कित्येक सूत्रे जवळ जवळ सारखीच आहेत, कांही तर दोहोंतहि तशींच आहेत. प्रत्यक्ष सूत्रांतच पिंगलाचा उल्लेखहि आहे.

“जानाश्रयी छंदोविचिति” या सूत्रग्रंथाचा कर्ता कोण तें कळत नाही. ‘वृत्ति’ काराने सुरवातीला ‘जनाश्रय’ राजाचा उल्लेख केलेला आहे आणि पुढे “जानाश्रयी छंदोविचिति” व त्यावरील गणस्वामींची व्याख्या यांचाहि उल्लेख केलेला आहे :

स भूपतिरुदारधीर्जयति संपदेकाश्रयो

जनाश्रय इति श्रिया वहति नाम सार्थं विभुः ।

जिता विजितशत्रुणा जगति येन रुद्धा चिरं

मखैरुमिरदूभुतैर्मघवतो जयश्रीरपि ॥

“अथातः छन्दोवृत्तजातीनां तत्त्वजिज्ञासवे शिष्याय पौराणिकीपु
पैङ्गलादिच्छन्दोविचितिषु यथासंभवं न्यूनातिरेकं परोक्ष्य परिहृत्य तद्दोष-
परिहृतामिमामप्रपञ्चामनाकुलां जानाश्रयीं छंदोविचितिं गणस्वामिविरचित-
व्याख्यां व्याख्यास्यामः ॥”

‘छंदोविचिति’ हें छंदःशास्त्रीय प्रणालिकेचें सामान्य नाम आहे. अशा सहा छंदोविचिति पूर्वी होत्या असें दिसतें. (“या षट् पिंगलना-
गाद्यैः छन्दोविचितयः कृताः” अिति छन्दोविचितिवृत्तौ पेटाशास्त्रिणः ।) अशा विविध प्रणालिकांपैकी ही “जानाश्रयी छन्दोविचिति” एक होती व आज जरी ती कोणास विशेष माहीत नसली, तरी ती अेके काळीं फार प्रसिद्ध होती, असें दिसतें. ११ व्या शतकांतील जयकीर्तीच्या “छंदोनु-
शासनां”त जनाश्रयाचा अुल्लेख आहे व तो छंदोविषयक संदर्भात आहे. (जयकीर्तीचें “छंदोनुशासन” प्रा. ह. दा. वेलणकर यांनी पूर्वीच संपादित केलें होतें, तें आता त्यांनी “जयदामन्” नामक छंदोग्रंथसंग्रहांत समाविष्ट केलें आहे.) मात्र जनाश्रय हा राजा या मूत्रांचा कर्ता नव्हे. तो सूत्रकार पंडिताचा आश्रयदाता असला पाहिजे, हें अुघड आहे. हा जनाश्रय राजा कोण हेंहि अजून निर्विवादपणे सिद्ध झालें नाही. कांहींच्या मतें हें नांव माधववर्मा नांवाच्या दक्षिणात्य राजाचें, बिरुद असावें. पण हें मत सर्वांनाच पटतें असें नाही.

पिंगलासारखे व्यक्षरं गण :

नूनंसा - ‘ग्’ (= ‘म’ गण).

कुशांगी - ‘ङ्’ (= ‘य’ गण).

धीवरां - ‘श्’ (= ‘र’ गण).

तेश्रीःक्व - ‘व्’ (= ‘त’ गण).

कुरुते - ‘ल्’ (= ‘स’ गण).

त्रिभाति - ‘क्’ (= ‘ज’ गण).

पिंगलोक्त गणाहून भिन्न गण :

गंगा - ‘स्’ (दोन अक्षरी)

नदी - ‘ज्’ (दोन अक्षरी).

चंद्र - ‘प्’ (दोन अक्षरी).

ननु - ‘र्’ (दोन अक्षरी).

नचरति - ‘द्’ (चार अक्षरी).

कमलिनी - ‘य्’ (चार अक्षरी).

सातव - 'त्' (= 'भ' गण).

तरति - 'म्' (= 'न' गण).

लोलमाला - 'प्' (चार अक्षरी).

धैर्यमस्तुते - 'ट्' (पांच अक्षरी).

रौतिमयूरो - 'ज्' (पांच अक्षरी).

जयनरवर - 'ण्' (सहा अक्षरी).

यांपैकी शेवटचें व्यंजन हें गणाचें सज्ञाक्षर आहे. यांतील ११ गणांत निदर्शक संज्ञाक्षराला स्वर जोडूनहि मात्रासंख्या स्पष्ट केली जाते.

'रुमवती औ' म्हणजे २ 'ज' गणांचें "रौतिमयूरो रौतिमयूरो" असें 'रुमवती' वृत्त. लघु-गुरुनिदर्शक संज्ञाहि भिन्न आहेत. 'तौ हभौ' म्हणजे लघु-गुरु हे 'ह' 'भा' यांनी दर्शविले जातात.

'भाहेति समानम् ॥' समानिकावृत्त 'गाल' यांच्या आवृत्तीने होतें.

'हभेति प्रमाणम् ॥' प्रमाणिका 'लगा' यांच्या आवृत्तीने होतें.

वृत्तांची ही मोडणी किती नैसर्गिक आहे ?

या ग्रंथांत 'यति' फार महत्त्वाचा समजलेला आहे. यतिभेद किंवा यति असणें-नसणें यावरूनहि वृत्तभेद दर्शविलेला आहे. 'गीति' व 'ध्रुवा' यातील भेद 'ध्रुवा' सयतिक आहे असें सांगून निर्दिष्ट केलेला आहे. चद्रावर्त, माला व मणिगुणनिकर यांतील भेदहि यतिभेदामुळे असल्याचें स्पष्ट केले-आहे. यावरून यतीचें मौलिक लयतत्त्वनिदर्शक महत्त्व 'जानाश्रयी'-कर्त्याला उमगलेलें होतें असें निश्चित दिसतें.

यांतील कांही वृत्ते पिंगलाप्रमाणेच सांगितलेली आहेत. कांहींचीं नांवे भिन्न आहेत. अुदा. ('अिद्र'-) 'अुपजाती'ला येथे 'अिद्रमाला' हें स्वतंत्र नांव आहे. 'मत्ता' हें 'विलसिता', 'वातोर्मि' हें 'वातोर्मिमाला' वगैरे. चित्रपदा, विद्युन्माला यांसारखीं दहा-बारा वृत्ते वगळलीं आहेत, तर पिंगलाने न सांगितलेलीं जवळ जवळ त्रीस वृत्ते दिलेलीं आहेत.

या "जानाश्रयी"तील विशेष लक्षांत राहणारी गोष्ट म्हणजे वृत्तां-तील स्वाभाविक गति पाहून जे वृत्तांचे घटक भाग आढळतील ते

सांगून वृत्तांचें नियमन करण्याचा प्रयत्न ही होय. वर दिलेल्या रुमवती, समानिका, प्रमाणिका यांच्या गणनिर्देशांत हेंच साधलेलें आहे. कांही मात्रागण कल्पून वृत्तांचें नियमन करावें म्हणून अेक सूचना श्री. वि. ज. सहस्रबुद्धे यांनी “सत्यकथे”मधून (जून १९५२) केली होती. पण हा प्रयोग फार प्राचीन काळीं झालेला होता असें यावरून वाटते. अशा तऱ्हेचे विविधाक्षरी गण मानावयाचे झाल्यास वृत्तांचे कांही स्वाभाविक विभाग पडतात हें मान्य असावयास पाहिजे, हेंहि यावरून दिसून येते.

याच तऱ्हेचे वृत्तघटक अनेक वृत्तांत आढळतात व अनेक छंदोवेत्यांनी त्यांचा निर्देश केलेला असल्याचें प्रा. ह. दा. वेलणकर यांनी आपल्या “वृत्तघटक” नामक अेका लेखांत अभ्यासकांच्या निर्दर्शनास आणलें आहे.

[संपा० पी. के. नारायण पिल्ले; प्रका० त्रिवेंद्रम् युनि० हस्तलिखित ग्रंथसंग्रह]

[२]

“दि वृत्तघटकाज्” किंवा ‘वृत्त-घटक’

प्रा. ह. दा. वेलणकरांचा हा फार महत्त्वाचा लेख मुंबयीच्या ‘रायल अेशियाटिक सोसायटी’च्या “जर्नल”मध्ये १९५१ च्या २६ व्या खंडांत झालेला आहे.

प्रा. वेलणकर यांनी अक्षरगणवृत्तांमध्ये Music of sound variation म्हणजे अक्षर-संगीत असतें असें “जयदामन्”च्या प्रस्तावनेत नमूद केलें आहे. तेथेच त्यांनी Music याचाच पर्याय म्हणून त्या शब्दाबरोबरच Rhythm ‘न्दिदम्’ हा शब्दहि वापरला आहे. त्यावरून त्यांना ‘संगीत’ या संज्ञेने कोणता अर्थ अभिप्रेत आहे तें स्पष्ट होतें. या ‘लयतत्त्वा’च्या किंवा ‘संगीत तत्त्वा’च्या अनुषंगाने संस्कृत वृत्तांचें विवेचन करून पाहतांना वृत्तांच्या चरणांतील यति आणि त्यांच्या अनुरोधाने चरणाचे

पडणारे विभाग यांची त्यांना कल्पना आली. वृत्तचरणांतील या स्वाभाविक विभागांना त्यांनी 'वृत्त-घटक' अशी संज्ञा दिली आहे. वृत्त-घटक अेकत्र आणून नवी नवी वृत्ते साधलेली आहेत असे, त्यांनी येथे स्पष्टपणे नमूद केले आहे. वैदिक छंदांतून संस्कृत छंदांत पदार्पण करतांना यतीला महत्त्व येते आणि त्याच्या अनुरोधाने जी पहिली वृत्ते साधिली गेली त्यांतले घटक भाग वेगवेगळे निरनिराळ्या मिश्रणांत वापरून त्यांतून अनेक वृत्ते साधलेली आहेत, असे त्यांचे मत आहे. म्हणूनच या वृत्त-घटकांना ते 'फॉसिल' (fossil) म्हणतात.

हे वृत्तघटकात्मक विभाग अनेक वृत्तांत आढळतात. "छंदोरचने"त ज्यांना अनावर्तनी म्हटले आहे. अशा वृत्तांतहि असे सहजगत्या वेगळे पडणारे भाग आढळतात, ही गोष्ट प्रा. वेलणकर यांच्याप्रमाणेच गुजरातेंतील प्रसिद्ध वृत्तशास्त्रज्ञ कवि दलपतराम यांनी ओळखली होती. कवि दलपतराम हे गेल्या शतकांत झाले. त्यांच्या "दलपतपिंगळ" या छोटे-झानी वृत्तविषयक ग्रंथांत अनेक वृत्तातील घटक या 'वृत्तघटकांप्रमाणे दर्शविलेले आहेत. या पद्धतीने वृत्तांचे पृथक्करण करून त्यांतील अंतर्गत लयतत्त्व दिग्दर्शित करण्याचा प्रयत्न मीहि माझ्या प्रस्तुत प्रबंधाच्या तिसऱ्या प्रकरणांत केलेला आहे.

प्रा. वेलणकर यांनी पिंगलोक्त त्रिक गणांचे महत्त्व व त्यांच्या मर्यादाहि समर्पकपणे व्यक्त केल्या आहेत. पिंगळाचे त्रिक गण चरणाचा छंदोलेख व व्याख्या यासाठी मोठे सोयीस्कर ठरले असले, तरी त्यामुळे वृत्तचरणांतील स्वाभाविक 'संगीता'कडे मात्र पूर्णपणे दुर्लक्ष झाले असे त्यांचे मत आहे.

या विशिष्ट घटकांच्या दृष्टीने वृत्तविचार करतांना केदारभट्टांच्या "वृत्तरत्नाकरा"चा आणि जयकीर्तीच्या "छंदोनुशासना"चा त्यांनी उपयोग केलेला आहे. कांही ठिकाणी मात्र त्यांनी स्वयंभूच्या "स्वयंभूच्छंदस्"चाहि उपयोग केलेला आहे. हे वृत्तघटक १८ प्रकारचे आहेत. त्यांत ३ ते ८

अक्षरांपर्यंतचे विभाग आलेले आहेत. घटकसंज्ञा त्यांनी सोयीसाठी पिंगलोक्त परिभाषेत दिल्या आहेत. उदाहरणार्थ, मंदाक्रान्ता वृत्त व्या. त्यांत पहिला घटक (A) हा ४ अक्षरी 'म-ग' संज्ञात्मक आहे; दुसरा घटक (B) हा ६ अक्षरी 'न-स' संज्ञात्मक आहे; व तिसरा घटक (C) हा सात अक्षरी 'र-र-ग' संज्ञात्मक आहे. मंदाक्रान्तेचे हे घटक कोणालाहि सहज कळून येण्यासारखे आहेत व ती गोष्ट क्षेमेन्द्राने नमूद केल्याचें तिसऱ्या प्रकरणांत आलेच आहे. प्रत्येक घटकाच्या क्रमांकांत वेगवेगळ्या वृत्ताचे उल्लेख असल्यामुळे वृत्तांचा तौलनिक अभ्यास होण्यासहि मदत झालेली आहे - नव्हे तो त्यांनी तसा करूनच अभ्यासकांपुढे ठेवलेला आहे. "छंदोरचने"त वृत्तांतील अन्य घटकाकडे लक्ष देऊन वृत्तांचें वर्गीकरण केलेलें आहे. त्यामुळे कांही ठिकाणीं जरी तुलना फार समर्पक होते, तरी कित्येक ठिकाणीं केवळ अंत्य घटकाकडे पाहून वृत्तें एका वर्गांत बसविलीं असल्यामुळे वृत्तांतील बाकीच्या घटकांना गौण महत्त्व दिल्यासारखें झालें आहे. त्या दृष्टीने प्रा. वेलणकर यांनीं केलेलें विश्लेषण सर्व घटकांचा योग्य उपयोग करून केलेलें असल्यामुळे फार उद्बोधक झालें आहे.

त्यांनी ६९ वृत्तें (मंदाक्रान्ता, हरिणी, मालिनी, शालिनी वगैरे) अशीं दिलेलीं आहेत की ज्याचे घटक-विभाग वृत्तघटकांतील कोणत्या तरी विभागात बसतात. ही वृत्त संपूर्णपणे विभागतां येणारी वृत्त होत. तसेंच ६० वृत्तें अशीं दिलीं आहेत की, ज्यांनील एखादा घटक तरी या वृत्त-घटकांपैकी असलेला आढळतो. पृथ्वी, प्रहर्षिणी, वातोर्मि, शार्दूलविक्रीडित वगैरे वृत्तें यांत आलीं आहेत. हीं वृत्तें अंशतः विभागतां येण्यासारखीं वृत्त आहेत.

[३]

दिखाऊ पंच-सप्त-मात्रक आवर्तने

तुकारामाच्या "श्लोकरूपी बोधा"तील कित्येक ओळी सहज षण्मात्रक ठेक्यात बसतात. वास्तविक मुळांत ती रचना 'भुजंगप्रयाता'च्या 'श्लोका'ची

आहे. रामदासांच्या 'मनाच्या श्लोकां'ची म्हणणीहि षण्मात्रक ठेक्याच्या ढबीवर चालू असते. ही गोष्ट लक्षांत येतांच विशेष पृथक्करण केल्यावर पुढील कांही गोष्टी मला' स्पष्टपणे जाणवल्या. भुजंगप्रयाताची ओळ परंपरागत मोडणीप्रमाणेहि दशमात्रक तालांत न बसतां षण्मात्रक तालांतच बसते. ठेक्याचें स्वरूप 'दादरा' तालाचें असतें, 'झंपा' म्हणून जो ठेका पूर्वी प्रसिद्ध होता, त्या पद्धतीने हें वृत्त म्हणणें 'जड जातें. मग अधिक सूक्ष्म छाननी करतांना असें आढळून आलें की 'यमाता'-'यमाता' ऐवजी 'माताय'-'माताय' असे जे तुकडे पडतात, त्यांतील 'य' हा जरी लिखित स्वरूपांत लघु म्हणजे अकारान्त असला तरी वजनाच्या दृष्टीने तो विलंबितच बनत असतो; किंवा, विकल्पाने, म्हणणारा माणूस 'ता' पुढे एक मात्रेची प्लुत तरी घेत असतो. म्हणजे भुजंगप्रयाताचें पठण पुढीलप्रमाणे होत असतें :

ल । ताराऽज । ताराऽज । ताराऽज । ताराऽ

ल । गागाऽल । गागाऽल । गागाऽल । गागाऽ

याचाच अर्थ असा की 'यमाता' किंवा 'ताराज' हीं पंचमात्रकावर्तनी वाटणारीं मात्रासमूहरूपें खरोखर षण्मात्रक आवर्तनाचीं असतात.

अशा पंचमात्रक आवर्तनांचे पुढे दिलेले सर्व प्रस्तार असे 'दिखाऊ' आढळतात :

(१) लगागा । लगागा । लगागा । लगागा ॥ (भुजंग०)

(२) लगालल । लगालल । लगालल । लगालल ॥

(३) गागाल । गागाल । गागाल । गागाल ॥ (सारंग)

(४) ललगाल । ललगाल । ललगाल । ललगाल ॥

यांतील पहिले दोन खरोखर आद्यतालकपूर्व 'ल' सोडून करावयाच्या म्हणणीचे आहेत. पण टाळी 'ल' पासूनच द्यावयास सुरुवात करून म्हणणी केल्यास तो 'ल' आपोआपच विलंबित होतो व आवर्तन षण्मात्रक बनतें.

नाही तर 'गागाल' अशी आवर्तने होऊन अंत्य 'ल' एक विलंबित तरी होतो किंवा त्यामागे एकमात्रक प्लुति तरी येते. तेव्हा म्हणतांना 'लगागा' हे आवर्तन 'गागाल' होतें असेंच मानणें योग्य आहे. ठेक्याच्या वजनाच्या दृष्टीने पाहिलें असतां असें आढळतें की या ठिकाणीं आवर्तनांतील आद्य 'गा' व अंत्य 'ल' ही अक्षरें भारपूर्वक म्हटलीं जाऊन विलंबित व द्विमात्रक बनतात; आणि मधलें अक्षर द्विमात्रक असतेंच, त्यामुळे एकंदर आवर्तन षण्मात्रक ठेक्याचें बनतें. म्हणूनच भुजंगप्रयाताची म्हणणी षण्मात्रक ठेक्याच्या तालाला धरून असते असें आढळतें.

वरील विश्लेषणावरून एक गोष्ट स्पष्ट झाली आहे. ती ही की या व्यक्षरी गणांतील मधलें अक्षर नेहमी दीर्घ असतें; उच्चारतः किंवा तालभारतः ३ री व ४ थी मात्रा मिळून तें होतें. तें चतुरक्षरी पण पंचमात्रक असलें तर त्यांतील मधला 'गा' हा व्यक्षरी गणांतील मध्य 'गा'-नीं मात्रादृष्ट्या समतोल असतो. (वर दिलेल्या प्रस्तारांतील २ व ४ हे प्रस्तार केवळ आरंभीच्या किंवा अंतीच्या 'गा' ऐवजी दोन 'ल' आल्यामुळे झालेले आहेत.) आता या नियत 'गा' च्या जागीं नियत 'ल' आला आणि त्याच्या दोन्ही बाजूंम द्विमात्रक अक्षरें राहिलीं तर मात्र तें आवर्तन खरें पंचमात्रक असतें. पंचमात्रक तुकडे पडणें ज्यांत स्वाभाविक आहे अशा दशमात्रक तालांत तें म्हटलें जातें किंवा सहज म्हणतां येतें. पुढील सर्व पर्याय अशा तऱ्हेचे आहेत. त्यांत ३ री मात्रा नेहमी लघु अक्षरांत असते :

(१) गा ल गा । गा ल गा । गा ल गा । गा ल गा । (स्रग्विणी)

(२) ल ल ल गा । ल ल ल गा । ल ल ल गा । ल ल ल गा ।

(३) गा ल ल ल । गा ल ल ल । गा ल ल ल । गा ल ल ल ।

(४) ल ल ल ल ल । ल ल ल ल ल । ल ल ल ल ल । ल ल ल ल ल ॥

यांत ठेक्यांतील भार पहिल्या दोन मात्रांवर व शेवटच्या दोन मात्रांवर असतो व मधली मात्रा लघु राहू शकते, कारण त्यावर टाळीचा भार येत नाही. म्हणजेच 'र' गणयुक्त किंवा तत्सदृश मात्रागणयुक्त 'स्रग्विणी' व इतर रचना खऱ्याखऱ्या पंचमात्रक आवर्तनाच्या असतात आणि 'य' गण व 'त' गण किंवा तत्सदृश मात्रागणांच्या रचना या षण्मात्रक ठेक्याच्या असतात. "छंदोरचने"तील हरावर्तनी 'केशा'वर्ग (वृत्ते ७८९ ते ८०७) व 'पंचाल'वर्ग (वृत्ते ८०८ ते ८३४) हे दिखाऊ पंचमात्रक आवर्तनांचे मानावे लागतात, आणि त्यापुढील 'तडित्' वर्ग (वृत्ते ८३५ ते ८८०), 'श्राद्धरांता' वर्ग (वृत्ते ८८१ ते ८९६) व 'चंचलाक्षी' वर्ग (वृत्ते ८९७ ते ९३०) हे वर्ग खऱ्या पंचमात्रक आवर्तनांचे सिद्ध होतात.

वरील विश्लेषण मी छंदोगत मात्रांच्या दृष्टीने केलेले आहे. याचेंच तालठेक्याच्या दृष्टीने विश्लेषण केल्यास तें वरील विश्लेषणाला पोषकच होईल असें माझे मत झाले आहे. ताल व छंद या दोहींचा तुलनात्मक अभ्यास असणाऱ्या अभ्यासकांनी या बाबतींत चर्चा करणे अगत्याचें आहे.

सप्तमात्रक 'अग्नि' आवर्तनांच्या बाबतींतहि काहींसें असेंच विश्लेषण करावें लागतें. विशेषतः पुढील दोन प्रस्तार तरी अशा तऱ्हेने अष्टमात्रक आवर्तनाकडे झुकतात असें निश्चित वाटतें :

ल गा गा गा । ल गा गा गा ।

गा गा गा ल । गा गा गा ल ।

यांतील पहिला प्रस्तार खरोखर दुसऱ्याचेंच एक रूप आहे, कारण यांतील आद्य 'ल' हा आद्यतालकूर्व उच्चारला जातो व टाळी 'गा' पासूनच सुरू होते. याचें कारणहि दिखाऊ पंचमात्रक आवर्तनांतल्या सारखेंच आहे. तालमात्रा आदि-अंतीं समग्र येते व म्हणून तेथे द्विमात्रक अक्षर पाहिजे. तसें नसल्यास प्लुतीच्या आश्रयाने -

ल ' गा गा गाऽल ' गा गा गा

' गा गा गा ऽल ' गा गा गा ऽल '

अशा तऱ्हेचीं आवर्तनरूपें होऊन पद्य अष्टमात्रकावर्तनीं बनतें व तेथे अष्टमात्रक ठेका चालू होतो. बाकीच्या सप्तमात्रक आवर्तनांचा विचार करतां—

गा ल गा गा । गा ल गा गा ।

गा गा ल गा । गा गा ल गा ।

या दोन रूपांतहि उच्चारतः पहिलेंच खरें ठरतें, कारण दुसऱ्या रूपांतील आद्य 'गा' आद्यतालकपूर्व म्हटला जातो व टाळी दुसऱ्या 'गा' पासून चालू होते. सप्तमात्रक (किंवा चतुर्दशमात्रक) दीपचंदीचा ठेका यांत नीट साधतो.

या प्रबंधांतील ८ व्या प्रकरणाच्या अंती मी जे विचार व्यक्त केले आहेत, तसेंच ३ व्या प्रकरणांतहि या संबधांत जें लिहिलें आहे, तें अशा प्रकारे स्पष्ट होतें.

मात्र हीं दिखाऊ पंचमात्रक-सप्तमात्रक रूपें अनुक्रमें झपताल-दीपचंदी या तालांत बसवितां येणारच नाहीत असें माझें म्हणणें नाही. त्यांचा स्वाभाविक झोक अनुक्रमें षण्मात्रक-अष्टमात्रक ठेक्याकडे आहे एवढेंच मला सुचवावयाचें आहे.

पारिशिष्ट - १

टीपा-खुलासे

प्रकरण १ :

१. प्रसिद्ध गुर्जर पंडित कै. प्रो. केशव हर्षद ध्रुव यांनी ही संज्ञा वापरली आहे. (“पद्यरचनानी ऐतिहासिक आलोचना”, पृ. ९०) ‘यजुस्’ या शब्दांत ‘यज्’ ‘यज्ञ करणे’ हा धात्वर्थ अभिप्रेत असून गद्य मंत्र हाहि अर्थ तेथे आहेच. ऋग्वेदांतील पुरुषसूक्तांतच ‘यजुस्’ शब्द आलेला आहे. मात्र एक गोष्ट स्पष्ट केली पाहिजे की सर्वच सूक्ते कांही यज्ञ-सूक्ते नव्हती. त्यांपैकी कांही सूक्ते स्वतंत्रपणेहि, यज्ञसंस्थेपूर्वी, अस्तित्वांत होती याला भरपूर पुरावा आहे. देवतांच्या स्तुतीसाठी आणि केवळ वर्गनात्मक अभिव्यक्तीच्या आनंदासाठीहि अनेक काव्यमय ऋचा निर्माण झालेल्या आहेत.

२. वेदांतील या उदात्त-अनुदात्त-स्वरिंतादि स्वरांना महत्त्व देऊन त्यांत ‘स्वरसंगीत’ भासमान होतें व तें वैदिक छंदांतील संगीत होय, असें प्रो. ह. दा. वेलणकर मानतात. (“जयदामन्” प्रस्तावना आणि “मीटर्स अँड म्यूझिक्” हा लेख.) परंतु प्रो. ई. व्हर्नान् अर्नोल्ड, कै. के. ह. ध्रुव, वगैरे त्याला छंदोदृष्ट्या महत्त्व देत नाहीत. श्री. य. ग. फफे या मराठी छंदोविचारकांच्या मते तर हें स्वरयुक्त पठण ‘छंदत्वा’ला आड येतें. (“म. सा. पत्रिका,” २२।१)

३. विराजचें उदाहरण :

रयिर् न चित्रा ॥ सूरौ न संदृक्

आयुर् न प्राणो ॥ नित्यो न सूनुः । (१.६६.१)

३ (अ) येथवरचीं सर्व उदाहरणें मि. अर्नोल्ड यांच्या “वेदिक् मीटर” या ग्रंथांतून उद्धृत केलीं आहेत. येथलें एकंदर विवेचन त्यांतील विवेचनाला धरूनच केलेलें आहे.

* १ ल्या प्रकरणांत पृ. १८ वर “नमः सखिभ्यः” इत्यादि साम-वेदांतील उतान्याचें दिलेलें भाषांतर प्रो. ग. व्यं. देशपांडे यांच्या “युगवाणी” (जाने., ५१) मधील “ऋग्वेदांतील साहित्यकला” या लेखावरून घेतलें आहे.

प्रकरण २ :

१ “ऐतरेय ब्राह्मण” व “उपनिषद्” यामधील अनुष्टुम् व त्रिष्टुम् रचनेबद्दलचें मत प्रो. ह. दा. वेलणकर यांनी “मीटर्स अँड म्यूझिक्” या लेखांत नमूद केले आहे. ‘सुत्त’ कालीन त्रिष्टुम् रचनेचें सोदाहरण विवेचन कै. के. ह. ध्रुव यांनी आपल्या “पद्यरचनानी ऐतिहासिक आलोचना” नामक ग्रंथांत “सुत्तकाळ” प्रकरणांत केले आहे. सुत्तकालीन प्राकृत प्रबंधांतील कांही उतारे तेथूनच येथे उद्धृत केले आहेत.

२ “वैतालीय” छंदाबद्दलची चर्चा प्रो. वेलणकर यांनी वर उल्लेखिलेल्या लेखांत आणि “जयदामन्” च्या प्रस्तावनेत केली आहे. “वेआलीय” छंदाची चर्चा प्रो. ध्रुव यांनी आपल्या ग्रंथांत ‘सुत्तकाळ’ प्रकरणांत केली आहे. ते ‘वेआली’ म्हणजे वीणा समजतात. हें बहुधा अनुमानच असावें. ते म्हणतात : “आख्यानकालांतील कुशीलवांच्या वीणेंतून जसा रामायणकालीन ‘श्लोका’ (अनुष्टुभा) चा झणत्कार निघे तसाच सुत्तकालीन ‘णिगन्थ’ व ‘भिकखु’ यांच्या वीणेंतून ह्या वैतालीयाचे झणत्कार निघत.”

३ प्रो. मुळे यांनी आपल्या “भारतीय संगीत” ग्रंथांत या गानसुलभ गीतिप्रकारांचें तालाच्या व स्वरांच्या दृष्टीने विवेचन केले आहे. त्यांत

ते म्हणतात की, भरताच्या वेळचे ताल आजच्या मानाने स्थूल व सरळ होते. आज त्यांत जी बारकाई व बांधीवपणा आला आहे तो त्यावेळीं नव्हता.

* पृ. ५७ वर दिलेली 'सुंदर' ही संज्ञा खंडित पंचमात्रक-षण्मात्रक उभयावर्तनी वाटणाऱ्या 'श्येनिका' वृत्तासारख्या रचनेला दिली आहे. "वारण" वृत्त ही संज्ञाहि 'सुपथ्या'च्या अशाच संमिश्र खंडित रूपाला दिलेली आहे.

प्रकरण ६ :

* पृ. २१९ वर मंगलागौरीच्या आरतींत 'माणिकवात' ही नवी पद्य-संज्ञा सुचविली आहे. परंतु मात्रिक व छांदस दोन्ही स्वरूपांतील ही रचना 'शुद्धसती' नांवाने "छंदोरचने"त आलेली आहे. म्हणून ही नवी संज्ञा अनावश्यक आहे.

नवीन पद्यसंज्ञा

- - | प | प | - +

| प | प | +

| प | + SSSSSS | प |

| प | - - +

- - | प | - +

| प | - +

| - - + S - | +

समुदितमदना + पर्वती + "सारजा"

चंद्रकांत + पिशंग + सिंहनाद

भूपति + लवंगलता

संतति + भूपति

पिशंग + पिशंग + भुवनसुंदर

"वायको", पृ. २९३ (३२अ)

"सावित्री", ३२० (३७अ)

"रशेला", २७१ (२४अ)

"खंडय", ५३ (४३अ)

"जिजा", २९८ (४७अ)

"सारजा", २९७ (४६अ)

"जंभेदिका", ५४ (५१अ)

"माया", २७९

"महाप्राणसखी", २७१

"श्रीमंत", ३१५

"गुणीजन", २७३

"मनरंजन", २७८

भंगावर्तनी

- - | भृ | भृ | - +

| भृ | भृ | - +

| भृ | - + SS | भृ | - +

| भृ | - - + S | भृ | +

"लक्ष्मण" + निर्झरगीत

"प्राक् पिंडी", १२० (७०अ)

"लक्ष्मण", (३३१) (६६अ)

"पुंडलीक", (२०७) (६३अ)

"खंडित धवलचंद्रिका", २७९ (६५अ)

"भगवंत", (४७)

परिशिष्ट - ३

संज्ञा-कोश

- अक्षरावली - एका आवर्तनांत बसणारा किंवा विशिष्ट ठिकाणी येणारा लघुगुरु अक्षरांचा समूह किंवा गट.
- अग्नि-अग्न्यावर्तन - सप्तमात्रक आवर्तन.
- आद्यतालकपूर्व गण - पद्याची म्हणणी सुरु करतांना टाळी वाजवावयाची असते, त्यापूर्वी सोडावयाच्या मात्रांचा किंवा अक्षरांचा समूह, तुकडा, गट किंवा खंड.
- आंदोलन - चरणांतील लघुगुरुंच्या विशिष्ट योजनेमुळे येणारी आरोह-अवरोहयुक्त गति.
- आवर्तन - (१) चरणांत अमुक मात्रासंख्येच्या अक्षरांची किंवा अक्षरसमूहांची पुनरावृत्ति.
(२) अशा पुनरावृत्तीचे अक्षरसमूहात्मक परिमाण.
- आलेख - रेखाकलेंत ज्याला 'डिझाइन' म्हणतात तो आराखडा.
- 'एकक' - 'यूनिट' या अर्थी योजलेला प्रतिशब्द; परिमाण.
- कालभार - 'सीलॅबिक् क्वान्टिटी' किंवा नुसती 'क्वान्टिटी' या अर्थी प्रतिशब्द, गुजरातींत रुढ.
- कालमान - अक्षरोच्चाराचे कालिक अंतर.
- कूस - चरणाच्या अंती, किंवा संयुक्त चरणांच्या मध्ये, किंवा प्लुत मात्रांच्या जागी जो खंड किंवा अक्षरहीन कालखंड जातो तो.

- घटना - लगत्वाच्या किंवा कालभाराच्या दृष्टीने चरणाची घडण किंवा रचना;
- चरण - पद्यांतील लघुगुरु अक्षरे, मात्रिक आवर्तने किंवा विलंबित अक्षरावर्तने यांचे लांबीच्या दृष्टीने गृहीत परिमाण.
- चित्राकृति
“छंद” - नमुना; पॅटर्नचा मराठी पर्याय.
- विवर्धित किंवा विलंबित अक्षरोच्चाराच्या कालभारावर आधारलेली पद्यरचना; ‘छांदस रचना’.
- ‘छांदस रचना’ - विवर्धित किंवा विलंबित अक्षरोच्चाराच्या कालभारावर आधारून अस्तित्वांत आलेली पद्यरचना; “छंद”.
- जाति - मात्रावर्तनी किंवा मात्रागणी पद्यरचना.
- ‘ऱ्हिदम्’ या अर्थी क्वचित् वापरलेला प्रतिशब्द; लयबद्धता; लयात्मकता; ‘तालांदोलन’.
- तालबद्धता - ‘पॅटर्न्’ या अर्थी प्रतिशब्द; चित्राकृति.
- अष्टमात्रक आवर्तन; आठ मात्रा भरतील अशी अक्षरावली.
- नमुना - चरण; चार चरणांच्या श्लोकाचा चौथा भाग; पण पुढे तसा तांत्रिक अर्थ जाऊन लांबीचे परिणाम या अर्थी चरणाचा समानार्थी शब्द बनला.
- पद्म-पद्मावर्तन - षण्मात्रक आवर्तन; सहा मात्रा भरतील अशी अक्षरावली.
- पाद - एका किंवा अधिक आवर्तनांत बसणारा विशिष्ट मात्रासंख्येच्या अक्षरांचा समूह; त्या मात्रांची लगावली.
- भृंग-भृंगावर्तन
- मात्रावली

मांत्रिक

- मात्रावर्तनी किंवा मात्रागणी.

मुरड

- गुरु अक्षरानंतर लघु अक्षर येऊन किंवा प्लुत मात्रा येऊन जी आंदोलनात्मक गति उत्पन्न होते ती.

मोडणी

- चरणांतील अक्षरांच्या लगक्रमाची किंवा काल-भाराची वडण किंवा मांडणी; आवर्तनांतील मात्रा-वलीच्या अनुरोधाने दिसणारी चरणाची घटना.

म्हणणी

- पठनाची रीत; अक्षरें उच्चारण्याची (म्हणण्याची) स्वाभाविक तऱ्हा.

यति (पु०)

- चरणांत एक अथवा दोन जागीं अल्पकाल थांबून पुढें म्हणणी चालू करण्याची विशेषतः 'वृत्तां'तील जागा. (मराठींत पुल्लिंगी; अन्यत्र स्त्रीलिंगी.)

यमक (न०)

- लगोलग येणाऱ्या दोन किंवा अधिक चरणांच्या अंत्याक्षरांचा प्रास; अंत्यप्रास; अंत्यानुप्रास; 'तुकान्त' म्हणजे 'चरणांत' प्रासरचना (हिंदी); 'मित्राक्षर' म्हणजे जोडीने येणारें अक्षर (बंगाली); (मराठींत नपुंसकलिंगी; अन्यत्र पुल्लिंगी; संस्कृत 'यमकालंकार'.)

रचना

- 'मोडणी'; लगक्रमानुसार अक्षरांची घडण किंवा कालभारानुसार अक्षरांची होणारी गटवार मांडणी.

लय (पु० स्त्री०)

- 'न्हिदम्' या व्यापक अर्थाने या प्रबंधांत क्वचित् वापरलेली संज्ञा; लयबद्धता; तालबद्धता.

लय (स्त्री०)

- (१) 'भारतीय संगीतांत' तालाच्या दोन मात्रांमधील किंवा आवर्तनांमधील 'काल'मय अंतर, या अर्थाने वापरली जाणारी पारिभाषिक संज्ञा.

(२) ताल व स्वरयोजना यांतील मेळ.

लयतत्त्व
लयबद्धता

‘ऱ्हदम्’ किंवा ‘ऱ्हदमिक्’ तत्त्व या अर्थाने या प्रबंधांत वापरलेली संज्ञा; लघुगुरूंची योजना, मात्रिक आवर्तने, विलंबिताक्षरी आवर्तने किंवा समतोल, आरोहावरोहात्मक, आंदोलित चरणखंड यांतील गतीचे तत्त्व.

विराम

– चरणांत म्हणणी अल्पकाल थांबण्याची जागा; इंग्रजीतील ‘पॉझ’ (pause) चा प्रतिशब्द; ‘यति’ हादेखील ‘वृत्तां’तील विशिष्ट विरामच होय.

वृत्त

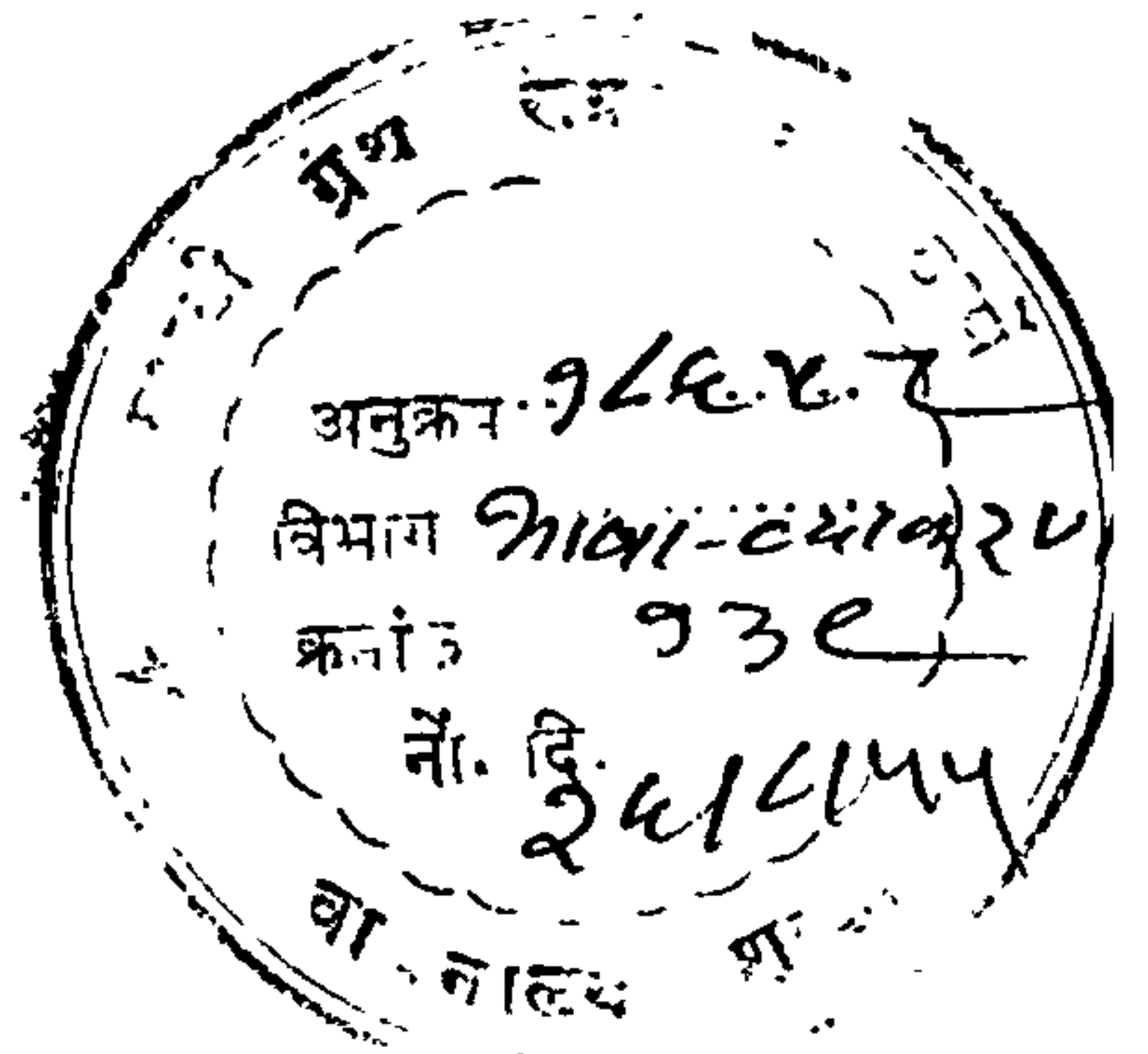
– अक्षरगणवृत्त; नियत लघुगुरूंच्या क्रमाने साधलेली पद्यरचना.

स्वरमान (संगीत)

– अक्षरोच्चाराच्या किंवा ध्वनीच्या तीव्रतेवर आधारलेले (संगीत किंवा लयतत्त्व.)

हर-हरावर्तनी

– पंचमात्रक आवर्तन; पंचमात्रक अक्षरावली.



सूची-१

पद्यनाम-सूची

[यांत फक्त नव्या संज्ञा व कांही विशेष संदर्भ असलेले “छंदोरचनें”तील पद्यप्रकार यांचीच सूची तेवढी दिलेली आहे. ३ न्या प्रकरणांतील वृत्ते “छंदोरचनें”तील क्रमाने दिलीं असल्यामुळे येथे घेतलीं नाहीत. दुहेरी अवतरण चिन्हांतील संज्ञा नव्या आहेत. आंकडे पृष्ठांकांचे आहेत.]

अचलगति-५२, ५९, १९५

अडिला-४०, ४१, ४२

अनलज्वाला-४५

अनुष्टुम्-९, ३५, ३८, ३९७, ४३६

अमंग १०२, १२६-१४६, १७९

अवितथ (नर्कुटक)-६६

“अंबा”-२१७, २३२, २८०-८१,
४५४

आभागक-४४

आरती-२०२-२४

आरातीक-२०३

आरात्रिक-२०२

आर्तिक्य-२०२-३

आर्या-३०, ३५, १०२, १०८-९

आर्यागीति-३५

इन्द्रमाला-६२, ४०२

इन्द्रवज्रा-१३, १७, ७४

इन्द्रवंशा-६२

उत्कलिकाप्राय गद्य-३८८-८९

उद्धव-५२

उपजाति (इंद्रमाला)-२२, ६२, ४४३

उपजाति (वंशमाला)-२२, ६२

उपेन्द्रवज्रा-१३, ६२, ४३६

उर्वशी-३५

उर्वी-१२८

उवी-५९, १२७-२९

एलाक्षरिका-५८

ओवी-५९, १०२, १२६-३४, ३८४

ओवी (ग्रांथिक)-१४७-१८३, ४२३

औपच्छंदसिक-३२

अंजनीगीत-४८

कटिबंध-२९७, ३१२,

कटाव-२९७,

कडक-डाका-१०९, २९३, २८७,

२९३, २९५

कर्णफुल्ल-५२

कवित्त-त्त-१०३, १०४, १२३
 कव्व-४५
 ककड-आरती-२२४-२२८
 कामदा (जाति)-४२
 "कामबाणविद्ध"-५६, ४५४
 काव्य-४५
 "कुमरी"-१९६, ४५४
 "कृष्णराय"-१९८, ४५४
 केशवकरणी-२८१
 कोकालिय-३३
 क्रीडा-९१
 'खंडय-खंडय'-५३, २३६, २४३,
 ४५८
 "खंडित धवलचंद्रिका"-२७८,
 ४५५
 गद्यगीत
 गद्यकाव्य } ३८०, ३८२, ३९१
 गद्यशैली }
 गाथा-२८, ३३, ३६, ४०२
 गाथानुष्टुभी संसृष्टि-३०, ३२, ३८
 गीति-३५
 गायत्री-९
 "गुणीजन"-२७२ ७३, ४५५
 घत्ता-५, ० ५१
 घनाक्षी-१०२, १०४, १२२-१२६,
 १३८, १४०, १५१-१८२, २२५
 चूर्णक-र्णि-३८८-८९

चोपायो (गुज)-५०
 चौत्रोला-४९, ५०
 चंद्रकांत-४८, ५८, १४२, १८७,
 २१३, २२६, २४८, ४२२
 छडुणिका-३९
 जगती-९
 जघनविपुला-३३, ३८
 'जंभेट्टिया-दिका'-५४, ४५५
 "जिजा"-२८४, २८६, २९२,
 २९३, २९८, ३००, ३०३-५,
 ३०८, ३११, ४५५
 झंघटक-५२, ५९
 डोलनशैली (गुज.)-३९१
 ढवळे ('धवल' पाहा)
 तुर्वी-१२८
 तोटक-७०
 त्रिपदी-५९, १२७, १२९
 त्रिपदी (कानडी)-१२९-३०
 त्रिभंगी छंद (गुज.)-५१
 त्रिष्टुम्-९
 दासी-४५
 दिंडी-११३-१२२, २५५, २५९,
 २९७, ४१८
 दीनवत्सल-२१५, २२९
 दुभंगी छंद (गुज०)--५१
 दुवई-४८, ४९, १०९-१११
 देवद्वार-१३९, १४२

देवीवर—१३९, १५१
 दोषक—६९
 दंडी (दिंडी पहा)—११३, ११४,
 ११९, २५४, २५५
 दंतिका—१२२
 द्रुतविलंबित—७४
 द्विपदी—४८
 धवल—५९, १८४-१८७, ३१७,
 ३१८, ३२०
 धवलचंद्रिका—४२०-२१
 धुमाली—२६३
 धोळ (गुज.)—१८४, १९२-९३
 ध्रुवा—३९, ४००, ४२८, ४४३
 नकुटक—६६
 नाट्यपद्य—३६८
 निध्यायिका—११५
 निर्यमक पद्य—३६६-६७
 पद्धति—३३, ३९-४२, १०४
 पंजरिका—४०, १०८
 परिलीना—४५, १११, १४२,
 २०३-१३
 पवाड—२९४
 पादाकुलक—४०, ४१, १२२, १३४
 “पुंडलीक”—२०७, ४५५
 पृथ्वी—४३७
 पोवाडा—५, २६१, २९३-३१६
 प्रगाथ—१५

प्रबंध—३९
 प्रभातियां (गुज०)—२२४
 “प्राक् दिंडी”—१२०, २५९, २९०
 ४५५
 प्राभातिक (हिंदी)—२२४
 प्रियलोचना—४९
 फटका—४९, १४२
 फुल्लडक—५९
 फ्री व्हर्स—३९०
 “वायको”—२९३, ४५५
 बिरमाल—२९६
 “भगवंत”—४७, ४५५
 भुजंगप्रयात—४४६-४७
 भुवनसुंदर—२१६
 भूपाळी—१४१, १५९, २२४-२२९
 “मनरंजन”—२७८, ४५५
 मनहर (गुज०)—१०३-४, १२३
 मरहटा—४३
 मलयमंजरी—४३
 “महा-प्राणसखी”—२७१, ४५५
 “महा-सखिणी”—५६, ४५४
 महीदीप (गुज०)—४५, १११
 मागधिका—३६
 मालिनी—७८-७९
 “माया”—२७९, ४५५
 मुक्त ओवी—१९४, ३८४
 मुक्तछंद—४, ३६६, ३७०-८०, ३९०

मुक्तशैली—३८० ते ३९१, ४२५
 मुक्तपद्य—३९०
 मोहमाया—२२९
 मंदाक्रांता—७६-७७, १०१, ४३७,
 ४४६
 “रशेला”—२७१, ४५५
 रासक—४४
 रासो-रासागीतें—२९६
 लय—४९, ११०
 लवंगलता—४८, ११०, १४२, १८७
 “लक्ष्मण”—२२१, २५९, ३३१,
 ४५५
 लावणी—२६१ ते २९३
 वसंततिलका—७२
 वातोर्मि—१७, ४४३
 “वारण”—५७, ४५२, ४५४
 विच्छित्ति—४७, २०३-४
 विजया—५०
 विद्युन्माला—२६, १४२, ४२९
 विपुलाभार्या—३३
 विराज्—९, ४५१
 विलंबितगति—७१
 विलंबिता—४५
 वृत्तगंधि (गद्य)—३८८-८९
 वृद्धवैतालीय—३२
 वैतालिक पद्य—३८१, ३८४
 वैतालीय—३१, ३६, ३९८

वैनायक वृत्त—३६७-६८, ४२०
 वंशमाला—६२
 वंशस्थ—१४
 वोवी (ओवी पाहा)
 शकवरो—११२
 शर्मिष्ठा—३५
 शालिनी—७५, १०१
 शिखरिणी—८१, ४३४-३५, ४३७
 शुभगंगा—४३, ४
 “श्रीमंत”—३४५, ४५५
 संगीतिका—३६९
 “सन्मालिनी”—७९, ४५४
 समुदितमदना ४९
 सवैया—६०, ६१
 साकी—५१, १०२, १०९-११२,
 ४१८
 साखी—१०९
 “सारजा”—२९७-९८, ३००-१,
 ४५५
 “सावित्री”—३२०, ४५५
 “सिंधुसरिता”—४३, ५१, ४५४
 “सुंदर”—५७, ४५२, ४५४
 हरिभगिनी—४९, ५०, १४२, ४१८
 हेला—४५
 हृदयेश्वरी (छांदस)—२४०
 क्षितिका—४७

सूची-२

ग्रंथ-लेख-लेखक-सूची

[एकेरी अवतरण चिन्हांतील नामें लेखांची आणि दुहेरी अवतरण चिन्हांतील नामें ग्रंथांची आहेत.]

अत्तरदे, (डॉ.) श्रीराम-३७७-७८
अधिकारी-२७४
“अनामिका”-३६९, ३७३, ३८३
अनंतफंदी-२६७, २८०-८४,
२९७, ३११
“अनंतफंदीकृत कविता”-२८०
अनिल कवि (आ. रा. देशपांडे)
४, ३६९-३७२, ३७५-७६
“अनुभवामृत”-१६३
“अनेककविकृत पदे-२”-२३०,
२४२, २५९-६०
“अंतर्गृहांतील गाणीं”-३३३
“अन्वयस्थळ”-१३३, २२१
‘अपभ्रंश अँड् मराठी मीटर्स’ (इं)
३, ४६, ११२, ११५,
२०३, ३४९, ४२७
“अपभ्रंशत्रयी”-४२
‘अपभ्रंश वृत्तें’ (“भारत कौमुदी”)
-३५३

“अपौरुषेय वाङ्मय”-(“स्त्रीगीतें”
पहा.)

“अभिलषितार्थ चिंतामणि”

(“मानसोल्लास” पाहा)

अमृतराय-३८९

अर्नोल्ड, (प्रो.) ई. व्हर्नान-१०,
१९, २६, ६३, ४२५

“अवेस्ता”-१९, २६

अज्ञानदास-२९७

आकवर्थ-२६४, २९६

“आद्य मराठी कवयित्री”-१९२

आधुनिक द्रोणाचार्य-३८०

आनंदतनय-११३

आन्तोनियु सालदांज-१७९

आप्पा यशवंत-३१०

“आराधना”-३६९, ३७६

“ऑक्सफर्ड...डिक्शनरी”-

९८, ४०९

“उद्धवगीता”-१५०, १५४-५५

“उपासनासंगीत”-४१३

“उषाहरण”—१६७
 “उःशाप”—३६८
 “ऋग्वेद” ७-२७, ३९७
 ‘ऋग्वेदांतील साहित्य’—१८, ४५२
 ‘ऋग्वेदांतील साहित्यकला’—२१, २५
 “ऋद्धिपूर वर्णन”—१४८, १६०
 “एकच प्याला”—७८
 एकनाथ—१३३-१३५, १४९,
 १६५-६७, १६९, १८९, २६३
 “एकनाथी भागवत”—१६६
 “एकनाथ गाथा”—१९०
 “एन्. ब्रिटानिका”(‘न्हिदम्’लेख)—
 ४०४, ४०८-९
 “ऐतरेय ब्राह्मण”—२८, ४५२
 “ऐतिहासिक पोवाडे—१”—२६१,
 २९६-९७
 ओक, वामन दाजी—१२३
 “औक्षण”—३६९
 कत्रे, (प्रो.)—११२, १३१
 “करकंडचरिउ”—३९
 करंदीकर, विंदा—३७८
 काणेकर, अनंत—३८०-८१
 कानिटकर, प्र. धो.—२९०
 कार्लेकर, गो. मो.—११४, २५३
 कायस्थ, केशवराम (गुज.)—१९२
 कालेलकर, (डॉ.) ना. गो.—४१३

काश्यप—६४
 “कुमारपाल चरिउ”—५२-५३
 कुशावा शाहीर—३११
 ‘कांहीतरो’ (कविता)—३७९
 किल्लोस्कर, अण्णा—३८९
 कुडे, गणेश—३४४
 कुसुमाग्रज—३८०-८२, ३८८
 केतकर, (डॉ.)—३
 केदारभट्ट—४४५
 केळकर, न. चिं.—१२१
 केळकर, य. न.—२६१, २६४,
 २९७
 केळकर, रा. ना.—३३९
 कोसंबी, (प्रो.) धर्मानंद—२९
 “कोरकू”—३८४
 खडशीकर, (पं.) बालशास्त्री—४
 खंडू संतू—३०६
 खाडिलर शाहीर—२९५
 खांडेकर, वि. स.—३८०-८१
 खासगीवाले, गो. वि.—४, ९८,
 १३८, १४४, ४१९, ४२१,
 ४३३, ४३६-३७
 “खिस्तपुराण”—१७८-७९
 “खिस्तायन”—१८०
 गडकरी, रा. ग.—३८०
 गणस्वामी—४४१

गर्गे, स. मा.—२६४
 “गर्भकांड ओव्या”—१५३
 “गंधरेग्या”—३७७
 “गायन-वादन पाठमाळा”(गुज.)—
 ९६, १४३, ४२७-२८
 “गाहासत्तसई”—३५, १०८ ४०३
 “गीतगोविंद”—३९, ४८-४९, ५७
 ? १०, २६५
 “गीतार्णव”—१७१
 गुणे, (प्रो.)—४५
 “गुर्जर साहित्यसभानी कार्यवही”
 (गुज.)—५, ९७
 गोखले, एस्. के.—३४३
 “गोमांतक”—३६७
 गोरे, पां. श्रा.—३३७
 गोविंद कवि—२९५
 ग्रामाँ (प्रो.)—४१०
 “घनाक्षर रामायण” १२४
 घुले, वि. म.—३४७
 “चरिया पिटकं”—२९, ३०, ३२
 “चर्पटपंजरी”—४०
 ‘चलनी मराठी वृत्तं’—२
 चापेकर, ना. गो.—२८७, २९१
 “चांगदेव पांसष्टी”—१६३
 चिंतामणि—११३, ११७
 चिंतामणि कवि—१२३

चोभाकवि—१६७
 चोरघडे, वामन—३४१
 चौंडरस—१३५
 ‘छंद आणि संगीत...’—४३३, ४३७
 “छंद” द्वैमासिक—३८४
 “छंदोनुशासन” (जयकीर्तिकृत —
 ५८, ६४, ३८९, ४४२
 “छंदोनुशासन” (हेमचंद्रकृत)—
 ३९, ४३, ४५-४७, ४९ ५०,
 ५२-५५, ५८, ६४, ११५, १८४-८५
 “छंदोमंजरी” (संस्कृत)—३८८
 “छंदोरचना” (आ. १)—३, ४३०.
 ४३४
 “छंदोरचना” (आ. २)—१ व
 अन्य सर्वत्र
 “छंदोरचना” परीक्षणें—४
 “छंदोलंकार”—२, ४२९
 “छंदोविचार”—१२३
 “छंदःसूत्र”—३३, ४४१
 जयकीर्ति—५८, ६४, ४४२
 “जयदामन्”—३, ४१, ५२,
 ४४२, ४४४
 जयदेव—६४
 “जयदेवच्छंद”—६४
 “जर्नल्” (मुं. रॉ. ए. सो.)—१००,
 ४४४

“जसहरचरिउ”-६, ३९, ४४,
५०-५१, ५५
जाकोवी, (प्रो.)-३३
“जानाश्रयी छंदोविचिति”-६४,
१००, ४४१-४४
जाहागिरदार-२७४
“जीवनयोग”-३६७
जोशी, ना. ग. (प्रस्तुत लेखक)-
४, ९७, १९४, ३६७-६८, ३७४,
३७९, ३८२, ३८७, ४३६
जोशी, वि. वा.-३३८
टिपणीस, सरस्वतीबाई-३३३
टिळक, (रे.) ना. वा.-१८०-८१
टिळक, लक्ष्मीबाई-१८१
टोपकर, (सौ.) सिंधु-३१७-१८
डिंभकवि-१८८
डोंगरे, म. वि.-३२६-२७, ३३६,
३४९
“णायकुमार चरिउ”-३९, ५५
तुकाराम-१२९, १३३, १३६,
४४६
तुलसीदास शाहीर-२९७
तुलसीदास, संत-२२४
“दमयंती स्वयंवर”-११९-२०
“दलपत पिंगळ” (गुज.)-५१,
९६, १००, १०३, ४४५

दलपतराम-४१, ४५, ५१, ९६,
१००, १०३, ४४५
दादू शाहीर-३००
दामोदर पंडित-१५२
“दासबोध” १०९, ११३, ११९,
१७२-७३, २९६
दासोपंत १६५, १७०-७१, १९०
“दासोपंताची पदे”-१९०
दिवेटिया, (प्रो.) न. भो.-५, ९६,
९७, ४२६, ४३०
दीक्षित शाहीर-२९५
देमाइसा-१३२, १३४
देशपांडे, आ. रा. (“अनिल’पाहा)
देशपांडे, (डॉ.) कमलाबाई-३२८
देशपांडे, (प्रो.) ग. व्यं. १८, ४५२
देशपांडे, ग. वि.-२, ४२९
देशपांडे, वा. ना.-४, १८८, १९२
१९४, २०२, ३६८, ३७०,
३७२, ३७३, ३७६, ३८०,
३८३-८४
देशपांडे, य. खु.-१४८
देसाई, चैतन्य-४३३, ४३७
देसाई शाहीर-२९५
“देवदूत”-३८७
देवीदास कवि-१७६
“दोला”-३७६, ३८१

द्रविडशास्त्री-२४
 “धवळे”-५, १५९, १८४-२०२,
 २९४, ३१७-१८
 धोंड, (प्रो.) म. वा.-२६४
 ध्रुव (प्रो.) के. ह.-५, २३, २६,
 २९, ३०, ३२-३३, ३५, ३६,
 ७०, ७२, ४२६, ४३०, ४५१
 नरेंद्र कवि-१५०, १५७-१५९,
 २०२
 “नलदमयंती...आख्यान”-११०,
 १२४, १७५
 “नवनीत”-१२५, १७५
 “नवभारत”-२६४, ३४४, ३५३
 “नवयुग”-३८०
 “नवी मळवाट”-३७५
 नागवर्मा-७१
 “नागदेवस्मृति”-१३३
 नागेश-२०२
 “नाट्यकवितासंग्रह”-१२१,
 १२५, ३४९
 “नाट्यशास्त्र”-२, ६०, ४१९,
 ४२७-४२९
 नातू, (मनमोहन)-३८१
 नानालाल कवि ३९१
 नानिवडेकर शाहीर-२९५
 नामदेव-३६, १३६-३७, ४११

“नामसुधाचषय”-१०९
 नारो त्रिंबक-३०७
 निफाडकर, नाथ-३६६
 ‘नोट्स ऑन् मराठी एटिमॉलॉजी’
 -११२, १३१
 पटवर्धन, (डॉ.) माधवराव-१
 आणि सर्वत्र
 पट्टे बापुराव-२८४-२८७
 “पट्टे बापुरावाच्या लावण्या”-२८४
 “पद्मप्रकाश”-४, १५१, २०९
 “पद्मप्रकाश”-४, ९८, २१३,
 ४१०, ४१९
 “पद्मरचनानी...आलोचना”(गु.)
 -५, २३, २९, ४२६
 परशुराम शाहीर-२७९-८०
 “परशुराम कवीच्या लावण्या २७९
 परांजपे, शिवरामपंत-३८०
 पंडित, भ. श्री.-३७६
 पाठक, (प्रो.) रामनारायण-५, ४०,
 ४४, ४९, ५१-५२, ६४, ७०,
 ७२, ९६, १०३, १८४, १९१,
 १९२, ४२७, ४३१
 पारसनीस, (प्रो.)-१२३
 पांगारकर, ल. रा.-२६१
 पिंगल-लाचार्य-८, १०, ६३,
 ६४, ४४१

“पिंगलच्छन्दःसूत्र” (“छन्दःसूत्रे” पाहा,
पिंपळगांवकर, शिवराम—३०४
पुरवार, (डॉ.) शं. जा.—३८०-८१,
३८५, ३८७
पुष्पदत्त—४२
“पुष्पाजलि”—३८६-८७
“पूतनावध”—११३
“पृथुकोपाख्यान”—११०
“पृथ्वीराज रासो”—२९४
“पेतेव्हा”—३७५
“पोएटिक् प्रोसेस्” (इं.)—४०७
“पोर्तुगीजांचें...पुराण”—१७६
“प्रतिष्ठान”—२६४
प्रधान, गोपीनाथराव—३५५
प्रभाकर कवि — २६५, २६७,
२६९-७१, ३०८-९, ३१४-१५
“प्रभाकरकृत कविता”—२६९
प्रभु, वा. रा.—३३९
“प्राकृतपिंगलसूत्र-पैंगल”—३९,
४१, ४५, ४८, ५०, ५२,
५४, ६०, ६१, ३८८-८९
“प्राचीन गुजराती छंदो” (गुज.)—
१, ४०-४१, ५२, ६४, ७०, ७२,
९७, १०४, १८५, १९२, ४२७
प्रियोळकर, (प्रो) अ. का—११९
फफे, य. ग.—१७, २५, ४५१

फ्रान्सि वास द गमारिअ—१७७
फोगटी, एल्सी—३९६, ४०६
वनहट्टी, (प्रो.) श्री. ना.—४, ४१०,
४३३
बर्वे, (कै.) गणपतराव—९६,
१४३-४४, ४२७-२८
बहाळिये, नारोबास—१६०
बालगंधर्व—७९
बाळा बहिरु—३१५
बाळा लक्षुमण - ३१२-१३
“बॉम्बे युनि. जर्नल्”—२२
बुधे, कांती—३८०-८१, ३८५,
३८७
“बृहत् पिंगळ” (गुज.)—१
बेन्द्रे, (प्रो.) द. रा — १२९, १३६,
१८७-८८
बोराकर, भास्करभट—१५०, १५४
“भक्तिमार्ग प्रदीप”—२०५, २२५,
२३०, २६१
“भजनी भारुड संग्रह”—२४८
भरत—२, ६०, ६४, ४१०, ४२८
“भरतभाव”—१२४
“भविसयत्तकहा”—३९, ४३, ४५
भागवत, दुर्गा—३४१-४२
भाटे, के. डी.—३८०-८१, ३८६,
३८७

- “भारत कौमुदी”—३५३
 “भारतीय संगीत-१”—२४, ४२८
 “भावपुष्पांजली”—३८५
 भावे, विष्णुदास—१२१, १२५,
 १८२, ३४९
 भावे, वि. ल.—२९६
 भावे, (डॉ.) श्री. स.—२१, २४
 भीष्माचार्य (महानुभाव)—४७
 मनमोहन (नातू)—३८१, ३८७
 “मनोमुकुर”—(गुज.)—५, ९७,
 ४३०-३१
 “मराठी छंद”—२, १०४, ११२,
 ११९, १२३, १३० ३१
 ‘मराठी छंदोरचनेची उत्क्रांति’—
 ४३६
 “मराठी छंदःशास्त्र”—४, ९८,
 ४१९, ४३३
 मर्ढेकर, वा. सी.—३६९, ३९२
 महदंबा (महदाइसा)—११३, १३३,
 १३४, १५३, १८७-१९४, २९४
 महानुभाव, कृष्णराज—२२२
 “महापुराण”—६, ३९, ४२, ४४,
 ४५, ४७ ४९, ५१, ५४, ५६
 “महाभारत” (मुक्तेश्वरी)—१६८
 “महाभारत”—६०
 “महाराष्ट्र काव्यदीपिका”—१७८

- “महाराष्ट्र भाषेचा कोश”—११९
 “महाराष्ट्र सारस्वत”—२९५
 “महाराष्ट्र साहित्य पत्रिका”—४,
 १७, २५, ९७, १२९, १८७,
 २८७, २९०-९१, ३२२-२३,
 ३२६-२७, ३३६-३७, ३३९,
 ३४१, ३४३, ३४५, ३४७,
 ३४९, ३५५, ३६८, ३७८,
 ३८०, ३९१, ४३६
 “महाराष्ट्र स्त्रीगीत” २५९
 महीपति—१७४-७५
 माडगूळकर, व्यकटेश—३७०
 “मातृकी रुक्मिणी स्वयंवर”—१३३
 “मानसोल्लास” (“अभिलषितार्थ-
 चिंतामणि”)—५९, ६१, १०५,
 १२२, १२६-२८, १८६
 “मार्गप्रभाकर”—१४७
 “मालविकाग्निमित्र”—३४
 मायदेव, वा. गो.—४११
 ‘मीटर्स अँड म्यूझिक्स’ (इं.)—३,
 ३६, ४२५
 मुकुंदराज—१६१-६२
 ‘मुक्त ओवी’—१९४, ३८४
 ‘मुक्तपद्यविवेक’—३८०, ३९१
 मुक्तिबोध, शरच्चन्द्र—३७५
 मुक्तेश्वर—१६८-६९

मुळे, (पं.) कृ. ग.—२४, २५९,
४२८
“मूर्ति दुजी ती” (“सावरकर
कविता”) ३६७
“मूर्तिवर्णने...संग्रह”—२२२
मेय्य, (प्रो.)—४१३
मेहता, नरसी—२२४
“मोल्स्वर्थ कोश”—११९
मोरोपंत—१०९-११, १२३-२४
“यथार्थ दीपिका”—१७०
यमाजी शाहीर—२९९
रघुनाथपंडित—११०-११, ११३,
११६, १२३-२४, १७५-७६
राघू शाहीर—३०६
राजवाडे, वि. का—२, २५, १०४,
१११, ११२, ११८, १२२,
१३०, १८१
रानडे, (प्रो.) ग. ह.—३७
राम दयालु—१२२-२३
रामदास—१०९, ११३, १३४,
१७२-७३
रामजोशी, २६४, २६६-६९-३१५
“रामजोशीकृत लावण्या”—२६७
रामन्, (सर) सी. व्ही.—३९८
“रामायण”—३५, ९९, ३९७-९८
रामा सटवा—३०२-३

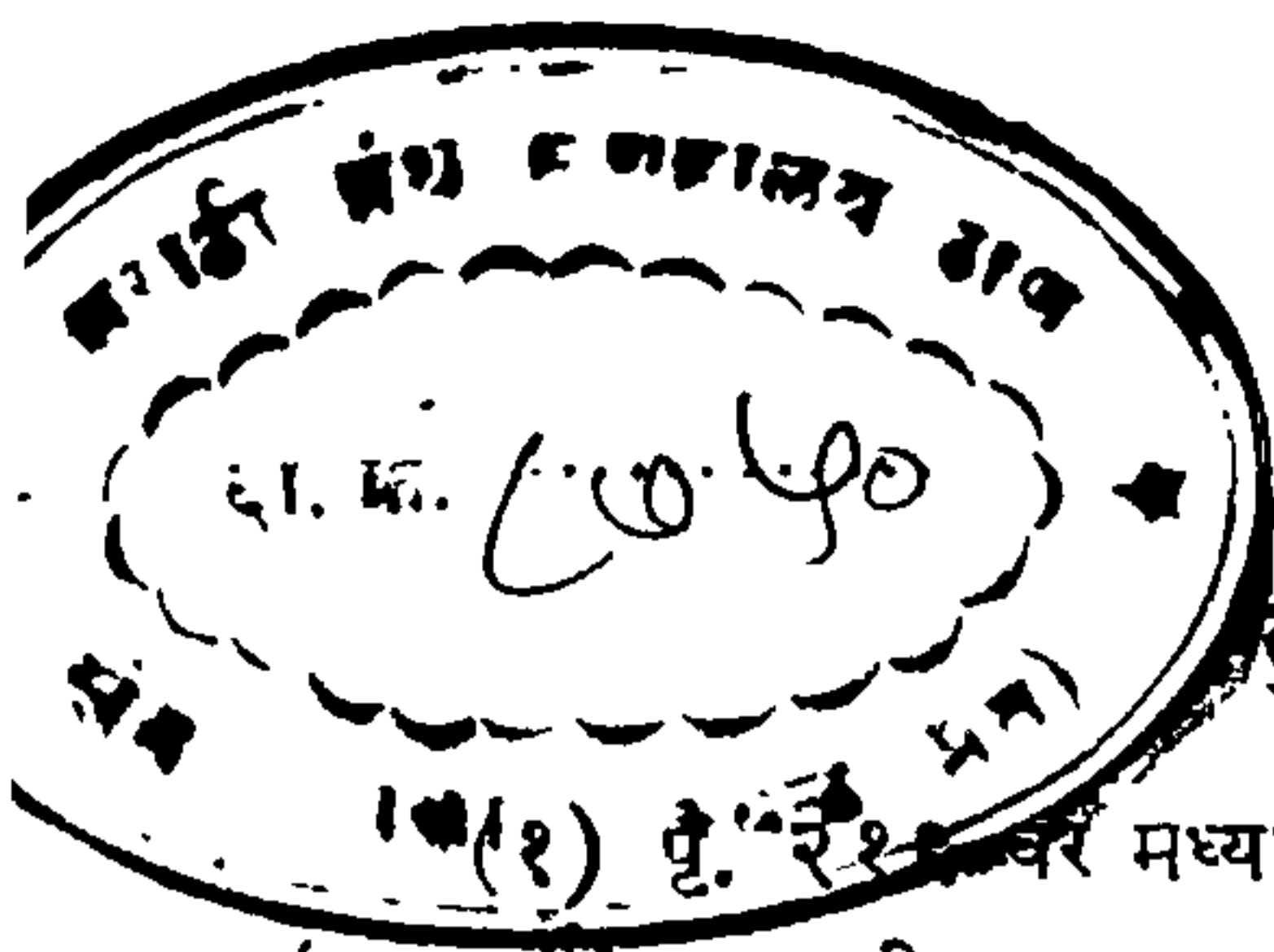
रासीन् (फ्रेंच,—४१०
रायकर, (सौ.) सुधा—३१७-१८
“रुक्मिणी-स्वयंवर”—१५०, १५८
रेगे, पु. शि.—३७०, ३७३,
३७६-७७, ३८०-८१
रेंदाळकर कवि—३६६
- “न्हिदम्” (इं)-३९६, ३९९, ४०६
“लघुपाठ”—२९, ३०, ३२
“ललित संग्रह”—११३-१४, २५३,
२९३, ३५१
लहरी मुकुंदा—३०५
लक्षधीर—१४८
“लक्ष्मीनारायण...नाटक”—१८१,
३६९
“लीळा चरित्र”—१३२
“लोककथा व लोकगीते” ३३८
वकील, व्यंकटेश—३७०-७१
“वटसावित्री”—३१७-१८
“वत्सहरण”—१५२
“वर्गीकृत यादी”—२०३
“वन्हाडी लोकगीते”—३३७
“वाङ्मयीन वाद”—३९३
“वाणीभूषण”—४१
वामनपंडित—१२२-२४, १६९-७०
“वामनपंडित कविता संग्रह”—१२३
“विक्रमोर्वशीय”—३४

- “वित्रिधज्ञान विस्तार”—२९६
 “विवृत्ति” (हर्षटकृत)—६४
 “विवेकसिंधु”—१६१
 विरहांक—४७
 “विश्वमानव”—३६७, ३६८, ३७४
 ३८०, ३८३
 विष्णुदास नामा—१२०
 ‘वृत्तघटक’—१००, ४४४—४६
 “वृत्तचंद्रिका”—१२३, ४४४-४६
 “वृत्तजाति समुच्चय”—३, ३९, ४७
 “वृत्तरत्नाकर”—४४५
 “वृत्ति”(छंदःमूत्रांशरील)—६३
 “वेदिक् मीटर”(इं.)-१०, १९-२०
 “वेबस्टर” कोश—४०५
 वेलणकर, (प्रो.) ह. दा.—३, २२,
 २८, ३६, ४६, ४९, ५२, १००,
 ११२, ११५, ११९, १३१,
 २०३-४, ३४९, ३५३, ४२५-२७
 ४४२, ४४४-४६
 ‘वैदिक छंद’—१७, २५
 ‘वैनायक-वृत्त-विचार’—३६८
 “व्यंकटेश स्तोत्र”—१७६
 व्हाइट्हेड्—४०६
 व्हेली, जॉर्ज—४०७
 शंकराचार्य—४०
 “शाकुंतल”—३१, ३४, ३७, ४०२

- शास्त्री, के. का.—५, ९६-९७
 शाह, चु. व.—५, ९६
 शाळिग्राम, शं. तु.—२६४, २६७
 २७१, २८०, २९६
 शिदोरे, द. वा. ३७०
 “शिशुपालवध”—१५४-५५
 “शुभवर्तमान”—१७७
 “श्रीकृष्णलीला काव्य” (गुज.)—
 १९२
 श्रीधर—१७३-७४
 “श्लोकरूपी बोध”—४४६
 “संगीतरत्नाकर”—५९, १२७-२९,
 १८६-८७
 “सन्तांचे बोल”—२४७
 “संधि”—३८७
 सगनभाऊ—२७४-७९, ३०१
 “सगनभाऊकृत लावण्या”—२७४
 “सत्यकथा”—११३, २६४, ३४२,
 ४३३, ४४४
 “समिधा”—३८२
 सवाईरामा, बाबू—२९९
 सहस्रबुद्धे, म. नो.—२६४
 सहस्रबुद्धे, वि. ज.—४, ९८, १३८,
 २१३, ४१०, ४१९, ४३३, ४४४
 “सह्याद्रि” मासिक—१२१, १९४
 साठे, कृ. गो.—२९०

“साधना आणि इतर कविता”-३७१
 साने गुरुजी-३८०-८१
 “सान्त आन्तोनीची जीवित्वकथा”
 -१८०
 “सामवेद”-१८, ३९७
 सावरकर, वि. दा.-२९५, ३६७,
 ३६८, ४२०
 “सावरकरकाव्यसमालोचन”-३६८
 “सावित्री गीत” (‘वटसावित्री’)-
 १९३, १९५, ३२०
 “साहित्य”-३४१
 साळी, त्रिंबक-३००
 “सीतास्वयंवर” (नागेशकृत)-२०३
 “सीतास्वयंवर” (वामनकृत)-१२४
 “सीतास्वयंवराख्यान”-१८२
 “सुत्तनिपात”-२८, ३३
 “सुवृत्ततिलक”-६६, ६९, ७०,
 ७४, ७७, ८१, १०१
 “सुप्रभा”-१९४, ३८४
 सुहृच्चंपा (कवि रेगे)-३७०
 “सूयगड”-३०
 सेंट्सवरी, (प्रो.)-९९, ४०९, ४३८
 सैतव-६४
 सोमेश्वर-१०७, १२६-२७, १३०,
 १८६
 सोहोनी, वि. स.-३४५
 “सौभद्र”-१११

स्टीफन, फादर-१७७-७९
 “स्त्रीगीतें” (‘अपौरुषेयवाङ्मय’) ३२८
 “स्मृतिस्थळ”-१३२, १३६
 स्वयंभू-४४५
 “स्वयंभूच्छंदस्” ४४५
 “स्वेदगागा”-३७८
 हर्षट-६४
 हलायुध-३३, ६३
 “हिमशिखरें”-३८५
 “हिमसेक”-३७३
 “हिस्टरी ऑफ इंग्लिश प्रॉझडी”-
 (इं.)-९९, ४३८
 हूड, ना. गो.-३३७
 हेमचंद्र-द्राचार्य-४१, ५८, ६४,
 ७१, १८४-८५
 होनाजीवाळा-२७१-७४, ३०९,
 ३१३, ३१४
 “होळी”-३६९
 ह्युगो, व्हिक्टर-४१२
 क्षेमेन्द्र-६६, ६९, ७०, ७४-७५
 ७७, ८१, १००
 “ज्ञानकोश”-(५)-२, १७
 ज्ञानेश्वर-१२९, १३४, १४९,
 १६२-६५, २६३
 ‘ज्ञानेश्वर पूर्वकालीन कानडी वाङ्मय’
 -१२९, १३६, १८७
 “ज्ञानेश्वरी”-१४९, १६२-६५



दुरुस्ती-शुद्धि

(१) पृ. २१२ वर मध्यावर 'माणिकवात' ही संज्ञा दिली आहे ती 'शुद्धसती' समजावी.

(२) पृ. २५२ वर शेवटी जेथे 'तिष्ठल' छंद म्हणून म्हटलें आहे तेथे 'वैकुंठ' समजावें.

(३) पुढील महत्त्वाचीं अशुद्धें तेवढीं शुद्ध करून वाचार्वीत :

| पृष्ठ | ओळ | अशुद्ध | शुद्ध |
|-------|----|--------------|--------------|
| १८ | १४ | वर्तनि | वर्त्मनि |
| ६० | ८ | 'उद्गार' | 'उद्गाह' |
| १३६ | ११ | वापरेला | वापरला |
| १४४ | २१ | सद्यक्तिक | सयुक्तिक |
| १४८ | ११ | 'बद्धिपूर | 'ऋद्धिपूर |
| १८३ | ९ | लयबद्धतेचा | लयबद्धतेच्या |
| २१२ | १२ | पद्मावर्तनी | पद्मावर्तनी |
| २४५ | ७ | 'जाइला' | 'जाहला' |
| २४५ | ८ | 'परिलीना' | 'परिलीना' |
| २६४ | १६ | छंदोरचनच्वा | छंदोरचनेच्या |
| २६५ | ६ | मध्ववर्ती | मध्यवर्ती |
| २८४ | २ | 'संगति' | 'संतति' |
| ३०३ | १४ | रामा सखा | रामा सटवा |
| ३७५ | २० | (४) | (३) |
| ३९३ | २ | लयप्तत्वाचें | लयतत्वाचें |
| ३९९ | १८ | larxy | larynx |
| ४५२ | ६ | साहित्यकला" | साहित्य" |