INSTITUTE OF DISTANCE AND OPEN LEARNING

UNIVERSITY OF MUMBAI

Re-accredited with 'A' Grade By N AAC

एम. ए. भाग - दोन

अभ्यासपत्रिका क्र.४

साहित्यशास्त्र

© UNIVERSITY OF MUMBAI

डॉ. संजय देशमुख
कुलगुरू,
मुंबई विद्यापीठ.

डॉ. अंबुजा साळगावकर
प्रभारी संचालक,
दूर व मुक्त अध्ययन संस्था,
मुंबई विद्यापीठ.

डॉ. धनेश्वर हरिचंदन
प्रभारी अभ्यास साहित्य,
दूर व मुक्त अध्ययन संस्था,
मुंबई विद्यापीठ.

समन्वयक : : **डॉ. पुष्पलता राजापुरे तापस**

लेखक : : **गंगाधर पाटील**
भालचंद्र नेमाडे
मिलिंद मालशे
यशवंत कळमकर
अविनाश सप्रे
उदय नारकर
के. रं. शिरवाडकर
विश्वास पाटील
चंद्रशेखर जहागिरदार
पुष्पलता राजापुरे तापस
भारती निरगुडकर
अनघा जोशी

पुर्नमुद्रण ऑक्टोबर २०१५, एम. ए. भाग - दोन अभ्यासपत्रिका क्र.४ साहित्यशास्त्र

प्रकाशक : प्रभारी संचालक,
दूर व मुक्त अध्ययन संस्था,मुंबई विद्यापीठ,
विद्यानगरी, मुंबई -४०० ०९८.

अक्षर जुळणी : अश्विनी आर्टस्,
गुरुकृपा चाळ, एम्. सी. छगला मार्ग, बामणवाडा,
विलेपार्ले (पूर्व), मुंबई - ४०० ०९९.

मुद्रण :

अनुक्रमणिका

क्रमांक	अध्याय	पृष्ठ क्रमांक
१.	साहित्य म्हणजे काय ?	१
२.	साहित्याचे प्रयोजन (भारतीय व पाश्चात्य)	१४
३.	साहित्याची निर्मिती आणि आस्वाद यांतील कल्पनाशक्तीचे कार्य	२२
४.	साहित्यामधील प्रवृत्ती आणि विचारप्रणाली	३७
५.	साहित्याची भाषा व शैलीविचार	९४
६.	साहित्याचे प्रकार : वर्गीकरणाची तत्त्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा	१४०
७.	साहित्यातील मूल्यविचार : सौंदर्यमूल्ये व सौंदर्येतर मूल्ये यांचा विचार	१५३

❖❖❖❖

आभ्यासक्रम

१. साहित्य म्हणजे काय?

(अ) भारतीय व पाश्चात्य साहित्यशास्त्रकारांनी साहित्यस्वरूपासंबंधी केलेल्या विविध व्याख्या / लक्षणे आणि त्यांची चिकित्सा.

(ब) साहित्यकृती म्हणजे काय ? ही संकल्पना व तिची विविध अंगे.

(क) १) प्लेटो व ॲरिस्टॉटल यांचा अनुकृतिसिद्धान्त.
२) आविष्कारवादी सिद्धान्त

२. साहित्याचे प्रयोजन.

भारतीय साहित्यशास्त्रातील प्रयोजनविचाराचा स्थूल आढावा. पाश्चात्य साहित्य-शास्त्रातील कलावादी/रूपवादी व जीवनवादी या दोन सिद्धान्त परंपरांच्या दृष्टीतून प्रयोजनविचार. (रा. भा. पाटणकर यांच्या *सौंदर्यमीमांसा* या ग्रंथातील १) 'कला आणि सत्य', २) 'कला आणि नीती' व ३) 'कला आणि रूप' या प्रकरणांच्या आधारे.)

३. साहित्याची निर्मिती व आस्वाद यांमधील कल्पनाशक्तीचे कार्य.

भारतीय साहित्यशास्त्रातील प्रतिभाशक्तीच्या विचाराचा आढावा. कांट व कोलरिज यांनी मांडलेला कल्पनाशक्तीचा सिद्धान्त.

४. साहित्यामधील प्रवृत्ती आणि विचारप्रणाली:

(१) स्वच्छंदतावाद, (२) वास्तवतावाद, (३) मार्क्सवाद, (४) अस्तित्ववाद.

५. साहित्याची भाषा व शैलीविचार.

(अ) साहित्याची भाषा या घटकविषयांपर्यंत-
१) रोमान याकोबसनचा भाषाविषयक विचार
(क) समांतरतेचा विचार,(ख) भाषिक कार्याविषयीचे नमुनारूप
२) मुकारोव्हस्कीचा नियमोल्लंघनाचा सिद्धान्त.

(ब) शैलीविचार या घटकांतर्गत पाश्चात्य शैलीविचाराची मांडणी.

(साहित्याची भाषा – गंगाधर पाटील यांच्या 'कवितेची सौदर्यसर्जक भाषा' या *समीक्षेची नवी रूपे* या ग्रंथातील लेखाच्या व *अनुष्टुभ्* जाने.-फेब्रु. ९२ मधील 'चिन्हमीमांसा' लेखांक ४च्या आधारे व शैलीविचार – भालचंद्र नेमाडे यांच्या *साहित्यी भाषा,* मिलिंद मालशे यांच्या *आधुनिक भाषाविज्ञान : सिद्धान्त आणि उपयोजन* आणि रमेश धोंगडे यांच्या *शैलीवैज्ञानिक समीक्षा* या ग्रंथांच्या आधारे.)

६. साहित्याचे प्रकार : वर्गीकरणाची तत्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा.

७. साहित्यातील मूल्यविचार : सौदर्यमूल्ये व सौदर्येतर मूल्ये यांचा विचार.

प्रश्नपत्रिकेचे स्वरूप: प्रश्नपत्रिका (१०० गुण), प्रत्येकी २० गुणांचे ०५ प्रश्न, प्रत्येक प्रश्नामध्ये दीर्घोत्तरी प्रश्न, दोन टिपांच्या अंतर्गत पर्यायांसह. घटकविषयांचे अंतर्गत पर्याय सतत बदलावेत.

भूमिका कथन :-

एम.ए. भाग 'दोन'साठी अभ्यासपत्रिका क्र.४ करिता सदर अभ्यासपुस्तक विद्यार्थ्यांच्या हाती देताना पुढील गोष्टी स्पष्ट करणे आवश्यक आहे. तृतीय वर्ष बी.ए. पर्यंत विद्यार्थ्यांना भारतीय साहित्यशास्त्रातील प्रमुख सिद्धांताचे ज्ञान झालेले असते हे लक्षात घेऊन प्रस्तुत अभ्यासपत्रिकेत प्रामुख्याने पाश्र्चात्य साहित्यशास्त्रातील महत्त्वाच्या सिद्धांताचा व संकल्पनांचा समावेश करण्यात आलेला आहे. स्वाभाविकच या सिद्धांताचे व संकल्पनांचे ज्ञान विद्यार्थ्यांना करून देणे.

भारतीय व पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील संकल्पनांमधील साम्य-भेद निदर्शनास आणून देणे. आवश्यक तेथे हे साम्य-भेद ओळखण्याची वाङ्मयीन जाण विद्यार्थ्यांमध्ये निर्माण करणे. साहित्य आणि साहित्यविषयक प्रश्न यांचा अनेकविध दृष्टिकोणांतून विचार करण्याची दृष्टी देणे. त्यासाठी लागणारे आवश्यक ते वाङ्मयीन संकल्पनाव्यूह , अन्य ज्ञानव्यूह, नमुनारूपे (मॉडेल्स) इत्यादी उपकरणे वा आयुधे उपलब्ध करून देणे. एकंदर साहित्यसमीक्षाव्यापार जाणून घेण्याच्या दृष्टीने विद्यार्थ्यांचे 'वाङ्मयीन ज्ञान' वाढवणे. असे अनेकावेध हेतू या अभ्यासपत्रिकेमागे आहेत.

प्रस्तुत अभ्यासपत्रिकेत ज्या सिद्धान्तांचा व संकल्पनांचा विद्यार्थ्यांनी अभ्यास करणे अपेक्षित आहे ते सिद्धान्त व संकल्पना मुळात संस्कृत व इंग्रजी या भाषांमधून मांडले गेले आहेत. ज्या मराठी विद्वानांनी, संशोधकांनी मूळ संस्कृतातील व इंग्रजीतील विचार साक्षेपाने समजून घेऊन मराठीत विस्ताराने मांडलेला आहे, त्यांनी मराठीतील साहित्य व समीक्षाविचारांची जडणघडण केलेली आहे. त्यांचे हे कार्य अत्यंत मौलिक आहे. या विद्वानांनी साहित्यसिद्धान्त व संकल्पना यांमध्ये जे सूक्ष्म पेच असतात. ते पेच त्या पेचांचा उलगडा त्यातील बारकाव्यांसह उलगडून दाखविलेले आहे. अशा सूक्ष्म अभ्यासाचे फलित असलेले त्यांचे लेखन विद्यार्थ्यांनी मुळातूनच वाचणे आवश्यक असते. त्यामुळे त्यांची साहित्यविषयक जाण समृद्ध आणि विकसित होण्यास मदतच होते. हे लक्षात घेऊन अभ्यासविषयाशी संबंधित असे मुलभूत लेखन मुळातूनच आम्ही विद्यार्थ्यांना उपलब्ध करून देत आहोत. तसेच अभ्यासपत्रिकेतील काही उपविषयांचा आवाका लक्षात घेता मूळ लेखन सलगपणे घेणे शक्य नव्हते तेथे त्याविषयांची मांडणी आम्ही चर्चेतून नव्याने करण्याचा प्रयत्न केला आहे. एकूणच ही अभ्याससामग्री विद्यार्थ्यांना सदर अभ्यासविषयाच्या हेतूंची पूर्तता करण्यास उपयुक्त ठरेल असा विश्वास वाटतो.

❖❖❖❖

संदर्भसूची

१. साहित्य म्हणजे काय ?

१. डॉ. गं. त्र्यं. देशपांडे - भारतीय साहित्यशास्त्र
२. डॉ. र. पं. कंगले - प्राचीन काव्यशास्त्र
३. डॉ. स. रा. गाडगीळ - काव्यशास्त्रप्रदीप
४. डॉ. सं. गं. मालशे - साहित्यसिद्धांत
५. गो. वि. करंदीकर - ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र
६. प्रा. गंगाधर पाटील - साहित्यसमीक्षेचे स्वरूप, अनुष्टुभ, जुलै-ऑगस्ट

२. साहित्याचे प्रयोजन

१. डॉ. गं. त्र्यं. देशपांडे - भारतीय साहित्यशास्त्र
२. डॉ. र. पं. कंगले - प्राचीन काव्यशास्त्र
३. डॉ. स. रा. गाडगीळ - काव्यशास्त्रप्रदीप
४. डॉ. सं. गं. मालशे - साहित्यसिद्धांत
५. गो. वि. करंदीकर - ॲरिस्टॉटलचे काव्यशास्त्र
६. प्रा. गंगाधर पाटील - समीक्षेची नवी रूपे

३. साहित्याची निर्मिती आणि आस्वाद यांतील कल्पनाशक्तीचे कार्य

डॉ.विजया राजाध्यक्ष (संपा.) - मराठी वाङ्मयकोश खंड ४ (संज्ञा-समीक्षा)

मूळ उतारे : पृ.क्र.२१८, २१९, ३४९, १४
पृ.क्र.११६, ११७
सौंदर्यमीमांसा
पृ.क्र.९५ ते १००, २०४ ते २१०

४. साहित्यामधील प्रवृत्ती आणि विचारप्रणाली

वाद संकल्पना

संदर्भ:

1) Culler J. (1975): Structuralist Poetics.
2) Elrich V. (1955): Russian Formalism. Hisotory Doctrine.
3) Frye Northrop (1963): Romanticism Reconsidered, Selected Papers from the Eng. Institute, ed. N. Frye.
4) Lovejoy A. O. (1924) ‘On the Discriminations of Romanticism’ P.M.L.A. 39.
5) Praz M. (1933, 2nd ed 1951) : The Romantic Agony.

इतर:

1) Auerbach E. (1974) Mimesis.
2) Bogart Doris Van de (1968) Introduction to Humanities.
3) Eagleton T. (1976): Marxism and Literary Criticism.
4) Fleming William (1955): Arts and Ideas.
5) Hall John (1979): The Sociology of Literature.
6) McKeon R (1936): Literary Criticism and the Concept of imitation in Antiquity.
7) Olson Elder (1965): Aristotle's, Poetics and English Literature.
8) Scott Wilbur (1962): Five Approaches of Literary Criticism.

स्वच्छंदतावाद (Romanticism)

संदर्भ

१) The Romantic ideas were in large part hetrogeneous logically independent and sometimes anti-thetic to one another in their implications' – Lovejoy

२) अधिक तपशिलासाठी : Romanticism : Selected Documents, ed. : Halsted.

३) अधिक तपशिलासाठी : Science and the Modern World, A. N. Whitehead

४) उदाहरणार्थ पोपने अ) Essay on Man मध्ये म्हटले आहे : That Reason alone countervails all other faculties, ब) Essay on Criticism : Those Rules of old discovered not devise | Are nature still, but nature methodised, क) शेक्सपियरचे हॅम्लेट या काळात 'Incorrectness' च्या नावाने नाकारले गेले.

५) उदाहरणार्थ ब्लेकचा विज्ञानावरचा राग : 'The atoms of Democritus | And Newton's particles of light | Are Sands upon the Red Sea Shore | Where Israel's tents do shine so bright' आणि बेकन, न्यूटन आणि लॉक यांचा उल्लेख '**अपवित्र त्रयी**' (Upholy Trinity).

६) येट्स : That soul must become
It's own Detrayer, It's own deliver, the one
activity, the mirror turn lamp.

७) वर्डस्वर्थ : Imagination, which, in truth
Is but another name for absolute strength
And clearest insight, amplitude of mind
And reason in her most exalted mood.

८) कल्पनाशक्तीसंबंधी रोमँटिसिझममध्ये जे महत्त्व मान्य केले आहे, त्याबद्दल ट्रिलिंग या प्रसिद्ध विचारवंत समीक्षकाचा अभिप्राय वेगळा आहे. त्याच्या मते कल्पनाशक्तीऐवजी मनाचा विचार करणे Valid culture च्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहे. प्रतिभावंताचा उल्लेख तो 'a unique organizing power of mind' असा करतो. समाजात व्यावहारिक स्वरूपात मनाची संकल्पना रुपांतरित करता येते; पण कल्पनाशक्तीचे रूपांतर करता येत नाही. कारण 'fiction put into practice becomes a myth' असे तो मानतो.

९) **साहित्याचा तौलनिक अभ्यास** – संपा. डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार.

वास्तववाद (Realism)

टीपा :-

१) Tolstoy, Leo : 'Guy de Maupassant', Documents of Modern Literary Realism, ed. George J. Backer Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1963, p. 418.

२) Belinsky, Vissarion : 'On Realistic Poetry', ibid, p. 48.

३) Luka'cs, Georg : Studies in European Realism, The Merlin Press, London, 1978, p. 93.

४) Op. cit.

५) Luka'cs, Georg : Ontology of social Being, Merlin, London.

६) Lua'cs George : Studies in European Realism, op.cit. p. p. 1-19.

७) Proust, Marcel : 'On the Falsity of Realism', Documents, op. cit. p. 563.

८) Heller, Erich : 'The Realistic Fallacy' Document, op. cit. p. 595.

९) Agosti, Hector : 'A Defence of Realism' Documents, op. cit. p. 495.

१०) Althusser, Louis : Reading Capital, NLB, London, 1970, p. p. 182-193.

११) Quoted in Prawer S. S. : Karl Marx and World Literature, OUP, Oxford, 1978, p. 276.

१२) Hauser, A nold : The Social History of Art, Vol. II Alfred A Knopf, New York, 1952, p. 735.

१३) Luka'cs, Georg : The Theory of the Novel, Merlin, London, 1978.

१४) Taine, Hippolyte : 'The World of Balzac', Documents, op. cit. p. 106.

१५) Strindberg, August : 'Natu Alism in the Theatre', Documents, op. cit. p. 399.

१६) Edmond and Jules De Goncourt : 'On True Novels', Documents, ibid, p. 118.

१७) राजवाडे वि. का. : 'कादंबरी' **राजवाडे लेखसंग्रह**, संपादक, लक्ष्मणशास्त्री जोशी, साहित्य अकादमी, नवी दिल्ली १९५८.

बेडेकर दि. के., **साहित्य विचार**, पॉप्युलर, मुंबई, १९६४.

नेमाडे भालचंद्र, 'कादंबरी', **मराठी साहित्य : प्रेरणा व स्वरूप** (१९५०-१९७५) संपादक, गो. मा. पवार आणि म. द. हातकणंगलेकर, पॉप्युलर, मुंबई, १९८६.

१८) बेडेकर दि. के. : **साहित्य विचार**, op. cit. पृ. क्र १७७.

मार्क्सवाद (Marxism)

टीपा

१. "Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry"

T.S. Eliot 'Tradition and the Individual Talent' Selected Essays (London, Fiaber and Fiaber Limited, 1951)

२. जे. ब्लोकला एंगेल्सने सप्टेंबर २१, १८९० रोजी लिहिलेल्या पत्रात म्हटले आहे: "According to the materialist conception of history, the production and reproduction of real life constitute in the last instance the determining factor of history. Neither Marx nor I ever maintained more. Now when some one comes along and distorts this to mean that economic factor is the sole determining factor, he is converting the former proposition into a meaningless, abstract and absurd phase." (emphasis by Engels)

३. कॉडवेलच्या साहित्यविषयक विवेचनासाठी ' **मार्क्सवादी साहित्यविचार** ' के. रं. शिरवाडकर (पुणे कॉन्टिनेंटल प्रकाशन, १९८०).

४. "The central aesthetic problem of realism is the adequate presentation of the complete human personality"

George Lukacs, Studies in European Realism (London: The Merlin Press 1972).

५. "Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical circumstances."

Marx and Engels on Literature and Art (Moscow : Progress Publishers 1976).

६. G. Lukacs, Studies in European Realism (London : The Merlin Press 1972).

७. The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art

Engels, Marx Engels on Literature and Art (Moscow: Progress Publishers, 1976)

८. Lucien Goldmann,, The Hidden God (London, Routledge and Kegan Paul, 1977)

९. ग्रामशीच्या विवेचनासाठी मार्क्सवादी साहित्य विचार, पूर्वोक्त.

१०. लास्कीचे उदारमतवादावरील भाष्य असे आहे:

The liberal tradition in historical fact was an intellectual revolution primarily made in the intrest property owners in the new (and newly significant) industrial field.

Harold J. Laski, The State in Theory and Practice (London : George Allan and Unwin Ltd. 1951).

अस्तित्ववाद (Existentialism)

संदर्भ ग्रंथ

1) Barrett, William – Irrational Man. (New York Doubleday, Anchor, 1958)

2) Barrett, William. What is Existentialism. (New York Partisan Review Series, No.2, 1947).

3) Collins, James D. – The Existentialist. (Chicago H. Regnery, 1952).

4) Grene, Marjorie – Dradful Freedom : A Critique of Existentialism, (Chicago : Uni. Of Chicago Press, 1948)

5) Heinemann, F.H Existentialism and the Modern Predicament (New York, Harper, 1928).

6) Kaufmann, Walter (Ed). Existentialism From Dostoevsky to Sartre (New York, Meridian Books, 1953).

7) Kuhn, Helmut, Encouuter with Nothingness. (Chicago, Henry Regnery 1949).

५. साहित्याची भाषा व शैलीविचार

१. डॉ. गं. त्र्यं. देशपांडे - भारतीय साहित्यशास्त्र

२. प्रा. गंगाधर पाटील - समीक्षेची नवी रूपे

३. डॉ. भालचंद्र नेमाडे - साहित्याची भाषा

४. डॉ. मिलिंद मालशे - आधुनिक भाषाविज्ञानः सिद्धांत आणि उपयोजन

६. साहित्याचे प्रकार : वर्गीकरणाची तत्त्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा

डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार - वाङ्मयाचे अध्यापन' द. दि. पुंडे आणि वा. पु. गिंडे (संपा.)

७. साहित्यातील मूल्यविचार : सौंदर्यमूल्ये व सौंदर्येतर मूल्ये यांचा विचार

टीप : या विषयाच्या इतर तपशिलांसाठी 'उपयोजित समीक्षा' या अभ्यासपत्रिकेतील 'वाङ्मयीन मूल्यमापन' हा लेखही अभ्यासणे आवश्यक आहे.

❖❖❖❖

स्वच्छंदतावाद (Romanticism)

- अविनाश सप्रे

वाङ्मयावर प्रभुत्व गाजवणारी एक महत्त्वाची वादसंकल्पना म्हणून आपण रोमँटिसिझमचा विचार करीत असतो. असा विचार करीत असताना आपल्या डोळ्यासमोर प्रामुख्याने पाश्चात्य रोमँटिसिझम असतो. रोमँटिसिझमसंबंधी पाश्चात्य जगात अखंड असे कुतूहल आणि जिज्ञासा वावरताना दिसते. वेगवेगळ्या अंगांनी, वेगवेगळ्या भूमिकांतून आणि वेगवेगळ्या अभ्यासपद्धतींचा अंगीकार करुन पाश्चात्य विचारवंत या संदर्भात चिंतन, मनन आणि लेखन करताना दिसतात. या अभ्यासातून जे निष्कर्ष त्यांना हाती लागतात, ते सोदाहरण, सप्रमाण आणि ठोस स्वरुपात इतरेजनांच्या अवलोकनार्थ प्रस्तुत करतात. त्यामुळे देता किती घेशील दो करांनी, अशी आपली अवस्था होते.

रोमँटिसिझम म्हटले की, आपल्या डोळ्यांसमोर त्याचे वैशिष्ट्य दर्शविणारे शब्द येऊ लागतात. बारझनने या संदर्भातील एक भलीमोठी यादीच दिली आहे. रोमँटिसिझम म्हणजे attractive, unselfish, oxuberent, ornamontal, unreal, real, irrational, heroic, noteworthy, conservative, soulful, emotional, fanciful, stupid, revolutionary, nordic, picturesques, formless, formalistic इ. अशा वैशिष्ट्यदर्शक शब्दांच्या आनुषंगाने मग वेगवेगळ्या व्याख्या करण्याचा प्रयत्नही केला जातो. प्रांगने १९१० नंतर जवळजवळ ७०० लेखांतून अशा व्याख्या करण्याचा प्रयत्न झाल्याची नोंद केली आहे. (आणि या प्रत्येक व्याख्येत जणू काही रोमँटिसिझमचा 'खरा गाभा' गवसला असल्याचा दावा आहे.) अशा व्याख्यांतून रोमँटिसिझमसंबंधीच्या परस्परविरोधी आणि टोकाच्या भूमिका व्यक्त होताना दिसतात. उदाहरणार्थ, 'रोमँटिसिझम ही एक मनोरुग्णावस्था आहे, हा एक आजार आहे' इथपासून ते 'रोमँटिसिझम ही एक सार्वत्रिक सार्वकालिक जीवनरीत आहे,' इथपर्यंत, रोमँटिसिझम म्हणजे निसर्गाकडे परत जाणे इथपासून ते वास्तवापासून ते एक पलायन आहे, असे मानण्यापर्यंत, आणि रोमँटिसिझम हा सौंदर्याचा आविष्कार आहे असे मानण्यापासून ते तो एक अद्‌भुततेचा आविष्कार आहे, असे मानण्यापर्यंत मजल मारलेली दिसते. (सौंदर्यवाद, निर्भरवाद, स्वच्छंदतावाद, छायावाद, रोमतांचवाद असे जे प्रतिशब्द आपल्याकडे वापरले जातात, त्यातूनही रोमँटिसिझमची अशी एक-एक छटाच व्यक्त होते.)

हा गोंधळ टाळण्याच्या दृष्टीने पाश्चात्य विचारवंतांनी साधारणतः तीन दृष्टिकोण सोयीचे म्हणून मानलेले दिसतात :

(१) Lavejoy ने 'On the Discrimination of Romanticism' या आपल्या शोधनिबंधात ही संकल्पना वेगवेगळ्या देशांत, वेगवेगळ्या कालखंडांत, वेगवेगळ्या पद्धतीने वापरलेली आहे आणि तिच्या प्रेरणा रुसो, कांट, हेगेल, बेकन, रेव्हदंड वॉर्टन, सेंट पॉल, प्लेटो इ. तत्त्वज्ञान्यांच्या विचारातून घेतल्या आहेत, असे दाखवून दिले आहे. फ्रेंच राज्यक्रांती, ऑक्सफर्ड मुव्हमेंट, हेगेलचे तत्त्वज्ञान, 'निसर्गाकडे परत जा' म्हणणारा तत्त्वविचार, शॉपेनहॉवरचे तत्त्वज्ञान, नित्शेचे तत्त्वज्ञान, नव-प्लेटॉनिक गूढवादाचे पुनरुज्जीवन, शास्त्रीय भौतिकतावाद, इमर्सनने पुरस्कारलेली आधिभौतिकता इत्यादींचा रोमँटिसिझमशी असलेला अनुबंध त्याने इथे दाखवला आहे. तेव्हा अशा परिस्थितीत गोंधळ टाळून आकलन करून घेण्यासाठी 'बहुवादीत्वाचा' (Plurality) आपण स्वीकार करावा असे

त्याने सुचवले आहे. आणि एकच एक रोमँटिसिझम आहे, असे न मानता **अनेक रोमँटिसिझम** आहेत असे मानावे असे त्याचे सांगणे आहे. [१]

(२) लॅव्हिजॉयच्या भूमिकेपेक्षा वेगळा दृष्टीकोण रेने वेलेक आणि फ्राय यांनी मांडला आहे. एखादी संकल्पना विशिष्ट सांस्कृतिक वातावरणातून आणि विशिष्ट कालखंडात निर्माण होते आणि म्हणून रोमँटिसिझम ही वादसंकल्पनाही **'एका विशिष्ट ऐतिहासिक काळातली एक विशिष्ट संवेदनशीलता'** आहे, असे मानायला हवे, असे त्यांचे मत आहे. रोमँटिसिझमचा विचार 'सार्वकालिक प्रवृत्ती' म्हणून करणे, ही एक 'फॅलसी ऑव्ह टाईमलेस कॅरेक्टरायझेशन' आहे असे त्यांना वाटते. "Not as arbitrary linguistic labels, nor as metaphysical entities, but as norms which dominated literature at a specific time of the historical process" अशी भूमिका आहे. (१) काव्याचा विचार करताना कल्पनाशक्ती (२) विश्वाचा विचार करताना **निसर्ग** आणि (३) शैलीचा विचार करताना **प्रतीके** आणि प्राक्कथा या तीन कसोट्या रोमँटिसिझमचा विचार करताना लक्षात घ्याव्यात असे त्यांना वाटते. १७९० ते १८३० ह्या कालखंडात रोमँटिसिझम ही एक 'historic centre of gravity' असल्याचे सांगून हा आत्मदर्शन आणि बाह्य-अनुभव यांचा मेळ (रिकन्सीलिएशन) घालण्याचा तेव्हाचा हा एक सर्जनशील प्रयत्न आहे, असे ते सांगतात. वेलेकच्या मताने रोमँटिक प्रतिभा '**संश्लेषणात्मक**' (सिंथेटीक) असून 'a sense of continuity between man and nature and the presence of God' हे तिचे वैशिष्ट्य आहे. निर्मितीचे उर्जाकेंद्र या वृत्तीत अन्यत्र नसून त्याच्या '**मनात**' आहे आणि ज्याचे अनुकरण करायचे ते बाहेर नसून त्याच्या **व्यक्तित्वातच आहे**. ह्या कालखंडातले लेखक, कवी, कलावंत या **आत्मदर्शी जाणिवेने** झपाटलेले असून त्यांचे अवघे सामर्थ्य, शैली ज्याला '**युगचैतन्य**' (Spirit of the age) म्हणतो, ते पकडण्यासाठी अवघे सामर्थ्य, पणाला लावण्यात आले आहे. ह्या ध्यासातून जे दर्शन घडते, जी जाणीव निर्माण होते, जी बेभान बेहोषी येते आणि प्रसंगी जी व्याकुळता निर्माण होते, ती तेव्हाच्या अव्वल दर्जांच्या प्रतिभेतून व्यक्त झालेली दिसते.

रेनेवेलेक आणि फ्राय इत्यादींनी विशिष्ट कालखंडाच्या संदर्भात ही जी भूमिका मांडली आहे तिला आपण **कालवाचक संकल्पना** (Period Concept) म्हणूया.

इथे या आनुषंगाने आणखी एक मुद्दा लक्षात घ्यावा. तो म्हणजे रोमँटिसिझम ही या कालखंडातली फक्त वाङ्मयीन संकल्पना नसून तिचा आविष्कार **धर्म, सौंदर्यशास्त्र, इतिहासमीमांसा, राजकारण आणि व्यक्तिविषयक जीवनधारणा, संगीत, चित्रकला अशा विविध क्षेत्रांत झालेला आहे**. वर्डस्वर्थ, शेली, किट्स, हेन, बॉदलेयर, ह्युगो, रुसो, इत्यादींच्या सर्जनशीलतेसंबंधीचे विवेचन या दृष्टीने जसे महत्त्वाचे आहे, तसेच नॉवेलीस, श्लायरमारवर, लॅमेनस इत्यादींचे धर्मचिंतन, एडमंड, बर्क, लँडर, मॅझेनी, वॅगनर इत्यादींचे राजकारण, सर वॉल्टर स्कॉट, कार्लाइल इत्यादींची इतिहासमीमांसा आणि गटे, रूसो, बायरन इत्यादींची व्यक्तिजीवनविषयक मते या दृष्टीने त्या रोमँटिसिझमचाच आविष्कार आहे हे लक्षात घ्यायला हवे. रोमँटिसिझम हा एक निव्वळ वाङ्मयीनवाद नसून '**जीविताकडे पाहण्याची एक मूलभूत दृष्टी आहे.**' किंवा '**अनुभव घेण्याचा एक मार्ग आहे**' असे आपल्याकडे जे श्री. के. क्षीरसागर म्हणत असत त्याचा अर्थ असा होतो. १९ व्या शतकानंतर आणि ब्रिटिशांशी

संपर्क आल्यानंतर महाराष्ट्रातही जी नवी प्रक्रिया सुरु झाली, तिचा विचारही ह्या दृष्टीने होऊ शकतो. न्या. रानड्यांनी धर्म / अर्थ व इतिहाससमीमांसा, फुल्यांची बंडखोरी, विष्णुशास्त्री चिपळूणकरांचा पुनरुज्जीवनवाद, आगरकरांचा सुधारणवाद आणि केशवसुतांची कविता अशा रोमँटीक जीवनवृत्तीचेच आविष्कार आहेत; मात्र आपण रोमँटिसिझमला केंद्रवर्ती कल्पून अशा उदाहरणांच्या आधारे १९ व्या शतकातील महाराष्ट्राचे विविध क्षेत्रांतले जीवनदर्शन तपासलेले नाही ही वस्तुस्थिती आहे.

(३) ह्या दोन टोकांच्या भूमिकांशिवाय लिलियन प्रूस्तने आणखी एका महत्त्वाच्या मुद्द्याकडे आपले लक्ष वेधले आहे. वेगवेगळ्या विशिष्ट कालखंडात वेलेक / फ्राय इत्यादी मानतात त्याप्रमाणे जी रोमँटिक प्रवृत्ती वावरताना दिसते, तिच्यात वरवर पाहता जसे साम्य आढळते तसे खोलात गेल्यावर कित्येक भेदही आढळून येतात; आणि वेगवेगळ्या देशांत **त्या देशाच्या खास गरजेप्रमाणे कमीअधिक 'भर' (Emphasis) दिलेला दिसतो.** (उदा., इंग्लीश रोमँटिसिझममध्ये वास्तवावर भर दिसतो, फ्रेंचमध्ये आक्रमक भावनात्मकता आणि स्वातंत्र्यप्रियता दिसते आणि जर्मन साहित्यात आधिभौतिकता प्रभावी झालेली दिसते.) आपल्याकडेही मराठीतली हरिभाऊ आपट्यांची 'पण लक्षात कोण घेतो?' आणि बंगाली साहित्यातली शरदबाबूंची 'देवदास' सारखी कादंबरी घ्यावी आणि तौलनिकपद्धतीने हा विचार तपासावा. मराठी संस्कृतीतल्या रोकडसुधारणावादाशी बंगाली वृत्तीतल्या भावनात्मकतेची ही तुलना होते आणि त्यातून हा मुद्दा स्पष्ट होतो. प्रुस्तबाईंच्या विचारानुसार बघायचे, तर ही संकल्पना '**देशीकतेच्या**' (नेटिव्हीझम) आनुषंगाने लक्षात घ्यावी लागते.

अठराव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि एकोणिसाव्या शतकात युरोपमध्ये जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रात हा जो बदल झाला त्याचा उल्लेख प्रसिद्ध विचारवंत आयसा बर्लीन यांनी '**युरोपियन विचाराच्या मुळावरच घाव घालणारा जाणिवेचा बदल**' ('Shift of consciousness' that 'cracked the backbone of European Thought') असा अर्थपूर्ण व नेमक्या शब्दांत केला आहे. हे 'बॅक बोन' म्हणजे यूरोपियन संस्कृतीतला '**बुद्धिवाद**' (Reason). मानवी स्वभाव, मानवी स्वरूप, समाज आणि निसर्ग यांना निखळ बुद्धीच्या जोरावर समजून घेण्याच्या प्रवृत्ती विरोधी रोमँटिसिझमच्या रूपाने बंड पुकारले गेले आणि जडवादाच्या पलीकडे नेणाऱ्या चैतन्यतत्त्वाचा पुरस्कार केला गेला. 'रेशनॅलिझम' ऐवजी 'इरॅशनल' चे आणि वस्तुनिष्ठेऐवजी '**व्यक्तिवादाचे**' (Subjectivism) माहात्म्य पुकारले गेले. अठराव्या शतकातल्या 'नव-अभिजातवादाची' पार्श्वभूमी पण इथे लक्षात घ्यायला हवी; कारण या नव-अभिजातवादालाही रोमँटिसिझमच्या रूपाने प्रतिक्रिया निर्माण झाली. अठराव्या शतकात, विशेषतः विज्ञानाच्या क्षेत्रात निसर्गाकडे बघण्याची जी दृष्टी होती तिलाच झुगारले गेले. या काळात गणित आणि भौतिकशास्त्रामध्ये नवनवीन शोध लागत होते. देकार्त आणि न्यूटनचा प्रभाव निर्माण झाला होता. सर्जनशील निर्मिती त्याला अपवाद नव्हती. गणिततज्ज्ञाप्रमाणे साहित्यिकालाही असे वाटत होते की, **विश्व हे यंत्रासारखे आहे आणि यंत्राच्या चलनाप्रमाणे विश्व नियंत्रणाचे नियमही यांत्रिक आणि तार्किक आहेत.** [३] विश्वाचे रहस्य त्यामुळे समजून घेणे सहज शक्य आहे. निसर्ग, माणूस आणि समाज यांचा विचारही या पद्धतीने करता येतो. अभिजातवादात त्यामुळेच बुद्धीला / विवेकाला (Reason) सर्वश्रेष्ठ स्थान प्राप्त झाले. माणसावर बुद्धीचेच नियंत्रण असते असे मानले जाऊ लागले. माणसाचे स्वरुप निर्विकारपणे विचारात घेतले जाऊ लागले आणि 'वस्तुनिष्ठे' ला

अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झाले. कलेमध्येही प्राचीन ग्रीक आणि रोमन संस्कृतीने सिद्ध केलेल्या सौंदर्य कल्पनांना प्रमाण मानले जाऊ लागले. ॲरिस्टॉटल होरॅस, लॉजायन्स इत्यादींचे या संदर्भातील विचार आधारभूत धरले गेले. कलेमध्ये अंत:प्रेरणेपेक्षा कौशल्याला महत्त्व प्राप्त झाले.[४] जर्मन तत्त्वज्ञ ख्रिश्चन वूल्यने तर 'देव हासुद्धा Pure reason' आहे असे घोषित केले.

रोमँटिसिझम हे ह्या भूमिकेविरोधी उभे राहिलेले जबरदस्त बंड होते. जीवनात प्रत्ययाला येणाऱ्या सत्याचा विचार यांत्रिकपद्धतीने करता येणार नाही, असा विचार करणे म्हणजे खूप काही हरवणे. मुख्य म्हणजे विश्व ही यांत्रिक बाब आहे. हेच त्यांनी अमान्य केले; आणि **बुद्धीपेक्षा 'कल्पनाशक्तीचे' श्रेष्ठत्व मान्य केले.**[५] विश्वाचा विचार ही प्रचंड अशी रहस्यमय बाब आहे, अशी त्यांची श्रद्धा ठरली. **निसर्ग ही एक सेंद्रीय (Organic) बाब आहे** असे मानले. जडजगतापासून परात्म झालेल्या माणसाला पुन्हा या जगाशी जोडायला हवे, **जड वस्तू आणि मन:शक्ती यांचा संयोग व्हायला हवा, माणसाच्या आंतरिक जाणिवेतील मूल्यभाव, त्याची दूरगामी हेतूपूर्णता आणि जडजगतातील संख्यात्मक वास्तव यांचा मिलाफ घालणे,** निसर्गाचा माणूस हा एक अविभाज्य घटक आहे हे प्रस्थापित करणे आणि जडजगताच्या कल्पनेला एक चैतन्यशाली स्वरूप प्राप्त करून देणे, अशी रोमँटिसिझमची धारणा ठरली. यातूनच कलानिर्मिती हा एक आत्माविष्कार ठरला. निर्मितीमध्ये '**स्व**' **ला** (Self) **केंद्रस्थान मिळाले**, त्यामुळे निर्मात्याचे **व्यक्तिमत्त्व** निर्णायक ठरले गेले. **आत्माविष्कार महत्त्वाचा ठरला**. त्यामुळेच वर्डस्वर्थला 'काव्य हे उत्कट भावनांचा सहजस्फूर्त आविष्कार आहे' असे म्हणावेसे वाटले तर शेलीने 'काव्य हा कल्पनेचा आविष्कार आहे' असे मानले. कलानिर्मिती ही Internal made external ठरली. नवअभिजातवादाने 'कला ही अनुकरणशील' असते असे मानले व बिंब-प्रतिबिंबाचा दाखला दिला. आता त्याच्याऐवजी रोमँटिसिझमच्या प्रक्रियेत प्रतिभाशक्तीही किरणोत्सर्जक (रेडिअंट) दीप्तिमान दिव्यासारखी असते असे मानले गेले.[६] कवीचे मन ही एक 'तटस्थ बाब' नसून भावनात्मक आणि सौंदर्यात्मक अनुभवांचा आविष्कार करणारे ते एक प्रोजेक्टर आहे, असे मानले गेले. अंत:प्रेरणा (intuition) आणि perception ह्या बाबी महत्त्वाच्या ठरल्या.

रोमँटिसिझमच्या ह्या जडणघडणीत '**औद्योगिक क्रांती**' आणि '**फ्रेंच राज्यक्रांती**' ह्या दोन क्रांत्यांचाही सहभाग महत्त्वाचा ठरला. औद्योगिक क्रांतीमुळे झपाट्याने होणाऱ्या शहरीकरण आणि निसर्गनाश यांविरूद्ध '**निसर्गपूजे**' चे माहात्म्य रोमँटिसिझमने स्वीकारले आणि फ्रेंच राज्यक्रांतीतून '**समता, बंधूता** आणि **स्वातंत्र्य**' ह्या तत्त्वत्रयीचा उद्घोष झाला. हे सारे घेऊन पाश्चात्य रोमँटिसिझम कलेच्या प्रांतात दुमदुमत राहिला आणि ब्रिटिशांच्या संपर्कानंतर भारतीय विचारावर आणि सर्जनशील निर्मितीवर त्याचा प्रभाव पडला. हा प्रभाव जसाचा तसा इकडे आला असे झाले नाही, आणि तसे होणे शक्यही नव्हते. तिकडून आलेल्या या नवविचारांची समक्षता (Confrontation) भारतीय परिस्थितीशी झाली आणि मगच इथल्या निर्मितीतून त्याचा आविष्कार झाला.

रोमँटिसिझमचा विचार करताना जे महत्त्वाचे तीन दृष्टिकोण स्वीकारले जातात, त्यांचा प्रथम विचार केल्यानंतर आपण रोमँटिसिझम ही वाद संकल्पना एकोणिसाव्या शतकात युरोपमध्ये कोणत्या पार्श्वभूमीवर आणि कशा स्वरूपात निर्माण झाली आणि फोफावली ते पाहिले. ते पहात

असताना रोमँटिसिझममधून आविष्कृत झालेल्या काही वैशिष्ट्यांचा उल्लेखही झाला. आता या रोमँटिसिझमला भेदाभेदाच्या पलीकडे जाऊन पायाभूत असणाऱ्या **तत्त्वत्रयीचा** विचार करू.

अ) **कल्पनाशक्ती :-** रोमँटिसिझममध्ये '**कल्पनाशक्ती**' **ला (Imagination) सार्वभौम व मुलभूत अशी शक्ती मानले गेले आहे.**[७] अंत:प्रेरणेतून निर्माण होणाऱ्या ह्या गूढशक्तीचे स्वरुप समजून घेण्याचा प्रयत्न सातत्याने चालू असलेला दिसतो. इंग्रजी वाङ्मयात कोलरीजने असा एक थोर प्रयत्न केला आणि तो प्रतिष्ठित झाला. त्याने Fancy and Imagination या दोन वेगळ्या बाबी मानल्या. (Fancy is an associative process, the imagination is a creative one...fancy is made of memory which receives all the materials readymade from the law of association... इ.) आणि त्याचबरोबर Primary imagination and Secondary imagination यांच्यातही भेद कल्पिला. त्यांच्या मते Primary imagination ही एक जिवंत अशी शक्ती असून तिच्या द्वाराच मानवी perception शक्य होत असते. आणि मर्त्यमनात अमर अशा निर्मितीच्या क्रिया घडवून शाश्वत 'मी' चा (I am चा) आविष्कार प्रत्यक्षात येत असतो. कल्पनेच्या असंस्कारित सामग्रीला वेगवेगळे घाट देण्याचे सामर्थ्य Secondary imagination मध्ये असते. It dissolves, diffuses and dissipates in order to Re-create) ह्या कल्पनाशक्तीची तीन वैशिष्ट्ये दिसतात.

१) The esemplastic Power : ह्या शक्तीमुळे विभक्त घटकांना एकत्र आणून त्यांच्याकडून मेळ (हार्मनी) निर्माण करणे शक्य होते. विश्वाच्या मूळाशी असलेल्या अदृश्य एकतेचा (यूनिटी) शोध घेता येतो.

२) The Mediating Power : पहिल्या प्रक्रियेसाठी ही प्रक्रिया मदत करते. ही शक्ती संयोजन आणि संश्लेषण करुन परिचित विश्व आणि त्याच्या पलीकडे असलेल्या विश्वामध्ये साखळी म्हणून काम करते. रोमँटिसिझममध्ये जो गूढवाद शिरतो, त्याचे हे कारण होय.

३) The Modifying Power : ही रूपांतर करण्याची शक्ती. त्यामुळे चैतन्यशक्तीद्वारा प्राप्त झालेल्या अनुभवांचा मेळ घालता येतो. त्यांना सौंदर्यात रूपांतरित करता येते.

कोलरीजच्या विवेचनाचा शोध घेत पुढे विसाव्या शतकात रिचर्डस्‌ने ह्या कल्पनाशक्तीची अधिक शास्त्रीय मीमांसा केलेली दिसते. त्याच्या मते कल्पनाशक्तीचे सहा अर्थ संभवतात : (१) विविध प्रतिमांची निर्मिती, (२) अलंकारिक भाषेचा वापर, (३) परस्परांविषयीच्या सहानुभावाची भावना, (४) सामान्यत: एकत्रित येणार नाहीत अशा घटकांना एकत्रित आणू शकणारी शोधकृती व शक्ती, (५) निर्मितीसाठी आवश्यक असणाऱ्या घटकांना निवडण्याची दृष्टी आणि (६) जास्तीतजास्त विरोधी प्रेरणांचे जास्तीतजास्ती संतुलन साधणारी शक्ती, त्याचेच कोलरीजने that synthetic and magical power असे वर्णन केले आहे. रिचर्डस्‌च्या मते ही सहावी शक्ती फार महत्त्वाची आहे. "The equilibrium of opposed impulses" असे त्याबद्दल रिचर्डस् म्हणतो. ह्या शक्तीमुळेच 'We find ourselves composed' असे घडते, हे तो दाखवून देतो.

ही जी कल्पनाशक्ती आहे ती निसर्गाकडे तीन दृष्टीकोनातून बघते :

१) निसर्गाची आकस्मिक वस्तुरूपता म्हणून स्वीकारणे आणि तिच्या ऐश्वर्याचे भक्तीने चिंतन करणे. अशा प्रकारात वस्तूची गुणवत्ता स्वयंभू स्वयंप्रकाशी आणि श्रीमंत आहे अशी श्रद्धा असते. निसर्गसमीपतेत विलक्षण समाधान लाभते, त्याचा आस्वाद घ्यावासा वाटतो, पलीकडच्या बलवत्तर शक्तीचे प्रातिनिधिक रूप म्हणजे निसर्ग असे मानले जाते. इथे निसर्गाला आव्हान असत नाही आणि निसर्गाच्या आध्यात्मिक शक्तीबद्दल शंका असत नाही. रोमँटिसिझममध्ये यामुळे धर्मप्रायता येते.

२) दुसऱ्या प्रकारात कल्पनेने **प्रतिस्पर्धी असे पर्यायी विश्व** निर्माण केलेले असते. निसर्गाकडे बघण्याचा आक्रमक पवित्रा घेतलेला असतो. कधीकधी साशंक वृत्तीने पाहिले जाते. एक गरज म्हणून कल्पनाशक्तीचा आधार घेतला जातो. निसर्गाच्या पलीकडे जाण्याची झेप घेतली जाते. त्यामुळे समाधान आणि समाधानतेऐवजी अखंड अशी अस्वस्थता निर्माण होते. निसर्ग पुरेसा नसेल तर कल्पनाशक्तीने स्वतःच्या अधिकारात नवनिर्माण करण्याचा प्रयत्न असतो. भावना, इच्छाशक्ती आणि बुद्धी यांना 'रूपातिरेकाचे' (Hypertrophy) स्वरूप प्राप्त होते. मानवी शक्ती फार ताणली जाते. नैतिक शक्ती व प्रेमभावना वेगळ्या केल्या जातात. ही प्रवृत्ती बंडखोर असते.

३) तिसऱ्या प्रकारात कल्पनाशक्तीमध्ये नकाररूप (निगेशन) प्रकट होते. वस्तुतः निसर्गात नकार नसतो. उदा. अंधार विरूद्ध प्रकाश असे नसतें तर अंधार आणि प्रकाश असे असते. मानवी मन आणि मानवी भाषेत 'नकार' असतो आणि त्याचा संबंध भेदाभेदविवेकाशी असतो. तर ह्या शक्तीचे स्वरूप कसे असते? तर **विश्वाची बोधना होण्याच्या कृतीतच विश्वाची निर्मिती होते**. (We create the world in the act or perceiving it.) इथे झगडा असत नाही. संघर्ष असत नाही. इथे दृश्य आणि 'दृष्टा' (पर्सिव्ह आणि पर्सिव्हर) यांना वेगळे करता येत नाही. इथे प्रतिस्पर्धी पण असत नाही. वस्तुंचे विसर्जन करण्याचा प्रश्न असत नाही. जे जाणवते ते 'अद्वैतरूप' असते. आपल्याकडे ज्ञानेश्वरांनी ह्या प्रकारच्या शक्तीचे विलक्षण सुंदर असे विवेचन 'अमृतानुभवात' केले आहे. उदा., "कां भूमी कुंभ ठेविजे । ते सकुंभना आपजे । तो नेलिया म्हणजे । तेणे 'पिणे'" केशवसुतही आपल्या कवितेत 'काय म्हणावे या स्थितीला ?' असा प्रश्न करून 'झपूर्झा गडे । झपूर्झा' असे उत्तर देतात.

कल्पना शक्तीचे हे विविध दृष्टिकोण एखाद्या कवीमध्ये एकत्रित असू शकतात किंवा सुटेसुटेही असू शकतात.

ब) व्यक्तिवाद : रोमँटिसिझमचे दुसरे मोठे वैशिष्ट्य म्हणजे व्यक्तिवादाविषयीचा (Individualism) आत्यंतिक आग्रह, 'स्वतःला सर्वोच्च समजण्याची प्रवृत्ती' म्हणजे व्यक्तिवाद असे 'ऑक्स्फर्ड डिक्शनरी' सांगते. समाज किंवा राज्यापेक्षाही व्यक्ती मोठी आहे असे मानणारे तत्त्वज्ञान यात आधारभूत असते. व्यक्तीला व्यक्ती म्हणून स्वयंभू असे महत्त्व आहे आणि म्हणून व्यक्तिस्वातंत्र्य हा मुलभूत हक्क आहे. व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याबद्दलचा आदर समाजात भ्रातृभाव निर्माण करू शकतो. व्यक्तीच्या स्वातंत्र्याच्या आड जे जे येते ते सारे शत्रूवत मानून आणि वाट्टेल तेवढी किंमत देऊन हे स्वातंत्र्य जपायला हवे असे मानले जाते. सर्व बाह्यसंबंध उपरे आणि म्हणून खोटे आहेत आणि खरे सत्य म्हणजे जे जे 'स्व' ला (self ला) जाणवेल तेच. व्यक्तीचे 'आंतरिक जीवन' हेच खरे 'अधिकृत जीवन' (authentic) असते आणि त्याचा आविष्कार

महत्त्वाचा असतो. "It is the fundamental trail of the Romantic that he invariably apprehends the outer world through the mirror of his ego." हा '**इगो**' फार महत्त्वाचा. ह्यातून आत्मकेंद्री वृत्तीला महत्त्व प्राप्त होते, self assertion ला महत्त्व प्राप्त होते. 'वस्तुनिष्ठते' पेक्षा (objectivity) '**आत्मनिष्ठा**' (subjectivity) निर्णायक स्वरूपात महत्त्वाची ठरते. रूसोचे 'कन्फेशन्स' हे आत्मपर लेखन या दृष्टीने अत्यंत महत्त्वाचे आहे. व्यक्तीला मोठे मानण्याच्या ह्या वृत्तीमुळेच 'हीरो' बद्दलचा आदर व्यक्त होऊ लागतो. कार्लाईलचे 'हीरो अँड हीरो वर्शिप' हे पुस्तक याचे प्रतीक. जीवनाच्या विविध क्षेत्रातल्या थोर व्यक्तिमत्त्वाबद्दलचा अतिरेकी आदर त्यात भक्तिभावाने आला आहे. समाजाची धारणा करणे आणि समाजाचा विकास करणे अशा 'नायका' मुळे शक्य होते असे इथे गृहीत आहे. नित्शेची 'सुपरमॅन' ची कल्पना याचाच आविष्कार आहे. बुद्धीच्या शिस्तीपेक्षा wisdom of body आणि will to power ह्या त्याच्या मते अत्यंत महत्त्वाच्या आहेत. एवढेच काय शिस्तीच्या नावाखाली येणाऱ्या कोणत्याही दडपणाच्या तो विरोधी आहे. बौद्धिकतेच्या पायावर आधारलेल्या कोणत्याही समाजरचनेपेक्षा नित्शेचा सुपरमॅन आपल्या इच्छाशक्तीवर उच्चस्तर दर्जाचा 'ॲरिस्टॉक्रॅटिक' समाज निर्माण करू शकतो अशी इथे श्रद्धा आहे. इंग्रज कवी 'बायरन' चे जगणे ह्या स्वातंत्र्यवृत्तीचाच बेभान आविष्कार होय. "पूजितसे मी कवणाला ? तर मी पूजी आपणाला ! आपणामध्ये विश्व पाहूनी पूजितसे मी विश्वाला" हा केशवसुतांचा अहंकारी वाटणारा उद्‌गारही याचेच प्रतीक. हा व्यक्तिकेंद्री दृष्टिकोण इतका ताणला जातो की, त्यातून **व्यक्ती विरुद्ध समाज** असे द्वंद्व उभे राहते, समाजाभिमुख अशी जी जी मूल्ये आहेत ती धिक्कारण्याची, अव्हेरण्याची प्रवृत्ती त्यातून उभी राहते. स्वातंत्र्याच्या नावाखाली स्वैराचार प्रतिष्ठित होऊ शकतो. समाजस्वास्थाच्या दृष्टीने धोकादायक असलेली 'सैतानी शक्ती' बोकाळू शकते. इतिहासाच्या परिमाणातून निर्माण झालेली व्यवस्था नव्या गरजेतून बदलू शकते, पण बदलाच्या नावाखाली 'अनार्की' येऊ शकते. व्यक्तिमात्राला झपाटणारी अस्वस्थता आणि अस्थिरता त्याला कुरतडू शकते. टोकाच्या व्यक्तिवादातून विकृती (morbidy) आणि विकृतवृत्ती निर्माण होऊ शकते. पाश्चात्त्य जगतात अशा रोमँटिक वृत्तीने झपाटलेल्या अनेक लेखक / कलावंतांनी आत्महत्या करण्याचा प्रयत्न केला आहे. काहीजण वेडे झाले आहेत. काहींच्या मध्ये पुढे पुढे विकृती बोकाळली आहे. काहीजण 'व्यसनाधीन' झाले आहेत. ('कन्फेशन्स ऑफ ॲन ओपीयम इटर' हे पुस्तक ह्या वृत्तीवर प्रकाश टाकते.) रोमँटिसिझमच्या ह्या व्यक्तिकेंद्रित्वातून 'डिक्टेटर' निर्माण होण्याचा धोका आहेच. अतिरेकी अहंकार विध्वंसक बनण्याची शक्यता आहेच. असे धोके व्यक्तिवादाच्या प्रस्थापनेच्या नावाखाली रोमँटिसिझम मध्ये संभवत असतात. पण त्याला पर्यायच असत नाही. व्यक्तिवादाचे माहात्म्य रोमँटिसिझम इतके मानतो की त्यातूनच '**स्वचे वैश्वीकरण**' (Universalization of the self) केले जाते. 'रोमँटिक आदीमतेचा' (Romantic Primitivism) पुरस्कार केला जातो. ह्या व्यक्तिवादामुळेच आत्मविष्कारापासून ते थेट आत्मनाशापर्यंतच्या सर्व चांगल्या वाईट शक्यता रोमँटिसिझममधून प्रगट झाल्या.

क) भावना (feelings) : रोमँटिसिझम मध्ये व्यक्तीच्या 'व्यक्तिमत्त्वाला' अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झाल्यामुळे अपरिहार्यपणे **व्यक्तीच्या भावनांनाही महत्त्व प्राप्त** होणे साहजिक आहे. बुद्धीपेक्षाही व्यक्तीच्या **प्रेरणांना** इथे महत्त्व आहे. अठराव्या शतकापर्यंत माणसांच्या सर्वसामान्य भावनांच्या सर्वसाधारण आविष्काराला महत्त्व होते. रोमँटिसिझममध्ये व्यक्तीच्या '**व्यक्ती**' म्हणून ज्या **स्वतंत्र** आणि **खाजगी भावना** आहेत, त्यांचा आविष्कार होऊ

लागला. भावनांचे '**खाजगीपण**' महत्त्वाचे ठरले. व्यक्तीच्या संवेदनशीलतेला महत्त्व प्राप्त झाले. व्यक्तीच्या सुखदु:खांचे केंद्र त्याचे '**हृदय**' बनले; बुद्धी नव्हे. एवढेच काय हृदय हेच बुद्धीच्या प्राप्तीचे साधन बनले. बुद्धिवादाचे वर्चस्व नाकारले गेले. एक व्यक्ती दुसऱ्या व्यक्तीपेक्षा व्यक्ती म्हणून व्यक्तिमत्त्वाच्या पातळीवर वेगळी आणि स्वतंत्र असू शकते ह्या दृष्टिकोणामुळे आविष्कारामध्ये वैविध्य आले. कोलरीजने What we feel, we know असे जे म्हटले आहे ते व्यक्तिवादी भावनांचे घोषवाक्यच होय, बुद्धीच्या अगोदर हृदयावर विश्वास, श्रद्धा ठेवली पाहिजे कारण माणसाला विश्वचैतन्याशी जोडणारा आवश्यक घटक हृदयातच असतो अशी इथे धारणा असते. भावनांची उत्कटता म्हणूनच इथे मन:पूर्वक मानली जाते; आणि अशा भावनांना धर्मश्रद्धेइतके पवित्र मानले जाते. अशा भावनांच्या आविष्कारातून सौंदर्याची निर्मिती होते, म्हणून विज्ञानाच्या घोडदौडीच्या काळातही काव्याची गरज आहे असे मानले गेले. काव्याच्या आविष्कारात भावनात्मकतेमुळे '**आवेग**' (overflow) आणि '**उत्कटता**' (Intensity) आणि '**सहजस्फूर्तता**' (spontanity) ह्यांना महत्त्व प्राप्त झाले. ह्यातूनच वाङ्मयात '**भावकाव्य**' (Lyric) हा प्रकार सुप्रतिष्ठीत झाला. प्रेमभावना, श्रृंगार, निसर्गाची गहिरी ओढ, मृत्यूबद्दलचे चिंतन, स्वातंत्र्याची आकांक्षा, गूढभावनांची, उदात्तता चित्रित करण्याची धडपड, इत्यादी विषय अशा कवितेतून येऊ लागले. (इंग्रजी वाङ्मयातील वर्डस्वर्थची निसर्गकविता, कीट्सची सौंदर्यदर्शी कविता, शेलीची आदर्शध्यासी कविता, बायरनची स्वातंत्र्यबेहोषी यांचा आविष्कार रोमँटिसिझमचे सामर्थ्य प्रत्ययाला आणून देतो.) बेहोषी, व्याकुळता, हळवेपण, कारूण्य, राग, लोभ अशा भावनांच्या छटा या प्रकारच्या लेखनातून अक्षरबद्ध झाल्या.

एकोणिसाव्या शतकात विशेषत: पूर्वार्धात इंग्लंड, अमेरिका, फ्रान्स आणि जर्मनी इ. देशांत जीवनाच्या सर्वच क्षेत्रांवर, आणि म्हणून साहित्यावरही परिणाम करणाऱ्या रोमँटिसिझमचे तात्त्विक आकलन आपण करून घेतले. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात आणि पुढे विसाव्या शतकात या रोमँटिसिझमचा ऱ्हास सुरू झाला; युरोपमधली परिस्थितीही आरपार बदलली आणि जीवनाला ढवळून टाकणारी नवी आव्हाने पुढे आली, या सर्वांना 'रोमँटिक' म्हणून सामोरे जाणे अपुरे, अवघड ठरू लागले. रोमँटिसिझमचा प्रभाव कमी झाला, पण रोमँटिसिझमने स्वीकारलेल्या श्रद्धा आणि तत्त्वे नव्या रूपात आविष्कृत होत राहिली असे विसाव्या शतकाच्या युरोपीयन वाङ्मयाच्या आकलनातून लक्षात यावे. इथे एडमंड विल्सन म्हणतो ते आठवते. "What really happens......is that one set of methods and Ideas is not completely suserseded by another......but that it trives in its teeth......so that......certain members or a school, inaffetuted by new influences will continue to practice its methods and to exploit its possibilities further and further" (Axel's Castle) ह्या भूमिकेतून बघितले तर पाश्चात्य देशातल्या खालील नव्या प्रवृत्ती वा चळवळींमधून रोमँटिसिझमच्या कोणत्या ना कोणत्या प्रमुख तत्त्वांचा आविष्कार होताना दिसेल :

(१) प्रतीकवादाची नवी चळवळ – (जॉयस, येट्स, पॉल-व्हॅलरी, प्रूस्त, रिल्के इ.)
(२) कलेकरता कला ही प्रवृत्ती (आविष्कारावरचा भर.)
(३) नेणिवेचा आविष्कार करणारी '**अतिवास्तववाद**' (सूररिॲलिझम) ही चळवळ आणि **परिणामदर्शी** (इंप्रेशिनिझम) दृष्टिकोण.
(४) आत्मनिष्ठेला (सब्जेक्टिव्ह) महत्त्व देणारा अस्तित्ववाद.
(५) काळ आणि अवकाश, स्वप्नांचे विश्व, मिथ्सचा वापर इ. म्हणून प्रकट होणारी नवसंवेदनशीलता.

आता मराठी साहित्याच्या संदर्भात रोमँटिसिझमचा विचार करायचा म्हटले तर एकोणिसाव्या शतकात इथे ब्रिटीश सत्ता स्थिरावल्यानंतर त्यांनी सुरू केलेल्या नव्या शिक्षणपद्धतीमुळे इथे नव्या परिवर्तनाला जी सुरवात झाली तिचा सर्वंकष विचार करायला हवा. इंग्रजी वाङ्मयाच्या आणि इंग्रजी शिक्षण पद्धतीच्या माध्यमातून या रोमँटिसिझमचा आपल्या वाङ्मयावर प्रभाव पडला आणि आपले वाङ्मयीन रूप बदलले ही वस्तुस्थिती आहे. पण हा प्रभाव पडताना काय घडले ? कोणते घटक त्याला कसे कारणीभूत झाले ? कोणती माध्यमे त्यासाठी उपलब्ध झाली ? जे आपल्यापर्यंत पोहचले त्याचा स्वीकार करीत असताना नेमके काय घेतले होते ? जे घेतले तेच का घेतले गेले ? जे घेता आले नाही ते का ? या रोमँटिसिझममध्ये इथल्या परंपरेचे कोणते धागेदोरे मिसळले ? म्हणजे इथे परंपरा आणि नवता यांचा संयोग कसा झाला ? अशा काही मुलभूत प्रश्नांच्या आधारे मराठी रोमँटिसिझम तपासायला हवा. तौलनिक अभ्यास पद्धतीचा वापर करून हे विवेचन स्वतंत्रपणे करता येते.[१]

मात्र हे निश्चितच की इंग्रजी माध्यमातून आलेल्या या रोमँटिसिझममुळे एकोणिसाव्या शतकात मराठी साहित्यात नवे पर्व सुरू झाले. विशेषतः कविवर्य केशवसुतांच्या काव्यात या नवतेची स्पष्ट,सम्यक जाणीव दिसून येते. नव्या युगातील नव्या दमाचा शूर शिपाई आहे असे त्यांनी उद्घोषित केले. कवीचे मोठेपण सांगताना 'आम्ही कोण म्हणूनि काय पुससी ? आम्ही असू लाडके । देवाचे ।' असे ठासून सांगितले. 'पूजितसे मी कवणाला ? तर पूजितसे अपुल्याला । आपल्यामध्ये विश्व पाहूनी । पूजितसे मी विश्वाला' अशा शब्दांत कवीचा (अहंकारी वाटावा असा) व्यक्तिवाद सांगितला. 'जे रम्य ते बघुनिया मज वेड लागे । गाणे मनात मग होय सवेचि जागे ।' अशी स्फूर्ती सांगितली. 'प्रौढत्वी निज शैशवास जपणे' हा कवीचा बाणा सांगितला. 'समतेचा ध्वज उंच धरा रे' असा पुकारा केला. 'नियमन मनुजासाठी' अशी प्रागतिक दृष्टी घेतली. 'पद्यपंक्तिची तरफ आमुच्या करी विधीने दिली असे' हे भान ठेवले. 'प्रकाश गेला तिमिर हरपला । काय म्हणावे या स्थितिला' अशी उन्मनी अपूर्वावस्था शब्दबद्ध केली. 'पृथ्वीचा सूरलोक' बनविण्याचे स्वप्न बघितले. 'ज्ञाताच्या कुंपणावरून उड्डाण करून' जाणाऱ्या चपलेला धरायचा प्रयत्न केला. 'हरपले श्रेय' शोधण्याचा ध्यास घेतला आणि 'स्वर्गसमक्षतेचा' विचार केला; साध्या विषयातला 'मोठा' आशय असल्याचे पाहिले. केशवसुतांच्या कवितेतून असे 'रोमँटिक मन' चहूबाजूंनी प्रकट झाले ते या पाश्चात्त्य रोमँटिझमच्या सर्जनशील प्रभावामुळे असे म्हणता येईल. केशवसुतांचे हे खास वेगळेपण समकालीन असलेल्या गोविंदाग्रज, बालकवी, रे. टिळक, रेंदाळकर इत्यादींना जाणवले आणि त्यांच्या निर्मितीवर केशवसुतांच्या रोमँटिक वृत्तीचा प्रभाव पडला. 'मानवी मन सर्जनाचे केंद्र बनले.' मानव 'मुक्तात्मा' बनला. 'जड' जगत 'चैतन्यमय' बनले. पारंपरिक पद्धतीच्या धर्मश्रद्धेचे साधन म्हणून येणारे साहित्यही त्यामुळे मुक्त झाले आणि मानवी बनले आणि 'साकल्याच्या प्रदेशात' वावरू लागले. बालकवींमध्ये निसर्ग 'निसर्ग' म्हणून कवितेचा विषय झाला; गोविंदाग्रजांत मानवी प्रेम धीटपणे अवतरले. पुढे या काळाचे 'युगमानस' अशा तऱ्हेने या नव्या रोमँटिक कवितेतून प्रकट झाले. पुढे विनायकांची 'राष्ट्रवादी' कविता आली, त्याच्यापुढे स्वातंत्र्यवीर सावरकरांनी 'स्वातंत्र्याचे स्तोत्र' गाईले. कुसुमाग्रजांनी 'क्रांतीचा जयजयकार' केला. या कवींच्या रूपाने रोमँटिझमने 'राष्ट्रवादा' चे रूप घेतले. मधे रविकिरण मंडळाच्या काळात माधव जूलियनांच्यासारख्या मोठ्या कवीने 'अशारीर प्रेमाची' प्लेटॉनिक महती गाईली; बोरकरांच्या कवितेतून श्रृंगार आला; अनिलांच्या कवितेतून 'मानवता प्रेम' येते झाले. मर्ढेकरांच्या आगमनापर्यंत केशवसुतोत्तर कविता अशी प्रामुख्याने रोमँटिक स्वरूपातच वावरली.

❖❖❖❖

१. साहित्य म्हणजे काय ?

डॉ. पुष्पलता राजापुरे तापस

डॉ. भारती निरगुडकर

डॉ. अनघा जोशी

२

साहित्य म्हणजे काय ?

प्राचीन काळापासून साहित्याचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप अनेक अभ्यासकांना जाणवत होते. त्या वेगळेपणाचे मर्म स्पष्ट करण्याचे प्रयत्न भारतीय तसेच प्राश्चात्य देशांतील अनेक अभ्यासकांनी फार प्राचीन काळापासून सुरू केलेले दिसतात. त्यातून साहित्यस्वरूपविषयक भिन्न भिन्न सिद्धांत निर्माण झालेले आढळतात. त्यांच्या भारतीय व पाश्चात्य अशा दोन ठळक परंपरा मानता येतात. त्यांच्याकडे वळण्यापूर्वी साहित्यकृती म्हणजे काय ? व तिची सात अंगे कोणती ते समजून घेऊ.

साहित्यकृतीविषयी :-

साहित्यशास्त्रामध्ये साहित्य आणि साहित्यकृती या शब्दांचे उपयोजन विशिष्ट संकल्पनांचा निर्देश करण्यासाठी केले जाते. साहित्य ही एक व्यवस्था (Langue) असून साहित्यकृती ही त्या व्यवस्थेतील एक विशिष्ट रचना (Parole) असते. तसेच एखाद्या साहित्यकृतीने निर्माण केलेल्या नवीन संकेताची भर पडून साहित्यव्यवस्थेच्या संकेतांमध्ये वाढ होत असते. साहित्य व साहित्यकृती यांचे नाते परस्परावलंबी असते. प्रत्येक साहित्यकृती ही कोणत्या ना कोणत्या साहित्य प्रकारामध्ये अंतर्भूत होत असते. या दृष्टीने त्या त्या साहित्यप्रकाराचे संकेत वापरून किंवा मोडून ती अवतरत असते. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे घटक तिच्यामार्फतच मूर्त होत असतात. साहित्यकृतीचे विशिष्ट भाषिक व अर्थात्मक रूप सौंदर्यपूर्ण असते. लेखकाच्या प्रतिभेतूनच तिच्यातील काल्पनिक विश्व निर्माण होते. साहित्यव्यवस्थेच्या या संदर्भातील अनेक संकेतांच्या पार्श्वभूमीवरच तिच्या घटकांची एकात्म संघटना होत असते.

साहित्यकृतीची प्रमुख अंगे

साहित्यकृती ही शब्दांनी बनलेली असते. शब्दांचे ध्वनिरूप, अर्थरूप व वाक्यविन्यासात्मक रूप या भाषिक अंगानी ती घडलेली असते. म्हणून प्रथमतः तिला भाषिक अंग असते. या भाषिक अंगातून तिचे आशयात्मक/अर्थात्मक अंग प्रगट होत असते. हे तिचे दुसरे अंग होय. हा आशय मानसिक, सामाजिक स्वरूपाचा असू शकेल. साहित्यकृती ही शब्दबंध, वाक्यबंध, प्रतिमाबंध, चरण, कडवी कथाबीज, कथानक, पात्रे आदी अनेकविध घटकांमिळून एकात्म, संघटित झालेली असते. त्यामुळे तिला एकजिनसी संघटना किंवा सेंद्रिय समष्टी प्राप्त झालेली असते. हे तिचे रूपबंधात्मक किंवा संरचनात्मक असे तिसरे अंग होय.

साहित्यकृतीत घटना, कथानक, पात्रे, प्रतिमा आदि गोष्टीतून शब्दार्थजनित असे एक कल्पित विश्व निर्माण केले जाते. हे कल्पितविश्व प्रत्यक्ष विश्वाची अनुकृती असू शकते. म्हणून साहित्यकृतीला एक कल्पकतापूर्ण अंग असते. हे तिचे चवथे अंग आहे. तसेच साहित्यकृतीचे वाचन करीत असता आपण एक कविता, कथा, कादंबरी, नाटक म्हणून वाचीत असतो. म्हणजेच प्रत्येक साहित्यकृती कथा, कादंबरी कविता आदी कोणत्यातरी प्रकारात मोडत असते. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे विशिष्ट संकेतसंच असतात. या संकेतांचे पालन - उल्लंघन करीत करीत त्या त्या प्रकारातील साहित्यकृती निर्माण होत असते. तिच्या वाचनासाठी वाचकाला या

साहित्यप्रकाराच्या संकेतव्यूहाचे ज्ञान हवे. थोडक्यात प्रत्येक साहित्यकृतीला प्रकारात्मक अंग असते. हे तिचे पाचवे अंग होय.

वस्तुतः साहित्यकृती ही एक सौंदर्यपूर्ण कलाकृती मानली जाते. तिचे साहित्यपण, कलापण कोणत्या गुणधर्मात साठलेले असते ? तिच्या भाषेचे सौंदर्य रूपकादी अलंकारात साठलेले असते अशी अलंकारवाद्यांची भूमिका आहे. तर तिच्या रसवत्तेतच तिचे सौदर्य दाटलेले असते अशी रसवाद्यांची दुसरी भूमिका आहे. व्याकरणाच्या नियम/संकेताच्या उल्लंघनातच साहित्याचे साहित्यपण (लिटररीनेस) साठलेले असते. अशी रशियन रूपवाद्यांची भूमिका आहे. तर साहित्यकृतीचे सौंदर्य /कलापण हे तिच्या सेंद्रिय संघटनेत असते असे अँग्लो-अमेरिकन रुपवाद्यांचे मत आहे. तर साहित्यकृतीचे सौंदर्य हे तीमंधील भावार्थघटकांच्या लयबद्ध रचनेत असते अशी मर्ढेकरादी मराठी रूपवाद्याची भूमिका आहे. म्हणून साहित्यकृतीला सौंदर्यात्म/कलात्म अंग असते. हे तिचे सहावे अंग.

शेवटी साहित्यकृती ही एक विशेष प्रकारची संहिता आहे. तिच्या अस्तित्वाची जात/कोटी झाडू टेबल आदी भौतिक वस्तूंच्या अस्तित्वकोटीहून भिन्न स्वरूपाची आहे. साहित्यकृती हे एक स्वयंपूर्ण स्वायत्त, अनन्य स्वरूपाचे अस्तित्व आहे. त्यामुळे तिचा अर्थ व तिचे सौदर्य तिच्या अंगभूत गुणधर्मातच नांदत असते. या भूमिकेतून रूपवादी समीक्षक तिचे वाचन व समीक्षण करीत अंसतात. याउलट साहित्य कृती ही स्वायत्त, स्वयंपूर्ण नसून ती साहित्यव्यवस्थेचा एक घटक म्हणून निर्माण होते. शब्दाला ज्याप्रमाणे वाक्यात अर्थ प्राप्त होतो., त्याप्रमाणे साहित्यकृतीला साहित्य व्यवस्थेत अर्थ प्राप्त होतो. तिचा अर्थ तिच्यामागे कार्यशील असणाऱ्या भाषिक, साहित्यिक व सांस्कृतिक संकेतसरणीमुळे निर्माण होतो.

साहित्यकृती ही स्वेतर अशा कोणत्यातरी अर्थरूप विषयाचा निर्देश करीत असते. या अर्थाने ते एक अर्थलक्ष्यी किंवा सविषय अस्तित्व (इन्टेन्शनल ऑब्जेक्ट) आहे. तिचा अर्थ व तिचे सौदर्य हे तिच्या अंगभूत (इमॅनेट) गुणधर्मात बसत नाही. तिचा सौंदर्यात्म अर्थ हा वाचक / समीक्षकाच्या सहसर्जक आस्वादक्रियेत निर्माण होत असतो. वाचकाच्या वाचनक्रियेशिवाय व तीत निर्माण होणाऱ्या सौंदर्यवस्तूशिवाय साहित्यकृतीचे अस्तित्व पूर्ण होत नाही. म्हणून साहित्यकृतीचे अस्तित्व हे अपूर्ण व परायत्त असते. अशी संज्ञामीमांसावादी व चिन्हामीमांसावादी समीक्षकांची भूमिका आहे. हे तिचे अस्तित्वात्मक किंवा सत्ताशास्त्रीय असे सातवे अंग आहे.

ही अंगे साहित्यकृतीच्या समष्टीत एकात्म झालेली असतात.

<u>भारतीय परंपरा</u> :- भारतीय साहित्यविचाराची परंपरा नाट्यविषयक विचारापासून सुरू झालेली दिसते. रंगभूमीवरील 'नाट्या' ची मांडणी करणारा विचार भरतमुनी (इ.स.पू.२०० ते इ.स.२००) च्या अगोदरच मांडण्यात आला असावा. परंतु तो ग्रंथ व ते ग्रंथकार यांची माहिती उपलब्ध नसल्याने भरतमुनी हेच भारतीय साहित्यशास्त्राचे जनक मानले जातात. त्यांच्या 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथामध्ये नाटकाच्या प्रयोगरूपासाठी आवश्यक असणाऱ्या सर्व घटकांची चिकित्सा करण्यात आली असून नाटकाचे मर्म उलगडणारा रससिद्धांत ६ व्या अध्यायात सांगोपांग रीतीने विशद करण्यात आलेला आहे. रससूत्राद्वारे तो थोडक्यात मांडला गेलेला आहे.

'तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः।' हे भरतमुनींचे प्रसिद्ध रससूत्र होय. विभाव, अनुभाव, व्यभिचारिभाव यांचा (स्थायिभावांबरोबर) संयोग होऊन (प्रेक्षकांच्या मनामध्ये, आस्वादकाळापुरता) रस निर्माण होतो. येथे नाट्यप्रयोगाच्या वेळी पात्रे, अभिनय, नेपथ्य इ. घटकांच्या साह्यानेच रस (प्रयोगकालीन निर्विघ्न मनोवस्था) निर्माण होतो असे भरतमुनींच्या आनंदवर्धन-अभिनवगुप्तादि (इ.स.१०-११ वे शतक) भाष्यकारांचे मत आहे.

नाटकाच्या पाठ्यअंगाचा (संहितेचा) विचार भरतमुनींनी केलेला आहे. या संदर्भात ते म्हणतात, 'अर्थक्रियोपेतम् काव्यम् ।' अभिनयाच्या माध्यमातून व्यक्त होणारा अर्थ म्हणजे काव्य असा त्यांचा अभिप्राय दिसतो. नाटकाच्या प्रयोगरूपातील काव्याचे स्वरूप सांगण्याचा हा पहिला प्रयत्न होय.

भरतमुनींच्या नंतर २५०-३०० वर्षांच्या कालावधीत नाटकांबरोबरच महाकाव्य, आख्यानककाव्य, मुक्तक, परिकथा, चित्रकाव्य, चंपू इ. वैविध्यपूर्ण काव्यप्रकारांची निर्मिती झालेली दिसते. नाटकामध्ये उपस्थित असणारे विभाव, अनुभाव इ. घटक नसतानाही काव्यामध्ये रसनिर्मिती कशी होते व रसिकाला कोणकोणत्या उपायांनी त्याचा प्रत्यय येतो याचा सखोल विचार जाणकारांनी केलेला दिसतो. त्यातून मांडण्यात आलेल्या अनेक सिद्धांतापैकी भामह-दण्डी (इ.स.४-५ वे) यांनी मांडलेला 'वक्रोक्तिसिद्धांत' हा काव्याच्या काव्यपणाची उकल करणारा पहिला सिद्धांत होय. वक्रोक्तीविषयी भामह 'काव्यालंकार' ग्रंथात म्हणतो,

'सैषा सर्वत्र वक्रोक्तिरनयार्थो विभाव्यते ।
यात्नोस्यां कविभिः कार्यः कोऽलंकारोऽनयाविना ।।' (२/८५)

काव्यात सर्वत्र वक्रोक्तीच असून तिच्यामुळेच अर्थाचे विभावन होते (काव्यार्थातील सौंदर्य प्रत्ययाला येते.) वक्रोक्तिशिवाय दुसरा कोणताच अलंकार संभवत नाही म्हणून कवींनी प्रयत्नपूर्वक वक्रोक्ती साधावी. लोकव्यवहारातील उक्ती (बोलणे, भाषा) पेक्षा, काव्यातील भाषा (भाषेचे स्वरूप व कार्य) वेगळी असते, सौंदर्यपूर्ण/विशेष/मार्मिक असते हे भामह दण्डी यांनी स्पष्ट केले आहे. कवीचा अभिप्राय (आशय) हाही सर्वसामान्य व्यक्तीपेक्षा वेगळा असतो व त्याची सांगण्याची पद्धती (अभिव्यक्ती) हीही वेगळी/विशेष असते. सर्वसामान्य माणसाला दिसणारा जीवनव्यवहारच कवी पाहतो, पण त्याला त्यात विशेष अर्थ जाणवतो व तो व्यवहारातील शब्दांचीच वैशिष्ट्यपूर्ण योजना करुन तो अर्थ मांडतो. येथेच व्यवहारातील अभिप्राय आणि कवीचा अभिप्राय यात फरक पडतो. कवीचा आशयही वेगळा (वक्र) असतो व त्याची अभिव्यक्तीही वेगळी वक्र असते. यसा दृष्टीने वक्रोक्ती हीच काव्याच्या काव्यपणाचे/सौंदर्याचे गमक ठरते. या दृष्टीनेच वक्रोक्ती सिद्धांताचा खंदा पुरस्कर्ता कुंतक (इ.स.११ वे शतक) 'वक्रोक्तिजीवित' या ग्रंथात म्हणतो,

'शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनि ।
बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं तद्विदाल्हादकारिणि ।।'

वक्रोक्तीलाच काव्याचा अलंकार मानणाऱ्या भामह दण्डी यांच्या विवेचनाच्या पुढे जाऊन वामनाने (इ.स.९ वे शतक) सौंदर्याला काव्याचा अलंकार मानले : 'सौंदर्यमलंकार :' हे सौंदर्य शब्दांच्या ठिकाणी असणाऱ्या गुणांनी निर्माण होते असे वामनाने मानले आहे. काव्यगुणांची चर्चा करताना त्याने ओज, प्रसाद, श्लेष, समता, समाधी, माधुर्य, सौकुमार्य, उदारता, अर्थव्यक्ती आणि कांती या दहा गुणांचे पुढे अर्थगुण व बंधगुण असे दोन भाग पाडले आहेत. 'विशिष्ट

गुणयुक्त पदबंधाची वैशिष्ट्यपूर्ण रचना' यालाच तो रीति असे म्हणतो आणि 'रीति हाच काव्याचा आत्मा' असे मानतो. वामनाच्या मते 'रीति' मध्येच काव्याचे काव्यपण वसत असते.

आनंदवर्धन व अभिनवगुप्त (इ.स.९-१० वे शतक) यांनी वामनाला जाणवलेले परंतु स्पष्टपणे त्याचे विवरण करता न आलेले ध्वनितत्त्व 'ध्वन्यालोक व लोचन' या ग्रंथातून प्रस्थापित केले. शब्दांच्या ठिकाणी असणाऱ्या व काव्यमीमांसकांना ज्ञात असलेल्या अभिधा, लक्षणा व व्यंजना यांपैकी 'व्यंजना' शब्दशक्तीचाच कवीने वापर केलेला असतो व त्यामुळेच शब्दांतून विशेष अर्थ ध्वनित होतो. हा ध्वनित म्हणजेच प्रतीयमान/सूचित अर्थ हाच काव्याला काव्यपण बहाल करतो. 'ध्वनिरात्मा काव्यस्य' असा त्यांचा अभिप्राय आहे. ध्वनीचे अभिनवगुप्ताने वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि आणि रसध्वनि असे तीन मुख्य प्रकार सांगितले असून काव्यात रस ध्वनित होतो हा क्रांतिकारक विचार मांडला आहे. काव्यातून रसाची प्रतीती येते हे अनुभवसिद्ध होते. मात्र ती नेमकी कोणत्या उपायांनी येते त्याची जी विविध उत्तरे (वक्रोक्ती, रीति इ.) देण्यात आली हाती त्या चर्चेचा समारोप अभिनवगुप्ताच्या ध्वनिसिद्धांताने झालेला आहे.

क्षेमेंद्राच्या मते ('औचित्यविचारचर्चा') काव्यात औचित्याच्या अभावी रसहानी होते. पर्यायाने काव्यात रस (सौंदर्य) निर्माण होण्यासाठी रस, अलंकार इ. ची योजना औचित्यपूर्ण स्वरूपात असली पाहिजे असे त्याचे मत आहे.

काव्यासंदर्भातील व अशा विविध विषयांची सुव्यवस्थित मांडणी पुढे मम्मट (इ.स.११ वे शतक) या काव्यमीमांसकाने 'काव्यप्रकाश' या ग्रंथात केली आहे. काव्यलक्षण सांगताना तो म्हणतो, 'तत् अदोषौ शब्दार्थो सगुणौ अनलंकृती पुनः क्वापि |'.

विश्वनाथाने (इ.स.१४ वे शतक) 'साहित्यदर्पण' या ग्रंथामध्ये काव्यांगांचे विवेचन करून 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम् |' असे रसाला अनन्यसाधारण महत्त्व देणारे काव्याचे ठळकपणे वैशिष्ट्य प्रतिपादन केले आहे.

जगन्नाथाने (इ.स.१७ वे शतक) 'रसगंगाधर' या ग्रंथात काव्याच्या स्वरूपाविषयी 'रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः काव्यम् |' असे म्हटले आहे. जगन्नाथाने काव्यचर्चेतील अनेक विषयांची मार्मिक उदाहरणांसह मांडणी केली आहे व येथेच संस्कृतमध्ये लिहिल्या गेलेल्या काव्यमीमांसेचा समारोप झालेला दिसतो.

क्षेमेंद्राने औचित्याला रसाचे जीवित म्हटले आहे. औचित्य म्हणजे रसाचा उत्कर्ष साधणारी शब्दालंकारांची योजना होय. त्याला ध्वनि अमान्य नाही परंतु काव्यातील रसपरिपोषासाठी शब्दालंकारांची औचित्यपूर्ण योजना त्याला अत्यंत महत्त्वाची वाटते.

काव्यविषयक वरील सिद्धांतांच्या स्थूल परिचयानंतर, त्यांतून निष्पन्न झालेल्या काव्यविषयक मतमतांतरांची/व्याख्यांची मांडणी करून त्यांची चिकित्सा करू.

१) 'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् |' : भामह
२) 'ननु शब्दार्थौ काव्यम् |' : रूद्रट
३) 'शब्दार्थौ मूर्तिराख्यातौ |' : विद्यानाथ

यांसारख्या व्याख्यांतून काव्याचे शब्दार्थमय स्वरूप अधोरेखित केलेले आढळते. काव्यभाषेतील शब्द (नादरूप) आणि अर्थ (आशय) यांच्यावर या व्याख्यांतून भर दिला गेलेला आढळतो. तसेच शब्द व अर्थ यांचे सहितत्त्व (एकत्र राहणे) महत्त्वाचे ठरलेले दिसते.

प्रस्तुत व्याख्यांमध्ये शब्दार्थांचे जे सहितत्त्व दर्शविण्यात आलेले आहे ते साध्या व्यवहारातील भाषेमध्येही आढळते. त्यामुळेच या विधानांतून काव्याचे अनन्यसाधारण वैशिष्ट्य स्पष्ट होऊ शकत नाही. मुळात भामहाला काव्यातील शब्द व अर्थ यांचे केवळ लौकिक स्वरूप अभिप्रेत नव्हते. कवीची शब्द योजना वक्र असते म्हणजेच कवीच्या शब्दांचे नादरूप व अर्थरूप, दोन्ही लौकिकातल्याहून वेगळे, वैशिष्ट्यपूर्ण असते. कवीचा अनुभव (अनुभव घेण्याची पद्धती) वक्र असतो. तसेच त्याची अनुभव व्यक्त करण्याची पद्धतीही वक्र असते. ही वक्रता काव्यात सौंदर्य निर्माण करते. भामहाच्या या विचारांतून काव्यभाषेच्या वेगळेपणावर लक्ष केंद्रित झालेले दिसते. तसेच आशयाचे वेगळेपण व सौंदर्य निर्देशित झालेले दिसते. वक्रोक्तीलाच अलंकार असे त्याने संबोधले आहे.

सौंदर्य हाच काव्याचा अलंकार असे मत मांडताना वामनाने शब्दालंकार व अर्थालंकार यांचे सविस्तर विवेचन केले आहे. परंतु यमक, अनुप्रास श्लेषादि शब्दालंकार व उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपकादि अर्थालंकार काव्यात सौंदर्य निर्माण करीत असतील तरच त्यांना महत्त्व प्राप्त होते. म्हणजे काव्याचे काव्यपण सौंदर्य निर्माण करण्याच्या क्षमतेत आहे. हा अलंकार चर्चेचा गाभा आहे. सौंदर्यात्मक अंक हे साहित्यकृतीचे एक महत्त्वाचे अंग आहे असा विचार वामन, रुद्रट, रुच्चक इ. आलंकारिकांच्या चर्चेतून निष्पन्न होतो. (नंतरच्या काळात अलंकार शब्दाचा अर्थ मर्यादित झाला तसेच सौंदर्य या शब्दाला चारूत्व, कामनीयक, रमणीयता इ. शब्दांचा पर्याय रूढ झाला.) या संदर्भात जगन्नाथाने केलेली काव्याची व्याख्या लक्षात घेता येईल. ‘रमणीयार्थप्रतिपारकः शब्दाः काव्यम् |’ असे तो ‘रसगंगाधन’ मध्ये म्हणतो. या त्याच्या व्याख्येतही सौंदर्यपूर्ण अर्थावरच लक्ष केंद्रित झालेले दिसते. साहित्यकृतीचे सौंदर्यात्मक अंग येथे सूचित झालेले आहे. कवीचा अभिप्राय विशेष असतो या भामह-दण्डी यांच्या मतांशीच हे वचन संवादी आहे. भारतीय साहित्यशास्त्रामध्ये सौंदर्याचा विचार आरंभापासून अखेरपर्यंत महत्त्वाचा मानला गेलेला आहे.

वामनाने रीतिसिद्धांताद्वारे काव्याच्या वैशिष्ट्यपूर्णतेचे मर्म शब्दगुणांच्या रचनेमध्ये शोधले आहे. काव्यात पदांची वैशिष्ट्यपूर्ण रचना असल्यामुळे व पदांच्या ठिकाणी असणाऱ्या वैशिष्ट्यपूर्ण नादगुण व अर्थगुणसंपदेमुळे त्याच्या ठिकाणी सौंदर्यकारक गुणधर्म निर्माण होतात, असे मानले आहे. वामनाने नादगुण व अर्थगुणांच्या संघटनेला (पदबंधाच्या रचनेला) प्रथमच महत्त्व दिले आहे. विशिष्ट नादगुणांनी व अर्थगुणांनी युक्त असलेले शब्द विशिष्ट क्रमाने आले तरच त्यातून रीति म्हणजेच सौंदर्य निर्माण होते असे त्याला वाटते. रीतिसंकल्पनेच्या आधारे रसप्रतीतीचे मर्म काही प्रमाणात उलगडले गेले आहे. परंतु ‘रीति’ च्या आधारे काव्याचे काव्यपण पूर्णपणे स्पष्ट होत नाही. वामनाने काव्यातील रचनेच्या म्हणजेच रूपबंधाच्या अंगाचा अप्रत्यक्षपणे विचार केलेला दिसतो. परंतु या विचारांतूनही साहित्यकृतीचे समग्र स्वरूप उलगडत नाही.

वामनाप्रमाणेच मम्मटानेही काव्यगुणांचे महत्त्व ओळखलेले दिसते. त्याच्या मते काव्य म्हणजे,

‘तददोषौ शब्दार्थौ सगुणौ अनलंकृती पुनःक्वापि |’

याचा अर्थ काव्यातील शब्दार्थ हे दोषरहित, गुणसहित व क्वचित् अनलंकृत असतात. मम्मटाने अलंकारांपेक्षा गुणयुक्ततेवर आणि दोषांच्या अभावावर भर दिलेला दिसतो. शब्दांच्या ठिकाणी असणाऱ्या नाद व अर्थगुणाला काव्यात अनन्यसाधारण महत्त्व असते. गुणरहित शब्द असतील तर ती उक्ती काव्यरूप घेऊच शकत नाही.

वामन काव्यातील अर्थगुणांचे महत्त्व सांगून थांबला परंतु हे काव्यगुण म्हणजेच शब्दांच्या ठिकाणी असणारी विशेष अर्थ व्यक्त करण्याची 'शक्ती' होय. शब्दांच्या ठिकाणी अर्थ व्यक्त करण्याच्या विविध शक्तींची कल्पना प्राचीन काव्यमीमांसकांना होती. परंतु त्यातील व्यंजनेचे रसप्रतीतील कार्य व अनन्यसाधारण महत्त्व आनंदवर्धनाने प्रथम ओळखले. अभिनवगुप्ताने ध्वनितत्त्वाचा पाठपुरावा करीत 'ध्वनिरात्मा काव्यस्य |' अशी काव्याची व्याख्या केलेली दिसते. काव्याचे स्वरूप उलगडताना आनंदवर्धन-अभिनवगुप्ताने ध्वनिव्यापारालाच सर्वाधिक महत्त्व दिलेले आहे. कवीला अभिप्रेत असलेला विशेष अर्थ, किंवा घटना, वस्तू इ. पासून ते अलंकार आणि रसदेखील ध्वनित/सूचित होतात असे त्यांना वाटते. त्यामुळेच सुंदर कल्पना, अलंकार किंवा रस यांचे स्थान किंवा अस्तित्त्व मान्य करूनही ध्वनिव्यापारातच काव्याचे काव्यपण दडलेले आहे. हा अभिप्राय मोलाचा ठरतो.

विश्वनाथाने केलेली काव्याची व्याख्या या विचाराला जोडून घेता येते. 'साहित्यदर्पण' या ग्रंथात तो म्हणतो, 'काव्यं रसात्मकं काव्यम् |' याचा अर्थ, काव्य म्हणजे रसयुक्त वाक्य होय. नाटकाप्रमाणेच काव्यातही रसवत्तेलाच सर्वोच्च स्थान येथे मिळालेले दिसते. अर्थात् रस म्हणजे सौंदर्यानुभूतीच होय. या दृष्टीने आपण पुन्हा साहित्यकृतीच्या सौंदर्यात्मक अंगाकडेच येतो.

भारतीय काव्यशास्त्रातील या साहित्यस्वरूपाच्या शोधाच्या आधारे साहित्यकृतीच्या भाषिक, अर्थात्मक, काल्पनिक, रूपबंधात्मक व सौंदर्यात्मक अंगावर प्रकाश पडलेला आपल्याला दिसतो.

पाश्चात्य साहित्यमीमांसेची परंपरा:

पाश्चात्य साहित्यमीमांसेची परंपरा इ.स.पू. पाचव्या शतकामध्ये सुरू झालेले दिसते. प्रसिद्ध ग्रीक तत्त्ववेत्ता सॉक्रेटिस याचा शिष्य प्लेटो याने त्याच्या काळात ग्रीसमध्ये रंगभूमीवर सादर होणाऱ्या शोकांतिकांच्या संदर्भात कलाविचार मांडला. त्यातून चित्र, संगीत, नाटकादी कलांच्या स्वरूपाविषयीचे सिद्धान्त सुरू झाले. या संदर्भात प्लेटोने केलेल्या कलामीमांसेतून अनुकृतिसिद्धांत जन्माला आला. प्लेटोचा शिष्य ॲरिस्टॉटल याने या सिद्धांताचा विकास केला. ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृतिसिद्धांतातील काही सूत्रे पुढे रूपवादी सिद्धांताने उचलली. रूपवादी सिद्धांत ज्या आविष्कारवादी सिद्धांतांची प्रतिक्रिया म्हणून मांडली गेली, त्यांनी कलावंताच्या प्रतिभेला सर्वाधिक महत्त्व दिले व त्यादृष्टीने कलाविचाराची मांडणी केली.

अशा प्रकारे या साहित्यमीमांसेच्या परंपरेमध्ये अनुकृतिवादी, आविष्कारवादी व रूपवादी ही तीन सिद्धांतने महत्त्वाची आहेत. त्यांचा परिचय क्रमाने व थोडक्यात करून घेऊ.

१) **अनुकृतिवादी सिद्धांत** – हा सिद्धांत प्लेटो (इ.स.पू.४२७ ते ३४७) या ग्रीक तत्त्ववेत्याने सर्वात प्रथम मांडलेला दिसतो. आदर्श नागरीक निर्माण करण्याच्या दृष्टीने त्याने 'Republic' या ग्रंथात आदर्श राज्याची संकल्पना मांडली. आदर्श नागरिकाच्या अंगी शौर्य, संयम, विवेक (ज्ञान), न्याय हे गुण असावेत अशी त्याची भूमिका होती. या संदर्भात त्याने कलांची चिकित्सा केलेली आहे. ज्या कला या उद्दिष्टांची परिपूर्ती करतात त्यांनाच केवळ त्याने आपल्या आदर्श राज्यात स्थान दिले आणि ज्या कलांच्या नागरिकांच्या मनावर विपरित परिणाम होईल असे वाटले त्या कलांना व कलावंताना त्याने मज्जाव केला. ग्रीक संस्कृतीमध्ये शोकात्मिकांच्या सादरीकरणाला अनन्यसाधारण महत्त्व होते. त्या नाट्यरूपाने प्रेक्षकांसमोर अभिनित होत

असत. त्या नाटकांचे विषय, आशय व परिणाम लक्षात घेऊन त्याने त्याच्या विषयी एक भूमिका घेतली. यातूनच त्याचा अनुकृतीचा सिद्धांत निर्माण झाला.

प्लेटोने कलाविचारात अनुकृतीलाच अनन्यसाधारण महत्त्व दिले. भारतीय साहित्यशास्त्रात अनुकृतीला असे महत्त्व असलेले दिसत नाही. प्लेटोने यासंदर्भात सत्ताशास्त्रीय, ज्ञानशास्त्रीय, नैतिक इ. प्रकारचे तत्त्वज्ञानात्मक प्रश्न उपस्थित केले. परंतु आपल्या दृष्टीने ज्ञानशास्त्रीय व नैतिक भूमिकाच महत्त्वाची आहे. त्यांचा परामर्श घेऊ.

प्लेटोच्या मते ऐहिक जगातील सर्व गोष्टींचे अस्तित्त्व 'सामान्या' वर अवलंबून असते. वस्तूचे खरे ज्ञान म्हणजे 'सामान्या' चे ज्ञान. पण कलाकृती म्हणजे केवळ ऐंद्रिय अनुभव व म्हणूनच कलाकृतीतून 'सामान्या' चे म्हणजेच अंतिम सत्याचे ज्ञान होऊ शकत नाही. अंतिम सत्याला तो Idea Form (चिद्‌रूप) म्हणतो. = 'सामान्य' तत्त्व. हे चिद्‌रूप (व्याघ्रत्व, गोत्व, वृक्षत्व) वस्तूच्या बाहेर असते. विशिष्ट वस्तू ही त्याची अनुकृती असते. उदा. विशिष्ट वृक्ष particular tree त्या विशिष्ट वृक्षाचे चिद्‌रूप त्याच्यात नसून ते बाहेर कोठेतरी असते. हेच बुद्धिगम्य अंतिम सत्य होय व ते केवळ विचारशील आत्माच ओळखू शकतो. हे इंद्रियांनी जाणून घेता येत नाही. (वस्तू इंद्रियांनी जाणता येते) हे अंतिम, शाश्वत सत्य वस्तूवर अवलंबून नसते. चिद्‌रूपावर अवलंबून असते.

प्लेटोने या चिद्‌रूपांची श्रेणी लावली. त्यात 'शिवा'चे नीतितत्त्वाचे चिद्‌रूप सर्वश्रेष्ठ मानले. ते नीतितत्त्व कळण्यासाठीही विचारशील आत्मा हवा. असे तो सांगतो.

त्याच्या मते सुतारकाम ही एक कला. त्यातही वास्तवातील विशिष्ट वस्तू निर्माण केली जाते. उदा. पलंग. तो पलंग बनवतो म्हणजेच पलांगाच्या चिद्‌रूपाची (= पलंगपणाची) अनुकृती करतो. या विशिष्ट पलंगाचे चित्र चित्रकार काढतो तेव्हा तो विशिष्टाची (ऐंद्रिय अनुभवाची) अनुकृती करतो. म्हणजेच अनुकृतीची अनुकृती करतो. पण त्याचबरोबर तो अंतिम सत्यापासून दुप्पट दूर जातो. कारण चित्रातील पलंग ही विशिष्टाची अनुकृती असते. 'सामान्या' ची नव्हे. मुळात विशिष्ट पलंगातच 'सामान्य' नसते. अशा रीतीने 'सामान्या' पासून दुप्पट दूर गेलेली कलाकृती अंतिम सत्याचे ज्ञान देऊ शकत नाही. अशा विशिष्ट सत्याला प्लेटो महत्त्व देत नाही. म्हणून कलाकृती अभासमय, आदर्श राज्यात निरूपयोगी गोष्टींना स्थान नाही.

शोकात्मिका हा तत्कालीन ग्रीक सामाजिक सांस्कृतिक जीवनाचाच एक भाग होत्या. ग्रीक देवतांच्या उत्सवात शोकात्मिकांचे सादरीकरण होत असे. त्यांच्या दर्शनाने प्रेक्षकांच्या मनातील बिलबिलीत भावना चाळवल्या जातात. त्यांना अतीव दुःख होते, ते विकारविवश होतात. सत्प्रवृत्त माणसांना मात्र भीषण दुःखाचा, संकटांचा सामना करावा लागतो. खलप्रवृत्त माणसे मात्र सुखासीन जीवन जगतात. आदर्श राज्याचे नागरीक शौर्य, संयमी, न्यायी व विवेकी असावेत अशी त्याची धारणा होती. मात्र शोकात्मिकांमुळे समाजमनावर विपरित परिणाम होईल, नागरीक भित्रे, हळवे होतील असे वाटले म्हणून बंदी घातली. केवळ 'शिवा' चे म्हणजे नीतितत्त्वाचे, सज्जनांच्या वर्तनाचे, शौर्याचे चित्रण असलेल्या व बोधपर वाङ्‌मयालाच प्लेटोने स्थान दिले. ॲरिस्टॉटलने Poetics या ग्रंथात अनुकृती सिद्धांत मांडला आहे.

कलाकृतीतील अनुकृतीच्या दर्शनाने आभासमय आंनद होतो व अंतिम सत्याचे ज्ञान होत नाही या प्लेटोच्या मताशी तो सहमत नाही. त्यासाठी त्याने मुळात प्लेटोची अनुकृतीची कल्पनाच तपासून पाहिली व त्याची नवी मांडणी केली.

प्लेटोच्या वस्तूच्या बाहेर असणारी चिद्‌रूपाची संकल्पना त्याने खोडली. अरिस्टॉटल अनेक वस्तूंमध्ये आढळणाऱ्या समानगुणधर्मांना, सामान्य लक्षणांना म्हणजेच वस्तूच्या जातिलक्षणांना (संकल्पनांना) विश्वात्मके (Universal) असे नाव देतो.

वस्तूच्या रूप आणि द्रव्यातच म्हणजे वस्तूतच तिचे सत्त्व (Essence) किंवा विश्वात्मक वर्तत असते. ते विश्वात्मक वस्तूशिवाय, वस्तूबाहेर राहू शकत नाही. उदा. व्याघ्रत्व हे वाघाबाहेर नसतेच. घटत्व हे घटातच असते.

कलावंत अशा नैसर्गिक/मानवनिर्मित वस्तूची अनुकृती (चित्र) करतो म्हणजेच तो त्यातील विश्वात्मकाची, सत्वाची, अंतिम सत्याची अनुकृती करतो. (प्लेटो म्हणतो त्याप्रमाणे ही विवक्षित वस्तूची, त्या विशिष्ट पलंगाची अनुकृती नसते.) चित्रकार व्याघ्रत्वाची, घटत्वाची, वृक्षत्वाची म्हणजे सामान्य लक्षणांची अनुकृती करतो. कलाकृतीतील घटक सामान्यवत असतात व त्यांची रचना सामान्याला अनुसरून केलेली असते. त्यामुळे ती अनुभवताना आपण ऐंद्रियाच्या पलीकडे असलेल्या सामान्याचाच अनुभव घेतो.

ॲरिस्टॉटल पुढे म्हणतो ‘कलावंताची अनुकृती म्हणजे केवळ नक्कल नसते, ती सर्जनशील अनुकृती असते. ती सामान्य माणसाने केलेली वरवरची नक्कल नसून सर्जनशील प्रतिभावंताने केलेली नवनिर्मिती असते.’ येथे कलावंताच्या Creativity ला ॲरिस्टॉटलने प्रथम महत्त्व दिले.

कलाकृतीमध्ये विश्वात्मके असतात ती कलाकाराने निर्माण केलेली असतात.कलावंत नवीन अंतिम सत्यं निर्माण करतो.

ॲरिस्टॉटलचे तत्त्वज्ञान हे निखळ सामान्याचे ज्ञान देते तर इतिहास दुसऱ्या टोकाचा. इतिहास हा विशिष्टाचे ज्ञान देत असतो.

साहित्य हे विशिष्टापेक्षा (विशिष्टाच्या आधारे) ‘सामान्या’ला महत्त्व देते. म्हणून ते तत्त्वज्ञानाच्या जास्त जवळ जाते.

कलाकृतीतील सत्य हे प्रत्यक्ष सत्याहून भिन्न, ऐति. सत्यापासून व्यापक, अधिक परिपूर्ण, अधिक उंचीचे व सुंदर असते. (उदा. ‘अभिज्ञानशाकुंतलम्’ कालिदासाने निर्माण केलेले नवे सत्य. येथे दुष्यंत अधिक प्रजाहितदक्ष, उमदा, आदर्श राजा आहे.)

हे सत्य जाणून घेण्यासाठी विचारशील आत्मा जागा हवा. तरच नव्या सत्याचे, कलात्मक सत्याचे ज्ञान होते व ते ज्ञान झाल्याने ज्ञानानंद होतो. तसेच सौंदर्याचे ज्ञान झाल्याने सौंदर्यात्मक आनंद होतो. येथवर ज्ञानशास्त्रीय मतभेद व भूमिका पाहिली.

नैतिक दृष्टीने प्लेटोने मानलेली चिद्‌रूपांची श्रेणीही अमान्य केली. चिद्‌रूपांमध्ये श्रेष्ठ कनिष्ठता अमान्य. तर सौंदर्यतत्त्वालाच कलेमध्ये महत्त्वाचे स्थान दिले.

ॲरिस्टॉटलचा रूपबंधाच्या अंगाने विचार :

i) साहित्यकृतीला सेंद्रिय एकता असते.
ii) साहित्यकृतीचे घटक प्राणिसदृश्य एकतेने, आशयसूत्राने गुंफलेले असतात.
iii) त्याने सेंद्रिय समष्टीची (organic whole) कल्पना मांडली.
iv) समष्टीची घटकांचे अस्तित्व आणि अर्थ समष्टीवर अवलंबून असतो.
v) साहित्यकृतीमध्ये केवळ व्यक्तीच्या कृतींची अनुकृती नसून एकात्म वाटणाऱ्या कृतींची अनुकृती असते.

vi) आणि त्या कृतींना एकात्मता कशी प्राप्त होते. तर एखाद्या नाटकातील कृती एकाच सूत्राभोवती फिरत असतात त्यालाच आशयसूत्र/नाट्यबीज म्हणतात. उदा. वडिलांच्या खुन्याचा शोध घेऊन त्याचा सूड घेणे हे हॅम्लेट नाटकाचे नाट्यबीज.

या दृष्टीने त्याने ट्रॅजिडीची चर्चा केली आहे.

i) शोकात्मिकेचे कथानक ही मानवाच्या कृतींची एकात्म अनुकृती असते.

ii) कथानकाची सेंद्रिय समष्टी आरंभ-मध्य-अंत या घटकांनी युक्त.

iii) कथानकात योग्य आकारमान असावे.

ॲरिस्टॉटलने येथे सौंदर्यात्मक अंगाचा विचार केला आहे.

i) सुंदर वस्तू व कलाकृती ही एकजिनसी समष्टी म्हणूनच पाहिली, अनुभवली पाहिजे.

ii) कलात्म सौंदर्य ही आकारमान व सुव्यवस्था यांची बाब आहे.

iii) अत्यंत लहान आकारमानाची/अवाढव्य आकाराची रचना अनुकृती एकात्मतेच्या जाणिवेअभावी व एकदम ग्रहण करता येत नाही म्हणून सौंदर्यानुभव देऊ शकत नाही.

अनुकृती सिद्धांतातून साहित्याचे स्वरूप : अनुकृती हेच साहित्याचे मुलभूत स्वरूप.

i) वास्तव व कला यांची तुलना व संबंध तपासले. अनुकृतीलाच आत्यंतिक महत्त्व असते.

ii) वास्तव व कला या दोन्हीची आभासमयता (प्लेटो) मात्र वास्तव सत्य व कलात्मक सत्य ही वेगळी असली तरी दोन्ही अस्तित्वात असतात व कलात्मक सत्य हे वास्तवातील सत्याहून अधिक उन्नत असते.

iii) आशयात्मक अंगाचा विचार (नैतिकतेच्या संदर्भात) आहे.

iv) ॲरिस्टॉटलच्या सर्जक अनुकृतीचा विचार मांडतो म्हणजेच कल्पकतेच्या अंगाचा विचार करतो.

v) रूपबंध (सेंद्रिय समष्टी, एकात्मता) व सौंदर्यात्मक अंगाचाही विचार या सिद्धांताने मांडलेला आहे.

येथवर आपण अनुकृतीवादी सिद्धांताच्या आधारे साहित्याचे स्वरूप कसे उलगडता येते ते पाहिले.

२) **आविष्कारवादी सिद्धांत** – विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धामध्ये इमॅन्युएल कांट, कोलरिज्, हेगेल, बोझंकिट, क्रोचे व कॉलिंगवुड इ. तत्त्वज्ञांनी कलांविषयी जे सिद्धांतच केले त्यांना आविष्कारवादी सिद्धांत म्हटले जाते. या तत्त्वज्ञांपैकी कांट या पहिल्या विचारवंताने 'Critique of judgement' या ग्रंथामध्ये सौंदर्याबरोबर विराटतेचा व कलास्वरूपाचाही विचार केला आहे. कांटने कला व निसर्ग यांमध्ये फरक केलेला आहे. त्याच्या मते कला ही मानवी कृती (making) असते. निसर्गातील घटना घडत असतात, कलाकृती घडवलेल्या असतात. मनात निर्माण झालेल्या संकल्पनेनुसार जेथे जाणीवपूर्वक कृती केल्या जातात तेथेच कला संभवते. कलानिर्मितीमागे कलावंताचा विशिष्ट हेतू असतो. परंतु तो हेतू आस्वादकांना थेटपणे जाणवणार नाही अशी कलाकृतीची रचना असली पाहिजे असे तो म्हणतो. कला सुंदर ठरायची असेल तर तिच्यातील रचना हेतुरहित दिसायला हवी अशी त्याची भूमिका होती. या भूमिकेमुळे त्याच्यापुढे कलानिर्मितीविषयी व कलासौंदर्याविषयी जो पेच निर्माण झाला त्याची सोडवणूक करताना तो 'प्रतिभा' संकल्पनेकडे वळला.

'ललितकला ही प्रतिभाजन्य कला आहे' असे तिचे वर्णन केले. या वर्णनावरून आरंभी नमूद केलेल्या सात अंगांपैकी कलात्मक (सौंदर्यात्मक) कल्पनाजन्य अंगांवर प्रकाश पडलेला दिसतो.

'कला हा प्रतिभाजन्य आविष्कार असतो' हा कांटने सर्वप्रथम मांडलेला विचार पुढील आविष्कारवाद्यांनी वेगवेगळ्या पद्धतीने विकसित केलेला दिसतो. त्यामध्ये हेगेलने मांडलेला कलावंताची प्रतिभाच विश्वाच्या बुडाशी असलेले चैतन्य जाणू शकते व तिचाच आविष्कार कलेमध्ये होत असतो हा विचार महत्त्वपूर्ण आहे.

कला ही ज्ञानात्मक प्रक्रिया आहे व ती व्यावहारिक प्रक्रियांवर अवलंबून नसते. खरी कलाकृती मनात असते. ज्या बाहेरच्या गोष्टींना सामान्यतः कलाकृती म्हटले जाते, ती खऱ्या अर्थाने कलाकृतीच नव्हे असे क्रोचेचे मत आहे. कलाकृती निर्माण होण्याआधी कलाकृतीच्या विषयाची व आशयाची निवड करणे अशक्य असते. कारण ज्याची निवड करायची त्याचे स्वरूप आगोदर कळावे लागते आणि ते आगोदर कळले तर त्याचा आविष्कार मुळात झालेला असतो असे तो मानतो. त्यामुळे विषयाचे ज्ञान होणे म्हणजेच आविष्कार होय. म्हणूनच तो आशयाचा एकच आविष्कार होऊ शकतो असे मानतो. (या भूमिकेवरूनच तो कलाकृतीचे भाषांतर व वर्गीकरण यालाही विरोध करतो.)

कॉलिंगवूडने आविष्कार व कल्पना ही कलेची दोन व्यवच्छेदक लक्षणे सांगितली आहेत. कलेतील अनुभवाचे (आशयाचे) स्वरूप स्पष्ट करताना तो Feeling व thought या दोन संकल्पना मांडतो. Feeling म्हणजे अनुभवप्रकार आणि thought म्हणजे विचार होय. Feeling मध्ये संवेदना व भावना असे दोन घटक असतात. असे म्हणत तो प्रत्येक भावनेला, तिला अनुरूप असा आविष्कार असावाच लागतो असे मत नोंदवीत 'संवेदना भावना व विचार यांचे मेलन म्हणजे कलाकृती' असे मत तो मांडतो. कलाकृतीविषयीचे त्याचे हे मत साहित्यकृतीच्या आशयात्मक अंगावर भर देणारे आहे.

३) **रूपवादी सिद्धांत** - रूपवादी सिद्धांताची मुळे अनुकृतिवादी (ॲरिस्टॉटलच्या) व आविष्कारवादी (कांटच्या) विचारांमध्ये दिसतात. आविष्कारवादी सिद्धांतांतून कलावंतांच्या प्रतिभेला आलेले अतिरिक्त महत्त्व आणि प्रत्यक्ष कलाकृतीच्या वस्तुनिष्ठ सौंदर्याकडे झालेले दुर्लक्ष यावरील प्रतिक्रिया म्हणून ॲंग्लो अमेरिकन रूपवादी सिद्धांत पुढे आलेले दिसतात. आय.ए. रिचर्डस्, टी.एस्.इलियड, क्लिनिथ्, ब्रूक्स, एम्पसन इ. अभ्यासकांनी इ.स.१९३० ते ५० या काळात त्याची उभारणी केलेली आहे. साहित्यकृती ही स्वायत्त आणि स्वयंपूर्ण असते.(कांट) तिला तिचा स्वतःचा आकृतिबंध असतो. (ॲरिस्टॉटल) तिच्यामध्ये सेंद्रिय एकात्मता असते. तिचे घटक कोणत्या ना कोणत्या केंद्राने बांधलेले असतात व ते परस्पराश्रयी असतात. अशी त्याची तात्त्विक भूमिका आहे. त्या घटकांच्या अस्तित्वासाठी व आकलनासाठी कलावंताचे मन/हेतु, वाचकावर झालेले परिणाम, कलाकृतीबाह्य सांस्कृतिक विश्वाशी असलेला अनुबंध जाणून घेणे त्यांना अनावश्यक वाटते. साहित्यकृतीतील आशयाने धारण केलेल्या आकृतिबंधावर ते लक्ष केंद्रित करतात व त्यासंदर्भात भाषेच्या विचाराला प्राधान्य देतात. साहित्याची भाषा भावनात्मक असते (रिचर्डस्) साहित्याची भाषा अनेकार्थसूचक असते. (एम्पसन) तसेच साहित्याची भाषा विरोधाभासात्मक असते (ब्रूक्स) अशी त्यांची भूमिका आहे. त्याद्वारेच त्यांनी साहित्याचे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

या त्यांच्या मांडणीवरून साहित्याच्या आशयात्मक रूपबंधात्मक, कलात्मक (सौंदर्यात्मक), कल्पनात्मक व भाषिक अंगांचा विचार अभिप्रेत असलेला दिसतो.

साहित्याच्या स्वरूपाचे सिद्धांतन करणारे हे ठळक विचारव्यूह पाहिल्यावर व्याख्यांद्वारे साहित्याचे स्वरूप उलगडण्याचा जो प्रयत्न साहित्य मीमांसकारांनी वेळोवेळी केलेला दिसतो त्याचा परामर्श घेऊ.

मौखिक आणि लिखित परंपरेमध्ये समाविष्ट होणारी प्रत्येक शब्दार्थयुक्त निर्मिती म्हणजे 'साहित्य' नव्हे. साहित्यविचारात अभिप्रेत असलेले साहित्य हे त्यातील कल्पकतेच्या गुणविशेषामुळे इतर शब्दार्थयुक्त निर्मितीहून वेगळे ठरते. याकडे रेने वेलेक यांनी लक्ष वेधले आहे.

रेने वेलेक यांनी आपल्या 'थिअरी ऑफ लिटरेचर' या ग्रंथात imaginative literature ही संज्ञाही दिशाभूल करणारी आहे असे म्हटले आहे. साहितयाला 'बेल लेत्र' म्हणजे ललित गद्य असेही म्हटले जाते. परंतु ही संज्ञाही दिशाभूल करणारी आहे. लिटरेचर या संज्ञेची दुसरी व्युत्पत्ती litera म्हणजे 'अक्षर' या शब्दापासून झालेली आहे. म्हणजेच या संज्ञेतूनही लिखित साहित्याचाच निर्देश होतो व कल्पकतापूर्ण मौखिक साहित्य त्यातून वगळले जाते. म्हणूनच जर्मन भाषेतील wortkunts म्हणजे शब्दकळा हा पर्यायी शब्द अधिक योग्य ठरतो. असे मत रेने वेलेक यांनी मांडले आहे. म्हणजेच वैशिष्ट्यपूर्ण/भाषिक अभिव्यक्ती हाच साहित्यव्यवस्थेचा मूलाधार ठरतो.

ही भाषिक वैशिष्ट्यपूर्णता

"The language of imagination and passions"

"The best words in best order"

ह्या अनुक्रमे हॅजलिट व कोलरिज यांनी केलेल्या साहित्याच्या व्याख्यांमधून अधोरेखित होते. हॅजलिटने केलेल्या व्याख्येत कल्पकतापूर्णतेबरोबरच (imagination) भावनांचाही (passions) उल्लेख आढळतो तर कोलरिजच्या व्याख्येत अर्थपूर्ण शब्दयोजनेबरोबरच शब्दांच्या क्रमालाही महत्त्व देण्यात आलेले दिसते.

कोर्टहॉप यांनी "The art of producing pleasure by the just expression of imaginative thought and feeling in material language"

अशी साहित्याची भाषिक वैशिष्ट्यपूर्णतेला महत्त्व देणारी व्याख्या केली आहे. पण भाषेबरोबरच साहित्याच्या आनंद निर्माण करणाऱ्या कल्पकतापूर्ण विचार आणि भावना व्यक्त करण्याच्या सामर्थ्यालाही अधोरेखित केले आहे. म्हणजेच साहित्याच्या भाषेतून संवेदना, भावना आणि विचार या घटकांनी साकारणारा कल्पकतापूर्ण अनुभव अभिव्यक्त होतो याकडे कोर्टहॉप लक्ष वेधतो. साहित्याच्या भाषेतून नाविन्यपूर्ण अनुभव निर्माण होतात असे त्याला वाटत असावे. साहित्यकृतीचे स्वरूप काल्पनिकता व कल्पकता या दृष्टीने वेगळे ठरते. व्यवहारातील अनुभव, घटना, व्यक्ती इत्यादी घटक साहित्यात जसेच्या तसे उतरत नाहीत. त्यामध्ये जाणीवपूर्वक निवड केली जाते व त्याची कल्पकतापूर्ण जुळणी केली जाते. त्यामुळे वास्तवदर्शी वाटणाऱ्या साहित्यकृतीतील पात्रे, वातावरण, भाषा, संवाद इत्यादी घटकांचे स्वरूप वास्तवाहून वेगळे असते. हे घटक वैशिष्ट्यपूर्ण जीवनार्थ साकारण्यासाठी उपस्थित असतात आणि ते मूल्ययुक्त असतात. वास्तवातल्यासारख्या घटना, पात्रे इत्यादींबरोबरच कल्पित घटना-पात्रे इत्यादींचीही गुंफण साहित्यकृतीत झालेली असते. विशेषतः ऐतिहासिक कादंबरी, नाटक यांमध्येही अनेक कल्पित घटना-पात्रांची योजना झालेली आढळते.

या प्रकारची रचना एकाच एका रूपातून प्रकट होत नाही. ती वेगवेगळ्या 'प्रकारां'त अभिव्यक्त होते. म्हणूनच प्रत्येक साहित्यकृती ही कोणत्याना कोणत्या साहित्यप्रकारात मोडते. म्हणजे 'प्रकारात्मकता' हे साहित्याचे वेगळेपण म्हणून नोंदवता येईल. विविध साहित्यप्रकारांच्या उदा. कविता, कथा, कादंबरी, नाटक इ. च्या आजवरच्या अभ्यासकांनी केलेलया व्याख्या लक्षात घेता प्रत्येक साहित्यकृती अपरिहार्यपणे यांपैकी कोणत्यातरी प्रकारांत अंतर्भूत होते असे म्हणावे लागते.

"The rhythmic creation of beauty"

"The spontenious overflow of powerful feelings... recollected in the moments of tranquility"

या अनुक्रमे एकगर ॲलन पो आणि वर्डस्वर्थ यांच्या व्याख्यांतून 'कविता' या साहित्यप्रकाराचे काही विशेष सूचित झालेले दिसतात. 'पो' ने केलेल्या व्याख्येमध्ये सौंदर्याची 'ताल-लयबद्ध' निर्मिती महत्त्वाची मानली गेलेली असल्यामुळेच ही व्याख्या विशेषतः 'कविते' ची ठरते. वर्डस्वर्थच्या व्याख्येमध्ये ज्या उत्कट भावनांचा उत्फूर्त वाटेल असा आविष्कार निर्देशित होतो तो कविता या साहित्यप्रकारांतच संभवतो. या उत्कट भावना कविमनाच्या समाधात अवस्थेत स्मृतिरूपाने जाग्या होतात, चिंतनाचे त्यांवर संस्कार होतात त्यांची संघटना होऊन जी नवनिर्मिती होते ती काव्याच्या स्वरूपातच होते असे दाखवता येते.

त्याचप्रमाणे

"Poetry is metrical composition,"

"poetry we will call, musical thought,"

या अनुक्रमे जॉन्सन आणि कार्लाईल यांनी केलेल्या साहित्याच्या व्याख्या 'कविता' या साहित्यप्रकाराच्या स्वरूपावरच प्रकाश टाकतात.

The rythemic creation of beauty या एडगर ॲलन पो ने केलेल्या काव्याच्या व्याख्येत सौंदर्यमूल्यालाही तितकेच महत्त्व आहे असे दिसते.

भारतीय व पाश्चात्य साहित्यविचारात साहित्यकृतीच्या सौंदर्यात्मक अंगाचा विचार वेळोवेळी प्रकट झालेला दिसतो तो विशिष्ट संस्कृतीतून निर्माण झालेला असतो आणि देशकालपरत्वे बदलणाऱ्या संस्कृतीनुसार सौंदर्याच्या संकल्पना बदलतात. उदा. भारतीय साहित्यशास्त्रातील वक्रोक्ती, रीती, रस इत्यादी संकल्पना या सौंदर्याच्याच संकल्पना आहेत. तसेच ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृतीच्या सिद्धान्तातील सर्जकतेचा विचार आणि रूपवादी विचारवंतांच्या सेंद्रिय एकता, भावार्थघटकांची लयबद्ध गुंफण, प्रतिमांचे नाविन्य इत्यादींमधून साहित्यकृतीच्या सौंदर्यात्मक अंगालाच महत्त्व दिलेले दिसते.

वरील विवेचनावरून साहित्याचे स्वरूप विविधांगी, व्यामिश्र व अनेकपदरी असते हे लक्षात येते. या स्वरूपाला व्याख्येत बंदिस्त करण्याचा प्रयत्न गेली जवळजवळ दोन हजार वर्षे चालू राहिलेला दिसतो. परंतु साहित्याची कोणतीही एक व्याख्या साहित्याच्या स्वरूपाचा समग्रपणे उलगडा करू शकलेली नाही.

❖❖❖❖

वास्तववाद (Realism)

- उदय नारकर

युरोपात वास्तववादी म्हणून गणलेले साहित्य सर्वसाधारणरीत्या रोमँटिक साहित्याच्या प्रतिक्रियेतून निर्माण झाले. वर्डस्वर्थने सामान्यांची भाषा आणि सर्वसामान्य वास्तव यांविषयी आपल्या सैद्धान्तिक लिखाणात काहीशी आग्रही मागणी केलेली असली तरी एकंदरच निसर्गाचे उदात्तीकरण करण्याची प्रवृत्ती त्याच्या कवितेत व्यक्त होते. रोमँटिक साहित्यात येणारा निसर्ग हा आत्मनिष्ठेच्या प्रभुत्वाखालील 'स्व' आणि वस्तु (Subject-Object) यांच्या एकात्म जाणिवेचा आविष्कार होता. वास्तववादात हे समीकरण नेमके उलटे झालेले दिसते. एकोणिसाव्या शतकातील साहित्यात, विशेषतः कादंबरीत, वस्तुनिष्ठ वास्ववाला 'स्व' हून स्वतंत्र अस्तित्व प्राप्त झाले. भांडवली समाजाच्या विकासक्रमात व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील अंतर्विरोधातून व्यक्तिनिष्ठ, रोमँटिक जाणिवांची निर्मिती होते. या जाणिवांतील अति-व्यक्तिनिष्ठेतून त्या विचारपद्धतीत समाजव्यवहाराचे, वास्तवाचे विकृतीकरण होते. या दृष्टिकोनातूनच एमिल झोलासारख्या वास्तववाद्याने रोमँटिझमला विरोध हे आपल्या वास्तववादी सिद्धांताचे एक सूत्र ठेवले होते. साहित्यव्यवहारावरील रोमँटिक जाणिवांच्या एकूण प्रभुत्वामुळे वास्तववाद ही एक जाणीवपूर्वक निवड करण्याची पद्धत आहे, असा आग्रह झोलाने धरल्याचे दिसते. वास्तववादाचे महत्त्व सांगताना टॉलस्टॉयच्या मनातही रोमँटिझमला विरोध होताच. तो लिहितो, "An artist is an artist only in so far as he can see things, not as he wishes to see them, but as they really are."[१]

अशा रीतीने वास्तववादामध्ये वास्तवाचे व्यक्तिनिरपेक्ष, अनुभवपूर्व (apriori) अस्तित्व मान्य करण्यात आलेले असते. या वास्तवात निसर्गातील आणि समाजातील विविध वस्तूंबरोबरच विविध सामाजिक-मानसिक घटितांचा, संस्थांचा आणि संबंधांचाही अंतर्भाव होतो. हे बाह्य, वस्तुनिष्ठ वास्तवच साहित्यात प्रतिबिंबित होते अशी आज सर्वपरिचित असणारी भूमिका प्रथम १८३५ सालीच मांडण्यात आली होती :

'It's (i.e. of the poetry of our time) distinct character consists in the fact that it is true to reality, it does not create life anew, but reproduces it...'[२]

वरील विधानातून काही सैद्धान्तिक प्रश्न निर्माण होतात, परंतु त्यांचा विचार करण्यापूर्वी वास्तववादी साहित्याची वैशिष्ट्ये कोणती हे आपण थोडक्यात पाहू.

आशय आणि रूप या दोन्ही बाबतीत वास्तववादी साहित्याने आपला खास ठसा उमटवला आहे. सरंजामी साहित्यामुळे (court-literature) विषयवस्तूवर पडणारी बंधने वास्तववादी साहित्याने मोडून टाकली. राजे-रजवाडे आणि समाजातील सत्ताधारी वर्गातील व्यक्तींच्या जीवनाचे, त्यांच्या मूल्यव्यवस्थेचे चित्रण ही प्रवृत्ती टाकून देऊन तत्कालीन खालच्या वर्गातील लोकजीवनाचे चित्रण करण्याची नवी पद्धत वास्तववाद्यांनी रूढ केली. मध्यमवर्गीय, कनिष्ठ मध्यमवर्गीय आणि पुढे कामगारवर्गीय जीवनाचे चित्रण आपल्याला रिचर्डसनपासून झोलापर्यंत साहित्यातून होताना दिसते. हे चित्रण कल्पनाशक्तीच्या विभ्रमातून होत नाही, तर ती लेखकाच्या निरीक्षणाची निर्मिती असे मांडण्यात येऊ लागते. या निरीक्षणपद्धतीस झोलाने

'प्रायोगिक पद्धत' (experimental method) असे संबोधून शास्त्रीय संकल्पनांच्या आधारे साहित्य-निर्मिती करता येते, हे दाखवून दिले. व्यक्ती समाजाशी या ना त्या नात्याने बांधलेली असल्याने सामाजिक, आर्थिक नात्यांचे चित्रण होणे आवश्यक आहे हे गृहीत धरण्यात येऊ लागले; अभिजात वाङ्मयात केवळ मनोरंजनासाठी वापरण्यात येणाऱ्या तळाच्या वर्गातील व्यक्तींना स्वतःचे स्वतंत्र व्यक्तिमत्त्व या साहित्यातून प्राप्त होऊ लागले. विविध मानसिक आंदोलनापासून ते लैंगिक अनुभवांचे चित्रण करण्यापर्यंत विषयवस्तूंची व्याप्ती वाढली. वस्तुमय जगाच्या भरगच्च वातावरणातील व्यक्तींच्या चित्रणाबरोबर समूहांचे स्वतंत्र अस्तित्वही मांडण्यात येऊ लागले. हिरॉइक नायकाच्या जागी आता गुंतागुंतीचे व्यक्तिमत्त्व असणारा, समाजाच्या नियमांनी बांधला गेलेला, तो नियम स्वीकारणारा, सर्वसामान्य जनतेचा प्रतिनिधी नायक बनला. थोडक्यात, सरंजामी व्यवस्थेच्या साहित्यापासून फारकत घेऊन भांडवली लोकशाही समाजांचे, भौतिकवादी जाणिवांचे साहित्य वास्तववादाच्या रूपाने निर्माण झाले.

रोमँटिक साहित्याच्या निर्मितीबरोबरच रोमँटिक सौंदर्यशास्त्रीय सिद्धान्त वर्डस्वर्थ-कोलरीज यांनी मांडले होते. याप्रमाणेच वास्तववादी साहित्यव्यवहाराबरोबर साहित्याकडे वास्तववादी दृष्टिकोनातून पाहण्याच्या संकल्पना निर्माण झाल्या. त्यातून साहित्याची मूल्यात्मकता या अर्थाने वास्तववादी संकल्पना मांडण्याचा पाठपुरावा करण्यात येऊ लागला. वास्तववादी साहित्य, विशेषतः कादंबरी, लेखक आणि तत्कालीन वास्तव यांविषयी जी चर्चा झाली त्यातून साहित्याचे सामाजिक सौंदर्यशास्त्र निर्माण झाले. त्याच्याच पुढे मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्रात विकास झाला. वास्तववादाच्या स्वरूपाविषयी निर्माण झालेले प्रश्न त्यापुरते मर्यादित न राहता एकंदर साहित्यव्यापाराविषयीचेच बनत गेले. एकोणिसाव्या शतकात वैज्ञानिक आणि जनवादी, समाजवादी जाणिवांच्या होत असलेल्या विकासामुळे समाजपरिवर्तनात बुद्धिजीवींच्या कृतिशील भागीदारीचा विचार पुढे आला. वास्तववाद ही या संदर्भात साहित्य व वास्तवाच्या व्यवहाराकडे पाहण्याची पद्धत आहे, असे मानण्याचा प्रघात पडला.

जगाचे वस्तुनिष्ठ चित्रण करण्याची अ-रोमँटिक पद्धत, जगाकडे पाहण्याचा एक आरसा म्हणजे वास्तववाद, असे मत आता सर्वसाधारणरीत्या मान्य झालेले आहे. परंतु याबाबतीत एकमत इथेच संपून 'वास्तव म्हणजे काय?' याविषयीच मुलभूत मतभेद सुरू होतात. आणि हे साहजिकही आहे; कारण साहित्यशास्त्रातील संकल्पना या मुळात तत्त्वज्ञानातील संकल्पना असतात. म्हणजे वाद आहे तो वास्तववाद या संकल्पनेचा अर्थ लावण्याबाबत. वास्तववादी युरोपीय साहित्यशास्त्रात Realism आणि Naturalism असे दोन वेगवेगळे शब्दप्रयोग करण्यात आलेले आहेत. या शब्दप्रयोगांना व्यावहारिक पातळीवर काही अर्थही प्राप्त झालेले आहेत. वास्तवता ही दोन्ही प्रयोगांत अभिप्रेत असली तरी Naturalism म्हणजे वास्तवाचे वरवरचे, उथळ रूप व Realism म्हणजे वास्तवाचे आंतरिक सत्व असे मानण्यात येते.

वास्तववादासंबंधी सर्वसाधारण आक्षेप Naturalism ही संकल्पना केंद्रस्थानी मानून घेण्यात आले आहेत. या संकल्पनेत वास्तवाचे आकलन, ज्ञान म्हणजे व्यक्तिनिरपेक्ष वास्तवाचे उदासीन वृत्तीने केलेले चित्रण असा अर्थ अभिप्रेत आहे. एमिल झोलाच्या वैज्ञानिक पद्धतीमध्ये वास्तवाचा अर्थ बऱ्याच अंशी इंद्रियसंवेद्य ज्ञानाच्या पद्धतीने लावण्यात आल्याचे दिसते. स्वतः झोला माणसाच्या कृतिशीलतेबद्दल बोलत असला, समाजवादाशी आपली बांधिलकी व्यक्त करत असला तरी, त्याचा मुख्य भर वास्तवाच्या व्यक्तिनिरपेक्ष, पराकोटीच्या वस्तुनिष्ठ स्वरूपावरच असल्याचे दिसते. Naturalism या अर्थाने वास्तववाद ही संकल्पना गृहीत धरून झोलाच्या

साहित्याचे विश्लेषणही करण्यात आले आहे. Naturalism म्हणजे वास्तवाचे वरवरचे, घटिताचे ज्ञान, वास्तवाचे इंद्रियसंवेद्य ज्ञान या अर्थाने गेऑर्ग ल्युकाचही झोला आणि तत्सम साहित्यिकांच्या साहित्याविषयी आपले विरोधी मत व्यक्त करतो. असा साहित्यिक चित्रित केलेल्या घटनांच्या मानवीपणाकडे दुर्लक्ष करून विविध प्रकारे जीवनाच्या बाह्यांगावर भर देतो असे त्याचे म्हणणे आहे. अशा साहित्यिकांमध्ये तो झोला आणि फलॉबेर यांची गणना करतो. [३]

अशा Naturalism च्या विरोधात खरा वास्तववादी (Realist) हा मानवी संघर्षाचे मानवी आणि सामाजिक महत्त्व उघड करण्यात आणि कलात्मक साधनांनी त्याला वरच्या पातळीवर नेण्यात यशस्वी होतो असे ल्युकाचचे प्रतिपादन आहे. ल्युकाचचा वास्तववादाचा अर्थ त्याला अभिप्रेत असलेल्या एकूण साहित्य व्यवहाराच्या स्वरूपाशी निगडित आहे. त्याचा प्रतिबिंबाचा सिद्धांत (Reflection Theory) प्रथम बेलिन्स्कीने १८३५ साली मांडला होता. साहित्य जीवनाची विविध घटिते आरशाप्रमाणे एका दृष्टिकोनातून प्रतिबिंबित करते असे बेलिन्स्कीचे म्हणणे होते. [४] यातील ‘एका दृष्टिकोनातून’ या शब्दाच्या प्रयोगामुळे चित्रणाच्या वेगवेगळ्या शक्यता मान्य होत असल्या तरी शेवटी हे चित्रण आरशातील प्रतिबिंबासारखेच मानण्यात आले आहे. या प्रतिमेचा वापर वास्तववादाविषयीच्या मार्क्सवादी लिखाणात मोठ्या प्रमाणावर करण्यात आला आहे. लेनिनने टॉलस्टॉयच्या वाङ्मयाला ‘रशियन क्रांतीचा आरसा’ म्हटले तर ल्युकाचने या प्रतिबिंबाच्या प्रतिमेचा आशय जास्त सधन करण्याचा प्रयत्न केला.

ल्युकाच प्रतिबिंबाची प्रतिमा वापरत असला तरी तो त्याचा अर्थ यांत्रिकपणे लावत नाही. त्याचा साहित्यविचार हा श्रमाच्या सत्ताशास्त्रावर (Ontology of labour) आधारलेला आहे. मानवाच्या कलात्मक जाणिवा या वस्तूमुळे अस्तित्वात येतात. [५] वस्तु (Object) म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून मानुष निसर्गच (humanised nature) होय आणि श्रम ही निसर्गाच्या मानुषीकरणाची एकमेव शक्ती होय. श्रम हे वस्तूच्या कार्यकारणात हस्तक्षेप करून मानवी गरजा भागवण्याच्या हेतूने त्यात परिवर्तन घडवून आणतात. हा हस्तक्षेप करण्यासाठी कार्यकरणाच्या साखळीचे नेमके ‘प्रतिबिंब’ जाणिवेत पडावे लागते. जाणिवेतील या प्रतिबिंबामुळेच मानवाचे आपल्या वातावरणापासूनचे वेगळेपण निश्चित होते. वास्तवाचे प्रतिबिंब हे प्रत्यक्ष वास्तवापासून वेगळे असते. परंतु प्रतिबिंब हे वास्तवाशी समरूप नसले तरी ते वास्तवाची एका वरच्या पातळीवर निर्मिती करते. वास्तवाच्या कार्यकारणाच्या साखळीत परिवर्तन घडवून आणण्यासाठी वेगवेगळे मार्ग आणि साधने निर्माण करण्यासाठी त्याचे सहाय्य होते.

या वैचारिक आधारावरच ल्युकाच साहित्यातील प्रतिबिंबाचा सिद्धांत उभा करतो. मानवाच्या पूर्णत्वाची (wholeness) संकल्पना हे त्याच्या साहित्य सिद्धान्ताचे मध्यवर्ती गृहीततत्त्व आहे. [६] त्याच्या मते माणूस आणि समाज या पूर्ण वस्तू (entities) म्हणून प्रतिबिंबित करणे हे वास्तववाद्यांचे कार्य असते. Naturalistic साहित्य हे पूर्णत्व प्रतिबिंबित करीत नाही, ते केवळ बाह्य घटितांचेच चित्रण करते. बाह्य घटितांच्या चित्रणामुळे वास्तवाच्या बाह्य व आंतर (inner and outer) पदरात भेद निर्माण होऊन पूर्णत्वाला छेद जातो, ते विच्छिन्न होते. ही जाणिवेतील विच्छिन्नता म्हणजे वास्तवातील विच्छिन्नतेचे प्रतिबिंबच असते. परंतु लेखकाच्या जीवनदृष्टीत या विच्छिन्न आवरणाखाली आणखी एक पातळी असते. या पातळीवर ‘सत्याची आस’ ‘सच्चेपणा’ (sincerity) आदी गुण असतात. हे गुण व्यक्त करणे हे लेखकाच्या मानवतावादावर (humanism) अवलंबून असते. या अर्थाने वास्तववादी (Realist) साहित्य हे मूलतः मानवतावादी (humanist) असते. अशा वास्तववाद्यांची होमरपासून टॉलस्टॉयपर्यंत एक सलग परंपरा आहे. समकालीन वास्तववाद हा या ‘मानवतावाद आणि संस्कृती’ च्या वारशाचाच

एक भाग आहे आणि हे ओळखणारे मार्क्सवादी सौंदर्यशास्त्र 'आपला अभिजात वारसा' पुढे घेऊन जाते.

ल्युकाचच्या मते श्रमप्रक्रिया ही एक हेतुलक्षी (Teleological) प्रक्रिया आहे. काही निश्चित हेतू साध्य करण्याकडे तिची दिशा असते. त्याप्रमाणे कलेमध्ये पूर्णत्वाचे प्रतिबिंब हे मानवतावादी हेतू म्हणून पडत असते. हे प्रतिबिंब पडले नाही तर ते त्या पूर्णत्वाचे विकृतीकरण ठरते. ल्युकाचने इतिहासाकडे पाहण्याच्या मार्क्सवादी दृष्टिकोनाचे वर्णन केले आहे ते श्रमाच्या सत्ताशास्त्रावर केलेल्या विवेचनाच्या आधारावरच. मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान माणसाच्या पूर्णत्वानुसार इतिहासाचे विश्लेषण करते असे प्रतिपादन ल्युकाच करतो. या पूर्णत्वाच्या विकासाच्या विविध टप्प्यात त्याच्या अपूर्णतेचाही विचार करते. मानवाच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाचे आणि वर्गीय समाजात या पूर्णत्वाला जी विच्छिन्नता प्राप्त होते त्यापासून त्याला मुक्त करण्याचे कामगारवर्गीय मानवतावादाचे ध्येय असते.

ल्युकाचची भूमिका ही मार्क्सवादी असण्यापेक्षा हेगेलियन आहे असे म्हणणे अधिक संयुक्तिक ठरेल. येथे हेगेलच्या विश्वचैतन्याची जागा मानवी पूर्णत्वाने घेतलेली आहे, इतकेच. वास्तववादाच्या संदर्भात पाहता तथाकथित naturalism मध्ये अनुस्युत असलेल्या यांत्रिक कार्यकारणभावाच्या (Mechanical Causality) विरोधात ल्युकाच हेगेलियन कार्यकारणभावाचा साचा (Model) उभा करतो.

एकूणच वास्तववादाविषयी नैतिकतेच्या, जीवनातल्या तथाकथित सौंदर्याच्या रक्षणार्थ घेण्यात आलेल्या थिल्लर आक्षेपांचा गंभीरपणे विचार करण्याचे फारसे प्रयोजन आज उरलेले नाही. परंतु जे काही गंभीरपणे आक्षेप घेतले गेले आहेत. ते ल्युकाचने naturalism विषयी घेतलेल्या आक्षेपाच्या वळणाचेच आहेत. प्रूस्त लिहितो, 'The reality to be expressed...was to be found not in the outward appearance of the subject, but in the extent to which this impression had penetrated to a depth where that appearance was of little importance.'[७] या मांडणीमध्ये अभिप्रेत असलेला हेगेलियन विचार एरिक हेलरच्या मांडणीत अधिक स्पष्ट होतो. हेलरच्या मते खरा वास्तववाद कोणता ? मानवी मन किंवा विवेकपूर्ण जाणीव (rational consciousness) वास्तवाची जागा घेण्याइतकी प्रभावी होते तोच खरा वास्तववाद. [८] मग 'कलेतील वास्तववाद हा एक भ्रम आहे.' हे नित्शेचे म्हणणे मान्य करण्यापर्यंत येणे हेलरला सहज शक्य होते.

वरील चर्चेवरून वास्तववादाविषयीच्या दोन भूमिका स्पष्ट होतात. वास्तववाद म्हणजे एक तर वास्तवाच्या वरवरच्या पापुद्र्याचे, घटिताचे ज्ञान किंवा घटिताच्या अंतरंगातील सत्त्वाचे (essence) ज्ञान-यातील पहिल्या भूमिकेचा पाया प्रत्यक्षज्ञानवादी (positivistic) तत्त्वज्ञानाचा आहे, तर दुसऱ्याचा हेगेलियन चिद्वादाचा आहे.

प्रत्यक्षज्ञानवाद (positivism) हा देकार्तच्या संक्रमणात्मक यांत्रिक कार्यकारणभावाच्या सिद्धान्ताचाच परिणाम आहे. वास्तवातील घटिते (phenomena) ही linear कार्यकारणभावाने निर्धारित होणाऱ्या अवकाशातील घटक असतात, असा यातील तात्त्विक विचार आहे. या न्यायाने एक घटित कारण असले तर त्याचा परिणाम हे दुसरे घटितच असते. (A phenomenon is the cause of the effect which is another phenomenon) एका घटिताचे दुसऱ्या घटिताशी असलेले कार्यकारणाचे नाते बाह्यस्वरूपी असते. एखादी व्यक्ती अशी आहे/वागते (घटित) कारण त्याच्या भोवतालचे वातावरण (घटित)

असे आहे. तेव्हा वास्तवात अशा घटिताच्या रूपाच्या ज्ञानवस्तू असतात आणि ज्ञान म्हणजे त्या ज्ञानवस्तूंच्या कार्यकारणाचे केवळ अमूर्तन. अशा रीतीने कार्यकारण त्या वस्तूचे सत्त्वच मानण्यात येते. या न्यायाने ज्ञान हे केवळ वस्तुनिष्ठ जगाचे जाणिवेतील प्रतिबिंब बनते. या विचारव्यूहात ज्ञानप्रक्रियेतील मानवी क्रियात्मकलेची शक्यताच नाकारली जाते. हाच आक्षेप मार्क्सने फॉयरबाखच्या बाबतीत घेतलेला आहे.

हेगेलच्या तत्त्वज्ञानाच्या आधारे ही अडचण दूर करण्याचा प्रयत्न केला जातो. कार्नेशियन तत्त्वज्ञानात घटकांचा एकमेकांशी बाह्यात्कारी कार्यकारणसंबंध मानण्यात येतो हे आपण पाहिले. परंतु हेगेलच्या मते, सर्व घटक (elements) हे एका पूर्णाचा (whole) भाग असतात. या पूर्णाचा परिणाम त्याच्या घटकांवर होत असतो. पूर्ण हे कारक असते, तर घटक त्याचे परिणाम असतात. परंतु यात तत्त्वतः असे गृहीत असते की, पूर्ण म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून वस्तूचे आंतरिक (inner) सत्त्वच होय. हे सत्त्व प्रत्येक घटितामध्ये व्यक्त होत असते. याचाच अर्थ असा की, घटिते ही पूर्णाचे (म्हणजेच सत्त्वाचे) अभिव्यक्त रूप असते. वास्तवाचे बाह्यांग म्हणजे घटित तर त्याचे अंतरंग म्हणजे सत्त्व. ह्या सत्त्वाची जाणीव म्हणजे ज्ञान. परंतु सत्त्व म्हणजेच विश्वचैतन्य. याचाच दुसरा अर्थ असा की चैतन्य ही संकल्पना वास्तवाचाच एक भाग आहे. म्हणजेच संकल्पना ही ज्ञानवस्तू नसून ती केवळ वास्तवाचे जाणिवेतील प्रतिबिंब असते. उघड आहे की, हा निष्कर्ष कार्टेशियन तत्त्वज्ञानातील निष्कर्षापेक्षा वेगळा नाही. हेगेलच्या मते, कलेमध्ये वास्तवातील सत्त्वाचे प्रतिबिंब पडत असते. हीच भूमिका वास्तववादाने पार पाडली पाहिजे, असा आग्रह धरीत हेक्तर ॲगोस्ती म्हणतो, 'Art (should) seize "directly, in things themselves conceptions which in the present state of society and of consciousness are apprehended apart from things, outside of them."'[१]

यांत्रिक कार्यकारणभाव हा झोलाच्या विचारामध्ये प्रभावी आहे, हे आपण नमूद केले. तो स्वतः साहित्यकृतीकडे याच दृष्टिकोनातून पहातोही, हे गृहीत धरूनच ल्युकाचने झोलाच्या साहित्यकृतीचे विश्लेषण व मूल्यमापन केलेले आहे. याच पद्धतीने बाल्झॅक व टॉलस्टॉयच्या साहित्यकृतींचे विश्लेषण करता येणे शक्य आहे. याप्रमाणेच हेगेलच्या पद्धतीने त्यांच्या साहित्यकृतींचे मूल्यमापन करता येते, हेही आपण पाहिले आहे. या दोन्ही प्रकारच्या संकल्पनांनी जगातल्या कुठल्याही साहित्यव्यवहाराचे विश्लेषण करणे शक्य आहे. परंतु प्रश्न असा आहे की, असे करणे कितपत योग्य आहे ? कारण दोन्ही परस्परविरोधी वाटणाऱ्या तत्त्वज्ञानांच्या आधारावर असे अनैतिहासिक परस्परविरोधी निष्कर्ष निघू शकतात की, कार्टेशियन किंवा हेगेलियन कार्यकारणभावाचे दर्शन घडविणे हा साहित्याचा आत्मा असतो. ते साहित्याविषयीचे सार्वकालिक सत्य असते. यातून दुसरा निष्कर्ष असा निघू शकतो की, वास्तववादी झोला किंवा फ्लॉबेर आणि वास्तववादी बाल्झॅक किंवा टॉलस्टॉय यांच्यात मूल्यात्मकतेवर आधारीत तुलना करता येते. ल्युकाचने तशी ती केलेली आहेच. इथेही प्रश्न हाच आहे की, अशा प्रकारच्या मोजमापाची स्थलकालसापेक्षा व्याप्ती काय? (१९ व्या शतकातील वास्तववादी साहित्याचे मानदंड विसाव्या शतकातील वास्तववादी नसलेल्या प्रूस्त, जॉईस - किंवा वास्तववादी असलेल्या ब्रेस्त – साहित्यास लावू नयेत हा आग्रह योग्यच आहे) बाल्झॅक, फ्लॉवेर, टॉलस्टॉय हे सारे वास्तवादीच. मग त्यांचे साहित्य एकाच अवकाशात मोडत नाही काय?

या प्रश्नाचे स्पष्ट उत्तर 'नाही' असे आहे. परंतु हे उत्तर समजून घ्यायचे झाल्यास त्यांच्या सापेक्ष अवकाशांच्या व्याप्तीची, त्यांच्यामधील अंतराची, त्यांच्यातल्या तुलनीयतेच्या

मर्यादांची संकल्पनात्मक व्याख्या करावी लागेल. ही व्याख्या काटेकोरपणे करायची झाल्यास संकल्पनांच्या ऐतिहासिक परिमाणांचा शोध घ्यावा लागेल. कार्टेशियन आणि हेगेलियन तत्त्वज्ञान याबाबतीत अपुरे आहे. कारण त्यांच्यातील संकल्पना या इतिहासातील (transhistorical) असतात. या दोन्ही विचारांतील कोंडीतून बाहेर पडायचे झाल्यास संकल्पनांना ऐतिहासिक परिमाण कसे लाभते हे पहावे लागेल.

ही समस्या मार्क्सने कॅपिटलमध्ये व्यावहारिक पातळीवर सोडविली आहे, असे प्रतिपादन अल्थुझर करतो. [१०] हेगेलच्या तत्त्वज्ञानानुसार सत्त्व आणि घटित हा भेद वास्तवातच असतो असे आपण पाहिले. परंतु अल्थुझरच्या मते, असा भेद हा वास्तवाच्या बाहेरच अर्थपूर्ण ठरू शकतो. याचे कारण हा भेद म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून वास्तव आणि त्या वास्तवाचे ज्ञान असा असतो. मार्क्सने वास्तवाविषययी सत्त्व आणि घटित, आंतर आणि बाह्य अशी हेगेलियन परिभाषा वापरलेली असली तरी त्याने वास्तव आणि त्या वास्तवाचे ज्ञान असा ज्ञानशास्त्रीय भेद केल्याचे अल्थुझर सांगतो. वास्तव आणि वास्तवाचे भान या गोष्टी असूच शकत नाहीत. वास्तव हे त्याचे ज्ञान होण्यापूर्वी आणि नंतरही अस्तित्वात असते. हेगेलचा प्रभाव असूनदेखील ल्युकाचने हा भेद काटेकोरपणे केलेला आहे, हे ध्यानात ठेवणे आवश्यक आहे.

मार्क्स आपल्या विचारपद्धतीविषयी बोलताना ही पद्धती मूर्ताकडून अमूर्ताकडे जाण्याऐवजी अमूर्ताकडून मूर्ताकडे (from abstract to concrete) जाणारी असल्याचे सांगतो. म्हणजे अमूर्त ही संकल्पना व मूर्त म्हणजे ती संकल्पना ज्याचे ज्ञान ते वास्तव काय ? मुळीच नाही. तसे असते तर हेगेल आणि मार्क्स यांच्यात वेगळेपण राहिलेच नसते. मार्क्स ज्याला मूर्त म्हणतो ते प्रत्यक्ष वास्तव नसून तीही संकल्पनाच असते, असे असेल तर मग या दोन्हीत फरक कोणता ? अमूर्त संकल्पनेचे स्वरूप सर्वसाधारण स्वयंसिद्ध (axtomane) असते तर मूर्त असल्यास ते त्या सर्वसाधारण संकल्पनेचे विशिष्ट (specific) रूप असते. भांडवलशाहीच्या विश्लेषणाची सुरूवात मार्क्स क्रयवस्तू, शोषण आदी अमूर्त संकल्पनांनी करतो; आणि शेवटी तो मालमत्ता, व्याज, नफा यांविषयी बोलतो, तेव्हा तो मूर्त वास्तवाबद्दल बोलत नसून मूर्त, विशिष्ट संकल्पनांविषयी बोलत असतो. या मूर्त संकल्पनांच्या वापरानेच वास्तव भांडवलशाहीचे ज्ञान शक्य होत असते.

समाजातील अर्थरचना ही उत्पादकशक्ती आणि उत्पादन-संबंधाच्या एकत्वाने (unity) निर्धारित झालेली असते, असे मार्क्स म्हणतो. परंतु या एकत्वास त्या समाजातील उत्पादनपद्धतीने (mode of production) विशिष्टता प्राप्त झालेली असते, याद्वारा अर्थरचनेला ऐतिहासिकतेचा संदर्भ प्राप्त होतो. मार्क्स लिहितो,

‘There are certain conditions which all stages of production have in common and which thought fixes as general ones; but the so-called ‘general conditions’ of all production are nothing more than moments which do not make up any real historical stage of production.’[११]

हेच सूत्र पुढे नेत मार्क्स म्हणतो की, विकसित आणि अविकसित भार्षामध्ये काही नियम समान आढळतात हे खरे आहे, परंतु त्यांच्या विकासाचे वैशिष्ट्य हेच की, त्या सर्वसाधारण आणि समान बार्बीपासून वेगळ्या असतात. या अर्थानेच साहित्यातील कोणत्याही संकल्पनेला ऐतिहासिकतेच्या परिमाणाने विशिष्टत्व प्राप्त होत असते. वास्तववादाची संकल्पनाही याला

अपवाद नाही. याविषयी आर्नल्ड हाउजर (Arnold Hauser) काय म्हणतो हे ध्यानात घेणे महत्त्वाचे आहे :

'Naturalism (वास्तववाद) is not a homogeneons clear-cut conception of art, always based on the same idea of nature, but changes with the times, always aiming at a particular and immediate goal, always concerned with a concrete task and confining its interpretation of life to particular phenomena.'[१२]

अशा रीतीने कोणतीही संकल्पना सर्वसाधारण म्हणून न वापरता ती विशिष्ट म्हणून वापरावी लागते. या विशिष्टत्वामुळेच त्या संकल्पनेचा अवकाश, तिची व्याप्ती निर्धारित होत असते. या कारणासाठीच आपल्याला वेगवेगळ्या, विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थितीत वास्तववाद समजून घ्यावा लागतो.

वास्तववादी साहित्य हे लोकशाहीवादी, धर्मनिरपेक्ष समाजाचे अपत्य आहे. कादंबरीला ल्युकाचने 'देवाने त्याजिलेल्या जगाचे महाकाव्य' म्हटले. [१३] तर वास्तववादाचा पुरस्कार करणाऱ्या तेन आणि त्याच्या सहकाऱ्यांवर ऑर्लियन्सच्या बिशपने ते ख्रिस्ती धर्माचे, मूलभूत सत्याचे, देवाचे, नैतिक-सामाजिक व्यवस्थेचे विरोधक आहेत असा हल्ला चढवला. [१४] स्ट्रिंडबर्गनेही 'The Naturalist has abolished guilt with God' असे जाहीर करुन टाकले. [१५] या धर्मनिरपेक्ष जाणिवेचा पाया समाजातील लोकशाही प्रक्रिया हा आहे. लोकशाहीच्या युगात 'तळाच्या वर्गांना' कादंबरीचा हक्क नाही काय, त्यांनी सतत लेखकांच्या तिरस्काराचे लक्ष्यच बनावे काय, त्यांनी साहित्य बहिष्कृतच रहावे काय, असे सवाल फ्रेंच वास्तववादी गोंकूर (Goncourt) बंधूंनी विचारले होते. [१६]

या जाणिवा डिफो-रिचर्डसन्पासून गॉर्कीपर्यंत वेगवेगळ्या रूपात, कमी-अधिक प्रमाणात व्यक्त झालेल्या दिसतात. त्यांच्यामधील साम्य हे त्यांच्या लेखनतंत्रांचे, जाणिवांचे जेवढे आहे त्याहीपेक्षा जास्त युगधर्माचे आहे. त्यांचेबरोबरच त्यांच्यातील भेदही तितकेच महत्त्वाचे आहेत. समाजातील लोकशाहीवादी, जनवादी प्रवाहातील भरती-ओहोटीबरोबरच या वास्तववादी साहित्यांतर्गतही काही कळीचे बदल घडून आलेले आहेत.

वास्तववादाचा पहिला अविष्कार इंग्लंडमध्ये अठराव्या शतकात झाला. डिफो, रिचर्डसन, फील्डिंग यांचा वास्तववाद जोमदार होता. केवळ नावीन्यापेक्षाही ती मध्यमवर्गीयांनी सरंजामशाहीबरोबर चालवलेल्या संघर्षाची अभिव्यक्ती होती. उत्पादनाची विविध क्षेत्रे काबीज करण्याची महत्त्वाकांक्षा क्रूसो, मॉल फ्लांडर्सच्या आर्थिक व्यक्तिवादातून व्यक्त होत होती. लेखक-वाचक यांच्यातील बदललेले नाते लेखकांना लोकाभिमुख करीत होते. रिचर्डसन-फील्डिंगच्या कादंबऱ्या सरंजामशाहीच्या विरोधातील सर्वच वर्गांना एकजुटीत आणण्याच्या स्वप्नरंजनाचा एक भागच होत्या. त्यांच्यातील जोम पुढे १९ व्या शतकात जॉर्ज एलियट, थॅकरे, डिकन्स यांच्या वास्तववादात दिसत नाही. याचे कारण ते प्रतिभावान नव्हते असे नसून त्या काळातील लोकशाही प्रक्रियांचे संकोचन हे आहे. १८ व्या शतकातल्या मध्यमवर्गाला जशी नवे जग निर्माण करण्याची उमेद होती तशी उमेद १९ व्या शतकातल्या मध्यमवर्गाला नव्हती. त्यासोबतच पराभूत झालेला, निराश झालेला कामगारवर्ग लोकशाही प्रक्रिया पुढे नेऊ शकत नव्हता. बुद्धिवंतांनी सनातनी विचारांशी तडजोड स्वीकारलेली होती. त्यामुळे फ्रान्समधील फ्लॉबेर-झोलांस जसे बंडखोर वास्तववादी म्हणता येते तसे डिकन्सला म्हणता येत नाही.

इंग्लंडमध्ये वास्तववादाची जागा रोमँटिसिझम घेत होता त्यावेळी नेमके उलटी परिस्थिती फ्रान्समध्ये दिसते. १८३० च्या सुमारास फ्रेंच वास्तववादाची सुरूवात होते तीच मुळी सामाजिक-राजकीय उलाढालीतून. नव्या वाचकांचा साहित्यप्रांतात प्रवेश, प्रतिक्रांतीत रूपांतरित होत असलेली भांडवली राजकीय क्रांती, कामगारवर्गीय चळवळीची मुसंडी, समाजवादी विचारांचा वाढता प्रभाव, मध्यमवर्गाचा आर्थिक विकासाविषयीचा आत्मविश्वास या साऱ्यांच्या परिणामी राजकीयता हा कादंबरीचा अंगभूत भाग बनला होता. साहित्याने राजकीय बनावे ही भूमिका प्रस्थापित व बंडखोर दोन्ही शक्तींना घेणे शक्य होते, गरजेचे होते. त्यामुळे समाजात होणारे बदल मान्य असोत वा नसोत लेखकांना या बदलांना प्रतिसाद द्यावाच लागे त्यामुळे या काळातील सामाजिक बदलांविषयी लेखकांमध्ये एक प्रकारची जवळीक निर्माण झाली. वास्तववाद कृतिशील बनला. बाल्झॅक आणि स्तेंधालचे लिखाण हीच परिस्थिती नेमकेपणाने व्यक्त करणारे वास्तववादी होते.

या पार्श्वभूमीवर १८४८ नंतरचा फ्रेंच वास्तववाद हा नजरेत भरण्याइतका वेगळा आहे. १८४८ च्या अयशस्वी क्रांतीनंतर लोकशाही प्रक्रिया, क्रांतिकारी संघर्ष दडपण्यात आले. कम्यूनचा अपवाद वगळता संपूर्ण १९ व्या शतकाच्या उर्वरित काळात परिस्थिती थोडीफार अशीच राहिली. एका बाजूला थकलेला, दडपलेला कामगारवर्ग आणि दुसऱ्या बाजूला भांडवलशाहीचा अपूर्व विकास यामुळे राजकारणाची कलेपासून फारकत झाली. कलाव्यवहाराचा अर्थ मनोरंजनाचे वेड असा झाला. 'कलेसाठी, मनोरंजनासाठी कला' हा विचार राजकीय हितासाठी राज्यकर्त्यांनी उचलून धरला. या प्रकारच्या साहित्याचा साहित्यव्यवहारावर निरंकुश प्रभाव निर्माण झाला. परिणामी गंभीर कला समाजापासून पूर्णपणे तुटलेल्या अल्पसंख्यांकाच्या कार्यक्षेत्रात बंदिस्त झाली.

या परिस्थितीत झोलाची टोकाची वस्तुनिष्ठता आणि फ्लॉबेरची व्यक्तिनिरपेक्षता यांना राजकीय अर्थ प्राप्त होतो. त्यांच्या निराशावादाला, नकारवादाला राजकीय रंग चढतो. तत्कालीन प्रभावी कलाजाणिवांना शरण न जाणे हेच बंडखोर कलाकाराचे लक्षण बनते. त्यांची कृतिशीलता वैयक्तिक स्वरूपाची राहाते. कारण तत्कालीन परिस्थितीत सामाजिक-राजकीय कृतीशीलतेची शक्यताच दिसत नसते. त्यामुळे कलेतील वस्तुनिष्ठतेला एक प्रकारची प्रतिकात्मकता प्राप्त होते. म्हणूनच व्यक्तिनिरपेक्षता हे फ्लॉबेरच्या दृष्टीने कलाकाराच्या शक्तीचे चिन्ह आहे. अशा रीतीने सांस्कृतिक जाणिवा नीच स्तरावर आणून ठेवणारा प्रतिगामी मनोरंजनवाद आणि बेबंद विकारवशता, अपार निराशा आणि कृतिविन्मुक प्रतिकार व्यक्त करणारी भूमिका यांच्यातील संघर्षाचा हा काळ होता. या अंतर्विरोधपूर्ण परिस्थितीनेच त्यावेळचा वास्तववाद निर्धारित झालेला होता.

रशियन वास्तववाद हा पहिल्यापासूनच जास्त स्पष्टपणे राजकीय-सामाजिक बांधिलकी मानणारा होता. हुकूमशाही व सेन्सॉरशिपमुळे बुद्धिजीवी केवळ साहित्यातूनच आपली बंडखोरी व्यक्त करू शकत. त्यामुळे वास्तववादी साहित्यास रशियात पहिल्यापासूनच कृतिशीलता आलेली होती. १९ व्या शतकात वेगवेगळ्या देशांतील लोकशाही चळवळींना ज्या भ्रमनिरासातून जावे लागले तसे रशियातील आंदोलनांना अनुभवावे लागले नव्हते. अननुभव आणि अपराभूत सामाजिक आदर्शवाद यामुळे रशियन वास्तववाद हा नेहमीच आश्वासक राहिलेला आहे. दोस्तोयव्हस्की हा तत्कालीन बुद्धिजीवी वर्गाच्या दृष्टिकोनातून समाजाचे अण्वीकरण आणि वर्गविग्रह यांकडे पाहतो. या अवस्थेतून बाहेर पडण्यासाठी तो स्वातंत्र्याची संकल्पना विविध अंगांनी पुढे आणण्याचा प्रयत्न करतो. यातून निर्माण होणाऱ्या मानसिक प्रक्रियांचे तो समर्थपणे चित्रण करतो.

टॉलस्टॉयचा दृष्टिकोन शहरी बुद्धिजीवी वर्गाच्या कक्षेच्या बाहेरचा आहे. समाजजीवन नासवणाऱ्या भांडवली वास्तवाचे टीकात्मक चित्रण करताना त्याचा दृष्टिकोन शेतकरी वर्गाचा आहे. जाणिवेच्या पातळीवर तो बाल्झॅकप्रमाणेच प्रतिगामी आहे हे खरे, परंतु शेतकरी वर्गाच्या जीवनाबद्दलची ओढ त्याच्या साहित्यातून क्रांतिकारी परिणाम घडवून आणते, कारण भांडवलशाहीची सर्वंकष समीक्षा हीच त्याच्या वास्तववादाची ठाम भूमी आहे. टॉलस्टॉय स्व आणि समाज यांचे एकत्व पाहू शकतो ते त्याच्या शेतकरी वर्गजीवनाच्या आपुलकीतून. ही जाणीव समाजापासून पूर्णपणे तुटलेल्या फ्लॉबेरपेक्षा फार वेगळी आहे. भांडवलशाहीतील अंतर्विरोध हा जणू भांडवलदारवर्ग आणि शेतकरीवर्ग यांच्यात असल्याप्रमाणे चित्रण त्याच्या कादंबऱ्यांतून होते. ही मर्यादा त्याकाळच्या क्रांतिकारक लढ्याची, तसेच शेतकरी वर्गाच्या जाणिवांची देखील आहे. या जाणिवांचे प्रतिबिंब त्याच्या कादंबऱ्यांत पडते. या अर्थानेच लेनिन त्याच्या साहित्याला रशियन क्रांतीचा आरसा म्हणतो.

मराठीत वास्तववादी साहित्याची परंपरा फारच कमजोर राहिलेली आहे. या कारणाने, आणि एकूनच समीक्षा-विचारासाठी आवश्यक वैचारिक सामग्री अत्यंत तोकडी असल्यानेही, वास्तववादासंबंधी मराठीत फारसा नेटका विचार मांडला गेलेला नाही. इतिहास, समाजशास्त्र, अर्थकारण व राजकारण या सर्वच बाबतीत अभ्यासाचा दुष्काळ महाराष्ट्रात भरपूर आहे. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातही परिस्थिती यापेक्षा वेगळी नाही. या सर्वांमुळे साहित्यविचारावर फार मोठ्या मर्यादा पडलेल्या आहेत. या मर्यादा आपल्या विवेचनालाही लागू होतात. आपल्या विषयाच्या संदर्भात बोलायचे झाल्यास वि. का. राजवाडे आणि दि. के. बेडेकर यांच्या साहित्यविचारात वास्तववादी समीक्षेची बीजे सापडतात. वास्तववादी साहित्याची व्यवस्था नेटकेपणाने लावण्याचा आणि त्यासंबंधी काही सिद्धांत मांडण्याचा व्यापक प्रयत्न भालचंद्र नेमाड्यांनीही अलीकडच्या काळात केला आहे. [१७] नेमाड्यांनी मांडलेल्या विचाराशी संवाद करीतच वास्तववादाचा विचार पुढे नेणे शक्य आहे.

आपल्या १९०२ साली लिहिलेल्या कादंबरीवरील लेखात राजवाड्यांनी वास्तववादी साहित्याकडून मोठ्या अपेक्षा केलेल्या आहेत. परंतु या अपेक्षा पूर्ण न झाल्याची खंत मराठी कादंबरीच्या इतिहासाचा दाखला देत नेमाड्यांच्या लिखाणात व्यक्त होते. मराठीत वास्तववाद जोमाने का वाढला नाही ? फ्रेंच वास्तववादाची महती सांगताना राजवाड्यांनी त्याचा तिथल्या राजकीय-सामाजिक प्रक्रियांशी संबंध जोडलेला आहे. आपली वर विशद केलेली भूमिकाही त्याच विचाराची आहे. बेडेकरांच्या साहित्यविचारातही ही जाणीव व्यक्त होते. नेमाड्यांची प्रमेये मात्र वेगळी आहेत. आपल्या वास्तववादाच्या कमजोरीचे नेमाड्यांच्या दृष्टीने एक कारण म्हणजे मराठीवरील रीतिवादी साहित्याचा आणि समीक्षेचा प्रभाव. त्यांच्या दृष्टीने दुसरे कारण असे की, आपले लेखक देशी संस्कृतीला डावलून व्यक्ती व समाज यांचे चुकीचे (परदेशी) सामाजीकरण करतात, व्यक्ती व समाज यांच्याविषयीचा विचार हा परदेशी मूल्यव्यवस्थेनुसार करतात. त्यामुळे उपरी मूल्ये केंद्रस्थानी येतात. परंतु या मूल्यव्यवस्थेला भौतिक पाया नाही. त्यामुळे परंपरेला डावलले जाते, आणि कादंबरीतील जग बाहेरचे सर्व संदर्भ छाटून आकृतिनिष्ठ तपशिलाने उभारले जाते.

मराठी वास्तववादाला स्वतःच्या पायावर उभे राहायचे झाल्यास प्रभुत्वस्थानी असलेल्या रीतिवादी साहित्याशी आणि त्याच्या पाठीशी असलेल्या समीक्षेशी दोन हात करावे लागतील. मराठीच्या सांस्कृतिक परिवर्तनाचे ते एक महत्त्वाचे अंग आहे हे निश्चित. असा संघर्ष करीतच १९५० नंतर वास्तववादी साहित्य कसे आकार घेत आहे, याचा आलेख नेमाड्यांनी मांडलेला

आहे. रीतिवादी संकेतांना झुगारून देत जीवनसन्मुख होणाऱ्या नव्या साहित्याचे स्वागत करतात. त्या दिशेने आपणही पुढे जायला हवे.

ह्यांच्या मते, आपल्या एकूणच साहित्याच्या कुपोषणाची मुळे ही आपल्या वसाहतीकरणात आढळतात. त्याकाळात झालेल्या संस्कृतिसंयोगाला जित-जेते असे स्वरूप प्राप्त होणे अपरिहार्य होते. प्रगत संस्कृतीच्या माऱ्यामुळे 'माणूस म्हणून संतोषाने आपल्याच भूमीवर उभे राहण्याचा आत्मविश्वासच ढासळतो.' ही आत्मविश्वास ढासळलेली मंडळी जेत्यांच्या मूल्यांचा अनुनय करू लागतात. आपल्याकडे इंग्रजांनी सांस्कृतिक व्यवस्था सुधारली तरी आर्थिक व्यवस्था जुनी मध्ययुगीनच ठेवली. ही कसर (lag) कादंबरीत विचित्र अ-वास्तवाच्या साहाय्याने भरून काढली जाते. नव्या कल्पना वास्तवात येण्यास आवश्यक आर्थिक परिस्थिती समाजात अस्तित्वात नसली तरी ती रीतिवादी पद्धतीने कादंबरीत उभी केली जाते. या उलट वास्तववादी लेखक जित-जेत्यांच्या संस्कृतिसंयोगात 'मूळ देशी संस्कृति तत्त्वांची गळचेपी' होत असलेल्या भावनेला आविष्कृत करतात. तसेच, व्यक्ती व समाज ह्यांच्या संबंधात अनेक प्रश्न असतात व ह्या संदर्भात काही निश्चित नैतिक भूमिका घेऊन कादंबरीकाराने भाषिक कृती केलेली असते.

नेमाड्यांपेक्षा सिद्धांतात देशी संस्कृती, वैयक्तिक नैतिकता आणि भाषिक कृती या कळीच्या संकल्पना आहेत. या सर्व संकल्पना आपण तपासून घ्यायला हव्यात.

ब्रिटीश वसाहतवाद्यांनी ज्या मूळ देशी संस्कृतितत्त्वांची गळचेपी केली ती तत्त्वे कोणती ? नेमाड्यांच्या मते, विविध कष्टकरी वर्ग आणि पोटसमूह यांनी 'वर्षानुवर्षे जोपासलेली सहिष्णुता, न्यायबुद्धी, उदारमतवाद चांगल्यावाईटांचा, वैयक्तिक विधिनिषेध-ही तत्त्वे आपल्या संस्कृतीचा मूलाधार होत.' सत्तास्थानासाठी संघर्ष करणारे वर्ग वरील प्रकारच्या मानवतावादी मूल्यांची प्रस्थापना करण्याच्या ईर्षेनेच लढत असतात. परंतु ही मूल्ये अनैतिहासिक पद्धतीने स्वीकारता येत नाहीत. वसाहतवादाविरुद्धचा संघर्ष वरील मूल्यांच्या प्रस्थापनेसाठीच चाललेला होता, असा दावा त्या संघर्षाचे नेतृत्व करणारे वर्ग गांधीजींच्या रूपाने आणण्याकडे करीत होते. वसाहतवाद्यांविरूद्ध सर्व जनतेची शक्ती एकवटण्याचे ते साधनही बनविण्याचा प्रयत्न त्या काळी झाला. परंतु हे वास्तव ब्रिटिशपूर्व समाजातही होते, हे विधान धाडसाचेच ठरते. भारतीय इतिहासातील भौतिकवादी विचाराची गळचेपी सरंजामशाहीचा जुलमी वरवंटा आणि जातिव्यवस्थेतील प्रच्छन्न हिंसाचार या पार्श्वभूमीवर संस्कृतीच्या मूलाधाराचे विरूप दर्शन नजरेआड करता येणे अवघड आहे. स्वातंत्र्योत्तर काळात तर ती एक सत्ताधारी वर्गाच्या हातातली मिथ बनते. ह्या मिथचा वापर मे. पुं. रेग्यांसारखे नवहिंदुत्ववादी 'नवभारत' च्या संपादकीयातून कसा करतात हे पाहण्यासारखे आहे. नेमाड्यांचा देशीवाद हा नवहिंदुत्ववादी आहे असा संशय घ्यायला भरपूर जागा आहे.

दुसरे म्हणजे, नेमाड्यांच्या दृष्टीने कादंबरीकाराची नैतिक भूमिकेतून केलेली भाषिक कृती ही मूलतः व्यक्तिनिष्ठच असते. या भूमिकेची एक सोय अशी की, लेखकाला निवड करण्याचे स्वातंत्र्य असते हे दाखवून देता येते. म्हणूनच मराठी साहित्यात 'यमुनापर्यटन' व 'मुक्तामाला' या दोन प्रवृत्ती पहिल्यापासून आहेत हे दाखवून देणे शक्य होते. या प्रकारच्या कृतीवर व्यक्तिनिष्ठ जाणिवांचे प्रभुत्व राहिलेले आहे हे काही अंशी खरेही आहे. परंतु वास्तववादी साहित्याचे सामर्थ्य यातच आहे, असे म्हणणे फारसे बरोबर नाही. समूहाच्या जाणिवांचा आविष्कार होण्याऐवजी कादंबरीतून व्यक्तिनिष्ठ जाणिवाच व्यक्त व्हाव्यात, ही खरे तर चिंतनीय बाब म्हटली पाहिजे.

समूहांचे अस्तित्त्व हे साहित्य-व्यवहाराच्या परिघातच तपासायला हवे. ज्यावेळी समूहांचा, वर्गांचा साहित्यव्यवहारात सहभाग नसतो, लेखक-वाचक या संबंधात ते गृहीतच धरलेले नसतात, अशा वेळी त्यांच्या जाणिवा साहित्यात व्यक्त व्हाव्यात ही अपेक्षा व्यक्त करण्यातही अर्थ नसतो. अशा जाणिवा व्यक्त झाल्याच तर ती बऱ्याच अंशी लेखकाची व्यक्तिनिष्ठ निवड असते. म्हणजे त्या जाणिवा अशा वेळी वक्रीभूत स्वरूपात व्यक्त होत असतात. स्वातंत्र्यपूर्व काळापासून मराठी साहित्य मूलतः ब्राह्मणी, शहरी मध्यमवर्गाचा व्यवहार याच स्वरूपाचे आहे. या मध्यमवर्गाच्या जीवनाकडून असलेल्या माफक भोगवादी अपेक्षा, सामाजिक-राजकीय प्रक्रियांपासून तुटक राहण्याची वृत्ती यांतूनच नेमाडे ज्याला रीतिवादी साहित्य म्हणतात त्याची निर्मिती झाली आहे. फडके, रणजित देसाई, बाबा कदम हे बहुसंख्यत्वाचे तर केतकर, मर्ढेकर आणि स्वतः नेमाडे हे अल्पसंख्यांकांचे लेखक राहिलेले आहेत, ते याच कारणाने.

नेमाडे वसाहतवादाच्या वारशापाशी येऊन थांबतात, पण त्याचे ऐतिहासिक बदलते रूप ध्यानात घेत नाहीत. दि. के. बेडेकरांचे या काळाचे विश्लेषण जास्त मूलगामी स्वरूपाचे आहे. वासाहतिक व्यवस्थेशी एतद्देशीय व्यवस्थेचे जे संयुग निर्माण झाले त्यातून व्यक्तिस्वातंत्र्य, वैज्ञानिक दृष्टिकोण आणि प्रेषिताची भूमिका अशी नवी मूल्यव्यवस्था इथल्या मध्यमवर्गीयांच्या प्रवक्त्या लेखकांनी स्वीकारल्याचे ते निदर्शनाला आणतात. ही मूल्ये ब्रिटिश राज्यकारभारी, गोरे प्रोफेसर आणि मिशनरी उपदेशक यांच्याबद्दल त्यांना वाटणाऱ्या ओढीतून निर्माण झाली. १९२० पर्यंत अशी प्रवृत्ती प्रभावी होती तोपर्यंत जीवननिष्ठ, बोधवादी, तथाकथित प्रचारकी साहित्य प्रचलित होते. ब्रिटिश सत्ताधाऱ्यांच्या वर उल्लेख केलेल्या थरांचा आदर्श मानून येथील मध्यमवर्गाने स्वतःच्या नेतृत्त्वशक्तीबद्दल आडाखे बांधले होते. परंतु ऐतिहासिक मर्यादांमुळे ही नेतृत्त्वशक्ती आत्मसात करण्यासाठी आवश्यक नैतिक, वैचारिक बळ त्यांना येणे शक्य नव्हते. त्यामुळे १९२० पूर्वीच मध्यमवर्गाचा आपल्या नेतृत्त्व शक्तीबद्दल भ्रमनिरास व्हायला सुरुवात झालेली होती. या भ्रमनिरासामुळे १९२० नंतर पारतंत्र्यातही तरुणाला जी काही माफक संधी आहे, त्यासाठी त्याने 'प्रमाणिकपणे धडपड करून यश मिळवावे व एखाद्या सुंदर व बुद्धिमान तरुणीचे प्रेमही मिळवावे, असा एक व्यवहारी ध्येयवाद समाजात रूढ होत होता.' १९३० नंतर या वर्गाच्या ध्येयवादाला पुन्हा एकदा चालना मिळाली. तो जास्त कृतिशील बनला. तथापि, या काळात गांधीजींनी उभे केलेले पाश्चात्य संस्कृतीविषयीचे वैर या वर्गाला मानवणारे नव्हते. 'पाश्चिमात्य संस्कृतीची उभा दावा करावयाचा म्हणजे 'वाघीणीचे दूध' पिऊन सुशिक्षितांनी उभारलेले सारे मनोरे ढासळून टाकण्याचा प्रश्न होता. मराठी सुशिक्षितांनी म्हणून गांधीवादाचा स्वीकार केला नाही ! यामुळे गांधीवाद, नवी ब्रिटिश मूल्ये, परंपरागत मूल्ये आणि समाजवादी विचार यांच्या परस्पर विरोधातून वैचारिक विश्वात एक प्रकारचे अराजक उभे राहिले. प्रथमपासूनच दुबळ्या राहिलेल्या मराठी मध्यमवर्गाला या अराजकावर मात करणे शक्यच नव्हते. या अडचणीतून मुक्त होण्यासाठी साहित्यिकाने संस्कृतीच्या स्वायत्ततेचा सिद्धांत पुढे आणला. 'पन्नास-साठ वर्षांच्या उमेदवारीनंतर सुशिक्षित वर्गालाच आता प्रेषितपणाचा व विश्वोद्धाराच्या स्वप्नांची बाकी उरलेली नाही. आपण समाजाचे एक कार्यक्षम, उपयुक्त घटक आहोत. आधुनिक समाजाच्या विराट रूपात आपण नम्रभावाने आपले काही विशिष्ट कार्य केले पाहिजे. सांस्कृतिक जीवनाचे सातत्य आपण ठेवले पाहिजे व त्यातच आपल्या खऱ्या वाङ्मयसेवेचे साफल्य आहे. वाङ्मय हे कलेच्या एकंदर क्षेत्रातले एक संस्कृतिवाहक साधन आहे, व ती एक विज्ञान-साधनेसारखी स्वतंत्र साधना आहे. ही नवसाहित्याची नम्र भावना आहे.''[१८]

स्वायत्त संस्कृतीचा सिद्धांत मर्ढेकरांनी शुद्ध कलावादाच्या रूपाने मांडला. एका अर्थाने नेमाडे हे मर्ढेकरोत्तर साहित्य विचाराचे खंदे प्रवक्ते आहेत. साहित्याची जीवन-समाज यांच्याशी असलेला संबंध लेखकाची वैयक्तिक नैतिकता, त्याची भाषिक कृती यापुरता मर्यादित आहे, असा त्याचा आग्रह आहे. या प्रमेयाच्या कक्षेतच ते साहित्यातील परंपरांचे सातत्य शोधण्याचा प्रयत्न करतात. ही परंपरा त्यांना महानुभाव ज्ञानेश्वरांपर्यंत घेऊन जाते. त्यांच्या लेखी या सगळ्या सातत्यपूर्ण संस्कृतिप्रवाहात वसाहतवाद हे घुसलेले एक उपरे घटित आहे. वसाहतवादाची ही पाचर सहजासहजी, व्यक्तिनिष्ठेच्या सहाय्याने फेकून देता येईल असे वाटते. परंतु असे वाटणे हाही एक भ्रमच नाही काय ? वसाहतवाद ही एक मूलतः राजकीय आर्थिक प्रक्रिया आहे. ती साहित्यविभागापुरती मर्यादित करता येत नाही. नेमाडे हे साहित्य व्यवहाराच्या राजकीय अंगाची उपेक्षाच करतात. दलित साहित्याच्या राजकीय परिमाणामुळे त्या साहित्याबद्दल गुंता तयार झाला आहे असे त्यांना वाटते. ज्यावेळी लेखक स्वतःच्या राजकीय भूमिकेविषयी आग्रही बनत असतात अशा काळात 'कृती पुरोगामी असो की प्रतिगामी, ती असणे महत्त्वाचे,' अशी मध्यममार्गी भूमिका ते घेतात. बेडेकरांनी वर्णन केलेल्या मध्यमवर्गाच्या दुर्बलतेचेच ते लक्षण नव्हे काय ? ही दुर्बलता वसाहतवादाखाली दबलेल्या मध्यमवर्गाचे खास वैशिष्ट्यच नव्हे काय ? नेमाड्यांनी प्रभावी मध्यमवर्गीय जाणिवांशी चालवलेला संघर्ष या मध्यमवर्गीयांचा स्वत:शीच चाललेला संघर्ष आहे. ती त्या जाणिवेतील कोंडी (antinomy) आहे.

यावरून पराभूत मध्यमवर्गीयांच्या मर्यादांमुळेच मराठी वास्तववाद क्षीण राहिला आहे, असे वाटते. एकूण मराठी साहित्याची विकलांगताही त्यामुळेच असावी. ज्या ठिकाणी ऐतिहासिक परिस्थितीमुळे मध्यमवर्ग वसाहतवादाच्या मर्यादामध्ये अडकला नाही अशा बंगालमध्ये शरदबाबूंसारखा थोर वास्तववादी साहित्यिक निर्माण होऊ शकला. वास्तववादाची चांगली परंपरा निर्माण होऊ शकली. मराठीत सत्यजितरायसारखा वास्तववादी का निपजू नये, याचेही उत्तर यात मिळते. नेमाड्यांना अभिप्रेत असलेला 'माणूस म्हणून आपल्याच भूमीवर संतोषाने उभे राहण्याचा आत्मविश्वास' बंगालच्या या परंपरेत दिसतो, कारण तेथील मध्यमवर्गाने पाश्चात्त्य संस्कृतीबरोबर संघर्ष करायला सुरुवात करण्यापूर्वीच आपले वैचारिक-सामाजिक स्थान बळकट केले होते, असे मत बेडेकरांनी व्यक्त केले आहे. ही संधी मराठी मध्यमवर्गाला लाभली नाही.

मध्यमवर्गीयांच्या मर्यादांमुळे साहित्यात निर्माण झालेली कोंडी फोडण्यातच वास्तववादाचा विकास अवलंबून आहे. आपल्या वाट्याला आलेली ही कोंडी केवळ वाङ्मयीन नाही. ती सामाजिक-राजकीयही आहे. या कोंडीची सर्वच पातळीवर लेखकाला जाणीव होणे अगत्याचे आहे. नेमाडे, सुर्वे, ढसाळ यासारख्यांचे साहित्य हे कोंडीशी जनवादी प्रक्रियांनी घेतलेल्या झुंजीमधूनच निर्माण झालेले आहे. या जनवादी प्रक्रिया किती व्यापक व समर्थ होतात त्यावरच मराठीतील वास्तववादाचे भवितव्य अवलंबून आहे. साहित्याच्या सामाजिक-राजकीय संदर्भाचे हे भान राजवाड्यांना होते. फ्रेंच, रशियन वास्तववादाला श्रेष्ठत्व त्या त्या देशातील राजकीय-सामाजिक घडामोडींमधूनच प्राप्त झाले, हे त्यांनी दाखवून दिले आहे. त्यांच्या दृष्टीने ह. ना. आपट्यांच्या कादंबऱ्या त्यांच्या दोन दिवसांच्या पक्षाभिमानात गुंतणाऱ्या सुधारकी वृत्तीच्या पलीकडे जात नाहीत. त्यांच्यात स्थावर स्वरूपाची जाज्वल्य मनोवृत्ती दिसत नाही. ही जाज्वल्य मनोवृत्ती फ्रान्सात थोरल्या राजकीय क्रांतीतून निर्माण होऊ शकली. राजवाड्यांचे हे विचार आजतागायत उपेक्षितच राहिले आहेत. ही वस्तुस्थिती वास्तववादाच्या विचारासंदर्भात महत्त्वाची नव्हे काय ?

❖❖❖❖

२. साहित्याचे प्रयोजन (भारतीय व पाश्चात्य)

डॉ. पुष्पलता राजापुरे तापस

डॉ. भारती निरगुडकर

डॉ. अनघा जोशी

१५

साहित्याचे प्रयोजन

व्यवहारात 'प्रयोजन' या संज्ञेला पर्यायी म्हणून हेतू, उद्दिष्ट, साध्य अशा संज्ञाही वापरल्या जातात. सामान्यतः एखाद्या वस्तूकडून साधल्या जाणाऱ्या कार्याला त्या वस्तूचे प्रयोजन असे म्हटले जाते आणि हे कार्य त्या वस्तूकडून कशाप्रकारे पार पाडले जाते, त्यावर त्या वस्तूचे मूल्य वा त्या वस्तूची मूल्ययुक्तता ठरत असते. साहित्याच्या बाबतीतही हे खरे असले तरी त्याच्या प्रयोजनाबाबत अभ्यासकांमधे एकमत असल्याचे दिसत नाही. याचे कारण साहित्य कलेचे असणारे वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूप होय.

चित्र, शिल्प, संगीत इ. ललितकलांप्रमाणे साहित्य ही देखील एक ललितकला मानली गेली आहे. रसिकांना सौंदर्यप्रतीतीचा आनंद देणे हे सर्व ललितकलांचे एकमेव प्रयोजन मानले गेले असले तरी साहित्यकलेचा मात्र अनेक अभ्यासकांनी याबाबतीत अपवाद केला आहे. इतर ललितकलांच्या तुलनेत साहित्यकलेची असणारी आशयप्रधानता वा जीवनदर्शनात्मकता लक्षात घेता केवळ आनंद देणे एवढेच तिचे एकमेव प्रयोजन मानणे अनेकांना मान्य असल्याचे दिसत नाही. साहित्यकलेचा जीवनाशी असणारा अनुबंध महत्त्वाचा मानणारी ही भूमिका जीवनवादी भूमिका म्हणून ओळखली जाते. कलेचे विश्व हे लौकिक विश्वाहून वेगळे असते, व्यावहारिक उद्दिष्टपूर्तीसाठी नव्हे तर अलौकिक स्वरूपाचा आनंद देण्यासाठीच तिची निर्मिती होत असते असे मानणारी भूमिका ही कलावादी भूमिका म्हणून ओळखली जाते.

भारतीय व पाश्चात्य परंपरेतील साहित्यप्रयोजन विचारांमध्ये या दोन्ही भूमिका अस्तित्वात असलेल्या दिसून येतात. त्यांचा परामर्श पुढे घेण्यात येत आहे.

भारतीय साहित्यशास्त्रामधील प्रयोजन विचार

संस्कृतमधील साहित्यप्रयोजनविचारामध्ये आनंद व बोध (म्हणजे कलावादी व जीवनवादी) ही दोन्ही प्रयोजने सारखीच महत्त्वाची ठरलेली दिसतात. शिवाय हा प्रयोजनविचार साहित्यव्यापारातील लेखक व वाचक/रसिक या दोन्ही घटकांच्या संदर्भात केला गेलेला आहे.

संस्कृत साहित्यविचारांची गंगोत्री मानल्या गेलेल्या 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथात भरतमुनींनी नाट्यकाव्याचे प्रयोजन सांगताना म्हटले आहे -

'हितोपदेशजननं धृतिक्रीडासुखादिकृत् ।

दुःखार्तानां श्रमार्तानां शोकार्तानां तपस्वीनाम् ।

विश्रांतिजननं लोके नाट्यमेतन्मयाकृतम् ।'

म्हणजे नागरिकांना हितकर असा उपदेश करणे, दुःखशोकादिंनी पिडलेल्यांचे सांत्वन करणे, त्यांच्या मनाला शांती देणे हे साहित्याचे प्रयोजन होय.

तर भामहाने -

'धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च ।
प्रीति करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबंधनम् ।।'

म्हणजे काव्यरचनेने धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष या चतुर्विध पुरूषार्थांचा लाभ तर होतोच पण त्याबरोबरच ते कलांमध्ये प्राविण्य मिळवून देणारेही असते. काव्यनिर्मितीने लेखकाला कीर्ति तर वाचकाला 'प्रीति' म्हणजेच आनंदाचा लाभ होत असल्याचे म्हटले आहे.

अभिनवगुप्तानेही प्रीति व व्युत्पत्ती (आनंद व बोध) हीच काव्यप्रयोजने सांगितली आहेत. काव्यापासून होणाऱ्या बोधाचे 'जायासंम्मीत' हे वैशिष्ट्य तो सांगत असला तरी 'प्रीतिरेव प्रधानम्' म्हणजे काव्याचा प्रधान हेतू आनंद देणे हाच असल्याचे तो स्पष्टपणे म्हणतो. व्यक्तिनिबद्धता गळून पडल्यावर येणारा साधारणीकृत अनुभव आनंदरूप असल्याचे तो सांगतो.

मम्मटाची आपल्या पूर्वसूरींनी सांगितलेल्या साहित्यप्रयोजनांचे संकलन करणारी कारिका प्रसिद्ध आहे ती अशी -

"काव्यं यशसे अर्थकृते व्यवहारविदे
शिवेतरक्षतये सद्यःपरनिर्वृतये कांतासंमित तयोपदेशयुजे"

म्हणजे साहित्यापासून लेखकाला यश, कीर्ती, अमंगलाचा नाश इत्यादी लाभ होतात तर वाचकाला व्यवहारज्ञान, पत्नीने केलेल्या उपदेशाप्रमाणे रोचक उपदेश व अंतिमतः श्रेष्ठप्रतीच्या आनंदाची तात्काळ प्राप्ती होते.

अभिनवगुप्त व मम्मटाने म्हटल्याप्रमाणे विश्वनाथानेही साहित्याने अप्रत्यक्षपणे उपदेश करावा असे म्हटले आहे. वेदादिशास्त्रांपासून परिणतबुद्धीच्या लोकांना धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष या चतुर्विध पुरुषार्थांची प्राप्ती होते पण ती सुद्धा महत्प्रयासानेच, पण सामान्यजनांना मात्र त्यांची प्राप्ती काव्यापासून सहजगत्या होते. हे स्पष्ट करण्यासाठी त्याने 'सितशर्करा सिद्धांत' सांगितला आहे. "कटुकौषधोपशमनीयस्य रोगस्य सितशर्करोपशमनीयत्वे कस्य वा रोगिणः सितशर्करा प्रवृत्ति : साधीयसी न स्यात्" म्हणजे रोग बरा होण्यासाठी कडू औषधाऐवजी जर साखरेचे औषध मिळत असेल तर कोणता रोगी साखरवेष्टित औषध घेण्याचे टाळील ? त्याप्रमाणे साहित्यातून रोचकपणे होणाऱ्या बोधाचा रसिक सहजपणे स्वीकार करतो असा अभिप्राय विश्वनाथ देतो.

संस्कृत साहित्यपरंपरेमधील बहुतेक साहित्यमीमांसकांनी आनंदाबरोबरच नीती, बोध ही प्रयोजनेही खुलेपणाने स्वीकारलेली दिसतात. दुःखितांचे सांत्वन, चतुर्विध पुरुषार्थांचा लाभ, यश-कीर्ती यांची प्राप्ती यांसारखी प्रयोजने जरी प्रभावी असली तरी 'सकल प्रयोजन मौलीभूत' म्हणून त्यांनी 'सद्यःपरनिर्वृती' म्हणजे तात्काळ प्राप्त होणाऱ्या उच्चप्रतीच्या आनंदालाच एकमताने मान्यता दिलेली आहे.

साहित्याच्या निर्मितीने लेखकाला तर आस्वादाने रसिकाला ज्या अलौकिक आनंदाची प्राप्ती होते त्याचे वर्णन संस्कृत साहित्य-मीमांसकांनी 'ब्रह्मास्वादसहोदर' अशा शब्दात केले असून त्यातून या काव्यानंदाचे लौकिक आनंदाहून असणारे वेगळेपण व श्रेष्ठत्वही सूचित केले आहे. लौकिकातील आनंद हा स्वार्थमूलक असतो तर काव्यानंद हा निःस्वार्थ, अपार्थिव म्हणून अलौकिक, अतींद्रिय स्वरूपाचा ठरतो असे म्हटले आहे. साहजिकच त्या तुलनेने इतर प्रयोजने त्यांनी गौण, आनुषंगिक ठरवावीत हे स्वाभाविकच होते.

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रामधील प्रयोजन विचार

काव्याचा विचार करणाऱ्यांमध्ये प्लेटोचे नाव अग्रक्रमाने घ्यावे लागते. कलेचा केवळ कला म्हणून विचार करणे प्लेटोला मान्य नाही. त्याचबरोबर तो कलेला नैतिकतेचा निकष लावत असला तरी नैतिकता हाच कलेचा एकमेव निकष असल्याचे तो म्हणत नाही. परंतु सौंदर्य व नीति यांमध्ये तो नीतीचीच बाजू घेतो, सौंदर्याची नव्हे हे लक्षात घ्यायला हवे. आदर्श नागरिकाला आवश्यक असणाऱ्या शौर्य, संयमादि गुणांचा परिपोष करणाऱ्या साहित्यालाच त्याने मान्यता दिली आहे. ललित कला ह्या मूळ सत्यापासून दूर नेणाऱ्या असतात म्हणजे त्या मूळ सत्त्वाच्या

अनुकृतीची अनुकृती करणाऱ्या असतात असे म्हणत वाचकाला विकारवश, भावविवश होणास प्रवृत्त करणाऱ्या काव्यावर, विशेषतः शोकांतिकांवर त्याने जोरदार टीका केली आहे. वरील चर्चेवरून नीतितत्त्वांचा पुरस्कार हाच कलेचा (साहित्याचा) हेतू असावा असे प्लेटो मानतो हे स्पष्ट होते.

होरेसने शिक्षण व मनोरंजन (dulce and utile) असे कलेचे द्विविध प्रयोजन मानले आहे. साहित्याने ज्ञान व नीतीचा प्रचार करावा. तसेच संस्कृती संवर्धनही करावे अशी अपेक्षा तो व्यक्त करतो.

मध्ययुगातील सर फिलिप सिडनी ह्यांनीही कलेकडून नैतिकतेची अपेक्षा केली आहे. त्याने लेखकाला मूल्यशिक्षक मानले असून त्यांनी समाजाला नैतिकतेचे धडे द्यावेत असेही म्हटले आहे. मूल्यशिक्षणाबरोबर साहित्याने आनंद द्यावा (to teach and delight) असेही त्याला वाटते.

बुचरनेही साहित्याकडून नीतितत्त्वांच्या पुरस्काराची अपेक्षा व्यक्त केली आहे.

आधुनिक काळातही अनेकांनी बोधवादी भूमिकेचा पुरस्कार केलेला दिसतो.

आपल्या 'डिफेन्स ऑफ पोएट्री' या निबंधामध्ये शेली सांगतो की माणसाची आत्यंतिक आत्मकेंद्रितता जाणे, त्याला इतरांच्या दृष्टिकोनातून जगाकडे पाहता येणे, इतरांवर प्रेम करता येणे म्हणजेच त्याच्या नैतिकतेचा विकास होणे. काव्यामुळे कल्पनाशक्तीचे पोषण होते व विकसित कल्पनाशक्तीमुळे नैतिकतेचे पोषण होते. त्याच्या मते काव्य व नैतिकता यांच्यातील संबंध अप्रत्यक्ष असला तरी त्याचे महत्त्व कमी नाही.

रिचर्डस साहित्याला sugar coated pill म्हणतो. त्याचा हा विचार संस्कृत साहित्यशास्त्रकार विश्वनाथाच्या सितशर्करा सिद्धांताची आठवण करून देणारा आहे. काव्यवाचनाने वाचकाला जीवनाविषयी प्रगल्भ असा भावनात्मक दृष्टिकोन प्राप्त होतो. त्याला जीवनातील कोणत्याही प्रसंगाला डोळसपणे तोंड देण्याची कुवत येते, असे रिचर्ड्सने 'प्रेरणा संतुलनाच्या सिद्धांता' च्या आधारे म्हटले आहे.

रिचर्ड्सप्रमाणे जॉन ड्युईसुद्धा कलानुभव व जीवनानुभव यांच्यात तत्त्वतः काही फरक नाही असे मानतो. प्रचलित विकृत समाजरचना बदलून तिची नवी घडण कशी असावी याबद्दलचे मार्गदर्शन कला करते. आणि कला हे कार्य करू शकते, कारण कलानुभवाचे घटक व सामान्य अनुभवाचे घटक हे एकच आहेत. रिचर्ड्स व ड्युई हे नैतिकतावादी असले तरी विशिष्ट नीतिमूल्यांसाठी कलेला राबवावे असे ते म्हणत नाहीत. मॅथ्यू अर्नोल्ड जीवनभाष्य हे साहित्याचे प्रयोजन मानतो. कल्पनाजनित चित्रणापेक्षा लेखकाने साक्षात जीवनानुभवांचे चित्रण करावे एवढेच नव्हे तर त्यासंबंधीचे लेखकाचे चिंतनही व्यक्त व्हावे अशी आग्रही भूमिका मॅथ्यू अर्नोल्ड मांडताना दिसतो.

टॉलस्टॉयचे मतही प्लेटोप्रमाणेच कलेने आस्वादकावर विशिष्ट जीवनमूल्यांचे संस्कार घडवावेत असे असल्याचे दिसते. कलेचा कला म्हणून जरी तो विचार करीत असला तरी नीतिगुणांचा परिपोष हाच तिच्या मूल्यमापनाचा अखेरचा निकष त्याने मानलेला आहे. सद्भावांचे संक्रमण हा चांगल्या कलेचा निकष तो सांगतो. कलेने विश्वबंधुत्वाच्या भावनेचे पोषण करावे असे त्याला वाटते. कला ही कला म्हणून चांगली ठरायची असेल तर तिच्यात भावनासंक्रमणाची क्षमता हवी आणि तिच्याद्वारे संक्रमित होणाऱ्या भावना नीतिपोषक हव्यात असा त्याचा आग्रह दिसतो.

फ्रॉईडसारख्या मनोविश्लेषकाने इच्छापूर्ती व स्वप्नरंजन हे साहित्याचे प्रयोजन मानले आहे. कलाकृती ही मानवाच्या नेणिवेतील सुप्त इच्छांचा आविष्कार असल्याचे त्याने म्हटले आहे. साहित्याची निर्मिती इच्छापूर्तीचे समाधान मिळविण्याच्या प्रेरणेतून होते. लौकिकजीवनातील अतृप्त इच्छा ज्याप्रमाणे असंज्ञ मनाच्या स्तरावर स्वप्नात पूर्ण करून घेतल्या जातात तद्वत त्या साहित्याद्वारेही पूर्ण करून घेतल्या जातात असे फ्रॉइडला वाटते. वाचकही वास्तवातील आपल्या अतृप्त इच्छांची पूर्तता झाल्याचे काल्पनिक सुख साहित्यवाचनातून मिळविण्याचा प्रयत्न करतो. फ्रॉइडने रंजक साहित्याच्या संदर्भात दिवास्वप्नांचा विचार मांडला आहे. व्यवहारातील अतृप्त इच्छांमुळे व्यक्तीजीवनात दुःख, ताण निर्माण होतात. अशा अतृप्त इच्छांची साहित्यवाचनातून पूर्तता झाल्याचे काल्पनिक का होईना पण सुख अनुभवायला मिळाल्याने वाचकाला आनंद होतो. साहित्यनिर्मिती व साहित्यास्वादापासून होणाऱ्या आनंदाचे फ्रॉइडला अभिप्रेत असणारे स्वरूप हे कलावाद्यांना अभिप्रेत असणाऱ्या 'आनंदा' पेक्षा अर्थातच वेगळे आहे.

आधुनिक काळात, विषमतेवर आधारित प्रचलित समाजरचनेत परिवर्तन घडवून आणण्यास कटिबद्ध झालेल्या मार्क्सवादासारख्या विचारप्रणालीच्या प्रभावातून 'सामाजिक बांधिलकी' हे साहित्याचे प्रयोजन मानले जाऊ लागले. लेखकाने, समाजाचा एक जबाबदार घटक म्हणून सामाजिक जाणिवेतून साहित्यनिर्मिती करावी असे म्हणणारा एक विचारवंत/लेखकांचा वर्ग उदयास आला. लेखकाने स्वकालीन समाजजीवनाचे, त्यातील प्रश्नांचे, समस्यांचे दर्शन घडवावे, समाजातील दुर्बल घटकांवरील अन्याय, त्यांची होणारी पिळवणूक, त्यांच्या वाट्याला येणारे दुःखभोग यांना वाचा फोडावी. समाजात परिवर्तनाचे विचार रूजवण्याचा प्रयत्न करावा असा अर्थ 'सामाजिक बांधिलकी' या संज्ञेत अभिप्रेत आहे. साम्यवादावर आधारित समाजाची निर्मिती करण्याचे साहित्य हे प्रभावी साधन असल्याचे मार्क्सवादी मानतात.

मात्र विशिष्ट विचारांशी बांधिलकी राखल्याने लेखकाच्या कलांवत म्हणून असणाऱ्या स्वातंत्र्याला बाध येतो, त्याचे लेखन प्रचारकी होण्याचा, त्यातील कलात्मकता नष्ट होण्याचा धोका संभवतो असे काही विचारवंतांचे मत दिसते. तर लेखकाने आपल्याला व्यक्त करावयाच्या अनुभवाशी प्रामाणिक राहून, बाह्य दडपणांना बळी न पडता लेखन करावे असे मत काहींनी व्यक्त केले आहे. बांधिलकी ही वरून लादलेली गोष्ट नसावी. लेखकाने ती जाणीवपूर्वक, अंतःकरणपूर्वक स्वीकारलेली असेल तर लेखकाचे लेखक म्हणून असणारे स्वातंत्र्य आणि त्यांच्या लेखनातील कलात्मकता नष्ट होण्याची शक्यता कमी होऊ शकेल.

या संदर्भात सार्त्र या मार्क्सवादी विचारवंत व लेखकाची अशी श्रद्धा आहे की लेखक लिहितो ते जग बदलण्यासाठी. सार्त्रच्या दृष्टीने कलावंताच्या स्वातंत्र्याला महत्त्व असले तरी expression इतकेच communication ही महत्त्वाचे आहे.

सार्त्रने या संदर्भात मानवी अस्तित्वचाच नवा सिद्धांत मांडला आहे. त्याच्या मते मानवी अस्तित्त्वाच्या मुळाशी 'नसतेपणा' व 'अर्थसमक्षमता' ही दोन तत्त्वे असतात. माणसाच्या अस्तित्त्वाचे एकच एक ठरावीक सत्व नसते व म्हणूनच तो आपल्या जगण्यामध्ये कोणताही नवा अर्थ भरू शकतो. कलावंताची प्रतिभा समाजाशी बांधील असते म्हणजेच ती पात्रांच्या अस्तित्त्वामध्ये नवा अर्थ भरू शकते. या रीतीने साहित्य/कलेद्वारे कल्पकतेने सामाजिक परिवर्तन घडलेले दाखवता येते. अशा रीतीने सार्त्रच्या सामाजिक बांधीलकीच्या विचारात कलात्मकता व समाजपरिवर्तन या दोन्ही प्रेरणा एकत्र येतात.

ब्रेश्ट या मार्क्सवादी नाटककारानेही सामाजिक बांधीलकी हे नाटकाचे प्रयोजन मानले आहे. त्याची बांधीलकीची संकल्पनाही समाजपरिवर्तनाशी जोडलेली आहे. प्रेक्षकांनी नाटकातील रूढ सामाजिक वास्तवाचा तटस्थपणे विचार करावा व परिवर्तनाला उद्युक्त व्हावे या हेतूने त्याने नाटकातील प्रेक्षकांच्या सहानुभूतीचा विशिष्ट पात्रांकडे जाणारा प्रवाह खंडित करून पुनर्विचारास भाग पाडणारे, आशावादी दृष्टिकोण रूजवणारे नवे तंत्र विकसित केले.

या दोघांनी सामाजिक बांधीलकी म्हणजे प्रचार हा गैरसमज काढून टाकून कलावंतानी सामाजिक बांधीलकी राखूनही कलात्मकदृष्ट्या श्रेष्ठ दर्जाची निर्मिती करता येते हे दाखवून दिले.

आतापर्यंत साहित्यविषयक प्रयोजनांचा जो विचार केला त्या आधारे नीतितत्त्वांचा परिपोष, जीवनावर भाष्य, इच्छापूर्तीचा आनंद, समाजपरिवर्तनाला गती देणे इ. प्रयोजने साहित्य व वाचक/समाजमनावरील परिणामांशी निगडित आहेत असे दिसते. त्यांना साधनवादी प्रयोजने असे म्हणता येईल.

स्व-कालीन समाजजीवनाचे, समस्यांचे दर्शन घडवावे, दुःखाला वाचा फोडावी ही भूमिका वास्तववादी विचारपरंपरेशी निगडित आहे. तिच्यातून आलेल्या सत्यता, यथातथ्यता, प्रामाणिक अभिव्यक्ती इ. प्रयोजनांना जीवनवादी प्रयोजने म्हणता येईल.

या जीवनवादी भूमिकेबरोबरच आधुनिक काळात ‘कलेकरिता कला’ अशी जीवननिरपेक्ष कलावादी भूमिकाही प्रभावी असल्याचे दिसते.

कलावाद्यांच्या मते कला ही जीवनापासून जितकी मुक्त तितकी ती शुद्ध म्हणून तितकी ती श्रेष्ठ असते. कलेचे विश्व हे स्वतंत्र, स्वायत्त व अनन्यसाधारण असल्यामुळे तिच्याकडून कलाबाह्य अपेक्षा केल्या जाऊ नयेत असे त्यांना वाटते. कलेने केवळ कलेचे नियम पाळावेत. कलावाद्यांच्या ह्या विचारांची बीजे ॲरिस्टॉटलच्या सिद्धांतात सापडतात. सर्व कला अनुकृतीशील असल्या तरी ही अनुकृती म्हणजे वास्तवाची केवळ हुबेहूब नक्कल नसून ती सर्जनशील नवनिर्मिती असल्याचे ॲरिस्टॉटल सांगतो. त्याच्या मते कलाकृती म्हणजे नवीन सृष्टी निर्माण करणारी एक पुनर्निर्मिती असते. या कलाकृतीचा आस्वाद घेताना आपल्या अनुभवाला पुन्हा उजाळा मिळाल्याचा रसिकाला आनंद होतो. विशेषतः तिच्यातली संभाव्यता probability ही वाचकाला वेगळ्याच निराळ्या वातावरणात घेऊन जाते. कलाकृतीपासून मिळणारा हा आनंद जितका वैयक्तिक तितकाच सार्वत्रिक असल्याचे तो सांगतो. ॲरिस्टॉटलच्या ह्या कलावादी विचारांच्या प्रभावातून नंतरच्या काळातील कलावादी विचारसरणीची मांडणी झालेली आहे.

आधुनिक काळात कलावादी विचारांची तर्कसंगत मांडणी करण्याचे श्रेय कांट या सौंदर्यवादीमीमांसकाकडे जाते. त्याच्या भूमिकेनुसार कलाव्यवहार हा लौकिकजीवनव्यवहाराहून भिन्न असतो. साहित्यकला ही त्याला अपवाद नाही. लेखक लौकिकातील जीवनाशयच सामग्री म्हणून स्वीकारत असला तरी त्याची अलौकिक तत्त्वानुसार पुनर्रचना तो करीत असतो. त्यामुळे साहित्यातील विश्व हे लौकिक विश्वापेक्षा वेगळे भासते. साहित्यातील वास्तवाच्या या विशिष्ट स्वरुपामुळे लौकिक जीवनातील नैतिक, ज्ञानात्मक प्रश्न साहित्यानुभवात अप्रस्तुत ठरतात असे कांटला वाटते. कलानिर्मितीतील हेतूपूर्णता ही सृष्टीतील रचनेत आढळणाऱ्या हेतुपूर्णतेसारखी असत नाही. म्हणजे कलानिर्मितीमागे कोणताही व्यावहारिक हेतू असत नाही. तरीही कलावंताची आत्माविष्काराची प्रेरणा त्याच्या कलानिर्मितीमागे निःसंशयपणे असतेच. यासाठी कांटने ‘हेतुरहित हेतुपूर्णता’ अशी संज्ञा वापरली आहे. अशा या कलानुभवापासून मिळणाऱ्या आनंदाचे

स्वरूपही लौकिकातील आनंदापेक्षा वेगळे असते. ज्याचे वर्णन कांटने 'disinterested joy' असे तर इलियटने 'super amusement' असे केले आहे.

कांटच्या या विचारांशी नाते सांगणाऱ्या कलाविषयक स्वायत्ततावादी भूमिका नंतरच्या काळात मांडल्या गेल्या आहेत. विश्वचैतन्याचा इंद्रियगोचर आविष्कार करणे हे कलेचे कार्य असल्याचे बोझंकिट सांगतो. वॉल्टर पेटर याने कलेतील रचनेला, रूपतत्त्वाला (form) महत्त्व दिले असून लौकिकातील आशयद्रव्य घेऊन त्याची अलौकिक रूपतत्त्वाच्या आधारे पुनर्रचना करणे हे कलेचे कार्य मानले आहे. आस्वादकाच्या मनात आनंददायी संवेदना निर्माण करण्याचे सामर्थ्य कलाकृतीच्या रचनेत असल्याचे तो सांगतो. क्लाइव्ह बेलने 'कला म्हणजे अर्थपूर्ण रचना' (significant form) असे म्हटले असून रॉजर फ्रायही कलेतील आशयापेक्षा रचनातत्त्वाला महत्त्व देताना दिसतो. कलावंताने साधलेल्या अलौकिक रचनाबंधाने आस्वादकाला अलौकिक आनंदाचा लाभ होतो.

कलेविषयी मांडल्या गेलेल्या क्रीडा सिद्धांताची पाळेमुळेही कांटच्या कलाविषयक विचारातच असल्याचे दिसते. क्रीडा ही जशी क्रीडेसाठीच असते म्हणजे तिला जसा अन्य कोणताही हेतू नसतो त्याप्रमाणेच कलानिर्मिती ही स्वान्तसुखाय होत असते असे शिलरचे म्हणणे आहे. प्रयोजनाविषयक या भूमिकेला रूपवादी/सौंदर्यवादी भूमिका असे म्हटले जाते.

मराठीतील साहित्य प्रयोजनविचार

मध्ययुगापासून मराठीत होऊ लागलेल्या साहित्यनिर्मितीचे स्वरूप पाहता जीवनवादी भूमिकाच प्रभावी असल्याचे दिसून येते. या काळातील साहित्यनिर्मितीमागे प्रामुख्याने आध्यात्मिक बोधाचे प्रयोजनच क्रियाशील असलेले दिसते. देवदेवतांच्या चरित्रकथा रसाळपणे सांगून त्याद्वारे सामाजिकांच्या मनावर प्रचलित मूल्यविचार बिंबवणे हा तत्कालीन काव्यनिर्मितीमागचा प्रधान हेतू होता. संसाराची असारता पटवून देऊन नीतीमूल्यांच्या अनुसरणाने भवसागर सहजपणे तरून जाणे शक्य होईल असा भरवसाही या साहित्यातून वेळोवेळी व्यक्त झाला आहे. एकूणच 'चरित्र काही तरावया गावे' हे तत्कालीन साहित्यनिर्मितीमागचे प्रयोजन दिसते. त्यापुढे लौकिक वा ऐहिक तसेच कलात्मक आनंदाचा विचारही गौण ठरावा हे स्वाभाविक होते.

बोध म्हणजे आध्यात्मिक नीतिबोध हा मध्ययुगातील अर्थ पुढील काळात बदललेला दिसतो. विशेषतः इंग्रजी राजवटीत (१९ व्या शतकात) झालेल्या शिक्षण प्रसाराने ऐहिक जीवनाकडे पहाण्याच्या एतद्देशियांच्या दृष्टिकोनात आमूलाग्र बदल झाला. पारतंत्र्याला कारणीभूत असणाऱ्या अज्ञान, गतानुगतिकता, विषमता इत्यादी दोषांची जाणीव करून देणे, समाजाची स्वातंत्र्याकांक्षा जागृत करणे हेच त्याकाळात साहित्यनिर्मितीचे प्रयोजन मानले जाऊ लागले. जीवनवाद्यांना अपेक्षित असणाऱ्या 'बोधा'ला लोकशिक्षण, लोकजागृती असा अर्थ याकाळात प्राप्त झालेला दिसतो. त्याचा पुरस्कार ह. ना. आपटे, वि. का. राजवाडे, डॉ. श्रीधर व्यंकटेश केतकर यांनी केलेला आहे.

त्यानंतरच्या काळात गांधीवादी विचारसरणीने प्रभावित झालेल्या आचार्य कालेलकर, आचार्य जावडेकर, सानेगुरुजी प्रभृतींनी साहित्याने सत्य, अहिंसा, त्याग, सेवा यांसारख्या उदात्त मूल्यांची समाजात रूजवण करावी अशी अपेक्षा व्यक्त केली होती.

त्याचबरोबर मार्क्सवादाने प्रभावित झालेल्या लालजी पेंडसे, भा. वि. वरेरकर, अनंत काणेकर प्रभृतींनी श्रमजीवी वर्गाच्या विकासाला साहित्याने हातभार लावावा, त्यांच्या जीवनसंघर्षाचे चित्रण साहित्याने करावे अशी अपेक्षा व्यक्त केली होती.

एकूणच मराठीमधील साहित्य प्रयोजनसंबंधी विचारात जीवनवादी भूमिका प्रभावी दिसते.

मराठी साहित्यविचारात कलावादी भूमिकेची मांडणी करण्याचे श्रेय बा.सी.मर्ढेकर यांच्याकडे जाते. तत्पूर्वी विष्णूशास्त्री चिपळूणकरांनी कलेचा विचार करताना लौकिकव्यवहाराशी निगडित ज्ञानात्मक, नैतिक बाबींचा आग्रह धरला जाऊ नये अशी भूमिका मांडली होती. त्यानंतर श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरांनीदेखील जीवनातील अन्य आनंदाहून भिन्न अशा आनंदाचा लाभ साहित्यापासून होतो असे म्हटले आहे. न.चि.केळकरांनीही आनंद देणे हेच साहित्यकलेचे मुख्य प्रयोजन सांगितले असून तिने अप्रत्यक्ष नीतिबोध करण्यास प्रत्यवाय मानलेला नाही.

कलावादी भूमिकेची काटेकोर विस्तृत मांडणी मराठीत प्रथम मर्ढेकरांनी केली. त्यांच्या मते कला वा कलानुभव हा साध्यरूप असतो. तिच्या निर्मितीमागे कोणताही व्यावहारिक हेतू असत नाही. कलाकृतीचा रूपबंध संवाद-विरोध-समतोल या लयनियमांनी सिद्ध झालेला असून त्यात तार्किकता, तर्क सुसंगती असली तरी तिचे स्वरूप रूक्ष, तर्ककर्कश नसते. त्यामुळे त्या रचनेच्या आस्वादाने रसिकाला आनंद लाभतो असे मर्ढेकर सुचवितात.

प्रभाकर पाध्ये यांनीही कलानुभव हा साध्यरूप असल्याचे, तो व्यवहारातील ज्ञानात्मक व नैतिक गोष्टींहून पूर्णपणे भिन्न असल्याचे म्हटले आहे. त्यांच्या मते कलांची निर्मिती कलावंत स्वरसरंजनात्मक वृत्तीने करीत असतात. केवलास्वाद वा स्वरसरंजनात्मकता हेच कलेचे प्रयोजन असल्याचे पाध्ये यांनी प्रतिपादिले आहे.

यांखेरीज माधव आचवल, वसंत दावतर, सुधीर रसाळ यांच्या सारख्या समीक्षकांनीही कलावादाचा पुरस्कार केला असल्याचे दिसते. तर पु.शि.रेगे, वा.ल.कुलकर्णी, गंगाधर गाडगीळ यांनी एकीकडे अलौकिक आनंद देत वाचकाचे अनुभवविश्व समृद्ध करीत, त्याच्या जीवनजाणिवा प्रगल्भ करणे हे साहित्याचे प्रयोजन सांगत आनंद व बोध या प्रयोजनांच्या समन्वयाची भूमिका मांडली आहे.

साहित्याच्या प्रयोजनांसंदर्भात मांडल्या गेलेल्या या भिन्न भूमिकांचा परामर्श घेतल्यावर असे लक्षात येते की इतर ललितकलांच्या तुलनेत साहित्य कला ही अधिक आशयप्रधान व जीवनदर्शनात्मक कला असल्यामुळे तिची अनेक प्रयोजने संभवू शकतात. साहित्याच्या जीवनसापेक्ष, अनेकांगी, व्यामिश्र अशा रचनेमुळे तिचा केवळ कलावादी भूमिकेतून केलेला विचार एकांगी होणे शक्य आहे. साहित्यकृती ही समाजघटित असल्यामुळे बदलत्या काळपरिस्थितीनुसार तिची प्रयोजने कशी बदलतात हे ही या विवेचनावरून लक्षात येते. कालौघात आनंद व बोध या संकल्पनांनी सूचित होणाऱ्या अर्थातही बदल संभवू शकतात हे ही लक्षात येते.

❖❖❖❖

७१

मार्क्सवाद (Marxism)

- के. रं. शिरवाडकर

पाश्चात्य साहित्य समीक्षा (ग्रीक आणि लॅटीन समीक्षेनंतर) तीन अवस्थांमधून प्रगत होत गेली. १६ व्या शतकापर्यंत साहित्याचे समीक्षण अलंकारशास्त्राला (Rhetorics) धरुन केले जात होते. त्या काळात साहित्यकृतीच्या विविध घटकांची वेगवेगळी छाननी करणे हेच साहित्यसमीक्षेचे उद्दिष्ट होते. १९ व्या शतकात रोमँटिसिझमच्या उदयाबरोबर समीक्षा दृष्टीत अमूलाग्र बदल झाला. ह्या दुसऱ्या अवस्थेत साहित्यकृतीतील व्यक्तित्त्व, त्यातील विचारधारा, त्या कृतीमागील वैचारिक पार्श्वभूमी, तत्कालीन तत्त्वज्ञान इत्यादींचा शोध समीक्षा घेऊ लागली. ह्या संशोधनात कित्येक वेळा अवान्तर गोष्टींना महत्त्व देता देता साहित्यकृतीचे विस्मरण होऊ लागले. २० व्या शतकात रुपवादी (formalist) समीक्षेने साहित्यकृतीवर भर देऊन विश्लेषणात्मक समीक्षा प्रस्थापित केली. प्रमाणिक समीक्षा काव्याचा मागोवा घेते, कवीचा नाही ह्या इलियटच्या उद्गारात[१] अवान्तर गोष्टींना अकारण महत्त्व देणाऱ्या समीक्षेविरोधी झालेली २० व्या शतकातील प्रतिक्रिया व्यक्त होते. ही प्रतिक्रिया पुष्कळशी निरोगी असली तरी तिने टोकाला जाऊन आपल्या शोधनाचा इतका संकोच करुन घेतला की,शेवटी शब्द आणि प्रतिमा ह्यांच्या उलटसुलट मांडणीपुढे ती जाईचना! महायुद्धाने साऱ्या जगाला व्यावहारिक, वैचारिक आणि भावनिक क्षेत्रांत हादरे दिल्याने ही मर्यादाबद्ध समीक्षा ढासळू लागली. ह्या काळात सर्वच ज्ञानशाखांची गुंतागुंत झाल्याने कुंपण लावून कविता शोधण्याचा प्रकार आकर्षक वाटण्याची शक्यता नव्हती. अशा पार्श्वभूमीवर जीवनाच्या विविध अंगांचा एकत्रित विचार करणारे मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान विचारवंतांना आकर्षक वाटणे क्रमप्राप्तच होते. आजकाल मार्क्सवादी समीक्षा, अस्तित्ववादी समीक्षा, मनोविश्लेषणात्मक समीक्षा अथवा संरचनावादी समीक्षा ह्यांना अधिक महत्त्व आले आहे. ह्यावरुन साहित्यसमीक्षेची वाटचाल कोणत्या दिशेने होत आहे, हे स्पष्टच दिसते. रुपबद्धतेचा अव्हेर हा आजच्या समीक्षेचा विशेष आहे.

साहित्याचे स्वरुप जीवनाच्या संदर्भात समजावून घेण्याची प्रथा प्रचीन आहे. प्लेटो-ॲरिस्टॉटल ह्यांनी मांडलेला साहित्य सिद्धान्त, मुख्यतः त्यांची अनुकृती कल्पना ही केवळ साहित्यकृतीला बांधलेली नव्हती. त्यांच्या विरेचन सिद्धान्तात तर साहित्यकृतीच्या संभवनीय सामाजिक परिणामांचा मोठ्या गांभीर्याने विचार केलेला आहे. युरोपमध्ये १७ व्या शतकातपर्यंत नैतिक निकषांचे बरेच मोठे ओझे साहित्यसमीक्षेवर लादल्यामुळे तिला विकृत वळण लागले. १८ व्या शतकात मात्र समीक्षेने नवीन वाटचाल सुरु केली. मादाम द स्तेल, द बोनाल्ड् , रस्कीन, ॲर्नोल्ड् इत्यादींनी साहित्याचे विश्लेषण मुख्यतः सामाजिक, राजकीय अथवा सांस्कृतिक संदर्भात करण्याच्या आवश्यकतेवर भर दिला आणि साहित्याच्या सामाजिक पार्श्वभूमीचे महत्त्व प्रस्थापित केले. २० व्या शतकात रुपवादी समीक्षेने काही आवश्यक पथ्य पाळण्यास मदत केली, पण साहित्यनिर्मिती अथवा रसास्वाद ह्या काही स्वयंभू, जीवनापासून अलिप्त अथवा अलग प्रक्रिया आहेत, ह्यावर फार काळ समीक्षेची श्रद्धा बसली नाही. मार्क्सवादी साहित्य समीक्षा अशीच जीवनाच्या विस्तृत संदर्भात साहित्याचे रुप जाणून घेणारी समीक्षा आहे.

मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाचेच एक अंग आहे आणि तिचे भवितव्य सर्व तत्त्वज्ञानाच्या स्वीकारार्हतेवरच अवलंबून असणार हे उघड आहे. मार्क्स आणि एंगेल्स ह्यांनी आपल्या तत्त्वज्ञानात एक गोष्ट स्पष्ट केली की, सामाजिक उत्पादन-प्रक्रियेत माणसे विशिष्ट उत्पादनसंबंधात बांधली जातात. ह्या संबंधांची गोळाबेरीज म्हणजेच समाजाची

आर्थिक रचना. ह्या पायाभूत रचनेवर उभा असतो कायदा, राजकारण, धर्म, तत्त्वज्ञान इत्यादींचा इमला, (Super Structure) समाजरचनेच्या पायाभूत संबंधांना अनुसरुन सामाजिक जाणिवांची रुपेही पुढे येतात. माणसांच्या जाणिवा त्याचे भौतिक जीवन ठरवीत नसून त्यांचे भौतिक जीवनच जाणिवा ठरवते. सामाजिक रचनेचा पाया (base) आणि त्यावर उभा असलेला इमला (Super Structure) ह्यांच्या परस्परांवर प्रभाव पडत असतो, पण शेवटी मात्र प्रभावी ठरतात ते आर्थिक आणि उत्पादक संबंध. ह्या विवेचनावरुन संस्कृतीचे शिल्प केवळ आर्थिक प्रेरणांनीच ठरते असेच मार्क्सवादाला म्हणावयाचे आहे ही टीका मात्र चूक ठरेल. प्रत्यक्ष एंगेल्सनेच सप्टेंबर १९८० मध्ये ब्लोकला लिहिलेल्या पत्रांत हा गैरसमज हेतुतः दूर करण्याचा प्रयत्न केला. इतिहासाच्या भौतिकवादी कल्पनेत उत्पादन संबंध केवळ शेवटच्या स्थितीत निर्णायक ठरतात असे पत्रात सांगून एंगेल्स म्हणतो, की, ‘ह्यापेक्षा मी व मार्क्सने अधिक काहीच म्हटलेले नाही.’ ह्या सर्व विवेचनावरुन काही गोष्टी लक्षात योतात त्या अशा : १)भौतिक वास्तवता स्थिर आणि गतिशून्य नसते. ती सतत परिवर्तनशील आहे म्हणून सामाजिक वास्तवही परिवर्तनाला बांधलेले आहे. २) समाजाची अर्थव्यवस्था ही तिचा पाया असतो व त्यावर सारी संस्कृती उभी असते. पण पाया आणि इमला ह्यांचा परस्परांवर अखंड प्रभाव पडत असतो.

ह्या वैचारिक आधारावर मार्क्सवाद साहित्यस्वरुपाचे विवेचन करण्याचा प्रयत्न करतो. मार्क्सवादी कलासिद्धांतामध्ये कलेची उत्पत्ती आणि कलेचे, विशेषतः साहित्याचे स्वरुप ह्यासंबंधीचे विवेचन प्रामुख्याने अंतर्भूत आहे. कलेच्या उत्पत्तीबद्दल मार्क्स, एंगेल्स, प्लॅखेनोव्ह् , कॉडवेल आणि फिशर ह्यांनी प्रामुख्याने विचार केलेला आढळतो.

मार्क्स आणि एंगेल्सने माणसाच्या ऐतिहासिक पार्श्वभूमीवर कलेच्या उत्पत्तीचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. माणसाच्या उत्क्रांतीमध्ये सौंदर्याची जाणीव व कलेचा आविष्कार ह्यांचा जन्म केव्हा झाला हा अतिशय महत्वाचा प्रश्न सौंदर्यशास्त्राने टाकला आहे. त्याचे उत्तर पुराव्यांवर आधारित करणे कठीण असल्याने मार्क्स एंगेल्सने ऐतिहासिक चिंतनाच्या आधारे ह्या कठीण प्रश्नाला उत्तर देण्याचा प्रयत्न केला. माणूस ज्या प्राण्यांतून उत्क्रांत झाला त्याला सत्य, शिव, व सुंदराची जाणीव नव्हती, (असती तर माणसाचे वैशिष्ट्य ते काय?) मग ती केव्हा व कशी झाली? मार्क्सच्या मते, ऐतिहासिक प्रक्रियेत सौंदर्याची जाणीव मानवी श्रमातून झाली. उत्पादक माणूस (homo faber : man-the-maker) वस्तूचे सम्यक् ज्ञान झाल्यामुळे तिच्यावर आधिपत्य गाजवू लागतो व सौंदर्यनिर्मिती करतो. माणसाचा इतिहास हा त्याच्या मुक्तीचा इतिहास आहे. आदिम अवस्थेत माणूस नैसर्गिक बंधने व अंगभूत वासना ह्यांच्यापासून मुक्त होऊ पाहतो. दगडाऐवजी अणकुचीदार शस्त्र व नंतर चाकू निर्माण झाला, तसा त्याचा हात मोकळा झाला. कौशल्यात्मक कारागिरी घडू लागली. आणि शेवटी कलात्मक चित्र रेखाटण्यासाठी कुंचली फिरु लागली! उत्पादक प्रवृत्ती जसजशी बंधनातून मुक्त होऊ लागते तसतशी ती सर्जनात्म होऊ लागते. अशा प्रकारे कौशल्यातून कलेकडे प्रवास होतो आणि हे होत असताना वस्तूची अंतर्गत सौंदर्यपरिमाणे माणूस आपलीशी करुन घेतो. निसर्गावर अंशतः का होईना प्रभुत्व मिळाल्यानंतर माणूस तटस्थतेने सौंदर्यचिंतन करु शकतो. मार्क्सने म्हटल्याप्रमाणे भुकेल्याला संगीताचे सौंदर्य तर कळणार नाहीच पण भाकरीचे सौंदर्यही कळणार नाही, कारण तो भाकरीचा-भुकेचा गुलाम असतो. सारांश, (१) माणूस आपल्या वस्तूंवर म्हणजेच निसर्गावर प्रभुत्व प्रस्थापित करतांना त्यांची कलात्मक उभारणी करतो. (२) तिच्या अंतरंगाचे ज्ञान होत जाते तसतसा तो संपादित केलेल्या प्रभुत्वाने कार्यात्मकतेचे (functionalism) उद्दिष्ट बाजूला

सारतो व (३) शेवटी निसर्गाच्या अंगभूत गुणांची जाणीव त्याला होते आणि सौंदर्यजाणीव स्वायत्त व स्वयंभू होते. अशा तिसऱ्या अवस्थेत कलेचा विकास होतो, हे मानावयास हरकत नाही. माणसांची कलात्मक शक्ती, त्याचा निसर्गाशी कलात्मक संवाद आणि त्याचे सौंदर्य-निर्मितीचे साधर्म्य हे अशा प्रकारे त्याच्या श्रमप्रक्रियेतून निर्माण होतात. थोडक्यात कलेचा जन्म आदिम माणसाच्या सामाजिक क्रियेतून (social praxis) मधून होतो.

प्रथमावस्थेत दोन गोष्टी घडाव्या लागतात आणि त्या घडतात. भोवतालचे नैसर्गिक वास्तव हे मानवी वास्तव व्हावे लागते. माणसाच्या संवेदना वास्तवाशी सुसंवादी झाल्या आणि त्या सुसंवादात माणसाचे प्रभुत्व प्रस्थापित झाले म्हणजे नैसर्गिक वास्तवाचे मानवी वास्तव झाले असे म्हणता येईल. पण त्याचबरोबर दुसरी गोष्ट घडावी लागते. माणसाच्या पंचेंद्रियावर संस्कारांची मशागत होणे, आवश्यक असते. पंचेद्रियांची मशागत माणसाला माणुसकी प्राप्त करून देण्याचे काम मानवी इतिहास करतो. एका बाजूने वास्तवाचे मानुषीकरण होत असते, तर दुसऱ्या बाजूने माणसाचे मानुषीकरण होते. पण ही प्रक्रिया त्याच्या सामाजिक, आर्थिक परिस्थितीत होत असते. अशा प्रकारे कलेची वाटचाल व सामाजिक इतिहास ह्यांचा संबंध कलेच्या निर्मितीपासूनच सुरू होतो.

कलेच्या अथवा साहित्याच्या उपपत्तीची समस्या अतिशय जटिल आहे. त्यामुळे तीसंबंधी अंतिम निर्णयाप्रत पोहोचणे कठीण आहे. मार्क्सवादी विचारवंतांनी निदान दोन बाबतीत तरी काही ठाम उत्तरे दिली आहेत. एक म्हणजे ऐतिहासिक प्रक्रियेत सौदंर्यजाणीव केव्हा व कशी निर्माण झाली ह्या सौंदर्यशास्त्राने टाळलेल्या प्रश्नाचे उत्तर. दुसरी गोष्ट आहे, कलेच्या सामूहिक अथवा सामाजिक स्वरूपाबद्दल निश्चित भूमिका. ही विशद करताना कॉडवेलने भाषेच्या सामाजिक स्वरूपाचे केलेले विवेचनही उद्‌बोधक ठरते.

कला आणि साहित्य ह्याच्या उपपत्तीपेक्षा साहित्याच्या स्वरूपाविषयी मार्क्सवादी भूमिका अधिक स्पष्ट आणि अधिक महत्त्वाची आहे. मार्क्सवादी दृष्टी मानवमानवादी (anthropocentric) आहे. माणूस हा इतिहासाचा केंद्रबिंदू आहे आणि माणसाचा इतिहास त्याच्या मुक्तीचा इतिहास आहे, हे मार्क्सवादी विचाराचे मुख्य सूत्र आहे. मानवी मुक्तीचे ध्येय हे समग्र माणसाचे आहे. काही व्यक्तीचे नव्हे, हे लक्षात घेतले म्हणजे कला, संस्कृती किंवा इतर कोणतीही मानवी निर्मिती, रचना अथवा कृती शेवटी जीवनवादी मूल्यांवरच आधारित असणार हे उघड आहे. माणसाचे जीवन सामूहिक असते किंवा त्याच्या जीवनाचे वास्तव सामूहिक असते, त्यामुळे कला अथवा साहित्य सामूहिक वास्तवाशी निगडीत असतात. कलेच्या आणि साहित्याच्या वास्तववादी स्वरूपाची अपरिहार्यता अशा प्रकारे सिद्ध होते, पण विविध आकांक्षा, कृती आणि रचना (Constructs) ह्यांनी बांधलेले वास्तव काही स्थिर स्वरूपी नाही; ते आहे गतिमान आणि परिवर्तनशील. त्यामुळे त्याचा आविष्कार करणारे साहित्यसुद्धा गतिमान आणि परिवर्तनशील असणे अपरिहार्य आहे. ह्या साऱ्या विवेचनावरून असे म्हणता येईल की, साहित्य हे परिवर्तनशील वास्तवाचे रूपांतर (mediation) असते.

मार्क्स, एंगेल्स, लेनीन आणि ल्युकाच ह्यांनी पुरस्कारिलेला वास्तववाद म्हणजे वास्तवाचे सरळ फोटो रेखन नव्हे. जीवन आणि साहित्य ह्यांचे १:१ असे साधे समीकरण मार्क्सवाद्यांना मान्य नाही. म्हणूनच झोला सांप्रदायाने मांडलेला निसर्गवाद (naturalism)

मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षेला त्याज्य वाटतो. ‘जीवनाचा तुकडा’ (slice of life) सिद्धान्त जरी शास्त्राधारित दृष्टीने प्रस्थापित केला गेला तरी कलास्वरूपमीमांसेच्या दृष्टीने तो भ्रामक आहे; कारण त्या सिद्धान्तामागे वास्तव हे स्थिरस्वरूपी आहे असा आग्रह आहे आणि हा आग्रह ऐतिहासिक भौतिकवादी दृष्टीला मान्य होत नाही. जीवनाच्या परिवर्तनशीलतेचा स्वीकार केला म्हणजे स्थिर फोटोरेखनाचा सिद्धान्त आपोआपच गळून पडतो. ह्या संदर्भात मार्क्सवाद्यांनी वॉलझॅक आणि झोला ह्यांच्या कादंबरीची केलेली तुलना उद्‌बोधक ठरते. वॉलझॅकच्या कांदबरीतून अवनतीला जाणाऱ्या संरजामशाहीचा आणि उदयोन्मुख पुंजीवादाच्या सामाजिक संघर्षाचे व त्यातून होणाऱ्या परिवर्तनाचे दृश्य सादर होते, तर झोलाच्या निसर्गवादी कादंबरीतून समाजरचना अगतिक आहे, अशी जाणीव होते. वॉलझॅक जीवनसत्याला सामोरा गेला आहे, तर झोला एका भ्रामक जाणिवेत गुंतून पडला असे दिसते. कलावंताची कल्पनाशक्ती वर्तमानकालातील वास्तवात दडलेल्या सुप्त शक्तीचा वेध घेते आणि त्यातच कलावंताचा मोठेपणा आहे, असे ल्यूकाच म्हणतो.

ल्यूकाचने नवसाहित्यिकांवर (modernists) हल्ला करताना आणखी एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडला आहे. नवसाहित्य विफलतेने ग्रासले आहे. निराशेने झाकळले आहे. त्यातील माणसाचे दर्शन आहे ते निराशग्रस्त, एकाकी अशा प्राण्याचे, ह्या विपर्यस्त प्रतिमेचे मूळही ल्यूकाचच्या मते नवलेखकांच्या विपर्यस्त विचारप्रणालीत अथवा जीवनधारणेत आहे. ॲरिस्टॉटलपासून तर मार्क्सपर्यंत माणूस सामाजिक (social) प्राणी आहे, असा समज होता आणि तो खरा आहे. पण काही काही नवतत्त्वज्ञांच्या आणि नवलेखकांच्या दृष्टीने माणूस हा एकाकी आहे, त्यामुळे त्याचे जीवन सतत दुःखद व निराश असते. असा त्यांचा निष्कर्ष असतो. ल्यूकाचच्या मते माणसाच्या अस्तित्वाविषयीच्या चूकीच्या कल्पनेने नवसाहित्यसुध्दा निराश व वैफल्यग्रस्त झाले आहे. जीवनाची अपूर्णता अथाव त्याची अवनती दाखविणे निराळे जीवन हे दुःख, एकाकी, भवितव्यहीन आणि नीराशमयच असते हे म्हणणे निराळे. नवलेखकांची दृष्टी दुसऱ्या प्रकारची आहे. अशी दृष्टी मोठ्या लेखकांची नव्हती; मग ही दृष्टी कुठून आली ? त्यालाही सामाजिक – सांस्कृतिक कारणे आहेत. पण एवढे खरे की, अशा दृष्टिकोणाच्या दंशामुळे नवसाहित्य चेतनाहीन होते. कित्येक वेळा वाचकाची उत्सुकता जागृत करण्यास निराशेची मात्रा लागू पडली नाही, तर विकृतीचे वळसे देणे भाग पडते आणि साहित्यात लैंगिक विकृतीचे पेव फुटते. माणसाविषयीच्या अनैतिहासिक आणि असत्य दृष्टिकोणामुळे साहित्याचा अशा तऱ्हेने ऱ्हास होतो. सामाजिक परिवर्तनापासून अलग झालेली कल्पनाशक्ती शेवटी परिवर्तनाला विरोध करणाऱ्या वरिष्ठ वर्गाला सहाय्यभूत ठरते. कॉडवेलने हर्झनचे उद्‌धृत केलेले ‘आम्ही डॉक्टर्स नाही आहोत. आम्ही रोगच आहोत’ (we are not the doctcors; we are the disease)हे उद्‌गार नवसाहित्याला लागू पडतात.

वास्तववादाचे रास्त उद्दिष्ट असते माणसाच्या व्यक्तिमत्त्वाचा संपूर्ण आविष्कार घडविण्याचे. माणसाच्या संपूर्ण व्यक्तिमत्त्वाची घडण, तिचे सामाजिक कार्य आणि ऐतिहासिक अंग, त्या बदलत्या व्यक्तिमत्त्वामागील प्रेरक अशी सामाजिक परिस्थिती हया सर्वांतूनच संपूर्ण माणुसकीचे दर्शन होणे शक्य असते. अशा व्यक्तिमत्त्वाचा प्रत्यय व्यक्ती आणि नमुना (type) हयांच्या द्वंद्वात्मक प्रतिनिधित्वातून येतो; म्हणूनच एंगेल्स म्हणत असे की, विशिष्ट परिस्थितीतील विशिष्ट व्यक्तिरेखा सादर करणे हे वास्तववादाचे प्रधान कार्य असते. एंगेल्सची कल्पना अधिक सुस्पष्ट करताना ल्युकाच म्हणतो :

“व्यक्तिरेखा आणि घटनांमध्ये विशेष आणि सामान्य हयांचा वैशिष्टयपूर्ण संयोग असणारा नमुना वास्तववादी साहित्याची मध्यवर्ती कसोटी आणि मानदंड असतो. सामान्यपणाच्या गुणांनी किंवा केवळ वैयक्तिकतेमुळे — मग तो कितीही सखोलपणे कल्पिलेला असो — नमुना नमुना होत नाही. जेव्हा त्यामध्ये मानवी आणि सामाजिक असे आवश्यक नियामक घटक त्यांच्या अत्युच्च विकासाची पातळी गाठतात त्यामध्ये त्यांच्या सुप्त शक्यतेच्या सूचना आढळतात, तेव्हा तो नमुना होतो.

वास्तववादी रेखाटनामध्ये मार्क्सवादी अपेक्षित करतात तो जीवनाची बीजे असलेला नमुना. त्याचप्रमाणे मार्क्सवादी दृष्टीतून जीवनाच्या सुप्त शक्तीचा वेध घेणारे साहित्य अधिक महत्त्वपूर्ण ठरते. ‘हिंदोळ्यावर’ मधील अचला अथवा ‘ए डॉल्स हाऊस’ मधील नोरा शक्य आहेत का ? हे (त्या त्या काळात) विचारले गेलेले प्रश्न गैरलागू आहेत, कारण हया नायिका प्रतिनिधित करतात जीवनाच्या विकासाच्या दिशा, वस्तुस्थिती नव्हे.

कलेच्या वास्तववादी स्वरूपाशी निगडित झालेला महत्वाचा प्रश्न आहे कलेच्या कलाचा (tendentiousness) अथवा पक्षपाताचा (partisanship), कलेत अथवा साहित्यात कल अथवा पक्षपात कितपत असावा अथवा असतो, हया प्रश्नाचे उत्तर शोधताना मार्क्सवाद्यांनी आग्रही भूमिका घेण्याइतकेच आपल्या उत्तराच्या मर्यादा स्पष्ट करणे आवश्यक ठरते. एंगेल्सने पक्षपाताचा आग्रह धरताना त्याच्या मर्यादाही स्पष्टपणे सांगितल्या आहेत. साहित्य पक्षपाती असावे का ? ह्याचे उत्तर सरळ असे की साहित्य पक्षपाती असतेच. महाभारतात पांडवांकडे, शाकुंतलात शकुंतलेकडे, प्रॉमिथियस नाट्यात नायकाकडे, टॉलस्टॉयच्या कादंबऱ्यांत शेतकऱ्यांकडे ‘पण लक्षात कोण घेतो ? ’ मध्ये यमूसारख्या अभागी स्त्रियांकडे कल आहे. तेव्हा असा पक्षपात किंवा कल असल्याशिवाय साहित्यकृती उभी रहाणे कठीण आहे. पण पक्षपाताची जागा प्रचाराने घेऊ नये यावर एंगेल्सचा भर आहे. “लेखकाची मते जितकी सुप्त राहातील तितके चांगले” असे एंगेल्सचे म्हणणे होते, हे लक्षात घेतले तर पुढे काही मार्क्सवाद्यांनी कलेतून प्रचाराचा धोशा लावला, तो किती असमर्थनीय आहे हे लक्षात येते. कला हे (वर्गलढ्याचे) शस्त्र आहे. ही काही काळ लोकप्रिय झालेली घोषणा जशी कलेचे अवमूल्यन करणारी आहे तशी ती मार्क्सवादी कलास्वरूपशास्त्राशी विसंगत आहे. साहित्याकडे प्रचाराचे शस्त्र म्हणून बघितले तर मार्क्सचा आवडता नाटककार शेक्सपीअर, लेनिनचा आवडता कादंबरीकार टॉलस्टॉय व सर्व मार्क्सवाद्यांचा आदर्श लेखक बॉलझॅक ह्यांची वासलात लागेल. मार्क्सवादी समीक्षा जितकी कमी आदेशात्मक आणि अधिक विश्लेषणात्मक होईल तितकी ती प्रभावी होईल.

पक्षपात अथवा कल साहित्यामध्ये अपरिहार्य असतो; कारण साहित्य एका जीवनदृष्टीचे (World vision) रूपांतर करीत असते; किंवा असेही म्हणता येईल की विशिष्ट जीवनदृष्टीतून साकार झालेल्या प्रतिमा म्हणजेच साहित्यकृती. पण साहित्यातील जीवनदृष्टी व्यक्तिगत नसते; ती असते एका समाजाची किंबहुना एका समूहाची, सुसंगत रुप धारण केलेली जाणीव. लेखकाची कलाकृती केवळ व्यक्तिगत पार्श्वभूमीवर समजणे असंभवनीय असते ते ह्यामुळेच. व्यक्ती एका सामूहिक जीवनाचा घटक असते. आणि त्या समूहाची सांस्कृतिक चौकट आर्थिक आणि इतर प्रेरणांनी बांधलेली असते आणि ह्या सर्व प्रेरणाचा बंध गतिमान आणि परिवर्तनशील असल्याने साहित्यकृती समजून घेताना व्यक्तिगत प्रेरणा, सामूहिक संस्कृती आणि परिवर्तनाची आवर्तने ह्या सर्वांचाच संदर्भ लक्षात घ्यावा लागतो. साहित्यकृतीतून आविष्कृत झालेली विचारप्रणाली आणि मूल्ये, एवढेच नव्हे तर तीमधील प्रतिमा आणि आविष्कारशैलीतसुद्धा

सामूहिक जीवनदृष्टीची प्रेरणा असते. साहित्य हे लेखकांच्या जीवनदृष्टीचा आविष्कार असते, हे सांगताना मार्क्सवादी समीक्षक गोल्डमन म्हणतो :

"ज्याला मी जीवनदृष्टी म्हणतो, ती म्हणजे एका सामाजिक समूहाला एकत्रित बांधणाऱ्या कल्पना, आकांक्षा आणि जाणिवा ह्यांचा व्यामिश्र बंध असतो आणि ह्या बंधातून त्याचे इतर समाजसमूहापासूनचे वेगळेपण अथवा विरोध स्पष्ट होतो."

अर्थात ही जीवनदृष्टी केवळ ललित साहित्यालाच प्रेरित करते असे नाही. पण तिचा काल्पनिक (Imaginative) पातळीवरील आविष्कार साहित्याचे रूप धारण करतो. एकदा ही विचारसरणी मान्य केली म्हणजे साहित्यकृतीपासून तत्कालीन विचाराचा आणि तत्कालीन जीवनाचा संदर्भ अतूट होतो. हरिभाऊ आपट्यांची कादंबरी अथवा केशवसुतांची कविता तत्कालीन सामाजिक, सांस्कृतिक आणि वैचारिक संदर्भापासून तोडून वाचली तर तिचे सामर्थ्य पुरेपणाने प्रतीत होणार नाही; कारण विशिष्ट ऐतिहासिक प्रवाहांचा आणि प्रवृत्तींचा परिपाक ह्या साहित्यातून समूर्त झालेला आहे. त्यापुढे जाऊन असेही म्हणावे लागेल की त्या त्या साहित्यकृतीची रूपात्मक मूल्येसुद्धा त्या काळाने घडविलेली असतात.

कलाकृतीची घडण तीन परिमाणी आहे असे म्हणावयास हरकत नाही. वर्तमानकालाकडे कलेने अथवा साहित्याने पाठ फिरविणे म्हणजे साहित्यकृतीला ॲनिमिक करण्यासारखे आहे. साहित्यामध्ये जिवंतपणा येतो तो तत्कालीन आशयाने, तत्कालीन आविष्कारपध्दतीने. तेव्हा तत्कालिकता (synchrony) साहित्याचे एक परिमाण असणे अपरिहार्य आहे. परंतु साहित्यिक तत्कालिकता सांभाळून ऐतिहासिकतेला योग्य तो वाव देतो. ऐतिहासिक प्रवृत्ती आणि प्रवाह वर्तमानकाळात प्रच्छन्नपणे आलेले असतात. सर्वच महत्वाच्या घटनांचा इतिहास असतो आणि तो लक्षात घेणे साहित्यिकाला आवश्यक वाटते. घटनेचा इतिहास म्हणजे इतिहासाच्या पुस्तकात नोंदलेला संदर्भ नव्हे, तर त्या घटनेमागील सामाजिक संबंधाची उत्क्रांती सामाजिक अन्यायाच्या विरोधी संताप व्यक्त करणाऱ्या एखाद्या दलित कवितेमागे काही ऐतिहासिक परंपरांचा संदर्भ असतो आणि तो लक्षात घेतल्याशिवाय कवितेची कलात्मकता जाणवत नाही. म्हणून ऐतिहासिकता (Dichrony) हे परिणाम लक्षात घेणे आवश्यक ठरते. पण शेवटी साहित्याचा केंद्रविषय आहे माणूस; म्हणूनच मार्क्सवाद्यांच्या मते साहित्य मानवतावादी आहे. माणूस हा परिवर्तनापलीकडे आहे, हे मत भ्रामक आहे. भोवतालची परिस्थिती आणि मानवी जाणीव ह्यांचा परस्परांवर सतत परिणाम होत रहातो. बदलत जाणाऱ्या माणसाची कथा म्हणजे साहित्य. हे मानवी परिमाण सर्वात महत्वाचे. कारण ते केंद्रवर्ती आहे. साहित्यकृती अशाप्रकारे तत्कालीन, ऐतिहासिक आणि मानवी घटकांनी बांधली गेली असते.

थोडेसे मागे जाऊन गोल्डमनच्या जीवनदृष्टी (world vision) या कल्पनेचा अधिक विचार करणे उद्‌बोधक ठरेल. ही जीवनदृष्टी आणि जीवनमूल्ये कशी निर्माण होतात? ती काही दैवी करणी नाही अथवा प्रेषितांची देणगी नाही. मार्क्सने म्हटले आहे की, एखाद्या काळातील कल्पना त्या काळात अधिराज्य करणाऱ्या वर्गाच्या कल्पना असतात. इटालियन मार्क्सवादी ग्रामशी (Gramsci) च्या मते अधिशास्तावर्ग राजकीय आणि सांस्कृतिक अशा दोन मार्गांनी आपले अधिराज्य प्रस्थापित करतो. पहिला मार्ग धोपट व सक्तीचा. तर दुसरा अप्रत्यक्ष आणि संमतीवर आधारलेला. सामाजिक धुरा स्वतःकडे ठेवणारा वर्ग नीती, धर्म, कायदा, शिक्षण अथवा साहित्य ह्या सर्वांमध्ये आपल्या हितसंबंधांना सोयीस्कर अशी मूल्ये प्रविष्ट करुन ठेवतो.

चातुर्वर्ण्याचे तत्त्वज्ञान आणि त्याला जपणारी संस्कृती ह्यांमधूनच आपले नीतिनियम, आपल्या पुराणकथा, दिव्यकथा, परंपरा आणि साहित्य निर्माण झाले. अर्थकारणामध्ये अथवा राजकारणामध्ये जे तत्त्वज्ञान प्रतिबिंबित होते ते साहित्य आणि कलेत परावर्तित होते एवढाच आणि एवढामात्र फरक आहे. भारतीय साहित्यात स्त्रीला सीता-सावित्री प्रतिमेत गुंतवून तिचे केलेले आदर्शीकरण पुरूषप्रधान आणि सरंजामशाही संस्कृतीच्या धुरिणत्वाचे उदाहरण आहे. पण बदलत्या आर्थिक संबंधामुळे धुरिणत्व (hegemony) बदलू लागते आणि नवे नीतिनियमन, नवे संकेत, नवी मूल्ये ह्यांची नवे धुरिणत्व प्रस्थापना करते. भांडवलशाहीच्या प्रस्थापनेनंतर उदारमतवाद आला. उदारमतवादातून व्यक्तिस्वातंत्र्य व स्त्रीमुक्तीच्या कल्पना पुढे आल्या आणि त्या प्रेरणांनी नवे साहित्य साकारित केले. आपटे-जोशी-केतकर किंवा फडके-खांडेकर-माडखोलकर ह्यांना माजघरातील गृहिणींचे दुःख दिसले, पण मोरीवर राबणाऱ्या मोलकरणीची अवहेलना लक्षात आली नाही. त्यांच्या मानवतेत काही उणीव होती अशातला मुळीच भाग नाही. त्यांचे साहित्य मध्यमवर्गीय धुरिणत्वाचा उद्‌गार होतो हे त्यामागील सत्य आहे. ह्या मध्यमवर्गीय धुरिणत्वाला आव्हान देणारे प्रतिधुरिणत्वाचे साहित्य आहे, दलित साहित्य.

'मी तुला शिव्या देतो, तुझ्या ग्रंथाला शिव्या देतो,
तुझ्या संस्कृतीला
शिव्या देतो, तुझ्या पाखंडीपणाला शिव्या देतो,
इव्हन आईबापांनादेखील शिव्या देतो.'

ही ढसाळांची तीव्र अश्रद्धा अशाच आव्हानाचे उदाहरण समजावे लागेल. भाषेची, दिव्य कथांची, संकेतांची, आदरस्थानांची, मूल्यांची मोडतोड करुन दलित साहित्य नवे धुरिणत्व प्रस्थापित करण्यासाठी उध्वस्तीकरणाला सुरुवात करते ती अशी.

काही वर्षांनी मर्ढेकरांनी मराठी कवितेत नेमके कोणते परिवर्तन घडवून आणले हे सांगणे कठीण होईल. वृत्तांचे वैचित्र्य आणि विस्तार कमी करून आणि प्रतिमांचे वैचित्र्य आणि विस्तार वाढवून कवितेत क्रांती होते हे पटणे कठीण आहे. मर्ढेकरांची (वैफल्यग्रस्त) जीवनदृष्टी आणि ती आविष्कृत करणारी अभिव्यक्तीपद्धत ही तर काही नवीन नव्हती. उलट दलित कविता नवी जीवनदृष्टी आणि नव्या जाणिवा घेऊन पुढे येते, हा एका नव्या धुरिणत्वाचा आविष्कार आहे. केशवसुतानंतर क्रांती केली ती दलित कवितेनी. साहित्यातील मूलगामी बदल नव्या वर्गाच्या जीवनदृष्टीतून होतो, त्याच वर्गाच्या जाणिवांच्या वेगळ्या अभिव्यक्तीपध्दतीने नव्हे. साहित्यातील क्रांती शेवटी सामाजिक क्रांतीला बांधलेली असते.

मराठी साहित्याच्या संदर्भात बोलायचे झाले तर मराठी कल्पना आणि मराठी साहित्य हे सतत सामाजिक जीवनात मूळ धरून आहे आणि प्रवृत्तीने ते वास्तववादी राहिले आहे, हा मराठी साहित्याचा विशेष आहे. मराठी कवितेलासुद्धा आत्मकेंद्रीपणा मानवलेला नाही. मराठी कादंबरीने सुरूवातीपासून सामाजिक परिवर्तनाचा वेध कल्पनेच्या पातळीवर घेतलेला आहे. 'पण लक्षात कोण घेतो ?' मध्ये हरिभाऊंनी जुन्या, परंपरागत समाजरचनेत स्त्रीच्या वाट्याला येणाऱ्या व्यथा आणि क्लेश ह्यांच्या चित्रणाबरोबर नव्या मूल्यांवर आधारित समाजरचनेतील संभाव्य स्त्रीमुक्तीच्या चित्रणाची जोड दिली आहे. यमूचे पुण्यातील जीवन व मुंबईतील जीवन म्हणजे सनातनी समाजरचना आणि उदारमतवादी समाजरचना ह्यातील फरक आहे. हरीभाऊंचा कल अर्थात नव्या समाजरचनेकडे आहे. भारतामध्ये कादंबरीच्या सुरूवातीला मध्यमवर्गाला सोयीस्कर अशी उदारमतवादी प्रबळ प्रेरणा मिळाली. उदारमतवाद हे सरंजामशाहीला पराभूत करण्यासाठी माध्यमवर्गाने वापरलेले प्रभावी शस्त्र होते. हरिभाऊंप्रमाणेच वा. म. जोशींच्या

कादंबरीवर ह्याच प्रेरणेचा प्रभाव दिसतो. दोन समाजकल्पनांतील संघर्ष संपल्यानंतर तात्त्विक (ideoligical) चेतनाही संपली आणि संघर्षाची निकडही नाहीशी झाली. फडके-खांडेकर-माडखोलकर यांच्या कादंबरीतील उथळपणाचा उगम ह्या सामाजिक स्थिरतेत आहे. उदारमतवाद स्त्रीमुक्तीचा आणि व्यक्तिस्वातंत्र्याचा लढा जिद्दीने लढवीत होता, पण त्याला दलितमुक्तीत रस नव्हता. परिणामी स्थिर परिस्थिती आणि अल्पसंतुष्ट नायक (अथवा नायिका) ह्यांची गाठ पडून कांदबरी निष्प्रभ झाली. सामूहिक (अथवा सामाजिक) अनुभूतीतून निर्माण झालेले भावनिक द्वंद्व उभे करण्याऐवजी शुष्क, निरर्थ राजकीय चर्चा (गांधीवाद बरा की मार्क्सवाद बरा असल्या) सुरू झाल्या ह्या अवनतीतून बाहेर पडण्यासाठी कादंबरीला माडगूळकर, मुक्तिबोध, दळवी, पेंडसे, नेमाडे ह्यांची वाट पाहावी लागली.

हरिभाऊ आपट्यांप्रमाणेच केशवसुतांच्या कवितेमागे उदारमतवादी प्रेरणा आहे. पण क्वचितवेळी उदारमतवादाची विफलतासुद्धा जाणवल्यामुळे झालेली निराशा केशवसुतांची दूरदृष्टी सूचित करते. रविकिरण काव्य हे थोड्याफार अंशाने स्थिर समाजाची पार्श्वभूमीच प्रतिध्वनित करते. यशवंतांच्या थोड्या कविता, कुसुमाग्रजकृत ‘विशाखा’ मर्ढेकरांच्या काही कविता इत्यादींमधून परिस्थितीच्या निर्घृणतेची, आणि कठोर स्वरूपाची जाणीव अविष्कृत होते. विदारक वास्तवतेने संवदेनाक्षम मनाचा केलेला निष्ठुर शोष कुसुमाग्रजांच्या ‘तरीही केधवा’ किंवा ‘स्वप्नाची समाप्ति’ सारख्या कवितेत प्रतिमित केला गेला आहे. ह्या दोन कविता त्याकाळातील एका पिढीची शोकात्मिकाच मांडतात. व्यापारी आणि व्यवहारी मूल्यांवर आधारलेल्या संस्कृतीची अमानुषता मर्ढेकरांच्या कवितेतून ऐकू येते, वसंत बापट, मंगेश पाडगावकर आणि विशेषतः शरच्चंद्र मुक्तिबोध आणि विंदा करंदीकर ह्यांच्या कवितेतून भांडवली संस्कृतीने केलेली मानवी मूल्यांची चिरफाड स्पष्ट होते. आणि ही कविता अधिक होकारात्मक (positive) बनते. पण शेवटी प्रतिधुरिणत्व आत्मविश्वासाने उभे रहाते, ते दलित साहित्यातून बाबूराव बागुल, नारायण सुर्वे, नामदेव ढसाळ, दया पवार, यशवंत मनोहर इत्यादी अनेक कवी लेखक मराठी साहित्यात एक नवी जीवनदृष्टी घेऊन आले आहेत. दलित साहित्याने मराठी साहित्यात एक नवे युग सुरू झाले, ह्यात शंका नाही.

साहित्याची व्यामिश्रता जीवनाच्या गुंतागुंतीबरोबर वाढत गेली आहे आणि ह्यापुढे ती अधिक वाढत जाणार आहे. परिणामी साहित्याचे आकलन संकुचित आणि जुजबी समीक्षासूत्रांनी होणे अशक्य आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षेकडे अधिकाधिक लक्ष जाण्याचे हेच कारण आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा मार्क्सवादी ऐतिहासिक भौतिकवादाच्या मुशीतून तयार झालेली असल्याने मानवी जीवनाबद्दल काही निष्कर्ष मार्क्सवादाजवळ आहेत; त्याचप्रमाणे मानवी जीवनाच्या संभाव्य विकासाबद्दल काही अंदाजही मार्क्सवादाने बांधले आहेत. साहित्य आहे त्या परिस्थितीचे प्रतिबिंबन करण्यात समाधान न मानता जीवनविकासाच्या दिशेचा वेध घेण्याचा प्रयत्न करते. जीवन स्थितीशील नसून परिवर्तनशील आहे आणि परिवर्तनाचे प्रतिध्वनी साहित्यात ऐकू येतात, हेही स्पष्ट आहे. पण एखाद्या साहित्यकृतीत परिवर्तनाचा वेध घेतला नसेल तर किंवा तीमध्ये त्याविरोधी चित्रण असेल तर त्या कलाकृतीचा धिक्कार करण्याऐवजी कोठल्या सामाजिक अथवा सामूहिक परिस्थितीत अशी जीवनदृष्टी आणि असे साहित्य निर्माण होते हे पाहण्यात मार्क्सवादाला अधिक रस आहे. मार्क्सवादी साहित्यसमीक्षा जीवनाचा विकास आणि साहित्याची प्रगती ह्यामध्ये एक सममूलकता (Homology) मानते आणि साहित्याचे विश्लेषण ही सममूलकता लक्षात ठेवून करते. सरतेशेवटी माणसाचे साहित्यातील कुतूहल हे जीवनातील कुतूहल आहे, हे साहित्यसमीक्षकाला विसरून चालणार नाही.

❖❖❖❖

३. साहित्याची निर्मिती आणि आस्वाद यांतील कल्पनाशक्तीचे कार्य

संकलक - डॉ. पुष्पलता राजापुरे तापस

डॉ. भारती निरगुडकर

डॉ. अनघा जोशी

कल्पनाशक्ती : भारतीय पाश्चात्य विचार

साहित्याची निर्मिती व आस्वाद या दोन्ही प्रक्रियांमध्ये 'प्रतिभा' किंवा 'कल्पनाशक्ती' यांना अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. कलेचे विश्व हे कल्पनानिर्मित वा प्रतिभाजनित असते. या शक्तीच्या साहाय्याने कलावंत नवीन विश्वाची निर्मिती करीत असतो. साहित्यासारख्या आशयप्रधान कलेतील आशयद्रव्य कलावंत प्रत्यक्ष जीवनातून घेत असला तरी आपल्या प्रतिभेच्या संस्करणाने तो त्याला अनोखे रूप प्राप्त करून देत असतो. काव्यनिर्मितीस कारणीभूत असणाऱ्या या अशा महत्त्वाच्या शक्तीच्या स्वरूपाचा विचार भारतीय व पाश्चात्य काव्यमीमांसेत प्राचीन काळापासून होत आलेला आहे. भरतमुनींनी नाटकाच्या संदर्भात लोकधर्मींना नाट्यधर्मींची जोड दिलेली दिसते हा विचार मांडला आहे. तर राजशेखर साहित्याला 'प्रतिमासनिबंधन' असे म्हणतो. ॲरिस्टॉटलने या संदर्भात 'सर्जक' अनुकृतीची संकल्पना मांडली आहे. तर कोलरिज्ने कोणत्याही संकल्पनेची मदत न घेता संवेदनांची आल्हाददायक सेंद्रिय रचना निर्माण करणारी ती शक्ती असल्याचे म्हटले आहे.

<u>भारतीय विचार</u> :-

भारतीय साहित्यमीमांसकांनी प्रतिभा हे निर्मितीचे प्रमुख कारण मानले असले तरी त्याबरोबरच व्युत्पत्ती व अभ्यास यांनाही महत्त्व दिले आहे. त्याचा विस्तृत परामर्श पुढीलप्रमाणे घेण्यात आलेला दिसतो.

अ) प्रतिभा : उत्कृष्ट काव्यनिर्मिती शक्य व्हावी म्हणून कवीच्या ठिकाणी ज्याची नितांत आवश्यकता आहे, त्या विशेष गुणाला प्रतिभा अशी संज्ञा आहे. अभिनवगुप्ताचा नाट्यशास्त्रातील गुरू भट्टतौत याने प्रतिभेची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केली आहे : "प्रज्ञा नवनवोन्मेषशालिनी प्रतिभा मता | तद्नुप्राणनाजीवद्वर्णनानिपुणः कविः |" भट्टतौताच्या मते कवीला होणारे वस्तूंचे 'दर्शन' सामान्य मनुष्यांना होणाऱ्या 'दर्शना'हून भिन्न असते. (शब्दपातळीवरील चित्रणाबरोबर कवीजवळ अनुभवाचे अंतःसत्त्व प्रकट करण्याची ताकद हवी.) ते वस्तुधर्मातील तत्त्वाच्या ज्ञानाच्या स्वरूपाचे असून ते ऋषींना होणाऱ्या दर्शनासारखे म्हणजे अंतःस्फुरणासारखे असते. परंतु जोपर्यंत 'वर्णना' च्या रूपात ते दर्शन साकार होत नाही, तोपर्यंत तो कवी होत नाही आणि वर्णना शक्य होते ती प्रतिभेमुळे. आनंदवर्धनाने म्हटले आहे, की वाग्देवता सरस्वतीच्या कृपाप्रसादाने महाकवींच्या काव्यात मधुर अशा अर्थाचा निःष्यंद होत असता त्यांच्या अलौकिक प्रतिभाशक्तीचा आविष्कार होतो. (सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तु निःष्यन्दमाना महतां कवीनाम् अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्पुरन्तं प्रतिभाविशेषम्). आनंदवर्धनाने वृत्तीत म्हटले आहे, की अशी अलौकिक प्रतिभा असलेले कालिदासासारखे महाकवी दोनतीन किंवा फार तर पाचसहाच झाले आहेत. *व्यक्तिविवेक* ह्या ग्रंथात रसाला अनुरूप अशा शब्दांचा आणि अर्थाचा शोध घेण्यात ज्याचे चित्त गुंग झाले आहे अशा कवीची प्रज्ञा क्षणभर आत्मतत्त्वाला स्पर्श करून प्रकट होते. अशा रीतीने प्रकट होणारी प्रज्ञा म्हणजेच प्रतिभा. ही प्रतिभा म्हणजे भगवान शंकराचा तृतीय नेत्रच. त्याच्यामुळे कवीला त्रैलोक्यातील पदार्थांचा साक्षात्कार होतो. महिमभट्टाचा 'साक्षात्कार' आणि भट्टतौताचे 'दर्शन' ही एकच.

प्रतिभा हेच काव्यनिर्मितीचे एकमेव कारण असून जगन्नाथाने प्रतिभेची प्राप्ती दोन प्रकारे होणे शक्य असल्याचे म्हटले आहे. एक म्हणजे अदृष्टामुळे तिची प्राप्ती झालेली असते. याचा अर्थ दण्डीने म्हटले आहे त्याप्रमाणे ही प्रतिभा नैसर्गिकी अथवा निसर्गाची देणगी म्हणून उपजतच

प्राप्त झालेली असते. दुसऱ्या प्रकारची प्रतिभा विलक्षण व्युत्पत्ती आणि काव्यरचनेचा अभ्यास यांच्यामुळे प्राप्त होऊ शकते. अदृष्टाने प्राप्त होणाऱ्या प्रतिभेने उत्कृष्ट काव्यनिर्मिती होऊ शकते, म्हणजे त्यासाठी व्युत्पत्ती आणि अभ्यास आवश्यकच असतात असे नाही. तिन्ही मिळून एकच काव्यहेतू हे जगन्नाथाला मान्य नाही. त्याचप्रमाणे *वाग्भटालंकारात* जगन्नाथाच्या पूर्वीच म्हटले होते, की केवळ प्रतिभाच काव्यनिर्मितीचे कारण. व्युत्पत्ती आणि अभ्यास ह्या प्रतिभेवर संस्कार करणाऱ्या गोष्टी आहेत, त्यांना काव्याचे कारण म्हणताच येणार नाही (प्रतिभेव च कवींना काव्यकरणकारणम्, व्युत्पत्यभ्यासौ तत्या एव संस्कारकौ, न तु काव्यहेतू).

राजशेखराने रुद्रट व मम्मट यांच्याप्रमाणे 'शक्ति' हा शब्द वापरला आहे. परंतु राजशेखराने शक्ती हेच काव्यनिर्मितीचे एकमेव कारण (सा केवलं काव्यहेतुः) असे म्हटले आहे. शक्तीमुळे प्रतिभा आणि व्युत्पत्ती उत्पन्न होतात असे मत त्याने मांडले आहे आणि प्रतिभा म्हणजे सर्व प्रकारचे शब्द व अर्थ, अलंकारांचे तंत्र, उक्तींचे मार्ग (शैली) आणि इतरही तसल्या गोष्टी अंतःकरणात प्रकाशित करते ती, अशी तिची व्याख्या केली आहे. प्रतिभेचा हा अर्थ इतर आलंकारिकांनाही मान्य होण्यासारखा आहे. परंतु प्रतिभेच्या उत्पत्तीस कारणीभूत होणारा शक्ती नावाचा कवीच्या ठिकाणी असणारा निराळा गुण आहे असे इतर कोणी म्हटलेले नाही. शक्ती हा शब्द प्रतिभेचा पर्याय म्हणूनच वापरला आहे.

ब) काव्यहेतू : काव्यनिर्मितीसाठी कवीच्या ठिकाणी आवश्यक असलेले घटक वा कारणे म्हणजे 'काव्यहेतू'. काव्यशास्त्राच्या विवेचनातील हा एक महत्त्वाचा विषय असून बहुतेक सर्वच आलंकारिकांनी या विषयावर चर्चा केली आहे.

सर्वसाधारणपणे प्रतिभा, व्युत्पत्ती व अभ्यास या तीन घटकांना निरनिराळ्या काव्यशास्त्रज्ञांनी कमी-अधिक महत्त्व दिलेले दिसून येते.

दंडीच्या मते वरील तीन घटक मिळून 'काव्यनिर्मितिकारण' बनते; तर मम्मटाने हे तीन घटक मिळून एकच 'काव्यहेतू' – कारण व हेतू हे समानार्थकच शब्द आहेत – होतो, असे म्हटले आहे. विद्याधर (*एकावली*), वाग्भट (*वाग्भटालंकार*), केशवमिश्र (*अलंकारशेखर*) इत्यादींनीही असे प्रतिपादिले आहे.

प्रतिभा म्हणजे नैसर्गिक कवित्वशक्ती. भट्टतौताने *काव्यकौतुकात* तिचे 'प्रज्ञा नवनवोन्मेष (पाठभेद - 'नवनवोल्लेख') शालिनी प्रतिभा-मता' – नित्यनूतन उन्मेषांनी शोभिवंत अशी, अथवा वर्ण्य वस्तूची नवीन नवीन चित्रणे रंगविणारी प्रज्ञा म्हणजेच प्रतिभा – असे वर्णन केले आहे, तर अभिनवगुप्ताने 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा' – अलौकिक कल्पनांना अथवा आशयाला जन्म देण्यास समर्थ अशी प्रज्ञा म्हणजेच प्रतिभा – असे वर्णन केले आहे.

रुद्रट, मम्मट यांनी 'शक्ति' हा शब्द प्रतिभेचाच पर्याय म्हणून वापरला आहे. मम्मटाने शक्तीचे महत्त्व 'जिच्यावाचून काव्य निर्माणच होणार नाही व झालेच तर ते उपहासास्पद होईल', अशा शब्दात वर्णन केले आहे.

रुद्रटाने प्रतिभेचे 'सहजा' (नैसर्गिक) व 'उत्पाद्या' (अधिकाधिक परिश्रमांनी संपादन करता येईल अशी) असे दोन प्रकार सांगितले आहेत. परंतु शेवटी 'सहजा' प्रतिभा हीच श्रेष्ठ, अशी कबुलीही त्याने दिली आहे. आनंदवर्धनाने प्रतिभा सर्वात महत्त्वाची आहे, असे प्रतिपादिले आहे.

राजशेखराने शक्ती हा प्रमुख काव्यहेतू मानला आहे. त्याच्या मते प्रतिभा व शक्ती एक नाहीत. शक्ती ही प्रतिभा व व्युत्पत्ती यांची जननी आहे. त्याला शक्ती हा शब्द बुद्धिमत्ता, मन:शक्ती या व्यापक अर्थाने अभिप्रेत असावा, असे दिसते.

'*रसगंगाधर*कार' जगन्नाथाने केवळ प्रतिभेलाच काव्यहेतू म्हटले आहे.

व्युत्पत्ती म्हणजे बहुश्रुतपणा. अनेक शास्त्रांचे परिशीलन. दंडीने याला 'बहुनिर्मलं श्रुतम्' असे म्हटले आहे. रुद्रटाने विविध शास्त्रे, कला, लोकव्यवहार इत्यादींच्या परिशीलनाने प्राप्त झालेला 'युक्तायुक्तविवेक' अशी व्युत्पत्तीची व्याख्या केली आहे. राजशेखरानेही यात 'उचितानुचितविवेक' म्हणजे व्युत्पत्ती असा केवळ शब्दाचाच फरक केला आहे. मम्मटाने लोकव्यवहार-निरीक्षण, विविध शास्त्रे, अन्य कवींची काव्ये यांच्या अभ्यासाने येणारे पांडित्य म्हणजे 'निपुणता' असे व्युत्पत्तीचे वर्णन केले आहे.

नैसर्गिक प्रतिभा व व्युत्पत्ती यांत प्रतिभा श्रेष्ठ असली, तरी महाकवी होऊ इच्छिणाऱ्या कवीला विविध शास्त्रांचे, कलांचे, काव्यांचे ज्ञान, लोकव्यवहार-निरीक्षण यांमुळे प्राप्त होणारा बहुश्रुतपणा आवश्यक आहे, हे मत योग्यच आहे.

तिसरा काव्यहेतू म्हणजे 'अभ्यास' किंवा काव्यनिर्मितीचा निरंतर केलेला व्यासंग. दंडीने याचे 'अमन्दः अभियोगः' म्हणजे सतत केलेला (काव्यरचनेचा) उद्योग अथवा अभ्यास असे वर्णन केले आहे, तर वामनाने 'अभ्यासो हि कर्मणा कौशलमादधाति' – अभ्यासानेच कामांमध्ये कौशल्य येते - या शब्दांत अभ्यासाचे महत्त्व वर्णन केले आहे. मम्मटाने याचे 'काव्यज्ञशिक्षयाभ्यासः' असे स्पष्टीकरण दिले आहे. त्याला 'काव्यज्ञ' या शब्दात काव्यनिर्माते कवी व काव्यपरीक्षक – सहृदय टीकाकार – हे दोन्ही अभिप्रेत आहेत. त्यांच्या मार्गदर्शनाखाली कवीने काव्यरचनेचा व्यासंग करणे आवश्यक आहे, असे त्याचे मत आहे.

उत्तम काव्यनिर्मितीस प्रतिभा, व्युत्पत्ती व अभ्यास या तिन्ही घटकांची आवश्यकता असते, हे मत योग्यच आहे.

क) व्युत्पत्ती : व्युत्पत्ती म्हणजे ज्ञानसंपादन. ज्ञानसंपन्न मनुष्याला व्युत्पन्न म्हणतात. उत्कृष्ट काव्यनिर्मितीस कारणीभूत असणाऱ्या तीन गोष्टींपैकी व्युत्पत्ती ही एक आहे. कवीला केवळ प्रतिभा असून भागत नाही. भामहाने शब्दशास्त्र (व्याकरण), छंदःशास्त्र, कोश, ऐतिहासिक कथा, लोकव्यवहार, न्यायशास्त्र आणि कला यांचे ज्ञान संपादन करावे असे म्हटले आहे. राजशेखराने मात्र व्युत्पत्ती शब्दाचा निराळाच अर्थ केला आहे. व्युत्पत्ती ही शक्ती उद्भासित झाल्यावर उत्पन्न होते असे म्हणून त्याने उचित आणि अनुचित त्यांच्यातील भेदाची सुस्पष्ट जाणीव म्हणजे व्युत्पत्ती असे म्हटले आहे (उचितानुचितविवेकः व्युत्पत्तिः).

ड) अभ्यास : कवी कोणत्या अंगभूत शक्तींमुळे काव्य निर्माण करू शकतो व चांगल्या काव्यनिर्मितीचे कारण कोणते हे सांगताना कवित्वशक्ती, निपुणता यांच्या बरोबरच 'अभ्यास' याचाही उल्लेख साहित्यशास्त्रावरील 'काव्यप्रकाशा'सारख्या ग्रंथात केलेला आढळतो. यातील 'शक्ती' या पदाने संस्कारप्राप्त सहृदयत्व व पांडित्य यांचा निर्देश होतो. 'निपुणता' या पदाने विश्वातील व्यवहार, इतिहासादी शास्त्रग्रंथ, त्याचप्रमाणे महाकवींच्या काव्यांचे अवलोकन व त्याने येणारी विद्वत्ता आणि व्युत्पत्ती निर्देशिली जाते. यांच्या बरोबरीनेच महत्त्वाचा तिसरा घटक 'अभ्यास' होय. केवळ 'अभ्यास' या पदाचा अर्थ एखादी क्रिया वा गोष्ट पुन्हा पुन्हा करणे असा आहे. या क्रियेमुळे स्वाभाविकरीत्याच केल्या जाणाऱ्या क्रियेवर स्वामित्व, प्रभुत्व प्राप्त होते.

काव्याच्या निर्माणहेतूंच्या संदर्भात काव्य उत्तम प्रकारे जाणणाऱ्या, काव्य निर्माण करू शकणाऱ्या प्रतिभावंतांच्या मार्गदर्शनाखाली, त्यांच्याच उपदेशाने स्वतः काव्य लिहिणे व त्यात शब्दांच्या भिन्न भिन्न अर्थांच्या छटांचा विचार करून सुधारणा करण्याचा सतत प्रयत्न पुन्हा पुन्हा करणे हे 'अभ्यास' या पदाने अभिप्रेत आहे.

पाश्चात्य विचार :

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील साहित्यनिर्मितीविषयीचा विचार प्रामुख्याने कांट व कोलरीज यांच्या सिद्धांताच्या आधारे लक्षात घेऊ. कला व निसर्ग यांमधील महत्त्वाचा फरक असा की कला ही मानवी कृती (making) असते, तर निसर्गातील सौंदर्यात मानवी कृतीचा भाग नसतो. निसर्गातील घटना घडतात; कलाकृती घडविलेल्या असतात. मनात निर्माण झालेल्या संकल्पनेनुसार जेथे जाणीवपूर्वक कृती केल्या जातात तेथेच कला संभवते. म्हणून केवळ नैसर्गिक प्रेरणेमुळे पोळे निर्माण करणाऱ्या मधमाशांच्या कृतीला कला म्हणता येणार नाही. कला आणि हस्तव्यवसाय (handicraft) यांच्यामध्येही फरक आहे. कलाकृतीची निर्मिती करणे ही क्रिया स्वभावतः आनंददायी असते, तिचे स्वरूप क्रीडेसारखे असते. उलट, हस्तव्यवसाय हे एक काम असते; त्यामुळे आपले ईप्सित साध्य होणार असल्यामुळेच केवळ आपण त्यात रस घेतो. कलाकृती निर्माण करायची म्हणजे तंत्राचा उपयोग करणे व घाम गाळणे आलेच. कारण कलेचा आत्मा जरी तांत्रिकतेपासून व अंगमेहनतीपासून मुक्त असला तरी तंत्र आत्मसात केल्यावाचून कलेचे शरीर निर्माण होत नाही. केवळ विशिष्ट संकल्पना मनात ठेवून जी कृती केलेली असते तिला यांत्रिक कला (mechanical art) म्हणतात. पण केवळ आनंद देण्यासाठी जर काही निर्माण केले तर त्याला आनंदजनक कला (aesthetic art) म्हणायला हवे. केवळ संवेदनासुख हे साध्य असेल तर रोचक कला (agreeable art) निर्माण होईल. उदाहरणार्थ, पंगत रंगण्यासाठी चविष्ट पदार्थ, गप्पागोष्टी, हास्यविनोद इत्यादींची योजना करणे. ललित कलेत (fine art), सुख असते; पण ते केवळ संवेदनासुख नसते. ज्ञानशक्तींना चालना मिळेल असे काहीतरी तिच्यात असते.

ललितकला ज्या अर्थी कला आहे, ज्या अर्थी मानवाने तिला घडविलेले आहे, त्या अर्थी तिच्यात हेतू असणारच. आणि कलाकृतीची रचना हेतुपूर्ण असते इतकेच नव्हे तर ती सहेतुकपणेच तशी केलेली असते. सृष्टीतील सर्व सचेतन गोष्टींतील हेतुपूर्ण रचना निसर्गातल्या हेतूंवर अवलंबून असते. मानवाने निर्माण केलेल्या गोष्टींची हेतुपूर्ण रचना मानवी मनातील हेतूंवर अवलंबून असते. कलावंत जाणूनबुजूनच काहीतरी निश्चित निर्माण करीत असतो. पण जर कला सुंदर ठरायची असेल तर तिच्यातील रचना हेतुरहित दिसायला हवी. कारण हेतुरहित हेतुपूर्णतेची कसोटी निसर्गसौंदर्याप्रमाणे कलासौंदर्यालाही लागते. हा एक पेचच निर्माण झाला. कला हवी असेल तर हेतू हवा; ललित कला हवी असेल तर हेतू नको. संकल्पना, नियम यांच्याशिवाय कला अशक्य, पण जर संकल्पना, नियम यांचा वापर झाला तर ललित कला अशक्य. हा पेच सोडविण्यासाठी कांटने 'प्रतिभा' या संकल्पनेचा वापर केला आहे. तो म्हणतो की "ललित कला ही प्रतिभाजन्य कला आहे." ललित कलाकृतीत नियमितता असते हे खरे. पण ती निर्माण करताना एखादा निश्चित असा जडणघडणीचा नियम मनापुढे असायला नको. प्रतिभासंपन्न माणसाच्या मनःशक्तींमध्ये असा सलोखा नांदत असतो की त्यातून आपोआपच कलाकृतीच्या जडणघडणीचा नियम तयार होतो. येथे ज्ञानशक्तीचे मुक्त मेलन अभिप्रेत असल्याने नियमितता असते, पण नक्की नियम सांगता येत नाही असे कांटने सुचविले आहे. प्रतिभा ही अशी एक नैसर्गिक शक्ती असते की जिच्यामुळे नियमरहित पण नियमित अशी निर्मिती

शक्य होते. प्रतिभेच्या संकल्पनेत नावीन्याला (originality) महत्त्वाचे स्थान आहे. या विवेचनावरून आपल्याकडील ‘नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा प्रतिभा’ या व्याख्येची आठवण होते. परंतु नुसते नावीन्य असून चालत नाही. कारण मूर्खपणामुळेसुद्धा जगावेगळ्या गोष्टी निर्माण होऊ शकतात. नावीन्य मूल्ययुक्त असायला हवे. म्हणून कांट म्हणतो की प्रतिभावंताने केलेल्या नवनिर्मितीमुळे इतरांना आदर्श मिळायला हवा. कलासौंदर्याचा प्रतिभाजन्य नियम कलाकृतीतच देहीभूत झालेला असतो. तो त्या कलाकृतीपासूनच वेगळा काढून फॉर्म्युल्याप्रमाणे मांडता येत नाही. तो तसा मांडता आला असता तर त्याला निश्चित संकल्पनेचे स्वरूप आले असते. प्रतिभाजन्य नियम देहीभूत करणाऱ्या कलाकृतीचे अनुकरण (imitation) केल्याने इतरांस नवनिर्मिती करता येणार नाही. पण त्या कलाकृतीच्या मार्गदर्शनाखाली, तिच्यापासून स्फूर्ती घेऊन इतर कलावंत नवनिर्मिती करू शकतात. कलेच्या क्षेत्रात अमूर्त नियम नसतात; तेथे कलाकृतीत देहीभूत झालेले असेच नियम असतात. म्हणून कलेच्या परंपरेला विशिष्ट कलाकृतींमुळेच सातत्य मिळते असे कांट म्हणतो.

प्रतिभाजन्य रचनेत नियमरहित नियमितता असल्यामुळे तिच्या निर्मात्यालादेखील तिच्यातील नियम बुद्धिगम्य भाषेत मांडता येत नाहीत. असे असल्याने कांटच्या मते विज्ञान व ललित कला यांच्यात एक महत्त्वाचा भेद निर्माण होतो. विज्ञानातील नियमबद्धता, त्यातील शोध लावण्याची पद्धती इत्यादी गोष्टी सार्वजनिक ज्ञानाचे विषय असतात. एकाने केलेला प्रयोग दुसऱ्या कोणासही करता येतो. विशिष्ट पद्धतीचा वापर करून एका वैज्ञानिकाने जी गोष्ट सिद्ध केली असेल ती गोष्ट तीच पद्धती वापरून इतरांसही सिद्ध करता येते. नवीन शोध लावणारा वैज्ञानिक त्या शोधापर्यंत पोचण्याचा एक राजमार्ग तयार करतो. त्या मार्गाने कोणालाही जाता येते. पण कलेची गोष्ट वेगळी आहे. ‘इलियड’ सारखे महाकाव्य वाचून आपल्याला महाकाव्य लिहिता येईल असे नाही. कलानिर्मिती ही शिकून जमण्यासारखी गोष्ट नव्हे. प्रतिभा ही ईश्वरी देणगी आहे. प्रतिभासाधन अशक्य असले तरी कलानिर्मितीत अपरिहार्यपणे लागणारी तंत्रे मात्र शिकता येतात आणि अभ्यासाने घटविता येतात. म्हणून कलानिर्मितीत अभ्यासाचा वाटा आहे ही गोष्ट नाकारता येणार नाही.

या विवेचनाविषयी तीन गोष्टी लक्षात ठेवायला हव्यात. कलानिर्मितिक्षमता कशावर अवलंबून असते-अभ्यासावर की निसर्गाच्या कृपेवर, हा सनातन वाद आहे. या वादाला युरोपात रेनेसन्सनंतर विशेष रंग चढला. अभ्यास व निसर्गाची कृपा या दोहोंना महत्त्व देऊन कांटने जणू या वादावर पडदा टाकला आहे. दुसरी गोष्ट अशी की कलावंतांचा गौरव करताना कांटने वैज्ञानिकांवर मोठा अन्याय केला आहे. विज्ञानातही प्रतिभा लागते हे कांट विसरला. प्रयोगशाळेतील दैनंदिन काम करायला कदाचित केवळ अंगमेहनत पुरत असेल. पण विज्ञानात वेळोवेळी जी क्रांती होत असते ती या अंगमेहनतीने खास नव्हे. टूल्मिनने ज्यांना निसर्गव्यवस्थेचे आदर्श म्हटले आहे ते सुचायला प्रतिभाच लागते. न्यूटनने जी गोष्ट सिद्ध केली तीच गोष्ट त्याचीच पद्धत वापरून आपणही सिद्ध करू शकतो ते खरे. पण त्यामुळे एखादी वेगळी गोष्ट सिद्ध करण्याची कुवत आपल्यात येईल असे नाही. नुसते न्यूटनचे वाचन करून आइन्स्टाइन निर्माण होत नसतो. प्रतिभेची गरज कलाविश्वापुरती मर्यादित नाही. सर्वच मानवी जीवनाचा ती एक आवश्यक भाग आहे. जेथे जेथे नवनिर्मिती आहे तेथे तेथे प्रतिभा आहे.

तिसऱ्या मुद्याची जरा जास्त सांगोपांग चर्चा व्हायला हवी. कांटने अभ्यास व अनुकरण एका बाजूस आणि निसर्गदत्त प्रतिभा दुसऱ्या बाजूस अशी जी विभागणी केली आहे ती योग्य नाही असे वाटते. सौंदर्याच्या निकषांचा विचार करताना आपण असे पाहिले की प्रत्येक कलाकृती इतर कलाकृतींपेक्षा थोडीशी तरी वेगळी असायला हवी अशी सर्वांची रास्त अपेक्षा असते. कला या

संकल्पनेची अंतर्गत विविधता लक्षात घेता या अपेक्षांची पूर्तता होणे कसे शक्य आहे हे आपल्या ध्यानात येते. पण कलावंत जे शिकतो ते आणि जे नवीन निर्माण करतो ते यांच्यामध्ये कांट म्हणतो तसे तात्त्विक अंतर राहत नाही. जेव्हा एखादा नवशिका कलावंत ज्येष्ठ कलावंताच्या हाताखाली शिकतो तेव्हा यांत्रिकपणे वापरता येईल असे काही तो शिकत नाही. त्याच्या हाती जे येते ते संजीव तत्त्वच असते. किंबहुना, असे म्हणता येईल की सर्वच शिक्षणाचे सजीवता हे मूलतत्त्व आहे. माणूस एखादी गोष्ट, तत्त्व, तंत्र शिकला असे आपण केव्हा म्हणतो ? जेव्हा तो ते तत्त्व किंवा तंत्र वेगवेगळ्या संदर्भात वापरू शकतो तेव्हाच त्याने ते आत्मसात केले असे म्हणता येते. गणिताचा शिक्षक एखादी रीत समजावून सांगताना काही उदाहरणे सोडवितो. पण विद्यार्थ्यांना इतर उदाहरणे सोडविता आली नाहीत तर त्यांना रीत नीट कळली नाही असेच आपण म्हणतो. शिक्षकाने निर्देश न केलेल्या संदर्भात जर एखादे तत्त्व लावता आले नाही तर ते आपल्याला उमजले नाही असाच अर्थ होतो. शिकण्याच्या संकल्पनेतच सर्जनक्षमता व प्रयोगशीलता अंतर्भूत झालेल्या आहेत. म्हणूनच व्यवस्थित शिक्षण मिळालेला माणूस आत्मसात केलेल्या परंपरेत भर टाकू शकतो. कलावंत नवीन कलाकृती निर्माण करतोच; पण त्याबरोबर परंपरेशी किंवा घराण्याशी इमानही राखतो. परंपरेशी इमान राखणे म्हणजे घट्टपणे आणि मठ्ठपणे एखादा नियम पाळणे नव्हे. कारण ज्या परंपरेशी इमान राखायचे किंवा ज्या गुरूचा गंडा बांधायचा त्यांच्यातच पुष्कळ अंतर्गत विविधता व नवनिर्मितिक्षमता असते. तेव्हा यांत्रिकपणे वापरता येईल असा नियम त्यांतून निघणे शक्य नाही. एखाद्याने असा नियम जबरदस्तीने काढलाच तर त्याचे हसे होते. साधा व्यवहार करणे, बोलणे, वागणे इत्यादी अनंत कृतींमध्ये शिकवणुकीचा भाग मोठा असतो. पण यांत्रिकता व आंधळे अनुकरण आले की त्याचे हसे होते. कलेच्या क्षेत्रात, नीतीच्या क्षेत्रात आणि जेथे मानवी मन आहे अशा प्रत्येक व्यवहारात शिकणे म्हणजे काही ठोकळेबाज तंत्रे आत्मसात करणे नव्हे. या शिकण्यातच सर्जकता असते. म्हणून साधना व प्रतिभा या गोष्टी वेगळ्या करता येत नाहीत.

प्रतिभेविषयी कांट पुढे म्हणतो की जिवंतपणा (soul) हा तिच्यातील प्रमुख घटक आहे. या घटकामुळे मनाचे प्रचोदन होते. या घटकाचे प्रमुख कार्य म्हणजे अशा प्रतिमा निर्माण करायच्या की ज्यांच्यामुळे अनेक विचार व कल्पना स्फुरतील; अर्थात हे विचार निश्चित संकल्पनांच्या स्वरूपात नसतात. या प्रतिमांना किंवा कल्पनाचित्रांना कांट 'aesthetic ideas' म्हणतो. या विचार-कल्पनांना काटेकोर संकल्पनांच्या मर्यादेत बसविता येत नाही आणि त्यांना यथायोग्यपणे शब्दांकितही करता येत नाही. प्रतिभेमुळे दुसरी सृष्टी निर्माण करता येते; इंद्रियगोचर नसलेल्या स्वर्ग, नरक, अनंत, विश्वोत्पत्ती इत्यादी केवल बुद्धिजन्य संकल्पनांचे सूचन करता येते; मृत्यू, प्रीती इत्यादींनी एरवी असते त्यापेक्षा जास्त स्पष्टता व भरीवपणा देता येतो. या विचारधनामुळे आपल्या संकल्पनांच्या नेहमीच्या कक्षा आपण ओलांडतो. आपल्या ज्ञानशक्तींचे एक आगळेच प्रचोदन सुरू होते. अर्थात या प्रक्रियेत कल्पना मोकाट सुटलेली नसते; संकल्पनाशक्तीच्या सहकार्यानेच ती काम करते. म्हणूनच तिच्यात नियमितता येते. पुन्हा या अफाट कल्पनावैभवाला इंद्रियगोचर स्वरूप देण्याचा प्रयत्नही करायचा असतो. ज्याला कांट जिवंतपणा म्हणतो त्याचेच हे कार्य असते.

कांटचा सौंदर्यविचार दोनपदरी आहे. पण बहुतेक वेळा कांट सौंदर्यविचार म्हणून त्याने स्वायत्त सौंदर्याविषयी जे लिहिले आहे त्याचाच निर्देश करण्यात येतो. याचे एक कारण असे की सौंदर्यानुभवाचे जग स्वायत्त आहे हा सिद्धांत इतक्या तार्किक काटेकोरपणे व ठामपणे कांटने प्रथम मांडला. कांटनंतरच्या समीक्षकांवर व सौंदर्यशास्त्रज्ञांवर या सिद्धांताचा फार खोलवर परिणाम झाल्याचे दिसते. म्हणून कांटच्या स्वायत्त सौंदर्याविषयीच्या विवेचनाला इतके महत्त्व येणे

स्वाभाविक आहे. या विवेचनाच्या संदर्भात कांट रचनावादी किंवा रूपवादी भूमिका घेतो. स्वायत्त सौंदर्य असलेल्या गोष्टीला वास्तव जगातील वस्तूंसारखे सत्ताशास्त्रीय स्थान (ontological status) नसते. म्हणून असे स्थान असलेल्या गोष्टींशी आपले जे लौकिक संबंध येतात त्यांना येथे वाव नसतो. पुन्हा स्वायत्त सौंदर्याच्या अनुभवात संकल्पनांना स्थान नसते. त्याचप्रमाणे संवेदनासुखालाही स्थान नसते. त्यामुळे सौंदर्यानुभवाचे लौकिक अनुभवाशी नाते असू शकत नाही. येथे रसिकाची भूमिका तटस्थ अवलोकनाचीच असते. स्वायत्त सौंदर्याचा अनुभव म्हणजे नियमरहित नियमिततेचा, हेतुरहित हेतुपूर्णतेचा, सुखरूप झटितिप्रत्यय होय. कांटने स्वायत्त सौंदर्याबरोबर परायत्त सौंदर्याचाही सिद्धांत मांडला आहे. या सौंदर्यात संकल्पनांना स्थान आहे. येथे ज्ञानात्मक व नैतिक अशा दोन्ही प्रकारच्या संकल्पना प्रस्तुत असल्याने सौंदर्याची लौकिक जीवनाशी फारकत झालेली नसते. आदर्श सौंदर्यात मानवाच्या हृदयातील नैतिकतेचा व तिच्याशी संलग्न असलेल्या गुणांचा ऐंद्रिय आविष्कार असतो. तसेच इस्थेटिक आयडियांबद्दल बोलताना कांटने विचाररसावर भर दिला आहे. यावरून असे दिसते की परायत्त सौंदर्य म्हणजे मानवी मनातील संकल्पना, विचार, कल्पना, वृत्ती, प्रवृत्ती, भावना इत्यादिकांचा ऐंद्रिय आविष्कार होय. ज्या लौकिक अनुभवांचे स्वायत्त सौंदर्याला वावडे होते ते सर्व परायत्त सौंदर्यात प्रस्तुत ठरतात. आविष्कारवाद्यांची भूमिका अशीच असल्याने कांटला आविष्कारवादाचा जनक म्हणायला हवे. कांटने सौंदर्याचे दोन प्रकार दाखविले आहेत. पण त्यांच्यातील एक दुसऱ्यापेक्षा श्रेष्ठ आहे असे म्हटले नाही. परायत्त (आविष्कारात्मक) सौंदर्याला स्वायत्त सौंदर्यापेक्षा वरचा दर्जा विश्वचैतन्यवाद्यांनी दिला. पुढचा प्रश्न असा की या दोन प्रकारच्या सौंदर्यामध्ये कोणते साम्य भेद आहेत ? दोन्हींच्या संदर्भात रसिकाची भूमिका तटस्थ अवलोकनाची असते का ? स्वायत्त सौंदर्यात सत्य आणि शिव यांचे प्रश्न उपस्थित होण्याची शक्यता नाही. पण परायत्त सौंदर्यात हे प्रश्न निर्माण होणे स्वाभाविक आहे. हे प्रश्न अप्रस्तुत मानायचे का ? कांटने या शंकांचे कोठेही स्पष्टपणे निराकरण केलेले नाही. त्यासाठी आपल्याला नंतरच्या आविष्कारवाद्यांकडे वळावे लागते.

कांटच्या सिद्धांताचे इतके विस्तृत विवेचन करण्याचे कारण असे की कांट नुसता आविष्कारवादाचा जनक होता असे नसून गेल्या दोनशे वर्षात प्रचलित असलेल्या अनेक सौंदर्यसिद्धांतांचे जनकत्व त्याच्याकडे जाते. तत्त्वज्ञानाच्या क्षेत्रातील प्लेटोचे महत्त्व विशद करताना एका तत्त्वज्ञानाने असे म्हटले आहे की, गेल्या दोन हजार वर्षांतील पाश्चात्य तत्त्वप्रणाली म्हणजे प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानावर लिहिलेल्या तळटीपा आहेत. तसेच कांटच्या सौंदर्यसिद्धांताविषयी म्हणता येईल. एका बाजूने केवलरूपवाद त्याने जोपासला तर दुसऱ्या बाजूला आविष्कारवादही निर्माण केला. अशा रीतीने त्याची छाप बेल, फ्राय, ऑझ्बर्न इत्यादी रूपवाद्यांवर पडलेली दिसते. आणि त्याच्या आविष्कारवादाची छाप हेगेल, बोझंकिट, ब्रॅड्ली, क्रोचे, कॉलिंगवुड, कॅरिट, राडर, ॲलेक्झँडर यांच्यावर पडलेली दिसते. कलामूल्याच्या स्वायत्तेच्या सिद्धांताला आज सर्वमान्यता मिळाल्यासारखी दिसते. हा सिद्धांतही कांटचाच. मन:शक्तींच्या मिलाफाचा, संतुलनाचा सिद्धांत शेलिंग, कोलरिज, रिचर्ड्स यांच्यात निरनिराळ्या रूपांत बघायला मिळतो. कोणताही सौदर्यसिद्धांत घ्या, त्याच्यावर कांटच्या विचाराची छाप पडलेली दिसेल, नाही तर तो कांटला विरोध करायला बद्धपरिकर झालेला दिसेल. कांटच्या विचारांची दखल घेतल्याशिवाय सौंदर्यशास्त्रांवर लिहिणे अशक्य झाले आहे, असे कांटच्या सौंदर्यसिद्धांताचे महत्त्व आहे.

कोलरिजचा कल्पनाशक्तीचा सिद्धांत :

कोलरिजचा कल्पनाशक्तीबद्दलचा (Imagination or Esemplastic Power) सिद्धांत सुप्रसिद्ध आहे. कोलरिजच्या या संकल्पनेचे विश्लेषण करून जे निष्कर्ष निघतील ते तत्समान इतर संकल्पनांबाबतही खरे मानायला हरकत नाही. कोलरिजने आपल्या 'बायोग्राफिया लिटरारिया' या ग्रंथाच्या तेराव्या प्रकरणात कल्पनाशक्तीचा जो सिद्धांत मांडलेला आहे तो थोडक्यात असा सांगता येईल : कल्पनाशक्ती दोन प्रकारची असते : प्रथम श्रेणीची व द्वितीय श्रेणीची. प्रथम श्रेणीची कल्पनाशक्ती सर्व इंद्रियजन्य ज्ञानात उपस्थित असते. अनंतामध्ये जे अखंड सृजन चाललेले आहे त्याचीच प्रतिकृती प्रथम श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीत मिळते. द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती ही प्रथम श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीचाच प्रतिध्वनी असते. ती बुद्धिनिष्ठ इच्छाशक्तीच्या समवेत सापडते. तरी या दोन्ही श्रेणींच्या कल्पनाशक्ती एकाच प्रकारचे कार्य करतात. त्यांच्यात भेद आहे तो केवळ प्रमाणाचा व कार्यपद्धतीचा. द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती आपल्यापुढील सामग्रीचे विघटन करते, परंतु ती हे सर्व पुनर्निर्मितीसाठी करते. जेथे ही प्रक्रिया यशस्वी होत नाही तेथे ती जडाच्या विविधतेला जास्तीत जास्त सचेतन व एकसंध बनविण्याचा यत्न करते. वस्तू जड असतात, परंतु कल्पनाशक्ती सचेतन असते. उलटपक्षी, चमत्कृतिशक्तीजवळ (fancy) केवळ जड सामग्री असते आणि तिची एकत्रीकरणाची प्रक्रियादेखील जडच असते. खरे पाहता चमत्कृतिशक्ती म्हणजे देशकालादी बंधनांपासून मुक्त झालेली स्मरणशक्तीच होय. ती जड यदृच्छेच्या समवेत व तिने संस्कारित झालेली सापडते. कल्पनासाहचर्याकडून जशी स्मरणशक्तीला सामग्री पुरविली जाते तशी चमत्कृतिशक्तीलाही पुरविली जाते.

या विवेचनावर कांटची छाप पडलेली असून ते विश्वचैतन्यवादाकडे झुकणारे आहे हे स्पष्ट आहे. कांटने 'कल्पनाशक्ती' ही संज्ञा आपल्या ज्ञानशास्त्रीय व सौंदर्यशास्त्रीय विवेचनात तीन वेगवेगळ्या अर्थांनी वापरली आहे : (१) ज्ञानप्रक्रियेत अनेक संवेदनांचे संश्लेषण करण्यात येते. एका वेळी एकच संवेदना-घटक आपल्यासमोर असतो. आपण एका घटकाकडून दुसऱ्याकडे, दुसऱ्याकडून तिसऱ्याकडे जात असतो. पण एकाकडून दुसऱ्या घटकाकडे जात असताना पहिला घटक आपल्या मनातून निसटून जाता उपयोगी नाही. कारण नाहीतर संश्लेषण अशक्य होईल. जे एकदा अनुभवाचा विषय झाले त्याला पुन:प्रत्ययासाठी व संश्लेषणासाठी तयार राखण्याचे काम कल्पनाशक्ती करते. या व्यवहारात नवनिर्मितीचा भाग अजिबात नसतो. कल्पनाशक्तीचे प्रस्तुत कार्य केवळ पुन:प्रत्यय प्राप्त करून देण्याचे असते. असे कार्य करणाऱ्या कल्पनाशक्तीला पुन:प्रत्ययकारी कल्पनाशक्ती (reproductive imagination) हे नामाभिधान देण्यात आले आहे. (२) अनुभवजन्य संवेदना व अनुभवपूर्व कोटी यांच्या सहकार्यामुळे ज्ञान निष्पन्न होते. पण हे सहकार्यच कसे शक्य होते ? अनुभवजन्य संकल्पना व संवेदना यांच्या सहकार्याविषयी फारसा प्रश्न येत नाही. पण कार्यकारणभावादी कोटी अनुभवजन्य नसल्यामुळे त्यांचा संवेदनांशी संबंध येतोच कसा, असा प्रश्न निर्माण होतो. यावर कांटने असा तोडगा काढला आहे की कल्पाच्या (schema) द्वारा हे सहकार्य शक्य होते. या कल्पांचे वैशिष्ट्य असे की ते काही बाबतींत अनुभवपूर्व कोटींसारखे असतात आणि इतर काही बाबतीत संवेदनांसारखे असतात. काल या परिमाणाच्या अनुरोधाने कोटींचे रूपांतर केले की कल्प मिळतात. कल्प कल्पनाशक्तीने निर्माण केलेले असतात. म्हणून या कल्पनाशक्तीला निर्मितिशील (productive) म्हणता येईल. प्रत्येक संवेदनाजन्य ज्ञानात कोटी व संवेदना यांचे सहकार्य अभिप्रेत असते, आणि त्यासाठी कल्प तयार करणाऱ्या कल्पनाशक्तीच्या सहकार्याचीही अपेक्षा असते. म्हणजे प्रत्येक संवेदनाजन्य ज्ञानात कल्पनाशक्तीला कार्य असतेच. कोलरिजच्या

प्रथम श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीत आणि कल्प तयार करणाऱ्या कांटच्या निर्मितिशील कल्पनाशक्तीत फार साम्य आहे हे सांगायला नकोच. कोलरिजने प्रथम श्रेणीच्या व द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीत असलेल्या साम्यावर भर दिलेला आहे. दोघींच्या कार्याची जात एक आहे असे तो म्हणतो," ते कार्य म्हणजे संश्लेषण हे होय. यावरून एक अर्थ असा निघतो की दोन्ही श्रेणीच्या कल्पनाशक्ती संकल्पनाशक्तीकडून मिळालेल्या नियमांनुसार संश्लेषण करतात. उदाहरणार्थ, प्रथम श्रेणीची कल्पनाशक्ती ज्याप्रमाणे कार्यकारणभावाच्या साहाय्याने संवेदनांचे संश्लेषण करते त्याप्रमाणे द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्तीही करते. पण तरीही त्यांच्या कार्यपद्धतीत फरक आहे. बहुधा ज्या गोष्टी एकमेकांच्या सन्निध असतात त्यांचेच संश्लेषण प्रथम श्रेणीची कल्पनाशक्ती करते. पण सन्निधतेच्या पलीकडे जाऊन वेगवेगळ्या ठिकाणचे व काळातले घटक एकत्र आणण्याचे कार्य द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती करते. यासाठी एक उदाहरण घेऊ. लिओनार्दो पन्नाशीच्या घरात असताना नव्या जोमाने चित्रकलेकडे वळला आणि त्याने 'मोना लिसा' इत्यादी चित्रे काढली. याचे कारण काय असेल असे जर त्याच्या समकालीनांना विचारले असते तर त्यांनी बहुधा असे सांगितले असते की मोना लिसाचे चित्र काढण्यासाठी त्याला भरपूर पैसे मिळणार होते म्हणून तो चित्रकलेकडे वळला. हा कार्यकारणसंबंध चूक आहे असे नाही, पण तेवढ्याने मनाचे समाधान होत नाही. म्हणून फ्रॉइडने दिलेले स्पष्टीकरण जास्त पटणारे वाटते. फ्रॉइड सन्निध असलेल्या गोष्टींच्या पलीकडे गेला आणि पैसे मिळविण्याची इच्छा हे खरे कारण नसून बालपणातल्या एका इच्छेची तृप्ती हे खरे कारण आहे असे त्याने दाखविले. सन्निध असणाऱ्या गोष्टींच्या संश्लेषणामुळे जो कार्यकारणसंबंध प्रस्थापित झाला होता तो त्याने मोडला, त्याचे विघटन केले आणि नवीन प्रकारे संश्लेषण करून घटनांचा नवा अर्थ लावला. प्रज्ञावंत शास्त्रज्ञाप्रमाणे प्रज्ञावंत कलाकारही घटनांचे नवे अर्थ लावतो असे म्हणण्यात येते. तो हे कार्य करू शकतो कारण घटनांमधील सर्वसामान्य लोकांना दिसणाऱ्या संबंधांचे विघटन करून तो नवीन संश्लेषण करू शकतो. म्हणजेच त्याच्याजवळ द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती असते. कोलरिजच्या द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीचा हा एक अर्थ झाला. पण त्याच्या मनात आणखीही एक अर्थ असणे शक्य आहे. त्याच्याकडे आता आपण वळू. (३) आपण 'क्रिटीक ऑफ जजमेंट' या ग्रंथामध्ये कांट 'कल्पनाशक्ती' या संज्ञेचा आणखी निराळ्याच रीतीने उपयोग करतो. वर (२) मध्ये संवेदनांना एकत्र करण्यासाठी कल्पनाशक्ती कल्प तयार करते असे म्हटले आहे. हे कल्प तयार करताना तिला कोटींचा उपयोग करावा लागतो. म्हणजे संवेदनांच्या संश्लेषणाचे नियम खऱ्या अर्थाने संकल्पनाशक्तीत निर्माण होतात आणि त्यानुसार कल्पनाशक्ती आपले कल्प तयार करते. पण सौंदर्यानुभवात मात्र कोठल्याही कोटीच्या मार्गदर्शनाशिवाय कल्पनाशक्ती संवेदनांचे संश्लेषण करते. कांटची प्रस्तुत ग्रंथामधील कल्पनाशक्ती आणि कोलरिजची द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती या एकच आहेत असे मानता येईल. प्रथम श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीने निर्माण केलेले जग (म्हणजे ज्यात आपण ज्ञाते म्हणून नेहमी वावरतो ते जग) कलावंताच्या द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीला समाधानकारक वाटेल असे नाही. द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीलाही अनेकतेत एकता निर्माण करायची असते. परंतु ज्ञानव्यवहारातील नियम न वापरता हे सर्व साधायचे असते. या वास्तव जगातूनच एक नवे जग निर्माण करायचे असते आणि म्हणून प्रथम श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीच्या जगाचे विघटन करावे लागते आणि एक नव्या प्रकारची एकता निर्माण करावी लागते. ज्ञानातील संश्लेषणाचे नियम हे अनुभवपूर्व असल्यामुळे सचेतन असतात. त्याचप्रमाणे सौंदर्यानुभवातील 'नियमरहित नियमितता' सुद्धा सचेतन असते. उलटपक्षी, संवेदना जड असतात. ज्या संवेदना-घटकांचे अनुभवपूर्व कोटींच्या आधारे संश्लेषण झाले आहे ते सुट्या संवेदना-घटकांपेक्षा जास्त चैतन्यमय असतात. प्रथम व द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीचे कार्य असे चैतन्यमय बंध तयार करणे हेच असते. परंतु दोघींच्या कार्यपद्धतीत फरक आहे. कलावंत

असे बंध जाणीवपूर्वक तयार करतो. म्हणून द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती बुद्धिनिष्ठ इच्छाशक्तीच्या (conscious will) समवेत सापडते. आपण वर मानलेले समीकरण बरोबर असेल तर कोलरिजचे येथपर्यंतचे विवेचन कांटच्या स्वायत्त सौंदर्याच्या विवेचनासारखे आहे असे म्हणता येईल. पण कोलरिजच्या मनात आणखीही एक सिद्धांत असणे शक्य आहे. कांटने परायत्त सौंदर्य, सौंदर्याचा आदर्श, इत्यादिकांची जी चर्चा केली आहे तिच्यावरून कलावंत नुसता ऐंद्रिय घटकांची समाधानकारक रचना करतो असे नाही; तर या ऐंद्रिय रचनेत आपल्या भावनांचे देहीकरणही करतो. हा सिद्धांत म्हणजे विश्वचैतन्यवादी आविष्कार-सिद्धांत होय. कोलरिजची द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती ही मानवी भावनांना ऐंद्रियतेत देह मिळवून देते, असे म्हणता येईल.

वरील विवेचनावरून असे दिसते की द्वितीय श्रेणीच्या कल्पनाशक्तीविषयी कोलरिजच्या मनात खालील सिद्धांत असावेत : (१) सर्वसामान्य लोकांना वास्तवाची जी जाण असते तिच्यापेक्षा जास्त सखोल जाण देणारी ती शक्ती आहे. (२) कोणत्याही संकल्पनेची मदत न घेता संवेदनांची आल्हाददायक सेंद्रिय रचना निर्माण करणारी ती शक्ती आहे. (३) त्या शक्तीच्या योगे मानवी भावनांचे जड जगतात देहीकरण होते. यांपैकी नक्की कोणता अर्थ त्याच्या मनात होता हे कोलरिजने स्पष्ट केलेला नाही.

याखेरीज संवेदनांच्या एकत्रीकरणाची आणखीही एक रीत आहे. ती चमत्कृतिशक्तीची रीत होय. कोलरिजची चमत्कृतिशक्ती व कांटची पुनःप्रत्ययकारी कल्पनाशक्ती यांच्यात फार साम्य आहे. चमत्कृतिशक्ती नवनिर्मिती करू शकत नाही. तिचे व स्मरणशक्तीचे कार्य एकच असते. जे पूर्वी अनुभवले ते पुन्हा मनासमोर आणणे हे ते कार्य होय. यात एक प्रकारचे एकत्रीकरण अभिप्रेत आहे; ते म्हणजे सहचार्यादी यांत्रिक नियमांनुसार झालेले एकत्रीकरण होय. या नियमांच्या उपयोगाने आपल्याला विविध कल्पना सुचतात. पण त्यांना एकत्र करून एखादा सचेतन बंध करायला हे नियम उपयोगी पडत नाहीत. चमत्कृतिशक्ती आणि कल्पनाशक्ती यांच्या संदर्भात 'बायोग्राफिया लिटरारिया' या ग्रंथाच्या चौथ्या प्रकरणात कोलरिज लिहितो की, मिल्टनला कल्पनाशक्तीचे मोठे वरदान लाभले होते, तर कौलीजवळ केवळ चमत्कृतिशक्ती होती. या दोन शक्ती अगदी वेगळ्या आहेत. आणि म्हणून त्यांचा निर्देश करण्यासाठी दोन वेगवेगळ्या संज्ञा वापरल्या पाहिजेत. वेड (mania) आणि वात (delirium) यांच्यात जितका मोठा फरक आहे तितकाच मोठा फरक या दोन शक्तींमध्ये आहे. काव्यशास्त्राच्या व एकूण कलास्वरूपशास्त्राच्या दृष्टीने हा फरक अत्यंत महत्त्वाचा आहे. याच संदर्भात त्याने ऑट्वेची '*Lutes, laurels, seas of milk, and ships of amber*' ही ओळ व शेक्सपिअरची '*What ! have his daughters brought him of this pass ?*' ही ओळ या तुलनेसाठी दिल्या आहेत. ऑट्वेच्या वरील ओळीत एकामागोमाग एक अशा अनेक प्रतिमा ग्रथित केल्या आहेत; शेक्सपिअरच्या ओळीत प्रतिमांची अशी उधळपट्टी नाही. पण जे काही आहे ते एका सजीव बंधात बांधले गेले आहे. या दोन ओळींत वेगळी रचनातत्त्वे उपयोगात आलेली आहेत. त्यांच्याविषयी बोलताना कोलरिजने वात आणि वेड यांच्यातील भेदाचा दाखला दिला आहे, आणि तो फार उद्बोधक आहे. वात झालेला माणूस भरकटल्यासारखा बोलतो. त्याच्या बोलण्याला काहीच बंधन नसते. उलटपक्षी, ज्याला वेड लागले आहे त्याच्या बोलण्यात चुकीची का होईना पण एक प्रकारची संगती असते. उदाहरणार्थ, वेडाचा एक प्रकार असा आहे की ज्याने पछाडलेला माणूस स्वतःला अतिमानव समजतो. असा माणूस नेहमी प्रचंड गोष्टींच्या मागे असतो. तो माणूस अतिमानव नसल्यामुळे त्याची स्वतःविषयीची व जगाविषयीची मते साफ चूक असतात हे खरे; पण त्यांत एक प्रकारची संगती असते. वातामध्ये अशी संगती नसते. म्हणून

वात म्हणजे स्थलकालाची बंधने तोडून भरकटणारी स्मृती ठरते. आणि कोलरिजच्या मते चमत्कृतिशक्तीचे स्वरूप असेच असते.

कोलरिज मन:शक्तींची भाषा बोलतो आणि कल्पनाशक्ती व चमत्कृतिशक्ती अशी दोन वेगळ्या मन:शक्ती आहेत असे सिद्ध करण्याची त्याची प्रतिज्ञा आहे हे वरील उताऱ्यांवरून स्पष्ट दिसते. पण या मन:शक्तींविषयीच्या संज्ञांचा व त्यांमागील संकल्पनांचा अर्थ काय ? मन:शक्ती खरोखरच अस्तित्वात आहेत हे कसे सिद्ध करायचे ? त्यांच्या अस्तित्वाविषयी शंका येण्याचे कारण असे की त्या आपल्या अवलोकनाचा विषय होऊ शकत नाहीत. पण एवढ्यामुळे त्यांचे अस्तित्व नाकारायचे कारण नाही. कारण अवलोकनात न येणाऱ्या गोष्टींच्या संकल्पना विज्ञानातही वापरण्यात येतात आणि या गोष्टींच्या अस्तित्वाविषयी आपण शंका घेत नाही. उदाहरणार्थ, इलेक्ट्रॉन (electron) व जीन (gene). पण मग न दिसणाऱ्या इतर अनेक गोष्टी अस्तित्वात आहेत असे आपल्याला मानावे लागेल, उदाहरणार्थ, मृतात्मे व इथर. यांपैकी कोणत्या संकल्पना सार्थ व स्पष्टीकरणात्मक आहेत हे ठरविण्याचा एक निकष आहे. काही संकल्पना वापरल्यामुळे ज्यांना अवलोकनाचा कस लावता येईल अशी विधाने निर्माण होतात आणि आपल्या अनुभव-अवलोकनाची संगती लावता येते. संकल्पना सार्थ व स्पष्टीकरणात्मक आहेत ठरण्यासाठी आणखीही एक कसोटी सांगितलेली आहे. ज्या घटनांचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी एखादी संकल्पना वापरली असेल त्या घटनांशिवाय इतर घटनांचीही संगती त्या संकल्पनेने लागली पाहिजे. पण काही संकल्पना अशा असतात की ज्यांच्यामुळे अवलोकनाचा कस ज्यांना लावता येईल अशी विधाने निर्माण होत नाहीत. आणि ज्या घटनांचे स्पष्टीकरण देण्यासाठी त्या वापरल्या जातात त्या घटनांखेरीज इतर घटनांची संगती त्यांच्यामुळे लागत नाही.

कल्पनाशक्ती आणि चमत्कृतिशक्ती या इलेक्ट्रॉनसारख्या आहेत की इथरसारख्या ? या प्रश्नाचे उत्तर या संकल्पना काय कार्य करतात हे पाहिल्यास मिळेल. कोलरिजने वात आणि वेड यांच्याशी त्यांची तुलना करून आपली मोठीच सोय करून ठेवली आहे. मिल्टन व कौली यांच्या कवितांत घटकांचे बंध कसे असतात याचे वर्णन करीत असताना त्याने कल्पनाशक्ती व चमत्कृतिशक्ती या संकल्पना वापरल्या आहेत. कल्पनानिष्ठ (imaginative) काव्याचा बंध सजीव असतो, त्यातील घटक सेंद्रिय संबंधांनी एकमेकांशी बांधलेले असतात. उलट, चमत्कृतिनिष्ठ (fanciful) काव्याचा बंध कल्पनांच्या बेशिस्त भाऊगर्दीसारखा असतो, असा कोलरिजचा अभिप्राय आहे. याचा अर्थ असा की कोलरिज प्रथमतः व प्रामुख्याने दोन प्रकारच्या काव्यबंधाचे वर्णन करीत आहे. पण तो एवढ्यावरच थांबत नाही. तो दोन जातींच्या कवींचेही वर्णन करीत आहे. कल्पनानिष्ठ व चमत्कृतिनिष्ठ कवी कसे ओळखायचे ? पहिल्या प्रकारचा कवी कल्पनानिष्ठ बंध निर्माण करतो आणि दुसऱ्या प्रकारचा कवी चमत्कृतिनिष्ठ बंध निर्माण करतो. म्हणजे येथेही या संकल्पना वर्णनात्मकच कार्य करतात, स्पष्टीकरणात्मक नव्हे. दोन कवींच्या वेगवेगळ्या प्रवृत्तींचे व कुवतींचे वर्णन या संज्ञांद्वारे होते. एखादा माणूस रागीट आहे आणि दुसरा शांत आहे ही जशी या दोन माणसांच्या प्रवृत्तीची वर्णने आहेत तशीच 'कल्पनानिष्ठ' व 'चमत्कृतिनिष्ठ' ही दोन कवींच्या प्रवृत्तींची वर्णने आहेत. त्यांच्यात असा भेद का पडला ? याला काहीतरी स्पष्टीकरण असले पाहिजे. पण एकात कल्पनाशक्ती आहे आणि दुसऱ्यात चमत्कृतिशक्ती आहे असे म्हटल्याने स्पष्टीकरण दिले असे होत नाही. कारण कल्पनाशक्ती असणे याचा अर्थच मुळी कल्पनानिष्ठ काव्यबंध निर्माण करण्याची प्रवृत्ती असणे, कुवत असणे, इतकाच आहे. ज्या घटनांच्या स्पष्टीकरणासाठी कल्पनाशक्तीची संकल्पना वापरायची त्यांच्याखेरीज इतर कोणत्याच घटनांचे स्पष्टीकरण ती संकल्पना वापरून मिळत नाही. म्हणून

कल्पनाशक्तीची संकल्पना स्पष्टीकरण देणारी सार्थ संकल्पना आहे असे मानता येणार नाही. कल्पनाशक्ती हे विशिष्ट प्रकारच्या काव्यबंधांचे कारण नाही. ती संज्ञा केवळ वर्णनात्मक आहे; हे वर्णन प्रामुख्याने विशिष्ट काव्यबंधांचे असते आणि नंतर ते कवीच्या प्रवृत्तीचे, कुवतीचे वर्णन म्हणूनही वापरता येते. आणि हीच गोष्ट चमत्कृतिशक्तीबद्दलही म्हणता येईल.

चमत्कृती (फॅन्सी)

साहित्याच्या निर्मितीप्रक्रियेत लेखकापाशी असलेल्या मनःशक्तींचा विचार केला जातो. त्यांपैकी कल्पनाशक्ती, चमत्कृती, प्रतिभा व स्फूर्ती या काही प्रमुख मनःशक्ती आहेत.

चमत्कृतीचा विचार हा कल्पनाशक्तीच्या विचाराशी निगडित आहे. त्यामुळे तिचा विचार नेहमी कल्पनाशक्तीच्या संदर्भात केला जातो. कोलरिजचा कल्पनाशक्तीचा सिद्धान्त हा टीकाशास्त्राच्या इतिहासात महत्त्वाचा मानला जातो त्याने (१) चमत्कृतिशक्ती, (२) प्रथमश्रेणीची कल्पनाशक्ती, व (३) द्वितीयश्रेणीची कल्पनाशक्ती अशा तीन मनःशक्ती कल्पिल्या आहेत. या तिन्ही शक्ती संश्लेषणाचे कार्य करतात. यांपैकी चमत्कृतीचे 'एकत्रीकरण' सर्वात कमी महत्त्वाचे असते. कोलरिजच्या मते कल्पनाशक्ती ही दोन प्रकारची असते. प्रथमश्रेणीची व द्वितीयश्रेणीची. यापैकी प्रथमश्रेणीची कल्पनाशक्ती सर्व इंद्रियजन्य ज्ञानात उपस्थित असते. सृष्टीतील सर्जनाची प्रतिकृती येथेच मिळते. द्वितीयश्रेणीची कल्पनाशक्ती ही बुद्धिनिष्ठ इच्छाशक्तीच्या समवेत सापडते. मात्र या दोहोंचे कार्य एकाच प्रकारचे असून त्यांच्यात भेद केवळ प्रमाणाचा व कार्यपद्धतीचा असतो. द्वितीयश्रेणीची कल्पनाशक्ती आपल्यापुढील सामग्रीचे विघटन करते. परंतु ती हे सर्व पुननिर्मितीसाठी करते. वस्तू ह्या जड असतात; परंतु कल्पनाशक्ती सचेतन असते. त्यामुळे जडाच्या विविधतेला जास्तीत जास्त सचेतन व एकसंध बनविण्याचा ती प्रयत्न करते. उलटपक्षी चमत्कृतिशक्तीजवळ केवळ जड सामग्री असते आणि तिची एकत्रीकरणाची प्रक्रियादेखील जडच असते. ती जड यदृच्छेच्या समवेत व तिने संस्कारिक झालेली सापडते. यावरून तिची पुढीलप्रमाणे एक व्याख्या करता येईल : 'स्थलकालाच्या व्यवस्थेतून मुक्त झालेली, स्मृतीचाच एक प्रकार असलेली, बुद्धिनिष्ठ जड सामग्रीच्या समवेत सापडणारी व साहचर्याच्या नियमानुसार अनिर्बंध, यांत्रिक असे संवेदनांचे संश्लेषण करणारी जी एक मनःशक्ती, तिला चमत्कृतिशक्ती असे म्हणता येईल.'

कोलरिज म्हणतो : 'The fancy is indeed no other than a mode of memory emacipated from the order of time and space'.

कोलरिजच्या उपरोक्त विवेचनावर कांटच्या विचारांचा प्रभाव आहे. मानवी ज्ञान कसे निर्माण होते, हे स्पष्ट करताना कांट म्हणतो, ज्ञानानुभवात दोन घटक आवश्यक असतात : (१) अनुभवजन्य ऐंद्रिय संवेदना, (२) अनुभवपूर्व मनःस्फूर्त कोटी. संवेदनाशक्तीकडून संवेदना प्राप्त होतात, तर संकल्पनाशक्तीकडून अनुभवपूर्व संकल्पना निर्माण होतात. म्हणजे ज्ञानानुभवात या दोन शक्ती कार्यकर असतात. या दोन शक्ती पूर्णतः भिन्न आहेत. संवेदनाशक्ती जड आहे व संकल्पनाशक्तीत उत्फूर्तता आहे. या भिन्न शक्तीत सहकार्य निर्माण करणाऱ्या आणखी एका मनःशक्तीची प्रतिस्थापना कांट करतो. ती शक्ती म्हणजे कल्पनाशक्ती होय. संवेदनांची सामग्री गोळा करण्याचे व एकदा अनुभवलेल्या ऐंद्रिय संवेदना पुनःप्रत्ययासाठी मनात साठविण्याचे कार्य करणाऱ्या कल्पनाशक्तीस कांट 'पुनःप्रत्ययकारी' कल्पनाशक्ती असे म्हणतो.

अशा प्रकारे संवेदनाशक्ती, संकल्पनाशक्ती व कल्पनाशक्ती या तीन मनःशक्तींद्वारा मानवी ज्ञान निर्माण होते. संकल्पनांच्या साहाय्याने येथे संवेदनांचे संश्लेषण होते. ही जशी एकत्रीकरणाची एक रीत आहे, तशी चमत्कृतिशक्तीचीही एक रीत आहे. 'चमत्कृतिशक्ती' व कांटची 'पुनःप्रत्ययकारी' कल्पनाशक्ती यांच्यात फार साम्य आहे.

चमत्कृतिशक्तीचे स्वरूप कसे असते व ती काव्यनिर्मितीच्या व्यापारात कोणते कार्य करते, ते आता पाहता येईल : चमत्कृतिशक्ती नवनिर्मिती करू शकत नाही. मात्र स्मरणशक्तीप्रमाणेच जे पूर्वी अनुभवले ते पुन्हा मनासमोर आणण्याचे कार्य ती करू शकते. यात एक प्रकारचे एकत्रीकरण अभिप्रेत आहे. ते म्हणजे साहचर्यादी यांत्रिक नियमानुसार झालेले एकत्रीकरण होय. या नियमांच्या उपयोगाने आपल्याला विविध कल्पना सुचतात. पण त्यांना एकत्र करून एखादा सचेतन बंध निर्माण करायला हे नियम उपयोगी पडत नाहीत. या कल्पनांतून जिवंत, अर्थपूर्ण व एकात्म रूप ती निर्माण करू शकत नाही. कल्पनांच्या आकर्षक परंतु अनिर्बंध विलासाचे येथे दर्शन घडते.

कल्पनासाहचर्याकडून जशी स्मरणशक्तीला सामग्री पुरविली जाते, तशी चमत्कृतिशक्तीलाही पुरविली जाते. येथे कवीचे पूर्वानुभव साहचर्याने, तर्काने जागृत होतात. ते प्रामुख्याने बुद्धीशी संबंधित असतात, तर कल्पनाशक्तीचा विलास हा भावनेशी संबंधित असतो. त्यामुळे या दोन शक्तीत भेद असल्याचे तो मानतो व त्यांचा निर्देश करण्यासाठी दोन वेगवेगळ्या संज्ञा वापरतो. 'वेड' व 'वात' यांच्यात जितका मोठा फरक, तितकाच मोठा फरक या दोन शक्तीत आहे. वात झालेल्या माणसाच्या बोलण्याला बंधन नसते. तो भरकटल्यासारखा बोलतो. वेड लागलेल्या माणसाच्या बोलण्यात एक प्रकारची चुकीची का होईना संगती असते; वातात ती नसते. वात म्हणजे स्थलकालाची बंधने तोडून भरकटणारी स्मृती असते व चमत्कृतीचे स्वरूप असेच असते. एका मागोमाग एक अशी प्रतिमांची उधळपट्टी काव्यामध्ये दिसून येते. एकदा जे अनुभवले त्याचा पुनःप्रत्यय करून देण्याचे कार्य चमत्कृतिशक्तीकडून होते. कल्पनादिकांची विपुलता व विविधता निर्माण करण्याचेही कार्य ती काव्यामध्ये करीत असते.

साहित्यास्वादातील कल्पनाशक्तीचे कार्य

साहित्यनिर्मितीप्रमाणेच आस्वादातही कल्पनाशक्तीचे महत्त्व अनन्यसाधारण असते हा विचार भारतीय तसेच पाश्चात्य तत्त्वचिंतकांनी स्पष्ट केलेला आहे.

भारतीय साहित्यशास्त्रामध्ये राजशेखरानेच सर्वप्रथम हा विचार मांडलेला दिसतो. त्याने प्रतिभेचे कार्यभेदाने 'कारयित्री' आणि 'भावयित्री' असे दोन प्रकार मानलेले दिसतात. कवीजवळ प्रतिभा असावीच लागते हा विचार भामहापासून (५/६ वे शतक) चालत आलेला होता. परंतु काव्याचा आस्वाद घेण्यासाठी रसिकाजवळ प्रतिभा असण्याची आवश्यकता असते याची जाणीव राजशेखराने 'काव्यमीमांसा' (९ वे व १० वे शतक) या ग्रंथात प्रथम करून दिली. अशा 'भावयित्री' प्रतिभा असणाऱ्या मर्मज्ञ वाचकाने काव्य वाचले तरच खरे गुणदोषदर्शन होणार व कवीने घेतलेल्या परिश्रमांचे चीज होणार म्हणून त्याच्या मते रसिकाचे काव्यास्वादातील स्थान महत्त्वपूर्ण आहे असे तो मानतो. रसिकाजवळ 'भावयित्री' प्रतिभा असावी असे राजशेखराने म्हटले आहे. त्याचबरोबर तो सहृदय, सुनमस्, विबुध, विदग्ध असावा असे संस्कृत काव्यमीमांसकांनी वेळोवेळी नमूद केले आहे.

पाश्चात्य तत्त्वचिंतकांनी मांडलेल्या कल्पनाशक्तीच्या विचारात कोलरिजने मांडलेली प्रथम श्रेणीची व द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती ही संकल्पना आपण मागे पाहिलीच आहे. कलानिर्मितीमध्ये कलावंताची द्वितीय श्रेणीची कल्पनाशक्ती सौंदर्याच्या संकल्पनांशिवाय अनुभवांमध्ये एकता निर्माण करीत असते. तशीच कलाकृतीतील सौंदर्याचा आस्वाद घेताना रसिकाची कल्पनाशक्ती संकल्पनांच्या आश्रयाशिवाय कार्य करीत असते आणि अशा कल्पनाशक्तीच्या द्वारेच वाचकाला साहित्यकृतीतील सौंदर्याचा प्रत्यय येतो असे म्हणता येईल.

कलाकृतीतील सौंदर्याचा आस्वाद घेण्यासाठी रसिकाजवळ कल्पनाशक्ती असावी लागते. हा विचार साहित्यकृतीच्या अंतर्गत गुणघटकांचे सौंदर्य अधोरेखित करणारा आहे. परंतु साहित्यकृतीमध्ये, साहित्यबाह्य जीवनाची, सांस्कृतिक विश्वाची अंगेही प्रतिमित झालेली असतात व त्यांतूनही तिचे सौंदर्य साकार होत असते. त्याची प्रतीती येण्यासाठी वाचकाजवळ साहित्यिक व सांस्कृतिक ज्ञानक्षमता असावी लागते. हा विचार पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येईल.

भाषेचे नियम, व्याकरण आत्मसात करण्याची क्षमता मानवी मेंदूत उपजत कार्यशील असते. त्यामुळेच आपण पूर्वी कधीही न ऐकली बोललेली वाक्ये नव्याने रचीत असतो. यालाच नॉम चॉम्स्की याने ‘भाषिक ज्ञानक्षमता’ (linguistic competence) असे म्हटले आहे. या संकल्पनेच्या आधारे जोनाथान कलरने ‘साहित्यिक ज्ञानक्षमतेची’ (literary competence) संकल्पना मांडली आहे. यामध्ये साहित्यभाषेतील शब्दांचे स्थान, क्रम, प्रतीकात्मकता, साहित्यप्रकाराचे संकेत, वाङ्मयीन परंपरा इ. चा समावेश होतो. या दोन ज्ञानक्षमतांच्या जोडीने सांस्कृतिक व्यवस्था, त्यांचे संकेतसंच यांचे ज्ञानही वाचकाला असणे आवश्यक असते असे प्रा.गंगाधर पाटील यांनी म्हटले आहे.

❖❖❖❖

४. साहित्यामधील प्रवृत्ती आणि विचारप्रणाली

वाद संकल्पना - यशवंत कळमकर

स्वच्छंदतावाद (Romanticism) - अविनाश सप्रे

वास्तववाद (Realism) - उदय नारकर

मार्क्सवाद (Marxism) - के. रं. शिरवाडकर

अस्तित्ववाद (Existentialism) - विश्वास पाटील

३८

वाद संकल्पना

यशवंत कळमकर

'वाद' हा शब्द किंवा शब्दखंड इग्रजीतील 'इझम' या शब्दखंडाच्या समानार्थी असा शब्द आहे. या शब्दाला थोडी अप्रिय अशी अर्थच्छटा आहे. एका फ्रेंच कादंबरीकाराने म्हटले आहे की, 'इझम' ने शेवट होणारा कुठलाच शब्द आपल्याला आवडत नाही. एखाद्या कलाकाराने असे म्हणणे ठीकच आहे; कारण कलाकारांना अशी लेबले आवडत नाहीत. पण विसावे शतक तर अशा अनेक प्रकारच्या 'वादां' नी गाजते आहेच. एखाद्या कलाकार स्वतःला विशिष्ट 'वादी' म्हणवून घेत नसला तरी आपल्या ललित कलेविषयी त्याची काही विचारधारा असतेच आणि हा त्याचा विचार या ना त्या 'वादा' शी संबंधित असतोच. कारण हे 'वाद' केवळ वाङ्मयापुरते मर्यादित नाहीत तर इतर ललित कलांना आणि मानव्य शास्त्रांनादेखील व्यापणारे आहेत ते फुटकळ स्वरुपाचे, निरर्थक मतभेद आहेत असे म्हणता येणार नाही. 'वाद' म्हणजे विशिष्ट तत्त्वप्रणाली, विशिष्ट विचारांचा एक समूह वाङ्मयाच्या बाबतीत बोलायचे तर वाङ्मयाचे स्वरूप, वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया, वास्तव आणि समाज यांचे परस्परसंबंध, निर्माण झालेल्या वाङ्मयाचे व्यवस्थापन आणि वाङ्मयसमीक्षा या विषयीची विचारप्रणाली म्हणजे वाङ्मयीन वाद. हे वाङ्मयीन वाद केवळ वाङ्मयीन क्षेत्रापुरतेच मर्यादित असतात असे नाही. चित्रकला, संगीत इत्यादी ललितकलांमध्ये त्यांचे स्वरुप आणि अभिव्यक्ती यासंबंधी जे काही विचारप्रवाह निर्माण झाले त्यांचे पडसाद वाङ्मयातदेखील कमीअधिक प्रकर्षाने उमटले. या सर्वच ललितकलामंध्ये हे वाद निर्माण झाले. त्यांना मोठा सामाजिक संदर्भ आहे, हे देखील लक्षात घेतले पाहिजे. कारण ललितकलामंध्ये ज्या मानवी भावभावना, अशाआकांक्षा, मूल्यव्यवस्था व्यक्त होतात, त्यांचा समाजस्थितीत होणाऱ्या स्थित्यंतराशी जवळचा संबंध असतो. नव्हे असा संदर्भ अगदी अपरिहार्य असतो. सर्व ललितकलांमध्ये वाङ्मयाची सामाजिकता अधिक; कारण वाङ्मयाचे माध्यम भाषा आणि भाषा हेच मानवी समाजातील परस्पर व्यवहाराचे माध्यम. त्यामुळे सामाजिक स्थित्यंतरे किंवा विचारप्रणाली वाङ्मयात अधिक ठळकपणे प्रतिबिंबित होऊ शकते वाङ्मयातसुध्दा कादंबरी, नाटक यांसारख्या वाङ्मयप्रकारांची सामाजिकता अधिक. त्यांच्या तुलनेने कविता बरीच व्यक्तिनिष्ठ आणि व्यक्तिवैचित्र्याला वाव देणारी, त्यामुळे व्यक्तिनिष्ठता प्रभावी असलेले वाङ्मयीन वाद कवितेत तर सामाजिक जीवन किंवा विचारप्रणाली प्रभावी असलेले वाङ्मयीन वाद कादंबरी, नाटक या वाङ्मयप्रकारांत अधिक प्रभावीपणाने व्यक्त झालेले आढळून येतात.

ज्या वाङ्मयीन वादाची आपण येथे चर्चा करणार आहोत ते मुख्यतः पाश्चात्य वाङ्मयात निर्माण झालेले विचारप्रवाह आहेत हे वाद जर मूलभूत स्वरूपाचे म्हणजे वाङ्मयाचे स्वरूप, निर्मितीप्रक्रिया वगैरे विषयीचे औपचारिक असे वाङ्मयीन वाद आहेत तर भारतीय भाषांतील वाङ्मयात ते का निर्माण झाले नाहीत असा प्रश्न कोणालाही पडेल. हा एक स्वतंत्र लेखाचा विषय होईल. येथे एवढेच म्हणता येईल की पाश्चात्य वाङ्मयात लौकिक वाङ्मयाची तसेच वाङ्मयसमीक्षा आणि वाङ्मयसंहितेची एक मोठा परंपरा प्राचीन ग्रीक काळापासून चालत आलेली आहे. वाङ्मयाचे स्वरूप आणि कार्य यांविषयी तेथे गंभीरपणे विचार केला गेला पाश्चात्य

देशांतील लेखक आणि कवी (इतर कलावंतदेखील) सामाजिक आणि राजकीय विचारांनी वेळोवेळी प्रभावित झालेले होते. इतकेच नाहीतर त्या विचारक्षेत्रांत त्यांनी आपला वाटा उचलला होता. काही ठाम भूमिका घेतल्या होत्या. लौकिक वाङ्मयाची अशी परंपरा आपल्या देशात एकतर फार पूर्वीच खंडित झाली तसेच वाङ्मयाचा औपपत्तिक विचार होण्याइतके गंभीरपणाने लौकिक वाङ्मयाकडे लक्ष दिले गेले नाही. दुसरे असे की, वाङ्मयीन 'वाद' वेगवेगळ्या भाषांच्या वास्तवांत विशिष्ट सामाजिक व वाङ्मयीन पार्श्वभूमी निर्माण झाल्यावर अस्तित्वात आले असे दिसून येईल. मराठीमध्ये आणि इतर भारतीय भाषांत देखील लौकिक वाङ्मयाची व समीक्षेची परंपरा निर्माण झाल्यावर वाङ्मयीन वादांचे अस्तित्व जाणवू लागले हे 'वाद' भारतीय भाषांच्या वाङ्मयात कसे व किती प्रमाणात सहजतेने आले आहेत, किंवा ते आरोपीत केले गेले आहेत की काय हा वेगळा प्रश्न आहे. दोन मानवी समाज एकत्र आल्यावर सांस्कृतिक अभिसरण होते, तसेच पाश्चात्य वाङ्मयाशी संबंध आल्यावर भारतीय भाषांतील वाङ्मयाच्या बाबतीत घडले तर नवल नाही, आधुनिक मराठी वाङ्मयात आणि वाङ्मयसमीक्षेत या वादाचा उल्लेख होतोच. म्हणून हे वाङ्मयीन वाद निर्माण कसे झाले, त्याच्यां मागची तात्त्विक दृष्टी काय, हे समजून घेणे आवश्यक आहे.

'वाद' की 'प्रवृत्ती'

या वाङ्मयीन वादांची चर्चा करताना 'वाद' आणि 'प्रवृत्ती' किंवा लक्षणे यांतील भेद लक्षात घेणे आवश्यक आहे. 'वाद' संकल्पनेला विशिष्ट काळाचा संदर्भ आहे. आपण जेव्हा वाङ्मयीन वादाबद्दल बोलत असतो. तेव्हा आपल्या मनात त्या विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचा कालखंडदेखील असतो. स्वच्छंदतावादाबद्दल लिहिताना अमेरिकन टीकाकार नॉरथ्रप फ्राय (१९६३) म्हणतात की, स्वच्छंदतावादाला एक 'ऐतिहासिक गुरुत्वाकर्षणीय असा केद्रबिंदू' आहे. म्हणजे इंग्रजी वाङ्मयांच्या संदर्भात जेव्हा आपण स्वच्छंदतावादाची चर्चा करतो तेव्हा आपण साधारणतः एकोणिसाव्या शतकाची पहिली तीस वर्षे हा कालखंड गृहित धरतो. याचा अर्थ स्वच्छंदतावादी प्रवृत्ती किंवा लक्षणे दाखविणारे वाङ्मय यापूर्वी केव्हाही लिहिले गेले नाही किंवा या कालखंडानंतर लिहिले गेले नाही असे नाही. पण या विशिष्ट काळात स्वच्छंदतावादी वाङ्मय-विचाराचे प्राबल्य प्रकर्षाने जाणवले. म्हणून आपण या कालखंडातील वाङ्मयाला स्वच्छंदतावादी अशी संज्ञा देतो. म्हणून वाङ्मयीन वाद ही कालबद्ध किंवा कालसापेक्ष संकल्पना आहे, हे ठरवूनच आपण वाङ्मयीन वादांची चर्चा केली पाहिजे. जर आपण केवळ प्रवृत्ती किंवा लक्षणांचा विचार केला तर विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचे एखाद्या कालखंडात जाणवणारे प्रभावी अस्तित्व तसे का जाणवते, याची उपपत्ती आपण लावू शकणार नाही..

दुसरी गोष्ट, प्रत्येक वाङ्मयीन वाद हे एक संकीर्ण असे अस्तित्व होते, असे आपल्याला आढळून येईल, प्रत्येक देशाच्या वाङ्मयाच्या संदर्भात एका विशिष्ट वाङ्मयीन वादाचा कालखंड वेगळा असू शकेल आणि त्या वादाची व्यवच्छेदक लक्षणेदेखील काहीशी वेगळी असू शकतील त्यामुळे केवळ प्रवृत्तीचा आपण विचार केला तर एकाच वाङ्मयीन वादाच्या काही परस्परविरोधी प्रवृत्ती काही ठिकाणी आपल्याला दिसून येतील. उदाहरणार्थ स्वच्छंदतावादाची अनेक लक्षणे

किंवा प्रकृत्ती Lovejoy (१९२४) आणि Praz (१९३३) या टीकाकारांच्या लिखाणात नोंदलेल्या आपणास दिसतात. त्यात काही लक्षणे परस्परविरोधी आहेत, तर काही कमीअधिक प्रमाणात सर्वत्र दिसून येतात. याचे महत्वाचे कारण असे की, वाङ्मयीन वादाला त्या त्या देशातील वाङ्मयीन परंपरेची पार्श्र्वभूमी असते आणि त्यामुळे एक ऐतिहासिक परिमाण त्या वादाला मिळालेले असते. जर आपण केवळ प्रकृती लक्षात घेतल्या तर आपल्याला वाङ्मयीन वाद ही संकल्पनाच सोडून द्यावी लागेल; पण ते शक्य नाही, कारण वाङ्मयीन वाद हे एक ऐतिहासिक सत्य आहे हे आपण दृष्टीआड करू शकत नाही गंमत म्हणजे वाङ्मयीन वादाला केवळ कालखंडाचीच परिसीमा असते असे नाही तर विशिष्ट कवी वा लेखकांचा समूह विशिष्ट 'वादी' म्हणून ओळखला जातो. मराठीतील उदाहरण घ्यायचे तर 'काय हो चमत्कार' लिहिणारे चंद्रशेखर, 'सुरतरंगिणी' हे अद्‌भुतरम्य काव्य लिहिणारे लेंभे किंवा उत्कट प्रेमकविता लिहिणारे तांबेदेखील केशवसुतांच्या प्रभावाखालील कविसमुदायाप्रमाणे स्वच्छंदवादी म्हणून गणले जात नाहीत. याउलट इंग्रजी कवी बायरन स्वतःला नवअभिजाततावादी कवी पोप याचा शिष्य म्हणवीत असला तरी इंग्रजी वाङ्मयाच्या इतिहासात ते स्वच्छंदतावादी म्हणूनच ओळखला जातो आणि युरोपियन देशांत तर तो अत्यंत प्रभावशाली स्वच्छंदतावादी मानला गेला. याचा अर्थ असा की, केवळ काही प्रकृती वा लक्षणे आहेत म्हणून वाद अस्तित्वात येतो, असे नाही. एखाद्या कालखंडात विशिष्ट वाङ्मयीन वादाच्या सर्वसाधारण प्रवृत्तीचा जाणीवपूर्वक पाठपुरावा करुन वाङ्मयनिर्मिती करणारा लेखक आणि कवीचा वर्ग जेव्हा उदयाला येतो आणि आपल्या वाङ्मयनिर्मितीमागची भूमिका काय आहे हे स्पष्ट करणारे आपले काव्यशास्त्र जेव्हा ते कवी वा लेखक आग्रहाने मांडू लागतात तेव्हा वाङ्मयीन 'वाद' अस्तित्वात आलेला असतो. उदाहरणार्थ, इंग्रज कवी पोप याचा Essay on Critiicism हा नवअभिजाततावादाचा जाहीरनामा होता वर्ड स्वर्थची Lyrical ballads ची प्रस्तावना ही स्वच्छंदतावादी कवितेचा जाहीरनामा होता, असे म्हणता येईल, विसाव्या शतकात फ्रान्समध्ये आंद्रे ब्रेनाने अतिवास्तववादी वाङ्मयाचा आणि इंग्लंडमध्ये प्रतिमावाद्यांनीदेखील आपल्या प्रतिमावादी कवितेचा असाच जाहीरनामा प्रसिद्ध केल्याचे दिसून येते. पुष्काळ वेळा वाङ्मयीन वादाची विचारप्रणाली वेगवेगळ्या लेखांमधून त्या समुदायातील कवी वा लेखकांनी मांडलेली दिसून येते.

वाङ्मयीन वादांचे कालसापेक्षतेचे हे परिणाम मानणे आणखी एका कारणासाठी आवश्यक आहे. साधारणतः वाङ्मयीन वाद हे क्रिया-प्रतिक्रियेच्या सूत्राने एकमेकांशी बांधले गेले आहेत, असे दिसून येईल. नवअभिजाततावादी वाङ्मयाविरुध्द प्रतिक्रिया म्हणून स्वच्छंदतावाद निर्माण झाला. स्वच्छंदततावादी प्रवृती जरी पूर्वी वाङ्मयात होत्या तरी 'वाद' म्हणून अस्तित्वात यायला स्वच्छंदतावादाला नवअभिजाततावादाची पार्श्वभूमी कारण होती. विसाव्या शतकातील अभिव्यक्तिवाद हा एकोणिसाव्या शतकातील निसर्गवादविरुद्धची प्रतिक्रिया म्हणून उदयास आला. यावरुन या वादाचा कालानुक्रम महत्वाचा आहे हे स्पष्ट होते. त्याशिवाय वाङ्मयीन चळवळींचा अन्वयार्थ लागणार नाही. पाश्चात्य समाजात मध्यमवर्गाचा प्रभाव निर्माण होणे त्यानंतर त्या वाङ्मयात वास्तववादाचा प्रभाव वाढणे हा संबंधदेखील वाङ्मयीन वादांची कालसापेक्ष संकल्पना लक्षात घेऊनच समजू शकेल.

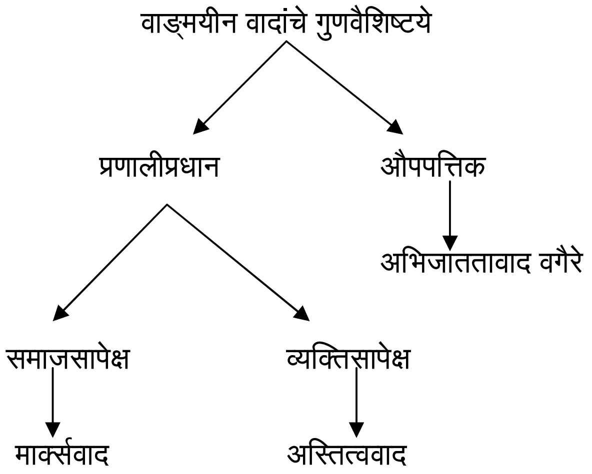
मात्र याचा अर्थ असा नाही की हे वाङ्मयीन वाद सूसुत्रपणे एकामागून दुसरा असे वाङ्मयीन क्षेत्रात येऊन गेलेत. पाश्चात्त्य वाङ्मयात निसर्गवादी आणि अभिव्यक्तिवादी वाङ्मयनिर्मिती एकाच कालखंडात होत असलेली दिसून येईल. मराठी वाङ्मयात मर्ढेकरांची नवकविता लिहिली जात होती तेव्हा कवी यशवंत किंवा बोरकर वळणाची कवितादेखील लिहिली जात होतीच. इंग्रजी वाङ्मयात एकोणिसाव्या शतकात कादंबरीच्या प्रांतात वास्तववाद वावरत असताना कवितेत मात्र स्वच्छंदतावादाचाच प्रभाव होता. म्हणून वाङ्मयीन वाद ही एक संकीर्ण वस्तुस्थिती आहे असे अगोदर म्हटले आहे.

काही वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्यांचा समूह म्हणजे वाङ्मयीन वाद अशी अगदी साधी, सोपी व्याख्या करुन वाङ्मयीन बाद अस्तित्वात कसा येतो हे समजणार नाही. वाङ्मयाचे क्षेत्र गतिमान असते. अभिव्यक्ती प्रभावी होण्यासाठी नवनवीन प्रयोग लेखक आणि कवी करीत असतात. परंपरा आणि हे नवीन प्रयोग यांतूनच नवे वाङ्मय, नवे तंत्र उदयाला येते. आशय आणि अभिव्यक्तीचे तंत्र यांच्यात होणारा बदलच या गुणवैशिष्ट्यांमध्ये सामावलेला असतो. ‘वाद’ निर्मितीची प्रक्रिया काही काळ सुरू असते. प्रतिभावान कवी व लेखक आपल्या कलाकृतींमधून नवीन गुणवैशिष्ट्यांना प्रतिष्ठा मिळवून देतात. वाङ्मयीन गुणवैशिष्ट्यांच्या या नव्या समूहाला ‘वाद’ संज्ञा प्राप्त व्हायला काही वाङ्मयीन पार्श्वभूमी लागते. कवी वा लेखक स्वतःला विशिष्ट ‘वादी’ म्हणूनच घेतातच असे नाही. त्यांनी निर्माण केलेल्या वाङ्मयीन चळवळीचे ‘वाद’ म्हणून नामकरण बऱ्याच काळाने होते. त्याला काही अपवाद असू शकतील. पण साधारणतः, एखादी विचारसरणी काही प्रतिभावान कवी व लेखकांच्या वाङ्मयातून प्रतिष्ठा पावली की, पुढे त्यांच्या लेखनाचे अनुकरण करणारा एक वर्ग अस्तित्वात येतो. त्या विशिष्ट वाङ्मयाचे एक काव्यशास्त्र तयार होते, त्याला अनुरूप अशी वाङ्मयसमीक्षा निर्माण होते आणि या समीक्षेतूनच ‘वादा’ चे अस्तित्व जाणवते. तसेच वादाचे नामकरण पण होते. अनुकरण करणाऱ्या अनुयायी कवी आणि लेखकांच्या वाङ्मयामधून विशिष्ट वादी वाङ्मयाचे गुणदोष जास्त स्पष्ट होत जातात. प्रतिभावंतांचे वाङ्मय अभिजात ठरले तरी त्यांचे अनुकरण करणारे मात्र जी निकृष्ट निर्मिती करतात त्यातच प्रतिक्रियेची बीजे पेरली जातात. नवीन प्रतिभावान लेखक वाङ्मयातील तोचतोचपणा, रुढ संकेत यांविरुध्द बंड करतात. पाश्चात्य वाङ्मयात स्वच्छंदतावादाविरूद्ध एक प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववाद अस्तित्वात आला. कारण स्वच्छंदतावादी स्वप्नरंजनामुळे वाङ्मय नव्या सामाजिक जाणिवांपासून फारच दूर गेले होते. वास्तववादी वाङ्मयातदेखील वास्तवतेचा अत्यंत ढोबळ अर्थ घेतला गेला तेव्हा वास्तववादाविरुद्ध प्रतिक्रिया निर्माण झाली. हे प्रतिक्रियेचे सूत्र ‘वाद’ संकल्पनेचे पूर्ण स्पष्टीकरण होऊ शकत नाही, कारण वाङ्मयीन वादापाठीमागे काही सामाजिक तत्त्वज्ञान किंवा जीवनविषयक एखादी तत्त्वप्रणालीदेखील असू शकते. एकदंरीत वाङ्मयीन वाद म्हणजे वाङ्मयीन क्षेत्रात होणाऱ्या विचारांच्या अभिसरणाचे लक्षण आहे, त्या क्षेत्रातील सजगतेचा आणि गतिमानतेचा पुरावा आहे हे यावरुन लक्षात येते.

वाङ्मयीन वादांचे गुणवैशिष्ट्यात्मक वर्गीकरण :

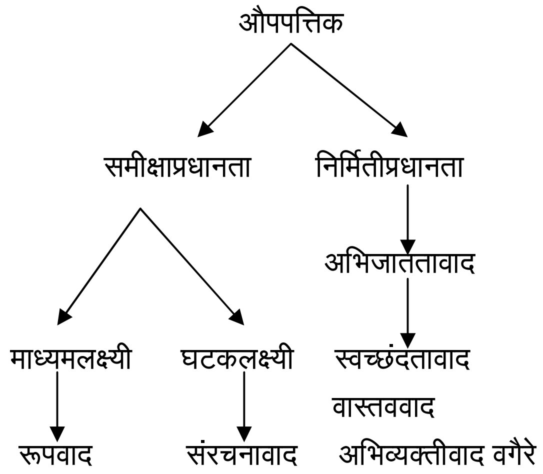
या वाङ्मयीन वादातील साम्यभेदाची व्यवस्था गुणवैशिष्ट्यांचा एक समूह घेऊन लावता येईल काय हा प्रश्न विचारात घेण्यासारखा आहे. उदाहरणार्थ आपण प्रणालीप्रधान (ideological) आणि औपपत्तिक (theoretical) अशी दोन गुणवैशिष्ट्ये घेतली, तर अभिजाततावाद, स्वच्छंदतावाद वगैरे वाद वाङ्मयाचे स्वरूप, वाङ्मयनिर्मितीची प्रक्रिया आणि

वाङ्मयसमीक्षा यांविषयी विचार मांडणारे म्हणून औपपत्तिक वाद आहेत तर मार्क्सवादी आणि अस्तित्ववाद हे जीवनविषयक विचारप्रणाली मांडणारे व्यापक स्वरूपाचे प्रणालीप्रधान वाद आहेत.



प्रणालीप्रधान वादामध्येदेखील मार्क्सवाद हा सामाजिक विचार प्रभावी असलेला वाद तर अस्तित्वाद हा व्यक्तिसापेक्ष म्हणजे माणसाच्या व्यक्तिगत जीवनाचा अर्थ कसा लावायचा याचा शोध घेणारा असा वाद आहे. याखेरीज मार्क्सवाद हा उत्क्रांतिवाद आहे. म्हणून त्याला ऐतिहासिकतेचे परिमाण आहे तर अस्तित्ववादामध्ये 'Here and Now' चे तत्त्वज्ञान असल्यामुळे त्याला वर्तमानाचाच संदर्भ आहे. समाजसापेक्षता, व्यक्तिसापेक्षता, ऐतिहासिकता (अनैतिहासिकता) ही गुणवैशिष्ट्ये इतर वादांमध्येदेखील सापडतील. मार्क्सवादाची काही मूल्यव्यवस्था आहे, तर अस्तित्ववादी वाङ्मयास मूल्यव्यवस्था मान्य नाही मूल्यप्रधानता हे गुणवैशिष्ट्य इथे मर्यादित अर्थाने सूचित केले आहे. वाङ्मयकृती चांगली आहे की वाईट हे मार्क्सवादी समीक्षेमध्ये व्यापक सामाजिक वास्तवाच्या संदर्भात ठरविले जाऊ शकते. मार्क्सवादी समीक्षेत वाङ्मयाचे मूल्यमापन अभिप्रेत आहे आणि हे मूल्यमापन वाङ्मयबाह्य सामाजिक-संस्कृती संदर्भ लक्षात घेऊन केले जाते. या उलट अशी काही मूल्यव्यवस्था अस्तित्ववादी वाङ्मयात अनुस्यूत नाही. नीतिमूल्यनिरपेक्षता, चांगले-वाईट या भेदाविषयी उदासिनता हे अस्तित्ववादी वाङ्मयीन विचारसरणाचे वैशिष्ट्य आहे असे म्हणता येईल. म्हणजे मूल्यप्रधानता हे गुणवैशिष्ट्यदेखील मार्क्सवाद आणि अस्तित्ववाद यांतील भेद स्पष्ट करू शकेल.

औपपत्तिक वादांमध्ये रूपवाद आणि संरचनावाद हें वाङ्मयाकडे एक वस्तू म्हणून पाहाणारे (किंवा व्यवस्था म्हणून पाहाणारे) समीक्षाप्रधान वाद आहेत, तर इतर सर्व वाद वाङ्मर्यानिर्मितीसंबंधी म्हणून निर्मितीप्रधान वाद आहेत, असे म्हणता येईल.



रूपवादी समीक्षेत वाङ्मयाच्या 'वाङ्मयते'च्या अभ्यासावर लक्ष केंद्रित केलेले असते. वाङ्मयीन भाषेचा विशिष्ट स्वरूपामुळे वाङ्मय इतर भाषिक अभिव्यक्तीपेक्षा वेगळे असते म्हणून रूपवादी वाङ्मयात भाषेच्या म्हणजे माध्यमाच्या वेगळेपणाचा अभ्यास करतात. वाङ्मयाच्या चरित्रात्मक आणि ऐतिहासिक समीक्षेविरुद्ध ही एक प्रतिक्रिया होती हे लक्षात घेतले पाहिजे. वाङ्मयसमीक्षा मानसशास्त्र इतिहास वगैरे क्षेत्रांपासून वेगळी काढून तिला स्वायत्त रूप देण्याचा प्रयत्न रूपवाद्यांनी केला आणि या प्रयत्नात त्यांनी वाङ्मयीन भाषेच्या पृथक्करणाकडे लक्ष दिले. वाङ्मयाचा अभ्यास म्हणजे वाङ्मयीन भाषेच्या 'वाङ्मयते' चा अभ्यास असे याकुबसन (Erlich,१९५५) म्हणतो वाङ्मयातील सामाजिक, सांस्कृतिक आशयाबद्दल रूपवाद्यांना काही म्हणावयाचे नाही. म्हणून रूपवाद माध्यमलक्ष्यी आहे असे म्हणता येईल रूपवाद आणि संरचनावाद हे दोन्ही संरचनावादी भाषाशास्त्राने प्रभावित झालेले वाद आहेत. संरचनावादामध्ये वाङ्मयीन संकेतांचा अभ्यास करून वाङ्मयाचे एक संरचनावादी काव्यशास्त्र निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला आहे. ज्याप्रमाणे भाषा एक व्यवस्था आहे, त्याचप्रमाणे वाङ्मय ही देखील एक व्यवस्था आहे. भाषेचे वेगवेगळ्या पातळींवर स्वनिम, रुपिम, पदबंध, वाक्य अशी घटकतत्त्वे आहेत, तशीच वाङ्मयाची देखील घटकतत्त्वे असतात आणि त्या घटकतत्त्वांचा आधार घेऊन वाङ्मयकृतीच्या संरचनेचा अभ्यास करता येतो, असा संरचनावाद्यांचा दावा आहे. जोनाथन क्युलरने (१९७५) वाङ्मयीन संकेतांची (Convention) अशी व्यवस्था दाखविण्याचा प्रयत्न केलेला आहे. भाषा आणि भाषाशास्त्र याचा जो संबंध आहे तोच संबंध वाङ्मय आणि संरचनावाद यांमध्ये आहे असे म्हणता येईल. संरचनावाद म्हणजे वाङ्मयाचे शास्त्रीय वर्णनात्मक व्याकरणच आहे. यासाठी वाङ्मयीन रचनांच्या घटकांचा शोध संरचनावादी घेत असतात. म्हणून संरचनावाद रूपवादासारखा केवळ 'माध्यमलक्ष्यी' नाही तर 'घटकलक्ष्यी' आहे असे म्हणता येईल. रूपवादामध्ये तसेच संरचनावादामध्ये देखील वाङ्मयाचा सामाजिक - सांस्कृतिक मूल्यविषयक विचार अभिप्रेत नाही. वाङ्मयीन दृष्टीने श्रेष्ठ असलेली कादंबरी अथवा एखादी रहस्यकथा यांचे विश्लेषण संरचनावादी एकाच शास्त्रीय पद्धतीने करतील. त्यांच्या बरे-वाईटपणाबद्दल विधान करावयाची सोय संरचनेमध्ये नाही. त्यामुळे 'मूल्यप्रधानता' या गुणवैशिष्ट्याने हे दोन वाद मार्क्सवादापेक्षा वेगळे दाखविता येतील.

वाङ्मय - निर्मितीसंबंधीचे जे वाद आहेत त्यांमध्ये अभिजाततावाद, नव अभिजाततावाद, वास्तववाद हे अनुकृतिप्रधान (Irnitation) वाद आहेत असे म्हणता योईल. या उलट स्वच्छंदतावादापासून अतिवास्तववादापर्यंतचे सर्व वाद अनुकृतिविरोधी (अनुकृति-सिद्धांत न

मानणारे) वाद आहेत. म्हणजे अनुकृतिप्रधानता हे वैशिष्ट्य घेऊन आपण या दोन गटांतील भिन्नत्व दाखवू शकतो. पण अनुकृती ही वादग्रस्त संकल्पना आहे आणि अनुकृतीचे वेगवेगळे अर्थ घेतले जातात. त्यामुळे प्रज्ञाधिष्ठितता आणि कल्पनाप्रधानता ही गुणवैशिष्ट्ये घेऊन आपण ह्या दोन गटांचे वेगळेपण दाखवू शकतो.

वाङ्मयीन वादाची गुणवैशिष्ट्ये

प्रज्ञाधिष्ठितता	कल्पनाप्रधानता
अभिजाततावाद	स्वच्छंदतावाद
नवअभिजाततावाद	दृकप्रत्ययवाद
वास्तववाद	अभिव्यक्तिवाद वगैरे

(यांत कल्पनाप्रधानतेमध्ये दृकप्रत्ययवादाचा अंतर्भाव थोडा संशयास्पद आहे. कारण दृक्प्रत्ययवादी कला इंद्रियगोचर प्रत्यय व्यक्त करणाऱ्या म्हणून पृष्ठस्तरीयच आहेत. पण वाङ्मयामध्ये प्रतीकवादी चळवळ हे दृक्प्रत्ययवादाचेच स्वरूप समजले जाते आणि प्रतीकवादी हे कल्पनाप्रधानता मानणारे तसे प्रज्ञाविरोधी (antiintellectual) समजले जातात.) अभिजाततावाद आणि नवअभिजाततावाद ह्यांच्यात कालानुक्रमाचा भेद आहे हे त्यांच्या नावावरूनच व्यक्त होते. हे दोन वाद आणि वास्तववाद ह्यांतील मुख्य भेद म्हणजे वास्तववाद उचितता, शाश्वतता,उद्‌बोधकता ही मूल्ये मानत नाही, तर अभिजाततावादात / नवअभिजाततावादात ही मूल्ये मानली जातात.

स्वच्छंदतावादापासून अतिवास्तववादापर्यंतचे सर्व वाद आशय, अभिव्यक्ती आणि तंत्र या अंगांनी आपली वैशिष्ट्ये दाखवितात. स्वच्छंदतावाद कल्पनाप्रधान वाद असला तरी स्वच्छंदतावादी अभिव्यक्ती जाणिवेच्या पातळीवरच होती. याउलट अभिव्यक्तिवाद, दादावाद, अतिवास्तववाद हे स्वच्छंदतावादापेक्षा वेगळे, नेणिवेच्या पातळीवर अभिव्यक्ती करणारे असे वाद होते. जाणीवप्रधानता आणि सुप्तमनलक्ष्यी किंवा नेणीवप्रधानता ह्या दोन गुणवैशिष्ट्यांनी आपण स्वच्छंदतावाद व दृकप्रत्ययवाद आणि वरील तीन वाद यांतील भेद व्यक्त करू शकतो. अभिव्यक्तिवाद व अतिवास्तववाद या वादांवर फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण शास्त्राचा झालेला परिणाम देखील 'सुप्तमनलक्ष्यी' या गुणवैशिष्ट्यावरून लक्षात येतो. याखेरीज स्वच्छंदतावादात सौदर्यनिष्ठता, अद्‌भुतरम्यता ही खास गुणवैशिष्ट्ये आहेत, तर अभिव्यक्तिवादात यंत्रयुगामध्ये दिसून येणारी निष्ठुरता, विकृतता आणि विकारविलास ही गुणवैशिष्ट्ये दिसून येतात. अभिव्यक्तिवादी वाङ्मयात (तंत्राच्या अंगाने), विशेषतः नाटकात (आणि चित्रकलेत देखील) समूहचित्रणावर भर दिसून येतो, तर स्वच्छंदतावादी वाङ्मय त्या तुलनेने व्यक्तिसापेक्ष आहे, असे म्हणता येईल. अतिवास्तववादामध्ये, तंत्राच्या अंगाने, 'स्वयं चलित लेखन'हे तांत्रिक गुणवैशिष्ट्य आहे. या सर्व वादांचा विशिष्ट जाहीरनामा होता किंवा त्यांना काही निर्मितितत्त्वे तरी अभिप्रेत होती; उलट 'दादावाद' मात्र व्यवस्थाविरोध या गुणवैशिष्ट्याने वेगळा दिसून येतो. हे सर्वच वाद (म्हणजे अभिव्यक्तिवाद ते अतिवास्तवाद) तसे मूल्यनिरपेक्ष आहेत, तर स्वच्छंदतावाद केवळ वाङ्मयीनच नव्हे तर काही सामाजिक मूल्यव्यवस्था (स्वातंत्र्य, समता,

बंधुभाव वगैरे.) देखील मानतो. म्हणजे एका दृष्टीने स्वच्छंदतावादात एका आदर्श जगाची ओढ आहे तर अभिव्यक्तिवादापासून ते अतिवास्तववादापर्यंतचे विसाव्या शंतकातील वाद पूर्णपणे लौकिक जगातील अपूर्णता, भंजकता, विकृतता हा आशय व्यक्त करणारे असे वाद आहेत.

(गुणवैशिष्टयांच्या द्वि - अंतरी (binary distinction) जोड्या घेऊन या वादांची अशा रीतीने व्यवस्था लावता येणे शक्य आहे. वाङ्मयीन वादाचे संकीर्ण स्वरूप लक्षात घेऊन अधिक काटेकोरपणे आणखी काही गुणवैशिष्ट्ये सुचविता येतील आणि त्यांच्यातील साम्यभेद स्पष्ट करता येतील. येथे सुचविलेली गुणवैशिष्ट्ये सर्व समावेशक आहेत असे नाही. कदाचित गुणवैशिष्ट्यांसाठी वापरलेली नावे देखील तितकी चपखल असतीलच असे नाही. या ठिकाणी सर्व वाङ्मयीन वादांची मर्यादित गुणवैशिष्ट्यांच्या आधारे व्यवस्था लावता येते काय हे पाहाण्याचा फक्त प्रयत्न केला आहे. याखेरीज वाङ्मयीन वादांना कलानुक्रमाचे एक परिमाण आहे हे आपण अगोदर पाहिले आहेच.)

अनुकृति - सिद्धांत आणि वाङ्मयीन वाद :

वाङ्मयीन वादांना एकत्र गुंफणारे एक महत्त्वाचे सूत्र म्हणजे वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयीचा औपपत्तिक असा अनुकृति सिद्धांत, वाङमयासंबधीचा प्राचीन ग्रीक काळापासून मांडला गेलेला एक सिद्धात म्हणजे वाङमय ही ‘अनुकृती’ आहे.

अनुकृती संकल्पनेचे मुख्यतः तीन अर्थ लावले गेले आहेत. एक म्हणजे इंद्रियगोचर वास्तवाची अनुकृती ही प्लेटोची संकल्पना होती. प्लेटोने कविता अंतःस्फूर्त असते हा विचारदेखील त्याच्या ‘फिद्रस’ आणि ‘सिम्पोझिअम’मध्ये मांडला आहे. कवी म्हणजे एक पछाडलेले (Possessed) व्यक्तिमत्त्व ही कवीची स्वच्छंदतावादी प्रतिमादेखील प्लेटोने मांडली होतीच. पण एक तत्त्वज्ञ म्हणून प्लेटाने कवितेला हिणकस ठरविले ते त्याच्या अनुकृती संकल्पनेच्या या विशिष्ट अर्थातूनच. अनुकृतीचा दुसरा अर्थ प्लेटोचा शिष्य ॲरिस्टॉटल याने दिला. अनुकृती म्हणजे सार्वकालिक (universal) मानवी वर्तनाची किंवा या वर्तनाच्या साच्यांची अनुकृती. ॲरिस्टॉटलने येथे कवितेला, पर्यायाने वाङ्मयाला, इतिहासापेक्षा श्रेष्ठ असे तात्त्विक अधिष्ठान दिले. वाङ्मयातील अनुकृती ही इंद्रिय-गोचर वास्तवाची अनुकृती नसून संभवनीयतेच्या निकषांवर आधारलेली, मानवी जीवनात जे शाश्वत आहे त्याची अनुकृती असा अर्थ ॲरिस्टॉटलच्या विवेचनातून निघतो. केवळ काय घडले यापेक्षा काय घडू शकेल हे वाङ्मयात व्यक्त केलेले असते. त्याच्या फिजिक्सवरच्या विवेचनात तर तो म्हणतो की, कलेमध्ये (वाङ्मयादि ललित कलांमध्ये) काही अंशी निसर्गाची अनुकृती होते तर काही अंशी निसर्गाने ठेवलेली अपूर्णता कला पूर्णत्त्वाला नेते. अनुकृती संकल्पनेचा तिसरा अर्थ अनुकृती म्हणजे अभिजात ठरलेल्या वाङ्मयीन कृतीची (त्याच्या आकृतिबंधांची व रचनातंत्राची) अनुकृती.

अनुकृती संकल्पनेविषयीच्या या तिन्ही भूमिकांचा नंतर काही प्रमाणात विपर्यास झाला. पण वेगवेगळ्या वाङ्मयीन वादांमध्ये वाङ्मयाच्या स्वरूपाविषयी किंवा वाङमयनिर्मितीविषयी बोलताना अनुकृती संकल्पनेचा एक कुठला तरी अर्थ स्वीकारला गेला आहे, असे आपल्याला दिसून येईल. जेव्हा अनुकृती संकल्पनेचा त्वेषाने अव्हेर केला गेला तेव्हा अनुकृतीच्या विशिष्ट अर्थाविरूद्ध तो त्वेष होता हे देखील आपल्याला दिसून येईल. उदाहरणार्थ, अभिजाततावाद्यांनी आणि नवअभिजाततावाद्यांनी अनुकृतीचा अभिजात वाङ्ममयकृतीची अनुकृती हा अर्थ घेतला. त्यामुळे आशय आणि अभिव्यक्ती या दोन्हीसाठी त्यांना प्रमाण तत्त्वे ठरवावी लागली. त्याचबरोबर

प्लेटोला अभिप्रेत असलेला उपयुक्ततावादी दृष्टिकोण स्वीकारून वाङ्मय उद्बोधक असते, समाजशिक्षणाचे काम वाङ्मय उत्तम रीतीने करू शकते, हा वाङ्मयाच्या कार्याविषयीचा विचार देखील त्यांनी आपल्या काव्यशास्त्रात मांडला. स्वच्छंदतावाद्यांनी अनुकृतीचा सिद्धांत नाकारला म्हणजे अनुकृतीचा नवअभिजाततावादी अर्थ नाकारला. त्यांना प्लेटोला अभिप्रेत असलेली मूलभूत आदर्श जगाची संकल्पना मान्य होतीच आणि प्रतीकांच्या माध्यमांतून या आदर्श जगाची अनुकृती करणे हाच अमेरिकन कवी एडगर ॲलन पो, जर्मन कवी होल्डरिन किंवा ब्रिटिश कवी शेली यांचा प्रयत्न होता. कविता ही सर्वोच्च दर्जाची अनुकृती आहे (म्हणते आदर्श जगाची अनुकृती आहे) हा नवप्लेटोवादी विचार स्वच्छंदतावाद्यांना जास्त मानवणारा होता. कारण कवितेचा उगम कवीच्या कल्पनाविश्वात आहे, कविता कल्पनाधिष्ठित आहे, प्रज्ञाधिष्ठित नाही हा स्वच्छंदतावादी आग्रह ह्याच विचाराशी सुसंगत आहे. ह्या नवप्लेटोवादी विचारधारेतूनच गूढवादी (mystic) प्रवृत्ती आपल्याला स्वच्छंदतावादी कवितेत आलेल्या दिसून येतात. कवी आपल्या कवितेतून अतिमानवी दृष्टान्त व्यक्त करतो आणि त्यासाठी त्याला नेहमीची भाषा अपुरी पडते म्हूनच तो सहज समजणार नाहीत अशा प्रतीकांचा वापर आपल्या कवितेत करीत असतो. स्वच्छंदतावादी कवीच्या शैलीचे स्पष्टीकरण येथे आपल्याला मिळते. इंग्रजी कवी वर्डस्वर्थ म्हणतो की कवीने सामान्य जीवनातील व्यक्ती व घटना यांचे असे चित्रण करावे की सामान्य जीवनातील नवलाई वाचकांच्या अनुभवाला यावी त्याचा कविमित्र कोलरिज याने अतिमानवी (Supernatural) स्वरूपाचे प्रसंग व व्यक्तिरेखा यांचा उपयोग करावा असे ठरले असले तरी हे प्रसंग व त्यातील व्यक्तिरेखा संभवनीयतेच्या कक्षेपासून फार दूर जाणार नाहीत याची काळजी त्याने घ्यायची आहे असेही त्या दोघामध्ये ठरले होते. म्हणजे अनुकृतिसंकल्पना या स्वच्छंदतावादी कवीना एका विशिष्ट अर्थाने मान्य आहे असेच दिसते. स्वच्छंदतावाद्यांना रचनातंत्राचे वावडे असले तरी भावगीतात्मक काव्याच्या लहान आकृतिबंधाचे तंत्र ते पाळतातच. कीटस्सारखा कवी तर जाणीवपूर्वक सौदर्यनिर्मिती करावी, अशा मताचा होता हे दिसून येते.

स्वच्छंदतावादाविरूद्धची प्रतिक्रिया म्हणून वास्तववादाचा उदय झाला असे म्हटले जाते. वास्तववादाचा प्रभाव मुख्यतः त्यावेळी नवीन असलेल्या कादंबरी या वाङ्मयप्रकारात दिसून येतो. फ्रेंच कादंबरीकार व टीकाकार फ्रान्स्वा वास्तववादाबद्दल लिहितो की 'अलीकडे प्रभावी ठरत असलेले हे तत्त्वज्ञान अभिजात वाङ्मयाची अनुकृती नाही तर नैसर्गिक जीवनात मूलतःच जे आढळून येते त्याची अनुकृती आहे (म्हणूनच) या तत्त्वज्ञानाला वास्तववाद म्हणायला हरकत नाही.' गस्टाव प्लांशे हा दुसरा फ्रेंच टीकाकार वास्तववाद ही संज्ञा वस्तुस्थितीच्या अचूक, तपशीलवार वर्णनासाठी वापरतो. कल्पनेच्या भराऱ्या न मारता, सामान्यतः जीवनात जे आढळते ते जसेच्या तसे मांडण्याचा वास्तववाद्यांचा प्रयत्न होता. हा अनुकृतीचा फारच ढोबळ अर्थ आहे असेच कोणालाही वाटल्यावाचून राहणार नाही. येथे कवी वा लेखक यांच्या व्यक्तिमत्त्वाला किंवा भावनेला फारसा वाव उरत नाही. वास्तववादाविरूध्द प्रतिक्रिया म्हणून निर्माण झालेले दृकप्रत्ययवाद, अभिव्यक्तिवाद, दादावाद आणि अतिवास्तववाद हे अनुकृतीविरोधी वाद आहेत. म्हणजे वास्तववादामध्ये अनुकृतीचा जो ढोवळ अर्थ घेतला आहे, त्या विरुध्द ते आहेत असेच म्हटले पाहिजे. दृकप्रत्ययवादी कलांमध्ये वस्तुनिष्ठतेपेक्षा प्रत्ययनिष्ठता महत्वाची ठरली दृकप्रत्ययवादी प्रत्यक्ष वस्तूपेक्षा-वस्तूचा डोळ्यांना जाणवलेला क्षणिक प्रत्यय व्यक्त करायचा होता त्यांच्या चित्रकलेतली धूसरता ठळक रेषांचा अभाव हेच दर्शवितो. कवितेमध्ये शब्दांच्या अर्थापेक्षा शब्दांचा 'नाद ' त्यांना महत्वाचा वाटला. पण दृक्प्रत्ययवाद्यांना येणारा प्रत्यय कितीही

व्यक्तिनिष्ठ असला तरी अखेर तो या वास्तव जगाचाच प्रत्यय होता. शब्दांच्या नादामधून त्यांना एक श्रुत वास्तव व्यक्त करायचे होते, तर चित्रकलेमध्ये रंग आणि प्रकाष यांच्या सरमिसळीतून त्यांना एक दृक्‌वास्तव निर्माण करावयाचे होते. नादानुकरण (Onomatopoia) ही देखील एक अनुकृतीच असते. आणि तीही अगदी वरवरच्या पातळीवर असते. द्दक्प्रत्ययवादी कला अशा पृष्ठस्तरीय पातळीवरच होत्या म्हणून अभिव्यक्तिवादी जसे अनुकृती विरोधी होते तसेच ते द्दक्प्रत्ययवाद्यांच्या पृष्ठस्तरीयतेविरुद्ध देखील होते.

विसाव्या शतकात निर्माण झालेल्या अभिव्यक्तिवाद, दादावाद आणि अतिवास्तववाद यांना यंत्रयुगाची, औद्योगिक क्रांतीची, डार्विनच्या उत्क्रांतिवादाची आणि त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे फ्रॅाइडच्या मनोविश्लेषण शास्त्राची पार्श्वभूमी होती त्यात जागतिक महायुद्धाची भर पडून एकंदरीत सर्व मानवी संस्कृती आणि प्रचलित व्यवस्था यावरचा कलाकारांचा विश्वासच उडाला. या संदर्भात अभिव्यक्तिवाद्यांनी त्यांना जाणवलेले यंत्रयुगाचे विदारक वास्तव आपल्या कलाविष्कारातून मांडले. फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषणातून त्यांना अंतर्मनातील नवीन दालने खुली झाली होती. स्वप्नांतून व्यक्त होणारे आतापर्यंत अज्ञात असलेले एक नवीन जीवन त्यांना आढळले. त्याच्याशी प्रामाणिक अशी अभिव्यक्ती व्हावी म्हणून अभिव्यक्तीचे नवीन तंत्र त्यांनी निर्माण केले. अन्स्र्ट टॉलर या जर्मन नाटककाराच्या नाटकात कपारीतून बाहेर येणाऱ्या सापळयांचे एक द्दश्य आहे. अंतर्मनातील वास्तव व्यक्त करण्यासाठी प्रतीकात्मक द्दश्यांचा वापर असा अपरिहार्य ठरला अतिवास्तववाद्यांना हेच वास्तव व्यक्त करायचे होते. म्हणून त्यांनी स्वयंचलित लेखनाचे तंत्र वापरले. दादावाद्यांना सर्व मानवी संस्कृती आणि व्यवस्था यांचीच घृणा आली होती. म्हणून या संस्कृतीमध्ये किंवा व्यवस्थेमध्ये जे क्षुल्लक, घृणास्पद समजले जात होते त्याचीच अनुकृती केली. (कारंजे म्हणून एका चित्रकाराने युरिनलचे चित्र काढले.) अतिवास्तववाद्यांनी अनुकृती संकल्पना नाकारली म्हणजे अनुकृतीचा विशिष्ट अर्थ नाकारला असेच म्हटले पाहिजे. १९२४ सालच्या आपल्या जाहीरनाम्यात अंतर्मनातील वास्तवावर भर देणारे अतिवास्तववादी दहा वर्षांनी म्हणतात की अंतर्मनातील वास्तव आणि बाह्य वास्तव यांची एकरूपता हेच आमचे अंतिम ध्येय आहे, कारण सध्याच्या समाजात त्यांची फारकत झाली आहे. म्हणजे अतिवास्तववादीदेखील अखेर एका आदर्श स्थितीच्या किंवा शाश्वततेच्या शोधात होते. असेच म्हटले पाहिजे. ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृती संकल्पनेपासून हा विचार फारसा दूर नाही. पण ज्ञानाची आणि अनुभवाची अनेक दालने उघडली गेल्यानंतर आशय आणि अभिव्यक्ती तंत्र, तसेच अनुकृती नेमकी कशाची करायची ह्यांत बदल होणे अपरिहार्यच आहे.

रूपवाद आणि संरचनावाद हे वाङ्मयनिर्मितीसंबंधीचे वाद नाहीत हे अगोदर म्हटले आहेच विसाव्या शतकातील एक महत्त्वाचा वाद म्हणजे मार्क्सवाद. मार्क्सवाद हा एक प्रकारचा संरचनावादच आहे, समाजातील अर्थिक हितसंबंधामधून सामाजिक संरचना तयार होतात, वर्ग निर्माण होतात. या हितसंबंधात जसा बदल होत जाईल तशा सामाजिक संरचनासुद्धा बदलतील. मार्क्सवादाला सामाजिक उत्क्रांतीमधून निर्माण होऊ शकेल अशी आदर्श समान व्यवस्था अभिप्रेत आहे, वाङ्मयामध्ये हा वर्गकलह, उत्क्रांतीच्या पाऊलखुणा, विशिष्ट अवस्थेत समाजात आढळून

येणाऱ्या वर्गांचे प्रामाणिक दर्शन व्यक्त झाले पाहिजे हाच समाजिक वास्तववादाचा आग्रह आहे. रशियन सौंदर्यशास्त्रज्ञ म्हणतात की कलाकृती वस्तुनिष्ठ असावी पण तिच्यातून जे आदर्शवत आहे ते व्यक्त व्हावे. व्यक्तिगत जीवनामागे दडलेले, सार्वकालिक, शाश्वत सत्य कलाकृतीमधून व्यक्त व्हावे. निसर्गवादी किंवा वास्तववादी वाङ्मयातून आढळणारी खुलासेवार वस्तुनिष्ठ वर्णने त्यांच्या दृष्टीने कलाहीन व निरर्थक आहेत मार्क्सवादी वाङ्मयविचारामधला हा सार्वकालिकतेचा, शाश्वतेचा आग्रह ॲरिस्टॉटलच्या अनुकृती संकल्पनेशी बऱ्याच अंशी जुळणारा आहे.

या सर्व विवेचनावरून एक गोष्ट स्पष्ट होते की वाङ्मयीनवादांना अनुकृती संकल्पनेविषयी वाङ्मयनिर्मितीच्या दृष्टीने काही दृष्टिकोन स्वीकारावा लागतोच आणि हा दृष्टिकोन अनुभूतीच्या त्यांनी घेतलेल्या विशिष्ट अर्थाशी संबंधित असतो.

वाङ्मयीन वादांचा सामाजिक संदर्भ :

'साहित्य म्हणजे काय?' या आपल्या पुस्तकात सार्त्र म्हणतो की वाङ्मयाचे स्वरूप समाज ठरवितो. सार्त्रच्या म्हणण्याप्रमाणे लेखक समाजाच्या स्वरूपानुसार बनतो. जेव्हा सत्ताधारी वर्गांशी लेखकांचा संघर्ष होतो तेव्हा लेखकाने आपल्या भोवतीच्या जगासंबंधीचे सत्य व्यक्त केलेले असते. समाजातील ज्या वाचकवर्गासाठी लेखक लिहितो त्या वाचकावर्गाचे सामाजिक प्रश्न, जीवनमूल्ये, आवडी-निवडी यांचे प्रतिबिंब वाङ्मयात पडणे अपरिहार्य आहे. सतराव्या शतकात इंग्लडमध्ये यादवी युद्ध होऊन राजेशाहीविरुद्ध यशस्वी लढा दिला गेला, राजाला देहांताची शिक्षा झाली. पण त्याच शतकाच्या उत्तरार्धामध्ये यादवी युद्ध, अनिश्चितता या गोष्टींचा सर्व समाजाला वीट आला. अतिरेकी उत्साह सर्वानांच त्याज्य वाटू लागला. शिस्त, संयम, समतोल, विचार यांची सामाजिक आणि राजकीय जीवनात लोकांना गरज भासू लागली. प्रत्येक प्रश्नाची बद्धीनिष्ठ साधकवाधक विचार करून केलेली मांडणी महत्वाची वाटू लागली आणि रस्त्यावर प्रश्न सोडविणे नको असे लोकांना वाटू लागले. भावनिक उद्रेकापेक्षा औपरोधिक लेखनाचे शस्त्र वापरण्याचा मार्ग लेखकांनी स्वीकारला. या काळात समाजाने जी जीवनमूल्ये स्वीकारली त्याचेच प्रतिबिंब इंग्रजी नवअतिजातवादी वाङ्मयात पडलेले आपल्याला दिसून येते. जर्मन, इंग्लंड, फ्रान्स या देशामध्ये स्वच्छंदतावादाचा उदय झाला तो व्यापक अर्थाने एक सत्तासंघर्षच होता. समाज आणि कलावंत यांच्यात दुरावा निर्माण होतो तेव्हा 'कलेसाठी कला' असे वाद निर्माण होतात. नेपोलियनच्या काळानंतर फ्रान्समध्ये श्रीमंत, मध्यम वर्ग प्रबळ झाला तेव्हा या समाजाच्या मूल्यांविरुद्ध आणि जीवनापद्धतीविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून कलावंतांनी 'कलेसाठी कला' ही भूमिका घेतली इग्लंमध्ये देखील व्हिक्टोरियन मध्यमवर्गीयांच्या उपयुक्ततावादी व आत्मसंतुष्टपणाविरुद्ध प्रतिक्रिया म्हणून कलावादी भूमिका पुढे आली. या उलट कलावंत जेव्हा बहुसंख्य समाजाच्या आशाकांक्षांशी समरस होतात तेव्हा 'कलेसाठी कला' हे तत्वज्ञान त्यांना निरर्थक वाटू लागते. फेब्रुवारी १८४० च्या क्रातीनंतर फ्रान्समध्ये हेच घडले. पूर्वीचे कलावादी गॉटिये आणि बोदलेअर 'कलेसाठी कला ' हे तत्त्वज्ञान पोरकटपणाचे आहे असे म्हणू लागले. विसाव्या शतकात जे अनेक वाङ्मयीन वाद निर्माण झाले त्यांचे मूळ देखील झपाट्याने बदलणाऱ्या समाजिक परिस्थितीमध्ये आणि समाजातील वर्गांच्या आर्थिक हितसंबंधाचे होते असे दिसून येईल. जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेलच्या म्हणण्याप्रमाणे ललितकलांमधील घडामोडींमधून त्या त्या कालातील समाजाची ऐतिहासिक स्थिती स्पष्ट होते. समाजातील राजकीय-आर्थिक संस्कृती संघर्षाचा ललितकलांशी केवळ घनिष्ठ संबंध नसतो तर ललितकलांच्या निर्मितीचे स्पष्टीकरणच या परिस्थीतीमध्ये मिळू शकते असे म्हणायला हरकत नाही. या दृष्टीने वाङ्मयीन

वादांची सामाजिक पार्श्वभूमी लक्षात घेऊन त्यांच्या निर्मितीची आणि लयाची कारपरंपरा मांडण्यासाठी स्वतंत्र लेखाची आवश्यकता आहे. इथे एवढेच म्हणता येईल की वाङ्‌मयीन वादांच्या निर्मितीमागे एक व्यापक सामाजिक संदर्भ आहे. सुरुवातीला म्हटल्याप्रमाणे वाङ्‌मयीन 'वाद' हे 'वाद' या शब्दाला असलेल्या अप्रिय अर्थामुळे दुर्लक्षित समजले जाऊ नयेत. सर्व ललितकलांना व्यापणारे आणि गंभीर सामाजिक संदर्भ असणारे हे अर्थपूर्ण वाद आहेत, हे वाचकांनी लक्षात घ्यावे हा या लेखाचा हेतू आहे.

❖❖❖❖

५. साहित्याची भाषा व शैलीविचार

प्रा. गंगाधर पाटील

डॉ. भालचंद्र नेमाडे

डॉ. मिलिंद मालशे

साहित्याची भाषा व शैलीविचार

साहित्याची भाषा आणि शैलीविचार या प्रकरणामध्ये भारतीय व पाश्चात्य साहित्यशास्त्रातील भाषा व शैलीविषयक विविध महत्त्वाचे विचार अभ्यासणे अगत्याचे आहे. या दृष्टीने भारतीय साहित्यशास्त्रातील शब्दशक्तिविचार समजून घेतला पाहिजे.

शब्दशक्तिविचार:

साहित्याच्या भाषेच्या आकलनासाठी शब्दशक्तिविचार अत्यंत मुलभूत व महत्त्वाचा आहे. भाषा रोजच्याच व्यवहारातील असते. पण तिचे काव्यात स्वरूप व कार्य वेगळे असते. शास्त्रीय ग्रंथाची भाषाही रोजच्या व काव्यापेक्षा या दृष्टीने वेगळी असते. व्यवहारभाषेमध्ये व्याकरणिक नियम पाळले जातात. शब्दांचा वापर सांकेतिक अर्थाने होतो. विचार, माहिती, संपर्क, आज्ञा, भावना ची अभिव्यक्ती थेटपणे होते.

भारतीय साहित्यशास्त्राने केलेल्या शब्दार्थसंबंधाच्या विवेचनापूर्वी हा विचार व्याकरण, न्याय (तर्क) व मीमांसा (तात्पर्य निर्णयनाचे शास्त्र) यांनी केला होता.

काव्यशास्त्राला आपला शब्दार्थविचार त्याहून वेगळा व तितकाच महत्त्वाचा आहे हे सिद्ध करणे आवश्यक वाटले. ते करताना त्याने तीन्ही शास्त्रांकडून आवश्यक तो विचार घेतला. त्यापैकी मीमांसकांची परंपरा पाहू.

मीमांसा (तात्पर्य निर्णयनाच्या शास्त्रानुसार)

संपूर्ण वाक्यातून कोणती क्रिया सांगितली जाते त्याला महत्त्व असते. क्रिया हाच वाक्यार्थ होय असे त्यांचे मत होते. या दृष्टीने पद आणि अर्थ यांचा विचार करण्याच्या दोन परंपरा आहेत. i) भट्ट मीमांसक - यांच्या मते वाक्याचा अर्थ हा सुट्या पदांच्या अर्थाहून वेगळा असतो. ii) प्रभाकर मीमांसक - यांच्या मते वाक्याचा अर्थ तसा वेगळा नसतो. काव्यशास्त्राने भट्ट मीमांसकांचे मत स्वीकारले.

शब्दाच्या अंगी अर्थाची विविधता असते. परंतु शब्द एकच असतो; तो संदर्भानुसार वाचक, लाक्षणिक/व्यंजक बनतो. त्यानुसार त्यातून अर्थाचे वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ, व्यंग्यार्थ असे प्रकार निर्माण होतात. वाचक शब्द हा संदर्भानुसार लाक्षणिक/व्यंजक होतो पण वाच्यार्थ तसाच राहतो. तो नाहीसा होत नाही किंवा बदलत नाही. या अर्थांना धरूनच काव्यशास्त्राने शब्दाच्या अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या तीन शक्ती (वृत्ती/व्यापार) सांगितल्या आहेत.

१) **<u>अभिधा</u>** :- ही शब्दाची पहिली शक्ती होय. हा भाषेच्या आकलनाचा मूलाधार होय. वृक्ष म्हटल्याबरोबर डोळ्यासमोर आकृती येते. कारण अशा आकृतीला 'वृक्ष' हे नादरूप ही भाषा बोलणाऱ्यांनी बहाल केलेले असते. हा संकेत आपल्याला हा संकेत म्हणजे सामूहिक संमती होय. विशिष्ट ध्वनिरूप म्हणजे विशिष्ट अर्थ होय. ही मान्यता ती भाषा बोलणाऱ्यांनी दिलेली असते. संकेत कसे ठरतात हा वादविषय आहे. परंतु व्याकरणकारांनी मांडलेले मत काव्यशास्त्राने स्वीकारले आहे. व्याकरणाच्या दृटीने शब्दाचा संकेत जाति, गुण, क्रिया व संज्ञा या चार गोष्टींवर अवलंबून असतो.

मम्मट - गौः शुक्लः चलः डित्थः ।

शब्दांचा संकेत व्यक्तीवर आधारलेला नसून व्यक्तीला लागू पडणाऱ्या धर्मावर किंवा उपाधीवर आधारलेला असतो. तो धर्म म्हणजे वरील चार गोष्टी. गौः शब्दातून जातिरूप उपाधी, शुक्लः मधून गुण (पांढरा, त्यामुळे इतर बैलांहून वेगळा), चलः मधून व्यक्तीत मुळात नसलेला पण नंतर निष्पन्न होणारी क्रिया आणि डित्थः मधून त्या (बैलाचे) नाव म्हणजे बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या इच्छेनुसार बाह्यउपाधी सांगितली जाते. म्हणून शब्दांचा संकेत वरील चार उपाधींवर आधारित असतो.

संकेताने शब्दाना प्राप्त होणारी अभिधा तीन प्रकारची असते. योग, रूढी, योगरूढी.

१) **योग** - व्युत्पत्ती ही शब्दांचे अवयव पाडणारी शक्ती होय. घटक अवयव असणाऱ्या शब्दांचा अर्थ हा घटकांच्या सुट्या अर्थांच्या एकत्रीकरणातून निर्माण होतो. अशा शब्दांना यौगिक शब्द म्हणतात. उदा. रात्रंदिन, पराजय, आगमन, गोमुख इ. येथे दोन घटक अर्थांचा मिळून संकेतार्थ तयार होतो.

२) **रूढी** - अवयव पाडता न येणारे शब्द. त्यांना रूढीने अर्थ प्राप्त होतो. उदा. जमीन, पाणी, वारा इ.

३) **योगरूढी** - यौगिक शब्दांचे वेगवेगळे अर्थ निष्पन्न होतात. परंतु रूढीने वेगळा अर्थ निश्चित केला जातो. उदा.पंकज, कुशल, खग इ.

संकेताने अर्थ निश्चित होतो अशा या सर्व शब्दांना वाचक शब्द म्हणतात. त्याने दर्शवलेली वस्तू ती वाच्य होय.

हा शब्दार्थसंबंध वाच्य-वाचक संबंध होय.

रोजच्या व्यवहारात हाच संबंध उपयोगात येतो व तो पुरेसाही ठरतो. मात्र काव्यभाषेत हा संबंध अपुरा ठरतो. केवळ तेवढ्या संकेतार्थाने कवीच्या मनातील आशय समजत नाही.

'एक तुतारी द्या मज आणुनि' - केशवसुत

'घेता घेता एक दिवस देणाऱ्याचे हात घ्यावे' - करंदीकर

म्हणून लक्षणा व व्यंजना या शब्दशक्तींकडे क्रमाने जावे लागते.

२) <u>**लक्षणा**</u> :- शब्दाचा मुख्य/व्याच्य अर्थ वाक्यात लागू होत नसतो. त्याच्याशी संबद्ध असा दुसरा अर्थ प्रकट करण्याच्या शक्तीला लक्षणा वृत्ती म्हणतात. उदा. गंगायां घोषः। (गंगातटे असे न म्हणता 'गंगायां' असे वक्ता म्हणतो) ही प्रयोजनवती लक्षणा.

तिच्यामुळे व्यक्त होतो व लक्ष्यार्थ व लक्ष्यार्थ व्यक्त करणारा शब्द तो लाक्षणिक.

लक्षणा निर्माण होण्याच्या तीन अटी - मुख्यार्थबाध, मुख्यार्थयोग, रूढी/प्रयोजन.

'गंगायां घोषः' या उदाहरणामध्ये मुख्यार्थबाध व नंतर मुख्यार्थयोग लक्षात घ्यावा लागतो. (तसेच प्रयोजनही)

मात्र मुख्यार्थयोग पाच प्रकारे साधला जातो असे भर्तृमित्र म्हणतो.

i) **अभिधेय** - वरील उदाहरणामध्ये गंगा या शब्दाची अभिधा प्रवाह या अर्थावर. त्यामुळे काठ हा लाक्षणिक अर्थ मुख्यार्थ योगाने येतो. त्यातही अभिधार्थाशी असणारा सामीप्यसंबंध लक्षात घेतलेला आहे.

ii) **सादृश्य** - उदा. 'लता मंगेशकर म्हणजे सरस्वती माता आहे.' येथे लक्षणा गुणसादृश्यावर आधारलेली आहे.

iii) **समवाय** - म्हणजे संयोग. समूहातील एका व्यक्तीमध्ये ते वैशिष्ट्य नसले तरी संयोगाने ते समूहातल्याप्रमाणेच वैशिष्ट्ये असलेले म्हणून उल्लेखले जातात. उदा. 'गणवेशधारी कर्मचारी आले.'

iv) **वैपरीय** - विपरीत अर्थाने/विरूद्ध अर्थाने मुख्यार्थाशी संबंधित शब्द वापरला जातो. उदा. मूर्खाला 'शहाणे' म्हणणे.

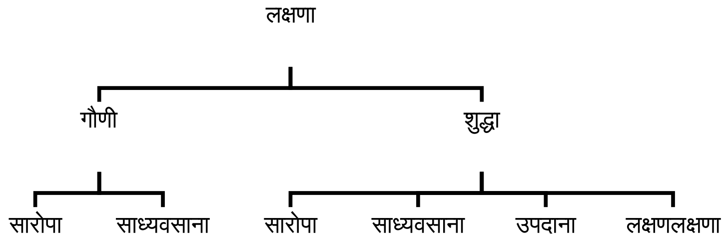
v) **क्रियायोग** - एखादी क्रिया केल्यामुळे त्या संदर्भातील शब्द ती क्रियाकरणाऱ्या व्यक्तीला उद्देशून. उदा. सोनारकाम करणारा तो सोनार.

रूढी/प्रयोजन - रूढीने आलेली लक्षणा काव्यात महत्त्वाची ठरत नाही. कुशल, खग/घरावरून मिरवणूक गेली/नदीवर पाणी आणण्यासाठी गेली इ. मात्र प्रयोजनाने वापरलेली लक्षणा महत्त्वाची असते.

काव्यात (किंवा अन्य साहित्यप्रकारात) शब्दांचा वापर मुख्यार्थाने झालेला नसून वेगळा काही सौंदर्यपूर्ण अर्थ कवीला अभिप्रेत आहे असे जाणवते. ही वेगळ्या, सौंदर्यपूर्ण अर्थाची प्रचीती शब्दाच्या अंगी असणाऱ्या अभिधेहून वेगळ्या, लक्षणा वृत्तीमुळे येते हे मान्य करावे लागते. कारण सौंदर्यपूर्ण अर्थ निर्माण करणारी इतर कोणतीही साधने उपस्थित नसतात (उदा. अलंकार इ.). तसेच तो शब्द बदलला तर तो अर्थ लुप्त होतो. म्हणजेच तो शब्द वैशिष्ट्यपूर्ण ठरतो व त्यातून मुख्यार्थबाध, मुख्यार्थयोग, प्रयोजन यांच्या साहाय्याने आणि गुणसादृश्य, सादृश्येतर - संयोग (समवाय) कार्यकारण इ. संबंधातून निर्माण होणारा अर्थ अभिप्रेत असतो. म्हणजेच तेथे लक्षणा शक्ती कार्यरत असते.

लक्षणेचे भेद अनेक प्रकारे सांगितले जातात. त्याचे महत्त्वाचे गमक वाच्यार्थ व लक्ष्यार्थ यांमधील संबंधाचे स्वरूप हे आहे.

हा संबंध साधर्म्य किंवा सादृश्य या प्रकारचा असतो तेव्हा ती 'गौणी' लक्षणा ठरते व तो संयोग किंवा कार्यकारणभाव या प्रकारचा असतो तेव्हा ती 'शुद्धा' लक्षणा ठरते. ('आयुः घृतम्'/'तूप म्हणजे जीवनच' येथे कार्यकारणसंबंध - शुद्धा लक्षणा) (गंगायां घोषः/समीप्यसंबंध - शुद्धा लक्षणा)



१) गौणी सारोपा :- 'आकाश निळे तो हरि' - पु.शि.रेगे

२) गौणी साध्यवसाना :- 'एक कौतुक धडपडत आले घर भरले' - नारायण सुर्वे

३) शुद्धा सारोपा :- 'बाईचे बाळंतपण म्हणजे हक्काचे माहेरपण.'

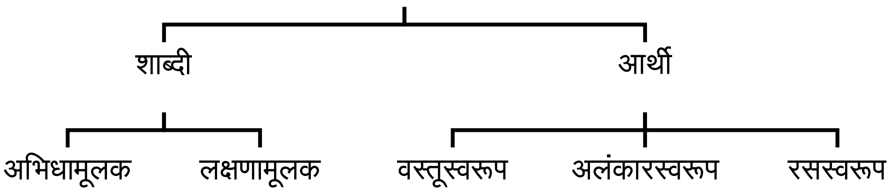
४) शुद्धा साध्यवसाना :- 'तिचे पुन्हा माहेरी जायचे दिवस आले.'

५) शुद्धा उपादाना :- 'मुंबई घड्याळाच्या काट्यावर धावत असते.'

६) लक्षणलक्षणा :- 'जेवण तयार आहे. पानावर बसा.'

३) <u>व्यंजना</u> :- व्यंजना शक्ती ज्या शब्दांच्या ठिकाणी कार्यरत असते त्यांना व्यंजक शब्द म्हणतात. अभिधा, तात्पर्य आणि लक्षणा या शक्ती आपापले कार्य करून निवृत्त झाल्यावर (उपक्षीण) जिच्यामुळे अधिक अर्थ प्रतीत होतो ती वृत्ती म्हणजे व्यंजना होय. ही व्यंजनावृत्ती शब्दाच्या, तसेच अर्थाच्या ठिकाणी दिसून येते.

व्यंजनेचे प्रकार



१) **शाब्दी व्यंजना** :- एखाद्या शब्दाला दोन स्वतंत्र वाच्यार्थ असून एक संदर्भाने निश्चित झाला व दुसरा ध्वनिरूपाने व्यक्त होऊ लागला/वाच्यार्थाला बाध येऊन दुसराच अर्थ लक्षणेच्याद्वारे सूचित होऊ लागला म्हणजे जो ध्वनिव्यापार निष्पन्न होतो तो म्हणजे शाब्दी व्यंजना व्यापार होय. तो शब्दांवरच आधारलेला असतो. अभिधा/लक्षणा मुळात निर्माण झालेली असते व संबंधित शब्द उपस्थित असतो ('आर्थी' मध्ये संबंधित शब्द उपस्थित नसतो.)

शाब्दी व्यंजनेचे दोन प्रकार आहेत.

१) **अभिधामूलक** :- वाक्यातील द्वयर्थी शब्दांचा एक अर्थ निश्चित करणारी व्यंजना होय. याची संयोग-विप्रयोग-साहचार्य-प्रकरण-प्रयोजन-लिंग-विरोध इ. गमके

भारतीय साहित्यशास्त्राने दिली आहेत. 'रामलक्ष्मणौ' या शब्दप्रयोगात राम म्हणजे दशरथपुत्र होय; 'रामार्जुन' या शब्दप्रयोगात परशुराम हा अर्थ अभिप्रेत आहे. अभिधामूलक व्यंजनेमध्ये श्लेषाप्रमाणे दोन्ही अर्थ मुख्यार्थ नसतात तर एक मुख्यार्थाने असतो, लेखकाने शब्दयोजना अशी खुबीने केलेली असते की दुसरा अर्थ ध्वनित होतो.

१) **लक्षणामूलक** :- लक्षणाशक्तीचे अस्तित्व मान्य करूनही अधिक/वेगळा अर्थ सूचित होत असतो. लक्षणेमागील प्रयोजन केवळ लक्षणेने जेव्हा कळत नाही तेव्हा लक्षणामूलक व्यंजना उपस्थित असते.

उदा. 'मी एक मुंगी' तू एक मुंगी असे कवी बा.सी.मर्ढेकर म्हणतात तेव्हा मुंगी या शब्दाच्या लक्षणेवर आधारलेल्या व्यंजनेतून क्षुद्रत्व या अर्थाचे सूचन होते.

२) **आर्थी व्यंजना** :- ही व्यंजना संबंधित शब्दाच्या उपस्थितीशिवाय निर्माण होते. ती वस्तुस्वरूप, अलंकारस्वरूप किंवा रसस्वरूप असते.

१) **वस्तुस्वरूप** :- या व्यंजनेतून एखादी वस्तू, घटना, व्यक्ती इ. चे सूचन होते. उदा. 'सूर्य अस्ताला गेला' हे वाक्य ऐकल्यावर शेतकरी, गृहिणी, नववधू किंवा चोर या प्रत्येकाला वेगवेगळ्या कृती करण्याची प्रेरणा मिळते. श्रोत्याला संदर्भानुसार वेगवेगळा अर्थ जाणवतो.

२) **अलंकारस्वरूप** :- या व्यंजनेच्या प्रकारामध्ये वाक्यातून अलंकार प्रत्यक्ष सिद्ध होत नसला तरी तो सूचित होत असतो. उदा. 'टिळकांच्या पुतळ्याजवळ' या कुसुमाग्रजांच्या कवितेतील पुढील ओळींतून उत्प्रेक्षा हा अलंकार सूचित होतो.

'ती अजिंक्य छाती ताठर अन् रणशील
पाहुन तिजला सागर थबके परते आत'

३) **रसस्वरूप** :- या प्रकारामध्ये व्यंजक शब्दांतून रस ध्वनित होतो. मर्ढेकरांच्या कवितेतील निवेदक गर्भवती मुलीला उद्देशून म्हणतो,

'थांब उद्याचे माउली

तीर्थ पायाचे घेइतो'

या काव्यपंक्तीतून वात्सल्य व मातृत्वाविषयीचा पूज्य भाव सूचित होतो.

साहित्याची भाषा : पाश्चात्य विचार

कविता ही एक भाषिक घटना आहे. एक विवक्षित भाषिक घटना म्हणूनही तिच्या भाषिक अंगाचे स्वरूप आपल्याला पाहाता येईल. कोणतीही भाषिक घटना सिद्ध होण्यासाठी काही गोष्टींची व अटींची आवश्यकता असते. या भाषिक घटनेचे स्वरूप कसे असते ? तिचे प्रमुख भाषिक घटक कोणते असतात. तीत भाषा कशी व कोणते कार्य करीत असते ? कोणतीही भाषिक घटना (तसेच कविताही) शब्दचिन्हांनी घडलेली एक भाषिक संहिता असते. तीत चिन्हे कोणते कार्य करीत असतात ?

अर्थसर्जन आणि अर्थसंप्रेषण करणे हे चिन्हांचे मुख्य कार्य असते. संहितेच्या किंवा भाषिक घटनेच्या आश्रयाने हे भाषिक चिन्ह (शब्द) अर्थसंप्रेषणाचे कार्य करीत असते. रोमान याकुबसन (१८९६-१९८२) या प्राग प्रणालीतील संरचनावादी भाषावैज्ञानिकाने व साहित्यमीमांसकाने संप्रेषणाचे एक नमुनारूप (मॉडेल) मांडले आहे. त्याच्या मते कोणत्याही भाषिक घटनेत सहा घटक असतात. उदाहरणार्थ, 'झाडे हिरवी आहेत.' ही एक भाषिक घटना, एक भाषाप्रयोग वा एक उक्ती आहे. तीत (१) कोणीतरी एक वक्ता/लेखक (ॲड्रेसर) आहे. तो कोणत्यातरी (२) श्रोत्याला (ॲड्रेसी) (३) उक्तीतून/भाषितातून (मेसेज) काही एक शब्दार्थमय अभिप्राय सांगत आहे. (४) या उक्तीत वक्ता झाडांचे वर्णन करीत आहे. म्हणून या उक्तीला 'झाडे' या वर्ण्यविषयाचा संदर्भ आहे. (कॉन्टेक्स) (५) तसेच वक्ता आणि श्रोता यांच्यामध्ये संपर्क साधणारे आवाज, शाई, कागद, लेखन यांसारखे संपर्कमाध्यम (कॉन्टॅक्ट) आहे. (६) ही उक्ती, हे भाषित मराठी भाषेच्या व्याकरणिक नियमांनुसार बोललेले, लिहिलेले आहे. वक्ता आणि श्रोता या दोघांनाही हे भाषेचे व्याकरणिक/भाषिक नियम-संकेत (Linguistic Code) ज्ञात आहेत. त्यामुळे दोघांनाही या उक्तीचा अर्थबोध होऊन अर्थसंप्रेषणाचे कार्य सुरळीतपणे चाललेले आहे. अशा प्रकारे कोणत्याही भाषिक घटनेत (१) वक्ता/निवेदक/लेखक (२) श्रोता/वाचक (३) शब्दार्थमय उक्ती/भाषिक/संहिता (४) विषयसंदर्भ (५) संपर्कमाध्यम (६) भाषिक नियमव्यूह किंवा नियमावली असे सहा घटक अंतर्भूत असतात.

भाषिक घटनेतील सहा घटक :

संदर्भ (Context)

वक्ता (Addresser) उक्ती/भाषित (Message) श्रोता (Addressee)

संपर्क माध्यम (Contact)

नियमावली/संकेतव्यूह (Code)

चिन्हाची/भाषेची सहा कार्ये :

या भाषिक घटनेतील प्रत्येक घटकाशी उक्तीचे/भाषिताचे जे विशिष्ट प्रकारचे संबंध प्रस्थापित होतात त्यामधून सहा प्रकारची कार्ये निष्पन्न होतात. चिन्हांची ही कार्ये भाषेचीच कार्ये मानली जातात.

वाच्यार्थनिष्ठ/संदर्भनिष्ठ (Referential)

भावनात्मक (Emotive) काव्यात्म (Poetic) प्रभावपर/परिणामनिष्ठ (Conative)

संपर्कात्मक (Phatic)

अधिभाषात्मक (Metalingual)

अर्थसंप्रेषणात संप्रेषणाच्या प्रयोजनानुसार प्रत्येक घटकाला कमी अधिक प्रमाणात प्राधान्य या महत्त्व प्राप्त होत असते. त्यानुसार त्या त्या घटकाचा व त्याच्या कार्याचा प्रभाव त्या उक्तीवर,भवितव्य घडत असते. काव्यात, साहित्यात काव्यत्म कार्याचा प्रभाव पडलेला असतो.

१) भावनात्मक कार्य : उक्ती जेव्हा वक्त्यावर लक्ष केंद्रित करते तेव्हा भाषा भावनात्मक किंवा आविष्कारक कार्य करू लागते.

'माझं शांतिप्रेम हे उघड्या नागड्या भेकडपणाला दिलेलं धार्मिक नाव होतं.'
'असा सुखें मी सदना आलो;
शान्तींत अहा ! झोपीं गेलों,'

या दोन्ही उक्तींतून वक्त्याच्या मनातील सुख आणि 'शांती' या भावना व्यक्त झालेल्या आहेत. म्हणून येथे भाषा भावनात्मक वा आविष्कारक कार्य करते.

२) प्रभावपर कार्य : उक्ती जेव्हा श्रोता या घटकावर आपले लक्ष केंद्रित करते तेव्हा भाषा प्रभावपर, परिणामनिष्ठ कार्य करू लागते.

'तुमची मनं गरुडाच्या पंखासारखीच विशाल, राजस आहेत आणि तुमच्या दंडात आभाळातील विजेचं सामर्थ्य आहे.'

'जुनें जाउं द्या मरणालागुनि, जाळुनि किंवा पुरुनी टाका |'

या दोन्ही उक्तींत श्रोत्यांच्या भावनांना, मनाला आवाहन केले आहे, त्या श्रोत्यांच्या मनावर प्रभाव गाजवितात, परिणाम करतात. म्हणून येथे भाषा प्रभावपर, परिणामनिष्ठ कार्य करते. (येथे भाषेचा आलंकारिक वापर केलेला आहे. म्हणून भाषा काव्यात्म कार्यही करते.)

३) काव्यात्म कार्य : उक्ती किंवा भाषित जेव्हा स्वतःवरच आपले लक्ष केंद्रित करते, किंवा स्वतःकडे वाचकाचे लक्ष वेधून घेते तेव्हा भाषा काव्यात्म कार्य करू लागते. उदाहरणार्थ, 'झाडं दुःखभोर आहेत' येथे उक्तीवरच लक्ष केंद्रित झालेले असून 'दुःखभोर' हा शब्द आपले लक्ष वेधून घेतो. या उक्तीत अमानवी वस्तूंवर ('झाडे') मानवी भावनांचा, गुणधर्माचा आरोप केलेला आहे. येथे 'दुःखभोर' या शब्दाने 'काळेभोर' या (काळ्या रंगाचे आधिक्य सूचित करणाऱ्या) सुपरिचित विशेषणाच्या पार्श्वभूमीवरून नियमोल्लंघन (फोअरग्राउडिंग) केलेले आहे. योग्यता या वाक्यनियमाचे वा संकेतांचे उल्लंघन केलेले आहे. या नियमोल्लंघनामुळे या उक्तीतील भाषा स्वतःकडे लक्ष वेधून काव्यात्म कार्य करू लागते. या उक्तीतील शब्दवक्रतेमुळे वाचकाचे लक्ष तिच्याकडे वेधले जाते. काव्यात्म कार्याच्या संदर्भात याकुबसन लिहितो 'The set toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own Sake, is the POETIC function of language.'

४) संदर्भात्मक/वाच्यार्थपर कार्य : उक्ती जेव्हा वर्ण्यविषयावर, त्याच्या संदर्भावर भर देते तेव्हा भाषा वाच्यार्थपर रेफरेन्शिअल कार्य करते. 'झाडे हिरवी आहेत.' या उक्तीत शब्दशः अर्थ घेऊन (लिटरल मीनिंग) झाडांचे वस्तुनिष्ठ, यथार्थ वर्णन केलेले आहे. या उक्तीचा 'हिरवी झाडे' हा वर्ण्यविषय आहे. ही उक्ती विषयलक्ष्यी आहे. येथे भाषा वाच्यार्थनिष्ठ वा संदर्भात्मक कार्य करते.

५) संपर्कात्मक कार्य : उक्ती जेव्हा वक्ता व श्रोता यांच्यामधील संपर्कसंबंधांवर भर देते तेव्हा भाषा संपर्कात्म कार्य करीत असते. 'हॅलो, माझं बोलणं तुला ऐकू येतंय ?', 'तुझं बोलणं नीट ऐकू येत नाही. फोन बंद कर ?' अशा प्रकारच्या संभाषणावर उक्ती वक्ता-श्रोता यांच्यामधील संभाषण, संप्रेषण वा संपर्कसंबंध चालू ठेवावेत की बंद करावेत, हे अजमावण्याचे कार्य करीत असतात. या उक्तीतील भाषा संपर्कात्म कार्य करते. वाढदिवस, दिवाळी यानिमित्त भेटकार्डे पाठविली जातात. त्यात 'दिवाळी सुखासमाधानाची जावो' अशा प्रकारच्या शुभेच्छा कळविल्या जातात. या शुभेच्छा दोघांमधील नातेसंबंध वाढविण्यास उपकारक ठरतात. या शुभेच्छा व्यक्त करणाऱ्या उक्ती संपर्कात्म कार्य करीत असतात. येथे उक्तीचा भर संपर्कसाधक घटकावर असतो.

६) अधिभाषात्म कार्य : उक्ती जेव्हा भाषेच्या स्वरूपाविषयी, तिच्या नियम-संकेताविषयी बोलू लागते तेव्हा भाषा अधिभाषात्म कार्य करू लागते. 'भाषा ही ज्ञानवाहक आहे, तशीच ती वृत्तिसूचकही आहे.' या उक्तीतील भाषा भाषेच्या स्वरूपाविषयी काहीएक सांगत आहे. ती स्वत:विषयीच बोलत आहे. म्हणून या उक्तीत भाषा अधिभाषात्म कार्य करते. प्रस्तुत लेखातील भाषा ही कवितेच्या भाषेविषयी, भाषेच्या भाषिक कार्याविषयी चिंतन, विवेचन करीत आहे. म्हणून या लेखातील भाषा बहुतांशी अधिभाषात्म कार्य करताना दिसते.

कोणत्याही भाषिक घटनेत, कवितेच्या वा साहित्यकृतीच्या संहितेत भाषेची ही सहा कार्ये कमीअधिक प्रमाणात क्रियाशील असतात. परंतु कवितेत वा साहित्यकृतीत काव्यात्म कार्य हे अधिक प्रभावी असते.

एकाच भाषिक घटनेत, एकाच उक्तीत किंवा एकाच कवितेत भाषा सहाही प्रकारची कार्ये करीत असल्याचे दिसून येईल. उदाहरणार्थ, 'दिवस कसा उदास आहे !' ही एक उक्ती, एक भाषित आहे. या उक्तीचा भाषिक घटनेतील वक्ता, श्रोता आदी सहा घटकांशी विशिष्ट प्रकारचा संबंध येतो. या संबंधांनुसार त्या त्या भाषिक कार्याच्या संदर्भात उक्तीचा अर्थ लावता येईल आणि एकच उक्ती सहा घटकांच्या संदर्भात सहा प्रकारची भाषिक कार्ये कशी करते ते सांगता येईल.

१) **भावनात्म कार्य** : 'दिवस कसा उदास आहे !' या उक्तीकडे वक्त्याच्या अंगाने पाहता दिवसाच्या हवामानाबद्दलच्या त्याच्या मनातील निराशा, राग, उद्वेग आदी भावना तीत आविष्कृत झाल्याचे दिसून येईल. म्हणून येथे भाषा भावनात्मक वा आविष्कारक कार्य करते.

२) **प्रभावपर कार्य** : 'दिवस कसा उदास आहे !' ही उक्ती श्रोत्याने ऐकली तर त्याच्या मनावर काहीएक भाषिक परिणाम होईल. तो कदाचित दिवसभराची कामे करण्यात कुचराई करील वा सारी कामेच टाकून देईल. येथे भाषा श्रोतृमनावर परिणाम करणारे, प्रभाव पाडणारे प्रभावपर कार्य करते.

३) **काव्यात्म कार्य** : 'दिवस कसा उदास आहे !' या उक्तीत 'स' या वर्णाची पुनरावृत्ती प्रास साधून नादसौंदर्य निर्माण करते. या उक्तीत नादसाम्यावर आधारलेले सममूल्यतेचे रूपकत्त्व शब्दांच्या आडव्या क्रमव्यवस्थेत गुंफले आहे. तसेच अर्थाच्या स्तरावर 'उदास' हा मानवी भावनेचा गुणधर्म अमानवी दिवसाला लावला आहे. त्यामुळे नियमोल्लंघन घडले आहे. म्हणून या उक्तीची भाषा काव्यात्म कार्य करते.

४) **संदर्भात्मक कार्य** : 'दिवस कसा उदास आहे !' या उक्तीचा वर्ण्यविषय दिवसाचे हवामान हा आहे. येथे ही उक्ती वाच्यार्थाच्या आश्रयाने त्या विषयाचे व विषयाभोवतीच्या भौगोलिक, कालिक, मानसिक संदर्भाचे वस्तुनिष्ठ, यथार्थ माहिती व ज्ञान करून देते. म्हणून येथे भाषा वाच्यार्थनिष्ठ वा संदर्भात्मक कार्य करते.

५) **संपर्कात्मक कार्य** : श्रोत्याबरोबर केवळ संपर्क चालू ठेवण्यासाठी एक उपचार म्हणून ही उक्ती बोलली जाते. म्हणून भाषा संपर्कात्मक कार्य करते.

६) **अधिभाषात्मक कार्य** : 'दिवस कसा उदास आहे !' या उक्तीमधील 'उदास' या शब्दाचा अर्थ व वापर कसा केला आहे, या गोष्टीचा आपण विचार करू लागलो किंवा ती गोष्ट दुसऱ्याला समजावून देऊ लागलो की आपले लक्ष त्या उक्तीमागील 'भाषेचे नियमसंकेत' या सहाव्या घटकावर केंद्रित होते. त्या उक्तीत भाषिक-व्याकरणिक नियमांचे व वाक्यरचनेच्या संकेतांचे पालन-उल्लंघन कसे केलेले आहे, जाणवू लागते. अशा वेळी उक्ती भाषेचे अधिभाषात्मक कार्य करताना आढळते.

कोणत्याही भाषिक घटनेत, साहित्यसंहितेत वा कवितेत भाषेची ही सहा कार्ये कमीअधिक प्रमाणात क्रियाशील असतात परंतु कवितेत वा साहित्यकृतीत काव्यात्म कार्य हे अधिक प्रभावी असते.

कविता वाचताना जाणकार वाचकाला काव्यात्म कार्याची व काव्यसौंदर्याची प्रतीती सहज येत असते. परंतु या काव्यात्म कार्याचे 'कारण' भाषेच्या विशिष्ट रचनेत व वापरात असते, ही गोष्ट पुष्कळदा वाचकाच्या लक्षात येत नाही. म्हणून भाषेची कोणत्या प्रकारे रचना केली की काव्यात्म कार्य निर्माण होते ? म्हणजेच या काव्यात्म 'कार्याचे' भाषागत 'कारण' कोणते ? 'काव्यात्म कार्याचे व काव्यसौंदर्याचे कारण' भाषिक रचनेत शोधणे, हे भाषावैज्ञानिकाचे एक कार्य असते. या दृष्टीने काव्यात्म कार्याला कारणीभूत होणारा भाषिक रचनेतील वस्तुनिष्ठ असा कोणता पुरावा सांगता येईल. असा प्रश्न याकुबसन उपस्थित करतो, आणि त्याचे उत्तर देऊन भाषाविज्ञानाच्या दृष्टीतून काव्यात्म कार्याची एक मौलिक व्याख्या करतो.

काव्यात्म कार्याचा अनुभवनिष्ठ असा भाषावैज्ञानिक पुरावा कोणता ? विशेषतः कवितेच्या कोणत्याही भाषिक खंडात काव्यदृष्ट्या आवश्यक व अंगभूत असा कोणता घटक वसत असतो ? या प्रश्नाच्या उत्तरासाठी आपल्याला भाषिक वर्तनात, भाषिक घटनेत किंवा उक्तीत वापरले जाणारे भाषिक रचनेची दोन मूलभूत तत्त्वे विचारात घ्यावी लागतील. १) भाषेच्या शब्दसंग्रहातून शब्दांची निवड करणे (सिलेक्शन). आणि २) निवडलेल्या शब्दांची वाक्यात जुळणी करणे (कॉम्बिनेशन). ही ती दोन तत्त्वे.

समजा आपल्या उक्तीचा वर्ण्यविषय 'मूल' हा आहे. अशावेळी वक्त्याच्या मनःचक्षूसमोर 'मूल', 'बालक', 'बाळ', 'तान्हुले' इत्यादी समानार्थक शब्द उभे राहतात. या सर्व शब्दांची जात नाम ही आहे. म्हणून या नामवाचक शब्दांचा संच किंवा गण साधर्म्याच्या किंवा सममूल्यतेच्या (equivalence) तत्त्वाधारे एकत्रित झालेला आहे. वक्ता या सममूल्यक शब्दांतून 'मूल' या शब्दाची कर्तृनाम म्हणून निवड करतो. तसेच त्याच्यासमोर 'खाते', 'पिते', 'नाचते', 'निजते' आदी क्रियावाचक शब्द उभे राहतात. ही सर्व क्रियापदे असल्याने त्यांचा शब्दसंच सममूल्यतेच्या तत्त्वाधारे गुंफलेला आहे. या शब्दसंचातून वक्ता 'निजते' या

क्रियापदाची निवड करतो. 'मूल' आणि 'निजते' या निवडलेल्या दोन शब्दांची वाक्यात क्रमपर जुळणी करतो. अशा प्रकारे निवडीच्या व जुळणीच्या तत्त्वांधारे 'मूल निजते' हे वाक्य रचले जाते. निवडीच्या उभ्या अक्षाला चिन्हगण (paradigm) असे म्हटले जाते. तर जुळणीच्या आडव्या अक्षाला चिन्हक्रम (Syntagm) असे म्हटले जाते.

SYNTAGM चिन्हक्रम

		कर्तृनाम	क्रियापद
P	चि	मूल	निजते
A	न्ह	बालक	खाते
R			
A	ग	बाळ	नाचते
D	ण	तान्हुले	पिते
I			
G			
M			

या वाक्यरचनेत (शब्दसंग्रहातून) शब्दांची निवड सममूल्यतेच्या तत्त्वानुसार केली जाते. तर वाक्यगत शब्दांची जुळणी सान्निध्याच्या तत्त्वानुसार केली जाते. सममूल्यतेच्या संकल्पनेत साधर्म्य वा वैधर्म्य, समानार्थकता वा विरूद्धार्थकता संवाद वा विरोध आदी साधर्म्यमूल-वैधर्म्यमूल संबंधांचा अंतर्भाव केला जातो. म्हणून सममूल्यतेच्या या रचनातत्त्वाला रूपकतत्त्व (मेटॅफोर) असे म्हटले जाते. तर शब्दांची क्रमपर जुळणी करणाऱ्या सान्निध्याच्या तत्त्वाला 'शुद्धा लक्षणा' (मेटॅनिमी) असे म्हटले जाते.

अशा प्रकारे नेहमीच्या गद्यरचनेत शब्दांची निवड सममूल्यतेच्या (साधर्म्यनिष्ठ) रूपकतत्त्वानुसार केली जाते. आणि निवडलेल्या शब्दांची जुळणी सान्निध्यनिष्ठ शुद्धालक्षणेच्या तत्त्वानुसार केली जाते. परंतु शब्दांच्या (आडव्या) सान्निध्यनिष्ठ क्रमव्यवस्थेत जेव्हा (उभ्या अक्षावरील) सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व गुंफले जाते, मेळविले जाते, तेव्हा ती शब्दरचना काव्यात्म कार्य करू लागते. काव्यात्म कार्याला कारणीभूत होणाऱ्या भाषिक रचनेचे हे विशेष याकुबसन विचारात घेतो. आणि त्यानुसार तो काव्यात्म कार्याची व्याख्या करतो : "काव्यात्म कार्य हे निवडीच्या (उभ्या) अक्षावरील सममूल्यतेच्या तत्त्वाला शब्दजुळणीच्या (आडव्या) अक्षामध्ये प्रक्षेपित करत, गुंफत असते." (याकुबसन/१९६०, पृ. ३५८)

काव्यात एक अक्षर हे त्याच शब्दक्रमव्यवस्थेतील दुसऱ्या अक्षराशी बरोबरीचे म्हणजे समतुल्यतेचे नाते जोडीत असते. एका शब्दावरील आघात हा दुसऱ्या शब्दाच्या आघाताशी बरोबरीचे नाते जोडीत असतो. तसेच एक अनाघात दुसऱ्या अनाघाताशी समतुल्य होत असतो. एक छंदोबद्ध चरणखंड दुसऱ्या चरणखंडाबरोबर साधर्म्यमूल किंवा वैधर्म्यमूल संबंध साधून सममूल्यक होत असतो. एका चरणान्ती येणारे यमक हे दुसऱ्या चरणाच्या अंत्य यमकाशी साधर्म्याचे नाते जोडीत असते. अशा प्रकारे सान्निध्यमूल संबंधांवर आधारलेल्या शब्दांच्या (आडव्या) क्रमव्यवस्थेत साधर्म्यावर किंवा वैधर्म्यावर आधारलेले सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व गुंफले की ती शब्दरचना वा उक्ती सौंदर्यात्म वा काव्यात्म कार्य करू लागते.

भाषिक रचनेची ही दोन मूलभूत तत्त्वे कवितेत काव्यात्म कार्याची व काव्यसौंदर्याची निर्मिती कशी करतात ते एका कवितेच्या उदाहरणाने पाहू.

आनंदाचे डोही आनंदतरंग |
आनंद चि अंग आनंदाचे || १ || धृ. ||

हे तुकारामाच्या एका अभंगांचे दोन चरणी ध्रुपद आहे. हे ध्रुपद म्हणजे एकरूपतेचा एक साक्षात्कारी, रूपकात्मक, काव्यात्म अनुभवच होय. या कल्पकतापूर्ण अनुभवात एक भक्तमन आनंदमयाशी (परब्रह्माशी) एकरूप पावले आहे. असे एकरूप होताच हे मनच आनंदस्वरूप झाले आहे. ते आनंदाचाच एक डोह बनले आहे. आता या आनंदाच्या डोहात आनंदतरंग उसळत उन्मन होत उल्हसत आहेत. मुळात आनंद हा एक अनंग भाव. पण आता हा अनंग आनंदच आनंदाचे अंग अंग बनला आहे. अशा या ईश्वरस्वरूपी मिळून गेलेल्या आनंदमयी उन्मनी अवस्थेत मन आणि देह, डोह आणि तरंग, आनंद आणि अंग ही द्वंद्वे द्वंद्वातीत होऊन आनंदत राहिली आहेत.

आनंदाचे डोही आनंदतरंग |
आनंद चि अंग आनंदाचे || १ || धृ. ||

या दोन काव्यपंक्तीत 'आनंद' आणि 'अंग' या वर्णांची ठरावीक अंतराने पुनरावृत्ती झालेली आहे. या वर्णावृत्तीमुळे काव्यपंक्तीत प्रास व यमक नादसाम्यावर आधारलेले नादालंकार (शब्दालंकार) व समांतरता साधल्या गेल्या आहेत. या काव्यपंक्तीतील शब्दांची, वर्णांची नादसाम्याच्या साधर्म्यमूल संबंधांच्या आश्रयाने रचना, गुंफण केली आहे. त्यामुळे शब्दांच्या आडव्या क्रमव्यवस्थेत सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व (मेटॅफोर) गुंफले गेले आहे. या रूपकतत्त्वामुळे ही शब्दरचना काव्यात्म कार्य करू लागते. अशा प्रकारे नादस्तरावर सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व काव्यात्म कार्यांच्या निर्मितीस कारणीभूत होते.

नादस्तराप्रमाणे अर्थाच्या व भावाच्या स्तरांवर हे सममूल्यतेचे तत्त्व काव्यात्म कार्य करत असते. या काव्यपंक्तीत 'डोही', 'तरंग', 'आनंद', आणि 'अंग' ही भिन्न, भिन्न अर्थाची भिन्नार्थी नामपदे आहेत. परंतु या प्रत्येक नामाला 'आनंद' हे समानार्थक भाववाचक विशेषण लावले आहे. त्यामुळे 'डोही', 'तरंग', 'आनंद' आणि 'अंग' ही भिन्नार्थी नामपदे 'आनंद' या एकाच समान अर्थाने व भावाने निर्भर व निर्द्वंद्व होऊन आनंदस्वरूप पावतात; आणि ईश्वराशी एकरूप पावलेल्या भक्तमनाच्या उन्मनी अवस्थेचे ध्वनन करू लागतात. या चारही पदांमध्ये साधर्म्यमूल संबंध प्रस्थापित होतात. त्यामुळे शब्दांच्या आडव्या क्रमव्यवस्थेत सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व गुंफले गेले आहे. म्हणून ही शब्दरचना काव्यात्म कार्य करते. तसेच 'आनंदाचे डोही', 'आनंदाचे अंग' या विशेषण-विशेष्याच्या जोड्याही 'आनंद' या एकाच भावाने जोडलेल्या आहेत. या व्याकरणिक कोटींमध्येही व रूपनिष्ठ रचनेमध्ये साधर्म्यसंबंध प्रस्थापित झालेले दिसतात.

अशा प्रकारे नादाच्या, अर्थाच्या, भावाच्या आणि व्याकरणाच्या स्तरांवर शब्दांच्या आडव्या क्रमनिष्ठ रचनेत साधर्म्यमूल संबंधाच्या आश्रयाने सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व गुंफले जाते. आणि त्यामुळे ही शब्दरचना स्वतःकडे लक्ष वेधून काव्यात्म कार्य करू लागते.

उक्ती, भाषित जेव्हा स्वतःवरच आपले लक्ष केंद्रित करते, किंवा स्वतःकडे वाचकाचे लक्ष वेधून घेते तेव्हा भाषा काव्यात्म कार्य करू लागते. या विधानाचा अर्थ काय ? उक्तीच्या, संहितेच्या केवळ भाषिक रूपावर लक्ष केंद्रित करणे म्हणजे काय ? त्यामुळे भाषा काव्यात्म कार्य कशी करू लागते. या प्रश्नांची उत्तरे याकुबसनच्या काव्यात्म कार्याच्या व्याख्येच्या आधारे देता येतील. सान्निध्य संबंधांवर आधारलेल्या शब्दांच्या आडव्या क्रमव्यवस्थेत साधर्म्य-वैधर्म्यनिष्ठ

सममूल्यतेचे (रूपक) तत्त्व गुंफले की ती शब्दरचना काव्यात्म कार्य करू लागते. शब्दांच्या आडव्या क्रमनिष्ठ रचनेत सममूल्यतेचे तत्त्व गुंफताच, मिळविताच ती शब्दरचना एकप्रकारचे नियमोल्लंघन करीत अनोखे, अपरिचित रूप धारण करते आणि त्यामुळे ती स्वत:कडे वाचकाचे लक्ष वेधून घेत काव्यात्म कार्य करू लागते.

कोणत्याही भाषिक घटनेत भाषेची सहा कार्ये कमी अधिक प्रमाणात अंतर्भूत असतात. सहा कार्यांपैकी कोणतेही एक कार्य इतरांपेक्षा अधिक प्रभावी होऊ शकते. कवितेतही सहा कार्ये अंतर्भूत असतात. पण कवितेत काव्यात्म कार्याचा प्रभाव अधिक असतो. तसेच काव्यात्म कार्य हे केवळ कवितेतच असते असे नाही; तर ते कथेत, निबंधात, नाट्यात, जाहिरातीत, राजकीय नेत्यांच्या भाषणात, शिक्षकाच्या अध्यापनात-अशा अनेक परिभाषितांत काव्यात्म कार्य अंतर्भूत असते. भाषेचा काव्यात्म वापर व काव्यात्म कार्य हे कोणत्याही प्रकारच्या भाषिक संहितेत आढळून येतो.

काव्यात्म कार्याचे क्षेत्र केवळ कवितेपाशी, काव्यापाशी सीमित व संक्षेपित करता कामा नये. तसेच कवितेला, काव्याला केवळ काव्यात्म कार्यापाशी जखडून, बंदिस्त करता कामा नये. असे केले तर काव्यात्म कार्याच्या संकल्पनेचे अतिसुलभीकरण होईल व त्यामुळे कवितेच्या अभ्यासाला मर्यादा पडतील. उलट कवितेतून सहा भाषिक कार्यांचा शोध घेतला तर तो शोध सांस्कृतिक अभ्यासास पूरक होईल. या सहा कार्यांचा वेध घेणारे विश्लेषण व समीक्षण – हे एक सांस्कृतिक समीक्षा म्हणून मान्यता पावेल.

भाषेच्या कार्याशी, विशेषतः काव्यात्म कार्याची संकल्पना साहित्यिक शैलीविषयक अभ्यासाची विकासातील एक महत्त्वपूर्ण टप्पा मानला जातो. यामुळे साहित्यिक शैलीचा विचार भाषावैज्ञानिक व चिन्हमीमांसेच्या दृष्टीतून अधिक नेमकेपणाने करणे शक्य झाले.

कविता ही एक भाषिक घटना आहे. त्यामुळे तीत उपयुक्त सहाही घटकांचा प्रत्यक्ष व अप्रत्यक्षपणे अंतर्भाव होतो. परंतु कविता ही केवळ भाषिक घटनाच नाही; ती एक सौंदर्यलक्षी काव्यात्म संरचनाही आहे. त्यामुळे कवितागत वक्ता व श्रोता आदी घटकांचे स्वरूप व कार्यही बदलते. हे घटक कवितेच्या भाषेला काव्यात्म परिणाम देऊ लागतात. कवितेत एक 'वक्ता' असतो, 'मी' असतो. या 'बोलणाऱ्या' वक्त्यामागे 'लिहिणारा' कवी असतो. कवी हा कवितागत 'मी' चा 'निर्माता' असतो. कवी त्या 'मी' चा बोलविता धनी असतो. कवी कवितागत 'मी' शी कधी 'कलात्मक अंतरे' राखून, तरी कधी एकरूप होऊन कल्पकतेने अनुभव घेत असतो. कवितागत 'मी' हा 'तू' ला उद्देशून काही एक सांगत असतो. या कवितागत 'तू' मागे श्रोता असतो आणि कवी हा काव्यगत 'मी' द्वारे 'तू' मागील श्रोत्याशी अप्रत्यक्षपणे संबंध साधीत असतो. कवितागत 'मी' मागे कवी असतो व कवितागत 'तू' मागे श्रोत्याचे भान अनुस्यूत असते. उलट, प्रत्यक्षातील भाषिक घटनेत 'मी' च्या मागे आणखी दुसरा कोणी बोलविता धनी नसतो, 'तू' च्या-श्रोत्याच्या-मागेही आणखी एखादा श्रोता नसतो. कवितागत वक्ता व श्रोता यांच्यामधील या दुपदरी संबंधामुळे कवितेची भाषा सामान्य प्रमाण भाषेहून भिन्न स्वरूपाची झाली आहे. भाषिक घटनेतील या सहा घटकांपैकी कोणत्याही एका किंवा अनेक घटकांचा दुहेरी वापर केला किंवा त्यांचे द्वित्व झाले की त्या त्या घटकाच्या संदर्भात भाषा सौंदर्यात्म वा काव्यात्म कार्य करू लागते. या काव्यात्म कार्याचा परिणाम व प्रभाव संपूर्ण कवितेवर पडू लागतो. या काव्यात्म कार्यात कवितेच्या सर्व घटकांचे लक्ष हे उक्तीभोवती, भाषिताभोवती (मेसेज्) केंद्रित झालेले असते.

तसेच 'पाण्याचे डोही पाण्याचे तरंग' या सुपरिचित वाक्प्रचाराच्या पार्श्वभूमीवरून 'आनंदाचे डोही आनंदतरंग' अशी रूपकार्थी शब्दरचना करून नियमोल्लंघन केले आहे. त्यामुळे ही शब्दरचना स्वतःकडे लक्ष वेधून काव्यात्म कार्य करू लागते. या नियमोल्लंघनात सममूल्यतेचे रूपकतत्त्व क्रियाशील असल्याचे दिसून येईल.

कवितेची भाषा सामान्य भाषेहून भिन्न स्वरूपाची असते असे आपण म्हणतो, तेव्हा त्याचा अर्थ काय असतो ? कवितेची भाषा वेगळी, शास्त्राची भाषा वेगळी, कथेची भाषा वेगळी, गद्याची भाषा वेगळी, वर्तमानपत्राची भाषा वेगळी, अशा वेगवेगळ्या भाषा प्रत्यक्षात अस्तित्त्वात असतात का ? अशा वेगवेगळ्या भाषा अस्तित्त्वात नसतात. खरे म्हणजे एकच भाषा अस्तित्त्वात असते. तीच विविध प्रकारची कार्ये करीत असते. प्रमाण भाषाच काव्यात्म कार्य (पोएटिक फंक्शन) करीत असते. प्रमाण भाषा व काव्यभाषा या परस्परांहून पूर्णतः भिन्न व स्वतंत्र नसतात. त्या परस्परसंबंधित असतात. परस्परांना काहीएक देत घेत असतात.

मग प्रमाण भाषा व काव्यभाषा यांच्यामध्ये कोणत्या प्रकारचा संबंध असतो ? प्रमाण भाषा व काव्यभाषा यांच्यामध्ये नेमका भेद कोणता असतो ?

'प्रमाण भाषा' (स्टॅन्डर्ड लॅंग्वेज्) आणि 'काव्यात्म भाषा' यांच्यामध्ये एक महत्त्वाचा भेद दिसून येतो. प्रमाण भाषा म्हणजे सामान्य भाषा किंवा व्यवहारी भाषा. प्रमाण भाषेचा व्यापार व व्यवहार प्रामुख्याने व्याकरणिक नियमावलीच्या आश्रयाने चाललेला असतो. या उलट, काव्यात्म भाषा अनेक ठिकाणी व्याकरणिक नियमांचे, रूढींचे, आदर्शांचे व काव्यसंकेतांचे उल्लंघन करीत असल्याचे दिसून येईल.

उदा. तुझ्यासाठी देवा | काय म्यां झुरावें
झुरळाने कैसें | पतंगावें ?

मर्ढेकरांच्या या काव्यपंक्तीत 'पतंगावें' हा शब्द वाचकांचे लक्ष वेधून घेतो. 'पतंग' या नामापासून साधलेले 'पतंगावें' हे कियापदाचे रूप अपरिचित व चमत्कारपूर्ण वाटते. ते साधताना रूढ संकेताचे कवीने उल्लंघन केलेले आहे. 'पतंगावें' हे क्रियापद अर्थदृष्ट्या 'झुरळा' ने या 'नामा' शी विरोध दर्शविते. परंतु 'झुरावे' या 'क्रिये' शी नादसा दृश्य साधून 'संवाद' निर्माण करते; आणि पुन्हा 'झुरावें' व 'पतंगावें' येथे एकाच वेळी नादसा दृश्य व अर्थवैचित्र्य यांची काव्यपूर्ण प्रचीती येते. अशा प्रकारे रूढ संकेतांचे-नियमांचे उल्लंघन केल्यामुळे भाषा व काव्यात्म अर्थ करू लागते.

तसेच झाडं पानांत येतात
तेव्हां आकाशाच्या खिडक्या मिटायला सुरुवात होते.

या ओळी वाचताना 'झाडं पानांत येतात' हा 'क्रिये' चा वक्र वापर आपले लक्ष वेधून घेतो. 'मुलगी वयात येते', या रूढ वाक्प्रयोगातील नियमानुसारी क्रियेच्या पार्श्वभूमीवरून झाडे 'पानांत येणे' या क्रियेने नियमोल्लंघन केले आहे. त्यामुळे तो वाक्प्रयोग काव्यात्म बनला आहे.

या नियमोल्लंघाच्या संदर्भात डिलन थॉमस या अमेरिकन कवीच्या एका कवितेतील एका काव्यपंक्तीचे उदाहरण दिले जाते. 'A grief ago' या वक्र वाक्प्रयोगात 'A grief' या भाववाचक नामाचा वापर व्याकरणशुद्ध नाही. 'A year ago' या वाक्प्रयोगात कालवाचक

नामाचा वापर व्याकरणिक नियमांनुसार केलेला आहे. परंतु 'A grief ago' या वाक्प्रयोगात 'a year' या कालवाचक नामाऐवजी 'A grief' या भाववाचक नामाचा उल्लेख केला आहे. येथे भाववाचक नामाचा कालवाचक नामासारखा वापर करून नियमोल्लंघन केले आहे व काव्यात्मक कार्य साधले आहे.

प्रमाण भाषेत त्या भाषेची एक सामान्य नियमावली (लिंग्विस्टिक् कोड) सिद्ध झालेली असते. कोणत्याही भाषेचा व्यवहार हा तिच्या या नियमावलीनुसार चाललेला असतो. प्रमाण भाषेतील या नियमांचे, संकेतांचे व आदर्शांचे जेव्हा एखाद्या काव्यपंक्तीत उल्लंघन केले जाते, तेव्हा भाषेचा 'काव्यात्म वापर' शक्य होतो; व या शक्यतेशिवाय काव्य संभवत नाही. ज्या भाषेत नियम अधिक, तीत नियमोल्लंघनाच्या म्हणजेच भाषेच्या काव्यात्म वापराच्या शक्यता अधिक असतात. अशा प्रकारे भाषा नियम-संकेतांचे पालन-उल्लंघन करीत काव्यात्म कार्य साधीत असते.

अशा प्रकारच्या भाषिक, व्याकरणिक नियमांच्या उल्लंघनास प्राग परंपरेतील एक झेक संरचनावादी भाषाशास्त्रज्ञ जॅन मुकॅरोव्हस्की यांनी 'फोअरग्राऊंडिंग' (नियमोल्लंघन) असे म्हटले आहे. मात्र हे 'नियमोल्लंघन' प्रमाण भाषेतील नियमांच्या, आदर्शांच्या व काव्यसंकेतांच्या पार्श्वभूमीवरच होत असते. दुसऱ्या अंगाने 'नियमोल्लंघन' म्हणजे वाचकाचे लक्ष वेधून घेणारा भाषाविशेषाचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापर होय. हा एक अपरिचित व चमत्कारपूर्ण भाषिक वापर म्हणून प्रत्ययास येतो. मुकॅरोव्हस्कीची नियमोल्लंघनाची संकल्पना केवळ व्याकरणिक नियमांच्या उल्लंघनाशी सीमित झालेली नाही. नियमोल्लंघनाच्या संकल्पनेत भाषेच्या, साहित्याच्या, साहित्यप्रकारांच्या रूढ संकेतांचे उल्लंघन अंतर्भूत आहे. कवितेच्या संदर्भात काव्यविषय, आशयसूत्रे, कवितागत वक्ता-श्रोता, अलंकार, प्रतिमा, रूपके, वाक्प्रचार, वृत्ते, जाती, छंद आदी काव्यघटकांच्या रूढ नियमसंकेतांचे उल्लंघन अंतर्भूत आहे. जी.एन्.लीच यांनी नियमोल्लंघनाची संकल्पना अधिक व्यापक केली असून तिच्या व्यापाराचे विस्तृत विवेचन केले आहे. कवी कवितेच्या भाषेबाबत जे स्वातंत्र्य घेतो, त्या सौंदर्यलक्षी स्वातंत्र्याचाही अंतर्भाव या संकल्पनेत करता येईल.

मी नक्षत्रांच्या माळा केल्या;
नररुंडाच्या माळा केल्या.

ही पु.शि.रेगे यांची एक लहानशी कविता. तसे पाहिले, तर या दोन्ही वाक्यांत कर्ता, कर्म, क्रियापद ही पदे असून त्यांचे स्थान, त्यांचा क्रम व त्यांची रचना ही व्याकरणाच्या नियमानुसार सिद्ध झालेली आहेत. परंतु असे असले, तरी काव्यपंक्तीतून सूचित होणारा 'मी' चा, वक्त्याचा 'अभिप्राय' आणि त्या काव्यपंक्तीचा केवळ 'वाच्यार्थ' यांच्यामधील संबंधस्वरूप हे केवळ व्याकरणाच्या नियमांनी सिद्ध व स्पष्ट होत नाही. कारण 'नक्षत्रांच्या' आणि 'माळा' या पदांमध्ये 'योग्यता' व 'आकांक्षा' हे संबंध प्रतीत होत नाहीत. त्यामुळे ती काव्यपंक्ती व्याकरणदृष्ट्या 'वाक्य' या पदांस पात्र होत नाही. 'मी नक्षत्रांच्या माळा केल्या' हे वाक्य नियमांच्या दृष्टीने, व्याकरणाच्या दृष्टीने शुद्ध नाही. परंतु ते काव्यशास्त्रदृष्ट्या शुद्ध आहे. येथे नियमोल्लंघनामुळे भाषिक चिन्हाचे काव्यात्म चिन्हात रूपांतर झाले होते. असे घडताच काव्यभाषा ही भाषाशास्त्राच्या कक्षेपलीकडे जाते. ती भाषाशास्त्राचा विषय होऊ शकत नाही. 'भाषिक चिन्हे' ही भाषाशास्त्राचा विषय, तर काव्यात्म चिन्हे ही काव्यशास्त्राचा विषय. आणि काव्यशास्त्र ही व्यापक अर्थाने चिन्हार्थशास्त्राची एक शाखा आहे. म्हणून रोलां बार्थसारखे

संरचनावादी समीक्षक साहित्याच्या भाषेचा विचार चिन्हार्थशास्त्राच्या अंगाने करीत असतात. म्हणून येथून काव्यभाषेचा विचार काव्यशास्त्राच्या-चिन्हार्थशास्त्राच्या अंगाने करीत असतात. म्हणून येथून काव्यभाषेचा विचार काव्यशास्त्राच्या-चिन्हार्थशास्त्राच्या अंगाने करावा लागतो.

'मी नक्षत्रांच्या माळा केल्या' या काव्यपंक्तीत एका वस्तूच्या (फुलांचा) धर्माचा आरोप दुसऱ्या वस्तूवर (नक्षत्रांवर) अर्थपूर्ण रीतीने झालेला आहे. अशा प्रकारच्या काव्यात्म अभ्यासाच्या मुळाशी लक्षणा वृत्ती असल्याचे दिसून येईल आणि हीच लक्षणा काव्यात्म वक्रोक्तीचे बीज आहे. येथे कवीची प्रतिभा 'मुख्यार्था' चा बाध करून 'लक्ष्यार्था' चा आश्रय घेते. व्याकरणिक नियम व संकेत आदींचे उल्लंघन केल्यामुळेच मुख्यार्थांचा बाध झालेला आहे. आणि त्यामुळेच प्रतिभास्पर्शी 'शब्दवक्रता', 'वाक्यवक्रता' व 'अर्थवक्रता' ह्या साभिप्राय होऊ न काव्यगत भाषेचे काव्यात्म कार्य करू लागतात. भारतीय साहित्यशास्त्रातील 'वक्रोक्ती' च्या तत्त्वानुसार संरचनावाद्यांच्या 'नियमोल्लंघना' च्या तत्त्वाचे स्पष्टीकरण करता येईल. काव्यात्म भाषेचा शोध घेणाऱ्या दोन्ही तत्त्वांची तुलना करता येईल.

परंतु केवळ नियमोल्लंघनजनित 'वक्र उक्ती' म्हणून कोणतीही वक्र उक्ती अलगपणे काव्यात्म होत नाही. तिला कवितेच्या संरचनेचया संदर्भातच काव्यात्मता लाभते. ती समष्टिरूप संरचनेचा अंगभूत घटक बनली, तरच ती काव्यात्म होते. आणि तेव्हाच त्या वक्र उक्तीचे 'भाषिक चिन्हा' तून 'काव्यात्म चिन्हा' त खऱ्या अर्थाने रूपांतर किंवा उत्क्रमण होते. कविता ही काव्यचिन्हांनी संघटित झालेली एक सौंदर्यलक्षी संरचना असते.

'मी नक्षत्रांच्या माळा केल्या' आणि 'नररुंडांच्या माळा केल्या' या दोन काव्यपंक्तीचे, दोन प्रतिमांचे अलग, अलगपणे वाचन करू लागलो, तर त्यांमधून कोणताच काव्यात्म अर्थ प्रतीत होत नाही. परंतु त्या दोन पंक्ती, दोन प्रतिमा आपल्या वाचनात परस्परसन्मुख होताच त्यांमधून एक कल्पकतापूर्ण अर्थसमष्टी प्रतीत होऊ लागते. त्या दोन प्रतिमांमधील परस्परसंबंधांतून एक ललित अर्थबंध साकार होऊ लागतो. 'मी' च्या दोन प्रतिमांमधील परस्परसंबंधांतून एक ललित अर्थबंध साकार होऊ लागतो. 'मी' च्या दोन प्रकारच्या 'कृतीं' मधून व प्रतिमांमधून 'मी' च्या-मानवाच्या-दोन प्रवृत्ती सूचित होतात. 'नक्षत्रांच्या माळा' करणाऱ्या त्याच्या कृतीतून मानवाच्या सर्जनशील, सौंदर्यलक्षी प्रवृत्तीचे सूचन होते; तर 'नररुंडांच्या माळा' करणाऱ्या कृतीतून मानवाच्या संहारक, विध्वंसक प्रवृत्तीचे ध्वनन होते. 'मी' च्या या परस्परविरोधी वृत्ती असल्या, तरी त्या एकाच मानवी जीवनाच्या दोन बाजू, दोन अंगे आहेत; एकाच मानवी मनाच्या त्या दोन परस्परविरोधी प्रवृत्ती आहेत. दोन काव्यपंक्तींच्या परस्परसंबंधांतून सर्जन-संहार, जीवन-मरण ही मानवी अस्तित्त्वाच्या मुळाशी असणारी द्वंद्वे व्यक्त होतात. मानवी जीवनाची ही 'द्वंद्वमूलता' येथे प्रकट झालेली दिसते. थोडक्यात, या कवितेतील, 'मी' च्या दोन कृतींतून व वृत्तींतून, सर्जन-संहार, जीवन-मृत्यू यांसारख्या परस्परविरोधी द्वंद्वाची एक 'संबंधसरणी' (ए सिस्टिम् ऑफ रिलेशन्स्) साकार झालेली दिसते. ही द्वंद्वरूप संबंधसरणी म्हणजेच कवितेची आंतरिक 'संरचना' तसेच 'नक्षत्रांच्या माळा' व 'नररुंडाच्या माळा' या प्रतिमांमधील 'अर्थविरोध' आणि 'मी माळा केल्या' या 'कृती' मधील 'नादसंवाद' हे परस्परसन्मुख होताच त्यांमधून एक संवाद-विरोधात्म लयबद्ध रचना प्रतीत होते. प्रतिमांची व पदबंधांची ही लयबद्ध रचना आणि जीवन-मरणादी द्वंद्वांची संबंधसरणी (आंतरिक संरचना) यांमिळून या कवितेची समष्टिरूप संरचना साकार होते. या संरचनेत भाषिक चिन्हांचे काव्यात्म चिन्हात रूपांतर होते.

अशा प्रकारे प्रतिभास्पर्शी नियमोल्लंघात भाषिक चिन्हांचे काव्यात्म चिन्हांत रूपांतर होते. ही काव्यचिन्हे संरचनेचे घटक म्हणून कार्यशील होताच कवितेची भाषा काव्यात्म कार्य करू लागते, ती खऱ्या अर्थाने काव्यात्म होते, तिच्या अंगी सौंदर्य प्रसविण्याची क्षमता येते. एक प्रकारे ती काव्यगुणांची व सौंदर्यसर्जक गुणांनी समन्वित होते. आणि पुढे जेव्हा एखादा वाचक या काव्यकृतीचे कल्पकतेने वाचन करू लागतो, तेव्हा सौंदर्यवस्तूचे सर्जन होऊ लागते.

कविता ही काव्यात्म चिन्हांनी संघटित झालेली एक समष्टिरूप संरचना आहे. तिच्या घटकाघटकांमध्ये परस्परसंबंध असतात. तसेच घटक व समष्टिरूप संरचना यांच्यामध्येही संबंध प्रस्थापित झालेले असतात. या दोन प्रकारच्या 'संबंधांची सरणी' म्हणजे कवितेची संरचना होय. कवितेची संरचना ही समष्टित्व (होलनेस्), रचनांतरण (ट्रान्सफॉर्मेशन), आणि स्वनियमन (सेल्फरेग्युलेशन) यांच्या गतितत्त्वांनी अतिशील, चैतन्यपूर्ण होत असते.

कवितेच्या भाषेची नियमोल्लंघनाची प्रवृत्ती आपण पाहिली. या प्रवृत्तीशिवाय कवितेच्या भाषेची आणखी एक प्रवृत्ती दिसून येते. कवितेची भाषा एकीकडे नियमोल्लंघन करते, तर दुसरीकडे नादलयीच्या पातळीवर दुसऱ्या वेगळ्याच नियमांनी स्वतःला बांधून घेते. कवितेमधील प्रास, अनुप्रास, यमकादी शब्लालंकार, शब्द, शब्दबंध, वाक्यबंध, नादप्रतिमा, आदी घटकांची नियमित अंतराने होणारी प्रमाणबद्ध पुनरावृत्ती कवितेचे सारे अंगघटक विविध प्रकारच्या नादलयींनी गुंफीत असते. शब्दबंध, चरणबंध आदींच्या नियमित अंतराने होणाऱ्या प्रमाणबद्ध व सुतंत्र पुनरावृत्तीला कवितागत समांतरता (parallelism) असे म्हणतात. कविता आणि काव्यात्म भाषा अशा प्रकारच्या सौंदर्यपूर्ण समांतरता निर्माण करून स्वतःवर भाषाशास्त्राच्या कक्षेपलीकडील जादा (Extra-Lingusitic) नियम स्वतःवर लादून घेतात.

अंतर सुंदर, बाहिर सुंदर, ते पय सुंदर पाहि, मना,
सुख होय मना ||
अंतरिं अर्थ, विशेष समर्थ, विरंग किमर्थ, पडेल जनीं,
सुख होय मनीं ||

रामदासांच्या या काव्यपंक्तीत चरणांतर्गत नादबंधाची नियमित, प्रमाणबद्ध पुनरावृत्ती होते. तसेच दीर्घ व लघु चरणबंधांचीही प्रमाणबद्ध नियमित पुनरावृत्ती होते. या दोन प्रकारच्या पुनरावृत्तीचे कवितेत 'समांतरता' निर्माण होतात. त्या कवितेच्या घटकांना वैशिष्ट्यपूर्ण नादलयीत गुंफून टाकतात.

पु.शि.रेगे यांच्या 'पाहिलें ना पाहिलें' या कवितेत 'झनन-झांजरें', 'ठिबक-ठाकडें', 'बहर-बावरें' या तीन नादप्रतिमांची प्रत्येक कडव्यात नियमित अंतराने होणारी पुनरावृत्ती 'समांतरता' निर्माण करते आणि कवितेच्या चरणांची व कडव्याची लयबद्ध व प्रमाणबद्ध अशी बांधणी करते.

याच कवितेत-

ते-त्याहुनही-आज कुठेंसें
पुन्हां एकदां
तशाच एका लजवंतीच्या

या तीन चरणांची नियमित पुनरावृत्ती कवितेत समांतरता निर्माण करते व कवितेची सर्व कडवी प्रमाणबद्ध रीतीने बांधून टाकते.

पाहिजेत शब्द
    मुसमुसणारे
    धुसमुसणारे
    फडफडणारे
    तडफडणारे
    कुजबुजणारे
पाहिजेत शब्द
    कडकडणारे

विंदा करंदीकर 'शब्दब्रह्म' या कवितेत 'पाहिजेत शब्द' पदबंधाचा ध्रुवपदासारखे वापर करतात; आणि द्रुतगतीच्या नादलयीत प्रास-यमकयुक्त शब्द-बंध गुंफून अंतऱ्यातील कडव्यांची बांधणी करतात.

अशा प्रकारे वृत्ते, छंद, जाती, सुनीत-मुक्त सुनीत, ताल-चित्रे, आदी छंदांत व पद्यप्रकारात कविता स्वतःवर नादलयीचे नियम लादून घेते. कविता व कवितेची भाषा एकीकडे भाषाशास्त्रीय नियमावलीच्या पार्श्वभूमीवर 'नियमोल्लंघन' करते; तर दुसरीकडे ती भाषाशास्त्रीय कक्षेपलिकडील नादलयीच्या अतिरिक्त नियमांनी आपले अंग नादवंत व सुबंध करते.

टीप : *'उपयोजित समीक्षा' या अभ्यासपत्रिकेतील प्रा.गंगाधर पाटील यांच्या 'रूपवादी समीक्षा' या लेखातील भाषाविषयक विचार अभ्यासणे आवश्यक आहे.*

शैलीविचार-

साहित्यव्यवहारात शैली ही संज्ञा अनेक अर्थांनी वापरली जाते. भाषाशैली असा ह्या संज्ञेचा अर्थ प्रामुख्याने घेतला जातो, तो अर्थातच परिपूर्ण नाही. एखाद्या विशिष्ट वाङ्मयप्रकाराचे लक्षण ह्या अर्थाने काव्यात्मक शैली, नाट्यमय शैली, असेही शब्दप्रयोग केले जातात. यादवकालीन शैली, शिवकालीन शैली, असेही शब्दप्रयोग केले जातात किंवा अव्वल इंग्रजी शैलीचे गद्य, असे म्हणतांना एखाद्या कालखंडात वापरल्या गेलेल्या वैशिष्ट्यांचा बोध होतो. शाहिरीशैली, महानुभावशैली, पंडितीशैली, अशा शब्दप्रयोगांत अनेक समधर्मी साहित्यिकांच्या संप्रदायांनी रूढ केलेली शब्दकळा अभिप्रेत असते, तर मोरोपंती किंवा तुकाराची शैली म्हणतांना एकाच लेखकाचे वैशिष्ट्य गृहीत धरलेले असते. विनोदी किंवा भावविवश किंवा शास्त्रीय शैली म्हणजे विशिष्ट गुणधर्म असलेली शैली, अशा अर्थाने शैलीचा वापर होतो. विशिष्ट मनोवृत्ती दाखवण्यासाठीही रोमँटिक, शालीन, सोज्ज्वळ अशा नावांनी शैली संबोधली जाते. जुनी शैली, आधुनिक शैली, ह्या प्रयोगात शैलीला केवळ काळाचे संदर्भ असतात. प्रचलित साहित्यव्यवहारात शैलीला वरीलप्रमाणे नानाविध अर्थ प्राप्त झालेले असल्यामुळे तिचे नेमके स्वरूप समजावून घेणे अवघड होऊन बसते.

प्राचीन ग्रीक व हिंदुस्थानी साहित्यमीमांसकांपासून चालत आलेला शैलीविचार प्रामुख्याने आदर्शवादी होता. त्यात शैलीचा श्रेष्ठ-कनिष्ठ असा भेद अभिप्रेत होता. बाह्यांग महत्त्वाचे व निर्णायक स्वरूपाचे समजले जाई. अंतरंग दुर्लक्षिलेले होते. ह्याच परंपरेतून

अलंकारविचार रूढ झाला. अलंकरण हे आशयनिरपेक्ष तत्त्व असल्यामुळे शैलीतील आशयसापेक्षता त्यात वगळली जाते. अलंकरणातील कृत्रिमतेचे तत्त्व शैलीशी मुलभूत भेद दर्शविते. काव्यशास्त्रातील अलंकार-विचारात शब्द आणि शब्दाने व्यक्त झालेली वस्तू ह्यांचे संबंध निरनिराळ्या व परस्परविरोधी पातळ्यांवर दाखविल्यामुळे अलंकार-विचाराला शास्त्रीय बैठक नाही, हेही आपण पाहिलेच. त्यात नाद आणि अर्थ ह्या स्वतंत्र पातळ्या ठरतात. कधी नादांचे पुनरावर्तित्व, तर कधी रचनासूत्र, कधी अर्थाचे साम्य, तर कधी विरोध. कधी तौलनिकता, तर कधी निरूपणवैशिष्ट्य, अशा विविध तत्त्वांवर अनुप्रास, यमक आणि उत्प्रेक्षा, स्वभावोक्ती, इ. सर्व अलंकारांची मांडणी केलेली दिसते. रूढ अलंकारांव्यतिरिक्त आणखी अनेक प्रकारच्या शक्यता अलंकरणात अभिप्रेत आहेत, हे आपण पाहिले. शैलीशी संबंधित शब्दांच्या व अर्थांच्या गुणांचा, वृत्तींचा अथवा अलंकारांचा विचार तात्त्विदृष्ट्या महत्त्वाचा असला, तरी त्यामुळे शैलीचे स्वरूप समजून घेण्याला मदत होत नाही. एकच गुण किंवा अलंकार निराळ्या संदर्भात दोष ठरतो. प्रसागुणामुळे नेहमीच काव्य शक्य होईल, असे नाही. अतिशयोक्ती कधी परिणामकारक ठरेल, कधी दोष ठरेल, तर कधी शैलीशी संबंध नसलेला अपरिणामकारी प्रयोगही ठरेल. ह्यामुळे शैलीचा विचार करताना अर्थातच जुना साहित्यविचार साहित्यकृतीच्या वरवरच्या अभ्यासापलीकडे आपणांस अधिक मार्गदर्शन करू शकत नाही.

विद्याक्षेत्रीय (ॲकडेमिक) समीक्षेत शैलीबद्दल बोलतांना शैलीविचारात अलंकरणाशिवाय दुसरा एक मनोसंस्कारवादी प्रवाह प्रबळ होता. ह्यात वाचकाच्या आत्मनिष्ठ प्रतिक्रिया नोंदविण्याची प्रवृत्ती होती. अमुक कविता प्रसन्न किंवा क्लिष्ट शैलीतली वाटणे; एखादा लेखक भारदस्त किंवा ओजस्वी शैलीत लिहितो, असे म्हणणे; बोजड, कंटाळवाणी, दणकट, स्त्रैण, इत्यादी अनेक विशेषणांनी शैलीची संभावना केली जाणे, इ. बरीचशी शालेय समीक्षा ह्या प्रकारच्या सवंग आत्मनिष्ठ प्रतिक्रियांनी शैलीचा विचार करते. ह्या प्रकारच्या शैलीविचारात चिकित्सा शक्य होत नाही, कारण ह्यात वस्तुनिष्ठतेचे प्रमाण जवळजवळ नाही.

शैलीगुण शोधून काढले, तरी ते नियामक ठरण्याची शक्यता नसते. शेवटी संदर्भच शैलीगुणांचा नियामक ठरतो. त्यामुळे शैलीचे काटेकोर नियम नसतात. आदर्श असे शैलीचे स्वरूपही संभवत नाही. शैलीच्या संदर्भाभिमुखतेमुळे शैलीच्या गुणांची, अलंकारांची किंवा प्रकारांची यादी अमर्याद होण्याची भीती असते. संस्कृत साहित्यशास्त्रातील रीतिविचारात शैलीच्या बाह्यसांगाचे महत्त्वपूर्ण विवेचन आढळते. त्यातील 'मांडणीचे वैशिष्ट्य' हे तत्त्व शैलीविचाराला शास्त्रीय बैठक मिळवून देणारे होते. परंतु ह्या विचाराची वर्गीकरणाच्या भोवऱ्यात परिणती झालेली दिसते. भाषेच्या व कलाकृतीच्या स्वरूपाकडे दुर्लक्ष झाल्यामुळे व पुढे ह्या विचाराची परंपराच खंडित झाल्यामुळे या दिशेने शैलीविचारात प्रगती झालेली दिसून येत नाही.

'शैली म्हणजेच लेखकच' (द स्टाईल इज द मॅन हिमसेल्फ) हे सूत्र मांडून फ्रेंच शास्त्रज्ञ जॉर्ज ब्यूफोने साहित्यातल्या शैलीनिरपेक्ष निव्वळ विषयांचा मोठेपणा अमान्य केला (इ.स. १७५३). विचार तोच असतो, पण मांडणारा माणूस तोच विचार वेगवेगळ्या पद्धतींनी मांडतो. म्हणून शैली म्हणजे लेखकच. पुढे ह्या सूत्राचा वापर मूळ अर्थात बदल करून अलंकरणाच्या पारंपरिक स्तोमाविरुद्ध युरोपात केला गेला; आणि साहित्यिकांच्या व्यक्तिमहात्म्यासाठीच हे सूत्र चूकीने वापरले गेले. ह्याशिवाय युरोपात एकोणीसाव्या शतकापर्यंत विविध संप्रदायांनी आपापल्या कलामीमांसेला पोषक असे शैलीविषयक सिद्धान्त फक्त मांडले, परंतु शैलीविचाराची खोल चर्चा केलेली दिसत नाही.

साहित्यकृतीचे बाह्यसंदर्भ टाळून तिच्या रूपांतर्गत घटकांचाच फक्त विचार प्रामुख्याने व्हावा, असा प्रवाह एकोणीसाव्या शतकात सुरू झाला. भाषांतरप्रक्रियेत शैलीची नासधूस होते, कारण शैली ही मूळ भाषेतच अभिव्यक्त होते, असे म्हणणाऱ्या कोलरिजपासून एडगर ॲलन पो, टी. ई. ह्यूम, एलियट आणि प्रामुख्याने आय्. ए. रिचर्डस् यांनी कलाकृतीला स्वायत्त दर्जा देऊन कलाकृतीच्या संरचनेवर अधिक भर दिल्यामुळे रूपविचाराला टीकाशास्त्रात असाधारण महत्त्व प्राप्त झाले. रूपवादी टीकेमुळे शैलीकडे पाहण्याचा पारंपरिक दृष्टिकोन बदलला. गेल्या पन्नास वर्षांत संहितेतील (टेक्स्टमधील) शब्दयोजनेवर साहित्यास्वादाचे लक्ष केंद्रित झाले. साहित्यकृतीच्या संहितेत जाणीवपूर्वक योजलेल्या भाषेचा अभ्यास हा पर्यायाने शैलीचाच अभ्यास ठरला. वामनाची 'विशिष्टा पदरचना रीतिः |' ही व्याख्या आजच्या प्रस्थापित शैलीविचाराशी बरीचशी जुळते. रिचर्डस्च्या 'प्रॅक्टिकल क्रिटिसिझम्' मुळे भाषिक प्रयोगांच्या 'विशिष्ट योजने' चा अभ्यास रूढ झाला.

गेल्या पंचवीस वर्षांत भाषाशास्त्र ही मानववंशशास्त्राची शाखा म्हणून अतिशय प्रगत झाल्यामुळे भाषेच्या व एकूण मानवाच्या व्यवहारांबद्दलच्या एकंदर ज्ञानात क्रांती झाली. ह्या ज्ञानामुळे शैलीविचारावर भाषाशास्त्राचा पगडा वाढला. इतका, की आज शैलीविचार हे भाषाशास्त्राचे अंग समजले जाते. त्यामुळे साहित्यमीमांसा व टीकाशास्त्र ह्या दोन्ही क्षेत्रांतील साहित्यविचारांना भाषाशास्त्रीय सिद्धान्तांची दखल घ्यावी लागली. शैलीशास्त्र (स्टायलिस्टिक्स) हे नवे नाव दिलेले उपयोजित शास्त्रही उदयास आले.

साहित्यातील भाषेची सर्व स्तरांवर संरचना तपासणे, साहित्यातील शैलीची वस्तुनिष्ठ तत्त्वे शोधणे, शैलीचे सौंदर्यशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय, समाजशास्त्रीय व मानसशास्त्रीय संदर्भ शोधणे, शैलीच्या विविध परिमाणांवरून साहित्यिक भाषेचे विश्लेषण करणे आणि भाषाशास्त्रीय सिद्धांन्तांच्या आधारे शैलीचे स्वरूप ठरवणे, ही आजच्या शैलीविचाराची प्रमुख अंगे आहेत.

शैलीचा सर्व अंगांनी विचार केला आहे, असा ग्रंथ आजपर्यंतही दुर्मिळ आहे. साहित्यमीमांसा, टीकाशास्त्र आणि भाषाशास्त्र अशा तिन्ही अंगांनी शैलीचा अभ्यास झाल्याशिवाय शैलीचे सत्त्व सापडणे कठीण आहे. साहित्यमीमांसेत शैलीचे एकूण साहित्यप्रक्रियेतील स्थान निश्चित केले जाते. एकंदर कलांच्या संदर्भात साहित्यकलेत आढळणाऱ्या द्रव्य, माध्यम व रूप या तत्त्वांच्या आधारे शैलीचे स्वरूप निश्चित केले जाते. टीकाशास्त्रात साहित्यातील स्थलकालव्यक्तिसापेक्ष शैलीचा विचार केला जातो. एक सांस्कृतिक तत्त्व म्हणून शैलीचा विचार मानववंशशास्त्रात केला जातो. एक सांस्कृतिक तत्त्व म्हणून शैलीचा विचार मानववंशशास्त्रात केला जातो. शैलीचा विचार तौलनिक साहित्यविचार, साहित्यनिर्मितीविचार आणि भाषांतर ह्या क्षेत्रांमध्येही अत्यंत उपयुक्त ठरतो.

मानवी व्यवहाराच्या अनेक क्षेत्रांत शैली ही संज्ञा रीत, पद्धत, लकब, वळण, ढब, धाटणी, कौशल्य, वैशिष्ट्य, तंत्र किंवा 'स्टाईल' अशा अनेक अर्थांनी वापरली जाते. मानववंशशास्त्राने सिद्ध केलेल्या मानवी समाजाच्या विविध व्यवहारांकडे शैलीच्या दृष्टिकोनातून पाहिले, म्हणजे शैली हे तत्त्व संस्कृतीइतकेच पुरातन, संस्कृतीच्या परंपरेचे व जिवंततेचे द्योतक ठरते. शैली हे मानवी व्यवहारांना आल्हाददायक रूप देणारे एक तत्त्व आहे.

एखाद्या द्रव्याला विशिष्ट माध्यमाद्वारे विशिष्ट रूपामध्ये प्रकट करण्याकरिता वापरल्या जाणाऱ्या तंत्रसमुच्चयाची पद्धती म्हणजे शैली, अशी शैलीची व्याख्या करता येईल.

साहित्यकृतीतील शैली वाचकाच्या अनुभवाने प्रतीत होते. केवळ बौद्धिक आकलनाने प्रतीत होणाऱ्या संकल्पनांपैकी ही नाही.

शैलीचा योग्य प्रतिसाद मिळाला नाही, तर ती खुंटते. म्हणून बऱ्याचदा अभिरूचीच्या साचेबंदपणाविरूद्ध वाङ्मयीन बंडे होतात. नवी शैली रूढ केली जाते. तंत्रांचे पुनरूज्जीवन अथवा नवीनीकरण होते किंवा नवी तंत्रे शोधली जातात.

शैलीचे तिच्यामुळे व्यक्त होणाऱ्या आशयाशी असलेले साहचर्य व भिन्नत्व ह्या दोन्ही गोष्टी गृहीत धराव्या लागतात. द्रव्य (आशय = अर्थ), माध्यम (भाषा) आणि रूप (वाङ्मयप्रकार) ही शैलीची तीन परिमाणे असल्यामुळे कोणत्याही एका परिमाणावरून शैलीचे आकलन पूर्ण होत नाही. ह्यांतील परिमाणांमुळे शैलीचे अनेक बाह्य संदर्भही आपोआप लागू होतात. त्यांची वर्गवारी आशयनिष्ठ संदर्भ, भाषानिष्ठ संदर्भ आणि साहित्यप्रकारनिष्ठ संदर्भ, अशी करता येईल. हे संदर्भ एकाच कलाकृतीतले असल्यामुळे परस्परव्यापी आणि परस्परसंलग्न असतात. शैलीच्या अभ्यासातून अशा रीतीने सबंध साहित्यकृतीचे अंतरंग स्पष्ट होऊ शकते.

आशय, भाषा आणि वाङ्मयप्रकार ह्यांचा संयोग घडून येतांना जी विविध तंत्रे वापरली जातात, त्या तंत्रांचा अभ्यास साहित्यनिर्मितीच्या अभ्यासात अपेक्षित असतो. साहित्यसमीक्षेतही आजपर्यंत त्यातंत्रांचा अभ्यास होत आला आहे. निवेदनतंत्रे, पात्रनिर्मिती, प्रतीकीकरण, इ. तंत्रविस्तारामुळे काही वाङ्मयप्रकारांत इतर माध्यमांचाही संयोग होतो. उदा., गीतकाव्यात नादाचा, नाटकात अवकाशाचा. तंत्राच्या संमिश्रीकरणाने परावर्तित असे अनेक गुणधर्म, भाषाशैलीवर एकत्रितपणे लादले जातात. उदा., कादंबरीत नाट्य, काव्य, संवाद. ह्यामुळे रूपाच्या आकलनात अस्पष्टता निर्माण होते आणि न मिटणारे वाङ्मयीन वाद निर्माण होतात. उदा., नाटक हा वाङ्मयप्रकार, की स्वतंत्र कलाप्रकार? गीतकाव्य हे नेमके काय आहे ? साहित्याचे प्रयसोजन आनंद, की बोध ? इ.

समाजाच्या अनेक व्यवहारांत भाषा वापरली जाते आणि साहित्य हा भाषेच्या अनेक व्यवहारांपैकी एक व्यवहार असतो. साहित्यात वापरलेल्या भाषेत काही विशिष्ट खुब्या, वैशिष्ट्ये असतात. त्या खुब्या शोधण्यासाठी संहितेची भाषा पिंजून काढण्याकडे आधुनिक शैलीशास्त्राचा कल आहे. शैलीशास्त्रातही अनेक संप्रदाय आहेत. शैलीच्या घटकांवरून साहित्यिकाच्या मनोवृत्तींचा निर्देश करणे; प्रतिमांचा अभ्यास करून त्यांच्या अर्थव्यामिश्रतेतून आशयाचे दर्शन घडवणे; पदरचनांमधील लयतत्त्वे शोधून काढणे; वाक्यरचनाभ्यास पद्धतीने संहितेतील शब्द, शब्दसमुच्चय, वाक्यांश, वाक्य, यांच्या रचनांची वैशिष्ट्ये शोधणे; सांख्यिकी पद्धतीने भाषिक वैशिष्ट्यांच्या पुनरावृत्ती आदी विविध प्रवृत्ती शोधून शैलीसंबंधी आडाखे पुरवणे, संदर्भावरून भाषिक वैशिष्ट्याचा अर्थ लावणे-असे विविध संप्रदाय शैलीशास्त्रात आहेत.

जुनी शैली वापरून बोथट झाल्यावर बंडखोर साहित्यिक नवी शैली यशस्वी रीतीने वापरून क्रांती करतात. वस्तुतः ही बंडखोरी त्याआधीही कित्येक लेखकांनी कमी-अधिक प्रमाणात सुरू केलेली असते. मात्र, ती प्रकर्षाने जाणवून देणारे लेखक क्रांतिकारक ठरतात. शैलीतील अशी क्रांती सर्वसामान्य साहित्यव्यवहारात अनुकरणाने एकदा रूढ झाली, की त्यानंतरच्या नजीकच्या काळातील स्वतंत्र शैलीचे साहित्यिकही निष्प्रभ वाटतात आणि टीकाशास्त्रीय मूल्यमापनाचे प्रश्न निर्माण होतात. ह्या क्रांतिकारक शैलीची लाट ओसरून गेली आहे आणि शैलीत नवी क्रांतीही होत नाही, अशी परिस्थितीही साहित्याच्या इतिहासात बऱ्याचदा

येते. शैलीच्या ह्या विचारात एका कालखंडातल्या सर्व लेखकांच्या कृतींमधून दिसणाऱ्या भाषिक प्रवृत्ती, त्यांचे स्वरूप, विकास व आवर्तने, यांचा अभ्यास होतो.

शैलीचे गुणधर्मः

शैलीचा विचार करतांना शैलीचे काही गुणधर्म शोधता येतील. साहित्यातील शैलीचे स्वरूप सर्वसाधारणपणे काही भाषिक आकृतिबंधांतून सापडू शकते. ह्या आकृतिबंधांना घडवणारा भाषेचा वापर तपासता येतो. शैलीचे काही गुणधर्म स्पष्टपणे मांडता येतात.

शैलीत भाषेचा वापर निवड हया स्वाभाविक मानवी प्रवृत्तीनुसार केलेला आढळतो. भाषेत अनेक पर्याय उपलब्ध असताना विशिष्ट ध्वनी, शब्द, शब्दरचना, वाक्यरचना, व्याकरणविशेष किंवा वाक्य हेच लेखकाने 'का निवडले' ह्याचा शोध घेतला, तर निवड हा शैलीचा महत्त्वाचा धर्म आहे, हे सिद्ध होते. जिथे अशी निवड नसते, तिथे भाषाशैलीचे अस्तित्त्व जाणवत नाही.

शैलीचा दुसरा धर्म : रूढ अथवा आदर्श भाषाप्रयोगापेक्षा वेगळे भाषाप्रयोग करणे, भाषेच्या माध्यमात हेतुनिष्ठ मोडतोड करणे आणि व्यवहाराच्या भाषेला वळण देणे.

शैलीचा तिसरा धर्म : व्यवहारभाषेपेक्षा साहित्यिक भाषेत अधिकत्त्व आणणे व रूपाच्या संरचनेला भरून टाकणे.

शैलीचा चौथा धर्म : भाषावैशिष्ट्यांना आवश्यक ते सर्व संदर्भ पुरवणे.

शैलीचा पाचवा धर्म : विशिष्ट भाषिक रूपांची संहितेत हेतुपुरस्सर पुनरावृत्ती घडवून आणणे.

भाषिक रूपांची साहित्यकृतीतली योजना दर साहित्यकृतीत विलक्षण नवनवी असल्याचे दिसून येते.

ध्वनीचे स्वभाव (मधुर, कर्कश), विविध शब्दांच्या योजनेने निर्माण झालेले ध्वनी व त्यांचे परस्पर संबंध (साम्य, विरोध), शब्दांच्या ध्वनिसामर्थ्याचे विशिष्ट अर्थच्छटा खुलवण्याचे सामर्थ्य, शब्दाशब्दांतील वाच्यार्थ, सूचितार्थ, संहितार्थ, समांतरत्व, परस्परसंबंध, विविध जातींचे शब्द एकत्र आणण्यामागचे हेतू, विविध प्रकारचे शब्द (जुने, संपूर्णतः नवे, बोलीभाषेतील, विशिष्ट व्यवसायातील क्षेत्रनिर्देशक, इ.) वापरण्याचे हेतू, शब्दरचना, पुनरावृत्ती, प्रतिमा, शब्दसमुच्चय, वाक्यांश, नाद, व्याकरणविशेष, संहितेची मांडणी, संहिता छापण्याची (= वाचण्याची) पद्धती, निवेदनपद्धती अशा अनेकविध संबंधांची 'भावणारी संगती' (रा.भा.पाटणकर यांच्या शब्दांत) शैलीचे अस्तित्त्व जाणवून देते.

प्रत्येक संहितेत वर सांगितलेली सर्व वैशिष्ट्ये असतीलच, असे नाही. यांपैकी कोणत्याही एका वैशिष्ट्याचा अर्थाच्या पातळीवर इतर वैशिष्ट्यांशी संबंध असू शकतो. अशा परस्पर संबंधांतून साहित्यकृतीची संरचना प्रकट होते. भाषेच्या वरच्या थराखालचा सुप्त थर प्रकट होत राहतो.

गद्य व काव्य यांच्या शैलीतील भेद काही भाषिक वैशिष्ट्यांनी सांगता येतो. वाक्य, परिच्छेद व त्याहून मोठे रचनेचे तुकडे यांचा गद्यात प्रामुख्याने आढळ असतो. तर ओळी; आदी, मध्य, अंत, विराम; कडवी व त्याहून मोठे रचनेचे तुकडे; छंद यांचा काव्यात प्रामुख्याने विचार करावा लागतो. वस्तुतः गद्य व काव्य हे पारंपरिक मांडणीमुळे व भाषेच्या परिस्थितीजन्य बदलामुळे भिन्न समजले जातात. निव्वळ गद्य व निव्वळ काव्य प्रत्यक्ष साहित्यव्यवहारात दुर्मिळ आहे. गीतकाव्य वगळता इतर सर्व गद्यप्रकार व काव्यप्रकार एकमेकांचे गुणधर्म वापरताना दिसतात. गद्याची कित्येक वैशिष्ट्ये काव्यातही आढळतात. तर काव्याची कित्येक वैशिष्ट्ये गद्यातही आढळतात.

साहित्यिक भाषेच्या सर्व वैशिष्ट्यांचा सर्वांगांनी विचार होऊनही निव्वळ भाषेच्या परिमाणावरून शोधलेले शैलीचे स्वरूप व कार्य परिपूर्ण आहे, असे आज तरी म्हणवत नाही. तथापि, भाषाशास्त्र हे सर्वांत प्रगत मानव्य शास्त्र समजले जाते, त्यामुळे साहित्य व भाषा यांचे परस्परसंबंध तपासले, तर ते अत्यंत उपयुक्त ठरेल. साहित्य ही आधीच व्यामिश्र कला असल्यामुळे, तिचे माध्यम भाषा हीसुद्धा वेगाने बदलत व विस्तारतअसल्यामुळे, जगातील अनेक प्रतिभावंतांचे तिच्यावर दर पिढीत अनेकविध प्रयोग होत राहिल्यामुळे, तसेच रूपांमध्ये अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमता विलक्षण वाढल्यामुळे शैलीचा व्यापार विस्तारला आहे. त्यामुळे शैलीविचारावर मोठी जबाबदारी पडते. विशेषतः नवे वाङ्मयप्रकार तंत्रनिष्ठ होत चालल्यामुळे बाल्यावस्थेतील शैलीशास्त्रासमोर नवनवे प्रश्न उभे राहतात.

शैली ही पृथक आणि सामूहिक अशा दोन्ही प्रकारे अभ्यासता येते. पृथक् शैली एका साहित्यकृतीपुरती किंवा एका लेखकापुरती पाहता येते. पृथक् शैलीत एका साहित्यकृतीतली भाषिक रूपे किंवा एका लेखकाने आपल्या सर्व साहित्यकृतींमध्ये वापरलेली भाषिक रूपे अभ्यासासाठी एकत्रित घेतलेली असतात. ह्याउलट सामूहिक शैलीत अनेक साहित्यकृतींचा गट किंवा अनेक लेखकांचा गट एकत्र विचारात घेऊन त्यांच्या एकत्रित भाषिक रूपांचा अभ्यास केला जातो. हे गट कालखंडांनुसार, साहित्यप्रकारांनुसार, संप्रदायांनुसार किंवा अशाच काही साम्यस्थळांनुसार केले जातात. वरील दोन्ही प्रकारच्या अभ्यासांमध्ये पुरेशा सूक्ष्म किंवा स्थूल पद्धतीने भाषिक रूपांची वैशिष्ट्ये, परस्परसंबंध, कालानुसार किंवा साहित्यप्रकारानुसार किंवा संप्रदायानुसार बदलणारे भाषेचे स्वरूप निरीक्षणासाठी घेता येतात.

एखाद्या लेखकाच्या सर्व संहितांचा भाषिक अभ्यास करून त्याच्या भाषिक लकबी शोधून काढता येतात. शैलीच्या अभ्यासाला व्यक्तीची किंवा साहित्यकृतीची किंवा आणखी विस्तृत अशा मर्यादा घालून आपण अचूक निष्कर्ष काढू शकतो. तुकारामाच्या सर्व अभंगांतून भाषेचा एकव्यक्तीय वापर सापडतो. परंतु एखाद्या संप्रदायात, युगात, पंथात अनेक लेखक काही समान भाषिक रूपांचा वापर करतांना दिसतात. नाटकाच्या भाषेत आणि कादंबरीच्या भाषेत मांडणीपासून वाक्यरचनेपर्यंत फरक आढळतो. हे निष्कर्ष मोघम निरीक्षणानेही आपण काढतच असतो. त्यांना शैलीशास्त्र वस्तुनिष्ठ प्रमाण प्राप्त करून देते. एखाद्या पुरातन ग्रंथाचा लेखक माहीत नसेल, तर त्याची शैलीशास्त्रीय लक्षणे शोधून तो ग्रंथ कोणत्या लेखकाचा असू शकेल, हे शैलीशास्त्रीय कसोट्यांनी ताडता येते. शैलीचा अभ्यास खालील चार प्रकारे करता येतो :

१. साहित्यकृतीची शैली

या प्रकारात एका साहित्यकृतीतल्या भाषिक रूपांचा अभ्यास होतो, ज्यायोगे त्या कृतीतला आशय, तिच्यातील पात्रे, जीवनदृष्टी, रूप यांना अनुकूल अशी भाषिक रूपे संहितेत संघटित केलेली असतात.

२. वैयक्तिक शैली

येथे एका लेखकाची वैयक्तिक शैली इतर कोणत्याही लेखकाच्या शैलीपेक्षा काही खास भाषिक लकबींमुळे वेगळी ठरते, याचा विचार असतो. प्रत्येक लेखकाची भाषिक प्रवृत्ती स्वतंत्र असते. त्याचे खास शब्द, खास वाङ्मयप्रकार आवडते असतात. काहींचे छंद, यमकादी उपयोगही ठरलेले असतात. लेखकाने वेगवेगळे साहित्यप्रकार हाताळले, तरी तेवढा भेद गृहीत धरूनही तो सर्वत्र स्वतःच्या खास लकबी वापरतांना दिसतो. वैयक्तिक शैली ही लेखकाचे स्वतःचे भाषिक वर्तन समजले जाते. एका कालखंडात जगलेल्या लेखकांमध्येही काही सामायिक भाषिक वापर आढळले, तरी त्या वर्तुळातही प्रत्येकाचे स्वतंत्र विभागा दाखवता येतात. एकच भाषा सर्वांचे आवरण असल्यामुळेही मोठ्या प्रमाणावरची सरमिसळ गृहीत धरावी लागते.

एका लेखकाच्या सुरुवातीच्या लेखनापासून शेवटच्या कृतीपर्यंत हळूहळू बदल घडत जातांना दिसला, तरी ठरावीक मर्यादेपलीकडे त्याची शैली आमूलाग्र बदलत नाही, कारण त्याची भाषा त्याच्या मानसिक घडणीशी आणि अनुभवक्षेत्राशी अतूटपणे जुडलेली असते. ही मानसिक घडण आयुष्यभर बहुतांशी स्थिर असते. जी भाषिक रूपे त्याच्या साहित्यात वारंवार येतात, ती त्याचा मानसशास्त्रीय कल दाखवतात, आणि ज्या प्रमाणात ही रूपे येतात, त्या प्रमाणात त्याचे अंतर्विश्व प्रकट होत राहते.

काही लेखक परंपराशील असतात. त्यांच्या शैलीचे आधीच्या व समकालीन लेखकांच्या शैलीशी मोठ्या प्रमाणावर साम्य असते. प्रयोगशील किंवा बंडखोर लेखकांच्या साहित्यकृतीत पारंपरिक शैलीशी मोठ्या प्रमाणावर भेद असतो. असे असले, तरी आधीच्या भाषिक पार्श्वभूमीवरच हे प्रयोगशील भेद स्पष्ट होतात. ह्यासाठी युगशैलीची संकल्पना लक्षात घ्यावी लागते. प्रयोगशील लेखकाने प्रथम वापरलेली अनोखी भाषिक रूपे हळूहळू वाचकांच्या द्वारे रूढ होऊन ह्यामुळे एकंदर भाषेची निर्मितिक्षमताही पुढे खेचली जाते. ह्याला शैलीशास्त्रात पुरोभूमीकरण असे म्हटले जाते. भाषेत नवा अर्थ प्रकट करण्यासाठी साहित्याच्या इतिहासात असे पुरोभूमीकरण अत्यावश्यक ठरते. मराठीत आधुनिक काळात केशवसुत, ह. ना. आपटे, बालकवि, माधव जूलियन, मनमोहन, पु.शि.रेगे, मर्ढेकर ह्यांनी मोठ्या प्रमाणावर नवी भाषिक रूपे रूढ केली. अर्थात ही नवी रूपे कालांतराने सामान्य वापरात पुन्हा गुळगुळीत होऊन व्यावहारिक भाषेचे अविभाज्य अंग बनू शकतात. आपली नेहमीची भाषा अशी पूर्वीच्या अनेक साहित्यिकांनी समृद्ध केलेली असते, हे अतिपरिचयामुळे आपल्या लक्षातही येत नाही. अशी रूपे नंतर अर्थातच सामान्य होऊन ठरीव अर्थ व्यक्त करीत राहतील. काही तर पिष्टोक्ती होऊन बसतात. दर कालखंडात लेखकांना नवी रूपे निर्माण करण्याची आव्हाने येतात. कारण, समाजव्यवहाराचे रूपबंधही बदलून नवी भाषिक रूपे घेतल्याशिवाय बदललेल्या युगाचा अर्थ प्रकट करता येत नाही.

३. युगशैली

साहित्याच्या इतिहासात वेगवेगळे कालखंड पाडलेले दिसतात. त्यांना प्रामुख्याने राजकीय घटनांचे आधार दिलेले असले (उदा., यादवकाल, शिवकाल, पेशवेकाल), तरी राजकीय घटनांनुसार सामाजिक स्थित्यंतरेही घडतात आणि सामाजिक स्थित्यंतरांबरोबर सांस्कृतिक स्थित्यंतरेही आपोआप घडतात. दुसरी गोष्ट म्हणजे भाषेतही कालक्रमाने उत्क्रांती होते, हे आपण सुरुवातीला पाहिले. ह्या सर्व बदलांचे प्रत्यंतर त्या त्या युगातल्या साहित्याच्या भाषेत स्पष्टपणे उमटलेले दिसते. कारण त्या त्या वेळची भाषिक रूपे लिखित साहित्यात नोंदली जातात. मौखिक साहित्यात ही उत्क्रांती जशीच्या तशी नोंदलेली टिकत नाही. कारण, बदलत्या काळाबरोबर ह्या तोंडी रूपांमध्ये तशी नोंदलेली टिकत नाही. कारण, बदलत्या काळाबरोबर ह्या तोंडी रूपांमध्ये समकालीन भाषेच्या रूपांप्रमाणे बदल केले जातात. तरीही काही जुनी रूपे मौखिक साहित्यातही शिल्लक राहतात. ऐतिहासिक प्रक्रियेचा अंगभूत भाग म्हणून साहित्यिक कालखंड अस्तित्वात येतात आणि ह्या कालखंडातली शैलीय रूपे त्या त्या कालखंडाची गरज म्हणून साहित्याच्या भाषेत स्पष्टपणे सापडतात. ह्या रूपांच्या समुच्चयाला युगशैली म्हणता येते.

खाली तीन युगशैलीचे नमुने पाहा :

श्रीप्रभु द्वारावतीए बीजें केलें : सन्यासू स्वीकारीला : मग रीधपूरा बीजें केलें :

या शैलीचा काळ आणि

मल्हारराव याणीं वर्तमान ऐकोन आधिक उणा जाबसाल ध्यानांत न आणिता मूल आहेत म्हणोन कूच करून सिंदे यांचे लस्करानजीक दोन कोशांवर मुकाम केला ।

ह्या शैलीचा काळ भिन्न असला पाहिजे, हे ताबडतोब लक्षात येते. तसेच :

जे मोठे आहेत, त्यांचेही समयीं लहानाच्या हातून महत्कार्य होते, यासाठीं जे आपल्या सत्तेंत आहेत, त्या सर्वांवर आवडीने कृपाच करीत असावें, मग ते लहान असोत किंवा थोर असोत.

ह्या शैलीचा अव्वल इंग्रजी कालखंड आजच्या मराठी गद्यशैलीहून किती वेगळा आहे, हे भाषिक रूपे स्पष्टपणे व्यक्त करतात.

विशिष्ट युगात जितके लेखक असतील, त्या सर्वांच्या शैलीसमुच्चयाला सामावणारी, अशी महाशैली म्हणून युगशैली पाहता येते. ती अनेक वैयक्तिक शैलींनी बनलेली असते, तरी ह्या महाशैलीच्या दडपणाखालीच प्रत्येक लेखकाची वैयक्तिक शैलीही बनत असते. कोणतीही एक युगशैली तिच्या आधीच्या आणि नंतरच्या युगशैलींना जोडणारा दुवा असते. त्यामुळे तिचे पूर्वरूप आधीच्या कालखंडात दिसते, तर अवशेष नंतरच्या कालखंडात दिसतात. ती सार्वत्रिक असल्यामुळे त्या कालखंडातल्या सर्व साहित्यकृतींवर, चळवळींवर, संप्रदायांवर आणि साहित्यप्रकारांवर तिची छाप पडलेली दिसते.

एका कालखंडात लिहिणाऱ्या सर्व लेखकांच्या भाषिक आविष्कारांवर युगशैली हुकमत ठेवते, त्यांच्या वैयक्तिक भाषाव्यापाराला ती नियमित करते, आणि त्यांच्या शैलीचा एकूण पल्ला निश्चित करते. त्यामुळे त्या काळात लिहिल्या गेलेल्या बऱ्यावाईट, लहानमोठ्या, नवशिक्या-

प्रस्थापित, युगप्रवर्तक-पारंपरिक सर्व प्रकारच्या साहित्यकृतींमतधील भाषेच्या वापराला छेद देणारी भाषिक तत्त्वे आणि तसे घटक मिळून युगशैली बनते. अशा शैलीय रूपांचा संच दर कालखंडाच्या युगशैलीत शोधता येतो.

भाषिक समूहाची एकता, एकसंधता, युगशैलीतून प्रकर्षाने प्रकट होते. समूहाच्या अंतःस्तरातील संवेदना व विचार एकत्रितपणे प्रक्षेपित करणारी युगशैली केवळ साहित्यापुरतीच नव्हे, तर त्या कालखंडातली संस्कृतीची इतर अंगे; नैतिक, सामाजिक, धार्मिक जीवनाची मूल्ये; अन्य कलांचे घाट व गुणधर्म ह्यांच्याशीही सेंद्रियपणे जोडलेली असते. एकाच कालखंडात एका समूहाच्या संस्कृतीत परस्परविरोधी कितीही भेद असले, तरी त्याच्या अंतःस्तरात जी अचल तत्त्वे असतात, ती युगशैलीचे प्रमुख घटक ठरतात.

४. साहित्यप्रकाराची शैली

साहित्यप्रकार हा लेखक आणि वाचक यांच्यात आपोआप घडत येणारा करार असतो, ज्यायोगे परस्परांचे संबंध भाषेच्या संकेतांच्या द्वारे टिकून राहतात. त्या त्या साहित्यप्रकारांची एक आदर्श अशी अमूर्त कल्पना लेखक परंपरेनुसार मान्य करीत असतो, आणि आपल्या स्वतःच्या आशयद्रव्यानुसार ह्या अमूर्त कल्पनेत कमीअधिक बदल घडवून आणीत असतो. ह्यामुळे एकाच साहित्यप्रकारातल्या अनेक साहित्यकृती ह्या आदर्श नमुन्याशी कमीजास्त अंशांनी, पण स्पष्ट साम्य दाखवतात. वाचकही 'ही कादंबरी/कविता आहे' असे गृहीत धरून तिच्या भाषेला कादंबरीची/कवितेची भाषा म्हणून प्रतिसाद देत असतो. लेखक आणि वाचक यांच्यांतला हा करार संहितेच्या मांडणीपासून तो भाषिक रूपांपर्यंत बारीक सारीक घटकांमध्ये पार पाडला जातो. गद्यकृती पान भरून असते, तर कविता तुटक ओळींची असते, हे वाचकाने समजून घ्यावयाचे असते आणि तसेच लेखकाने साधारणपणे लिहावयाचे असते, ह्या संकेतांच्या मर्यादेतच प्रयोगशीलता गृहीत धरलेली असते.

वाचकाच्या मनात एक भाषिक अवकाश निर्माण करणे, ही कोणत्याही साहित्यप्रकाराची प्राथमिक कसोटी आहे. साहित्यप्रकारानुसार ह्या भाषिक अवकाशाची मांडणी केलेली असते. एखाद्या साहित्यप्रकारात अनेक व्यवस्था व उपव्यवस्था असतात. उदा. कवितेत भाषिक व्यवस्था प्रभावी, संक्षेपी, संवेदनाभिमुख, नादस्वरूपात आढळते; तर कादंबरीत भाषिक व्यवस्था भरड, शिथिल, प्रदीर्घ, इतर पात्रे कथानक इ. दुसऱ्या व्यवस्थांना सामावून घेणारी असते. भाषिक अवकाश किती लांब किंवा किती आखूड, ही कसोटी प्रत्येक साहित्यप्रकार कसोशीने सांभाळतो. दहा पानांची कादंबरी शक्य नसते, तसे दोनशे पानांची लघुकथा संभवत नाही. कोणतीही साहित्यकृती विशिष्ट साहित्यप्रकाराच्या भाषिक संरचनेच्या रूपानेच वाचकासमोर येत असते. भाषेच्या वर्णनात्मक आणि प्रतीकात्मक कार्यांनी आशयद्रव्याला विशिष्ट घाट देणे हे शैलीचे संघटनकार्य साहित्यप्रकाराच्या गरजेनुसार घडत असते.

महाकाव्यासारख्या विशाल आशयद्रव्याच्या साहित्यप्रकारात अनेक पात्रे, कथानके, उपकथानके, इतिहास, युद्धशास्त्र, नीतिशास्त्र, धर्मशास्त्र, राजनीती, ज्ञानकोश, इत्यादी बोजड घटक असल्यामुळे गद्यसदृश परंतु प्रवाही छंद असलेली भाषा वापरलेली असते.

नाटकात व्यवहारसदृश संवादांनी भाषा बनते आणि तिच्या मदतीला हावभाव, हातवारे, हालचाली, प्रकाश, नेपथ्य, इ. अन्य व्यवस्था असतात. क्वचित अन्य व्यवस्था प्रधान होऊन

भाषिक व्यवस्था दुय्यम ठरते. कादंबरीत पात्रांच्या, वर्णनांच्या, प्रसंगाच्या विविध स्तरांना तोलून धरणारी धीमेपणाने कथन चालू ठेवणारी भाषा असते.

छोट्या कथा-कवितांसारख्या साहित्यप्रकारात वाक्यांच्या किंवा ओळींच्या लहानसहान घटकांवर नाजूक अर्थघटक वाहून नेण्याची जबाबदारी असल्यामुळे सूक्ष्म भाषिक रूपांतर त्यांची संरचना उभारावी लागते.

ह्या उलट निबंधात वाक्यरचना, वाक्यावाक्यामधील दुवे, वाक्यांचे विचारानुरूप संच, परिच्छेद इ. विवेकप्रधान भाषिक रूपे योजलेली असतात. साधे वाक्य मोजका अर्थ स्पष्टपणे मांडते, तर संयुक्त वाक्य एका अर्थघटकाला अनेक वाक्यखंडांनी वेगवेगळी वळणे देते, परस्परांसंबंधी मोठे अर्थवलय निर्माण करते. एक वाक्य कोणत्या तरी संबंधदर्शक शब्दांनी दुसऱ्याशी जोडावे लागते.

विनोदाची मदारही अशा भाषिक प्रयोगांवर असते, की ज्यांमध्ये भाषिक रूपांचे द्व्यर्थत्व किंवा भाषिक रूपांतून अनपेक्षितपणे उभी राहिलेली विसंगती, अतिरेक इ. संबंध अबोध मनातल्या अर्थप्रक्रिया उत्स्फूर्तपणे घडवून आणतात.

शैलीविचार ही एक विश्लेषणात्मक शास्त्रीय पद्धती असून तिला मूल्यमापन आणि मूल्यनिर्णय ही दोन्ही कार्ये करता येत नाहीत. हे मूल्यविषयक कार्य साहित्य-समीक्षेचे समजले जाते. समीक्षेला उपयुक्त ठरणारे शैलीविचार हे एक महत्त्वाचे साधन फक्त आहे.

शैलीविचार म्हणजे काही अचानक अलीकडे सुरू झालेले काहीतरी नवीन शास्त्र आहे, असे अजिबात नाही. कोणीही समीक्षक साहित्यकृतीचा आस्वाद घेतांना कमीअधिक प्रमाणात तिच्या भाषिक रूपांना प्रथमतःच प्रतिसाद देत असतो. भाषेच्या संपूर्ण आकलनाशिवाय साहित्यकृतीचा आस्वाद सुरूच होत नाही. साहित्यभाषेच्या ह्या प्रतिसादाला भाषाशास्त्रीय शिस्त मात्र शैलीविचाराने मिळते, असे म्हणता येईल.

आधुनिक भाषाविज्ञानातून निघणाऱ्या शैलीविचाराच्या दोन प्रमुख दिशा निश्चित झालेल्या आहेत : एक म्हणजे, संदर्भलक्ष्यी शैलीविचार, दुसरी दिशा म्हणजे साहित्यलक्ष्यी शैलीविचार - यात साहित्याच्या मूल्यमापनासाठी उपयुक्त ठरणारे भाषिक विश्लेषण होते.

ध्वनी इ. विविध पातळ्यांवर भाषेच्या नियमव्यवस्थेचे काटेकोर वर्णन देणे, हे काम भाषाविज्ञानाचे, तर भाषिक नियमांचे उल्लंघन कसे व का होते, त्यातून कोणता परिणाम साधला जातो, हे सांगण्याचे काम शैलीविज्ञानाचे होय.

आधुनिक भाषावैज्ञानिकांनी भाषिक नियमव्यवस्थेच्या ज्या पातळ्या निश्चित केल्या आहेत, त्या म्हणजे ध्वनी, शब्द वा पद, व वाक्य या होत. या चारही पातळ्यांवर नियम असतात, असे मानले तर नियमोल्लंघनसुद्धा चारही पातळ्यांवर घडू शकते हे ओघानेच आले.

ध्वनीच्या पातळीवर साहित्याच्या भाषेचे विश्लेषण करताना दोन महत्त्वाच्या संकल्पना विचारात घ्यायला हव्या. त्या म्हणजे "नादमयता" व "लयबद्धता." या संकल्पना महत्त्वाच्या अशासाठी की त्यांच्या आधारेच भाषेचे नेहमीचे स्वरूप व साहित्यिक स्वरूप यांत सामान्यतः भेद केला जातो.

भाषेचे मुलभूत स्वरूप ध्वनिरूप आहे. या ध्वनिरूपाला नेहमीच्या व्यवहारात खास असे महत्त्व नसते; अर्थाचे वहन झाले की त्यांचे काम संपल; परंतु साहित्यात मात्र नुसते अर्थाचे वहन वा संक्रमण पुरेसे होत नाही; अर्थाच्या विविध छटा, किंबहुना नेहमीच्या अर्थापेक्षा एक "वेगळा" च अर्थ तेथे संक्रमित करायचा असतो व त्यासाठी भाषेतील ध्वनी राबवले जातात – ही भूमिका एकंदरीत मान्य होण्यासारखी आहे. मात्र त्याचबरोबर पुढील गोष्टींचे भान ठेवून ती थोडी जपूनच स्वीकारायला हवी.

एक म्हणजे साहित्याच्या मौखिक व लिखित परंपरांतला भेद लक्षात ठेवायला हवा. मौखिक परंपरेत भाषेच्या ध्वनिरूपाला जेवढे महत्त्व असते, तेवढे लिखित परंपरेत असणार नाही, हे उघड आहे. त्यामुळेच तर लिखित परंपरेत "गीत" आणि "काव्य" यांतल्या सीमारेषा खूप ठळक झालेल्या असतात; तसेच नाटकासारखा कलाप्रकार केवळ "प्रयोगनिष्ठ" असत नाही, तर लिखित स्वरूपातही नाटकांचा आस्वाद व त्यांचे मूल्यमापन चालू असते. आणि निदान आधुनिक काळात तरी साक्षर समाजात साहित्यपरंपरा फार मोठ्या प्रमाणावर लिखित स्वरूपाच्या आहेत. (लोकवाङ्मय, लोकसंगीत या मौखिक परंपरांविषयीही आपण स्वतंत्रपणे लिहितोच !)

लिखित साहित्यपरंपरेत भाषेच्या ध्वनिरूपाला पूर्णपूणे फाटा दिलेला असतो, असे म्हणता येणार नाही. परंतु गद्य आणि पद्य असे साहित्यप्रकारांचे वर्ग या परंपरेत निश्चितपणे वेगळे ठेवलेले आढळतात. यांपैकी गद्यप्रकारात (कथा, कादंबरी, ललित निबंध इ.). भाषेच्या ध्वनिरूपाचे स्थान तुलनेने बरेच गौण असते. पद्यात मात्र भाषेच्या ध्वनिरूपाचा उपयोग अधिक महत्त्वाचा ठरतो. साहित्याच्या भाषेच्या नादमयतेचा विचार हा सर्व संदर्भ लक्षात ठेवूनच करावा लागेल.

भाषेतील शब्दांचे ध्वनी आणि त्यांचे अर्थ यांच्यात अंगभूत संबंध असतो, म्हणजेच शब्द नादानुवर्ती असतात, असा एक समज अतिशय लोकप्रिय आहे. शब्दांच्या नादानुवर्तित्वाच्या या तत्त्वाचे समर्थन करण्यासाठी देण्यात येणारी उदाहरणे म्हणजे प्राण्यांची नावे (चिमणी/चिऊ, कावळा/काऊ, कोकिळ इ.) व त्यांचे आवाज दर्शविणारे शब्द (चिवचिव, कावकाव, कुहुकुहु इ.) काही विशिष्ट आवाज करणाऱ्या हालचाली दर्शविणारे शब्द (सरपटणे, सळसळणे, फडफडणे, आदळणे, आपटणे इ.) परंतु या उदाहरणांवरून ध्वनी व अर्थ यांच्या अंगभूत संबंधाविषयीचा, सर्व भाषांना लागू पडेल असा सिद्धांत मांडता येणे अशक्य आहे. एक म्हणजे अशा नादानुवर्ती वाटणाऱ्या शब्दांची संख्या कोणत्याही भाषेत अगदी मर्यादित असते. दुसरे म्हणजे एका भाषेत जे शब्द नादानुवर्ती वाटतात, त्याच अर्थाचे इतर भाषांतील शब्द नादानुवर्ती वाटतीलच असे नाही. तिसरे म्हणजे नादानुवर्ती वाटणारे शब्दही पूर्णतः नादानुवर्ती नसतात; त्यात संकेतजन्य भाग बराच असतो. या सर्व कारणांमुळे भाषिक नादानुवर्तित्वाचा सिद्धांत आधुनिक भाषाविज्ञानात मान्य झालेला नाही. भाषिक ध्वनी व त्यांचे अर्थ यांमधील संबंध अंगभूत नसून यादृच्छिक व संकेतजन्य असतात. हे आधुनिक भाषाविज्ञानाचे एक मुलभूत तत्त्व आहे.

असे असले तरी शब्दांमधील ध्वनींचा मानसिक परिणामांचे महत्त्व मात्र डावलता येत नाही. काही ध्वनी मधुर, मृदू वाटतात, तर काही कठोर, खडबडीत वाटतात. ध्वनींचे उच्चारण कसे होते, याच्याशी याचा काही संबंध आहे का ? या दृष्टीने पुढील आडाखे मांडता येतील :

(अ) स्वर हे व्यंजनापेक्षा अधिक मधुर किंवा नादमय वाटतात.

(आ) स्वरांपैकीही तोंडाच्या पोकळीतील जास्तीत जास्त जागेचा उपयोग जे स्वर करतात, ते अधिक नादमय वाटतात. मराठीमध्ये "आ" हा स्वर या दृष्टीने सगळ्यांत अधिक नादमय ध्वनी ठरतो. (हिंदुस्थानी संगीतात "आ" काराला, "आलापी" ला जे महत्त्व आहे, त्याचेही कारण आकाराची भरीव वाटणारी नादमयता हेच असावे.)

(इ) व्यंजनापैकी अर्धस्वर ("य्","व्"), नासिक्ये ("ञ","न्","म्") आणि पार्श्विक ("ल्") हे ध्वनी "प्रवाही" (continuants) असल्याने – म्हणजे ते सलग उच्छ्वासामुळे निर्माण होत असल्याने – इतर व्यंजनापेक्षा अधिक नादमय वाटतात.

(ई) घोष (voiced) व्यंजने ("ब्","द्","ग्", इ.) अघोष व्यंजनांपेक्षा ("प्","त्","क्" इ.) अधिक नादमय वाटतात.

(उ) मूर्धन्य व्यंजने ("ट्","ठ्","ड्","ढ्","ण्","ळ्") आणि कंपित व्यंजने ("र्") यांत नादमयता फार कमी असते.

(ऊ) संयुक्त व्यंजनात नादमयता कमी असते.

हे वर दिलेले आडाखे अतिशय ढोबळ स्वरूपाचे आणि खूपसे "वाटण्या" वर अवलंबून असलेले (impressionistic) आहेत, ही गोष्ट ध्यानात ठेवायला हवी. आता या चर्चेचा शैलीशी संबंध कसा पोहोचतो, ते पाहू.

शब्द हा त्याच्या नादरूपामुळे मूलतः श्रवणेंद्रियाचा विषय असला, तरी त्याला स्पर्श, रस, रूप, गंध हे गुणही असल्याने शब्दाला आपला म्हणण्यासाठी इतर इंद्रियांमध्ये कलह लागेल, असे नाट्यमय वर्णन करताना ज्ञानेश्वर शब्दाच्या नादमयतेचाच उपयोग करून घेतात ! पुढील चरणांत त्याची साक्ष पटते :

(२) साहाजें शब्दु तरि विषो श्रवणाचा । परि रसना म्हणे रसु हा आमुचा ।।
घ्राणासि भावो जाये परिमळाचा । हा तोचि कां होईल ।।
नवल बोलतिये रेखेची वाहाणी । दावितां डोळेतां डोळेयां पुरो लागे आणी ।।
ते म्हणती उघडली खाणी । रूपांची हे ।।

(ज्ञानेश्वरी : ६ : १७-१८)

यादवकालीन मराठीत उकाराचे प्राबल्य होतेच, शिवाय सामान्यरूपांतही एकारागम ("डोळेयां") व इकारागम ("बोलतिये") होत असे. ज्ञानेश्वरीमध्ये तर यांचा आढळ अत्यंत प्रकर्षाने होतो. "शब्दु" आणि "रसु" यांतल्या उ-कारामुळे हे शब्द मधु वाटतातच, शिवाय "आमुचा" यातल्या उ-काराशी नाते साधल्याने त्या चरणातले अर्थदृष्ट्या तीन सर्वात महत्त्वाचे शब्द नादसंबंधांनी बांधले जातात. "रेखेची" असा एकारयुक्त शब्द आल्यावर त्या व त्यापुढील चरणांत "बोलतिये", "डोळेयां", "लागे", "ते", "हे" या शब्दांतून एकार घुमू लागतो. हाही ज्ञानेश्वरांच्या अचूक नादसंवेदनेचा पुरावा म्हणायला हवा.

तुकारामांच्या पुढील चरणातही उ-काराचा व "ल" या प्रवाही ध्वनीचा वापर पाहण्यासारखा आहे :

(३) वाटुली पाहतां सिणले डोळुले ।

"वाटुली" व "डोळुले" या शब्दांत लघुत्वसूचन, लाडिकपणा, जवळीक तर आहेच, शिवा त्यांचा "सिणले" या क्रियापदाशी मूर्धन्य ध्वनी व "ल" यांमुळे संबंध जोडला गेला आहे – विशेषतः "सिणले डोळुले" यात अनुप्रास साधला गेला; "वाट" ची "वाटुली" आणि "डोळा" चा "डोळुला" करून शिशुभाषेशी जवळीक साधली. त्यामुळे तुकारामांना अभिप्रेत असलेली वारकरी संप्रदायाची "वात्सल्यभक्ती" प्रत्ययकारी झाली, असे निश्चितपणे म्हणता येईल.

संगीतामध्ये ध्वनीचे माधुर्य वा नादमयता हा स्वयमेव एक निकष असू शकतो. आवाज गोड असणे हे संगीतातील एकमेव नसले तरी एक मूल्य आहे, हे निश्चित. काव्यात मात्र नादमाधुर्य हे स्वयमतेव मूल्य असू शकत नाही. आशयाच्या अभिव्यक्तीसाठी आवश्यक असतील त्या ध्वनींची योजना - मग ते ध्वनी मधुर असोत वा कर्कश असोत – हे काव्याच्या यशाचे गमक मानायला हवे. "ब्", "द्", "ल्", "व्" हे ध्वनी पुनरावृत्त झाल्याने बालकवींच्या

(४) बुदबुद-लहरी फुलवेली
फुलव सारख्या भंवताली

या ओळी सुखद परिणाम घडवितात, एवढेच म्हटल्याने त्यांचे काव्यात्म मूल्य श्रेष्ठ ठरणार नाही. हे नादमाधुर्य उपरे, लादलेले नाही, तर ते अर्थवाहक आहे, हे जास्त महत्त्वाचे आहे. इथे वर्णन होते आहे "बालझऱ्या" चे : या शब्दाला पूरक असे "बालवसंत", "बालतरू", "बाळ", "कान्हा" असे शब्द कवितेत सारखे येत राहतात. या बालझऱ्याचे बोबडे, लाडिक बोल "बुडबुड लहरी" पेक्षा "बुदबुद लहरी" मधून अधिक नेमकेपणाने व्यक्त होतात. ईकार, उकार, "ल्" आणि "व्" या नादमय ध्वनींच्या पुनरावृत्तीमुळे हा बोबडेपणाचा, कोमलतेचा परिणाम वाढतो. "र्" हा सुटा असताना किंवा "करडा", "रडका", "पांढरा" यांसारख्या शब्दांत अवतरताना अत्यंत कठोर वाटणारा ध्वनीसुद्धा "ल्","ह्" आणि "ई" या ध्वनींच्या सान्निध्यात आल्याने "लहरी" या शब्दात अधिक कोमल, बोबडा व लाडिक वाटतो. शिवाय या "री" चा संबंध दोन वेळा येणाऱ्या "ली" शी जोडली गेल्यानेही त्याची कर्कशता कमी होते आणि काव्यात्म परिणाम साधला जातो.

मात्र काव्यात्म परिणाम केवळ श्रुतिसुभग वा माधुर्ययुक्त शब्दांनीच साधला जातो, असे नाही. "लाकुड" हा शब्द ध्वनिमाधुर्याच्या दृष्टीने कोरडाच म्हणावा लागेल. पण

(५) काय गळ्यांत घालुनि तुळशीची लाकडें ।
ही काय भवाला दुर करतिल माकडें ।।

या रामजोश्यांच्या चरणांत तो उचित परिणाम साधतो, असेच दिसून येते. आशयाच्या दृष्टीने कर्कश नादांची आवश्यकता असेल, तेव्हा कवी कर्कश नादांचाच कसा प्रभावी उपयोग करतो, ते गरुड व सर्प यांच्या झुंजीचे वर्णन करणाऱ्या सावरकरांच्या पुढील चरणात दिसेल :

(६) दंता वक्रां क्रकचनखरां घासतां धार आली ("आकांक्षा")

बालकवींच्या "खेड्यातील रात्र" या कवितेत आशयाच्या दृष्टीने "अंधार" हा शब्द केंद्रस्थानी आहे. या अंधाराची सधनता, त्याचा भयानक काळा रंग, आणि घुमणारा भयप्रद आवाज या साऱ्यांचा अतिशय प्रत्ययकारी, अनुभव बालकवी देतात. याचे एक महत्त्वाचे कारण म्हणजे "अंधार" या शब्दांशी नादसंबंधित असणारे शब्द – विशेषतः आ-संपृक्त रकाराची पुनरावृत्ती करणारे शब्द – कवितेत वेगवेगळ्या स्थानी वेगवेगळ्या रूपांत घुमत राहतात :

(७) अ) वडाचा पार/काळ्याशार/आर ना पार;

आ) भरे भरपूर/रात देत हुंकार/रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर;

इ) भर रानी

यांतील बहुसंख्य रकार शब्दान्ती आले असले, तरी त्यांचा उच्चार स्वररहित करायचा असल्याने हा कंपित ध्वनी (trill) अधिकच भरीव होतो व त्यामुळे भयाचा परिणाम वाढतो.

शेक्सपिअरच्या मक्बेथ या नाटकात पहिल्याच प्रवेशात चेटकिणींनी सामूहिकपणे म्हटलेल्या पुढील ओळी पाहा :

(८) Fair is foul, and foul is fair.
Hover through the fog and filthy air – (I.i. 10-11)

यांतली fair व foul यांची उलटापालट/f/या अघोष, दंत्यौष्ठ्य घर्षक (ओष्ठ्य स्पर्श व्यंजन "फ्" नव्हे), कठोर व्यंजनाची सतत होणारी पुनरावृत्ती; through व filthy मध्ये होणारी th या अघोष दंतमूलीय घर्षक (दन्त्य स्पर्श "थ्" नव्हे) व्यंजनाची होणारी पुनरावृत्ती, या साऱ्या नादसंबंधांतून अशुभ, दूषित व भयावह वातावरणाचे सूचन होण्यास मदत होते. (/f/ या दंत्यौष्ठ्य ध्वनीमुळे तुच्छतासूचनही होते का ?) आता मक्बेथने नाटकात उच्चारलेले पहिलेच वाक्य पाहा :

(९) So foul and fair a day I have not seen (I.iii. 38)

यात fair व foul हे शब्द व त्यांतील नादसंबंध पुनरावृत्त झाल्याने मक्बेथ कोणत्या विश्वात प्रवेश करतो आहे, याचे नेमके सूचन होते. शिवाय या शब्दांशी अर्थदृष्ट्या व नाददृष्ट्या संबंधित असणारे false, fear यांसारखे शब्दही या नाटकात अनेकदा येतात. fair साठी "शुभ" व foul साठी "अमंगळ" अशी शब्दयोजना केल्याने शिरवाडकरांच्या अनुवादात मुळातल्या अभद्र परिणामांच्या या छटा हरवून गेल्या आहेत.

नादमयतेचा विचार करताना वर आपण ध्वनींच्या पुनरावृत्तीचा उल्लेख केला. ध्वनींच्या पुनरावृत्तीचा संबंध काव्याच्या लयपूर्णतेशीही पोहोचतो. भाषेच्या सर्वसामान्य वापरातही "लय" असते का ? असली तर या लयीचा काव्यातल्या लयीशी काय संबंध असतो ? – हे प्रश्न आता आपण विचारात घेऊ.

भाषावैज्ञानिकांच्या दृष्टीने लयीचा संबंध सुट्या लघुतम ध्वनींशी म्हणजे स्वनिमांशी नव्हे, तर स्वनिमांच्या विन्यासातून वा विशिष्ट जुळणीतून निर्माण होणाऱ्या "अक्षरां" शी वा "अवयवां" शी (syllable) आहे. म्हणजे असे की प्रत्येक भाषेत अक्षरे एका विशिष्ट नियमाने सारख्या कालांतराने पुनरावृत्त होतात; व त्यातूनच त्या भाषेची नैसर्गिक लय निर्माण होते. नैसर्गिक भाषिक लयीचे दोन प्रकार आहेत :

(क) इंग्रजीसारख्या भाषेत अक्षरांवरील बलाला किंवा आघाताला (stress/accent) फार महत्त्व आहे. या भाषेत बलयुक्त अक्षरे ही खूपशा नियमितपणे – म्हणजेच सारख्या कालांतराने पुनरावृत्त होतात; या लयीला बल-नियत (stress-timed) लय म्हणतात. पुढील दोन वाक्यांची तुलना केली तर मुद्दा स्पष्ट होईल :

(१०) अ) The 'man 'laughed.

आ) The 'manager 'laughed. (' म्हणजे बलदर्शक खूण)

या दोन वाक्यांतील man व manager हे अनुक्रमे एकाक्षरी व तीन-अक्षरी असले, तरी त्यांच्या उच्चारणासाठी जवळजवळ सारखाच वेळ लागतो, याचे कारण बलहीन अक्षरे अगदी कमी वेळात उच्चारली जाऊन त्यामुळे बलयुक्त अक्षरे नियमितपणे येण्यास मदत होते. इंग्रजीमध्ये दुर्बळ उच्चारणरूपे (weak forms) इतक्या विपुलतेने असण्याचे कारण तिची बलनियत लय हेच आहे. उदा. "a" या उपपदाचा सबळ उच्चार 'ए' तर दुर्बळ उच्चार अल्प 'अ्' of चा/ऑव्ह/हा सबळ तर/अव्ह/हा दुर्बळ उच्चार; and चा/अँड्/हा सबळ तर/अन्/हा दुर्बळ उच्चार; इत्यादी.

(ख) याच्या उलट फ्रेंचसारख्या भाषेत बलापेक्षा अक्षरांच्या लांबीला जास्त महत्त्व असते. यातील लय बलावर अवलंबून नसते. कारण सर्वसाधारणपणे सगळी अक्षरे सारखाच बलभार असणारी मानली जातात व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या लयीला अक्षरनियत (syllable-timed) लय म्हणतात. मराठी भाषेची प्रकृती ही अक्षरनियत लयीकडे झुकणारी आहे.

भाषांच्या नैसर्गिक लयीसंबंधीचा मुद्दा शैलीविज्ञानाच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाचा आहे, कारण या नैसर्गिक पायावरच त्या त्या भाषेतील काव्याची लय अवलंबून असते. मराठीच्या अक्षरनियत अशा नैसर्गिक लयीमुळे तिच्या पद्यरचनाशास्त्रात (छंद शास्त्रात) अक्षरांच्या लघु-गुरुत्वाला प्राधान्य आहे, हे उघड आहे. अर्थात पद्यातील लयबंध हे नैसर्गिक लयीपेक्षा खूपच ठळक केलेले असतात (हे एक प्रकारचे नियमोल्लंघन वा संकेतोल्लंघनच असते); आणि त्यासाठी अनुप्रास, यमक, वृत्त-छंदांचे नियम इ. तंत्रे वापरण्यात येतात. खरे पाहता, भाषेची नैसर्गिक लय आणि पद्यरचनेच्या संकेतातून मिळणारी नियमित अक्षरचौकट यांच्यातील ताणसंबंधांमधूनच काव्याची लय निर्माण होते, असे म्हणता येईल.

सर्व काव्य पद्यरचनेचे वृत्त-छंद इत्यादी संकेत पूर्णतः पाळूनच लिहिले जाते, असा मात्र याचा अर्थ नाही. हे संकेत वा नियम पूर्णतः पाळून निर्माण होणारी रचना ही "पद्यच" राहाते, "काव्य" होत नाही, या भूमिकेत बरेच तथ्य आहे. मोरोपंत, गोविंदाग्रज यांसारख्या कवींच्या रचनांत या सांकेतिक स्वरूपाच्या पद्याची अनेक उदाहरणे सापडतात. या पद्याचा परिणाम हा प्रामुख्याने यांत्रिक स्वरूपाचा असतो. भावनेच्या अभिव्यक्तीसाठी या नियमांना मुरड घालावी लागते, म्हणजेच नियमोल्लंघन करावे लागते.

मिल्टनच्या Paradise Lost या महाकाव्यातील पहिलीच ओळ उदाहरणादाखल घेता येईल :

(११) (अ) Of ‘mans first ‘diso ‘bedience ‘and the ‘fruit

वर दाखविल्याप्रमाणे (बलहीन-बलयुक्त) अशी अक्षरांची नियमित रचना ठेवून चरणाचे पाच भाग करता येतात. हा रचनाबंध इंग्रजी पद्यरचनाशास्त्रात पायाभूत स्वरूपाचा मानला जातो. याला iambic pentameter असे नाव आहे. परंतु या सांकेतिक रचनेपेक्षा

(आ) Of ‘man’s ‘first ‘diso ‘bedience and the ‘fruit

अशी बलरचना ठेवून ओळ वाचली तर अनपेक्षितपणे बल first या अक्षरावर येतो आणि अवज्ञेचे “पहिलेपण” चटकन जाणवते, आणि बहुधा मिल्टनला तेच अभिप्रेत असावे.

आधुनिक काव्याने पारंपरिक पद्यरचनेच्या संकेतांच्या बंधनांत अडकायचे नाकारून छंदमुक्त तंत्रांचा स्वीकार केलेला आहे, हे खरे. परंतु यमक, अनुप्रास, विराम इत्यादींचा उपयोग अजूनही काव्यात होतो व त्यामुळे काव्याला ठळक-नापरिमाण व लयपरिमाण लाभते, हेही नाकारता येणार नाही. पु.शि.रेग्यांच्या “त्रिधा राधा” या कवितेत शीर्षकापासून नादरचनेला प्रारंभ होतो. गंगाधर पाटील (१९७५ : १०२-०५) यांनी म्हटल्याप्रमाणे या कवितेत कृष्णाच्या तीन नादरूपांना राधेची तीन वृत्तिरूपे प्रतिसाद देत राहातात. बारा ओळींच्या या मिताक्षरी (३१ शब्द) कवितेत अनेक प्रकारचे नाद-अर्थ संबंध खेळते राहातात :

(१२) (अ) हरि-बावरी; गोविंद-स्वच्छंद; कृष्ण-विप्रश्न (उच्चार : ष्ण)

(आ) राधा-मनबाधा-प्रियंवदा-चिरतंद्रा; ही यमके, आणि

(इ) “युगानुयुगिची” या नाददृष्ट्या व अर्थदृष्ट्या अत्यंत महत्त्वाच्या शब्दाचे तीन वेळा पुनरावर्तन;

या साऱ्यांतून कृष्ण-राधेच्या चिरंतन संबंधांचेच सूचन होत राहाते.

अक्षरांची संख्या मोजून त्यांचा वापर करणे, ही इंग्रजी पद्यरचनाशास्त्रात रूढ असणारा महत्त्वाचा संकेत होय. या संकेताविरूद्ध हॉपकिन्झ् या कवीने बंड केले आणि इंग्रजी भाषेच्या नैसर्गिक बलनियत लयीला काव्यात महत्त्वाचे स्थान दिले. बोलीभाषेची लय काव्यात पकडून जिवंत भावनेचा ओघ काव्यात निर्माण करणे, हे हॉपकिन्झ्चे उद्दिष्ट होते. (बलहीन-बलयुक्त) अशा अक्षरबंधांच्या पुनरावृत्तीमुळे निर्माण होणाऱ्या रूढ, सांकेतिक लयीला हॉपकिन्झ् “धावती लय” (running rhythm) म्हणतो. दोन चरणांत बलहीन व बलयुक्त अशा दोन्ही प्रकारच्या अक्षरांची संख्या संकेतानुसार समान असायला हवी. या संकेताचे बंधन झुगारून केवळ बलयुक्त अक्षरांचीच संख्या समान असली की पुरे, असा नवा संकेत हॉपकिन्झ्ने निर्माण केला व त्यातून निर्माण होणाऱ्या लयबंधाला “उसळणारी/आघाती लय” (sprung rhythm) हे नाव दिले. मिल्टनच्या वर उद्धृत केलेल्या ओळीचे आपण पाच सारखे भाग पाडू शकतो, असे वर म्हटले. हे भाग अक्षरांच्या संख्येवर आधारलेले असतात. त्यांना metrical feet असे म्हणतात. हॉपकिन्झ् मात्र foot या संकल्पनेला महत्त्व देत नाही. म्हणजे एकूण अक्षरांच्या संख्येपेक्षा फक्त बलयुक्त अक्षरांच्या संख्येवर त्याची लय अवलंबून असते. The Wreck of the

Deutschland या दीर्घकवितेत एका बुडालेल्या बोटीवरील पाच फ्रँन्सिस्कन् जोगिणींचे वर्णन करणारे पुढील चरण पाहा :

(१३) Loathed for a love men knew in them
Banned by the land of their birth
Rhine refused them. Thames would ruin them
Su'rf. sn'ow, ri'ver and e'arth
Gn'ashed :

यांतल्या शेवटच्या दोन चरणांतील अक्षरबलांची रचना पाहा. शेवटून चरणात तीन बलयुक्त अक्षरे एकामागून एक आघात करीत येतात; त्यानंतर एक बलहीन अक्षर येते व नंतर बलयुक्त अक्षराने चरण संपला, तरी वाक्य पुढील चरणात वाहत राहाते, आणि Gnashed या शब्दावर अत्यंत जोराचा आघात आपोआपच येतो. उसळी खाऊन येणाऱ्या या आघातामुळे gnash या क्रियापदाचा "क्रोधाने दातओठ खाण्या" चा, म्हणजेच संहाराचा अर्थ अतिशय प्रभावीपणे व्यक्त होतो.

शब्द

साहित्यशैलीचा शब्दांच्या दृष्टीने विचार करताना "काव्यात्म" स्वरूपाच्या शब्दांचा खास वेगळा असा वर्ग असतो का, व त्याच्यामुळे काव्याची भाषा दैनंदिन भाषेपेक्षा वेगळी वाटते का, हे प्रश्न महत्त्वाचे आहेत. दैनंदिन भाषेपेक्षा काव्यभाषेचा व्यापार वेगळा असतो, हा विचार भारतीय व पाश्चात्य परंपरांत प्राचीन काळापासून चालत आलेला आहे. या पारंपरिक विचाराचाच एक महत्त्वाचा भाग म्हणजे काव्याची स्वतःची अशी, "काव्यात्म" शब्दकळा असते, असे मानणे होय. अपरिचित शब्द, अलंकरणे इ. वापरून काव्याची भाषा सर्वसामान्य, गद्यप्राय भाषेपासून उंचावली जाते, हा विचार ॲरिस्टॉटलमध्ये आहे. संस्कृतातील अलंकारविचारही काहीसा याच स्वरूपाचा आहे. काव्यातील शब्दांविषयी एकदा ही भूमिका स्वीकारली की काव्यात्म शब्दकळेचे (व त्याचबरोबर काव्यात्म विषयाचे) संकेत रूढ होऊ लागतात व त्यामुळे सर्वसामान्य भाषेपासून काव्यात्म भाषा दूर सरकते. या दोन व्यवहारांत पुन्हा सलगता, दुवा निर्माण करण्यासाठी काव्यपरंपरेमध्ये क्रांती घडून यावी लागते, अशा आशयाचा विचार टी. एस्. एलियट्ने (Eliot. 1953 : 62-63) मांडलेला आहे.

खास काव्यात्म शब्दांचा वेगळा वर्ग असतो, असे मानून काव्य लिहिणाऱ्या इंग्रजी कवींची परंपरा १६ व्या शतकात स्पेन्सरपासून सुरू झाली. मिल्टनने तिचा विकास केला आणि रॉबर्ट ब्रिजिझ्सारख्या २० व्या शतकाच्या प्रारंभकाळातील कवींपर्यंत तिचा प्रभाव राहिला. आधुनिक कवी व समीक्षक मात्र अशा काव्यात्म मानल्या जाणाऱ्या शब्दकळेतून (व त्याच्याशी संबंधित अलंकरण-प्रक्रियांतून) काव्य निर्माण होते असे मानीत नाहीत. आधुनिक समीक्षकांनी इंग्रजी काव्याचे जे पुनर्मूल्यन केले आहे, त्यात स्पेन्सरवादी व मिल्टनवादी परंपरेपेक्षा आपापल्या काळातील बोलीभाषेचा वापर करून जिवंत परिणाम साधणाऱ्या चॉसर, शेक्सपिअर, डन्, वर्डस्वर्थ, ब्राउनिंग, हॉपकिन्झ् या परंपरेला प्राधान्य दिले आहे.

मराठीमध्ये केशवसुत-बालकवींनंतर रविकिरण मंडळातल्या कवींनी-विशेषतः माधव जूलियन यांनी - फार्शी, उर्दू व गावठी मराठी शब्दांची भेसळ करून "काव्यात्म" शब्दकळेचे संकेत निर्माण करून ठेवले. त्यांची हास्यास्पदता केशवकुमारांनी झेंडुची फुले या विडंबनसंग्रहात

नेमकी पकडली. “तपाळ”,“लघाळ”,“कुद्रती”,“बहेत्तांतिल परी”,“यौवनमञ्जरी” या प्रकारच्या शब्दकळेचे बहारीचे विडंबन करून त्यातल्या ढोबळ सांकेतिकतेला केशवकुमारांनी जबरदस्त हादरे दिले. काव्यात्म आधुनिकता देण्याच्या व “काव्यात्म” शब्दकळेपासून सोडवण्याच्या भरात मर्ढेकरांनी दुसरे टोक गाठले. “पॉलिशलेली”, “पंक्चरली”, “पंपतो”, अशा शब्दांचा काहीसा अतिरेकी वापर त्यांच्या काव्यात झाला आणि त्यातून “आधुनिक” शब्दकळेविषयीचेही बटबटीत संकेत निर्माण झाले. “काव्यात्म” शब्दकळा केंद्रस्थानी ठेवून काव्य लिहिणारा एक नवीन प्रवाह ग्रेस यांच्या काव्यातून अलीकडे निर्माण झालेला आढळतो. त्याचे अनुकरण व समर्थनही होताना दिसते (पाहा : वीणा आलासे, १९७९). “काव्यात्म” शब्दकळा निर्माण करण्याचा ग्रेस यांचा सोस कुठल्या थराला गेला आहे, याची थोडीशी कल्पना पुढील यादीवरून येईल : हिमसंध्या, हिमगंध, हिमकंपित, हिमभारी, घनभारी, घनवसंत, सांज-घन, सांज-वन, अंधानबन, आषाढबन, मातृबन, राघववेळ, छायावेळ, स्तनवेळ, चंद्रधून, चंद्र-उदयिनी, चंद्रमाधवी, चंद्रकुळ, सागरतंद्री, लांटांध, स्वप्नांध, शिल्पांत, शिल्पध्यान, सशिल्पधर, रक्तगंध, प्राक्तनगंधी, हळदफेड… असले किमान दोनचार शब्द तरी प्रत्येक कवितेत यायलाच हवेत, अशा प्रतिज्ञेने ग्रेस काव्य लिहितात की काय, असा संशय यायला सांगतो. असे नवे तयार केलेले शब्द बाजूला ठेवले तरी त्यांच्या काव्यातील इतर शब्दही (व त्याचबरोबर, अर्थात प्रतिमाही) खास “काव्यात्म” मानल्या गेलेल्या शब्दभांडारातून उचलून कवितेत पेरलेल्या असतात. त्यामुळे दैनंदिन भाषेपासून ही भाषा खूपच दूर जाते. पण काही वेळा दैनंदिन भाषेतील “गद्यप्राय” शब्द वापरणारा एखादा चरण मध्येच येतो आणि कवीला अभिप्रेत नसणारी विसंगती निर्माण करून जातो :

(१४) हृदय भरूनि आले ऐक माझी कहाणी
नितळ सर ढगांची वर्षली की विराणी
जळभर हंबरली सांजधेनू गळ्याशी
पिउनि परत आली गार आत्ताच पाणी

(चंद्रमाधवीचे प्रदेश : “हृदय भरूनि आले”.)

या कवितेतील इतर दोन कडव्यांतील शब्द पाहा : “वृक्षमाळा”, “गिरिशिखरे”, “गगन”, “मेघ”, “ललाटी”, इत्यादी. आता या साऱ्या शब्दकळेशी जुळणारे “प्राशुनि”, “हिमस्पर्शित”, “जळ”, “आत्ताचि” असे शब्द वापरण्याऐवजी “पिउनि”, “गार”, “आत्ताच” असले शब्द वापरल्याने एकूण कवितेचेच विडंबन झाल्यासारखे वाटते.

भाषेत उपलब्ध असणारे शब्द पुरेसे न वाटल्याने नवे शब्द घडवणे वा उपलब्ध शब्दांना नवे रूप देणे ही संकेतोल्लंघनांची प्रवृत्ती सर्जनशील कलावंतामध्ये असते, हे खरे. मात्र ही प्रक्रिया घडत असताना, तरल असला तरी अत्यंत मूर्त व निश्चित असा अनुभव कवीला आलेला आहे आणि तो नेमकेपणाने व्यक्त करणारा शब्द शोधण्याची कवीची सगळी ताकद पणाला लागली आहे असे जाणवले, तरच या शब्दांची अपरिहार्यता पटते. केशवसुतांनी “झपूर्झा” हा शब्द का (नुसता केव्हा, कुठे कसा नव्हे) घडवला असेल ? नादाच्या दृष्टीने विचार करता “जा पोरी जा” या झिम्म्याच्या खेळातील ओळीची गती शिगेला पोचल्याने जो नादबंध निर्माण होतो, त्यावरून केशवसुतांना हा शब्द सुचला असावा असे समीक्षक मानतात. परंतु अर्थाच्या दृष्टीने, अनुभवाचे स्वरूप व्यक्त करण्याच्या दृष्टीने या शब्दाने काय साधले ? केशवसुतांना जी भावावस्था व्यक्त करायची होती, तिच्यासाठी “धुंदी”, “तन्मयता” केशवसुतांना जी भावावस्था

व्यक्त करायची होती, तिच्यासाठी “धुंदी”, “तन्मयता”, “एकरूपता”, “समाधी”, “बेहोशी” यांसारखे शब्द पुरेसे नव्हते का ? असा विचार केला तर असे दिसेल की या उपलब्ध असणाऱ्या शब्दांतून व्यक्त होणारा भावाशय बव्हंशी स्थिर, गतिहीन स्वरूपाचा आहे. केशवसुतांना जी गतिमान तन्मयता व्यक्त करायची आहे, त्यासाठी नवा शब्द तयार करणेच अपरिहार्य होते. हा नवा शब्द धुंडाळण्याची गतिमान व नाट्यमय प्रक्रियाच केशवसुतांनी या कवितेच्या प्रारंभी उभी केली आहे, आणि या शोधातूनच “झपूर्झा” शब्दाचे नवसर्जन झाले आहे.

पु.शि.रेग्यांच्या “पुष्कळा” या कवितेतले शब्दांच्या पातळीवरील नियमोल्लंघनही अपरिहार्य असल्याचे जाणवते. प्रेयसीच्या “अंगा” चा, डोळे, ओठ, बाहू व ऊर यांच्या पुष्कळपणाचा, तसेच “बघताना” च्या व “देताना” च्या क्रियांमध्ये असणाऱ्या उत्सुकता आणि विपुलता या दोन्ही गुणांचा अत्यंत मूर्त अनुभव “पुष्कळा”, “पुष्क-कळावंती”, “पुष्कळणारी” या नव्याने घडविलेल्या शब्दांतून मिळतो. “पुष्कळ” या शब्दाच्या पुनरावृत्तीतूनही हा अनुभव अधिक मूर्त व सधन होतो. मात्र एक खटकणारी गोष्ट म्हणजे पहिल्या चरणात

(१५) पुष्कळ अंग तुझं, पुष्कळ पुष्कळ मन

असा “मना” चा आलेला उल्लेख तिथेच थबकून राहातो आणि पुढे “तना” च्या पुष्कळपणाविषयीच कविता बोलत राहाते.

बहिरी ससाण्याचे उड्डाण व त्यातून कवीला होणारी दैवी सामर्थ्याची जाणीव यांचे चित्रण करणारे The Windhover हे हॉपकिन्झचे सुनीत नाद, लय व शब्दांचा उपयोग या तिहींचा परिणाम किती समर्थपणे घडविते, ते पाहण्यासारखे आहे. इंग्रजीमध्ये achieve या क्रियापदापासून achievement हे नाम साधते. परंतु

(१६) the achieve of, the mastery of the thing

असे वर्णन करताना achieve हेच रूप हॉपकिन्झने नामासारखे वापरलेले आहे. नियमोल्लंघनामुळे achievment चा पसरटपणा टाळून गोळीबंदपणाचा परिणाम तर साधलेला आहेच; शिवाय क्रियापदांशी निगडित असणारा क्रियेचा गतिमान अर्थ (जो achievment मध्ये आला नसता) तोही सूचित झाला आहे. बहिरी ससाण्याच्या उड्डाणातील गतिमानता, वाऱ्याला आव्हान देणारे त्याचे सामर्थ्य, त्याच्या हालचालीतील प्रचंड आत्मविश्वास, रासवट शक्ती आणि सौंदर्य, हे सर्व गुण पुढील ओळीत अगदी ठाशीवपणे व्यक्त होतात :

(१७) Brute beauty and valour and act, oh, air, pride, plume here
Buckle !...

Buckle हा शब्द इंग्रजीत नाम आणि क्रियापद अशी दोन्ही कार्ये करू शकतो. परंतु नेहमीच्या संकेतानुसारी वापरात तो एक तर नाम म्हणून तरी वापरला जाईल, किंवा क्रियापद म्हणून तरी. हॉपकिन्झच्या वरील चरणात मात्र तो दोन्ही कार्ये एकाच वेळी करतो, असे म्हणता येईल. बलयुक्त अक्षरांची रचना, वाक्यरचना आणि चरणातील स्थान या तीनही दृष्टिकोनांतून हा शब्द मोक्याच्या जागी आहे व त्यामुळे बहिरी ससाण्याच्या उड्डाणातले सगळे गुण या शब्दात एकवटल्यासारखे, buckle झाल्यासारखे वाटतात.

शब्दांच्या पातळीवर शैलीचे विश्लेषण करताना आपल्याला शब्दांच्या व्याकरणात्मक कार्याचा (शब्दजाती, इ.) विचार करावा लागला आहे, हे वरील विवेचनात दिसून येईल. खरे म्हणजे केवळ शब्दांची पातळी सोडून आता आपण वाक्यविन्यासाच्या पातळीकडे सरकतो आहोत. शैलीचे स्वरूप शब्दकळेमुळे तर निश्चित होतेच. परंतु तेवढेच, कदाचित जास्त प्रमाणात ते शब्दांच्या जुळणीमुळे म्हणजेच वाक्यविन्यासामुळे निश्चित होते. कारण शब्द हे सुटे सुटे अवतरत नसतात तर "वाक्य-बद्ध" होऊनच भाषिक व्यवहारात ते येत असतात.

वाक्य

आधुनिक भाषाविज्ञानामध्ये "वाक्य" या भाषिक संरचनेच्या पातळीला असाधारण महत्त्व अलीकडे प्राप्त झालेले आहे. याचे मुख्य कारण म्हणजे चॉम्स्कीच्या रचनांतरणाच्या सिद्धांतात वाक्यविन्यासाला असलेले गाभ्याचे स्थान हे होय. ध्वनी व अर्थ या पातळ्यांचा सांधा वाक्यविन्यासामुळे जोडला जातो, असे चॉम्स्की मानतो. त्यामुळे सुरचित वाक्यांची रचना सुस्पष्टपणे निर्देशित करणे आणि वाक्यांच्या वेगवेगळ्या प्रकारांतील संबंध उलगडून दाखविणारे नियम देणे, हे भाषावैज्ञानिक वर्णनाचे साध्य असते, अशी त्याची भूमिका आहे.

शैलीच्या दृष्टीने वाक्यविन्यासाचा विचार करण्याआधी एक मुद्दा स्पष्ट होणे आवश्यक आहे. वाक्यविन्यासाच्या दृष्टीने प्रत्ययघटित आणि शब्दक्रमघटित असे भाषांचे वर्गीकरण करता येते. संस्कृतसारख्या भाषेत वाक्यातील शब्दांचे एकमेकांशी असणारे संबंध वाक्यातील त्यांच्या स्थानापेक्षा त्यांना लागलेल्या प्रत्ययांवरून निश्चित होतात. उलट इंग्रजीसारख्या भाषेत प्रत्ययांपेक्षा शब्दक्रमावरून वाक्यविन्यासात्मक संबंध ठरतात. मराठी (आणि इतर आधुनिक भारतीय भाषा) यांची परिस्थिती या दोहोंपेक्षा भिन्न आहे. येथे प्रत्यय तर आहेतच; पण ते शब्दांची वाक्यविन्यासात्मक कार्ये नीटपणे स्पष्ट करू शकत नाहीत, असे काहीसे चित्र दिसते. उदाहरणार्थ, कर्ता व कर्म यांना एकच प्रत्यय असणे :

(१८) रामाला रावणाला धडा शिकवायचा होता. (प्रत्यय : "ला")

(१९) राम पेढा खातो. (प्रत्यय : शून्य)

किंवा कर्ता व करण यांचा एकच प्रत्यय असणे :

(२०) रामाने किल्लीने कुलूप उघडले (प्रत्यय : "ने")

वरील (१८) सारख्या वाक्यावरून मराठीमध्ये काहीवेळा शब्दक्रमावरूनच वाक्यविन्यास ठरतो की काय, असा संशय येतो. कर्ता व कर्म ही कार्ये कशाच्या आधारे ठरवायची (प्रत्ययाच्या, शब्दक्रमाच्या, क्रियापदनियंत्रणाच्या की अर्थाच्या ?) हा मुलभूत प्रश्न भाषावैज्ञानिकांना अजूनही सतावतो आहे.

रचनांतरणवादी भाषावैज्ञानिकांनी इंग्रजीसारख्या भाषेचा शब्दक्रमघटित वाक्यविन्यास उलगडून दाखविण्यात मोठे यश मिळविले आहे, हे खरे; परंतु प्रत्ययघटित तसेच मराठीसारख्या अर्धवट प्रत्ययघटित भाषांच्या वाक्यविन्यासाचे वर्णन रचनांतरणाच्या साहाय्याने कसे देता येईल, याचा फारसा सखोल विचार झाला आहे, असे वाटत नाही. शैलीच्या दृष्टीने वाक्यविन्यासाची चर्चा करताना ही पार्श्वभूमी ध्यानात ठेवायला हवी. कारण वाक्यविन्यासाचे नियमच भिन्न प्रकारचे

असतील, तर त्या नियमांचे उल्लंघन करण्याच्या प्रक्रियाही भिन्न असणार, हे ओघानेच आले. अर्थात वाक्यविन्यासाचे नियम केवळ अंतःस्तरीय रचनेचे (deep structure) व रचनांतरणाचे (transformation) नियम - सर्व भाषांमध्ये सारखेच आहेत की भिन्न आहेत, हे ठरल्याखेरीज याविषयी काही सांगता येणे कठीण आहे.

इंग्लिश व मराठी यांच्या वाक्यविन्यासातील भेदामुळे साहित्याच्या अनुवादाचे प्रश्न कसे गुंतागुंतीचे बनतात, याचे एक उदाहरण पाहण्यासारखे आहे.

पु.शि.रेग्यांनी अवलोकिता या कादंबरीचा प्रारंभ पुढील दोन क्रियापदहीन वाक्यांनी केला आहे.

(२१) 'उन्हाची बाधा. खिडकीच्या तावदानांना.'

या नियमोल्लंघनाचा अनुवाद इंग्रजीत कसा करायचा ? कुमुद मेहतांनी (Mehta 1969) काय मार्ग काढला आहे ते पाहू :

(२२) The sun's witchery is for the window panes

म्हणजे आधी "उन" नंतर "तावदान" हा क्रम तसाच ठेवला आहे. "बाधा" चे नामरूप witchery मध्ये कायम ठेवले आहे; पण क्रियापदाचे काय ? इंग्रजीत be हे केवळ दुवारूपी (linking) क्रियापद असले तरी ते गाळणे, हे इंग्रजीच्या दृष्टीने फारच धाडसाचे नियमोल्लंघन ठरेल, आणि ते ठेवले तर त्याचा विशिष्ट काळ वापरावा लागणार (वर्तमानकाळी "is") रेग्यांनी तर मुळात नेमका हा काळाचा निर्देशच टाळला आहे ! भाषांतरातील for हा शब्द "-ना" या प्रत्ययाचे शब्दशः भाषांतर करतो, पण इंग्रजीच्या दृष्टीने विसंगत ठरतो.

वाक्यविन्यासाच्या नियमांचे उल्लंघन हे गद्यापेक्षा पद्यात जास्त होणार, हे उघड आहे. कारण पद्यात वाक्यरचना त्या मानाने गौण असते, तर अनुप्रास, यमक व इतर नादसंबंध आणि लयसंबंध यांना महत्त्व जास्त असते. अर्थात पद्यातही वाक्यरचनेचे नियम पार्श्वभूमी म्हणून तरी सतत असतातच. काही वेळा कवी ते स्वच्छपणे पाळतात, पण पूर्णपणे नव्हे; त्यांतही सूक्ष्म बदल करून ते परिणाम साधतात. केशवसुतांच्या "स्फूर्ती" मधील हा ध्रुवपदाचा चरण पाहा :

(२३) काठोकाठ भरू द्या पेला फेस भराभर उसळू द्या.

मराठीचा नैसर्गिक शब्दक्रम कर्तृनाम-कर्मनाम-क्रियाविशेषण-क्रियापद असा असतो. मग क्रियाविशेषण चरणात आद्यस्थानी आणून नियमोल्लंघन कशासाठी ? वृत्तासाठी नक्कीच नाही :

(२४) पेला काठोकाठ भरू द्या

ही रचनाही वृत्तानुसारीच आहे. शिवाय चरणाच्या उत्तरार्धाशी अगदी जुळणारी आहे. रचनांच्या समांतरतेची अपेक्षा आणि नैसर्गिक वाक्यरचनेची अपेक्षा या दोहोंचा किंचित भंग करून केशवसुतांनी काय साधले ? एक म्हणजे तो शब्द चरणाच्या व वाक्याच्या आद्यस्थानी आणल्यामुळे त्याच्याकडे लक्ष वेधले गेले. शिवाय हा चरण असातसा नाही. कवितेचे ध्रुवपद आहे; पुनरावृत्त होणारे. आणि खरे म्हणजे अर्थाच्या दृष्टीनेही "काठोकाठ" हा शब्द असातसा

नाही; कवितेचा प्राणच आहे. काठोकाठ भरलेला पेला नसेल तर पुरेशी झिंग कशी येणार नि जिव्हेची बंधने ढिली कशी होणार ? रूढीचे दास कसे खवळणार ? औचित्याचा फोल विवेक कसा जाणार ? छंदीफंदी उच्छृंखलपणा कसा येणार ? आणि तो स्तिमित जगाला ढवळून कसा काढणार ?

पु.शि.रेग्यांच्या "त्रिधा राधा" या कवितेतील चरण पाहा :

(२५) जलवाहिनि निश्चल कृष्ण,
बन झुकले काठी राधा –

संपूर्ण कवितेचा संदर्भ लक्षात न घेता हे चरण वाचले तर दुसऱ्या चरणाचा 'बन झुकले आहे आणि काठावर राधा आहे' असा सरळ अर्थ लावण्याचा मोह होईल. पण येथे "झुकले" हे क्रियापद म्हणून वापरलेले नाही, हे संपूर्ण कवितेचा संदर्भ ध्यानात घेतला की सहज समजते. एक म्हणजे या कवितेत इतरत्र एकही क्रियापद नाही. दुसरे म्हणजे राधेचे वर्णन करणारे इतर चरण या वरील चरणाशी ताडून पाहाता येतात :

(२६) (अ) अन् एक चांदणी राधा.
(आ) अन् क्षेत्र साळिचे राधा.
(इ) बन झुकले काठी राधा.

तेव्हा "निश्चल जलवाहिनीच्या काठी झुकले (ले) बन (म्हणजेच) राधा" असा अर्थ जास्त समर्पक वाटतो.

या कवितेत एकही क्रियापद वापरलेले नाही असे वर म्हटले दैनंदिन व्यवहारातही अनेकदा क्रियापदे नसलेली वाक्ये आढळतात. परंतु एकूण संदर्भावरून – बहुधा आधीच्या वाक्यावरून - अध्याहृत असणारे क्रियापद व त्याचे नेमके आख्यातरूप पुरवता येते व त्यामुळेच क्रियापदहीन वाक्ये "सार्थ" ठरतात. परंतु "त्रिधा राधा" कवितेची "सार्थता" मात्र अशी अध्याहृत क्रियापदे पुरवता येण्यावर मुळीच अवलंबून नाही. पहिल्या ओळीपासूनच क्रियापदे टाळलेली आहेत. पहिल्या ओळीत "आकाश निळे" व "हरि" यांतील संबंध "तो" ने दर्शविला जातो; पण पुढे संबंधदर्शक शब्दही अदृश्य होतो आणि फक्त [(विशेषण + नाम) + नाम] किंवा [(नाम + विशेषण) + नाम] अशा रचना येत राहातात : "विस्तीर्ण भुई गोविंद", "जलवाहिनि निश्चल कृष्ण", इत्यादी. इथे क्रियापदे का नसावीत ? "युगानुयुगिची" हा शब्द या कवितेत अर्थाच्या दृष्टीने केंद्रस्थानी आहे. (४ थ्या, ८ व्या व १२ व्या चरणांच्या आद्यस्थानी त्याची पुनरुक्ती होते.) क्रियापदे वापरायची म्हणजे "आहे","होते","असेल","असते", वगैरे काळांची रूपे वापरावी लागणार. त्यामुळे निश्चित असे कालनिर्देशन होणार. क्रिया पूर्ण आहे की अपूर्ण, याचेही निर्देशन होणार. "युगानुयुगे" व्यापणारे पुरुष-प्रकृतीचे चिरंतन, अनादि-अनंत संबंध या क्रियापदांच्या रूपांत कसे पकडता येतील ?

डिलन् टॉमस या कवीने केलेला "a grief ago" हा प्रयोग अत्यंत सूचक का वाटतो? इंग्रजी a – ago या रचनेच्या मध्यस्थानी येणारे जे नाम आहे ते नियमानुसार अवधिनिर्देशन करणारेच असायला हवे; उदा. moment, minute, day इ. परंतु त्याऐवजी grief हे भाववाचक नाम वापरून झालेले नियमोल्लंघन कोणत्या दृष्टीने "सार्थ" म्हणायचे ?

मूळ नियमबद्ध रचना तर a आणि ago या शब्दांमुळे निश्चितपणे निर्देशित होत राहाते, यात त्याची सार्थता आहे. त्यामुळे grief या मध्यस्थानी आलेल्या शब्दाचा संबंध आपोआपच अवधिनिर्देशन करणाऱ्या नामांशी व पर्यायाने संपूर्ण कालपरिमाणाशीच जोडला जातो आणि त्यातून कवींचा कालपरिमाणाचा अवघा अनुभव दुःखरूपच आहे, असे सूचन समर्थपणे होत राहाते.

ई.ई.कमिंझ् हा कवीही वाक्यविन्यासाच्या नियमांची मोडतोड करण्यासाठी प्रसिद्ध आहे. त्याच्या एका कवितेचा प्रारंभ पाहा :

(२७) anyone lived in a pretty how town
(with up so floating many bells down)
spring summer autumn winter
he sang his didn't he danced his did

हे एखाद्या डोके फिरलेल्या माणसाचे "काव्य" असावे, असे प्रथमदर्शनी वाटण्याइतके यात नियमोल्लंघन झालेले आहे. पण ही संपूर्ण कविता पुन्हा पुन्हा वाचली तर हे नियमोल्लंघन एका विशिष्ट प्रकारचे व खूपसे नियमित आहे, असे लक्षात येते. ही सबंध कविता कोण्या एका नगराविषयीची आहे; विशेषतः त्या नगरात राहणाऱ्या "कोण्या एका" व "कोण्या एकी" विषयीची आहे. anyone/noone ही अनिश्चित सर्वनामे सतत नामांसारखी कर्तृस्थानी व कर्मस्थानी येत राहातात. anyone मधील no matter who कोणी का असेना, हे सूचनही लक्षात घेण्यासारखे आहे. anyone आणि noone हे दोन्ही शब्द नामांच्या बदली म्हणून (म्हणजे सर्वनामे म्हणून) या कवितेत कधीच वापरले जात नाहीत. उलट "he" व "she" ही सर्वनामेच अनुक्रमे त्यांच्या बदली वापरली जातात. त्याचप्रमाणे someones, everyones हे शब्द अनेकवचनी नामे बनतात आणि त्यांचा निर्देश करण्यासाठी they हे सर्वनाम येतेः

(२८) (अ) one day anyone died i guess
(and noone stooped to kiss his face)
(आ) she laughed his joy she cried his grief
(इ) anyone's any was all to her
(ई) someones married their everyones.
laughed their cryings and did their dance.

कमिंझचे हे जे "कोणीएक" या नावाचे नगरवासी आहेत ते स्त्री-पुरुषच आहेत (women and men). पण विशेषनामांनी किंवा इतर प्रकारच्या नामांनी व विशेषणांनी त्यांचा निर्देश करण्यापेक्षा त्यांना "अनाम" ठेवणेच कमिंझ् पसंत करतो. पण हे "कोणीतरी" या नावाचे नगरवासी जे करतात ते क्रियापदांमधून फार बोलकेपण व्यक्त होते. ते स्वतःतच किती मश्गूल आहेत, हे

(२९) said their nevers they slept
their dream.

यांसारख्या रचनांच्या पुनरावृत्तीने सूचित होते. या नगरातील माणसे करतात तरी काय? ती नाचतात-गातात, पेरणी-कापणी करतात, हसतात-रडतात, झोपतात-उठतात, मरतात-पुरतात. पण कसे ? तर

(३०) (अ) he sang his didn't he danced his did असे,
(आ) they sowed their isn't they reaped their same असे,
(इ) reaped their sowing and went their came असे !

तर एकूण या "सुरेख कशा नगरा" तले लोक हे "कोणीतरी" आणि "कोणी नाही" आहेत; त्यांची नावे जशी असून नसल्यासारखी तशा त्यांच्या क्रियासुद्धा कदाचित होऊन न झाल्यासारख्या आहेत. हा एक अगदी वेगळा पण तरी नेहमीच्या अनुभवाची नाते सांगणारा अनुभव आहे; जशी या कवितेची भाषा (वाक्यविन्यासदृष्ट्या) अगदी वेगळी पण तरी नेहमीच्या भाषेशी निश्चित व नेमके नाते सांगणारी आहे.

अर्थ

ध्वनी, शब्द व वाक्य या तीनही पातळ्यांवर शैलीचा विचार करताना अर्थाचा विचार आलेलाच आहे, कारण एका दृष्टीने पाहता अर्थ व्यक्त करण्यासाठीच तर या पातळ्यांवरील निरनिराळ्या प्रकारचे बंध निर्माण होत असतात. भाषेच्या दैनंदिन वापरात या पातळ्या वेगवेगळ्या राहात असतात. म्हणजे असे की, ध्वनीच्या पातळीवरील घटकांना स्वतःचे असे काही खास कार्य नसते. त्यांची विशिष्ट नियमांनी जुळणी होऊन भाषेतील "शब्द" तयार झाले की, भाषेच्या ध्वनिविन्यासात्मक नियमांचे काम संपले. साहित्यभाषेमध्ये मात्र केवळ विशिष्ट नियमांनुसार शब्द तयार करून वाक्यविन्यासाच्या पातळीवर ते पुरवीत राहायचे, एवढेच कार्य ध्वनिविन्यासाला असते, असे म्हणून चालत नाही. ध्वनींच्या अनेक प्रकारच्या आकृतिबंधांमधून अर्थाचेही सूचन साहित्यभाषेत होत राहते, हे आपण पाहिलेच आहे.

"अर्थ" म्हणजे नक्की काय ? "अर्थ" या शबदाचे किती अर्थ होतात ? साहित्यातील भाषा कोणता "अर्थ" व्यक्त करते ? वगैरे प्रश्नांच्या जंजाळात येथे गुंतण्याचे कारण नाही. या ठिकाणी ध्यानात ठेवायचे ते हे की, कोशगत अर्थ/वाच्यार्थ आणि ध्वन्यर्थ/प्रतीयमान/व्यंग्यार्थ/सूचितार्थ/रूपकात्मक अर्थ, असे किमान दोन पदर साहित्यभाषेच्या अर्थाच्या विश्लेषणासाठी आपल्याला लक्षात घ्यावे लागतात. वाच्यार्थाच्या पातळीपुरता जो भाषिक व्यवहार मर्यादित राहात नाही, त्याला लगेच "अर्थातीत" वगैरे म्हणण्याचे कारण नाही. "नेणिवेतील संदिग्ध संवेदनविश्वाचे हुंकार" हेही "अर्थातीत" असतात असे मानायचे कारण नाही. नेणिवेच्या पातळीवरील रचनाही अर्थपूर्ण कशा असतात, हे फ्रॉइडने स्वप्नविश्लेषणाच्या द्वारे आणि युंगने "सामूहिक नेणीव" या संकल्पनेद्वारे दाखवून दिलेलेच आहे.

भाषाविज्ञानाच्या दृष्टीने विचार करता अर्थ या पातळीवरील भाषिक विश्लेषण हे अजूनही फारसे प्रगत झालेले आढळत नाही. वाक्यविन्यासाला भाषिक संरचनेचा गाभा मानण्यापेक्षा अर्थविन्यासाला ते स्थान देणे योग्य ठरेल अशी भूमिका काही भाषावैज्ञानिकांनी घेतलेली आहे. परंतु वाक्यविन्यासाचे नियमबद्ध, आकारिक (formal) स्वरूप चॉम्स्कीने जेवढ्या सुस्पष्टपणे उलगडून दाखविले आहे, तेवढ्या सुस्पष्टपणे अर्थविन्यासाचे स्वरूप उलगडून दाखविणे या भाषावैज्ञानिकांना आजवर तरी जमलेले नाही. चॉम्स्कीची भूमिका योग्य की त्याच्या विरोधकांची भूमिका योग्य, याविषयी येथे चर्चा करण्यापेक्षा अर्थाच्या दृष्टीने फार महत्त्वाच्या अशा selectional restriction या चॉम्स्कीने मांडलेल्या संकल्पनेचा शैलीच्या विश्लेषणासाठी किती उपयोग होतो, हे आपण पाहू.

निजभाषकाला जी वाक्ये सुरचित व ग्राह्य वाटतात, त्यांच्या रचनेचे नियम सांगणे हे भाषाविाानाचे आद्यकर्तव्य होय, असे चाम्स्की मानतो. भाषेत शब्दांची विशिष्ट जुळणी होऊन सुरचित वाक्य निर्माण होण्याची जी प्रक्रिया असते, ती दोन प्रकारच्या नियमांनुसार घडत असते असे तो मानतो. उदाहरणार्थ पुढील वाक्ये पाहा :

(३१) (अ) मुलगा शब्द शिकतो.

(आ) * मुलगा शब्द धावतो.

(इ) ? मुलगा शब्द खातो.

यापैकी पहिले वाक्य पूर्णतः सुरचित, नियमबद्ध आहे. दुसरे सुरचित नाही; कारण अकर्मक क्रियापदांसंकंधीचा नियम येथे मोडलेला आहे. क्रियापदांचे सकर्मक, अकर्मक, इ. उपविभाग करून नामांचा संदर्भ क्रियापदांना कसा मिळतो, हे सांगणाऱ्या नियमांना चॉम्स्की "सूक्ष्म उपवर्गीकरणाचे नियम" (Strict Subcategorization Rules) म्हणतो. संस्कृत विचारानुसार यांना "आकांक्षा-नियम" म्हणता येईल. तिसरे वाक्यही सुरचित नाही; पण एका वेगळ्या प्रकारे. शब्द म्हणजे खाण्याची वस्तू नव्हे, हे येथे लक्षात घेतलेले नाही. क्रियापदे, नामे इत्यादींचे अर्थघटकांच्या साहाय्याने वर्गीकरण करून त्यांची वाक्यात निवड करताना त्यांच्यावर जी बंधने येतात, त्यांना चॉम्स्की "निवडीवरील बंधनांसंबंधीचे नियम" (Rules of Selectional Restrictions) असे म्हणतो. यांनाच संस्कृत काव्यशास्त्रातील वाक्यविचारांच्या परिभाषेत "योग्यता-नियम" असेही म्हणता येईल.

चॉम्स्कीने "योग्यता-नियमां" ना वाक्यविन्यासाचे नियम मानलेले असले, तरी हे नियम वस्तुतः अर्थविन्यासाचे नियम आहेत, असे काही भाषावैज्ञानिक मानतात (Leech, 1974 : 141-46), परंतु यापेक्षा प्रस्तुत विवेचनाच्या दृष्टीने महत्त्वाचा मुद्दा असा की, योग्यतेच्या नियमांचे उल्लंघन करून निर्माण झालेली वाक्ये पूर्णपणे अनाकलनीय वा अग्राह्य मानली जात नाहीत. उलट ती "रूपके" (metaphor) आहेत असे आपण मानतो. 'मुलगा शब्द खातो' हे वाक्य रूपकात्मक अर्थामुळेच ग्राह्य ठरते, असे म्हणायला हवे. अर्थात दैनंदिन भाषेत असे प्रयोग फार मोठ्या प्रमाणावर आढळत नाहीत हे खरे. शिवाय या रूपकात्मक अर्थाचे वाच्यार्थात रूपांतर करण्याची प्रवृत्ती दैनंदिन भाषेत मोठ्या प्रमाणावर असते. त्यामुळे 'मुलगा शब्द खातो' किंवा 'सूर्य उगवतो' या वाक्यांत "खाणे" व "उगवणे" ही क्रियापदे रूपकात्मक अर्थाने वापरलेली आहेत, असे म्हणण्यापेक्षा "वगळणे" आणि "वर येणे" हा त्यांचा वाच्यार्थच तेथे अभिप्रेत आहे, असे म्हणता येते. उलट साहित्यभाषेच्या व्यवहारात रूपकात्मक अर्थाला अनन्यसाधारण महत्त्व असते. संस्कृतमध्ये आणि पाश्चात्य परंपरेतही "रूपका" चे स्थान एक अलंकार इतकेच राहिलेले असले, तरी आधुनिक समीक्षेने मात्र रूपकाला काव्यात्मक आविष्काराचा (व एकूण प्रतीकात्मक व्यवहाराचा) गाभाच मानलेले आहे.

साहित्याच्या भाषेमध्ये "योग्यता-नियमां" चे उल्लंघन कसे होते व त्यातून सूचित होणाऱ्या अर्थाचे स्वरूप काय असते, हे पाहण्यासाठी आपण पु.शि.रेग्यांच्या पुढील ओळी तपासू :

(३२) झाडं पानांत येतात
तेव्हा आकाशाच्या खिडक्या मिटायला
सुरुवात होते.

येथे पहिल्या ओळीत होणारे नियमोल्लंघन दुहेरी आहे असे म्हणता येईल. "वयांत येणे" या क्रियापदाला "प्राणी" वा "मानव" हा अर्थघटक असणाऱ्या कर्तृनामाची अपेक्षा असते, असा नियम सांगता येईल. तेव्हा,

(३२) (अ) झाडे वयात येतात

ही नियमोल्लंघनाची पहिली पायरी मानता येईल. झाड व पाने यांच्यातील योग्यतासंबंध ध्यानात घेतले की "वयात येणे" चे "पानांत येणे" कसे झाले, याचा सहज बोध होतो. मानवी जग आणि निसर्ग यांची एकरूपता या नियमोल्लंघनातून प्रभावीपणे व्यक्त होते. (स्त्री व झाड या प्रतिमांचा रेग्यांच्या कवितेतील संबंध गंगाधर पाटील (१९७५ : ५४-५५) यांनी टिपलेला आहेच.) निसर्ग व मानवी जग एकमेकांत मिसळून जाण्याचा परिणाम रेग्यांच्या इतर कवितांतही योग्यतानियमांच्या उल्लंघनाने साधला जातो. उदा.

(३३) माझे मन फुटते आभाळाला
आल्या गेल्या ओळख द्याया वादळ-वाऱ्याची

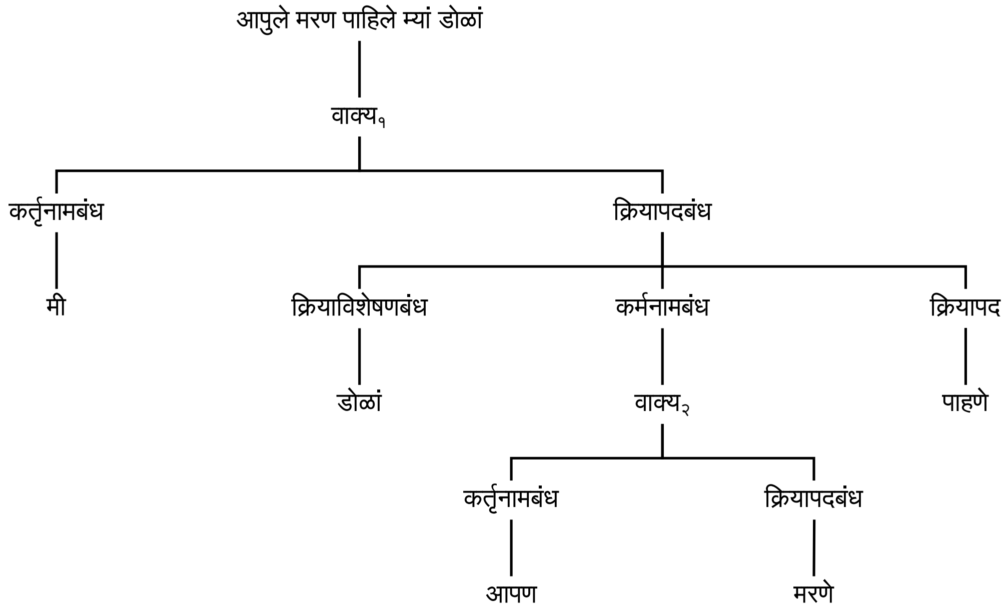
(३४) भग्न-मनाला भांबावित अशी
कोमलता का उगा उमलते ?

(३५) अंगण ताऱ्यांना मोकळं करतं
माझ्या मनाच्या तऱ्हा मोजतं

एकाच वाक्यातील पदे जशी अर्थविन्यासाच्या नियमांनी बांधलेली असतात, तशीच वाक्येही एकमेकांशी जोडली जातात ती अर्थविन्यासाच्या नियमांनुसार. वाक्ये एकमेकांशी बांधली जाताना कोणत्या प्रकारचे नियम या प्रक्रियेमागे असतात व काव्यात त्यांचे उल्लंघन कसे व का होते, याचे थोडेसे दिग्दर्शन पुढील उदाहरणावरून करता येईल. तुकारामांच्या सुप्रसिद्ध अभंगातील पुढील चरण पाहा :

(३६) आपुले मरण पाहिले म्यां डोळां.

वरवर पाहिल्यास येथे दोन वाक्ये आहेत, हे सहज लक्षात येत नाही. परंतु या पृष्ठस्तरीय रचनेमागे दोन अंतःस्तरीय रचना आहेत, मुख्य वाक्याच्या पोटात उपवाक्य, अशी रचना येथे आहे, हे पुढील आकृतीवरून ध्यानात येईल :



येथे 'म्यां... पाहिले' हे मुख्य वाक्य (वाक्य$_{१}$) आहे. त्याच्या कर्मनामस्थानी 'आपण मरतो' हे वाक्य (वाक्य$_{२}$) दडलेले आहे व पृष्ठस्तरावर येताना "आपुले मरण" असे नामरूप धारण करून आलेले आहे. अशा प्रकारच्या रचनांत अर्थविन्यासाचा नियम असा की, वाक्य$_{१}$ मध्ये जे गृहीत धरले असेल त्याला वाक्य$_{२}$ ने छेद देता कामा नये. 'म्यां... पाहिले' या वाक्यामागील गृहीत अर्थ असा की पाहणारा (म्हणजे मी) जिवंत आहे. उलट वाक्य$_{२}$ चा कर्ता वाक्य$_{१}$ च्या कर्त्यापेक्षा वेगळा असला, तरच या तऱ्हेची रचना अर्थाच्या दृष्टीने सुरचित ठरेल. "आपुले" ऐवजी "मित्राचे" असा बदल केल्यास काय होईल, असे विचारताना दि.के.बेडेकरांनी (१९७८ : ५०-५३) या अर्थविन्यासाच्या नियमाचाच उपयोग करून घेतला आहे. "मी" व "आपण" हे शब्द सर्वसामान्य व्यवहारात समनिर्देशात्मक (co-referential) आहेत. वर सांगितलेल्या नियमानुसार ते वरील वाक्यात येऊ शकणार नाहीत. मग ते समानार्थी नाहीत असे तर तुकारामाला सुचवायचे नाही ? कदाचित तसेच असावे. "मी" आणि "आपण", म्हणजेच "मी" आणि "माझे देहरूप" या समानार्थी गोष्टी नाहीत. पण तरीसुद्धा या "मी" ला "डोळे" आहेतच; मग ते अंतश्चक्षू असणार. तेव्हा "आपण" आणि "डोळे" या दोन्ही शब्दांचे अर्थघटक बदलून टाकून तुकारामाने "मी" च्या देहातीततेचा विलक्षण प्रत्यय समर्थपणे बोलका केलेला आहे.

अरुण कोलटकरांची "चट्टामट्टा" ही कविता अर्थविन्यासाच्या नियमांचे उल्लंघन करून कशी परिणाम साधते पाहा :

(३७) (अ) एक घास काऊचा होशील
एक घास चिऊचा

या ओळींत वाक्यरचना तर नियमबद्ध आहे. पण काऊ-चिऊच्या घासाबरोबर हे "होशील" कुठून आले ? एखादा हट्टी मुलगा जेवत नसेल तर समजावत, काहीसे दुसरीकडे लक्ष वेधत आई काऊ-चिऊचे घास भरवते. पण 'घास... होशील' मुळे समजावणीऐवजी धमकावणीचा सूर उमटतो.

(३७) (आ) एक फडफडणाऱ्या पेपराचा

या पुढच्याच ओळीमुळे काऊ-चिऊच्या निष्पाप व रोमँटिक जगातून आपण एकदम दैनंदिन व्यवहाराच्या सपक (banal) जगात येतो. पुढच्या सहा ओळीत तर याच banal जगातल्या अचेतन वस्तूच – स्टूल, रेडिओ, बूट, हँगर, नळ, धुणं वाळत घालायचे चिमटे – हिंस्त्र बनून एकामागून एक अंगावर येऊ लागतात. "स्टूल तिरकसून येणे", "रेडिओने मुसंडी मारणे" यांत योग्यता-नियमांचे उल्लंघन आहे. काही वेळा क्रियापदांतून ("मुसंडी मारणे","झडप घालणे"), काही वेळा उपमानांतून ("तरसा-सारखे","टोळासारखे") तर काही वेळा चेतनगुणोक्तीमधून (personification) आक्रमणाचा हिंस्त्रपणा प्रत्ययकारी होतो. पण हे आक्रमण कशासाठी चालले आहे ?

(३७) (इ) एकदम सगळ्यांचीच
जेवायची वेळ झालेली असेल
सगळ्यांनाच एकदम उपास सोडायचा असेल

हिंस्त्र श्वावदे आणि संहारक कीटक जेवतात ? ते खातात, माणसे जेवतात, उपास करणे व सोडणे हे तर माणसेच करतात ! मग या सगळ्या वस्तू हिंस्त्र आहेत, आक्रमक आहेत, संहारक आहेत, नि माणसासारख्याही आहेत. कवितेच्या सुरुवातीला "होशील" मुळे आलेली धमकावणी शेवटच्या तीन ओळीत सरळ धमकीच बनते :

(३७) (ई) थांब तरी कुणाला म्हणशील
बघता बघता
वस्तूंच्या रक्तात साखर होऊन जाशील.

घर – म्हणजे घरातल्या साध्या साध्या, निरुपद्रवी, अहिंसक वाटणाऱ्या वस्तू कशा हिंस्त्रपणे खायला उठतात, हा अनुभव इतक्या दबलेल्या, खालच्या सुरात (low key) धमकी देत मराठीत तरी कोणी सांगितलेला आठवत नाही.

काही वेगळ्या दिशा

या साऱ्या शैलीवैज्ञानिक विवेचनात आलेली जवळ जवळ सर्व उदाहरणे पद्यभाषेची आहेत. गद्यभाषेचे विश्लेषण तोंडी लावण्यापुरतेही यात नाही, ही गोष्ट खरी. गद्यसाहित्यात शैली नसते, असा याचा अर्थ मुळीच नाही. परंतु गद्यशैलीचे भाषावैज्ञानिक विश्लेषण एका प्रकरणाच्या मर्यादेमध्ये होणे ही गोष्ट कठीण आहे.

या व्यावहारिक अडचणीमागे खरे म्हणजे एक तात्त्विक अडचणही आहे. ती म्हणजे आधुनिक भाषाविज्ञान हे अजूनही बऱ्याच अंशी "वाक्य" या संकल्पनेभोवती घोटाळत राहिलेले आहे. वस्तुतः वाक्यापेक्षाही अधिक मोठे रचनाबंध भाषिक व्यवहारात असतात, हे आपण पाहिलेलेच आहे. गद्यसाहित्यात तर त्यांनाच फार महत्त्वाचे स्थान असते. त्यांचे विश्लेषण करायचे तर केवळ "वाक्यनिष्ठ" (sentence-based) व्याकरण फारसे उपयोगी पडणार नाही, हे उघड आहे. त्यासाठी "प्रबंधनिष्ठ" (discourse-based) व्याकरणाची आवश्यकता आहे. वाक्यांना जोडणारे "आणि","म्हणून","त्याचप्रमाणे" यांसारखे शब्द (connectives) इत्यादींबद्दलचा विचार भाषाविज्ञानात अजून फारशा प्रगत अवस्थेप्रत पोहोचलेला नाही.

त्याचप्रमाणे गद्यसाहित्यातील निवेदनशैलीचा विचार करायचा तर आपल्याला या साहित्यात कोण निवेदन करीत आहे, कोणाविषयी करीत आहे, इत्यादी गोष्टी भाषिक ज्ञानाच्या आधारे कशा समजतात, याचे विश्लेषण होणे आवश्यक आहे. कथनमीमांसा (narratology) या क्षेत्रामध्ये सध्या बरेच काम चालू आहे. या संदर्भात तीन महत्त्वाच्या दिशांनी अभ्यासकांनी विश्लेषण केलेले आहे. त्याचा फक्त निर्देश करू :

(अ) जे. एल्.ऑस्टिन या तत्त्वज्ञाच्या लिखाणातून निर्माण झालेला "भाषिक कृतीं" चा (speech acts) सिद्धांत वापरून साहित्याच्या निवेदनाच्या संरचनेचे विश्लेषण करण्याचे काही प्रयत्न झालेले आहेत.

(आ) कथा-कादंबऱ्यात फार मोठ्या प्रमाणावर भूतकाळाची चौकट वापरण्यात येते. हा भूतकाळ, घटना भूतकाळामध्ये घडलेल्या आहेत, असे सांगत नसतो. खरे तर याला "शून्य कालनिर्देशन" (zero time) म्हणायला हवे, कारण याने कालनिर्देशन होतच नाही. प्रत्यक्ष वास्तव जगापासून कथेचे वा काल्पनिक (fictional) जग वेगळे आहे, याचे निर्देशन करणे हे या "कथात्म भूतकाळा" चे (epic preterite) कार्य असते, अशी भूमिका घेऊन गद्यसाहित्यातील कालपरिमाणाचा शोध भाषावैज्ञानिक पद्धतींनी घेण्याचा प्रयत्न काही अभ्यासकांनी केलेला आहे.

(इ) याकबसन या भाषावैज्ञानिकाने अर्थबंधाच्या दोन प्रकारांत भेद केलेला आहे : "रूपकनिष्ठ" वा "साधर्म्यनिष्ठ" (metaphoric) आणि "साहचर्यनिष्ठ" वा "सान्निध्यनिष्ठ" (metonymic). या दोन प्रकारांना साहित्याच्या अर्थरचनेचे दोन ध्रुव कल्पून आधुनिक साहित्यप्रकारांची एक नवी व्यवस्था लावण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. संस्कृत परंपरेमध्ये एकूण साहित्याचे वर्ग "स्वभावोक्ती" व "वक्रोक्ती" या दोन तत्त्वांच्या आधारे पाडण्याच्या दण्डीच्या प्रयत्नाची येथे आठवण होते.

शैलीविज्ञानाच्या या सर्व विवेचनामधून गद्यात काय किंवा पद्यात काय, "शैली" कशी असते, याची एखादी सोपी, सुटसुटीत व्याख्या हाती लागत नाही, याबद्दल खेद मानून घेण्याचे कारण नाही. सोप्या, सुटसुटीत व्याख्या व वर्णने वापरून साहित्यकृतीची समीक्षा करण्याचा काळ आता मागे पडलेला आहे. नव्या, अधिक व्यामिश्र स्वरूपाच्या संकल्पनांना आता समीक्षेने सामोरे जायला हवे. सौंदर्यशास्त्रामुळे तत्त्वज्ञानातील विचार समीक्षेवर लादला जातो हे जसे खरे नाही, तसेच शैलीविज्ञानामुळे समीक्षेवर भाषाविज्ञान लादले जाते, या म्हणण्यातही काही तथ्य नाही. कलाकृतींना आपण जो उत्स्फूर्त प्रतिसाद देत असतो, त्यात संकल्पना व तत्त्वे अस्फुट स्वरूपात असतातच. आपल्या उत्स्फूर्त प्रतिसादाचे समीक्षेत रूपांतर करताना या संकल्पना अधिक सुस्पष्ट करून घ्याव्या लागतात व त्यांच्याकडे अधिक जाणीवपूर्वक लक्ष द्यावे लागते. या संकल्पना जशा मानसिक व सामाजिक स्वरूपाच्या असतात तशाच त्या भाषिक स्वरूपाच्याही असतात.

❖❖❖❖

६. साहित्याचे प्रकार :
वर्गीकरणाची तत्त्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा

१. वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना - डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार

२. वर्गीकरणाची तत्त्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा -

- डॉ. पुष्पलता राजापुरे-तापस

वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना

डॉ. चंद्रशेखर जहागिरदार

सैद्धांतिक पातळीवर विचार करता, वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना ही एक व्यवस्थात्मक संकल्पना आहे. कोणत्याही वाङ्मयीन व्यवहारामागे लेखक, वाचक आणि टीकाकार, म्हणजेच सर्जन, अभिरूची आणि समीक्षा यांतील परस्परसंबंध सुप्त वा उघड स्वरूपात असतात. या परस्परसंबंधी व्यवहारांची व्यवस्था लावण्यासाठी ज्या अनेक संकल्पना वापरल्या जातात, त्यापैकी एक महत्त्वाची म्हणजे वाङ्मय प्रकाराची संकल्पना होय. वर्गीकरण तत्त्वावर आधारलेल्या या संकल्पनेकडे दुर्लक्ष झाले तर सैद्धांतिक समीक्षा तर अपुरी राहातेच, पण उपयोजित समीक्षेत देखील गोंधळ निर्माण होतो. क्रोचेसारख्या सौदर्यवेत्त्याने कलाविवेचनाच्या संदर्भात प्रातिभज्ञानाला केंद्रस्थानी ठेवल्यामुळे वाङ्मयप्रकारांतील भेद नष्ट होऊन त्यांचे वर्गीकरण ही अनावश्यक व कृत्रिम गोष्ट होऊन बसली. म्हणूनच नंतरच्या समीक्षकांनी क्रोचेचा सिद्धांत हा फक्त नाकारण्यासाठीच वापरला. आपल्याकडे मर्ढेकरांनी सर्व ललित कलांना समान ठरू पाहणाऱ्या लयतत्त्वाचा सिद्धांत वर्गीकरणावर आधारलेल्या वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेला विरोध करून मांडला. वाङ्मयप्रकाराची - "घाटाची" - अशा प्रकारची संकल्पना ही केवळ तांत्रिक गोष्ट असल्याने ललितकृतीच्या चैतन्यचतत्त्वाला बाध आणणारी आहे, अशी त्यांची गैरसमजूत झाली असावी. यातूनच मग त्यांनी फॉर्म किंवा घाट हा "अभिव्यक्तिपद्धती त्याचप्रमाणे तिचा आशयाशी असणारा संबंध यातून शोधता येणार नाही", कारण तो आशयातील, भावानुभवातील लयबद्ध रचनेत आढळतो, असे विधान केले. आशय किंवा भावानुभव यात फॉर्म शोधावयाचा असेल तर अभिव्यक्तिपद्धतीच्या आशयाशी असणाऱ्या संबंधाचे - जो संबंध मर्ढेकर नाकारत नाहीत - काय करायचे हा महत्त्वाचा प्रश्न मग अनुत्तरीत राहातो. ज्या लेखात मर्ढेकरांनी वरील भूमिका मांडली आहे तो "ललित वाङ्मयकृतीचा घाट" हा लेख १९४० सालचा आहे. अगदी अलीकडेच गंगाधर गाडगीळांनी आपल्या 'प्रतिभेच्या सहवासात' या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत वाङ्मयप्रकारांच्या वर्गीकरणाबद्दल साशंकता प्रकट केली आहे. ४५ वर्षानंतर आपण पुन्हा मर्ढेकरांच्या भूमिकेकडे परत जात आहोत. मराठी समीक्षेतील वाङ्मयप्रकारविषयक विचाराच्या दृष्टीने ही गोष्ट फारशी हितावह नाही. भावकविता सोडल्यास इतर वाङ्मयप्रकारांच्या स्वरूपाचा, विशेषतः त्यांतील परस्पर संबंधाचा आस्थापूर्ण अभ्यास आजही मराठी समीक्षेत नीटसा उपलब्ध नाही, याच्या मागे मर्ढेकरी समीक्षेचा प्रभाव हे एक महत्त्वाचे कारण असावे.

व्यवस्थापक अर्थाने वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना वापरावयाचे ठरवले तर मग वाङ्मयप्रकारांच्या वर्गीकरणासाठी कोणत्या तत्त्वाचा आधार घ्यावयाचा हा पुढचा महत्त्वाचा प्रश्न उपस्थित होतो. प्राश्चात्य समीक्षेत विविध वाङ्मयप्रकारांबाबत भरपूर विचार झालेला असला, तरी सर्व वाङ्मयप्रकारांची त्यांतील परस्परसंबंधासहित मांडणी करताना वर्गीकरणाचे आधारभूत तत्त्व कोणते असावे याबाबत आजही एकमत नाही. त्यामुळेच नाथ्रोप फ्रायने आपल्या 'ॲनटमी ऑव्ह क्रिटिसिझम' या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत "डार्विनपूर्व काळात जीवशास्त्रात जी अवस्था होती त्याच अवस्थेत वाङ्मयप्रकाराचा विचार आज आहे" असे म्हटले. फ्रायच्या या विधानाचा एक महत्त्वाचा अर्थ असा की, प्राणी किंवा वनस्पतिजगाची व्यवस्था लावण्यासाठी वर्गीकरणाचे जे काटेकोर, नेमके निकष डार्विनोत्तर काळातील शास्त्रज्ञांना मिळाले, तशाप्रकारचे निकष वाङ्मयाच्या अभ्यासकांना मिळाले नाहीत. असे निकष मिळावेत म्हणून स्वतः फ्रायने

तरतमभावावर आधारित असणाऱ्या, मूल्यवाचक विधाने करणाऱ्या समीक्षेपेक्षा संपूर्ण वाङ्मयव्यवस्था कवेत घेणारी, तिचे सर्वांगीण, काटेकोर वर्णन देणारी समीक्षा मांडण्याचा प्रयत्न केला. अशी समीक्षा ही केवळ समीक्षा न राहाता ज्ञानाची सुव्यवस्थित संरचना (systematic structure of knowledge) असेल असे त्याने म्हटले. समीक्षेचा हा महत्त्वाकांक्षी आदर्श पुढे ठेवून त्याने वाङ्मयप्रकारांचा विचार त्यांच्या चार मुलभूत आदिबंधांच्या स्वरूपात केला. फ्रेझरप्रणीत मानवंशशास्त्राचा आणि युंगच्या मानसशास्त्राचा आधार घेऊन त्याने रोमान्स, शोकात्मिका, सुखात्मिका आणि उपहास (Satire) या वाङ्मयीन आदिबंधांचा विचार मिथ, विधी आणि निसर्गाचे बदलते ऋतुचक्र यांच्याशी असणाऱ्या संबंधांच्या रूपाने केला. फ्रायने वापरलेल्या वाङ्मयप्रकारांच्या अभ्यासपद्धतीचा प्रभाव गेली जवळपास पंचवीस वर्षे पाश्चिमात्य समीक्षेत दिसून येतो. फ्रायच्या विचारांची मौलिकता आणि त्याचा प्रभाव मान्य करूनसुद्धा एक गोष्ट नमूद करावीशी वाटते. बहुसंख्य पाश्चिमात्य समीक्षक वाङ्मयप्रकारांची चर्चा करताना पश्चिम युरोपातील ग्रीक, रोमन आणि ख्रिस्ती साहित्याची सुमारे दोन हजार वर्षांची परंपरा डोळ्यांसमोर ठेवतात. त्यामुळे त्यांचे सैद्धांतिक विवेचन भारतीय संदर्भात लागू पडेलच असे नाही. स्वतः फ्रायने 'स्प्रिंग, समर, ऑटम आणि विंटर' या बदलत्या ऋतुचक्राशी जे आदिबंध जोडले आहेत ते ऋतुचा क्रमच भारतीय जीवनपद्धतीला परकीय असल्याने फ्रायचा मूल सिद्धांत इथे अप्रस्तुत ठरू शकतो. 'विंटर' हा ऋतू आणि विनाशाचे मिथ यांच्यातील परस्परसंबंध युरोपीय प्रतीकात्मतेच्या संदर्भातच महत्त्वाचा आहे. याचा अर्थ असा की, वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेचा विचार हा शेवटी भारतीय संदर्भातच आपल्याला करावा लागेल. आपले वैदिक वाङ्मय, इतिहास समाविष्ट असणारी महाकाव्ये, संस्कृत नाट्यवाङ्मय, मध्ययुगीन साहित्य, लोकसाहित्य, आधुनिक वाङ्मय आणि लोकप्रिय वाङ्मय या सर्वांना जोडणारी उभ्या आडव्या धाग्यांची वीण तपासूनच वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेचा विचार पुढे जाऊ शकतो. दुर्दैवाने या सर्वच क्षेत्रातील विविध अभ्यासक आपापल्या गटात स्वतंत्रपणे वावरत असल्याने एखादे समान वैचारिक व्यासपीठ निर्माण होण्याची शक्यता नजीकच्या काळात तरी दिसून येत नाही.

फ्रायने वाङ्मयीन आदिबंधाचा सिद्धांत मांडला तेव्हा डार्वीनप्रणीत जीवशास्त्रातील वर्गीकरणाच्या नेमकेपणाचे त्याला आकर्षण होते, याचा विचार आपण केलेलाच आहे. खरी अडचण अशी की जीवशास्त्रीय वर्गीकरणाचे तत्त्व प्रमाणभेदापेक्षा प्रकारभेदावर आधारलेले आहे. त्यामुळे जीवशास्त्रात एक तर सरपटणारे किंवा उडणारे असे प्राणिवर्गांचे दोन स्वतंत्र काटेकोर प्रमाणभेद पडतात. वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना मांडताना केवळ प्रकारभेद हा काटेकोर निकष वापरता येणे शक्य नाही. कारण कवितेकडे झुकणारी कथा ('तलावातले चांदणे'), नाट्यात्म अनुभवाची कविता (नारायण सुर्वे), लघुकादंबरी (सावित्री), महाकाव्यसदृश्य कादंबरी ('वॉर अँड पीस') असे समीक्षात्मक शब्दप्रयोग आपण करत असतो. याचाच अर्थ असा की वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना ही प्रकारभेद आणि प्रमाणभेद या दोन्ही निकषांना सामावून घेणारी असली पाहिजे आणि हे दोन्ही निकष सामावून घेण्याची निकड एकदा लक्षात आली की मग तेनपासून नाथ्रोप फ्रायपर्यंत वैज्ञानिक अभ्यासपद्धतीचा आदर्श डोळ्यासमोर ठेवून समीक्षेला काटेकोर शास्त्रीय बैठक देण्याचे स्वप्न मॅक्स वेबरचा शब्द वापरावयाचा झाला तर ideal type या स्वरूपाचेच राहाते.

जीवशास्त्राऐवजी तत्त्वज्ञानाची मदत घेऊन वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेचा शोध घेतला तर विटगेनस्टाईनच्या "कुलसाम्या" ची संकल्पना वापरता येते. पाटणकरांनी आपल्या "सौंदर्यमीमांसा" या ग्रंथामध्ये या संकल्पनेचे व्यवस्थित स्पष्टीकरण करून तिचा समर्पक

वापरही केला असल्याने मराठीच्या अभ्यासकांना ती संकल्पना तशी अपरिचित नाही. विटगेनस्टाईनचा मूळ सुप्रसिद्ध उतारा असा :

I mean board-games, card-games, ball-games, Olympic games, and so on. If you look at them you will not see something that is common to all, but similarities, relationships and a whole series of them at that... I can think of no better expression to characterise these similarities than 'family resemblances', for the various resemblances between members of a family : build, features, colour of eyes, gait, temperament etc. etc. overlap and cris-cross in the same way. – And I shall say : games from a family.

वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेच्या संदर्भात विटगेनस्टाईनच्या भूमिकेचा अर्थ असा की विशिष्ट गटातील कृतींमध्ये असे कोणतेही वैशिष्ट्य नसेल की जे इतर गटातील कृतींमध्ये सापडणार नाही. कोणत्याही वर्गातील कलाकृतींना समान असणारे, इतरत्र न आढळणारे वैशिष्ट्य अथवा वैशिष्ट्ये म्हणून अशी काही नसतात. उलट दोन किंवा अधिक वर्गांच्या कलाकृतींतील परस्परसंबंध हा साम्य आणि भेद या दोन्ही गुणधर्मांनी युक्त असतो. हा परस्परसंबंध कुटुंबातील सभासदांमध्ये दिसून येणाऱ्या "कुलसाम्या" सारखा आहे. कोणतेही साधारण वैशिष्ट्य इथे दिसून येत नाही. जे आढळते ते म्हणजे साम्य आणि भेद यांचे कमीअधिक प्रमाणातील मिश्रण असते.

विटगेनस्टाईनची कुलसाम्याची संकल्पना वाङ्मयप्रकाराच्या विचारात काही बाबतीत तरी उपयुक्त ठरू शकते यात शंका नाही. निरनिराळे वाङ्मयप्रकार म्हणजे स्वतंत्र निखालस असे कप्पे नसून त्यांच्यात साम्यभेदयुक्त असे नाते असते. हा सैद्धांतिक विचार उपयोजित समीक्षेलाही उपयुक्त आहे. मागे दिलीप चित्रे यांचे 'शिबाराणीच्या शोधात' प्रसिद्ध झाले तेव्हा ते पुस्तक आत्मचरित्र की प्रवासवर्णन अशा स्वरूपाची चर्चा झाली होती. कुलसाम्याची संकल्पना लक्षात घेतली असती तर या चर्चेचा अनाठायीपणा टाळता आला असता आणि गोडसेभटजींचे 'माझा प्रवास' व लक्ष्मीबाई टिळकांचे 'स्मृतिचित्रे' याच कुलामध्ये 'शिबाराणीच्या शोधात' आपल्या साम्यभेदासहित बसते हे लक्षात आले असते.

पण कुलसाम्याची संकल्पना ही विशिष्ट मर्यादेबाहेर ताणली गेली की केवळ तार्किक स्वरूपाची होण्याची शक्यता आहे. केशवसुतांची 'झपुर्झा' आणि र.कृ.जोशींची एखादी कविता यातील कुलसाम्य समजण्यासारखे आहे. पण 'वॉर ॲण्ड पीस' आणि र.कृ.जोशींची कविता यांतील कुलसाम्य काहीसे चमत्कारिक वाटणारे आहे. अशा प्रकारचे कुलसाम्य असलेच तर ते संकल्पनांच्या आशयात्मक अंगापेक्षा त्यांच्या "तार्किक वैशिष्ट्यां"च्या पातळीवरच असेल.

पण विटगेनस्टाईनच्या भूमिकेवर घेता येण्याजोग्या महत्त्वाचा आक्षेप असा की ती भूमिका वाङ्मयप्रकाराच्या संकल्पनेतील ऐतिहासिक अक्षाला पूर्णपणे नाकारून एककालिक अक्षालाच महत्त्व देते. या दोन अक्षातील विसंगती विटगेनस्टाईनने आपल्या उताऱ्यात आणि family हा शब्द ज्या दोन अर्थांनी वापरला आहे त्यात दिसून येते. Members of a Family या शब्दप्रयोगात Family हा शब्द आईबाप, पूर्वज आणि परंपरा म्हणजेच ऐतिहासिकता असणाऱ्या कुटुंब या सामाजिक संस्थेविषयी आहे. उताऱ्याच्या शेवटी games form a family या वाक्यात family हा शब्द रूपकार्थाने आला आहे. मात्र विटगेनस्टाईनचा मुख्य रोख आहे तो शेवटच्या वाक्याने व्यक्त होणाऱ्या एककालिकतेवर. आणि केवळ

एककालिकतेच्या अक्षावर वाङ्मयप्रकारच्या संकल्पनेचा नीटसा विचार होणे शक्य नाही, हे तर स्पष्टच आहे.

कोणताही वाङ्मयप्रकार हा आशय आणि तो व्यक्त करणारी संकेतव्यवस्था यांच्यातील संबंधाचा, विशिष्ट ऐतिहासिक अक्षावर निर्माण झालेला खुला असा संच असतो. ऐतिहासिकतेच्या विविध अक्षांवर या शक्यतांमध्ये बदल होतो, भर पडते. मार्क्सवादी समीक्षेने ऐतिहासिकतेचे परिमाण आणि वाङ्मयप्रकार यांतील संबंधांचे भरपूर चित्रण केले आहे. ऐतिहासिक बदल फारच मुलभूत म्हणजे त्या वाङ्मयप्रकाराच्या एकूण पर्यावरणावरच आघात करणारा असेल, तर तो वाङ्मयप्रकार मृतप्रायही होऊ शकतो. उदाहरणार्थ गोपकाव्य (pastoral), याउलट महाकाव्यासारखा मिथ, फँटसी, वास्तव, आदिबंध या सर्वांना सारख्या जोमाने कवळून घेणारा, ज्याला फ्रायने "विश्वकोषात्मक" म्हटले आहे, असा वाङ्मयप्रकार ऐतिहासिक बदलाने मृतप्राय झाला तरी प्रेरणा आणि संकेतव्यवस्था यांच्या दृष्टीने नंतर सर्व वाङ्मयप्रकारांना किंवा त्यांतील प्रयोगांना मार्गदर्शक ठरू शकतो. खुला वाङ्मयप्रकार सामर्थ्यशील प्रयोगाच्या स्वरूपाचा असेल, तर जुन्या संकेतव्यवस्थांची मोडतोड करून नवीन संकेतव्यवस्था निर्माण करू शकतो. उदाहरणार्थ, नेमाड्यांची 'कोसला' आणि जॉइसची 'युलिसिस'. लोकप्रिय वाङ्मयप्रकार (बाबा कदम, गुलशन नंदा इत्यादी.) आहे त्या संकेतांना "जैसे थे" परिस्थितीत ठेवतात. कारण वाचकांच्या प्रस्थापित अभिरूचीला धक्का लावण्याचे धैर्य आणि सामर्थ्य त्यांच्यात नसते. याउलट लोकप्रिय संकेतव्यवस्था हाताळून त्यांना जबरदस्त आशयाच्या पातळीवर नेण्याचे कामही एखादा समर्थ लेखक करू शकतो. उदाहरणार्थ, एडगर अलन पोची The Narrative of Arthur Gordon pym ही साहसकथा. ऐतिहासिक बदलाला बिलगून येणाऱ्या वाङ्मयीन परिवर्तनामध्ये एखाद्या वाङ्मयप्रकारातील संकेतव्यवस्था बाद होऊन दुसऱ्या एखाद्या वाङ्मयप्रकारात अधिक सामर्थ्याने कार्यरत होते. उदाहरणार्थ, कथा, कादंबरीसारख्या गद्य वाङ्मयप्रकारांचा विकास झाला की निव्वळ उपहासप्रधान काव्य सपाट, वर्तमानपत्री स्वरूपाचे वाटू लागते. हिंदीतील श्रीलाल शुक्ल यांची 'राग दरबारी' ही कादंबरी आणि मंगेश पाडगावकरांची 'सलाम' या दोन कृतीतील उपहास वापराच्या संकेत व्यवस्था या दृष्टीने तुलना करून पाहाण्यासारख्या आहेत. वाङ्मयप्रकार जर गौण असेल तर ज्या प्रमाणात तो गौण त्या प्रमाणात त्याच्या संकेतव्यवस्था लवकर संपुष्टात येतात. उदाहरणार्थ नाट्यछटा, लघुनिबंध. वाङ्मयप्रकार जितका गौण तितका त्यातील आशयविषय शक्यतांचा संच बंदिस्त स्वरूपाचा होतो. वाङ्मयप्रकारांच्या संकेतव्यवस्थांच्या आधुनिकतेचा विचार देखील निव्वळ कालिक अक्षावर करण्यात अर्थ नाही. मूल्यभानाच्या अक्षावरदेखील तो करावयास हवा. 'अरेबियन नाइट्स' आणि 'वेताळ पंचविशी' यांतील कथनात्मकतेचे संकेत इतके मुलभूत, आदिबंधात्मक आहेत की आजच्या आधुनिक कादंबरीकारालासुद्धा तशा संकेताची निर्मिती कठीण ठरावी. 'अरेबियन नाइट्स' मधील शहजादीला कथा सांगणे थांबवले की मृत्यू अटळ असतो. अस्तित्वभानाच्या टोकावर मृत्यूच्या छायेत उभे राहून सर्जन करणाऱ्या कलावंतांची ती आदिम रूप ठरते. या उलट 'वेताळ पंचविशी' तील विक्रमादित्याला वेताळाची कथा ऐकून तिचा योग्य अर्थ लावावा लागतो, नसता त्याचाही मृत्यू अटळ असतो. सर्जन करणारा कलावंत आणि अर्थ लावणारा रसिक या दोघांनाही कोणत्या प्रकारचे आत्मभान असावे लागते याचे आदिम स्वरूप कथनात्मक संकेतव्यवस्थांमध्ये इथे आपल्याला दिसून येते.

वर्गीकरणाची तत्त्वे आणि प्रकारलक्ष्यी समीक्षा

डॉ. पुष्पलता राजापुरे-तापस

साहित्याचे विविध प्रकार कोणकोणत्या संकल्पनाव्यूहांच्या आधारे पाडण्यात आले आहेत, त्याचबरोबर साहित्याचे प्रकार हेच 'समीक्षातत्त्व' मानून निर्माण झालेली प्रकारलक्ष्यी समीक्षापद्धती म्हणजे काय ? हे अभ्यासण्याच्या हेतूने येथे साहित्याच्या वर्गीकरणाचा ऐतिहासिक क्रमाने वेध घेऊन प्रकारलक्ष्यी समीक्षेचे स्वरूप व कार्य समजावून घ्यायचे आहे.

भारतीय साहित्यमीमांसकांनी समकालीन संस्कृत भाषेतील उपलब्ध साहित्यकृतींच्या आधारे 'साहित्यप्रकार' या संकल्पनेविषयी गंभीरपणे विचार केलेला दिसतो. संस्कृतात वेद, उपनिषदे, पुराणे या वाङ्मयाव्यतिरिक्त प्रामुख्याने आर्ष महाकाव्ये आणि नाटक ह्या दोन विदग्ध साहित्यप्रकारांत लेखन झालेले दिसते. कालप्रवाहात अभिजात पंचमहाकाव्ये, रघुवंशम्, कुमारसंभवम (कवी कालिदास), शिशुपालवधम् (कवी माघ), किस्तार्जुनीयम् (कवी भारवी), नैषदीयचरितम् (कवी हर्ष) दूतकाव्य (मेघदूतम्) खंडकाव्ये (ऋतुसंहारम्) असे काव्यप्रकार उदयास आलेले दिसतात. पुढील काळात मराठीत महानुभावपंथीय कवींनी 'आख्यानक'काव्याची परंपरा निर्माण केली (वच्छाहरण, रुक्मिणी स्वयंवर) पुढील काळातील प्रत्येक टप्प्यावरील पंडित कवींनी यात गुणात्मक भर घालून आख्यान-काव्यप्रकार समृद्ध केलेला दिसतो.. विशेष म्हणजे मराठीतील आख्यानक व चंपूकाव्य यांतील कथानकांचा मूलस्त्रोत संस्कृतातील आर्ष ललित महाकाव्येच असलेली दिसतात. रूपबंधाच्या दृष्टीने पाहाता 'आठ सर्गा'ची रचना हा आर्ष ललित महाकाव्याचा आकृतिबंध असे. निसर्गवर्णन हा अभिजात महाकाव्यांचा अंगभूत असा भाग असे. आर्ष ललित महाकाव्ये विदग्ध वाङ्मय म्हणून मान्यता पावलेली दिसतात. महत्त्वाचे म्हणजे अभिजात महाकाव्ये, दूतकाव्ये किंवा काव्ये यांमधील कथानकांचा मूलस्त्रोत आर्ष ललित महाकाव्यात म्हणजे रामायण-महाभारतात असे. म्हणून या महाकाव्यांना 'आकर' ग्रंथ असे म्हटले जात असे.

संस्कृतातील दुसरा महत्त्वाचा साहित्यप्रकार म्हणजे नाटक होय. नाटक हा साहित्य-कला असा द्विस्तरीय लेखनप्रकार असल्याचे ध्यानात घेऊन नाट्यसंहिता व रङ्गसंहिता यांविषयी सविस्तर विवेचन विविध टप्प्यांवर झालेले दिसते. नाट्यमीमांसक धनजंयाने नाटक, प्रकरण, रूपक, प्रहसन, ईहामृग, भाण आदी नाट्यप्रकार नोंदवून त्याची सविस्तर चर्चा केली आहे. महत्त्वाचे म्हणजे साहित्यकृतींचे अंतर्बाह्य घटक व तिचे स्वरूप लक्षात घेऊन संस्कृतात साहित्यप्रकारांचे वर्गीकरण जसे कल्पिलेले दिसते त्याप्रमाणे साहित्यकृतीतून प्रकटणाऱ्या रसनिष्पत्तीप्रक्रियेस अनुकूल अशी साधारणीकरणाची प्रक्रिया लक्षात घेऊन साहित्याचे वर्गीकरण करण्याचा प्रयत्न झालेला दिसतो.

उदा. आनंवर्धनाने अभिधा, लक्षणा व व्यंजना या तीन शब्दशक्तींपैकी व्यंजेनेने प्रकटणाऱ्या व्यंग्यार्थाला वर्गीकरणाचे तत्त्व मानून उत्तम काव्य, मध्यम काव्य आणि अधम काव्य (अवर/अधम) असे काव्याचे तीन प्रमुख प्रकार कल्पिले - (१) ज्या काव्यात 'व्यंग्यार्थ' हा मुख्य असेल ते उत्तम काव्य होय असे तो म्हणतो. (२) ज्यात व्यंग्यार्थ थोडा उणा असेल पण वाच्यार्थही आपल्यापरीने चमत्कृतिपूर्ण असेल तर त्यास मध्यम काव्य असे संबोधून (३) जिथे

व्यंग्यार्थ मुळीच नसतो, केवळ अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार यांनी काव्यात चमत्कृती आलेली असते, ते अधम काव्य ठरते असे प्रतिपादन आनंदवर्धनाने केले.

आनंदवर्धनाप्रमाणेच जगन्नाथाने 'व्यंग्यार्थ' या तत्त्वाधारे काव्याचे वर्गीकरण केले आहे. त्यानुसार त्याने काव्याचे उत्तमोत्तम, उत्तम, मध्यम, अधम असे चार प्रकार सांगितले आहेत. या दोघांनी केलेले वर्गीकरण पाहता त्यांनी काव्याच्या प्रकारांची आशयलक्षी श्रेणी ठरविण्याचा प्रयत्न केलेला दिसतो. अशा प्रकारच्या वर्गीकरणाला (vertical) स्तंभरुप वर्गीकरण म्हणता येईल.

पाश्चात्य तत्त्वमीमांसकांनीही व साहित्यमीमांसकांनी साहित्यप्रकारांविषयी सखोल मांडणी केलेली आहे. काही अभ्यासकांनी साहित्याच्या वर्गीकरणाकरिता साहित्यकृतींच्या आविष्काराच्या केवल निवेदन, नाट्यात्म संवाद आणि केवल निवेदन व नाट्यात्म संवादाचे मिश्रण अशा तीन पद्धती लक्षात घेतल्या आहेत.

(१) केवल निवेदन - यामध्ये कवी स्वतःचाच ध्वनी वापरतो. येथे कवीचे केवळ निवेदन असते. यातून गीतकाव्य (lyric) जन्मते.

(२) नाट्यात्म संवाद - येथे अनुकृतीच्या आश्रयाने कथा सांगितली जाते. त्याकरिता प्रामुख्याने संवादाचा वापर केला जातो. ही आविष्कारपद्धती नाटक या साहित्यप्रकारात दिसते.

(३) केवल निवेदन व नाट्यात्म संवादाचे मिश्रण - हया आविष्कारपद्धतीचा वापर 'महाकाव्या' त झालेला दिसतो.

प्लेटो या तत्त्वकाव्यमीमांसकाने 'आदर्श राज्या' ची संकल्पना विशद करताना साहित्यविषयक काही वैशिष्ट्यपूर्ण भूमिका घेतलेली दिसते. कोणत्याही प्रकारातील साहित्याचे (आशयलक्ष्यी) स्वरूप कसे असावे यावर लक्ष केंद्रित करून प्लेटोने साहित्यविषयक विचार विशद केलेला आहे. उदा. एकूण जीवनव्यवहारात व कलाव्यवहारात साहित्याचे (कलेचे) स्थान काय ? असा सत्ताशास्त्रीय प्रश्न उपस्थित करून 'साहित्य/कला जीवनाच्या अनुकृतीची अनुकृती असते', असे म्हणून त्याने साहित्यव्यवहाराला फारसे महत्त्व दिले नाही. तसेच साहित्य ज्ञान देऊ शकते का ? असा प्रश्न निर्माण करून कलेला साहित्य/कला या स्वरूपात राहावयाचे असेल तर ते ज्ञान देण्यास कसे असमर्थ ठरते, हे विशद केले. प्लेटोचा साहित्यविषयक/ कलाविषयक विचार हा साहित्यप्रकारांच्या भेदांची चर्चा करणारा नव्हता, असेच म्हणावे लागते.

या उलट ॲरिस्टॉटलने विविध ललित कलांचे महत्त्व व त्यांचे अंगभूत भेद लक्षात घेऊन आपला साहित्यविचार प्रतिपादिला आहे. त्याने सर्जक अनुकृतिशीलता हे सर्व कलांचे समान तत्त्व मानले आहे. सर्व कला जीवनाची अनुकृती करतात. परंतु 'अनुकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचा विषय व अनुकृतीची रीती अथवा पद्धती ही प्रत्येकाच्या बाबतीत वेगवेगळी असतात.' 'माध्यम, विषय, पद्धती या तीन प्रकारच्या भिन्नत्त्वामुळे कलात्मक अनुकृतीचा व्यवच्छेद होत असतो असे मत ॲरिस्टॉटलने व्यक्त केले.'

याचा अर्थ उपरोक्त तीन तत्त्वांनुसार ललित कलांमध्ये भेद निर्माण होतो असे त्याला म्हणावयाचे होते.

(१) अनुकृतीच्या माध्यमानुसार चित्रकला, संगीत, काव्य आणि नाटक या ललित कलांमध्ये भेद निर्माण होतात. रंग आणि आकार हे चित्रकलेचे माध्यम आहे. नाद आणि स्वर यांचा मेळ हे संगीताचे माध्यम आहे. स्वर, ताल, मेळ इत्यादींनी युक्त शब्द हे लिरिकचे/ गीतकाव्याचे माध्यम आहे. वृत्तबद्ध, गेय आणि निवेदनपर शब्द हे Epic चे/महाकाव्याचे तसेच कथात्म साहित्याचे माध्यम आहे. तर अभिनययुक्त शब्द हे Drama चे/नाट्यसाहित्याचे माध्यम आहे.

(२) कोणत्याही साहित्यप्रकारांत मानवी जीवन अनुकृतीचा 'विषय' असतो, तरी जीवनाच्या कोणत्या अंगांची अनकृती केली जाते यानुसार साहित्याचे प्रकार पडतात. 'भाववृत्तीची अनुकृती' हा काव्याचा विषय आहे. समग्र समाजजीवनाची अनुकृती हा महाकाव्याचा विषय आहे, तर मानवी जीवनातील काही 'ठळक घटनांची अनुकृती' हा नाटकाचा विषय आहे.

(३) ॲरिस्टॉटलने अनुकृतीच्या पद्धतीनुसारही साहित्याचे वर्गीकरण केले. कवी स्वतःच एक पात्र बनून स्वतःविषयी बोलतो किंवा तो विशिष्ट भूमिका घेतो. कवी अंशतः निवेदक असतो, किंवा तो तृतीयपुरुषी निवेदनाचा आधार घेतो. तसेच तो अधूनमधून पात्रांना बोलायला लावतो, ही महाकाव्याच्या अनुकृतीची पद्धती आहे. केवळ पात्रे बोलतात आणि त्यामार्फत ती जीवनाची जेव्हा अनुकृती करतात तेव्हा नाटक जन्मते.

अनुकृतीचे माध्यम, अनुकृतीचा विषय, अनुकृतीची पद्धती या तत्त्वांनुसार साहित्यप्रकारांचे वैशिष्ट्य सांगणाऱ्या ॲरिस्टॉटलने महाकाव्य आणि शोकांतिका (एक नाट्यप्रकार) यांची पृथगात्मता पुढीलप्रमाणे दाखविली आहे.

"एकच महाकाव्य हे अनेक शोकांतिकांना (शोकात्म नाटकांना) विषय पुरवू शकते. तसेच महाकाव्याच्या रचनेचा आवाका मोठा असतो. मात्र नाटकाच्या सादरीकरणाला मर्यादा असते. तसेच वृत्तयोजनेच्या बाबतीत महाकाव्य हे शोकांतिकेपेक्षा भिन्न असते. महाकाव्यात एकाच वेळी घडलेल्या पुष्कळ घटना दाखविता येतात. परंतु एकाच वेळी घडून येणाऱ्या निरनिराळया घटनांची अनुकृती शोकांतिकेत (नाटकात) करता येत नाही. नाटकाचे आदी व अंत हे दृष्टीच्या एकाच टप्प्यात सामावण्यासारखे असावे लागतात. कारण नटांनी घेतलेल्या भूमिकांच्या मर्यादेतच वाचक-प्रेक्षकाला वावरावे लागते. महाकाव्यात विचारदुष्ट भागाला अधिक वाव मिळतो. कारण त्या ठिकाणी क्रिया करणारी व्यक्ती दिसत नसते. परंतु विचारदुष्ट भागांच्या साहाय्याने शोकान्त कथानकाची - नाट्यकथानकाची - रचना करता येत नाही." ॲरिस्टॉटलला साहित्यप्रकारांतील पृथगात्मता जशी जाणवली होती त्याचबरोबर त्याला या दोन साहित्यप्रकारांतील साम्याची जाणीव झालेली होती. "महाकाव्य आणि शोकांतिका या दोन साहित्यप्रकारांमध्ये वरच्या दर्जाच्या व्यक्तींचीच अनुकृती असते." असे त्याने म्हटले आहे.

पाश्चात्य अभ्यासक हेगेल यानेही साहित्यात व्यक्त होणाऱ्या अनुभवस्वरूपावरुन वाङ्मयप्रकाराचे वर्गीकरण कल्पिले आहे. त्याच्या मते "राष्ट्रीय आत्म्याची समग्रता महाकाव्यात व्यक्त केली जाते. याउलट 'लिरिक' मध्ये कवी स्वतःचे भावजीवन आणि विश्वविषयक व्यक्तिनिष्ठ दृष्टिकोण यांचा आवर्जून आविष्कार करतो. नाट्यामध्ये महाकाव्याची निरात्मवृत्ती व गीतकाव्याची आत्मपरवृत्ती या दोन्ही वृत्ती एकवटलेल्या असतात."

हेगेलप्रणीत वाङ्मयप्रकाराच्या वर्गीकरणातून साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण मांडले गेले आहे. मात्र 'अनुभवाची आत्मनिष्ठा' हे गीतकाव्याचे हेगेलप्रणीत व्यवच्छेदक लक्षण टी.एस.एलियटला मान्य नाही. त्याच्या मते 'अनुभवाची आत्मनिष्ठा' ही इतरही वाङ्मयप्रकारांच्या मुळाशी असू शकते. म्हणूनच 'अनुभवाची आत्मनिष्ठा' या तत्त्वाच्या आधारे गीतकाव्याचे इतर साहित्यप्रकारांहून असलेले वेगळेपण सिद्ध करता येणार नाही.

"कवी कवितेत कोणती भूमिका घेतो व कोणाला उद्देशून कविता लिहितो, या गोष्टीवर काव्यप्रकाराचा घाट अवलंबून असतो, हे लक्षात घेऊन टी.एस.एलियट काव्यप्रकारांचे वर्गीकरण करतो. त्याच्या मते कवीचे तीन ध्वनी (थ्री व्हॉयसिस) आहेत. गीतकाव्यात कवीचा पहिला ध्वनी असतो व तो स्वत:शीच बोलत असतो. कथाकाव्यात कवीचा दुसरा ध्वनी असून त्यात कवी प्रेक्षक-श्रोते यांच्याशी बोलतो आणि नाट्यात तिसरा ध्वनी असून तो कवीने निर्माण केलेल्या काल्पनिक पात्रांद्वारे बोलत असतो. दुसऱ्या व तिसऱ्या ध्वनीच्या (अनुक्रमे कथा व नाट्य) काव्यात मी कोणाशी काय बोलणार आहे, हे अगोदरच ठरवावे लागते. त्यात प्रसंग, घटना, व्यक्ती, कथानक कोणते घ्यावयाचे हे कवीला अगोदरच निवडावे लागते. पहिल्या ध्वनीच्या कवितेत कवीचा कोणाशीच संबंध नसतो... काव्याची निर्मिती होत असताना कवीसमोर प्रेक्षक, रंगभूमी, रसिक कोणीही नसतात. फक्त आविष्काराशीच त्याचा संबंध असतो. याउलट, नाट्याची निर्मिती होत असता कवीसमोर रसिक प्रेक्षक, रंगभूमी यांविषयीचा विचार असतो. नाट्यनिर्मितीचा संबंध सादरीकरणाशी असतोच असे म्हणावे लागेल." इम्युनएल कांट या जर्मन सौंदर्यमीमांसकाने एकूणच कलांचे वर्गीकरण करताना 'भाषिक आविष्कार' या तत्त्वाच्या आधारे कलांचे वर्गीकरण केले आहे. "त्याच्या मते कला तीन प्रकारच्या असतात - (१) शब्दांचे माध्यम वापरणाऱ्या कला, (२) ऐंद्रिय माध्यमातून आविष्कार साधणाऱ्या कला, (३) ऐंद्रिय घटकांच्या क्रीडेतून निर्माण होणाऱ्या कला. कांट 'भाषिक आविष्कार' या तत्त्वाच्या आधारे केलेल्या वर्गीकरणाचे उपवर्गीकरण कल्पितो आणि तो शब्दाचे/भाषेचे माध्यम वापरणाऱ्या कलांचे 'वक्तृत्व' आणि 'काव्य' असे भेद करतो." यानुसार शब्दांचे माध्यम वापरणाऱ्या कलांमध्ये साहित्य व नाटक यांचा समावेश करता येईल. तसेच 'वक्तृत्व' या उपप्रकारातही नाटकाच्या प्रयोगरुपाचा समावेश करता येईल.

उपरोक्त पाश्चात्य अभ्यासकांपैकी त्यातील कांटचा अपवाद करता इतर तिघांनी साहित्यप्रकारांचे 'आदर्श रूप' अगोदर निश्चित केले आणि त्यानुसार साहित्याचे वर्गीकरण केले. या पद्धतीला आदर्शवादी पद्धती मानले जाते. पुढे विसाव्या शतकाच्या आरंभी क्रोचे या इटालियन सौंदर्यमीमांसकाने ज्ञानशास्त्रीय भूमिकेतून वर्गीकरणाच्या संकल्पनेला विरोध केला. त्या मते "प्रातिभ ज्ञान व संकल्पनात्मक किंवा तार्किक ज्ञान यांच्यात जर गल्लत झाली तर ज्या चुका निर्माण होतात त्यांपैकी एक चूक म्हणजे वाङ्मयप्रकार किंवा कलाप्रकार असतात ही समजूत होय." क्रोचेची ही भूमिका समजावून घेण्यासाठी प्रातिभ ज्ञान आणि तर्कनिष्ठ ज्ञान यांविषयी तो काय म्हणतो ते समजून घ्यायला हवे.

प्रातिभ ज्ञान म्हणजे कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने होणारे ज्ञान होय. वस्तूच्या विशिष्टत्वाचे ज्ञान म्हणजे प्रातिभ ज्ञान होय. तर्कनिष्ठ ज्ञान म्हणजे संकल्पनेच्या आश्रयाने होणारे ज्ञान होय. त्यामागे जातितत्त्व असते. तेथे वस्तुवस्तूंमधील सामान्य गुणांचा आश्रय घेतला जातो. साहित्यकृती ही स्वतंत्र व अनन्यसाधारण वस्तू आहे, असे क्रोचे मानतो. अशा प्रकारच्या अनन्य वस्तूचा अनुभव घेताना तीमधील विशिष्ट गुणांचा अनुभव घेतला पाहिजे. असा आस्वाद प्रातिभ

ज्ञानाच्या मार्गानेच घेता येईल. म्हणजे तो आस्वाद संकल्पनांच्या आश्रयाशिवाय घेता येईल. पण कलाकृतींचा अनुभव आपण संकल्पनांच्या आश्रयाने घेऊ लागलो तर तो सौंदर्यानुभव न राहता ज्ञानानुभव होईल. त्यामुळे त्या अनुभवात साहित्यप्रकाराच्या सामान्य गुणांचा किंवा संकल्पनांचा अनुप्रवेश सुरु होईल आणि मग कलाकृतीच्या तत्त्वाकडे व सौंदर्याकडे दुर्लक्ष होईल. म्हणूनच क्रोचे आपल्या ज्ञानशास्त्रीय व सौंदर्यशास्त्रीय भूमिकेतून साहित्याच्या वर्गीकरणाला विरोध करतो.

क्रोचेच्या या भूमिकेचे मूळ कांटच्या पुढील सौंदयविषयक विचारांमध्ये आहे. कांटच्या मते सौंदर्याचे परायत्त आणि स्वायत्त असे दोन प्रकार आहेत. परायत्त सौंदर्याच्या मुळाशी सामान्य गुण / संकल्पना / जातितत्त्व असतात. (उदाहरणार्थ, मानवनिर्मित कलाकृती) तर स्वायत्त सौंदर्याच्या मुळाशी विशिष्ट गुण असतात. (उदाहरणार्थ, निसर्गसौंदर्य) पण साहित्यकृतीत असलेल्या 'विशिष्ट' आणि 'सामान्य' दोन्ही गुणांचा आपल्याला अनुभव येतो. कारण साहित्यकृतीत दोन्ही गुण असतात. सामान्य गुणांचा विचार केला, संकल्पनांच्या पातळीवर गेले तरी सौंदर्यात विघ्न येत नाही असे कांट म्हणतो. परंतु साहित्यप्रकारांच्या संकल्पना या भौतिक वस्तूंमधील जातितत्त्वासारख्या सार्वत्रिक नसतात तर त्या अधिक लवचिक असतात, हे लक्षात घेतले तर कांट, क्रोचे यांच्या विचारांतील दुराग्रह टाळता येतो आणि वर्गीकरण करताना साहित्यकृतींच्या वैशिष्ट्यपूर्ण स्वरूपाला न्याय देता येतो.

क्रोचे सैद्धांतिक पातळीवरुन साहित्याच्या ज्या वर्गीकरणाला विरोध करीत होता, त्या साहित्याचे स्वरूपच त्यापुढील काळात बदलू लागले. विसाव्या शतकाच्या आरंभी एकूणच मानवी जीवनाच्या विविध क्षेत्रांमध्ये अनेक बदल झाले. औद्योगिकीकरणाला आरंभ झाला, मुद्रणकलेचा शोध लागला, फ्रेंच राज्यक्रांतीतून स्वातंत्र्य, समता, बंधुत्व ही मूल्यगर्भ विचारत्रयी जन्माला आली, आणि उदारमतवादाचा उदय झाला. एका विशिष्ट काळात समाजात निरनिराळ्या गोष्टी घडत होत्या. याच काळात 'मध्यमवर्ग' जन्माला येऊन त्याच्या आशा-आकांक्षांना महत्त्व आले. ह्या आशा-आकांक्षा विविध साहित्यप्रकारांतून व्यक्त होऊ लागल्या. मुद्रणकलेच्या शोधामुळे ग्रंथनिर्मिती सुलभ झाली आणि दळणवळणांच्या साधनांमुळे ग्रंथप्रसार मोठ्या प्रमाणावर होऊ लागला. याच काळात विशिष्ट जीवनदृष्टी व्यक्त करण्याच्या हेतूने 'कादंबरी' या साहित्यप्रकाराचा जन्म झाला. तसेच लघुकथा, प्रवासवर्णन इत्यादी नवे साहित्यप्रकार निर्माण झाल्यानंतर साहित्यव्यवहाराकडे पाहण्याची दृष्टी बदलली. साहित्याच्या वर्गीकरणाच्या संदर्भात वेगळ्या अडचणी निर्माण होऊ लागल्या. त्यातून वर्गीकरणाविषयीची भूमिका व्यापक होऊ लागली असे म्हणता येईल. मात्र आधीच्या कालखंडात प्रामुख्याने भावकाव्य, महाकाव्य आणि नाटक या तीन साहित्यप्रकारांतच साहित्यनिर्मिती होत होती. त्या साहित्यप्रकारांचे संकेत किंवा आदर्श निश्चित करण्यात आले होते. त्यानुसारच साहित्यकृतींची निर्मिती व्हावी असा आग्रहही धरला जात होता. कलावंतांना आदेश दिले जात होते. पण असे साहित्यप्रकारांचे आदर्श रूप गृहीत धरता येणार नाही याची जाणीव नंतरच्या काळात होऊ लागली. साहित्यकृती मुळात अस्थिर व बदलयुक्त आहे, हे लक्षात येऊ लागले. यातूनच साहित्यकृतीचे स्वरूप अभ्यासून त्याच्या साहाय्याने त्यांचे प्रकार पाडता येतात का हे पाहिले जाऊ लागले.

सुझान लँगर आणि नॉर्थ्रप फ्राय या साहित्यमीमांसकांनी या भूमिकेतूनच साहित्याच्या वर्गीकरणाचा विचार केलेला दिसतो. सुझान लँगर वाङ्‌मयप्रकारांचे वर्गीकरण करताना त्या त्या प्रकारातील अनुभवाचे स्वरूप व त्याची अभिव्यक्तिपद्धती यांचे स्वरूप लक्षात घेते आणि ती प्रत्येक वाङ्‌मयप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण निश्चित करते. लँगरच्या मते "प्रत्येक कलेचे

स्वतःचे असे 'प्रतिभासरूप आत्मबीज' (illusion) असते. चित्र व संगीत या कलांची अनुक्रमे आभासरूप अवकाश (virtual time) ही प्रतिभासरूप आत्मबीजे (illusion) आहेत. साहित्याचे आभासरूप जीवन व आभासरूप अनुभव हे आत्मबीज (illusion) आहे. वाङ्‌मयप्रकारात जो काळ (tense) वापरला जातो, तोच त्या प्रकाराचे स्वरूप निश्चित करतो. म्हणून तिच्या मते 'लिरिक' चा काळ वर्तमान, कथनपर वाङ्‌मयाचा काळ भूत व नाट्याचा भविष्य हा आहे."

"साहित्याच्या प्रत्येक प्रकारात क्रियापदांचा जो वापर केला जातो, त्यातच असे गुणवैशिष्ट्य आहे की, तेच वाङ्‌मयीन परिमाणाची (literary dimension) खरी प्रकृती स्पष्ट करते. या दृष्टीने गीतकाव्यात वापरला जाणारा विशिष्ट प्रकारचा वर्तमानकाळ हेच काव्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते, ... कथात्म वाङ्‌मयाचा काळ भूत असतो व नाट्यात्मक वाङ्‌मयाचा काळ भविष्यगर्भ वर्तमान असतो." हेगेल, एलियट, लँगर या तीन मीमांसकांनी साहित्यप्रकारांच्या 'आत्मस्वरूपां' चा वस्तुनिष्ठपणे वेध घेण्याचा प्रयत्न केला असून त्या विचारांमध्ये एक प्रकारचे घनिष्ठ नाते दिसते.

नॉर्थ्रप फ्राय यांच्या मते, "साहित्यसृष्टी ही एक व्यवस्था आहे. तिला नियम, संकेत आहेत. साहित्यात ठराविक प्रकारचेच आकृतिबंध दिसतात. त्यामागे एक व्यवस्था असते, त्यात अनियंत्रित असे काही नसते. साहित्यव्यवस्थेचे चार संकेत असतात. (i) Modes (अनुभवाची प्रकृती), (ii) Archetypes (आदिबंध), (iii) Myths (मिथकथा), (iv) Genre (साहित्यप्रकार) त्याचबरोबर साहित्यप्रकाराच्या मुळाशी चार प्रकारच्या 'कोटी' (Categories) असतात, (i) Romance (रोमान्स), (ii) Comic (सुखात्मिका), (iii) Tragic (शोकात्मिका), (iv) Ironic (उपहासगर्भ) साहित्य या होत."

या कोटींचा संबंध त्याने मानवी जीव-भावावस्थांशी आणि निसर्गचक्राशी जोडला आहे. फ्रायची ही वर्गीकरणाची पद्धत साहित्याकडे पाहण्याचा वेगळा आणि मौलिक दृष्टिकोण देणारी आहे. जोनाथन कलरने 'करारा' चे तत्त्व ग्राह्य धरून काव्याचा करार 'भावविण्या' शी, कथेचा करार 'सांगण्या' शी तर नाटकाचा करार प्रत्यक्ष 'दाखविण्या' शी असतो असे म्हटले आहे.

एकूण साहित्याच्या वर्गीकरणाचे जे विविध प्रयत्न पाहिले त्यामागे दोन ठळक दृष्टीकोण दिसतात. (१) अभिजातवादी किंवा विशुद्ध दृष्टिकोण, (२) आधुनिक किंवा सर्वसमावेशक दृष्टिकोण.

अभिजातवादी दृष्टिकोणानुसार केलेल्या वर्गीकरणात साहित्यप्रकाराची विशुद्धता राखणे महत्त्वाचे मानले गेले. इथे साहित्यप्रकारांचे संकेत अगोदर निश्चित केले जातात आणि त्यानुसार त्याची शुद्धता तपासली जाते. आधुनिक भूमिकेनुसार निरनिराळ्या साहित्यकृती पाहून समान गुणधर्म शोधले जातात. येथे विशिष्टाकडून सामान्य गुणधर्माकडे जाण्याची पद्धती दिसते. या प्रकारात प्रत्येक साहित्यकृतीची विशिष्टता, नवता मान्य केली जाते. तसेच ती अगोदर लक्षात घेऊन त्या आधारे साहित्यकृतीतील सामान्य तत्त्व / सामान्य गुण शोधले जातात. एकेका साहित्यकृतीवरुन साहित्यप्रकाराकडे जाण्याची ही पद्धत वस्तुतः 'निसर्गविज्ञाना' (Natural science) मधील वर्गीकरणाची पद्धत आहे.

रोलाँ बार्थस् हा संरचनावादी फ्रेंच टीकाकार ही पद्धत बाळबोध आहे असे मानतो. त्याच्या मते "साहित्य हे 'मानव्य विज्ञाना' (Human science) चा भाग आहे. त्यामुळे निसर्ग विज्ञानामधील वर्गीकरणाची पद्धत मानव्य विज्ञानासाठी वापरणे चूक आहे. तसेच अभिजातवादी आणि आधुनिक या दोन्ही वर्गीकरणाच्या पद्धतींमध्ये त्रुटी आहेत, असे प्रतिपादन तो करतो आणि तो स्वतःचे वर्गीकरणाचे नवीन नमुनारूप (Model) मांडतो. तो एखाद्या विशिष्ट साहित्यप्रकाराचे रूढ संकेत गृहीत धरतो. त्याच्या आधारे तो एक संकेतव्यूह निर्माण करतो आणि त्याच्या आश्रयाने नव्याने सामोऱ्या आलेल्या साहित्यकृतीची तपासणी करतो. त्यात आढळणाऱ्या नवीन संकेतांना देखील तो महत्त्व देतो आणि ते संकेत तो मूळच्या 'नमूनारुपा' त समाविष्ट करतो. त्याचे वर्गीकरणविषयक नमुनारूप (Model) लवचिक व खुल्या तोंडाचे आहे. त्यामुळे साहित्यकृतिविषयक संकेतव्यूह समृद्ध होत जातो."

रोलाँ बार्थस् आदर्शवादी (अभिजातवादी) भूमिकेप्रमाणे सामान्यगुण किंवा जातितत्त्व याला प्राधान्य देत नाही. तसेच आधुनिक भूमिकेप्रमाणे विशिष्ट गुणांनाही प्राधान्य देत नाही. तो हे दोन्ही परस्पराश्रयी आहेत असे मानतो. साहित्यकृती वाचताना साहित्यप्रकारांची जातितत्त्वे (संकेतव्यवस्था) माहीत असावीच लागतात, पण केवळ त्यांनाच महत्त्व देऊन चालत नाही तर त्या विशिष्ट साहित्यकृतीचे म्हणून असणारे लक्षणीय गुणही लक्षात घ्यावे लागतात. रोलाँ बार्थस्ची ही वर्गीकरणविषयक भूमिका साहित्यप्रकारातील सामान्य गुण आणि विशिष्ट गुण या दोहोंना महत्त्व देते.

रॉबर्ट स्कोल याने केलेले साहित्याचे वर्गीकरण या संदर्भात महत्त्वाचे मानले जाते. "रॉबर्ट स्कोल साहित्यकृतीत होणारा शब्दांचा उपयोग आणि शब्दांचे संप्रेषण या दोन तत्त्वांच्या सम्मीलनाच्या आश्रयाने साहित्याचे वर्गीकरण करतो. लेखक शब्दांचा उपयोग विचार व भावना व्यक्त करण्यासाठी, पात्रचित्रणासाठी, कथा सांगण्यासाठी करतो तेव्हा अनुक्रमे निबंध, काव्य, नाटक व कथात्म साहित्यप्रकार निर्माण होतात." 'शब्दांचा उपयोग/शब्दांचे संप्रेषण' या तत्त्वाच्या आधारे वरील साहित्यप्रकारांचे व्यवच्छेदक लक्षण सांगितले गेले आहे. निबंधामध्ये लेखक-वाचक यांचा थेट संबंध असतो. त्याचे व्यवच्छेदक लक्षण वाचकाचा अनुनय हे असते, तर कवितेमध्ये कवीचे आत्मचिंतन असते आणि वाचकाशी त्याचा संबंध अप्रत्यक्ष असतो. 'कवीचे स्वतःशीच बोलणे' हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण ठरते. कथा/कादंबरी येथे लेखकाला श्रोत्यांचे भान असते. त्याचा श्रोत्यांशी साक्षात संबंध असतो. कथन किंवा निवेदन हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. याउलट, नाटकात लेखक हा वाचकांशी/प्रेक्षकांशी थेटपणे बोलत नसतो. येथे पात्रांची नाट्यात्म कृती आणि संवाद (उक्ती) महत्त्वाचे असतात. पात्रापात्रांचे संवाद हे या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण होय. या 'नमुनारूपा' (Model) च्या आश्रयाने साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण जसे सांगता येते तसेच हे साहित्यप्रकार एकमेकांमध्ये कसे मिसळले जातात त्याचेही स्पष्टीकरण देता येते. साहित्यप्रकारांतील शब्दांचे उपयोजन व शब्दांचे संप्रेषण या तत्त्वांपैकी कोणत्याही तत्त्वाचा प्रभाव बदलला की त्या साहित्यप्रकाराची सरमिसळ होते. उदारणार्थ, नाटकातील शब्दांचा उपयोग भावना व्यक्त करण्यासाठी अधिक होऊ लागला तर नाटक काव्यात्मतेकडे झुकते. उदाहरणार्थ, पु. शि. रेगे यांची नाटके. या नमुनारूपात 'सामान्य' व 'विशिष्ट' या दोन्हींची देवघेव आहे. त्यामुळेच वरील वर्गीकरणविषयक भूमिका अधिक प्रगल्भ असलेली दिसते.

वर्गीकरणाच्या या विविध भूमिकांतून साहित्यप्रकारांविषयीच्या विविध संकल्पना सुस्पष्ट झालेल्या दिसतात. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे विशिष्ट संकेत असतात. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे

व्यवच्छेदक लक्षण सांगता येते. साहित्याचे वर्गीकरण व साहित्यप्रकार यांच्या संकेतव्यूहांवर/संकल्पनांवर आधारलेली एक नवी समीक्षा पद्धती जन्माला आलेली दिसते. हीच 'प्रकारनिष्ठ समीक्षापद्धती' (generic criticism) होय. या समीक्षापद्धतीत एखाद्या विशिष्ट साहित्यकृतीत आणि इतर साहित्यकृतींमध्ये कोणते सामान्यगुण आहेत हे शोधले जाते. "तिला बाह्यलक्ष्यी समीक्षा मानले जाते. परंतु तिच्या तत्त्वांचे मार्मिकपणे व कल्पकतेने उपयोजन केल्यास ती अंतर्लक्ष्यी समीक्षेचे कार्य करण्यास समर्थ होते. साहित्यकृतीकडे १) प्रकार, २) तंत्रपद्धती, ३) अनुभवाची जात, ४) भाववृत्ती या चार तत्त्वांनुसार, चार अंगांनी पाहता येते." या समीक्षेच्या मुळाशी जातितत्त्व किंवा सामान्यगुण किंवा वर्ग हे मूलतत्त्व आहे. समीक्षापद्धतीत अनेक साहित्यकृतींमधील संबंध शोधला जातो.

थोडक्यात, एखाद्या साहित्यकृतीची समीक्षा करताना तिचा प्रकार (Genre) आणि तिचा तंत्रप्रकार (Type) यांचा अभ्यास करणे हा बहिर्लक्ष्यी अभ्यास होय. या साहित्यकृतीतील अनुभवाची प्रकृती (Mode) आणि त्यातील भाववृत्ती (Mood) यांचा अभ्यास करणे, हा अंतर्लक्ष्यी अभ्यास होय. अशा प्रकारे प्रकारनिष्ठ समीक्षेतील उणिवा दूर करुन ही समीक्षापद्धती द्वंद्वमूल समीक्षापद्धतीच्या पदाला पोहचविता येते. तसेच साहित्यकृतीवर या चार अंगांनी प्रकाशझोत टाकून तिच्या सामान्य व विशेष गुणांचा वेध घेता येतो.

❖❖❖❖

७. साहित्यातील मूल्यविचार : सौंदर्यमूल्ये व सौंदर्येतर मूल्ये यांचा विचार

प्रा. गंगाधर पाटील

साहित्यविषयक मूल्यविचार

- प्रा. गंगाधर पाटील

भिन्न संस्कृतींतील, भिन्न कालखंडांतील व भिन्न कलापरंपरांतील कलाकृतींचे मूल्यमापन करताना, त्यांची श्रेणी लावताना अमुक एक कलाकृती कोणत्या परिस्थितीत व पंरपरेत निर्माण झाली, याचे ऐतिहासिक भान ठेवणे आवश्यक आहे. तसेच काही कलाकृतींमध्ये विशिष्ट ऐतिहासिक परिस्थिती व कालखंड यांच्या पलीकडे जाण्याची क्षमता असते ही गोष्ट लक्षात घेतली पाहीजे. उदा. 'इडिपस रेक्स' आणि 'हॅम्लेट' नाट्यकृतींची तुलना करताना पुढील गोष्टी विचारात घ्याव्या लागतील. सॉफोक्लिसचे 'इडिपस रेक्स' हे समग्रलक्ष्मी कलापंरपरेतील एक विधिनाट्य आहे. तर शक्सपिअरचे 'हॅम्लेट' हे कलालक्ष्यी कलापरंपरेतील कलात्म नाटक आहे या गोष्टीचे भान ठेवावे लागेल. हा भेद विचारात घेऊन मग त्या दोन नाटकांतील समानतेची क्षेत्रे निवडून त्यांची विशिष्ट मूल्यनिकषानुसार तुलना करावी लागेल. अर्थात, अशा प्रकारे कलाकृतींची तुलना करताना अनेक प्रश्न व धोके निर्माण होण्याचा संभव असतो, याचेही भान ठेवावे लागेल.

समग्रलक्ष्मी कला व कलालक्ष्मी कला अशा दोन कलापरंपरा कलेच्या इतिहासात घडत, वाढत आलेल्या दिसून येतात. या दोन कलापरंपरांच्या परस्परसंबंधांतून आपली आजची कलाविषयक संकल्पना तयार झालेली दिसते. कलेची या दोन परंपरांत व वर्गात विभागणी झालेली असली तरी कोणत्याही परंपरेतील व कालखंडातील कला ही दोन प्रकारचे कार्य करताना आढळते. कोणतीही कला सौदर्यात्म कार्य करीत असते, तसेच ती सौदर्येतर कार्यही (एक्स्ट्रा-इस्थेटिक फन्क्शन्) करीत असते. कलेच्या इतिहासात कलेचे सौंदर्यात्म कार्यही महत्त्वाचे मानलेले आढळते.

कलावंताचे कलानिर्मितीमागील विशुद्ध कलाहेतू जसे मोलाचे असतात त्याचप्रमाणे कलावंताचे कलाबाह्य हेतू व प्रयोजने महत्त्वाची मानली जातात. पुष्कळदा कलावंताच्या दृष्टीने कलाबाह्य हेतूंनी प्रेरित झालेली व कलाबाह्य मूल्यांनी युक्त असलेली एखादी कलाकृती रसिकाच्या मनात प्रभावी सौंदर्यभावना निर्माण करते. धार्मिक हेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेली रामायणादी महाकाव्ये रसिकाच्या मनात सौंदर्यभावना निर्माण करतात. त्यामुळे त्या रसिकांना ती सौंदर्याच्या दृष्टीने मोलाची वाटतात. याउलट कलाहेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेले उत्तररामचरित पाहाताना अनेक रसिकांना ते नैतिक मूल्यभावाच्या दृष्टीने मोलाचे वाटते. एकंदरीत कलाबाह्य किंवा सौंदर्येतर हेतूंनी निर्माण झालेली कलाकृती एखाद्या रसिकाला सौंदर्यदृष्ट्या मूल्यवान वा महान वाटेल, तर केवल कलाहेतूंनी प्रेरित होऊन लिहिलेली कलाकृती एखाद्या रसिकाला कलाबाह्य/सौंदर्येतर मूल्यनिकषाच्या कसोटीवर मोलाची वा महान वाटेल.

विविध कालखंडांतील रसिकांची कलाकृतींच्या श्रेष्ठपणाविषयीची संकल्पना ही सौंदर्यनिष्ठ मूल्यनिकषांवर जशी आधारलेली दिसते तशीच ती सौंदर्येतर मूल्यनिकषांवरही आधारलेली आढळते. म्हणून महान कलाकृतींचे मूल्यमापन प्रसंगी परस्परविरोधी मूल्यनिकषांच्या आश्रयाने ते करीत असले तरी त्या कलाकृती महान आहेत, याबाबत मात्र दोन्ही प्रकारच्या रसिकांचे एकमत असल्याचे दिसून येते.

आपण नेहमीच्या व्यवहारात वस्तूंचे मूल्य कसे निश्चित करतो ? अर्थव्यवहारात एखाद्या वस्तूची किंमत कशी ठरविली जाते ? उदाहरणार्थ मिठाची किंमत कशी ठरविली

जाते ? प्रथम मिठाचा गुणधर्म विचारात घ्यावा लागेल. त्यानंतर मिठाचे उत्पादन करण्यास किती मजूर लागले, त्यांना किती मजूरी लागली इत्यादी गोष्टी विचारात घेऊन मिठाची किंमत ठरविली जाईल. थोडक्यात, मिठाचा उत्पादनखर्च विचारात घेऊन मिठाचे मूल्य निश्चित केले जाते. म्हणजेच वस्तू कशा निर्माण केल्या जातात त्यावरून आपण त्याचे मूल्य निश्चित करतो. तसेच त्या मिठाची सामाजिक गरज, त्याची उपयुक्तता, दुर्मिळता किती आहे, हे विचारात घेऊन मिठाचे मूल्य निश्चित केले जाते. निष्कर्ष असा : (१) वस्तूचे स्वरूप, तिचे गुणधर्म विचारात घेऊन तिचे मूल्य ठरविले जाते. तसेच त्या वस्तूच्या निर्मितीच्या अंगाने आपण तिचे मूल्य निश्चित करतो एका प्रकारे कारणाच्या अंगाने आपण वस्तूचे मूल्य ठरवितो. (२) ती वस्तू आपल्याला जे काही देते, आपल्यासाठी ती जे काही कार्य करते त्या 'कार्या' च्या अंगाने तिचे मूल्य निश्चित केले जाते. एकंदरीत वस्तूच्या मूल्यनात दोन प्रकारची अंगे सामावलेली असतात. वस्तूच्या स्वरूपाचे, तिच्या निर्मितीचे अंग म्हणजेच कारणाचे अंग आणि तिच्या उपभोगाचे, परिणामाचे म्हणजेच कार्याचे अंग.

कलाकृतीच्या मूल्यनातही अशाच प्रकारची दोन अंगे सामावलेली असल्याचे दिसून येईल. कलाकृतीचे मूल्यन करताना तिचे स्वरूप, तिचे गुणधर्म विचारात घेतले जातात. कलाकृतीचे माध्यम, भाषा, तिचा रूपबंध, रचना, तिचा आशय, अर्थ इत्यादी गुणांची गुणवत्ता काही समीक्षकांना मोलाची वाटते. उदाहरणार्थ, कलाकृतीच्या रूपबंधाची/रचनेची सेंद्रिय एकता, अनुभवाची व्यामिश्रता, भाषेची वक्रता, रसवत्ता-इत्यादी गुणधर्म एखाद्या समीक्षकाला मोलाचे वाटतात. त्या दृष्टीने तो कलाकृतीचे मूल्यन करीत असतो. कलाकृतीचे स्वरूप, तिचे गुण यांच्या गुणवत्तेच्या अंगाने मूल्यन केले जाते. हे कलाकृतीचे कारणांच्या अंगाने केलेले मूल्यन आहे. तसेच एखाद्या कलाकृतीचे मूल्यन करताना समीक्षक कलावंताचे निर्मितिकौशल्य, त्याचा प्रतिभाधर्म, त्याच्या कल्पनाशक्तीचा विलास इत्यादी गुणविशेष विचारात घेतो. म्हणजेच कलावंताच्या निर्मितिक्रियेची गुणवत्ता विचारात घेऊन कलाकृतीचे मूल्यन करतो. कलावंताच्या निर्मितिक्रियेच्या अंगाने केलेले मूल्यन हे कारणांच्या अंगाने केलेले मूल्यन म्हणता येईल.

कलाकृती समाजात विशिष्ट प्रकारचे कार्य करीत असते. ती रसिकमनात करूण, शृंगार आदी रसांची निर्मिती करते. ती रसिकमनात प्रभावी सौंदर्यभावना निर्माण करते. त्यांना आनंद देते. कलाकृतीचे हे सौंदर्यात्म कार्य, तिचा प्रभाव, तिचा समाजमनावरील परिणाम विचारात घेऊन तिचे मूल्यन केले जाते. हे कार्याच्या अंगाने केलेले मूल्यन म्हणता येईल.

एकंदरीत कलेच्या/सौंदर्यशास्त्राच्या क्षेत्राात मूल्यमापनासंबंधी दोन प्रमुख दृष्टिकोण दिसून येतात. (१) कलाकृतीचे स्वरूप (what it is) व कलावंताची निर्मितिप्रक्रिया यांची गुणवत्ता विचारात घेऊन मूल्यमापन केले जाते. हे कारणमुखी मूल्यमापन. (२) कलाकृतीचे कार्य (what it does) विचारात घेऊन मूल्यमापन केले जाते. हे कार्यमुखी मूल्यमापन.

साहित्यकृतीला तिच्या सांस्कृतिक संदर्भापासून अलग करून तिचे मूल्य निश्चित करता येणार नाही. साहित्यकृतीचे स्वतःशी असे अंतर्लक्ष्यी संबंध असतात, तर तिचे सभोवतीच्या विश्वाशी बहिर्लक्ष्यी संबंध असतात. साहित्यकृतीमधील आशय, कथानक, पात्रे, निवेदन, भाषा इत्यादी घटकाघटकांमधील परस्परसंबंध आंतरिक संबंध आहेत. साहित्यकृतीचा तिच्या लेखकाशी, तिच्या वाचकाशी व तिच्या भोवतीच्या समाजाशी, असा तीन प्रकारचा बाह्यलक्ष्यी संबंध येतो. हे बाह्यलक्ष्यी संबंध सांस्कृतिक विश्वाशी निगडित असतात.

या चार प्रकारच्या परस्परसंबंधांकडे पाहण्याचा वाचकाचा किंवा समीक्षकाचा जो दृष्टिकोण असतो, त्यामधून साहित्यविषयीचे सिद्धांत, समीक्षासिद्धांत व मूल्यमापनाचे प्रकार

निर्माण होत असतात. आणि साहित्यकृतींच्या या चार प्रकारच्या संबंधाकडे पाहण्याचा वाचकाचा व समीक्षकाचा दृष्टिकोण इतिहासातून सतत बदलत आलेला आहे. त्यामुळे कलाविषयक मूल्यसंकल्पना, साहित्यविषयक संकल्पना व समीक्षापद्धती नेहमीच बदलत असतात.

साहित्यकृती ही स्वतःशी, लेखकाशी व समाजाशी असे चार प्रकारचे संबंध साधीत, वर्तत असते. हे चार प्रकारचे संबंध लक्षात घेऊन साहित्यकृतीचे मूल्यमापन चार अंगांनी केले जाते. मूल्यमापनाचे चार प्रकार सांगता येतील. साहित्यकृतीच्या स्वरूपाशी निगडित असणारे मूल्यमापन, लेखकाच्या निर्मितिप्रक्रियेशी निगडित असणारे मूल्यमापन, वाचकाच्या आस्वादव्यापाराशी निगडित असणारे मूल्यमापन आणि साहित्यकृती व समाज यांच्यामधील परस्परसंबंधाशी निगडित असणारे मूल्यमापन. या मूल्यमापनात वापरले जाणारे मूल्यनिकषही या चार अंगांशी निगडित असतात.

मूल्याच्या अनेक व्याख्या केल्या जातात. परंतु विवेचनाच्या सोयीसाठी मूल्याची एक व्याख्या करता येईल. "साहित्यकृतीच्या किंवा अनुभवाच्या ज्या गुणवत्तेमुळे आपल्या मनात तिच्याविषयी आवड व इच्छा यांची उत्पत्ती व परिपूर्ती होते त्या गुणवत्तेला मूल्य असे म्हणता येईल."

मूल्य ही दगड, सोने या भौतिक वस्तूसारखी एखादी स्वतंत्र वस्तू नाही. मूल्य ही संबंधवाचक गोष्ट आहे.

कला/साहित्य सौंदर्यात्म कार्य करते. हे सौंदर्यात्म कार्य रसिकाला जर अर्थपूर्ण किंवा मोलाचे वाटले तर त्यातून सौंदर्यमूल्य निर्माण होते. साहित्यकृतीच्या अर्थपूर्णतेची (सिग्निफिकन्स) जर रसिकाला वा ज्ञात्याला जाणीवच झाली नाही तर साहित्यमूल्याची निर्मितीच होणार नाही. म्हणून सौंदयमूल्य हे रसिकाच्या आस्वादक्रियेशी अतूटपणे बांधलेले आहे.

सौंदर्यात्म कार्याचे ज्या निकषाच्या वा मानदंडाच्या आश्रयाने मापन केले जाते त्या मानदंडाला सौंदर्यमूल्यनिकष असे म्हटले जाते (मुकॅरोव्हॅस्की/पृ. ५९). म्हणून सौंदर्यात्म कार्य ही एक मूल्यप्रेरक शक्ती/फोर्स आहे.

'साहित्यकृतीच्या गुणवत्तेचे कोणत्या तरी निकषाच्या आश्रयात सौंदर्यदृष्टीने मापन करणारा व्यापार म्हणजे मूल्यमापन होय.'

कलासाहित्याच्या मूल्यमापनातील पहिली पायरी म्हणजे एखाद्या कलाकृतीचे कलाकृती म्हणून मूल्यन करणे ही होय. त्या कलाकृतीच्या अंगी कलापद प्राप्त होण्यास आवश्यक ते कलागुण व मूल्य आहे की नाही ते पाहणे. अशा प्रकारच्या मूल्यनामुळे कलाकृती व अकलाकृती यांच्यामध्ये भेद करता येईल. एखाद्या कलाकृतीच्या घटकांचे किंवा त्या संपूर्ण कलाकृतीचे कलागुणांच्या दृष्टीने आपण जेव्हा मापन करतो तेव्हा त्याला 'मूल्यन' (व्हॅल्यूएशन्) असे म्हणणे युक्त होईल. मूल्यन हे एकाच कलाकृतीचे होत असते. परंतु 'अ' ही कलाकृती 'ब' या कलाकृतीपेक्षा सौंदर्यदृष्ट्या अधिक चांगली आहे असे आपण म्हणतो तेव्हा त्या मूल्यविधानात एकापेक्षा अधिक कलाकृतींमधील तुलना अभिप्रेत असते. म्हणून आपण जेव्हा अनेक कलाकृतींची तुलना करतो, त्यांची श्रेष्ठतेप्रमाणे श्रेणी, प्रतवारी लावतो, तेव्हा त्या मापनाला 'मूल्यमापन' (इव्हॅल्यूएशन) असे म्हणावे (मोराव्हॅस्की/१९७८/पृ.६). मूल्यमापनाच्या व्यापारात 'मूल्यन' व 'मूल्यमापन' असा भेद केल्यास अधिक नेमकेपणा येईल.

मूल्यमापन करताना आपण कोणत्या अंगाच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन करीत आहोत याची योग्य जाणीव समीक्षकाला असली पाहिजे. हे मूल्यमापनाचे काम अधिक नेमकेपणाने व सुकरपणे

होण्याच्या दृष्टीने मुकॅरोव्हॅस्की, रोमान इनगार्देन, ओसोव्हॅस्की आदी युरोपीय सौंदर्यमीमांसकांनी मूल्यमापनात वापरल्या जाणाऱ्या मूल्यनिकषांचे व मूल्यांचे वर्गीकरण केले आहे. तसेच त्या त्या अंगाशी निगडित असणाऱ्या मूल्यांना त्यांनी कलामूल्ये, सौंदर्यमूल्ये, सौंदर्येतर मूल्ये अशी वेगवेगळी नावेही दिली आहेत.

साहित्यकृतीच्या महानतेचा विचार करतानादेखील साहित्यकृतीचे मूल्यमापन केले जाते. मात्र त्या मूल्यमापनाचे निकष केवळ सौंदर्यलक्ष्यी किंवा केवळ सौंदर्येतर नसतात. कारण अशा एकेका प्रकारच्या मूल्यांनी साहित्यकृतीची महानता परिपूर्णपणे जोखता येत नाही. या संदर्भात कलामूल्ये, सौंदर्यमूल्ये व सौदर्येतर मूल्ये या तीन्हीला एकत्रित महत्त्व असते. या संदर्भात प्रा.गंगाधर पाटील यांनी मूल्य विचाराची समग्र मांडणी पुढील प्रकारे केली आहे.

कलेच्या किंवा साहित्याच्या महानतेचा विचार चार अंगांनी करता येईल. (१) साहित्याच्या महानतेचा विचार साहित्यकृतीच्या स्वरूपाच्या (What it is) अंगाने करता येईल. तसेच तो कलावंताच्या निर्मितिक्रियेच्या अंगाने करता येईल. म्हणजेच कलामूल्यांच्या अंगाने करता येईल. (२) तसेच साहित्यकृतीच्या महानतेचा विचार तिच्या कार्याच्या अंगाने (what it does) करता येईल. म्हणजेच सौंदर्यमूल्यांच्या अंगाने करता येईल. (३) कलाकृती सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर असे दोन्ही प्रकारचे कार्य करते म्हणून तिची सौंदर्येतर कार्ये व सौंदर्येतर मूल्ये विचारात घेऊन तिचा श्रेष्ठपणा निश्चित करता येईल. (४) साहित्यकृतीची महानता निश्चित करताना ती जनमानसावर व कलाव्यवहारावर आपला प्रभाव किती काळ गाजवते हे विचारात घ्यावे लागेल. त्या प्रभावाचा ऐतिहासिक अंगाने विचार करता येईल. म्हणजेच काळाची कसोटी किंवा शतकांचा निकष विचारात घ्यावा लागेल. जी साहित्यकृती या चार प्रकारच्या मूल्यांच्या कसोटीवर उतरेल तिला महान कलाकृती म्हणता येईल. असे असले तरी महान समजली जाणारी कलाकृती ही कधीही पूर्णतः निर्दोष नसते, ही गोष्ट वाचक/समीक्षकाने नेहमीच लक्षात ठेवली पाहिजे.

१. कलामूल्ये :

कलाकृतीचे मूल्यमापन करताना (अ) कलाकृतीचे अंगभूत गुणधर्म, तिची रचना, तिचे स्वरूपविशेष यांच्या गुणवत्तेचे मापन केले जाते. (आ) तसेच तिच्या निर्मितिक्रियेच्या गुणवत्तेचेही मूल्यमापन केले जाते. कलाकृतीच्या स्वरूपाशी व तिच्या निर्मितिक्रियेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला कलामूल्य (आर्टिस्टिक व्हॅल्यू) असे म्हटले जाते.

अ : साहित्यकृतीला आशयात्मक, अर्थात्मक, संरचनात्मक, कल्पनात्मक, प्रकारात्म इत्यादी अंगे असतात. तीमधील अनुभवविश्व, पात्र, कथानक, भाषा, प्रतिमा, संरचना/रूपबंध, इत्यादी घटकांच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन केले जाते. या घटकांच्या व संपूर्ण कलाकृतीच्या कलात्म गुणवत्तेचे मूल्यमापन करताना अनुभवाची मौलिकता, नवीनता, व्यामिश्रता, पात्रांच्या व्यक्तित्त्वाची भव्यता व संपन्नता, रूपबंधाची सेंद्रिय एकता, भावार्थघटकांची लयबद्ध रचना, भाषेची वक्रता, भावनाशीलता, अनेकार्थता, अनेकसंदर्भसंपृक्तता, कलातंत्रांची नवीनता, प्रतिमासृष्टीचे नावीन्य इत्यादी मूल्यनिकष वापरले जातात.

कोणत्याही कलाकृतीला महान पदाची योग्यता प्राप्त व्हावयाची असेल तर तिने या कलामूल्यांच्या कसोटीवर उतरलेच पाहिजे. कलामूल्याशिवाय तिला कलापद व महानपद प्राप्तच होणार नाही. म्हणून तिने कलामूल्यांच्या कसोटीवर प्रथम उतरलेच पाहिजे. तिला महात्मतेसाठी ही पहिला अट आहे. परंतु महान पदाची आकांक्षा धरणाऱ्या कालकृतीने केवळ कलामूल्यांच्याच

कसोटीवर उतरून भागत नाही. ज्या कलाकृती महान पदावर चढलेल्या आहेत त्या केवळ कलामूल्यांच्याच आश्रयाने चढलेल्या आहेत, असे कलेचा इतिहास पाहाता दिसत नाही. अशा कलाकृतींच्या ठायी कलागुण व कलामूल्ये प्रभावी असतातच, परंतु त्यांशिवाय इतर मूल्यांच्या कसोटीवरही त्यांना उतरावे लागते.

आ : साहित्यकृतीची/कलाकृतीची महात्मता ठरविताना कलावंताच्या निर्मितिक्रियेची गुणवत्ता विचारात घेतली जाते. वाङ्मयीन महानतेचे मापन निर्मितिक्रियेच्या अंगाने कसे करता येईल याची एक दिशा मर्ढेकरांनी दाखविली आहे : लेखकाची लेखनापूर्वीची 'कल्पनात्म प्रतिक्रिया' उष्टी, ताजी किंवा सखोल आहे की नाही याचा विचार करणे आवश्यक असते. त्यांच्या मते लेखनपूर्व आत्मनिष्ठा, वाङ्मयीन तादाम्य व कलावंताच्या अंतःकरणातील कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव या गुणांच्या आश्रयाने लेखकांच्या निर्मितिक्रियेचे मापन करता येईल. वाङ्मयीन महात्मतेत लक्ष्य असलेला कैवल्यपूर्ण मूल्यभाव म्हणजेच लयबद्धतेतून व्यक्त होणारे सौंदर्य होय. "लेखकाच्या किंवा कवीच्या अंतःकरणांतील भावनासंगतिसौंदर्याची विश्वरचनासौंदर्याशी अधिकाधिक सम्यकतेने सांगड घालणें यांतच त्या महात्मतेचा प्रकर्ष आहे." (मर्ढेकर/१९५५/पृ.१९७).

कलावंताच्या प्रतिभेचा गुणधर्म, तिची बहुप्रसवशीलता, कलावंताचे कलास्वप्न, त्याचे जीवनविषयक ज्ञान व त्याचा कलाकृतीत केलेला वापर, कलावंताची कलादृष्टी, त्याने कलानिर्मितीसाठी केलेली साधना व प्रयोग, निर्मितीमागील प्रेरणा, हेतू इत्यादी कलानिर्मितीच्या व्यापारातील अंगे आहेत. त्यांच्या गुणवत्तेचे मूल्यमापन साहित्याच्या महानतेच्या संदर्भात करणे आवश्यक असते. कलानिर्मितिक्रियेच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्यांनाही कलामूल्य असे म्हटले जाते. (ओसोव्हॅस्की/पृ.३०३) हे कलामूल्य कलाकृतीच्या निर्मितीशी, तिच्या कारणाशी निगडित असते म्हणून त्यांना कारणमुखी मूल्य म्हटले जाते. संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या परिभाषेत त्यांना (कवि) व्यापारमुखी मूल्य असे म्हणता येईल.

साहित्याच्या/कलेच्या मूल्यमापनात 'मौलिकता' (ओरिजिनॅलिटी) आणि 'नवीनता' हे दोन गुणधर्म किंवा मूल्यनिकष महत्त्वाचे मानले जातात. मौलिकता हा गुणधर्म सर्वच कलाकृतींमध्ये आढळणारा साधारण गुणधर्म नाही. तो एक असाधारण गुणधर्म असून तो काही निवडक, कलाकृतींमध्येच वसत असतो. पुष्कळदा लेखकाचा मानवी जीवनाकडे पाहण्याचा जो मुलभूत व वैशिष्ट्यपूर्ण असा दृष्टिकोण असतो, त्यामुळे कलाकृतीला 'मौलिकता' हे मूल्य प्राप्त होते. (मोरोव्हॅस्की/१९७८/पृ.१३८-४०). कलावंताचे कलाविषयक असे मौलिक व्हिजन असते. सार्त्र, ब्रेश्ट, दोस्तोव्हॅस्की, ज्ञानेश्वर, हेन्री मूर, लिओनार्दो आदी कलावंतांचे मौलिक व्हिजन त्यांच्या कलासृष्टीतून मूर्त झालेले आढळते.

सार्त्र यांच्या नाटक-कादंबरीसारख्या कलाकृतींतून व तत्त्वगंभीर साहित्यातून मानवी अस्तित्वासंबंधीचे एक व्यामिश्र, प्रगल्भ आणि मौलिक स्वरूपाचे व्हिजन, जीवनस्वप्न साकारलेले आहे. हे अस्तित्वगर्भ व्हिजन, मानव आणि वस्तुमात्र, अस्तित्व आणि सारतत्त्व, मी आणि दुसरा, शुद्धनिष्ठा आणि मिथ्यानिष्ठा, सार्थ, स्वतंत्र कृती आणि परात्म कृती, आस्था आणि घृणा, वास्तव आणि कल्पित, कृती आणि विचार, नैतिक मूल्ये, राजकीय मूल्ये व कलामूल्ये-इत्यादी परस्परविरोधी द्वंद्वांच्या व गोष्टींच्या देवघेवीतून स्फुरले-साकारले आहे. त्यांच्या या मौलिक आस्तित्वगर्भ व्हिजनमध्येच नाट्याला व कलेला जीवनरस पुरविणारी नाट्यबीजे व कलाबीजे खोलवर रुजलेली आहेत.-सार्त्र यांचे हे अस्तित्व-स्वप्न मौलिक आहे तसेच ते नावीन्यपूर्णही आहे.

'मौलिकते' प्रमाणे 'नवीनता' (नॉव्हेल्टी) हा गुणधर्मही सर्वच कलाकृतींमध्ये आढळून येणारा नित्य गुणधर्म नाही. 'नवीनता' ही जुन्याच्या पार्श्वभूमीवरून उठून दिसते. तिला ऐतिहासिक संदर्भ असतो. एखाद्या कलाकृतीत जुन्या, रूढ संकेताचे उल्लंघन केलेले असेल तर नवीनतेचे मूल्य प्रतीत होते. अनुभव, पात्र, रचनातंत्र, विषय, प्रतिमा आदींच्या बाबतीत नावीन्य येत असते. पुष्कळदा जुने संकेत गुळगुळीत होतात. मग नवे रूपबंध, नवे अनुभव, नव्या जाणिवा निर्माण करण्याची गरज कलेला वाटू लागते. नवता ही जुन्या मूल्यांना नकार, बंडखोरी, क्रांतिकारत्व यांच्याशी निगडित असते. महान साहित्यकृतीत 'मौलिकते' प्रमाणे नावीन्य हा गुणधर्म असू शकतो.

"सार्त्र, ब्रेश्ट, बेकेट, आयानेस्को आदी नवनाटककारांनी सार्वत्रिक स्वरूपाच्या मानवी, स्वभावाच्या संकल्पनेला विरोध केला. त्यांनी या मानसशास्त्रीय नियततत्त्ववादाला 'नकार' दिला. या 'नकारा' तूनच त्यांना मानवी अस्तित्वाचे मूलतम व अस्सल स्वरूप पाहण्याची इच्छा झाली."

या विधानातून नवीनता हे मूल्य सूचित होते. नवीनतेची नक्कल होत असते. नवीन संकेतांची अनेक कलाकृतींत पुनरावृत्ती होते. परंतु मौलिकतेची नक्कल होऊ शकत नाही. मौलिकता ही अस्सल असते. म्हणून सार्त्रचे व्हिजन, तुकारामाचे व्हिजन, किंवा हेन्री मूरचे व्हिजन यांची नक्कल होऊ शकत नाही. या कलावंतांच्या कलाकृतीत मौलिकता व नवीनता हे दोन्ही गुणधर्म एकाच वेळी नांदत असल्याचे दिसून येईल. महान साहित्यकृतीत हे दोन्ही गुणधर्म वसत असतात.

पुष्कळदा कथानिवेदकाच्या दृष्टिकोणाच्या गुणवत्तेवरून कथा-कादंबरीचे चांगलेपण वा श्रेष्ठपण ठरविले जाते. निवेदकाच्या दृष्टिकोणासंबंधी एक नियम/संकेत सांगितला जातो : कथा सुंदर होण्यासाठी निवेदकाने संपूर्ण कथाभर आपला दृष्टिकोण बदलता कामा नये. या संकेतानुसार निवेदक एकाच मूल्यदृष्टीतून सर्व कादंबरीचे निवेदन करतो. तो पात्रांच्या अनेकविध मूल्यदृष्टींना व मूल्यव्यूहांना आपल्या स्वतःच्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म करीत कथाकथन करीत असतो. निवेदकाच्या अशा प्रकारच्या कथात्म जाणिवेला एककेंद्री (मोनोलॉगिक) कथनपरता म्हटले जाते. पेरी लुबॉकसारख्या कथनमीमांसकांची कथेच्या सौंदर्याविषयीची ही भूमिका आहे. (या निकषानुसार हेन्री जेम्स हा टॉल्स्टॉयपेक्षा श्रेष्ठ कादंबरीकार ठरू शकेल.)

याउलट दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीतील निवेदक हा सर्व पात्रांच्या मूल्यभावांना व संज्ञादृष्टींना (स्वतःच्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म न करता) स्वतंत्रपणे वागू, वाढू व वावरू देतो; आणि पुन्हा स्वतःचाही मूल्यभाव व दृष्टिकोण त्या पात्रांच्या बरोबरीने स्वतंत्र ठेवून कादंबरीचे निवेदन करीत असतो. त्या पात्रांना आपल्यासारखेच स्वतंत्र भावविश्व, मूल्यभाव असतो असे तो मानतो. त्यामुळे पात्रांच्या संज्ञादृष्टींना/मूल्यभावांना आणि स्वतःच्या मूल्यभावांना कथेत तो सममूल्यभावाने वागवीत असतो. त्यामुळे पात्रे-पात्रे, निवेदक व पात्रे ही आपापल्या मूल्यदृष्टीनुसार एकमेकांशी खऱ्या अर्थाने मुक्त संवाद करीत असतात. अशा प्रकारच्या 'संवादात्म कथनपरतेवर' (डायलॉगिक् नॅरॅटिव्हिटी) निवेदकाच्या मूल्यदृष्टीचे दडपण व बंधन नसते. निवेदक हा इतर पात्रांसारखे एक स्वतंत्र मूल्यदृष्टी असलेले एक पात्र असते. अशा प्रकारची संवादात्म कथनगुणपरता असलेल्या कादंबरीला मिखाइल बाक्तिन या दोस्तोव्हस्कीच्या भाष्यकार समीक्षकाने बहुस्वरीय कादंबरी (पॉलीफोनिक नॉव्हेल) असे म्हटले आहे. त्याच्या मते "स्वतंत्र व विलीन न होणाऱ्या आवाजांची आणि संज्ञादृष्टीची अनेकता, पूर्णतः समर्थ अशा

आवाजांची अकृत्रिम अनेकस्वरीयता हे दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबऱ्यांचे एक प्रमुख वैशिष्ट्य आहे." दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीत पात्रांच्या संज्ञादृष्टी या लेखकाच्या मूल्यदृष्टीनुसार एकात्म केलेल्या नसतात; तर "तीत समान अधिकार व स्वविश्व यांनी समन्वित असलेल्या पात्रांच्या संज्ञादृष्टींची अनेकता एकत्रित गुंफलेली असते. परंतु ती घटनेच्या एकतेत विलीन झालेली नसते." (बाक्तिन/१९८४/पृ.६)

दोस्तोव्हस्कीची कादंबरी श्रेष्ठ किंवा महान का, तर दोस्तोव्हस्कीने कादंबरीच्या इतिहासात बहुस्वरीय कादंबरीचा एक मौलिक, नवा आणि असाधारण असा कादंबरीप्रकार निर्माण केला. वर सांगितलेली बहुस्वरीय किंवा संवादात्म कथनगुणपरता हा दोस्तोव्हस्कीच्या कादंबरीच्या श्रेष्ठपणाचा निकष बाक्तिनने सांगितला. साहित्याच्या मूल्यमापनाच्या व्यापारात साहित्याच्या सौंदर्याविषयीचे व श्रेष्ठपणाविषयीचे निकष केवळ बदलत असतात असे नव्हे तर ते परस्परविरोधी मूल्यदृष्टीचेही असतात. ही गोष्ट परसी ल्युबॉक् व मिखाइल बाक्तिन यांनी सांगितलेल्या कथासौंदर्यांच्या निकषांवरून स्पष्ट होईल.

२. सौंदर्यमूल्य :

कलाकृतीच्या मूल्यनात तिचे स्वरूप, तीमधील अनुभव, तिची संरचना तिची भाषा इत्यादी अंगांच्या गुणवत्तेचा जसा विचार केला जातो तसाच ती कलाकृती ज्या प्रकारचे सौंदर्यात्म कार्य करते त्या कार्याचाही विचार केला जातो. कलाकृती रसिकमनावर व समाजमनावर विशिष्ट प्रकारचा कलात्म परिणाम करीत असते. ती रसिक मनात प्रभावी सौंदर्यभावना, उत्कट रसनिर्मिती करते, त्याला उच्च प्रकारचा कलानंद देते, प्रसंगी त्याला अस्वस्थही करते. उदाहरणार्थ, एखादी साहित्यकृती रसिकाच्या मनात करुणरसाची निर्मिती करते. करुणरसाची निष्पत्ती हे त्या साहित्यकृतीचे काव्यात्म किंवा सौंदर्यात्म कार्य होय. हे सौंदर्यात्म कार्य रसिकाला अर्थपूर्ण व मोलाचे वाटले तर त्या कार्याला सौंदर्यमूल्य प्राप्त होते. सौंदर्यात्म कार्य ही मूल्य निर्माण करणारी एक प्रेरक शक्ती आहे. आणि या सौंदर्यात्म कार्याची गुणवत्ता ज्या मानदंडाच्या आश्रयाने मोजली जाते त्या मानदंडाला मूल्यनिकष असे म्हटले जाते. उदाहरणार्थ, करुणरसाची उत्कटता व एकघनता हा एक मूल्यनिकष आहे. आय्.ए.रिचर्ड्सने सांगितलेला प्रेरणा-समाधान हा सौंदर्यात्म कार्याची गुणवत्ता मोजणारा मूल्यनिकष आहे. मात्र नियम-निकषांच्या कसोटीला उतरणे ही सौंदर्यमूल्याची अपरिहार्य अट नसते. कारण कलाव्यवहारात नियम-निकषांच्या पालनापेक्षा त्यांचे उल्लंघनच अधिक वेळा केले जाते, हेही येथे लक्षात घेतले पाहिजे.

कलाकृतीच्या रसिकाने अनुभव घेतला तरच तिच्या कार्याचा परिणाम रसिक मनावर व समाजावर होतो. म्हणून कलाकृतीचे कार्य आस्वादव्यापाराशी अतूटपणे बांधलेले असते. कलाकृतींच्या आस्वादव्यापाराशी व तिच्या सौंदर्यात्म कार्यांच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला सौंदर्यमूल्य (इस्थेटिक व्हॅल्यू) असे म्हटले जाते. हे मूल्य कलाकृतीच्या कार्याशी, परिणाम-प्रतिसादाशी निगडित असते, म्हणून त्यांना कार्यमुखी किंवा फलमुखी मूल्य असे म्हणता येईल.

कलाकृतीच्या परिणाम-प्रभावाने अनेक रसिक भारावून जातात, ते प्रभावित होतात. परंतु काही कल्पक व सर्जनशील वृत्तीचे रसिक कलाकृतीचा आस्वाद घेताना तिला सर्जक प्रतिसाद (रीस्पॉन्स्) देत असतात. कलाकृतीला प्रतिसाद देताना ते आपल्या सहसर्जक शब्दतंद्रेत सौंदर्यपूर्ण अर्थाची, सौंदर्यवस्तूची निर्मिती करीत असतात. कित्येकदा त्या सौंदर्यवस्तूला शब्दांकित करीत ते स्वतःची शब्दसंहिता (टेक्स्ट्) निर्माण करतात. या

सौंदर्यवस्तूच्या व आस्वादक्रियेच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्यालाही सौंदर्यमूल्य असे म्हटले जाते. (रोमन इनगार्देन/पृ.२३९)

रसवाद्यांची रसरूप व काव्यार्थरूप वस्तू, काव्यानंद, रूपवाद्यांची सौंदर्यभावना, रिचर्ड्सचे प्रेरणासमाधान, ॲरिस्टॉटलचे कॅथॅर्सिस, संज्ञामीमांसक व चिन्हमीमांसक यांची सौंदर्यवस्तू (इस्थेटिक ऑब्जेक्ट) आदींच्या गुणवत्तेशी निगडित असणाऱ्या मूल्याला सौंदर्यमूल्याच्या वर्गात घालता येईल. हे सौंदर्यमूल्य कलाकृतीच्या कार्याशी व सौंदर्यनुभवाशी निगडित आहे.

"शब्दांचे माध्यम कृतीपेक्षा चिंतनाला चालना देणारे असते. नाटकाचा संबंध प्रत्यक्ष कृतीशी व प्रेक्षकांशी, समूहाशी असतो. सार्त्र यांच्या प्रतिभेची व कलेची बांधिलकी प्रत्यक्ष कृतीशी आणि शब्द तर स्वभावतः कृतिविरोधी. म्हणून त्यांच्या प्रतिभेने आपल्या रंगभूमीवर शब्दांतच कृतीचे सामर्थ्य ओतण्याचा प्रयत्न केला आणि रंगभूमीद्वारे स्वातंत्र्याचा अर्थ प्रेक्षकांपर्यंत पोचविला."

या विधानातून सार्त्रच्या कृतिप्रवणशील कल्पनाशक्तीच्या (यंगेज्ड इमॅजिनेशन) कार्याची गुणवत्ता सूचित होते. म्हणून हे मूल्यविधान कलामूल्यवाचक किंवा व्यापारमुखी मूल्यवाचक आहे, असे म्हणता येईल. तसेच त्यातून नाट्यकृतींचे प्रेक्षकांच्या संदर्भातील नाट्यकार्याचेही मूल्यन सूचित झालेले आहे.

३. सौंदर्येतर मूल्ये :

कलाकृतीचे मूल्यमापन कलामूल्य व सौंदर्यमूल्य यांच्या आश्रयाने कसे केले जाते, हे आपण पाहिले. परंतु कलाकृतींचे मूल्यमापन व श्रेष्ठपण जीवनमूल्ये किंवा सौंदर्येतर मूल्ये (एक्स्ट्रा-इस्थेटिक् व्हॅल्यूज्) यांच्याही आश्रयाने केले जाते. नैतिक मूल्यांच्या आश्रयाने मूल्यमापन करण्याची व कलाकृतींची श्रेणी लावण्याची परंपरा प्लेटोपासूनची आहे. म्हणून कलाकृतींचे मूल्यमापन करताना व तिच्या महात्मतेचे मापन करताना सौंदर्येतर मूल्यांचे स्थान व कार्य कोणते असते याचा विचार करू.

साहित्यकृतीत जीवनानुभव, आशय व्यक्त झालेला असतो, असे आपण नेहमीच म्हणत असतो. परंतु तीत केवल आशय किंवा अनुभव नसतो. साहित्यकृतीतील अनुभव हा स्वभावतः अर्थगर्भ, मूल्यगर्भ व रचनामूल असतो. कादंबरी, नाटक, कविता यांसारख्या साहित्यकृतीत सामाजिक, राजकीय, आर्थिक, धार्मिक, भावनिक स्वरूपाच्या अनेक व्यवस्था प्रतिमांकित वा चिन्हांकित झालेल्या असतात. तीत त्या त्या व्यवस्थांचे संकेतव्यूह व मूल्यव्यूह अंतर्भूत असतात. या संकेतव्यूहाचे, मूल्यव्यूहांचे व विचारप्रणालींचे तीत जाळेच विणलेले असते. "कलाकृतीतील प्रत्येक घटकाला अर्थ प्राप्त झालेला असतो. तसेच त्याला सौंदर्येतर मूल्य लाभलेले असते... सौंदर्येतर मूल्ये कलाकृतीत एकता प्रस्थापित करतात; परंतु ती गतिशील एकता असते. ती यांत्रिक रीतीने प्रस्थापित होऊ शकत नाही." (मुकॅरोव्हॅस्की/१९७९/पृ.८४-८५).

कलाकृतीत सौंदर्येतर मूल्यांची (जीवनमूल्यांची) एकात्म संघटना गतिशील व कल्पकतापूर्ण असेल तर तेथे सोंदर्यमूल्याची निर्मिती होते. एका दिशेने सौंदर्येतर मूल्यांची ही एकजिनसी संघटना सौंदर्यमूल्याच्या निर्मितीस कारणीभूत होते. तर दुसऱ्या दिशेने सौंदर्यमूल्य आपल्या प्रभावाने इतर मूल्यांना एकात्म करते. त्यामुळे कलाकृतीत सौंदर्यमूल्य आणि सौंदर्येतर मूल्ये ही परस्पराश्रयी असतात. कलाकृतीत सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये यांच्यामध्ये कोणत्या

प्रकारचे नाते असते ? सौंदर्यमूल्य कलाकृतीत कोणत्या प्रकारचे कार्य करते ? सौंदर्यमूल्य हे कलाकृतीमधील इतर मूल्यांवर म्हणजेच जीवनमूल्यांवर आपला प्रभाव गाजवून त्यांना एकात्म करते. श्रेष्ठ कलाकृतीत सौंदर्यमूल्याचा प्रभाव असतो. परंतु/वा "सौंदर्यमूल्य आपल्या प्रभावाने सौंदर्येतर मूल्यांना दाबून किंवा गिळून टाकीत नाही." (मूकॅरोव्हॅस्की/पृ.८९). उलट सौंदर्यमूल्य कलागत जीवनमूल्यांना अधिक कार्यक्षम, परिणामकारक व सामर्थ्यशाली बनवीत असते. म्हणून सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये या दोघांमध्ये वैरभाव नसतो. उलट ही दोन्ही प्रकारची मूल्ये एकमेकांना आश्रय देऊन व पूरक होत कलाकृतीत गुण्यागोविंदाने एकत्र नांदत असतात.

सौंदर्यमूल्य हे सौंदर्येतर मूल्यांच्या बाबतीत आणखी एक महत्त्वाचे कार्य करते. ते कलाकृतीमधील सौंदर्येतर मूल्यांना प्रत्यक्षातील जीवनमूल्यांपासून अलग करते, त्यांची एकजिनसी संघटना करून त्यांना सामर्थ्यशाली बनविते. अशा प्रकारे त्यांना सामर्थ्यशाली बनवून पुन्हा त्यांचा कलेद्वारा समाजातील प्रत्यक्ष जीवनमूल्यांबरोबर नवा संबंध जोडते. सौंदर्यमूल्याबरोबर देवघेव करणारी ही कलागत सौंदर्येतर मूल्ये अधिक शक्तिमान होऊन रसिकावर व समाजमनावर आपला प्रभाव गाजवतात. ती आस्वाद घेणाऱ्या रसिकांच्या जाणिवेत प्रसंगी परिवर्तन घडवितात. त्यांच्या मनावर खोलवर संस्कार करतात.

साहित्यासारख्या जीवनदर्शी कलेत सौंदर्येतर मूल्ये दोन प्रकारची कार्ये करतात. ती कलाकृतीत सौंदर्यमूल्याच्या निर्मितीत सहभागी होत असतात. तसेच ती रसिकाच्या आस्वादक्रियेद्वारे समाजातील जीवनमूल्यांशी आपली नवी बांधिलकी साधून समूहसंज्ञेच्या घडणीतही सहभागी होत असतात. या दोन प्रकारच्या कार्यांमुळे 'सौंदर्येतर मूल्ये' ही समाजातील प्रत्यक्ष 'जीवनमूल्यां' हून वेगळी ठरतात. कलागत सौंदर्येतर मूल्ये ही जीवनमूल्यांची केवळ प्रतिकृती/अनुकृती म्हणून वर्तत नाहीत. असे असले तरी प्रत्यक्षातील जीवनमूल्याशी व समाजाशी त्यांचे अतूट नाते असते. ती प्रत्यक्ष जीवनातूनच कलेत प्रवेश करतात. तेथे सौंदर्यमूल्यांच्या संगतीत कलाचिन्हात रूपांतरित होतात आणि नवे रूप धारण करून पुन्हा प्रत्यक्षातीत जीवनमूल्यांशी आपले नवे नाते प्रस्थापित करतात. समुद्रातील खारे पाणी वाफेच्या रूपाने ढगात जाते. तेथे नवरूप धारण करून गोड होऊन पुन्हा पावसाच्या रूपाने समुद्रातील पाण्याशी नवे नाते जोडते. समुद्राचे 'खारे पाणी' आणि पावसाचे 'गोडे पाणी' यांच्यामध्ये ज्याप्रकारचे नाते असते. त्याप्रकारचे नाते कलाकृतीमधील 'सौंदर्येतर मूल्ये' आणि प्रत्यक्ष समाजातील 'जीवनमूल्ये' यांच्यामध्ये असते. (अर्थात, ही तुलना फार ताणू नये.)

कलाव्यापारातील कलामूल्य, सौंदर्यमूल्य, सौंदर्येतर मूल्ये आणि प्रत्यक्ष समाजातील जीवनमूल्ये यांच्यामधील परस्परसंबंधाविषयी मांडलेली वरील भूमिका ही कलेची 'सापेक्ष विशेषता' किंवा 'सापेक्ष स्वायत्तत्ता' (रिलेटिव्ह स्पेसिफिसिटी ऑर् ऑटॉनॉमी) मानणारी भूमिका आहे. (गंगाधर पाटील/आलोचना, ऑक्टोबर १९८२, अनुष्टुभ्, दिवाळी १९८८). ही भूमिका स्वायत्त कलावादी नाही, तशीच ती पोथीनिष्ठ मार्क्सवादीही भूमिका नाही.

महाभारत या महाकाव्यात व महान कथेत मानवी मनातील रति-विरक्ती, जीवन-मरणादी परस्परविरोधी प्रेरणा-प्रवृत्तींची व मूल्यभावांची अनेकविध मौलिक रूपे कथांकित झालेली आहेत. उदा. जीवन-मरणाच्या प्रश्नांना सामोरे जाताना मानवी अस्तित्वाच्या वाट्याला येणाऱ्या अखेरच्या एकाकीपणाची चित्रे ही जीवनेच्छा व मूल्यभाव यांच्या देवघेवीतून निर्माण झालेली दिसतील. भीष्माचा एकाकीपणा, कुंतीचा एकाकीपणा, दुर्योधनाचा एकाकीपणा, कर्णाचा एकाकीपणा आणि श्रीकृष्णाचा अखेरचा एकाकीपणा-अशी एकाकीपणाची विविध रूपे परस्परभिन्न व परस्परविरोधी अशा मूल्यदृष्टींतून निर्माण झालेली असून महाभारतकाराने त्यांची अर्थपूर्ण

रीतीने कथेत गुंफण केलेली आहे. ही एकाकीपणाची रूपे म्हणजे त्या त्या पात्रांच्या मनातील केवळ प्रासंगिक भावना वा अवस्था नव्हेत. तर प्रत्येक पात्राचे हे एकाकीपण म्हणजे त्याने आयुष्यभर जपलेल्या व जगलेल्या मूल्यभावाचा व जीवननिष्ठांचा तो एक परिपाक आहे, असे म्हणता येईल. प्रत्येकाची जीवनाकांक्षा, मूल्यनिष्ठा आणि सभोवतीची परिस्थिती यांच्यामधील देवघेवीतून प्रत्येकाचे स्वत्व व एकाकीपण घडलेले आहे. या एकाकीपणामागे नियतीचे वगैरे तत्त्व नाही, तर त्यामागे मानवी मनातील संज्ञासंज्ञ, सुप्तासुप्त अशा इच्छा – आकांक्षांची व मूल्यभावांची मानसिक रचनातत्त्वे (सुख-वास्तवता-नीती) असल्याचे दिसून येईल. महाभारताच्या या महान कथेतून सूचित होणाऱ्या विराट अर्थामागे नियतीचे गूढ तत्त्व नसून त्यामागे भारतीय संस्कृतीचे अवघे शहाणपण, अर्थसंचित व मूल्यवैभव साठलेले आहे. तीत या सर्वांचे समावेशन व संघटन कल्पकतापूर्ण रीतीने झालेले असल्यामुळे या महान कथेत सौंदर्यमूल्य निर्माण झालेले आहे.

महाभारत, रामायणादी महाकाव्यांत ज्ञानेश्वर-तुकारामादी संतांच्या काव्यात आध्यात्मिक व नैतिक मूल्य ही सौंदर्यमूल्यांच्या संगतीत वाढल्यामुळे ती समाजमनावर अधिक परिणाम करतात, प्रभाव गाजवितात, खोलवर संस्कार करतात. महाभारतात व्यक्तींच्या मनोविश्वातील परस्परविरोधी मूल्यदृष्टीतील/मूल्यभावांतील व मूल्यव्यूहांतील संघर्ष, संवाद व अंतर्विरोध या सर्वांच्या समावेशनामुळे व गुंफणीमुळे महाभारताची कथनगुणपरता ही बहुकेंद्री, बहुदृष्टीची व बहुस्वरीय (पॉलीफोनिक) बनली आहे. याउलट या बहुकेंद्री व बहुपेडी कथनपरतेमुळे पात्रांच्या आचारविचारांमागील, संगतिविसंगतीमागील नैतिक, धार्मिक आदी सौंदर्येतर मूल्ये अधिक प्रभावी संस्कारक्षम व परिणामकारक झाली आहेत. तुकाराम-ज्ञानेश्वरादी संतांच्या कवितेबद्दल असेच म्हणता येईल. त्यांच्या कवितेचा प्रभाव सर्व स्तरांतील लोकांवर व अनेक पिढ्यांवर पडलेला आहे. त्यापैकी काही लोकांना या संतांची कविता काव्यगुणांमुळे आवडते; परंतु बहुसंख्य लोकांना तीमधील धार्मिक, पारमार्थिक व नैतिक काव्यगुणांमुळे आवडते. तीमधील नैतिक, पारमार्थिक मूल्यांच्या संस्कारांमुळे ती भक्तांना, असंख्य सामान्यजनांना जीवनात मार्गदर्शक ठरली आहे.

कोणतीही कलाकृती सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये करीत असते. केशवसुतांच्या ‘झपूर्झा’ मध्ये सौंदर्यात्म कार्याचा प्रभाव अधिक असेल तर ‘तुतारी’ सारख्या कविता सामाजिक किंवा सौंदर्येतर कार्य अधिक प्रभावीपणे करतील. परंतु दोन्ही कविता सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये करीत असतात. परंतु काही कलाकृतींची किंवा महान कलाकृतींची कार्यक्षमता अधिक प्रभावी व बहुमुखी असते. सार्त्रच्या ‘सिक्वेटर्ड ॲल्तोना’ सारख्या नाट्यकृती, ब्रेश्टच्या ‘मदर करेज’, ‘चॉक सर्कल’, ‘गुड वूमन ऑफ् झेकवान’ यांसारख्या नाट्यकृती एकाच वेळी नाट्यात्म/सौंदर्यात्म कार्य करतात. तसेच त्या सामाजिक, नैतिक व राजकीय मूल्यांचा संस्कार वाचक/प्रेक्षकांवर करीत असतात. त्या वर्तमानकालीन व भविष्यकालीन कलावंतांना कलानिर्मितीची प्रेरणा देत असतात. सार्त्रच्या ‘नॉशिया’ या अस्तित्ववादी कादंबरीने अनेक भाषांतील साहित्यिकांना नवलेखनाची प्रेरणा दिली आहे. तिच्यामधील ‘प्रतिनायका’ च्या नव्या संकेताचा नंतरच्या अनेक कादंबऱ्यांवर प्रभाव पडलेला दिसतो. ब्रेश्टच्या नावीन्यपूर्ण व मौलिक अशा ‘अलिप्तते’ च्या नाट्यतंत्राचा प्रभाव जागतिक रंगभूमीवर पडलेला आहे. तो भविष्यातही अधिक वाढत जाण्याची शक्यता नाकारता येणार नाही. सार्त्रची रंगभूमी आणि ब्रेश्टची रंगभूमी ह्या एकाच वेळी सौंदर्यात्म व सौंदर्येतर अशी दोन्ही प्रकारची कार्ये प्रभावीपणे करीत असतात. या अर्थाने ते कमिटेड लिटरेचर/थिएटर (किंवा

सामाजिक बांधिलकीचे थिएटर) म्हणून ओळखले जाते. त्यांच्या सामाजिक बांधिलकीच्या संकल्पनेत केवळ सामाजिक कार्य अभिप्रेत नाही.

अशा प्रकारच्या (किंवा महान) साहित्यकृतींच्या अंगी अनेक कालखंडांतील वाचक/ प्रेक्षकांच्या अनेकविध अपेक्षांना अनुरूप प्रतिसाद देण्याची क्षमता असते. या वाचक/प्रेक्षकांच्या काही अपेक्षा कलाकृतीच्या केवल सौंदर्यात्म कार्याशी व सौंदर्यमूल्याशी निगडित असतात. तर काही अपेक्षा तिच्या सौंदर्येतर कार्याशी व मूल्याशी संबंधित असतात. काही वाचकांना कलाकृतीचे सौंदर्यात्म कार्य मोलाचे वाटते. हे वाचक केवळ सौंदर्यमूल्यांच्या आश्रयाने कलाकृतींची श्रेणी व श्रेष्ठता ठरवीत असतात. तर काही वाचकांना कलाकृतीची समाजपरिवर्तनादी सौंदर्येतर कार्ये मोलाची वाटतात. अशा प्रकारचे वाचक केवळ सौंदर्येतर मूल्यांच्या आधारे कलाकृतींची श्रेणी व श्रेष्ठता निश्चित करीत असतात. महान कलाकृती दोन्ही प्रकारच्या वाचकांच्या अपेक्षांची पूर्तता करीत असते. ती वाचकांच्या परस्परविरोधी कलादृष्टींना व अपेक्षांना यथोचित प्रतिसाद देऊन पुन्हा आपली प्रतिसादक्षमता भविष्यातील नव्या अपेक्षांसाठी शिल्लक ठेवीत असते. ती भविष्यातील वाचकांच्या नव्या अपेक्षांची जणू वाट पाहात असते. म्हणून अशा जातीची महान कलाकृती सौंदर्यमूल्य व सौंदर्येतर मूल्ये या दोन्हींच्या कसोटीला उतरत असते. ज्या कलाकृती महान ठरलेल्या आहेत त्यांचे महानपण हे कोणत्याही एकाच प्रकारच्या (केवळ सौंदर्यमूल्यांच्या किंवा केवळ सौंदर्येतर मूल्यांच्या) कसोटीवर उतरल्याचे कलेचा इतिहास सांगत नाही. (ओसोव्हॅस्की/पृ.३२१, ३२५) म्हणून त्यांची महानता ही दोन्ही प्रकारच्या मूल्यांच्या आश्रयाने निश्चित करणे अधिक युक्त होईल.

म्हणून जिला आपण महान कलाकृती मानतो ती सौंदर्येतर मूल्यांच्या कसोटीवर उतरलेली असते. साहित्याच्या महानतेच्या निकषांमध्ये सौंदर्येतर मूल्यांचाही अंतर्भाव केला पाहिजे. महान कलाकृतीने कलामूल्ये, सौंदर्यमूल्ये व सौंदर्येतर मूल्ये यांच्या कसोटीवर उतरले पाहिजे. या तीन मूल्यांच्या कसोटीशिवाय महान कलाकृतीच्या मूल्यमापनात आणखी एका कसोटीचा अंतर्भाव केला पाहिजे. ती म्हणजे शतकांचा निकष होय.

४. शतकांची कसोटी :

काही कलाकृती केवल स्थलकालबद्ध असतात. त्या त्याच कालखंडातील लोकांना आनंद देत असतात. परंतु काही कलाकृती अशा असतात की त्या तत्कालीन ऐतिहासिक परिस्थितीच्या पलीकडे जाऊन भविष्यातील लोकांना आनंद देतात. त्यांच्या ठायी असे काही गुणधर्म, शक्ती असतात की त्यामुळे त्या स्थलकालाच्या कक्षा ओलांडून जातात. या संदर्भात कार्ल मार्क्सने ग्रीक कलांचे उदाहरण दिले आहे.

काही कलाकृतींमध्ये एक प्रकारची महाशक्ती अंगभूतपणेच वसत असते. या शक्तीमुळे त्यांच्या अंगी प्रदीर्घ कालपर्यंत अनेकविध कार्ये करण्याची क्षमता प्राप्त होते. या शक्तीच्या अस्तित्वासंबंधी वस्तुनिष्ठ असा निकष/कसोटी कोणती ? अनेक कालखंडांतील लोकमानसावर व कलाजीवनावर पडणारा प्रभाव ही एक कसोटी सांगता येईल. या कसोटीला काळाची कसोटी किंवा 'शतकांचा निकष' (टेस्ट ऑफ् सेन्चुरीज्) असे म्हटले जाते. या कलाकृती लोकांना केवळ कलानंदच देतात असे नाही तर त्यांना एक नैतिक स्वरूपाची जीवनदृष्टीही देतात. त्यांच्या जीवनजाणिवेत परिवर्तन करतात. त्यांची जगण्याची इच्छा अधिक प्रबळ करतात. याशिवाय या कलाकृती एकंदर कलाविश्वावर आपला फार मोठा प्रभाव गाजवतात व खोलवर संस्कार करतात. त्या अनेक कालखंडांतील व अनेक संस्कृतीतील कवी, लेखक, चित्रकार

आदी कलावंतांच्या मनातील सर्जनशील शक्ती जागी करून त्यांना नवलेखनाला प्रवृत्त करतात. रामायण, महाभारत, इलियड, ज्ञानेश्वर-तुकारामादी संतांची कविता, भवभूती, कालिदास, शेक्सपिअर आदींची नाटके या साहित्याने देशोदेशींच्या साहित्यिकांना साहित्यनिर्मितीची प्रेरणा दिलेली आहे. आधुनिक काळातील ब्रेश्ट, सार्त्र, काम्यू, एलिएट आदी लेखकांच्या साहित्याचा प्रभाव समकालीन व उत्तरकालीन लेखकांवर पडलेला दिसून येतो. अशा प्रकारे या महान साहित्यकृती नव्या लेखकांना स्फूर्तिदायी होत असतात. त्यांचा हा प्रभाव नंतरच्या साहित्यावर पडलेला दिसून येतो. ही 'शतकांची कसोटी' हा एक वस्तुनिष्ठ निकष मानला जातो. 'ज्याप्रमाणे चक्रवाढ व्याजाने गुंतविलेल्या भांडवलाची वाढ होत जाते. त्याप्रमाणे या जातीच्या कलाकृतींच्या प्रभावाची वाढ जनमानसात होत राहाते' (ओसोव्हॅस्की/पृ.३२४). त्यांचा प्रभाव आणि त्यांची महत्ता एकदा मान्य केली की ती पिढ्यानपिढ्या वाढतच जाते. सहसा त्यांना विरोध होत नाही. या कलाकृती एका मूल्यगर्भ, अर्थसंपन्न, कल्पकतापूर्ण आणि शक्तिमान अशा सर्जनशील अनुभवप्रक्रियेतून जन्मलेल्या असतात. त्यामुळे त्या जणू काही न संपणारी उर्जा धारण करून आपल्या कलाप्रकाशाने पुढील पिढ्यांतील कलावंतांना व सर्वसामान्य जनांना प्रदीर्घ काल स्फूर्तिदायी व आनंददायी होत राहतात.

अशा प्रकारे 'शतकांची कसोटी' हा महान साहित्यकृतींचा एक निकष मानता येईल. महान साहित्याने या शतकांच्या कसोटीवर उतरले पाहिजे. मात्र 'शतकांची कसोटी' या निकषांचा लाभ अनेक शतके टिकलेल्या प्राचीन काळातील ग्रीक नाटके, महाभारतादी महाकाव्ये आदींना ज्या प्रमाणात मिळेल त्या प्रमाणात आधुनिक काळातील टॉलस्टॉय, ब्रेश्ट, हेमिंग्वे, सार्त्र, काफ्का आदींच्या साहित्यकृतींना मिळणार नाही. म्हणून हा निकष अगदी अलीकडील काळात निर्माण झालेल्या कलाकृतींच्या महानपणाच्या संदर्भात पुरेसा न्याय देईलच असे नाही.

❖❖❖❖