BROWN BOOK

UNIVERSAL
LIBRARY
OU_192783
UNIVERSAL
LIBRARY

अ भि न व

का व्य प्र का र।

प्रा. रा. श्री. जोग, एम्. ए.
मराठीचे प्राध्यापक, फर्ग्युसन् कॉलेज्, पुणें.

व्हीनस् बुकस्टॉल : पुणें

आवृत्ति पहिली १९३०

आवृत्ति दुसरी १९४६

(सुधारून वाढविलेली)

किंमत ६ रुपये

मुद्रक : न. वि. सरदेशपांडे, आदर्श मुद्रणालय, ३९५।५ सदाशिव, पुणें २.
प्रकाशक : स. कृ. पाध्ये, व्हीनस् बुक्स्टॉल्, अप्पाबळवंत चौक, पुणें २.

निवेदन

अभिनव काव्यप्रकाशाची ही दुसरी आवृत्ति पहिलीनंतर जवळ जवळ १६ वर्षांनी प्रसिद्ध होत आहे. या दुसऱ्या आवृत्तीमध्ये त्याचें बाह्यांग बदलल्याचे प्रथमदर्शनींच लक्षात येईल. त्याच्या अंतरंगातहि बराचसा फरक पडलेला आहे. पहिल्या आवृत्तीमधील 'काव्याचे विषय व काव्यदृष्टि' आणि 'काव्यशास्त्राचा इतिहास' हीं दोन प्रकरणें या आवृत्तीमध्ये गाळलीं आहेत. पण नवीन तीन प्रकरणें घातलीं आहेत. पहिल्या आवृत्तींत रसचर्चे-बाहेर काव्यानंदाची चर्चा आली नव्हती. या आवृत्तींत 'काव्यानंद-मीमांसा' आणि 'करुणरसविचार' हीं प्रकरणें नव्यानेच येत आहेत. त्याचप्रमाणे 'काव्य आणि पद्य' हें प्रकरणहि नवीनच आहे. पहिल्या आवृत्तीमधील इतर प्रकरणातहि बरेच फरक केले आहेत. रसविचार सर्वस्वीं नवीन लिहिला आहे; अलकारविचारातील उपमाविचाराचा विस्तार कमी केला आहे; रीति व गुण याची चर्चा एकाच प्रकरणात आणली आहे, गुणचर्चा आणि दोषचर्चा यातील तपशीलाची माडणी अधिक व्यवस्थित, व आवश्यक तेवढाच विस्तार करून लिहिली आहे. अर्थविचार व शब्दशक्ति हें प्रकरण विशेष सुबोध करण्याचा प्रयत्न केला आहे. काव्याच्या प्रयोजन-विचारात बरेच नवीन मुद्दे आले आहेत. प्रतिभेच्या चर्चेंतहि भर घातली आहे. साराश, ही द्वितीयावृत्ति आहे असें म्हणण्यापेक्षा तेंच पुस्तक समग्र नव्यानेच लिहावें लागले आहे हें म्हणणे अधिक बरोबर होईल. पहिल्या आवृत्तींत तळटीपात आधारभूत वचने दिलीं होतीं, त्यानी विवेचनाच्या अखंडपणात विक्षेप येतो असे काहीजणास वाटल्याने हे सर्व संदर्भ शेवटीं एकत्र, पण प्रकरणशः दिले आहेत. परिषदेच्या नियमाप्रमाणे लेखन केल्यामुळे या आवृत्तीच्या निराळेपणात अधिकच भर पडली आहे. प्रस्तुत आवृत्ति ही मुख्यतः मराठीच्या पदवीपरीक्षेच्या विद्यार्थ्यांकरिता काढली

असल्याने तीमधील विवेचन शक्य तों सुगम करण्याचा प्रयत्न केला असला तरी त्याकरिता त्या विवेचनाची घनता कमी केलेली नाही; उलट तें अधिक पद्धतशीर आणि निर्दोष करण्याचीच दृष्टि स्वीकारली आहे. ही दुसरी आवृत्ति निघाल्याने पहिल्या आवृत्तीची गरज सर्वस्वी संपली असे मात्र नाही. विशेष अभ्यास करणाऱ्याना कित्येक वेळा पहिल्या आवृत्तीचा आश्रय करावा लागेल.

प्रस्तुत आवृत्तीच्या प्रकाशनाची सर्व जबाबदारी श्री. स. कृ. पाध्ये, व्हीनस् बुक् स्टॉल्, पुणे, यानी घेतली याबद्दल मी त्याचा फार आभारी आहें.

५ ऑगस्ट, १९४६]

रा. श्री. जोग

अनुक्रमणिका

प्रकरण		पृष्ठ
१	काव्यलक्षण	१
२	काव्याचें प्रयोजन	२८
३	काव्यकारण	४७
४	अर्थविचार आणि शब्दशक्ति ...	६८
५	रसविचार	८६
६	काव्यानंदमीमांसा	११२
७	करुणरसविचार	१३५
८	रीति व गुण	१५६
९	काव्यदोष	१९५
१०	अलंकारविचार	२३३
११	काव्यप्रकार	२५८
१२	काव्य आणि पद्य	३१९
१३	संदर्भसूचि	३३९
१४	सूचि	३५१

मुद्रणशोध

पुस्तकात मुद्रणदोष राहूं नयेत म्हणून बरीच काळजी घेऊनहि अनेक दोष राहून गेले आहेत. छापता छापता काना, उकार किंबहुना अक्षर उडणें, विरामचिन्हें गळणे अशा गोष्टी घडतात त्याला उपाय चालत नाही. ओळींच्या शेवटच्या अक्षराचे भाग वाकडे पडणें किंवा गळणे याचीहि स्थिति हीच आहे. क्वचित् हवे असलेले अनुस्वार गळतात, किंवा नको असलेले प्रवेश करतात. क्वचित् सामासिक शब्द जोडून न येता वेगवेगळे येतात. अक्षराचे पाय जरूर असून मोडले जात नाहीत. विरामचिन्हें गळतात किंवा भलतीं पडतात. हीं सर्व स्थलें वाचकाच्या सहज लक्षात येण्याजोगीं असल्याने येथे दिलीं नाहीत. प्रस्तुत पुस्तकात आणखी एक दोष अनेक वेळा झाला आहे. तो म्हणजे अक्षरावरील रफारात नको असलेला अनुस्वार पडण्याचा. टाइप बारीक असल्याने आणि स्थूल मुद्रितात अनुस्वार आहे की नाही हे संदिग्ध राहत असल्याने ते तेथून न निघतां राहून गेले आहेत. तेहि वाचकास सहज दिसतील. तेव्हा तीं स्थलेहि येथे दिलेलीं नाहीत. माझ्या मताने शुद्धि होणें आवश्यक आहे अशीं स्थलेंच खाली दिलीं आहेत.

मुद्रणाच्या सोईसाठी अनेक ठिकाणीं ह्या बद्दल ल्हा आणि ह्न ऐवजी न्ह घातला आहे. ह्रस्व ऋ ऐवजी दीर्घ ॠ पडल्याचींहि पाचसहा उदाहरणें सापडतील.

खालील आकड्यात पहिले पानाचे व पुढील ओळींचे आहेत:—

३१–९	यशप्राप्ति	ऐवजी	यशःप्राप्ति	हवे
३१–१९	बा	,,	वा	,,
५२–२२	प्रतिभावान	,,	प्रतिभावान्	,,
६३–१०	समजावयाची; इत्यादि	ऐवजी	समजावयाची इत्यादि;	,,
१०१–१४	भारत	ऐवजी	भरत	,,
१०१–१६	खाद्य	,,	स्वाद्य	,,
१०९–२१	स्वरें	,,	खरें	,,
२२१–१९	शिरा	,,	हिरा	,,
२३५–१५	घर्मे	,,	घर्म	,,
२३७–२१	चतुष्कोणा	,,	चतुष्कोण	,,
२६२–८	व्यक्तिमत्व	,,	व्यक्तिमत्त्व	,,
२९५–१३	शास्री	,,	शास्त्री	,,
३२६–१८	आलेला आलेला	,,	आलेला	,,
३३६–१	मराटी	,,	मराठी	,,

प्रकरण १ लें

काव्यलक्षण

स्त्रीहृदय अगम्य असतें असें एका महाकवीने म्हटलें आहे काव्यतत्त्वाविषयीहि तसेंच म्हणतां येईल असें वाटतें. आजवर अनेक लेखकांनी अनेक प्रकारांनी त्याचें विवेचन केलें आहे, परंतु एकच एक निर्णयात्मक असें प्रतिपादन अद्यापिहि व्हावयाचें राहिलेच आहे असें म्हणतां येईल. स्त्रीहृदयाचीं चित्रें रेखाटण्याची आकांक्षा जशी कमी झालेली नाही, तशी काव्यतत्त्वाविषयी चर्चा करण्याची आकांक्षाहि कमी झालेली नाही. दोन्हींमध्ये एक प्रकारची फसवेगिरी आहे, त्याप्रमाणे एक प्रकारची गूढ आकर्षकताहि आहे. त्यामुळे दोघांच्याहि नादीं लागणारा भक्तवर्गहि कांही कमी होत नाही. एवढेंच नव्हे, तर सुवाङ्मय आणि युवतींच्या लीला यांमुळे ज्याचें हृदय विरघळून जात नाही, तो मुक्त तरी असावा, अथवा पशु तरी असावा असें म्हणणारे लोक आहेत. तेव्हा रसिक म्हणवून घेणारास, निदान आपण पशूंमध्ये मोडत नाही हें दाखविण्याची ज्यांची इच्छा असते अशांस, या गोष्टींचा ठाव न लागलेला असला, तरी नाद आहे असें दाखवावें लागतें.

काव्यावर केलेलें स्त्रीचें रूपक—

काव्यावर केलेलें स्त्रीचें हें रूपक कांही नवीन नाही. कविता–कामिनीचें 'यस्याः चोरः चिकुरनिकरः' अथवा 'भासो हासः कविकुलगुरुः कालिदासो विलासः,' असें केलेलें वर्णन जुनेंच आहे. जगन्नाथाने करुणविलासांत नायिकेस 'कवितेप्रमाणे मनोभिराम' असें म्हटलें आहे, व शिवाय निर्दूषणा, गुणवती इत्यादि विशेषणसाम्यहि दाखविलें आहे. नुसत्या कवींनीच अशीं वर्णनें केलीं आहेत असें नाही. टीकाकारांनीहि विवेचनार्थ या कल्पनेचा आधार घेतला आहे. आनंदवर्धन या सुप्रसिद्ध संस्कृत साहित्य-

ज्ञाने एके ठिकाणीं काव्यसौंदर्यास, अंगनांच्या लावण्याची उपमा दिली आहे, तर दुसऱ्या ठिकाणीं व्यंग्यार्थास योषितांच्या लाजण्याची शोभा असते असें म्हटलें आहे. काव्यापासून मिळणाऱ्या उपदेशास स्त्रीने केलेल्या अप्रत्यक्ष पण परिणामकारी उपदेशाचें महत्त्व मम्मटाने दिलें आहे. हें रूपक आता इतकें रूढ झालें आहे, की काव्यास नुसत्या मनुष्यप्राण्याचें रूपक चालत नाही किंवा मनांतहि येईनासें झालें आहे, परंतु तें रूपकहि कमी महत्त्वाचें नाही. काव्य हें सजीव अशा तत्त्वासारखें आहे ही कल्पना तद्विषयक उच्च अभिरुचीची द्योतक समजावयास हवी ही कल्पना आपल्याकडे फार पूर्वीपासून चालत आली आहे; किंबहुना आपलें साहित्यशास्त्र या मूलभूत कल्पनेवरच आधारलेलें दिसतें त्यांतील बरीच परिभाषा या दिशेनेच ठरली आहे. 'ध्वनि हा काव्याचा **आत्मा** आहे,' 'अतिशयोक्ति ही काव्याचें **जीवित** आहे;' 'शब्दार्थ हे **काव्य-शरीर** आहेत,' इत्यादि सिद्धांतमय वाक्यें याच कल्पनेचीं द्योतक होत. गुण, दोष व अलंकार हे शब्दहि मनुष्यप्राण्याप्रमाणेच काव्यासहि लावण्यांत येतात. ही अशी परिभाषा इंग्रजी टीकावाङ्मयांतहि नाही.

काव्य शब्दाची संस्कृतमधील व्याप्ति—

संस्कृत साहित्यांत काव्य शब्द अत्यंत व्यापक अर्थाने योजण्यांत येई. वाङ्मयाच्या पद्यमय भागासच तो लागे असें नसून ज्यास सध्या विदग्ध किंवा ललित वाङ्मय असें म्हणतात, त्या साऱ्याचा अंतर्भाव काव्य या शब्दांत होई. त्यामुळे नाटक वा कादंबरी यासारखे गद्य ग्रंथहि काव्य म्हटले जात. 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' या प्रसिद्ध उक्तीचा अर्थ नाटकें काव्यांत येत हेंच दाखवितो. भवभूतीसारख्या केवळ नाटकें लिहिणाऱ्या ग्रंथकारास महाकवि म्हणत याचा अर्थ तरी दुसरा काय असणार? नाटकांत बराचसा भाग पद्यमय तरी असतो. परंतु दण्डी कवीचा एका 'दशकुमार-चरित' या गद्य ग्रंथाशिवाय काव्यभूत—काव्यशास्त्रविषयक नव्हे—असा एकहि ग्रंथ उपलब्ध नसतां, त्यास 'कविर्दण्डी' असें प्रशस्तिपत्र त्रिवार देण्यामध्ये काव्याच्या पद्यमय भागास महत्त्व कमी होतें हेंच सूचित होतें. आजकाल जें पद्यांत नाही तें काव्य नव्हे अशी जी समजूत प्रचलित आहे,

निदान त्याला तें नांव तरी लावूं नये अशी जी पद्धति पडली आहे, तशी ती पूर्वकालीन टीकाकारांची नव्हती. काव्याच्या कोणत्याहि लक्षणांत जुन्या लेखकांनी पद्याचा समावेश कोठेच केलेला नाही. दण्डीपासून जगन्नाथापर्यन्त काव्याची व्याख्या करिताना 'पद्य' किंवा तत्समानार्थक एखादा शब्द योजलेला दिसत नाही. उलट गद्यास काव्यामध्ये स्थान निश्चितपणें दिले आहे. काव्याचे प्रकार किंवा भेद सागतांना दण्डीने त्याचे गद्य, पद्य आणि मिश्र असे विभाग करून गद्यास पद्याइतकेंच महत्त्व दिले आहे. यावरून काव्यात नाटकें, कादंबऱ्या, कथा इत्यादि सर्व ललित वाङ्मयाचा समांवेश होई हें उघड आहे. वाङ्मयाकडे पाहण्याची ही दृष्टि व्यापक व उदार होती यात शंका नाही. निदान ललित वाङ्मयाचे सामान्य सिद्धांत एकच आहेत ही जाणीव यात स्पष्ट दिसून येते नाटककार, कादंबरीकार, पद्यलेखक अशीं निरनिराळी नावें व्यवहारात सोईची वाटली, तरी या साऱ्यांस 'कवि' म्हणून संबोधणें यांत पूर्वी गौरवच वाटे.

प्रस्तुत ग्रंथाचें क्षेत्र—

काव्य शब्दाची व्याप्ति जरी अशी मोठी असली तरी प्रस्तुत ग्रंथाची व्याप्ति तेवढी नाही. काव्याच्या पद्यमय भागात जे प्रकार आज दिसतात, त्यांसच पुढील विवेचन नियत आहे. याचें कारण उघड आहे. नाटक वा कादंबरी या काव्याच्या एकेका प्रकारावर स्वतंत्र ग्रंथ लिहिण्याजोगा आहे. त्याचा समावेश एकाच ग्रंथांत केल्यास तो विचार फार अवजड होईल. साहित्यदर्पण, सरस्वतीकंठाभरण इत्यादि जुने ग्रंथ असे आहेतहि; पण ते अवजड झाले आहेत. या प्रत्येक प्रकाराविषयीचें वाङ्मय आता फार वाढलें आहे तेव्हा त्या प्रत्येकास स्वतंत्र ग्रंथ असणें इष्ट होय. श्रमविभागाचें हें तत्त्व पूर्वींच्या लेखकांनीहि अंमलांत आणलें आहे. कोणीं फक्त अलंकारांवर लिहिलें आहे; कोणीं रसविचार तेवढा केला आहे; कोणीं केवळ नाटकांवर लिहिलें आहे. आपल्यासहि तेंच करावयास हवें. म्हणून पद्यात्मक काव्य एवढाच ह्या ग्रंथाचा विषय आहे.

काव्याची व्याख्या करणें सोपें नाही—

काव्यविषयक कोणत्याहि ग्रंथास आरंभ करितांना काव्याची व्याख्या

देणें योग्य होय; परंतु हें काम सोपे नव्हे. इकडे अव्याप्ति नसावी, इकडे अतिव्याप्ति नसावी; व्याख्या अलंकारिक नसावी, अभावात्मक नसावी; इत्यादि निर्बन्ध पाळून ती व्याख्या द्यावयाची म्हटले, तर कदाचित् व्याख्येचा मूळ उद्देश जो व्याख्येय पदार्थाचें ज्ञान, तोच सिद्ध होणें कठिण जातें. त्यामुळे काव्याची व्याख्या देण्यापेक्षा त्याचें स्वरूप, त्याचे मुख्य विशेष व इतर आनुषंगिक गुणधर्म यांची चर्चा करणेंच अधिक फलदायी होण्याचा संभव असतो. आनंदवर्धनाचार्यांनी काव्याविषयी विस्तृत व महत्त्वाची चर्चा करूनहि त्याचें लक्षण अथवा व्याख्या मात्र कोठे दिली नाही. इतरांनी व्याख्या दिली, तरी ती समजावून सागण्यास सबंध ग्रंथ त्यांना खर्ची घालावा लागला. कित्येकांस त्या काव्यतत्त्वाचें यथार्थ ज्ञानहि करून देणे शक्य झाले नाही. आपल्याकडील किंवा पाश्चात्यांच्याकडील पुष्कळशा व्याख्या अशा अपुऱ्या वाटतात. मात्र त्यामुळे त्या अर्थदर्शक नाहीत असे नाही. एकाच व्याख्येंत काव्याचे सारे विशेष आणून दाखविणें हें खरोखरच अवघड आहे; तेव्हा त्या त्या व्याख्या काव्याचें निरनिराळें अंग व्यक्त करितात असें समजून त्याचें सार तेवढें घ्यावें हें युक्त होय. तथापि विवेचनास प्रारंभ म्हणून कांही कामचलाऊ व्याख्या करणें हेंहि सोयीचें असतें. तें प्रस्तुत प्रकरणात करावयाचें आहे.

शरीर व आत्मा—

ही व्याख्या करितांना काव्याचे दोन निरनिराळे विभाग पाडण्याची पद्धति आहे. ते दोन विभाग म्हणजे काव्याचें शरीर आणि त्याचा आत्मा हे होत. वर काव्याचें सजीव प्राण्याबरोबर सादृश्य कल्पिले जातें हें सांगितलें आहेच. काव्यावरील मानवी प्राण्याचें रूपक पुढे पुढे अधिक पूर्ण झालें असलें तरी, प्रथम प्रथम तें बहुधा आत्मा व शरीर एवढ्यापुरतेंच असावें. टीकाशास्त्राच्या प्रथमावस्थेत स्थूल तेवढया भेदांचीच चर्चा होणें साहजिक असतें. हा स्थूल भेद म्हणजे शरीर व आत्मा यांचा होय. त्यांपैकी पहिल्याचा म्हणजे शरीराचा विचार आपण प्रथम करूं. वस्तुतः हा विचार आत्मा व शरीर यांचा मिळून व्हावा. शरीराचा किंवा आत्म्याचा, एकाचाच स्वतंत्र विचार करणें अशक्य आहे. दोनहि एकमेकांवाचून राहूं शकत

नाहीत. तथापि आत्मविचार ज्याप्रमाणे नेहमीच गुंतागुंतीचा, सूक्ष्म, व म्हणून सहज न समजण्याजोगा असतो, तसाच तो येथेहि आहे त्यापेक्षा शरीरविचार हा अधिक निश्चित स्वरूपाचा व अधिक सहज कळण्याजोगा असतो. म्हणूनच आत्मविचाराआधी शरीरविचार करणें अधिक सोईचें असतें.

काव्यशरीर—

कोणत्याहि वस्तूचें शरीर हें प्रत्यक्ष, जड, स्थूल व म्हणून सहज आकलन होण्यासारखे असतें. उलट त्याचा आत्मा सूक्ष्म, अप्रत्यक्ष, जडभाव-रहित, अतएव सहज लक्षात न येण्याजोगा असतो. काव्यासंबंधी विचार करीत असता अगदी सहज व प्रथम लक्षांत येणारी गोष्ट म्हणजे त्याची शब्दरचना होय. शब्दांचा अर्थ कळो न कळो, तें काव्य आहे असें पुष्कळ वेळा म्हटलें जातें. हें काव्याचें अगदी स्थूल स्वरूप आहे. तथापि अर्थशून्य शब्दानी किंवा शब्दरचनेने कोणत्याहि प्रकारच्या वाङ्मयाचें कार्य साधूं शकत नाही तेव्हा काव्याचेंहि साधत नाही हें उघड आहे. शब्द-रचनेस कांही अर्थ असेल तरच तीस वाङ्मयात स्थान मिळतें. तेव्हा सार्थ शब्दरचना हा काव्याचा कमींत कमी असा भाग झाला. शिवाय शब्दां-इतका नसला तरी अर्थ म्हणजे वाच्यार्थ हाहि प्रथमदर्शनींच लक्षांत येणारा असा काव्याचा भाग असल्याने तोहि त्याच्या स्थूल व जड स्वरूपांतच घालण्यांत येतो.

अर्थाचें शरीरत्व—

यासंबंधांत काव्याचा आणि इतर वाङ्मयाचा भेद करणें आवश्यक आहे. शास्त्रीय, अथवा तत्त्वज्ञानात्मक वाङ्मयांत वाच्यार्थ हाच महत्त्वाचा भाग आहे. त्या ठिकाणीं शब्दाच्या वाच्यार्थासच आत्म्याचें स्वरूप यावें हें योग्यच आहे. यामुळेच अशा प्रकारच्या वाङ्मयांत शब्दांच्या वाच्यार्थासच शक्य तितकें शुद्ध व अव्याप्तिअतिव्याप्तिरहित असें रूप देण्याची काळजी घेण्यांत येते. परंतु या साऱ्या वाङ्मयाचा आज काव्यांत तर राहोच, पण विदग्ध वाङ्मयांत किंवा सारस्वतांत समावेश होत नाही. नुसती सार्थ

शब्दरचना काव्यास पुरेशी नाही. तीस काव्यत्व येण्यास आणखी कांही तरी तीत पाहिजे. तें कांही तरी काय तें आपल्यास पुढे पाहावयाचें आहेच. येथे प्रस्तुत इतकेंच की शब्दासह त्याचा वाच्यार्थ हाहि काव्याच्या स्थूल स्वरूपांतच समाविष्ट होतो. काव्याचें तत्त्व शब्दार्थापेक्षाहि सूक्ष्म व त्यापासून बरेंचसें स्वतंत्र असल्याने ज्या अर्थाच्या द्वारे त्या काव्यतत्त्वाची प्रतीति वा अनुभव येतो, तो वाच्यार्थहि तुलनेने स्थूलतर व अधिक प्रत्यक्ष ठरतो; व एकंदरींत साऱ्याच अर्थाचा वाहक जसा शब्द होतो, तसा काव्यार्थाचा वाहक साधा शब्दार्थ ठरतो काव्यात अर्थाच्या या विशिष्ट गुणामुळेच त्यास काव्यतत्त्वाचें शरीर म्हणणे ओघानेच येतें. शब्द व अर्थ दोन्ही मिळून काव्याचे शरीर ठरतें. फरक इतकाच की शब्द हें त्याचें स्थूल अगर जड शरीर, तर अर्थ हें सूक्ष्म वा लिंगशरीर होय. जड शरीरापेक्षा लिंगशरीर सूक्ष्म मानलें जातें. तीच गोष्ट शब्दाची आणि अर्थाची आंहे. लिंग शरीरास जड शरीराचा आधार असतोच शिवाय आत्मा जसा या दोन्ही शरीराहून वेगळा असतो, तसेंच काव्यतत्त्वहि शब्द व त्याचा वाच्यार्थ यांहून वेगळें असतें. याप्रमाणे शब्द आणि अर्थ दोन्ही मिळून काव्यशरीरच होतें.

काव्यशरीराविषयी जुनीं वचनें—

काव्याच्या शरीराचें हें स्वरूप दण्डीपासूनच अवगत होतें. त्याने काव्यशरीराचें वर्णन करितांना ‘ अर्थसहित पदावली ’ असेंच त्याचें लक्षण सांगितलें आहे; व हीच पद्धति पुढील ग्रंथकारानी उचलली आहे. हेमचंद्राने काव्याची व्याख्या देतांना म्हटलें आहे:—मुख्य जो रस त्याचें अंग म्हणजे शरीर जे शब्दार्थ ते–इत्यादि० हाच अभिप्राय मनांत बाळगून विश्वनाथाने पूर्वीच्या ग्रंथकारांच्या मताचा निदर्शक असा उतारा दिला आहे, त्यात म्हटलें आहे:–काव्याचें शब्दार्थ हें शरीर, रस हा आत्मा, गुण हे शौर्य–धैर्याप्रमाणे–इत्यादि० विद्यानाथाने शब्दार्थास काव्याची मूर्ति म्हटलें आहे. शब्दार्थाचें काव्यशरीरत्व याप्रमाणे सर्वप्रसिद्ध असतांहि काव्याची व्याख्या देतांना ह्या शब्दार्थासच काव्यत्व देण्याची प्रवृत्ति बरीच दिसून येते. एखाद्या माणसाचें वर्णन करितांना तो गोरा आहे की काळा आहे, उंच की

ठेंगू आहे इत्यादि त्याच्या शरीराचें वर्णन त्याचें म्हणून आपण करितो. त्याप्रमाणेच काव्याच्या व्याख्येसबंधी आहे. भामहाने 'शब्दार्थ मिळून काव्य होतें,' असें म्हटले आहे. रुद्रटानेहि 'शब्दार्थ म्हणजे काव्य' असें सांगितले आहे. काव्यास वक्र म्हणणाऱ्या कुन्तलानेहि 'शब्द आणि अर्थ मिळून वक्र अशा बंधांत असले की काव्य होतें' अशी व्याख्या दिली आहे. मम्मटाची व्याख्या प्रसिद्धच आहे. इतरहि बऱ्याच ग्रंथकारांनीहि बाह्यांगवर्णनप्रधान व्याख्याच दिली आहे. पण यामुळे काव्याचें आत्मभूत तत्त्व कोणतें याचा उल्लेख मात्र बहुधा गळतो काहींनी तो उल्लेख विवेचनांत केला आहे, तर काहींनी तो केलाच नाही. विश्वनाथाने मात्र काव्याच्या व्याख्येंत त्याच्या आत्मभूत तत्त्वास प्राधान्य दिले आहे.

जीवित आणि आत्मा—

काव्याच्या आत्मभूत तत्त्वाचा विचार करीत असता तत्सदृश अशा दुसऱ्या एका गोष्टीचा विचार ओघानेच येतो. आत्मा या शब्दाबरोबर जीवित हा शब्दहि त्याच अर्थाने कित्येक वेळा योजण्यांत येतो विद्यानाथाने 'जीवितं व्यंगवैभवम्' असें त्याविषयी म्हटलें आहे अग्निपुराणहि 'रस एवात्र जीवितम्' असा उल्लेख करितें जीविताचा व आत्म्याचा आजच्या कल्पनेप्रमाणे निकट असा साहचर्यसंबंध असतो हें खरें. आत्म्याचें वस्तूमधील अस्तित्वच जीवावरून अनुमित होतें दोघेहि एकदमच शरीरांतून नाहीसे होतात असें आपण म्हणतों. तथापि जीवित आणि आत्मा या दोन वेगवेगळ्या गोष्टी आहेत असेंहि आपण मानितों. त्यांतहि आत्मा आहे म्हणून जीवित आहे असें म्हणण्यांत येतें म्हणजे या दोन गोष्टी एक नसून भिन्न आहेत असें सामान्य तऱ्हेने जीवित आणि आत्मा यांविषयी आपलें मत असतें. हीच गोष्ट काव्यप्रांतांतहि खरी आहे. वर दर्शविल्याप्रमाणे आत्मा आणि जीवित हे शब्द एका अर्थाने योजण्यांत चूक होते. काव्य आणि चित्र, शिल्प इत्यादि इतर ललितकलांचें अस्तित्व त्यांतील सौंदर्यदर्शनावर अवलंबून आहे. कलाकृतींत सौंदर्य दिसलें की तींत कांही आत्मा आहे असें आपल्यास म्हणतां येतें सौंदर्य हा त्यांचा जीव आहे; प्राण आहे. या सौंदर्यास साहित्यशास्त्रांत कोणी वैचित्र्य म्हणतो,

कोणी चमत्कृति म्हणतो, कोणी विच्छित्ति म्हणतो. चारुत्व, हृद्यत्व अशीं दुसरींहि नांवें त्यास आहेत. परन्तु हें सौंदर्य काव्याचें जीवित झालें, तरी तें त्याचा आत्मा होऊं शकत नाही. काव्यांत सौदर्य दिसून येण्याचें कारण म्हणजेच त्याचा आत्मा असें म्हणणें योग्य होतें, व याच दृष्टीने आपल्यास त्याचा शोध करितां येईल. खरें सौंदर्य असलें की आत्मभूत वस्तूहि तेथे असली पाहिजे आत्मा नसेल तर जीवित म्हणजे सौंदर्यहि असणार नाही याप्रमाणे सौंदर्य आणि त्यापासून होणारा आह्लाद यांच्या साहाय्याने काव्याच्या आत्मभूत तत्त्वाचा शोध करणें शक्य होईल.

अलंकार—

शब्द आणि त्यांचा वाच्यार्थ मिळून काव्यशरीर झालें, तरी ते आपल्या शुद्ध स्वरूपांत आल्हाद देऊं शकतीलच असें नाही. शास्त्रीय वाङ्मयांत ठराविक शब्दांना आणि त्यांच्या निश्चित वाच्यार्थाला महत्त्व असतें; पण त्यांपासून रसिकांस आल्हाद होईल असें नाही. कदाचित् त्याच्या बुद्धीस होईल, हृदयास होणार नाही. तेव्हा काव्यांत असें कांही तरी हवें, की जें असल्याने तें शास्त्रीय वाङ्मयापासून वेगळे होईल. तें कांही म्हणजे सौदर्य होय. हें सौन्दर्य बाह्य तसेंच आन्तरहि असतें. साहित्यशास्त्राच्या प्रथमावस्थेत काव्यतत्त्वाची निश्चित कल्पना जेव्हा आली नव्हती, त्या वेळीं बाह्यांगसौन्दर्यासच प्राधान्य मिळालें. भामह, दण्डी, उद्भट व वामन या आद्य ग्रंथकारांनी काव्यचर्चा करितांना अलंकार व रीति या बाह्य अंगांचाच विचार प्रामुख्याने केला. पहिल्या तिघांनी तर काव्याच्या आत्म्याची निराळी अशी चर्चा केलीच नाही. काव्यवाचनाने आल्हाद झाला पाहिजे ही एक मूलभूत गोष्ट त्यांच्या डोळ्यांपुढे होती. तो आल्हाद कशापासून मिळतो याचा विचार करितांना प्रथम साहजिकच बाह्य सौंदर्याकडे लक्ष गेलें, व म्हणूनच शब्द व अर्थ यांचे अलंकार किंवा गुण हेंच काव्यतत्त्व समजलें गेलें. त्या दृष्टीनेच काव्यचर्चा अधिक होऊं लागली. अर्थात् अलंकार म्हणजे काव्याचा आत्मा असें यांपैकी कोणी स्पष्ट म्हटलें असें नाही. तथापि अलंकारचर्चेस भामहादिकांनी जें महत्त्व दिलें, त्यावरून अलंकारच काव्यांत सर्वश्रेष्ठ तत्त्व आहे असें त्यांचें मत अनुमित होतें. मम्मटासारख्या

नंतरच्या सर्वमान्य साहित्यज्ञाने काव्य क्वचित् निरलंकृत असलें तरी चालेल अशी जी मोठ्या कष्टाने मान्यता दिली तिचें रहस्य हेंच आहे. अलंकारांवाचून काव्य नाही हीच समजूत याच्या मुळाशीं होती. शब्दालंकारांनी किंवा अर्थालंकारांनी काव्यास शोभा येते हें कोणासहि अमान्य करिता येणार नाही. पदलालित्याने आल्हाद होतो, म्हणून सौंदर्याचें तें एक कारण होतें जयदेव कवीची कवि म्हणून प्रसिद्धि मुख्यतः याच गुणावर अवलंबून आहे. परंतु खऱ्या सहृदयास बाह्यांगसौंदर्यापासून फारसा आनंद होत नाही. म्हणून तो शब्दसौंदर्याच्या पाठीमागे जाऊन अर्थसौंदर्य पाहण्याचा प्रयत्न करितो. केवळ शब्दांचे अलंकार किंवा चमत्कृति दिसल्याने काव्य होतें असेंहि नाही. 'धीरसमीरे यमुनातीरे वसति वने वनमाली' यासारख्या पंक्तींनी कानांस व त्यांच्या द्वारे हृदयास आल्हाद वाटला, तरी 'हितभुक् भितभुक् सोऽरुक' यासारख्या वाक्यात अनुप्रासचमत्कृति असूनहि तो आनंद होणार नाही. कारण त्यांतील अर्थ अगदी गद्य आहे, व त्यांत चमत्कृति नाही. शब्दचमत्कृतीकडून साहजिकच वाचक अर्थचमत्कृतीकडे वळतो व तिला अधिक महत्त्व देतो. या अर्थाच्या चमत्कृतीमधून अर्थालंकार निघतात. 'तुझे मुख सुंदर आहे' हा साधा वाक्यार्थ 'तें चंद्रासारखें आहे' 'चंद्र सकलंक आहे, तर तुझे मुख निष्कलंक आहे,' 'तें मुख आहे की चंद्र आहे हा संभ्रम पडला,' इत्यादि प्रकारानी सागितला असतां आल्हाददायक होतो. साधा अर्थ सांगण्याचे हे निरनिराळे प्रकार म्हणजेच अर्थालंकार. हेच काव्यास इतर वाङ्मयाहून विभिन्न करितात, म्हणून तेच काव्याचें मुख्य तत्त्व होत असें वाटणें हें अगदी साहजिक होतें. हे अलंकार शास्त्रीय वाङ्मयांत येत नाहीत; आणल्यास हास्यास्पद होतील. शिवाय शास्त्रीय वाङ्मयाचा मूळ हेतु अर्थाची निश्चित अभिव्यक्ति, तो सिद्ध होणार नाही. तेव्हा काव्यात आणि इतर वाङ्मयांत दिसून येणारा हा मुख्य भेदच काव्यतत्त्व वाटूं लागला.

वक्रोक्ति—

अलंकारांविषयीच्या या सामान्य समजुतीस कुन्तलाने शास्त्रीय उपपत्तीचें स्वरूप दिलें. साऱ्या अलंकारांस सामान्य असणारी एक गोष्ट म्हणजे वक्रोक्ति

होय. या शब्दाचा साधा अर्थ ' वक्र, सरळ नसेल असें बोलणें ' हा आहे. वर उल्लेखिलेले ' तुझे मुख सुंदर आहे ' हा साधा सरळ अर्थ व्यक्त करणारे इतर सारे प्रकार म्हणजे बोलण्याचे वक्र प्रकार होत. मनुष्य नेहमी अनुप्रासांत किंवा यमकात, किंबहुना पद्यात बोलत नाही, अथवा कोटया करीत नाही. तो तसें बोलूं किंवा लिहूं लागला म्हणजे अर्थात् वक्रोक्तीचा त्याने आश्रय केला असें होतें. साधे बोलणें नेहमीचें असल्यानेहि तें आकर्षक राहत नाही. मनुष्य विदग्ध झाला की, त्यालाहि नेहमीच्या साध्या बोलण्याचें आकर्षण वाटत नाही. म्हणून तो वक्र बोलण्याचा, अप्रत्यक्षपणे आपला अभिमान सूचित करण्याचा प्रयत्न करतो यामुळे कुन्तलाने वक्रोक्तीची व्याख्या ' विदग्ध लोकांची बोलण्याची पद्धति ' अशी केली आहे. ही वक्रता शब्दयोजनेंत व अर्थ व्यक्त करण्याच्या पद्धतींत प्रामुख्याने येते. अलंकारहि शब्दाचे आणि अर्थाचे असे दोन प्रकारचे असतात. वक्रतेने काव्य आकर्षक होतें तेंच काव्याचें मुख्य तत्त्व होय. कुन्तलाने वक्रोक्तीची ही जी उपपत्ति बसविली, त्यात त्याला भामहाचा बराच आधार मिळाला. मात्र भामह हा अतिशयोक्तीला वक्रोक्ति समजतो व ' या वक्रोक्तीने अर्थ शोभून दिसतो व हीशिवाय अलंकारच होत नाही ' असे म्हणतो. वक्रोक्ति व अतिशयोक्ति यांचें स्वरूप बहुतेक एकच आहे. काही तरी अतिशयोक्ति असल्याविना वक्रोक्ति शक्य होत नाही. तेव्हा भामह अतिशयोक्तीलाच वक्रोक्ति म्हणतो यांत वावगें काही नाही. दण्डीचेंहि मत भामहासारखेंच दिसतें. त्याने वाङ्मयाचे दोन वर्ग पाडून एकांत फक्त स्वभावोक्ति व दुसऱ्यांत वक्रोक्ति म्हणजे इतर अलंकारमय वाङ्मय घातले आहे. भामहाने तर वक्र हा शब्द काव्यालाच बऱ्याच ठिकाणीं लाविला आहे. (भामहालंकार, १—३०, १—३४, १-३६) मम्मटानेहि अतिशयोक्ति अलंकार इतरांस प्राणभूत आहे असें म्हटलें आहे. तेव्हा वक्रोक्ति काय, किंवा अतिशयोक्ति काय—त्याच्या अर्थात फारसा भेद नाही—ती काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे अशा प्रकारचें मत बरेंच रूढ होतें हें उघड आहे.

वक्रोक्ति, काव्यतत्त्व म्हणून अपूर्ण—

परंतु काव्यतत्त्वाविषयी अधिकाधिक खोल विचार होऊं लागला, तेव्हा

अलंकारांवर साहजिकच समाधान होईना. शब्दालंकार किंवा अर्थालंकार या दोन्ही काव्याच्या बाह्यागास मात्र शोभा देणाऱ्या गोष्टी आहेत व त्यांपासून थोडा फार आल्हाद होत असला, तरी त्यांस काव्याचें आत्मत्व देणें युक्त ठरत नाही. दोन्ही प्रकारचे अलंकार नसतानाहि सरस आणि आल्हाददायक रचना करितां येणें शक्य आहे मम्मटालाहि क्वचित् का होईना स्फुट म्हणजे वाच्य अलंकार नसले तरी चालेल असें वाटे. तेव्हा खरें काव्यतत्त्व या अलंकारात नाही शब्द किंवा त्याचा वाच्यार्थ हे काव्यशरीरच होतात, तेव्हा या शब्दार्थांना शोभा आणणारे धर्म म्हणजे त्यांचे अलंकार, किंवा त्या अलंकारांस व्यापून असणारी सामान्य वक्रोक्ति ही दोनहि बाह्यशरीरसबद्धच राहनात, त्याना काव्याच्या अंतरंगात प्रवेश नाही. फार झाल्यास शरीरावर घालावयाच्या व त्याला शोभा देणाऱ्या दागदागिन्याइतकीच त्याची योग्यता आहे. काव्याचे गुण आणि दोष हे सुद्धा यापेक्षा काव्याच्या अंतरंगाशीं अधिक संबद्ध आहेत या व अशा प्रकारच्या कल्पना साहजिकच प्रसृत होऊं लागल्या. ध्वन्यालोककारांनी तर अलंकारांस काव्यप्रान्तातहि पुरेसा प्रवेश दिला नाही. ज्या काव्यांत अलंकार आहेत, परंतु कोणत्याहि प्रकारचा ध्वनि नाही, तें 'मुख्य काव्य नव्हे, तें चित्रकाव्य होय,' म्हणजे नकली काव्य होय असें त्यांचें मत होतें. शब्दार्थाचाच केवळ विलास म्हणजे खरें काव्य नव्हे. त्यामुळे काव्यशरीरास व त्या द्वारे एकंदर काव्यास काही शोभा आली, तरी हा विलास किंवा ही शोभा म्हणजे काव्याचा आत्मा नव्हे असेंच मत पुढे याविषयी ग्राह्य मानण्यांत आलें.

रीति—

वक्रोक्तिमूलक काव्यविषयक उपपत्तीस निकट असणारी दुसरी एक उपपत्ति आहे. हिचें श्रेय **वामन** या लेखकास दिले पाहिजे. काव्याचा आत्मा हा शब्दप्रयोग त्यानेच रूढ केला. काव्याचा आत्मा रीति म्हणजे शब्दांची विशिष्ट प्रकारची रचना होय. अलीकडे आपण हिला शैली म्हणतों, व इंग्रजींत तिला Style असें नांव आहे. विशिष्ट पदरचना म्हणजे काय? काव्यांत जे शब्द आपण योजितों व त्यांची जी रचना करितों

त्यांतून कांही विशेष प्रकारचे गुण दिसून येतात. त्या शब्दांत, त्यांच्या अर्थात आणि त्यांच्या रचनेंत माधुर्य, ओज, प्रसाद, सुश्लिष्टता, प्रौढि, अर्थव्यक्ति, इत्यादि अनेक गुण असतात. हे गुण लेखनात असले, म्हणजे तें काव्य होतें; नाही तर तें गद्यच राहतें. विषय तोच असला तरी तो सांगण्याच्या पद्धतीने त्याला काव्यस्वरूप प्राप्त होतें. गद्याचा आणि काव्याचा भेद या पद्धतींत आहे, रीतींत आहे, 'कौशल्य आहे रचनेंत मोठे,' असेंच वामनास वाटत होतें असें म्हणतां येईल. म्हणूनच त्याने रीतीला काव्याचा आत्मा असें म्हटले, कारण तीमुळेच लेखनांत सौंदर्य येतें व ज्यामुळे सौंदर्य येतें तें काव्यतत्त्व होय, वामनाने गौडी आणि वैदर्भी अशा दोन प्रमुख रीतींची चर्चा केली आहे. शब्दार्थामध्ये ओज, प्रसाद, माधुर्य इत्यादि अनेक गुण (वामनाच्या मताने ते दहा आहेत) असतात. त्यांच्या लेखनातल्या कमी अधिक प्रमाणात झालेल्या योजनेने रीति गौडी अथवा वैदर्भी ठरते. वामनाच्या आधी दण्डीनेहि या दोन पद्धतींची चर्चा विस्ताराने केली होती. त्याना रीति असें नांव मात्र त्याने दिलेलें नव्हतें, व काव्याचें आत्मतत्त्व म्हणूनहि त्यांचा उल्लेख केला नव्हता. रीतीचें सामान्य स्वरूप हें या प्रकारचें आहे.

रीतीची अपूर्णता—

काव्याचा आत्मा म्हणून रीतीचे महत्त्व पुढे कोणीहि मान्य केलें नाही. कारण जो आक्षेप अलंकारांवर घ्यावयाचा तोच रीतीवरहि घेतां येतो. शब्द व त्यांचा अर्थ यांच्या विशिष्ट रचनेवर अवलंबून असणारी रीति ही त्याच्यापेक्षा अधिक व्यापक व अधिक महत्त्वाची असली तरी अखेर त्यांच्यावरच म्हणजे काव्याच्या बाह्य शरीरावरच अवलंबून आहे. रीतीची कल्पना शब्दालंकार किंवा अर्थालंकार यांपेक्षा अधिक व्यापक आहे हें कोणालाहि मान्य करावें लागेल, व वामनाने या कल्पनेस एका सामान्य उपपत्तीचें स्वरूप दिलें आहे, हेंहि खरें. तथापि कांही झालें तरी ती शब्दार्थाच्या गुणांवर अवलंबून आहे आणि शब्दार्थ हे तर काव्याचें केवळ शरीर होत ही गोष्ट सर्वमान्य झालेली. मानवी प्राण्याचें आरंभीं घेतलेलें रूपक

चालवून बोलावयाचें झाल्यास गौर वर्ण, रेखीव बांधा किंवा गतिविभ्रम या गुणांनी एखाद्या मानवी आकृतींत कितीहि सौंदर्य आलें, तरी तें कांही त्या आकृतींतील आत्मभूत तत्त्व होऊं शकत नाही. इतकेंच काय, गुण अंतरात्म्याचे असले तरी ते त्याचे गुणच राहणार, तो अंतरात्माच असें होणार नाही. अलीकडल्या परिभाषेत बोलावयाचे झाल्यास रीतिविचारांत 'कसें सागितलें आहे' याची चर्चा येते; पण 'काय सागितलें आहे' याची येत नाही. जें सांगितले आहे तें अर्थातच कसें सांगितलें आहे यापेक्षा अधिक मूलभूत आहे. रीतीचा संबंध केवळ कसे सांगितले आहे याच्याशी येतो, म्हणजे बाह्य सजावटीशी येतो. तें काव्याचें आत्मतत्त्व होत नाही.

औचित्य—

'काय सागितले आहे' यापेक्षा 'कसें सांगितले आहे' याला महत्त्व देऊन आणखी एक उपपत्ति पूर्वी प्रतिपादिली गेली आहे. ही उपपत्ति **औचित्याची** असून हिचा विशेष पुरस्कार **क्षेमेन्द्र** याने केला. आपल्या 'औचित्यविचारचर्चा' या ग्रंथामध्ये त्याने तिचें सविस्तर उपपादन केलें आहे. त्याचें म्हणणें असेः—औचित्य हें रसाचें जीवित आहे, व त्यामुळे काव्यास सौंदर्य येतें. कोणतीहि गोष्ट उचित असेल तर ती सुंदर दिसते, नाही तर सारा विरस होतो. कोणत्याहि काव्यांत हें अत्यंत आवश्यक असें आहे, त्यावाचून भागणार नाही. तेव्हा काव्यात औचित्य हेंच मुख्य तत्त्व होय. औचित्याची व्याख्या अगदी साधी आहे. योग्य, अनुरूप, साजेशी गोष्ट म्हणजे उचित गोष्ट होय. ती तशी असणें म्हणजे औचित्य होय. कोणत्याहि संदर्भात उचित गोष्ट कोणती हें ठरविणें अर्थात् सहृदयच जाणूं शकतात, व त्याच्यावरच तें सोंपविले पाहिजे. औचित्याची महती ध्वन्यालोक या ग्रंथात याआधीच वर्णिली होती. 'अनौचित्याखेरीज रसभंगाचें दुसरें कोणतेंहि कारण नाही. उचित म्हणून जें प्रसिद्ध आहे तेंच आपल्या काव्यांत घालणें हीच रसोत्पत्तीची मुख्य गुरुकिल्ली आहे' असें सांगणारा एक श्लोक त्या ग्रंथांत दिला आहे. हीच कल्पना घेऊन व तिच्या अंगोपांगांचें व्यवस्थित उपपादन करून क्षेमेन्द्राने आपला ग्रंथ रचिला. त्यांत क्रमाने प्रत्येक प्रकारच्या औचित्याचें विवेचन केलें आहे. पद, वाक्य,

प्रबन्धार्थ, गुण, अलंकार, रस, देश, काल याबरोबर क्रिया, कारक, लिंग' वचन, उपसर्ग यांचेंहि काव्यदृष्ट्या औचित्य आणि अनौचित्य कसें असतें याची सोदाहरण चर्चा क्षेमेन्द्राच्या ग्रंथांत आली आहे.

औचित्याची गौणता—

पण क्षेमेंद्राशिवाय औचित्याला इतके महत्त्व इतर कोणी साहित्यज्ञांनी दिले नाही. ध्वन्यालोककार आनंदवर्धन यानेहि त्याचें इतकें स्तोम माजविलें नव्हते. औचित्य हा कितीहि महत्त्वाचा, आवश्यक आणि अपरिहार्य असा काव्याचा किंवा कोणत्याहि प्रकारच्या लेखनाचा गुण असला, तरी तो गुणच होय, गुणी नव्हे; धर्म होय, धर्मी नव्हे; म्हणून त्यास गुणीचें किंवा धर्मीचें महत्त्व देतां येत नाही. कोणत्या प्रकारच्या शब्दयोजनेने, किंवा अर्थयोजनेने, किंवा रीतीने मनातील अभिप्राय व्यक्त करावयाचा हाच औचित्याचा मुख्य भाग आहे. सागण्याची उचित अशी पद्धतीच औचित्यांत अभिप्रेत आहे. याचा अर्थ असा की रीतीपेक्षा निराळें महत्त्व किंवा स्थान त्याला नाही जो आक्षेप रीतीवर घेतां येईल, तो औचित्यावरहि काव्याचें मूलतत्त्व या दृष्टीने घेतां येईल. म्हणूनच काव्याच्या आत्म्याविषयीचें हें क्षेमेंद्राचें विवेचन इतरांस फारसें मान्य झालें नाही एक स्वतंत्र दिशा किंवा प्रयत्न म्हणून अर्थात् त्याच्या विवेचनाचा परामर्श घेणें आवश्यक ठरतें. क्षेमेंद्राने आपल्या विवेचनात 'काव्याचा आत्मा' असे शब्द मात्र कोठे योजिलेले नाहीत. औचित्याला तो 'रसाचें जीवित' एवढेंच म्हणतो. तथापि त्याच्या एकंदर प्रतिपादनावरून तें त्याला काव्याचें मुख्य तत्त्व वाटे हें मात्र स्पष्ट आहे.

ध्वनि—

यापेक्षा महत्त्वाची उपपत्ति म्हणजे ध्वनिकारांची होय. ध्वनिकारांनी मांडिलेल्या ध्वनिसिद्धांताचें अधिक तपशीलवार व व्यवस्थित विवेचन आनंदवर्धनाचार्यांनी केलें व त्यास मान्यता मिळवून दिली. अभिनवगुप्ताचार्यांनी आपल्या बहुमोल टीकेची जोड ध्वन्यालोकास देऊन या सिद्धान्ताचें साहित्यशास्त्रांतील स्थान अढळ केलें. ध्वनिकारांचें मूळ म्हणणें

थोडक्यांत असें:—' काव्याला दोन प्रकारचा अर्थ असतो, एक वाच्य व दुसरा प्रतीयमान म्हणजे सूचित, पहिला कळला की मागाहून त्यावरून समजणारा असा अर्थ. हा जो दुसरा अर्थ महाकवींच्या काव्यांत दिसून येतो तोच काव्याचा आत्मा होय.' याचें अधिक विवेचन आनंदवर्धनाने केलें तें असें:—वाच्यार्थ निराळा, प्रतीयमान अर्थ निराळा. वाच्यार्थ शरीर, तर त्यावरून व्यक्त होणारा ध्वनित अर्थ हा त्याचा आत्मा असा ध्वनित अर्थ काव्यात असतो म्हणून तें काव्य होतें, रमणीय लेखन होतें. ध्वनित अर्थ वाच्यार्थापेक्षा वेगळा असतो, किंबहुना त्याच्याशीं विरुद्धहि असूं शकतो. वाच्यार्थावरूनच तो समजतो, पण त्यापेक्षा तो सूक्ष्म असतो. देशकालपरत्वें म्हणजे संदर्भाप्रमाणे तो बदलतोहि. उदाहरणार्थ, 'सूर्य अस्तास गेला' हें साधें वाक्य घेतलें तर त्याचा साधा अर्थ एक भौतिक किंवा ज्योतिषविषयक घटना मात्र प्रकट करितो पण त्याचे संदर्भाप्रमाणें भिन्न भिन्न अर्थ होतील 'सूर्य अस्तास गेला' असे जेव्हा कोणी उद्गार काढितो, त्या वेळी त्याला तेवढी एकच गोष्ट सांगायची आहे असा अर्थ बहुधा नसतो. हा उद्गार ऐकणारेच नुसते वेगवेगळे लोक असले तर एखाद्या गुराख्यास 'गुरें आता घराकडे वळविलीं पाहिजेत' अशी सूचना मिळेल; एखाद्या धार्मिक कर्मठाच्या मनात 'आता संध्यावंदन करावयास हवें,' असा अर्थ येईल, एखाद्या चोरास 'आता चोरीच्या तयारीला लागावयास हवें' अशी कल्पना येईल; एखाद्या अभिसारिकेस अभिसरणाची, आणि पतीची वाट पाहाणाऱ्या नवोढा कुलवधूस पतीच्या स्वागताची तयारी करण्याची सूचना मिळेल. एका साध्या वाक्यास रमणीयता येते ती अशा सूचित अर्थाने हा कांही औचित्यासारखा नुसता गुणधर्म नव्हे, किंवा शब्द वा वाच्यार्थ नव्हे की काव्यशरीरांतच त्याचा अंतर्भाव व्हावा. तो त्यापेक्षा वेगळा आहे व सांगण्याच्या पद्धतीच्या स्वरूपाचा नसून काय सांगितलें आहे या स्वरूपाचा आहे; म्हणजे बाह्य शरीराच्या स्वरूपाचा नसून आत्मभूत तत्त्वाच्या, विषयाच्या स्वरूपाचा आहे. म्हणून त्यास आत्मा म्हणावयास हवें. 'काव्यस्य आत्मा ध्वनिः' असें जें पूर्वी म्हटले गेलें तें याच अर्थाने होय.

ध्वनित अर्थ सर्वच काव्यांत असतो असें नाही—

वाच्यार्थाशिवाय इतर कांही सूचित, ध्वनित, व्यंग्य किंवा प्रतीयमान

(हे सर्व शब्द समानार्थक आहेत) अर्थ लेखनांत असला तर त्या लेखनास रमणीयता येते यात शंका नाही. अशा प्रकारच्या लेखनास ध्वनिकाव्य असेंहि म्हणतात. तथापि अडचण अशी आहे की असा सूचित किंवा ध्वनित अर्थ सर्वच काव्यांत असतो असें नाही. उदाहरणार्थ, केशवसुतांची 'आईकरितां शोक' ही कविता वाचावी. तींत केशवसुतांना सांगावयाचा सारा अर्थ स्पष्ट शब्दांनी त्यांनी सांगितला आहे. शब्दानी प्रकट न झालेला असा अर्थ त्याच्या मनांत कदाचित् राहिला असेल. परंतु कवितेंत त्यांनी ज शब्द योजिले आहेत, त्यांतून आज काही अर्थ सूचित होत आहे, वाच्य झालेला नाही असें नाही. तथापि या कवितेंत शोकाची भावना फार परिणामकारक रीतीने प्रकट झाली आहे. 'आई' वर लिहिलेल्या यशवंत आणि माधव ज्यूलियन् याच्या कवितांतूनहि बहुताशीं हेंच झालेले आढळून येईल याचा अर्थ असा की ध्वनितार्थाच्या अभावींहि काव्य, आणि सरस असें काव्य होऊं शकतें. किंबहुना ध्वनितार्थ एक वेळ नसला तरी चालेल, पण सरसता असावयास हवी असेंहि काव्यासंबंधी म्हणता येईल. पारिभाषिक शब्दांत हेंच सांगावयाचे म्हटलें तर काव्यांत **रस** पाहिजे.

रस—

रस म्हणजे भावना. काव्य वाचल्याने वाचकाच्या मनांत कांही भावना-जागृति होते. त्याला काही भावनिक अनुभव येतो. शृंगार, वीर, करुण इत्यादि रसास अनुरूप अशा भावनांचा तो अनुभव असतो. त्या भावनांची जागृति त्याच्या मनांत होते. ती त्याला सुखदायक वाटते, म्हणून रमणीय व आकर्षक होते. अशी भावनांची जागृति मनांत उत्पन्न होण्यास त्या त्या भावनांचें सुंदर चित्र, व तें चित्र मूर्तिमंत डोळ्यापुढे उभे करणारे शब्दार्थ कारण होतात. असे शब्दार्थ म्हणजेच काव्य. भावनांचीं शब्दार्थांनी काढिलेलीं चित्रें काव्यांत असतात. अशा लेखनांत रस आहे असें म्हणण्यांत येतें. खऱ्या काव्यांत, आणि ललित वाङ्मयांत हें भावनांचें चित्रण हवें असतें. तेव्हाच तें काव्य किंवा ललित वाङ्मय होतें. मग त्यांत सूचित अर्थ असो वा नसो. शास्त्रीय वाङ्मयांत हें नसतें. केवळ निराळ्या पद्धतीने तोच मजकूर सांगितला, अगदी अलंकारमय भाषेंत सांगितला, तरी शास्त्रीय वाङ्मय,

हें काव्य होत नाही. शास्त्र आणि काव्य यांत खरा भेदक विशेष म्हणजे एकांत रस किंवा भावना नसते, दुसऱ्यांत ती असते. म्हणून रस किंवा भावना, यानाच काव्याचें मुख्य तत्त्व म्हणावयास हवें.

रस हाच आत्मा—

काव्याचा आत्मा रस आहे ही गोष्ट विश्वनाथाने 'वाक्यं रसात्मकं काव्यं' या आपल्या काव्याच्या व्याख्येमध्ये स्पष्ट केली आहे. विश्वनाथाच्या आधी कित्येक शतकें भरताने रसविषयक आपलें प्रसिद्ध सूत्र सांगून ठेवलें होतें. परंतु भरत हा नाट्यचर्चा करीत होता; काव्याचें मुख्य तत्त्व कोणतें याचें तो विवेचन करीत नव्हता. त्यामुळे रस हा काव्याचा आत्मा असें स्पष्ट, निःसंदिग्ध शब्दामध्ये त्याने विधान केलें नाही. मध्यंतरीं ध्वनिकार, किंवा आनंदवर्धन किंवा अभिनवगुप्त यांनाहि रसाचें महत्त्व अमान्य होतें असें मुळीच नाही. किंबहुना 'रस हाच वस्तुतः आत्मा आहे' 'रसपरिपोषाकडे कवींनी लक्ष पुरवावयास हवें' 'रसालाच मुख्य मानून शब्दार्थ त्याला गौण करून काव्यलेखन करणें हाच महाकवींचा मुख्य व्यापार (उद्योग) आहे' इत्यादि उद्गार त्यांनी वेळोवेळीं काढले आहेत. तथापि 'काव्याचा आत्मा ध्वनि आहे' या मताची पकड त्याच्या मनावर असल्याने 'रस हाच आत्मा' असें निःसंदिग्ध विधान त्यांना करवलें नाही. विश्वनाथानें तें केलें हें विशेष होय.

ध्वनि ही पद्धति आहे, विषय नव्हे—

ध्वनि शब्दास दोन अर्थ आहेत. एक अर्थ म्हणजे अप्रत्यक्षपणें सांगितलेला, सूचित केलेला, ध्वनित असा अर्थ, व दुसरा अर्थ म्हणजे तो अर्थ सांगण्याची, सुचविण्याची पद्धति. यांपैकी पद्धति ही कांही काव्यात्मा होऊं शकत नाही हें आपण पाहिलेंच आहे. पद्धति म्हणजे बाह्यरूप अथवा शरीर होय; विषय नव्हे. ध्वनित अर्थ हा विषय होतो, म्हणून आत्मपदवीस पात्र होईल. यालाच वस्तुध्वनि असें म्हणतात. वस्तु म्हणजे कांही अर्थ. 'सूर्य अस्तास गेला' असे शब्द उच्चारतांच 'आपल्या पतीच्या स्वागताची तयारी कर' असा जो आणखी अर्थ प्रतीत झाला, ती वस्तु झाली. ती सूचित आहे

म्हणजे ध्वनित आहे. हें सरळपणें न सांगतां केवळ सूर्यास्ताचा नामनिर्देश नायिकेची सखी करिते यांत काव्य आहे. संस्कृतमध्ये श्लेष किंवा इतर युक्ति यांच्या साहाय्याने असा ध्वनितार्थ प्रकट करणारें काव्य पुष्कळच आहे. त्याकडे लक्ष देऊन ध्वनिकारानी या सूचितार्थास व त्याबरोबर सूचनापद्धतीस विशेष महत्त्व दिलें. इतकें की रस हाहि ध्वनितच असतो, असेंहि त्यानी म्हटले. किंबहुना वाक्यार्थास रमणीयता आणणाऱ्या गोष्टीस या ध्वनीच्या चौकटींत बसविण्याचा त्याचा प्रयत्न आहे. त्यानी ध्वनीचे जे तीन प्रकार सांगितले आहेत ते पाहावे. पहिला वस्तुध्वनि, त्याचे स्वरूप वर सांगितलें आहेच. दुसरा अलंकारध्वनि. अलंकार जेव्हा वाच्य नसतात, सूचित असतात तेव्हा ध्वनीचा हा प्रकार होतो. तिसरा रसध्वनि. रसपूर्ण असें सारें काव्य म्हणजे रसध्वनीच होय असें ध्वनीच्या पुरस्कर्त्यांचे म्हणणे आहे. त्यात अर्थ सूचित नसेल, पण त्यातील रस हा सूचितच असतो. सूचित अर्थ, किंवा अलंकाररूप रचना, किंवा भावना अथवा रस याचें वर्णन या साऱ्यानींच लेखनास शोभा येते ही गोष्ट ध्वनिकारास मान्यच करावी लागे. पण आपल्या सिद्धांताच्या चौकटींत बसविण्यासाठी त्यांनी रसालाहि ध्वनि बनवलें. अलंकारहि ध्वनित असले तर चांगले असें म्हटलें, व ध्वनित वस्तु अथवा अर्थ हा तर सूचित असतोच असतो. पण असें करण्यात ध्वनीला आपण अभिव्यक्तीची पद्धति बनवून त्याला आत्मपद देण्यास अडचण उत्पन्न करून ठेवतो इकडे त्याचें दुर्लक्ष झालें. कोणत्याहि गोष्टीस आत्मा एकच असावा ही योग्य स्थिति. त्याऐवजीं या व्यवस्थेमुळे वस्तु, अलंकार आणि रस या तीनहि गोष्टी आत्मपदावर हक्क सांगूं लागतात ही परिस्थिति चमत्कारिकच म्हणावयास हवी.

कांहीं अडचणी—

आणखीहि एक दोन गोष्टी याबाबत चमत्कारिक वाटतात. पहिली अशी: नुसत्या अलंकारांना ध्वनिकार फारसें महत्त्व देत नाहीत. अशा काव्यास काव्यव्यवस्थेत ते खालचें म्हणजे अधम असें स्थान देतात. पण तेच अलंकार वाच्य न राहतां, सूचित झाले की लगेच अगदी वरच्या वर्गांत जातात ही आश्चर्याची गोष्ट आहे. गोष्टी सरळ सांगण्यापेक्षा अप्रत्यक्षपणें सूचित

करण्यात काव्य आहे हें खरें. पण असें झाल्याबरोबर अधम असणारें काव्य उत्तम श्रेणीमध्ये पडावे इतका फरक त्याच्यामध्ये पडतो असे वाटत नाही. दुसरें असें की रस हा ध्वनितच असतो हे मत शंकास्पद वाटते. वस्तुतः सरळ शब्दांनी व्यक्त होणारा अर्थच त्यात प्रकट होतो. तेथे ध्वनिपद्धति कशी काय कार्य करते असे विचारल्यास ते अडचणीचे होईल म्हणून रसध्वनि या प्रकारात ध्वनि हा असंलक्ष्यक्रम असतो असेंहि ध्वनिकारानी सांगून टाकले आहे. वस्तुध्वनि या प्रकारात शब्दाचा वाच्यार्थ कोठवर जातो व कुठें संपतो हे समजते, व त्यानंतर ध्वनित अर्थ कसा येतो तें समजतें. परंतु रसध्वनींत शब्दाचा वाच्यार्थ भावनाचें वर्णन केल्यानंतरच संपतो. म्हणजेच ध्वनिपद्धतीचे कार्य कोठे सुरू होते हे सांगतां येत नाही. किंबहुना ध्वनिपद्धति येथे आणण्याचे कारणच नाही. याचेंच दर्शक म्हणून जणू काही हा ध्वनि असंलक्ष्यक्रम असतो असे म्हणण्यात येते. रस हा ध्वनितच असतो असे इकडे विधान करावयाचे व इकडे तो असंलक्ष्यक्रम आहे असेंहि म्हणावयाचे याचा अर्थ, आम्हाला रसाला ध्वनि म्हणावयाचे आहे यापलीकडे आम्हास काही सांगता येत नाही व तुम्ही विचारूं नये असाच होतो.

रस आणि ललित कला--

विश्वनाथाने रसाला काव्याचा आत्मा ठरविले, तरी रस हा ध्वनितच असतो या गोष्टीस मान्यता दिली आहे उलट 'ध्वनि हा काव्याचा आत्मा आहे असे म्हणणे असूनहि रस हाच वस्तुत आत्मा आहे मात्र तो एक ध्वनिप्रकार आहे ' असे ध्वनिवादी म्हणतात, अशी ही तडजोड आहे. आपले म्हणणेच खरें असे म्हणत राहण्याचा हा ध्वनिकाराचा प्रयत्न आहे. याच्या आधी अलंकारवादी मंडळींनीहि अलंकार नसतानाहि रसाच्या जोगावर आकर्षक होणाऱ्या काव्यास रसवत अलंकार असें म्हटलेंच कारण त्यांना अलंकार हेंच काव्याचें मुख्य तत्त्व वाटत होतें खरोखर रसालाच, म्हणजे भावनेला, सर्व ललितकलांत आद्य स्थान आहे. शिल्प, चित्रकला, गायन, नर्तन, नाट्य या साऱ्याच कलांत भावदर्शनावर कटाक्ष आहे. भावशून्य अशा नर्तनांत किंवा कसरतीत सौंदर्य कदाचित् असलें, तरी भावदर्शनामुळे येणारें चारुत्व त्यांत नाही. नाट्यांतहि अवस्थानुकृतीबरोबरच भावाभिनयाला महत्त्व आहे. कदाचित् अधिकच

म्हणतां येईल गायनांतहि रसपरिपोषक स्वरशृंगारालाच महत्त्व येईल. शिल्प व चित्रकला याची स्थिति फारशी भिन्न नाही. हृदयांतील सुप्त भावनांना जागृत करण्याचें कार्य त्यांच्याकडून झालें नाही, तर या कलाकृति कितीहि शास्त्रशुद्ध असल्या तरी, नीरस व निर्जीव वाटल्यावाचून राहणार नाहीत. साऱ्या ललित-कलांचें जीवित, याप्रमाणे ज्या एका गोष्टीवर अवलंबून आहे ती गोष्ट, म्हणजे भावना, म्हणजेच रस, काव्याचाहि आत्मा होतो हें निराळें सांगावयास नको.

कांहीं काव्यलक्षणांचा विचार—

काव्यलक्षण सांगावयाचें म्हणजे काव्याचें बाह्यरूप आणि त्याचें अंतरंग या दोहोंचाहि उल्लेख व्हावयास हवा म्हणजे आपल्यास त्या वस्तूचें बाह्यरूप झटकन् कळून त्यातील मूलभूत तत्त्वाचीहि कल्पना येईल, व व्याख्येचें उद्दिष्ट साधेल या दृष्टीने विश्वनाथाची व्याख्या सुटसुटीत व आवश्यक घटकाचा उल्लेख करणारी झाली आहे. ' काव्य म्हणजे रसात्मक वाक्य ' या लक्षणात रसाचा आत्मा म्हणून जसा उल्लेख आहे, तसा ' वाक्य ' या शब्दाने शरीराचाहि उल्लेख आला आहे. मात्र काव्यशरीर असा त्याचा स्पष्ट उल्लेख केला नाही· वाक्य अर्थात् शब्दार्थाचें असतें, तेंव्हा त्याचा येथे उल्लेख न झाला तरी चालेल. ' इष्टार्थयुक्त पदावली म्हणजे त्याचे शरीर' ही दण्डीची व्याख्या फक्त शरीराची म्हणूनच करण्यांत आली आहे. इष्ट याचा 'अभिप्रेत' असा साधा अर्थ घेतल्यास काव्यच काय, शास्त्रहि त्या व्याख्येत येऊं शकेल इष्टार्थात रसयुक्त अर्थाचा अंतर्भाव झाल्यास आत्म्याचाहि अप्रत्यक्ष उल्लेख झाला असें म्हणता येईल. परंतु शरीराचीच कल्पना दण्डीच्या मनात असावी असें ' शरीर ' या त्याने योजलेल्या शब्दावरून वाटतें. ' काव्यस्य आत्मा ध्वनि ' ही काव्याची व्याख्या म्हणून स्वतः ध्वन्यालोककारांनाहि अभिप्रेत होती असें वाटत नाही. ते त्या ठिकाणीं व्याख्या देत नसून काव्यांतील अत्यंत महत्त्वाची बाब कोणती या मताचाच परामर्श घेत आहेत. बाह्य स्वरूपाची कल्पना देणारे शब्द या वाक्यात नाहीत ही गोष्ट लक्षण या नात्याने तेथे कमी आहे असें म्हणावें लागतें. जगन्नाथाची काव्याची व्याख्या ' रमणीयार्थाचें प्रतिपादन करणारा शब्द ' अशी आहे. यांत त्याने शब्दाला विशेष्य केलें आहे, म्हणजे प्रामुख्य दिलें आहे. अर्थ त्याला गौण केला आहे. हें त्याने जाणूनच केलें आहे. ' काव्य वाचलें, पण अर्थ कळला नाही, ' असें

आपण पुष्कळ वेळा म्हणतों. त्यावरून 'शब्द वाचले' असाच काव्याचा अर्थ निघतो असें जगन्नाथाचें म्हणणे आहे. म्हणून काव्य म्हणजे शब्द अशी व्याख्या आपण करीत आहों असें त्याचें सांगणें. रमणीयार्थ हें अंतरंग व शब्द हें बाह्यांग असे त्याला सुचवावयाचे असेल. अर्थाचें रमणीयत्व रसाने येतें की ध्वनितार्थाने येतें याचा उल्लेख मात्र त्याने येथे केला नाही. काव्याची व्याख्या करितांना अर्थाला खरोखर अधिक महत्त्व द्यावयास हवें त्याऐवजी व्यवहारांत रूढ असलेल्या शब्दप्रयोगावर भर देऊन शब्दाला महत्त्व देण्याचें कारण नव्हतें 'काव्य वाचलें, पण अर्थ कळला नाही,' या वाक्यप्रयोगांत काव्य म्हणजे लेखन असा अर्थ आहे, केवळ शब्द असा नाही. बहुधा 'पद्यरचनेमुळे काव्यासारखे दिसणारें लेखन वाचले, पण त्या लेखनाचा अर्थ समजला नाही,' असा त्याचा अर्थ असतो त्या वाक्यावरून काव्य व शब्द हे समानार्थक शब्द होऊं शकत नाहीत वामनाने केलेली व्याख्या त्याच्या मताने आत्म्याची आहे. या आत्म्याचे शरीर काय हें तो सांगत नाही ही एक उणीव तींत आहेच. पण त्यापेक्षाहि अधिक महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे काव्य–शरीराच्या बांध्याला किंवा ठेवणीलाच तो आत्मा समजत आहे. याची चर्चा अर्थात् झालीच आहे मम्मटाने काव्याची व्याख्या करितांना निर्दोष (अदोष), गुणपूर्ण (सगुण), व क्वचित अनलंकृत (असले तरी, बहुधा अलंकृत) असे शब्दार्थ म्हणजे काव्य असें म्हटलें आहे. यात आत्म्याचा किंवा शरीराचा स्पष्ट उल्लेख नाहीच. परंतु, ध्वनि म्हणा किंवा रस म्हणा, याचा नुसता उल्लेखहि नाही. मम्मटास शब्दार्थापेक्षा ध्वनीचें आणि रसाचें काव्यांत अधिक महत्त्व मान्य होतें हें त्याच्या इतर विवेचनावरून स्पष्ट होतें. असें असूनहि व्याख्येमध्ये त्यांचा उल्लेख करण्याची त्याला आवश्यकता वाटली नाही. शब्दार्थाचा उल्लेख करून त्याने काव्यशरीराचा उल्लेख केला एवढेंच होईल. हे शब्दार्थ निर्दोष असावेत, किंवा सगुण असावेत या गोष्टी व्याख्येंत सांगण्याइतक्या महत्त्वाच्या नाहीत. तीच स्थिति ते 'क्वचित् अनलंकृत असले तरी चालतील' या शब्दांची. आवश्यक त्या प्राणभूत गोष्टींचा उल्लेख नाही व अनवश्यक अशा गोष्टींचा विनाकारण उल्लेख झाला आहे असा दुहेरी दोष या व्याख्येवर येतो. कितीहि प्रतिभावान् मनुष्य असला तरी एखादा बारिक-सारिक दोष राहून जातो. अशा प्रसंगीं महाकवींच्या काव्यासहि या व्याख्ये-

प्रमाणे काव्य म्हणतां येणार नाही, अशी अडचण जुन्या लेखकांनीहि मम्मटा-विषयी लिहिताना दाखविली आहे हेमचन्द्र, वाग्भट, विद्यानाथ आणि भोज यांनी आपल्या व्याख्या मम्मटाच्या धर्तीवरच केल्या असल्याने त्या व्याख्या-वरहि वरील आक्षेप घेता येतात अलंकारयुक्तत्वावर या लोकांनी दिलेला भर अनवश्यक आहे सध्या मान्हीत असलेला कोणताहि अलंकार नसला तरी रसाच्या जोरावर लेखन, काव्य होऊं शकते भोजाने या दोषगुणालंकारविषयक विशेषणाबरोबर 'रसान्वित' या शब्दाची योजना करून आत्म्यालाहि स्थान दिले आहे असे दिसते. पण हे करिताना 'शब्दार्थ हा शरीरदर्शक शब्द गाळला आहे, त्यामुळे निर्दोष, गुणवत्, सालंकार, रसान्वित खरे, पण काय हा प्रश्न उत्पन्न होतो. त्याचें उत्तर 'शब्दार्थ या शब्दाने मिळेल, पण तो व्याख्येत मात्र नाही

इंग्रजी कल्पना—

इंग्रजी, किंवा पाश्चात्य वाङमयांत काव्याची चर्चा काही थोडीथोडकी झाली नाही. तथापि आपल्याकडे शरीर व आत्मा यांची परिभाषा योजून जसा विचार झाला, तसा व त्या चौकटीत बसेल असा विचार तिकडील लेखकांनी केला नाही. काव्यात काय किंवा इतर ललित वाङमयात काय, भावनेचें महत्त्व विशेष आहे हे सान्यानाच मान्य आहे मग त्या भावनेला 'काव्याचा आत्मा' असे प्रत्यक्ष नांव ते न देवोत याला ते Emotional element असें म्हणतात ललित वाङमयाला Literature of power असें डी क्विन्सी याने म्हटले आहे तें भावनाजागृतीच्या द्वारे वाचकावर वर्चस्व चालविणारे तें असतें म्हणूनच होय. भावनेच्या अंगाचा उल्लेख झाला नाही किंवा चर्चा झाली नाही असा कोणताहि काव्यविचार इंग्रजी टीकावाङ्मयात झाला नाही. भावना हा काव्याचा आवश्यक असा एक घटक आहे ही गोष्ट निर्विवादपणें सर्वांसच मान्य आहे. व्याख्येमध्ये कदाचित् क्वचित त्या घटकाचा स्पष्ट उल्लेख नसतो, तथापि तिला पूरक अशा निरूपणांत त्याचा विचार होतो. काव्य शब्द मात्र संस्कृत लेखकाप्रमाणे सबंध ललित वाङ्मयाला उद्देशून न योजतां त्यांतील पद्यरूप भागास अनुलक्षून योजण्यांत येतो.

कल्पनेचें अंग—

भावनेच्या अगाइतकेंच महत्त्व तिकडे कल्पनेच्या अगाला देण्यांत आलें आहे याला Imaginative Element असे म्हणतात काव्यातील पुष्कळच भाग कल्पनानिर्मित असतो, व कल्पना हीच काव्यनिर्मितीमध्ये प्रमुख जनक अशी शक्ति आहे हे उघड आहे आपल्याकडे या शक्तीचा विचार काव्य-स्वरूपविचारात न होता काव्यनिर्मितीच्या जनक कारणाचा विचार प्रस्तुत असताना होत असे. कल्पना किंवा प्रतिभा हे काव्याचे प्रमुख असे जनक कारण खरें, परंतु त्या कल्पनेच्या माहात्म्याने निर्माण झालेले लेखन हा साहित्याचा पुष्कळसा भाग आहे कल्पनेने कथानकाची जुळणी, व्यक्तींची निर्मिति व या दोहोंसहि पूरक अशा बारिकसारिक गोष्टी लेखक अथवा कवि साधीत असतो हा सारा भाग कल्पनेचा होय या भागाची मनोरंजक सजावट उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा इत्यादींच्या योजनेने तो करितो हा सारा अलंकारांचा प्रांत झाला व कल्पनेचे तें एक थोडें गौण का होईना, पण महत्त्वाचे कार्य आहे हेंहि तिकडे मान्य झाले आहे, या गौण कार्यास आपल्याकडे जेवढें महत्त्व प्राप्त झाले आहे तेवढें मात्र तिकडे मिळाले नाही काव्यचर्चेत या भागावर फारसा भर देण्यांत आलेला नाही, किंवा काव्याच्या व्याख्येतच अलंकारांचा अतर्भाव झाला पाहिजे असे कोणास वाटले नाही परंतु अलंकाराचा नसला तरी प्रतिभेचा वा कल्पनेचा उल्लेख मात्र अनेकाना आवश्यक वाटतो.

बुद्धीचें अंग —

वरील दोन अगांबरोबर बौद्धिक अंगाचाहि विचार कित्येकांना प्रस्तुत वाटतो. याला Intellectual Element असे म्हणण्यात येतें. पण या विचाराची आवश्यकता शास्त्रीय वाङ्मयात विशेष आहे हे सहज दिसून येईल. काव्याच्या व्याख्येंत याचा उल्लेख फारसा होत नाही. चर्चा झाली तर कल्पनेच्या अंगावर मर्यादा घालणारा एक घटक म्हणूनच बहुधा याची चर्चा होते. कल्पना अमर्याद सुटली, तर जीवनास सोडून तिचा स्वैर विहार होईल, व असे झाल्यास काव्य सत्याला सोडून दूर जाईल, व त्याची प्रत्ययकारिता कमी होईल एवढ्या-करिताच सत्याचा आणि त्याबरोबर विचार या घटकाचा परामर्श प्रस्तुत होतो. भावनेला किंवा कल्पनेला विचाराचा आधार सोडून चालत नाही. तो आधार

मटला, तर काव्यास उन्मत्त प्रलपिताचे स्वरूप यावयाचे. कांही लेखकांनी काव्यामध्ये विचाराला प्राधान्य दिले असल्याने त्यांच्या काव्यलक्षणांत विचाराचा (Thought) उल्लेख साहजिकच येतो. तथापि या अगाला जें स्थान आहे तें काव्यविचारांत तुलनेने गौणच आहे.

या तीन अंगांना व्यापून त्याचा एकजीव करणाऱ्या एका गोष्टीचा विचारहि काव्यचर्चेत, किंवा साहित्यचर्चेत महत्त्वाचा ठरतो तो म्हणजे शैलीचा अथवा स्टाइल (Style)चा. आपल्याकडे जसा वामनाचा रीतिविचार, तसाच तिकडे शैलीचा विचार महत्त्वाचा आहे. काव्याचे गद्यापासून भेदक असे चटकन् लक्षांत येणारें लक्षण म्हणजे त्याची रीति किंवा शैली हें होय. काव्यलक्षण म्हणजे काव्याची व्याख्या करितांना मात्र शैलीचा उल्लेख प्रामुख्याने न करितां ओझरताच करण्यांत येतो तथापि एकंदरीत आपल्याकडील लेखकांपेक्षा शैलीचे महत्त्व तिकडच्या लेखकांना विशेष वाटतें व तिची चर्चा करण्यांत बरेंच वाङ्मय खर्ची पडतें

कांही व्याख्या--

वर ज्या काव्यविषयक कल्पनाचा उल्लेख आला आहे, त्याचे प्रतिबिंब निरनिराळ्या लेखकांनी केलेल्या काव्याच्या व्याख्यांमधून पडलेले दिसतें. या व्याख्यांच्या बाबतीत असे झाले आहे की, त्या वरवर काव्याच्या व्याख्या दिसल्या तरी तर्कशुद्ध व्याख्या देण्याच्या हेतूने त्या लिहिलेल्या नसतात. कित्येक अलंकारिक आहेत, कित्येकात काव्यवाचनाचा परिणाम वर्णिलेला असतो, कित्येकात काव्याचे कार्य वा उद्दिष्ट काय असावें याचाच उल्लेख येतो. काव्याचे बाह्यरूप आणि त्याचे अतरंग या दोहोंचाहि उल्लेख निरलंकृत भाषेत करणारी व्याख्या दुर्लभच आहे. विचार जसा प्रस्तुत असेल त्याप्रमाणे एकच लेखक निरनिराळ्या व्याख्या करीत असतो. त्यामुळे व्याख्येय वस्तूचें रेखीव अव्याप्ति-अतिव्याप्तिरहित असे लक्षण क्वचित् आढळतें. तथापि काही व्याख्यांचा परामर्श घेणे एकंदरीत उद्‌बोधक होईल.

लयबद्धता--

काव्याच्या बाह्य स्वरूपांत पद्याचें किंवा लयबद्धतेचे महत्त्व कित्येकांना वाटतें. म्हणून ते आपल्या व्याख्यांतून तिचा उल्लेख करितात. ‘ काव्य म्हणजे

पद्यरूप लेखन ' असें जॉन्सन् म्हणतो त्यावेळीं त्याच्या डोळ्यांपुढे हा काव्य-विशेष प्रामुख्याने असावा 'लयबद्ध विचार' म्हणजे काव्य असे कार्लाइल म्हणतो तेव्हाहि या विशेषाला महत्त्व दिलेले दिसते. 'पो' ने त्याला सौंदर्याची लयबद्ध निर्मिति, असे जेव्हा म्हटले तेव्हा ही लयबद्धताच त्याला विशेष वर्णावयाची आहे असे वाटते प्रो. कोर्टहोप आणि श्री वटस डंटन् यानी Metrical language आणि Rhythmical language असा अनुक्रमें आपआपल्या व्याख्यातन प्रस्तुत गुणविशेषाचा उल्लेख केला आहे. इंग्रजी काव्यविचाराच्या परिचयानें वृत्तबद्धतेला, किंवा लयबद्धतेला आधुनिक मराठी काव्यचर्चेतहि आपण महत्त्व देऊं लागलो आहोंत हें प्रा श्री म. माटे याच्या 'रसवन्तीच्या जन्मकथे' वरून दिसून येईल तथापि तिकडेहि गेयतेचा उल्लेख सारेच करितात असे नाही

भावना व कल्पना—

भावना आणि कल्पना या दोहोनाहि प्राधान्य देऊन केलेल्या व्याख्या अर्थात् अधिक योग्य होत. हॅझलिटने काव्यास कल्पना आणि विकार (भावना-passions) याची भाषा असें म्हटले आहे केवल् म्हणतो की, उचंबळून येणाऱ्या भावना अथवा उत्फुल्ल कल्पना याना मिळालेली वाट म्हणजेच काव्य होय. रस्किन्च्या मतें उदात्त भावनांची कल्पनेच्या साहाय्याने झालेली अभिव्यक्ति म्हणजे काव्य होय कित्येक व्याख्यातून कल्पनेबरोबर विचाराचा आणि भावनेचा, किंवा यांपैकी एका विचाराचाच उल्लेख येतो प्रो. कोर्टहोप 'कल्पना-कलित विचार आणि भावना याची अभिव्यक्ति म्हणजे काव्य' असे म्हणतात. (Expression of imaginative thought and feeling). 'विचाराच्या साहाय्याला कल्पना आणून सत्य व आनंद यांची एकत्र निर्मिति करण्याची कला म्हणजे काव्य' असें जॉनसनने एके ठिकाणीं म्हणून ठेवले आहे. कार्लाइल् तर विचारालाच काव्य म्हणतो, मात्र तो लयबद्ध असावा. केवळ भावनाविष्काराला प्राधान्य देऊन केलेली 'उत्कट भावनेचा उत्स्फूर्त उद्रेक' ही वर्ड्स्वर्थ्ची व्याख्या प्रसिद्धच आहे. भावनेला अंतरंग कल्पून व शब्दार्थाला शरीर कल्पून मिल् या तत्त्वज्ञाने केलेली व्याख्या आपल्या-कडील वर शेवटीं दिलेल्या काव्यकल्पनेशीं किती जुळती आहे हें पाहण्याजोगे

आहे काव्य म्हणजे 'भावनेने स्वाभाविकपणे घेतलेले विचार आणि शब्द यांचें जे रूप त्याशिवाय निराळे असे काय ?' असे त्याने म्हटले आहे.

शब्दयोजनेला किंवा शैलीला प्राधान्य देऊन केलेल्या व्याख्याहि आढळतात. 'उत्तम शब्दाची उत्तम रचना' म्हणजे काव्य ही कोलरिजची व्याख्या अशी आहे मेकालेने या व्याख्येचा पाठपुरावा केलेला दिसतो 'प्रतिभेवर आभास उत्पन्न करील अशा पद्धतीने शब्दयोजना करण्याची कला म्हणजेच काव्य' असे त्याला वाटते 'मानवी शब्दशक्तीचा अत्यंत निर्दोष आणि आल्हाददायक असा उद्गार म्हणजे काव्य' या आर्नोल्डच्या व्याख्येत काव्याच्या अंतरंगापेक्षा रूपालाच प्राधान्य मिळाले आहे विषयापेक्षा तो विषय सांगण्याच्या पद्धतीलाच येथे महत्त्व दिले आहे हे स्पष्ट आहे हेहि एकवेळ चालेल परंतु कित्येक व्याख्यामधून अलंकारिक भाषेचा आश्रय करून काव्यस्वरूप सांगण्यापेक्षा त्याचे कार्यच सांगण्यात येते आर्नोल्डने 'कविता म्हणजे समीक्षा' असे म्हटले त्यावेळी काव्याने म्हणजे साहित्याने जीवनाचा अर्थ उलगडून दाखविण्याचा प्रयत्न करावा असे सुचविले आहे 'अत्यंत सज्जन आणि सुदैवी लोकांच्या जीवनातील आत्यंतिक सुखाचे उत्तमोत्तम क्षण' या शेलीने दिलेल्या व्याख्येंत काव्यनिष्पत्तिकालातील कविमनाच्या अवस्थेचेच वर्णन केले आहे कार्लाइलने 'वस्तुस्थितीच्या पकडीतून आत्म्याची सुटका म्हणजे काव्य' अशी जी दुसरी व्याख्या दिली तीत काव्यस्वरूपवर्णनापेक्षा काव्यानंदाचेच वर्णन आले आहे. 'काव्य हें शास्त्राच्या विरुद्ध असणारें वाङ्मय' असे म्हणताना कोलरिजला काव्यस्वरूप विशद करण्यापेक्षा काव्येतर वाङ्मयापासून काव्याचा भेदच सांगावयाचा आहे. काव्याच्या व्याख्या म्हणून यांचा विचार विशेष आस्थेने करण्याचें कारण नाही त्यांचें स्थान काव्यविषयक इतर विचारांमध्येच आहे.

प्रस्तुत विषयाचा समारोप--

पौरस्त्य आणि पाश्चात्य लोकांचे काव्यचर्चा करण्याचे मार्ग अथवा त्या विषयाप्रत पोचण्याच्या दिशा भिन्न असल्या तरी काव्यात, अथवा साहित्यांत भावनेला, म्हणजेच रसाला, प्राधान्य आहे ही गोष्ट निर्विवादपणें दोनहि टीकावाङ्मयांत मान्य झाली आहे हें वरील चर्चेवरून दिसून येईल. साहित्यविषयक चर्चेने वास्तववाद किंवा आदर्शवाद या दोन दिशांनी कितीहि हेलकावे खाल्ले

तरी भावनेच्या या स्थानास विशेष धक्का पोचण्याचा संभव नाही. ही भावना उत्कटत्वाने व्यक्त झालेली कित्येकांस रुचेल कित्येकांस ती संयत किंवा सव्रत असलेली रुचेल तिने घेतलेल्या पद्यरूपावर कोणाचा कटाक्ष असेल, कोणास ती गद्यरूपातहि चांगली दिसेल कोणास तिला विचाराची जोड दिलेली विशेष पसत पडेल, कोणास तिजवर अमर्याद कल्पनेने चढविलेला साज आवडेल. या बाबतीत भिन्न रुचि, मतभेद किंवा वाद निर्माण होतील. परंतु भावना ही साऱ्यांमधून प्रकट झालीच पाहिजे. मानवी मनाच्या भावनात्मक अंगाचे आविष्करण कौशल्याने करणारें तें काव्य होय. त्याचे रूप काहीहि असो.

प्रकरण २ रें

काव्याचें प्रयोजन

काव्याचे स्वरूप काय असते याची स्थूल कल्पना मागील प्रकरणातील विवेचनावरून आली असेल. एवंगुणविशिष्ट काव्य कोणता हेतु मनांत धरून लिहिले जाते, त्याचें उद्दिष्ट काय, म्हणजेच जुन्या परिभाषेत त्याचे प्रयोजन काय हा प्रश्न साहजिकच पुढे येतो उद्दिष्ट सिद्ध होईल अशा प्रकारचे काव्य असले पाहिजे हें लक्षांत घेतले असता त्या दृष्टीनेहि काव्य कसे असते अथवा असावें यावर अधिक प्रकाश पडण्याचा संभव आहे. मानवाच्या सर्वच प्रवृत्ति काहीतरी प्रयोजन, जाणून अथवा नेणून, साधण्याच्या दिशेने कार्य करीत असतात. काव्यरचनाहि याच प्रकारें होते पण प्रयोजन हें नांव अजाणता होणाऱ्या गोष्टीला लावणें मात्र इष्ट नाही. येथे परिणाम आणि प्रयोजन यांमधील फरक ध्यानांत घ्यावयास हवा प्रयोजन हें विशिष्ट हेतुपूर्वक असते, परिणाम अहेतुपूर्वकहि होतात अन्नग्रहणाचे मुख्य प्रयोजन जीवितरक्षण किंवा क्षुधा-शांति हें हेतुपूर्वक होत असते. त्याचे इतर काही परिणाम नित्य होणारे असले, तरी त्यात हेतुपूर्वकता नसते. त्याना अन्नग्रहणाचे प्रयोजन म्हणता येणार नाही. तसेंच काव्याचें प्रयोजन खरोखरच कशाला म्हणावयाचें असेल तर ते उद्दिष्ट म्हणून नित्याचे डोळ्यापुढे असले पाहिजे; कांही निमित्ताने प्राप्त झालेलें असता कामा नये विवाहानिमित्त अभिनंदन करावयाचें आहे म्हणून काव्यरचना पुष्कळ होते; तथापि अभिनंदन हें कांही काव्यरचनेचें प्रयोजन होऊं शकत नाही. सारांश, हेतुपूर्वक व नित्याचे असे उद्दिष्टच प्रयोजन होऊं शकेल, इतर केवळ कांही निमित्तें होतील हें लक्षांत घेऊनच पुढील चर्चा करावी लागेल.

जुन्या कल्पना--

प्रस्तुत विषयाचा विचार संस्कृत साहित्यज्ञांनीहि केला होता. त्यांत मम्मटाने काव्याच्या प्रयोजनांची एक यादी दिलेली आहे तिचा उल्लेख अनेक वेळा

होतो. म्हणून चर्चेच्या सोईच्या दृष्टीने ती आधारास घेणे योग्य होईल. त्याने दिलेली सहा प्रयोजनें अशीं :— १ यश, २ अर्थप्राप्ति, ३ व्यवहारविज्ञान, ४ अशुभनिवारण, ५ तात्काल प्राप्त होणारा उच्च आनंद व ६ पत्नी ज्या रोचक पद्धतीने उपदेश करिते असा उपदेश. या प्रयोजनाचा क्रम काही हेतूने लावला आहे असें नाही. आर्यावृत्तात बसवितां येईल अशा प्रकारें ही यादी लिहिली गेली आहे. क्रमावरून त्याचें सापेक्ष महत्त्व ठरविणे अयोग्य होईल. मम्मटाने सागितलेल्या प्रयोजनात थोडे कमीअधिक करून इतरांना सागितलेली प्रयोजनें मिळतात भामहाच्या मताने चागल्या काव्यरचनेने धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष हे चतुर्विध पुरुषार्थ लाभून चौसष्ट कलामध्ये प्रगति होऊन प्रीति म्हणजे आनंद व कीर्ति म्हणजे यश याचीहि प्राप्ति होते. वामनाने यापैकी प्रीति व कीर्ति ही दोनच प्रयोजनें ग्राह्य मानिली आहेत, तर रुद्रटाने चतुर्वर्गावरच भागविले आहे. भरताने सागितलेल्या नाट्याच्या प्रयोजनाचे काव्याकडे अनुसधान लावल्यास आणखीहि एक निराळे प्रयोजन प्राप्त होतें. ‘ समर्थ असूनहि दु खार्त असणारे, व असमर्थ असले तर साहजिकच अधिक दु खार्त असणारे असे जे लोक असतात अशाना काही विश्राति मिळावी ’ हें तें प्रयोजन होय. यांपैकी चतुर्वर्गप्राप्ति या उद्दिष्टाचा उल्लेख मामुली स्वरूपाचा होता असे म्हणावयास खरोखर प्रत्यवाय नव्हता मानवी जीवनाचे जे सर्वसाधारणपणे उद्दिष्ट आहे, तेच काव्याचेंहि, म्हणजे त्या जीवनातील एका अगाचेंहि आहे एवढाच अर्थ त्यांतून निघतो. तथापि अलीकडे साहित्याचे ध्येय काय असावे या निमित्ताने श्री. शं. द. जावडेकर व श्री. ना सी फडके याच्यामध्ये जो वाद झाला त्यात या चतुर्वर्गाचा जो उल्लेख करण्यात आला आहे व आधार घेण्यांत आला आहे त्यावरून प्रस्तुत युगातहि त्याला कांही अर्थ असावा असे वाटणे साहजिक आहे.

अर्थप्राप्ति—

काव्यामुळे अर्थप्राप्ति होते हें विधान आजच्या कालांत तरी सकृद्दर्शनी हास्योत्पादकच ठरेल. आजची काव्याची स्थिति पाहिल्यास ते फारच थोड्या प्रमाणांत खरें आहे असे दिसेल. उलट अनेक वेळा स्वत.जवळचे पैसे खर्च करण्याचा हा एक हौसेचा मामला आहे एवढेंच म्हणतां येईल. पूर्वी राजदरबारीं राजकवींची जागा व तदनुषंगिक कांही अर्थप्राप्ति या गोष्टी होतहि असतील.

अजूनहि इंग्लंडमध्ये, किंवा आपल्याकडे काही संस्थानांतून ही प्रथा असल्याचें दिसतें पण यांत अर्थप्राप्ति कितीशी होते याची कल्पना सर्वांनाच असेल. मम्मटाने हर्षापासून धावकादि कवींना द्रव्यप्राप्ति झाल्याचा उल्लेख केला आहे. फारसी कवि फिरदोसी याने आपला प्रसिद्ध 'शहानामा' द्रव्यप्राप्तीच्या आशेनेच लिहिला असे म्हणतात विक्रमांकदेवचरित अथवा नवसाहसांकचरित ही संस्कृत महाकाव्यें मूळ अर्थप्राप्तीच्या हेतूनेच लिहिली गेली असावीत. राजाश्रयामुळे कालिदास, बाण यासारख्या कवीस ती प्राप्ति झाली असेहि मानावयास येईल शिवाजीच्या वेळी भूषण कवीस बरेंच वैभव मिळाले असे आपण वाचतोच संस्कृत काव्यावर ते राजेलोकांच्या स्तुतीकरिता व तीमुळे मिळणाऱ्या अर्थाकरिताच लिहिले गेले असा सरसकट घेण्यात येणारा आक्षेपहि प्रसिद्ध आहे पण काव्यरचना करणाऱ्या साऱ्यानाच द्रव्य मिळाले, किंवा ते मिळावें म्हणूनच साऱ्यानी रचना केली या दोन्हीहि गोष्टी खऱ्या नव्हेत भवभूति, माघ, जयदेव, भर्तृहरि यासारख्या जुन्या संस्कृत कवींवर किंवा आमच्या साऱ्याच जुन्या मराठी कवींवर अर्थप्राप्तीच्या उद्देशाचा आरोप करणे अन्यायाचे होईल. मिल्टन-डान्टे यासारखे जगप्रसिद्ध महाकवि अर्थप्राप्ति डोळ्यापुढे ठेवून लिहीत असे मुळीच म्हणता येत नाही केवळ काव्यरचना करणाराची आजची स्थिति अशीच आहे असे दिसेल

साहित्य आणि अर्थप्राप्ति—

काव्याचा अर्थ आपले लोक अधिक व्यापक घेत व त्यांत कादंबरी व नाटक यांचाहि समावेश होई हें आपण पाहिलेच आहे. काव्याचा हा व्यापक अर्थ लक्षात घेतल्यास आज आपल्याकडे किंवा पाश्चात्य देशांत निदान यशस्वी लेखकांस तरी अर्थप्राप्ति होते हें मान्य करावें लागेल. साहित्यनिर्मिति हा उप-जीविकेचा व्यवसाय असावा की नाही, किंवा पैशाकरिता लेखन करावें की नाही असे प्रश्नहि आज उत्पन्न झाले आहेत. प्रस्तुत विषय एवढाच की साहित्य या हेतूने निर्माण होतें का ? आजच्या परिस्थितीत गौण का होईना, अर्थप्राप्तीचा विचार लेखकाच्या मनांत असेल किंवा असणें शक्य आहे. पण पूर्वीच्या काळीं तो होता किंवा असेल असें वाटत नाही. आजहि तो आद्य आणि महत्त्वाचा असा हेतु असतो असें म्हणणें वस्तुस्थितीस धरून होणार नाही. अनेक लेखकांस

अर्थप्राप्ति होईल अशी आशा किंवा कल्पनाहि नसते, तरीहि लिहावें असें त्यांना वाटतें व ते लिहितात. त्याचा परिणाम अर्थप्राप्तींत होत आहे असें कळल्यावर त्यांना कदाचित् अधिक लिहावेंसे वाटेल. कदाचित लोकाभिरुचि पाहून अर्थप्राप्तीकरितां तो आपल्या विचारांस मुरड घालील, किंवा अनिष्ट लेखन करण्यासहि प्रवृत्त होईल. पण यामुळे अर्थप्राप्ति हें साहित्यनिर्मितीचें आद्य, प्रकट किंवा महत्त्वाचें प्रयोजन होऊं शकणार नाहीं. साहित्यिकाचा आरंभीचा अनुभव विचारला तर आरंभीं अर्थप्राप्तीशिवाय दुसरेंच कांहीं मनांत येत असतें असें उत्तर मिळेल.

यश—

अर्थप्राप्तीपेक्षा यशःप्राप्ति ही लेखकाच्या डोळ्यांपुढे अधिक असते असें म्हणतां येईल. सर्वच लोकांना यश, कीर्ति मिळावी असें वाटतें व त्यांत कांहींच वावगें नाहीं. निव्वळ द्रव्यप्राप्ति व्हावी या इच्छेपेक्षां कीर्ति मिळावी ही इच्छा तर अधिक उदात्त आहे. तींत प्रत्यक्ष व्यावहारिक स्वार्थ नसतो. निदान शारीरिक सुखेच्छा नाहीं. कीर्तीची आशा सार्‍या कवींना म्हणजे अर्थात् साहित्यिकांना असते यांत नवल नाहीं. आपलें काव्य जगाला सादर करण्यांत या इच्छेचें अस्तित्व दिसून येतें. आपल्या कृतीनें आपल्याखेरीज इतरांनाहि आनंद होऊन लोकांनीं आपल्यास मानूं लागावें असें सर्वांना वाटतें. 'हें मी लिहिलें आहे, जग त्याला चांगलें म्हणो की वाईट म्हणो' अशी वृत्ति क्वचित् आढळेल. आपल्या कृतीविषयीं अनुकूल मत पडतांच आनंद व्हावा, प्रतिकूल पडतांच दुःख व्हावें हीच गोष्ट साहजिक आहे. आनंद वा दुःख होण्यांतच यशाच्या इच्छेचें गमक आहे. हीं दोनहि ज्यास होणार नाहींत त्याची गोष्ट निराळी. परंतु कवि कितीहि विद्वान अगर समजूतदार असला तरी तो बहुधा मुक्त नसतो. कीर्तीच्या या इच्छेचें प्रमाण कमीअधिक असेल, अथवा तिचें प्रदर्शन करण्याची पद्धति वेगवेगळी असेल. 'उत्पत्स्यतेऽस्ति मम कोऽपि समानधर्मा' असें आत्मविश्वासानें किंवा औद्धत्यानें म्हणणार्‍या भवभूतीलाच ती होती व 'क्व च अल्पविषया मतिः' असें म्हणणार्‍या कालिदासाला ती नव्हती असें थोडेंच आहे? एखादा कविब्रुव आपली आपणच आरती ओंवाळून घेईल, तर एखादा खरोखरी मोठा कवि आपली स्तुति ऐकून केवळ स्मित करील. सारांश, काव्य लिहितांना यशःप्राप्ति हें ध्येय डोळ्यांपुढे असणें अगदी साहजिक व योग्य आहे.

थोडा दुसरा विचार--

परंतु याकरिताहि सारे काव्य लिहिले गेले किंवा जातें असे नाही. ज्ञानेश्वरादि संतकवींच्या बाबत हे उद्दिष्ट होते असे म्हणणे अयोग्यच नव्हे, तर चुकीचेंहि होईल. पण संत नसलेल्या कवींच्या बाबतहि असें दिसेल की यश मिळावे यापेक्षा काही लिहावे, मनात काही सांगावयाचें आहे तें लिहून त्याला सुंदर रूप द्यावें हीच इच्छा मूळ व प्रबळ असते यामुळे निर्माण होणारें काव्यच जिवंत व परिणामकारक ठरतें, व म्हणून श्रेष्ठ ठरतें. लेखन करावयास लागल्यावर पैसा मिळतो म्हणून, कीर्ति मिळते म्हणून, लोकाना पाहिजे आहे म्हणून, किंवा चटक लागली म्हणून मनुष्य अधिकाधिक लिहील. लेखनकौशल्य मूळचें अंगी असल्यास, किंवा कमाविलें असल्यास, ते वाचनीय व उद्‌बोधक आणि आल्हादक ठरेल परंतु लिहावें असें वाटते म्हणूनच लिहिल्या गेलेल्या काव्याची सर या वर उल्लेखिलेल्या काव्यास यावयाची नाही खरें काव्य किंवा साहित्य हे या प्रकारच्या आंतरिक ऊर्मीनेच निर्माण होते. त्या वेळी अर्थ-प्राप्तीची जाणीव मुळीच नसते, यशाचीहि असल्यास अत्यंत अस्फुट असते. अशा काव्याच्या बाबत—आणि यालाच खरें काव्य म्हणावयास हवें—यशःप्राप्ति हेंहि प्रयोजन असत नाही. काव्याचें उज्ज्वल रूप ज्या भावगीतातून दिसून येतें, त्याच्या रचनेत हें खरें आहेच. पण इतर उच्च वाङ्मयनिर्मितीमध्येहि तें बऱ्याच अंशी खरें असतें. केवळ वाङ्मयाची सेवा करण्याकरिता आपण लिहीत असतो असे म्हणणाराच्या बोलण्यात दंभाचा भाग बराच असला, तरी काव्य-निर्मिति यशाची वा अर्थाची कल्पना डोळ्यापुढे नसतांनाहि होणे अगदी शक्य व साहजिक आहे. अशी काव्यनिर्मिति करणारे कवि वाङ्मयसेवेचा दंभहि दाखविणार नाहीत.

अशुभ-निवारण—(३)

मम्मटाने उल्लेखिलेल्या या प्रयोजनाचा विचार करण्याचीहि वस्तुतः आवश्यकता नव्हती. आजच्या बुद्धिवादी युगात त्यावर कोणाचा विश्वास बसेल असें वाटत नाही. पूर्वींहि काव्यामुळे अशुभनिवारण झाल्याचीं उदाहरणें फारच थोडीं नमूद आहेत. मम्मटाने मयूराचेंच एक उदाहरण दिलें आहे. मयूराने

सूर्यशतक लिहिल्याने त्याचें कुष्ट बरें झालें असें म्हणतात. दुसरी दंतकथा जगन्नाथपंडिताची म्हणता येईल. एका यवनीशीं लग्न केल्याने किंवा संबंध ठेवल्याने वृद्धपणीं काशीस आल्यावर तेथील ब्राह्मणाचा बहिष्कार त्याला सहन करावा लागला. त्या वेळीं गंगेच्या एका घाटाच्या वरच्या पायरीवर बसून त्याने आपलें गंगालहरी काव्य लिहिलें. काव्याचा एकेक श्लोक रचिला जात असतां गंगामाईचें पाणी एकेका पायरीने चढत होते, व बावन्नाव्या श्लोकास तिने जगन्नाथास स्पर्श करून यवनीसह पावन करून घेतलें. नंतर ब्राह्मणानीहि त्याच्याबरोबर व्यवहारास आरंभ केला अशी ही कथा आहे. बिल्हणकवीला त्याच्या शृंगारमूलक अपराधावरून सुळावर देण्याची शिक्षा झाली असतां एक शृंगारप्रचुर काव्य रचिल्यामुळेच त्याची मुक्तता झाली अशीहि दंतकथा आहे. पण वर म्हटल्याप्रमाणे आज अशा गोष्टींवर विश्वास बसणें शक्य नाही. शिवाय अशुभनिवारण हें काव्याचें नित्य उद्दिष्ट होऊं शकत नाही; नैमित्तिक झाले असेल. तें काव्याचे नित्य प्रयोजन नव्हे, आणि परिणामहि नव्हे. कोणत्याहि गोष्टीचे नैमित्तिक उपयोग अतर्क्य आणि अनंत असतात, तसे ते काव्याचेहि असतील. बायरन्नें English Bards and Scotch Reviewers या काव्यांत वैयक्तिक खासगी सूड उगवून घेतला. पोप्नेहि Dunciad मध्ये याच कारणास्तव अनेकांची कुचेष्टा करून आपली प्रतिष्ठा वाढविली. यापेक्षा चांगल्या कार्याकरिताहि काव्याचा उपयोग होऊं शकतो. कवि ब्राउनिंग् व त्याची पत्नी यांचा परिचय व विवाह दोघांमध्ये असणाऱ्या काव्यगुणामुळे झाला. आधुनिक मराठी काव्येतिहासांतहि अशीं उदाहरणें दोनतीन तरी सांपडतील. पण यामुळे विवाह हें काव्यरचनेचें प्रयोजन म्हणून कोणी गंभीरपणें प्रतिपादूं लागला, तर त्याला वेड्यांत काढावें लागेल. यांतील शेवटचीं उदाहरणें ऐतिहासिक व म्हणून शक्यतेच्या कोटींतील तरी आहेत. संस्कृत ग्रंथकारांनी जीं उदाहरणें अशुभनिवारणाचीं म्हणून दिलीं आहेत तीं आज तरी संभवनीय वाटत नाहीत. आज गुरुचरित्र वाचून अशुभनिवारण करूं इच्छिणारे सांपडतील कदाचित्. तथापि गुरुचरित्र आधी काव्य समजावें की नाही ही शंका, व दुसरें म्हणजे यांत कवीच्या अशुभाचें निवारण होण्यापेक्षा वाचकाचें अशुभनिवारण होईल असें फार झालें तर म्हणावें. यांतून आणखी एक लक्षांत घेण्याजोगी गोष्ट निष्पन्न होते ती अशी—

प्रयोजनविचार दोघांच्याहि दृष्टीने संभवतो—

वर ज्या प्रयोजनांचा परामर्श घेण्यांत आला, तीं प्रयोजनें, कवि अथवा लेखक यांच्याबाबतच शक्य होतात. काव्य वाचणाराच्या किंवा रसिकाच्या दृष्टीने त्यांना स्थान नाही. वाचकाला काव्यापासून द्रव्यहि मिळावयाचें नसतें, आणि यशहि नसतें. काव्याचें उद्दिष्ट काय हें ठरविताना रसिकाच्या दृष्टीनेंहि विचार संभवतो. त्याच्या दृष्टीने काव्याचें उद्दिष्ट काय असावें व काव्य कोणत्या हेतूने लिहिलें जावें हा आणखी वेगळाच विचार उद्भवतो. काव्याच्या प्रयोजन-विचारांत हा विचार सामान्यतः गौणच असावयास हवा. तथापि केव्हा केव्हा त्यालाच विशेष महत्त्व येतें काव्यापासून मिळावयाचा बोध किंवा व्हावयाचें व्यवहारज्ञान हें तर कवीपेक्षा रसिकाच्या बाबतींतच संभवनीय. पण केवळ रसिकाच्या दृष्टीनें शक्य असणाऱ्या उद्दिष्टाचाहि विचार पूर्वीहि करण्यात आला व आजहि करण्यात येत असल्याने येथे तेहि करणें प्राप्त आहे.

व्यवहारविज्ञान—(१)

काव्य हें 'व्यवहारविदे' आहे असें मम्मटाने म्हटलें तें मर्यादित अर्थानें म्हटलें आहे. व्यवहार या शब्दाने त्याच्या मनात राजदरबारीचा व्यवहार असा अर्थ अभिप्रेत होता. काव्याने अर्थप्राप्ति व्हावयाची तीहि जशी या कालीं राजेलोकांच्या कडून, त्याचप्रमाणे व्यवहाराचें ज्ञान व्हावयाचें तेंहि ज्या दरबाराला अनुलक्षून काव्य रचिलें जाई त्या दरबारी व्यवहाराचें, असें कदाचित् त्या वेळच्या साहित्यज्ञांस वाटलें असावें. परंतु सध्या त्या राजपदावर लोकराजा अधिष्ठित झाल्यावर अर्थप्राप्तीसुद्धा जशी त्या लोकराजाकडून व्हावयाची आहे, तसें व्यवहारज्ञान व्हावयाचें तेंहि या लोक-व्यवहाराचें असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. नाटकासारख्या साहित्याच्या एका शाखेसंबंधी लिहितांना 'त्रैगुण्योद्भवमत्र लोकचरितम्' त्यांत नानाविध प्रकारचें दिसून येतें असें कालिदासाने म्हटलें आहे, तें मात्र या व्यापक अर्थानेच होय; आणि लोकचरिताचें विविध दर्शन सर्वच साहित्यामधून होतें यांत शंका नाही. जीविताचे सर्वच व्यवहार साहित्याचा विषय होत असल्याने, काव्य वा साहित्य हें मानवी व्यवहाराचें प्रतिबिम्ब किंवा आरसा या अर्थाने आदर्शच होऊन बसतें. मानवी मनाचे निगूढ व्यापार आणि त्यांचा मानवाच्या चरितावर होणारा

परिणाम यांस उच्च काव्यांत स्थान मिळतें. यान्या अनुरोधाने हॅमूलेटमध्ये सूक्ष्म विचाराच्या आवर्तात सांपडल्याने होणारी दिङ्मूढावस्था, मॅक्बेथ्मध्ये ऐहिक महत्त्वाकाक्षेस बळी पडून झालेला एका कर्तबगार व्यक्तीचा अधःपात, ऑथेल्लो-मध्ये संशयामुळे झालेला अनर्थ, उत्तररामचरितांतील सत्य, न्याय आणि लोकमत यांच्या परस्परविरोधांत सापडलेल्या रामाची अनुकंपनीय अवस्था, मेघदूतामधील विप्रलंभशृंगार यांची सुंदर चित्रे साहित्यात आणि काव्यात पाहावयास मिळतात नुसते महाभारतच घेतलें तरी त्यांत धर्मराजाची सत्यनिष्ठा, द्रौपदीचा मानी स्वभाव, भीमाचा उतावळेपणा, धृत-राष्ट्राचा पुत्रलोभ व तन्मूलक मनाचा कमकुवतपणा, गांधारीचे पातिव्रत्य, कर्णाचा उदार परंतु एककल्ली स्वभाव, शकुनीचा निर्भेळ कपटी व दुष्ट मित्रेपणा, भीष्मद्रोणादिकाचे अर्थदास्य, अश्वत्थाम्याची सूडाची भीषण भावना, तसेच या व इतर व्यक्ति यांचे परस्परविरोधाचे व सहकार्यांचे संबंध याचा महायुद्धात झालेला परिणाम, यामुळे या ग्रंथास आलेलें व्यवहारचित्राचे स्वरूप खरोखर विस्मयजनक आहे. उत्तम कादंबरीप्रमाणे उत्तम काव्यहि गहन व गुंतागुंतीच्या व्यवहाराचे स्वरूप यथार्थपणे डोळ्यापुढे उभें करूं शकतें. त्यावरून कोणाहि सुज्ञ वाचकास जगांतील अनेक गूढ प्रकारांचे सूक्ष्म धागेदोरे समजूं शकतील. यामुळे प्रत्यक्ष साऱ्या गोष्टीचा अनुभव न घेतांहि जगांतील व्यवहाराचें बरेंचसें ज्ञान त्याला होऊं शकतें. एकेका माणसाचें जीवित घेतल्यास तें मर्यादित असतें. त्याचा कालावधि आणि अनुभव हे दोन्ही मर्यादित असतात काव्य वाचून स्वतःचे नसले, तरी दुसऱ्यांचे अनुभव वाचकाला वाचावयास मिळून त्याचा निदान बौद्धिक अनुभव त्यास घ्यावयास मिळतो, व तो जगाचा व्यवहार जाणूं शकतो. काव्याच्या याच उपयोगाचा उल्लेख मॅथ्यू आर्नोल्ड् यास अभिप्रेत असावा. " काव्य ही जीवनावरील टीका आहे, ते जीवनाचा अर्थ लावतें, " असें तो म्हणतो तें खरें आहे. मानवी जीवनाचें स्वरूप त्याच्या गुंतागुंतीसह व्यक्त झालेलें ज्या काव्यांत दिसणार नाही त्याचें महत्त्व केव्हाहि मर्यादित राहणार. असें असल्याने श्रेष्ठ काव्याचा हा एक नित्य घडून येणारा परिणाम आहे यांत शंका नाही.

परंतु परिणाम व प्रयोजन यांमध्ये वर जो फरक दाखविला आहे, तो येथे अवश्य लक्षांत घ्यावयास पाहिजे. प्रयोजनांत कांही तरी सहेतुकता हवी.

काव्य वाचतांना वाचकाच्या मनांत जगाचा व्यवहार जाणून घेण्याची इच्छा असेलहि; (त्याबद्दलहि शंका आहे. त्याच्या इच्छेचें रूप केवळ आनंदप्राप्तीच्या इच्छेचेंहि असूं शकेल.) तथापि लेखकाच्या मनांत ती इच्छा असत नाही. हें व्यवहारविज्ञानाचें प्रयोजन लेखकाच्या बाबतींत साहजिकच संभवत नाही. कारण स्वतःच्या काव्यांत ज्या व्यवहाराचें दर्शन तो करीत असतो, तो त्याला आधीच अवगत असतो, नव्याने जाणावयाचा नसतो. हा व्यवहार तो स्वतः अनुभवाने जाणत असतो. फार झाल्यास आपलें हें व्यवहारविज्ञान लोकांना प्राप्त करून द्यावें असें त्याला वाटतें म्हणून तो काव्यरचना करतो असें म्हणणें शक्य आहे. पण हेंहि चमत्कारिक होय. कवि व्यवहाराकडे काव्यविषय या दृष्टीने बघत असतो. त्यांत त्याला आकर्षक, सुंदर, मनोवेधक असा भाग दिसतो. तो ग्रथित करून लोकांपुढे मांडावा किंवा आपल्याला त्या व्यवहारचित्राचें दर्शन झाल्याने जो अनुभव आला, तो त्यांना मिळवून द्यावा असे त्यास वाटतें, म्हणून तो काव्य लिहितो. एवढाहि लोकांच्या संबंधीचा विचार त्याच्या मनांत काव्यनिर्मिति करीत असतां असतो का असें विचारणें अशक्य नाही. निदान एवढें खरें, की व्यवहारविज्ञान हें प्रयोजन कवीच्या बाबत सयुक्तिक नाही. काव्याचा हा एक अपरिहार्य असा परिणाम असेल, पण लेखकाच्या दृष्टीने तरी प्रयोजन होऊं शकत नाहीं.

उपदेश अथवा बोधप्राप्ति—

काव्याचें पांचवें प्रयोजन उपदेश असें मम्मटाने सांगितलें. या उपदेशाचें स्वरूप विशद करितांना त्याने मार्मिक रसिकता प्रकट केली आहे. उपदेशाचे तीन मार्ग असतात व वाङ्मयांतील तीन प्रकार त्या तीन मार्गांचा क्रमशः अंगीकार करितात श्रुतिस्मृति इत्यादि वाङ्मयाचा जो पहिला प्रकार, त्यालाहि उपदेश करावयाचा असतो. तो प्रत्यक्षच केलेला असून ‘ अहरहः संध्यामुपासीत ’ असा आज्ञेच्या स्वरूपाचा असतो. Thou shalt not kill अशी निषेधपर आज्ञाहि ती असूं शकेल. हा उपदेश जबरदस्तीचा वाटतो, लादलेला असतो; व म्हणून अनेक वेळा तो पाळूं नये असें केवळ प्रतिक्रिया म्हणूनहि वाचकास वाटण्याचा संभव आहे. वाङ्मयाचा दुसरा प्रकार म्हणजे इतिहास-पुराणादिकांचा. त्यांतूनहि उपदेश असतो व तो कांहीसा प्रत्यक्ष म्हणावयासहि

चिंता नाही. परंतु तो आज्ञेच्या स्वरूपाचा नसतो. ' रामासारखें वागावें, रावणासारखें वागू नये, ' एवढें एखाद्या मित्राने दिलेल्या सल्ल्याप्रमाणे त्यांत सुचवलेलें असतें. पण अशा उपदेशामागे धड रोचकताहि नाही आणि धड जबरदस्ती नाही अशी स्थिति असल्याने तो सर्वांत कमीच मानला जातो. तिसरा वाङ्मयप्रकार जो काव्याचा, त्यांतहि उपदेश असतो; परंतु तो अप्रत्यक्ष स्वरूपाचा असतो. उपदेशाचें स्वरूप त्याला न देतां, मनोरंजक पद्धतीने जगाचा व्यवहार तुमच्यापुढे मांडून तुमच्या मनावर त्याचा इष्ट तो परिणाम साधण्यांत येतो. उपदेशाच्या या प्रकाराची तुलना पत्नीने केलेल्या उपदेशाशीं मम्मटाने केली आहे. पत्नी आज्ञा करीत नाही, की मित्राप्रमाणे सल्ला देण्याचा आविर्भावहि आणीत नाही. परंतु जें कांही सांगावयाचें, तें विनंती, आर्जव, अश्रु इत्यादिकांच्या साहाय्याने सांगते. त्यामुळे वडील माणसांनी अधिकारयुक्त वाणीने सांगूनहि जें कांही पटत नाही, तें कांतेने सांगितल्यास पटतें. असा उपदेश साहित्यापासून मिळतो, व तो अधिक परिणामकारक होतो असें कित्येक साहित्यज्ञांचें मत आहे. सर्वच काव्याचा उपयोग असा होतो असें म्हणणें चुकीचें होईल. कोणत्याहि गोष्टीपासून बोध घ्यावयास मनुष्य बसलाच तर अर्थात् त्याला तो घेता येणार नाही असें नाही. परंतु इसापनीति किंवा पंचतंत्र यांसारखें उपदेशाकरिताच लिहिलेलें वाङ्मय निराळें, आणि काव्य निराळें. तसेंच काव्याचें उद्देश्य म्हणून उपदेश न मिळाला, व तो आनुषंगिक रीत्या मिळाला, तर त्याला प्रयोजनाचें स्वरूप येत नाही. प्रयोजनास लागणारी सहेतुकता त्यांत नसते. सहेतुकता असूनहि उपदेशाचें स्वरूप मात्र अत्यंत अप्रत्यक्ष व निगूढ ठेवणें अगदीच अशक्य नाही. अशीं उदाहरणें मात्र फारच दुर्लभ असतात. बहुतेक काव्यांत उपदेश प्रधान नसतोच असें दिसतें.

आह्लाद—

परंतु सर्व प्रयोजनांत शिरोभूत असें प्रयोजन म्हणून ज्याचा उल्लेख मम्मटादिकांनी केला आहे तें प्रयोजन म्हणजे आह्लाद हें होय. काव्यापासून तें लिहिणाऱ्याला आणि वाचणाऱ्याला असा दोघांनाहि एक प्रकारचा उच्च ब्रह्मानंदसदृश, इतर ज्ञानज्ञेयांचा विसर पाडणारा, अनिर्वचनीय असा आह्लाद होतो हें मान्य करण्यांत पौरस्त्य व पाश्चात्य, प्राचीन व अर्वाचीन, साऱ्या साहित्यज्ञांचें

ऐकमत्य आहे. या आनंदाचें स्वरूप व्यवहारांत होणाऱ्या आनंदापेक्षा किंवा सुखापेक्षा वेगळें आहे. तो शारीरिक सुखाच्या स्वरूपाचा नसून बहुतांशीं मानसिक असतो. आनंदाच्या स्वरूपाची अधिक मीमांसा काव्यानंदचर्चेच्या वेळीं करावयाची असल्याने यापेक्षा येथे त्याचें अधिक विवेचन करितां येत नाही. प्रस्तुत विचार एवढाच की असा कांही आनंद होतो म्हणूनच कवि काव्य लिहितो आणि वाचक तें वाचीत असतो. आनंद हें प्रयोजन दोघांच्याहि दृष्टीने खरें आहे: प्रत्येकाचा आनंद वेगवेगळ्या स्वरूपाचा असेल हें निराळें, तसेंच हेंहि खरें, की हें प्रयोजन नित्य स्वरूपाचें आहे. आनंद होत नसेल तर केवळ कर्तव्य-बुद्धीने काव्य किंवा ललित वाङ्मय हें लिहिलेंहि जाणार नाही, व वाचलेंहि जाणार नाही. वर उल्लेखिलेलीं इतर प्रयोजनें क्वचित् एकपक्षीय म्हणजे केवळ लेखक वा केवळ वाचक यांबाबत खरीं ठरतात; तशींच तीं प्रासंगिकहि असण्याचा संभव आहे. तसें आनंदाचें नाही. हा आनंद डोळ्यापुढे ठेवून, आता या आनंदाचा आस्वाद घ्यावयाचा आहे असें ठरवून, बैठक मारून, लेखक वा वाचक लिहिण्यास किंवा वाचण्यास बसतो असें मात्र नाही. इतकी उघड उघड जाणीव या प्रयोजनाची नेहमीच जागृत असते असें नाही. पण निदान वाचकाची अपेक्षा कांही आनंदप्राप्ति होईल, नवीन जाणावयास मिळेल, कांही संदेश मिळेल, प्रकाश मिळेल, निदान प्रस्तुत अप्रिय गोष्टींचा विसर पडेल, मनांतील आशाआकांक्षांची पूर्ति कल्पने-मध्ये होईल इत्यादि स्वरूपाच्या असतात. या अपेक्षांची अर्धवट जाणीव तरी त्यास असते. स्वतः कवीच्या मनाची अवस्था यापेक्षा संदिग्ध असते. कांही लिहिण्याची, सांगण्याची, किंवा करण्याची आंतून ऊर्मि येते व त्यासरशी ती कलाकृति वा काव्य रचिलें जातें. ज्याला जाणीवपूर्वक सहेतुकता म्हणतात, तीहि कवीच्या बाबत किती प्रमाणांत अस्तित्वांत असते हें ठरविणें कठिण आहे. परंतु कांही समाधान, सुख, आनंद, अनुकूल संवेदना, अर्थात् साऱ्या मानसिक, या अनुभवास येतात म्हणून तो काव्यलेखनास प्रवृत्त होतो; तशा न येत्या तर ही प्रवृत्ति झाली नसती. या विशिष्ट प्रकारचा मनाचा व्यापार होत असतां आपल्यास बरें वाटतें एवढा अनुभव त्याला आलेला असतो व यामुळे स्वाभाविकपणेंच त्याची तिकडे प्रवृत्ति होत असते. अगदीं पहिली कविता लिहितांना आनंदाबाबत एवढीहि संदिग्ध सहेतुकता त्याच्या ठिकाणीं नसेल. पण काव्य वाचलें असतांना त्याला आनंद झालेला असतो, तसें आपण कांही केलें

किंवा लिहिलें तर आनंद होईल अशी सुप्त कल्पना वा अपेक्षा त्याला असते. एवढीच सहेतुकता तेथे असली, तरी तिला प्रयोजन म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. काव्यदेवता जसें सांगते तसे मी बोलतों, बोलविता धणी वेगळाचि, किंवा मी काय बोलतो किंवा लिहितो हें माझे मलाच समजत नाही, इत्यादि उद्गारांचा अर्थ सर्वच काव्यरचनेंत वाच्यार्थाने लावतां येणार नाही. आरंभीं आरंभीं, किंवा मनाच्या विशेष उत्स्फूर्त अवस्थेंत कदाचित् हें खरें ठरेल, व त्या अवस्थेला समाधि असेहि म्हणतां येईल. पण, हें सर्वच काव्यरचनेंत व प्रत्येक कवीच्या बाबतींत होतें असें म्हणणें अत्यंत अतिशयोक्तीचें होईल. आनंद वा आह्लाद हेंच काव्याचें खरें प्रयोजन म्हणावयास हवें. इतर प्रयोजनें गौण, अनित्य आणि केवळ आनुषंगिक स्वरूपाचीं होत.

समाधान किंवा शांतवन—

हा आनंद म्हटला की तो भावरूप असला पाहिजे असें मात्र नाही. भरत या आद्य साहित्यशास्त्रज्ञाने नाट्यवाङ्मयाचें प्रयोजन सांगत असतां दुःखितांचें शांतवन करण्याचें साधन म्हणून नाट्याचा उल्लेख केला आहे. 'समर्थ दुःखार्त व असमर्थ शोकार्त यांना विश्राम मिळावा म्हणून हें नाट्यशास्त्र आहे' असें तो म्हणतो. अनेक लोकांच्या संबंधाने हें खरें असतें असें म्हणतां येईल. जीवनातील आशाभंग, किंवा प्रियजनवियोगदुःख विसरण्यास, व आपलें चित्त कशामध्ये तरी गुंतविण्यास वाङ्मयाचा उपयोग साहजिकच होतो. काव्यापेक्षाहि नाट्य या दृष्टीने अधिक उपयुक्त ठरेल. त्यांत वाचनाचेहि परिश्रम करावयास नकोत. तथापि कोणत्याहि गोष्टीच्या प्रयोजनाचा अथवा उद्दिष्टाचा विचार करीत असतां अभावरूप गोष्टीपेक्षा भावरूप गोष्टीचाच विचार प्रामुख्याने प्रस्तुत होतो. उद्दिष्ट भावरूप नसेल तर तें तितकेसें परिणामकारक, प्रत्यक्षगम्य, व म्हणून प्रत्यय आणून देणारें होत नाही. तेव्हा प्रत्यक्ष भावरूप आह्लादाचीच महती प्रयोजन म्हणून अधिक आहे हें सांगावयास नको.

पलायनवाद—

भरताच्या या शांतवनाला जवळ असणारें, व कांहीसें अभावरूप असणारें एक प्रयोजन पाश्चात्यांनी सांगितलें आहे. या मताला Escapism अथवा पलायनवाद असें नांव त्यांनी दिलेलें आहे. जीवनांत मनुष्याच्या वांट्यास

दुःखच अधिक येतें; कारण सुख जवापाडें असलें, तर दुख पर्वताएवढें आहे. या दररोजच्या दुःखांतून निसटावें असें मनुष्यास साहजिकच वाटतें. असें निसटण्यास, व कांही निराळ्याच वातावरणांत जाण्यास व स्वतःस विसरण्यास ललित वाङ्मयाचा उपयोग होतो असें त्यांचें म्हणणें. या कल्पनेने कांही विशिष्ट प्रकारचें वाङ्मय आवडूं लागतें व निर्माणहि होतें. तें अद्‌भुतरम्य आणि अवास्तव अशा स्वरूपाचें असतें. दोन प्रेमी जीवांचें मीलन व्यवहारांत होणें कठिण असल्यास तें कथाकादंबऱ्यांतून तरी पाहावयास मिळूं दे अशी या प्रकारच्या वाचकांची इच्छा असते. जीवन म्हणजे एक 'शोकसंकुल नाटक' असतें असें व्यवहार सांगत असला, तर काव्यनाटकांत तरी तें सुखान्त होऊं द्या व हा व्यवहार विसरूं द्या असें त्यांचें म्हणणें असतें. 'मरणं नैव वर्णयेत्' असें नाट्यासंबंधी सांगत असतां यापेक्षा निराळी अशी दृष्टि भरताची नव्हती. असें वाङ्मय रम्यकल्पनावादी (Romantic) व्हावें, वास्तवाचें चित्र त्यांतून दिसूं नये हें अर्थात् ओघानेच येतें. जीवनासंबंधी क्वचित् संभवनीय, परन्तु रम्य अशीं चित्रें या वाङ्मयांतून येतात.

इच्छापूर्तिवाद अथवा स्वप्नरंजन—

पलायनवादाची दुसरी बाजू किंवा पुढील पर्यवसान म्हणजेच हा इच्छापूर्तिवाद किंवा स्वप्नरंजन होय. पलायनवाद अभावरूप असला, तर याचें स्वरूप भावरूप असतें. केवळ दुःखाचा विसर पडावा, किंवा त्यापासून निसटून दूर जावें, एवढेंच त्याचें स्वरूप नसून आपल्या इच्छा, आकांक्षा, आशा व्यवहारांत अपूर्ण राहत असल्यास वाङ्मयांत त्यांची परिपूर्ति करून घ्यावी अशी इच्छा त्यांत असते. दरिद्री नायकावर नायिका आसक्त होणें व्यवहारांत दुर्मिळ असलें तरी वाङ्मयांत सहज शक्य असतें. ग्रामसुधारणा करणें प्रत्यक्षांत फार कठिण वाटत असलें, तरी ग्रामोद्धार हा कथाकादंबऱ्यांतून लवकर होऊं शकतो. जीवनांत क्रांति अनेक वेळा फसत असली व तीमध्ये अनेक अडचणी व हालअपेष्टा असल्या, तरी कादंबऱ्यांतून त्या अधिक लौकर घडून येऊन यशस्वी झालेल्या दिसतील. आपली संपत्ति सारी धर्मादायांत वाटून टाकणारा संपन्न नायक, किंवा नायिका, आपली गिरणी तीमधील सर्व कामगारांमध्ये वाटून टाकणारा गिरणीमालक, लेखणीच्या एका फटकाऱ्यासरशीं प्रजेच्या हातावर

राज्याचें दान सोडणारा राजपुत्र हीं सारीं इच्छापूर्तिवादाचीं अपत्यें असतात. प्रेमविषयक पुष्कळसें काव्य या स्वप्नरंजनामधून, इंग्रजीमध्ये याला Day-dreams असें म्हणतात, निर्माण झालेलें असतें. वास्तवास विरोधी असा आदर्शवाद, किंवा ध्येयवाद या स्वप्नदर्शी स्वभावांतूनच निर्माण होतो. 'काय आहे' त्यापेक्षा 'काय असावें' हें सांगण्याच्या प्रयत्नांतून आदर्शवाद निघतो; तर 'काय असावें' याच्या स्वप्नांत गुंग असण्यापेक्षा 'वस्तुस्थिति काय आहे' इकडेच लक्ष देणें बरें, या प्रवृत्तींतून वास्तववाद निष्पन्न होतो. या दोनहि प्रवृत्तींचा संघर्ष अनादि कालापासून वाङ्मयांत चालू आहे, तो अर्थात् व्यवहारांतहि चालू आहे म्हणूनच होय. या दोन्ही प्रयोजनांत स्वप्नरंजन किंवा इच्छापूर्ति हें प्रयोजन वाचकापेक्षा लेखकाच्या संबंधाने अधिक खरें आहे, तर पलायनवाद प्राधान्याने वाचकासंबंधाने युक्त होतो. दुःखापासून पलायन आणि इच्छापरिपूर्ति या दोनहि गोष्टी एकदम साधल्या तर अर्थात् कवीला किंवा वाचकाला नको आहेत असें थोडेंच?

जिज्ञासापूर्ति—

वर उल्लेखिलेल्या दोन प्रयोजनांपेक्षा अधिक खरें असणारें एक प्रयोजन म्हणजे जिज्ञासापूर्ति हें होय. सारें वाङ्मयच या प्रवृत्तीमधून, किंवा या प्रवृत्तीचें समाराधन व्हावें म्हणून निर्माण होतें असें म्हणण्यांत येतें. अगदी लहान मुलालाहि गोष्टी ऐकाव्या असें वाटतें तें या प्रवृत्तीमुळे. या गोष्टी नित्य नव्या असाव्या असेंहि त्याला वाटतें. मुलालाच काय, मोठ्यांनाहि वाटतें, हें 'अरबी भाषेंतील गोष्टींचें' मूळ काय होतें त्यावरून दिसून येतें. मनुष्यप्राण्याला आपल्या खेरीज इतर मनुष्यव्यक्तींविषयी जबरदस्त जिज्ञासा असते; विशेषतः इतरांच्या भानगडी काय असतात हें कळवून घेण्याची विशेष उत्सुकता असते. कादंबरीं-तील वर्णनांचीं पानें उलटून तो कथानक वाचतो याचें रहस्य हेंच आहे. नवीन नवीन कादंबऱ्यांवर वाचनालयांतील सभासदांची उडी असते ती या-मुळेच. काव्य, नाटक, कादंबरी यांतून या जिज्ञासेचें तर्पण मोठ्या प्रमाणांत होतें. जाणून वा नेणून वाचक हें पाहत असतो. अगदी चिकित्सक वाचकहि 'कोणता नवा प्रश्न चर्चिला आहे' अशी पृच्छा करीत असतो तें यामुळेच. त्याला बोध न मिळाला तरी चालतो. कांही नवीन मात्र कळलें पाहिजे असा

त्याचा आग्रह असतो. ललित वाङ्मयाची सर्वांत मोठी उपयुक्तता ही आहे. मात्र यांत लेखकाचा फायदा थोडा, सारा वाचकाचाच फायदा. काव्यरचना झाल्यावर कवीला जाणावयाचें कांही उरत असल्यास, तें काव्य रसिकांच्या मताने चांगले ठरतें की वाईट ठरतें इतकेंच. हें अर्थात् काव्याचें प्रयोजन होत नाही. वाचकाच्या दृष्टीने मात्र त्यास अत्यंत महत्त्व आहे. वर आह्लाद हें काव्याचें शिरोभूत असें प्रयोजन सांगितलें. तो आल्हाद वाचकाला जिज्ञासापूर्तीमुळे जितका होत असेल तितका इतर कोणत्याहि कारणाने होत नाही. आल्हाद हें सर्वसामान्य प्रयोजन होतें. तो कशामुळे होतो याचा विचार साहजिकच प्राप्त होतो. त्यावेळी उपरिनिर्दिष्ट दोन तीन कारणें सांगावीं लागतात. प्रयोजनविचार आल्हादावर न थांबतां त्याच्या कारणांपर्यंत अर्थातच पोचवावा लागतो. जिज्ञासापूर्ति हें एक त्याचे प्रबल कारण आहे.

आत्माविष्कार—

वाचकाला जसें वाङ्मयवाचनाने कांही जाणावयाचें असतें, तसें काव्यलेखकासहि कांही सांगावयाचें असतें. यालाच आत्माविष्कार किंवा Expression असें म्हणतात. आत्मलेखनात्मक काव्य कवि लिहीत असेल तर त्याला हा आत्माविष्कार प्रत्यक्षपणें करितां येतो. पूर्वीच्या संतकवींनी अभंगांच्या द्वारे आपल्या भक्तिभावनेचा आविष्कार केला. अर्वाचीन कवींनी आपल्या प्रणयगीतांनी आपल्या प्रेमभावनेला किंवा तद्विषयक आकांक्षांना वाट करून दिली. भावगीतें, विशेषतः आत्मलेखनात्मक भावगीतें म्हणजे आत्माविष्काराचा एक प्रत्यक्ष व सर्वसंमत असा मार्ग आहे. आत्माविष्काराचा प्रमुख भाग म्हणजे भावनाभिव्यक्तीचा. पण भावनांच्याबरोबर विचारांचीहि अभिव्यक्ति होऊं शकते व होते. सुनीतासारख्या विचारप्रधान गंभीर काव्यांत कवीचे विचारहि अनेक वेळा प्रकट होतात. या विचारप्रदर्शनामधून आणखीहि एक गोष्ट प्रकट होत असते. ती म्हणजे कवीचें स्वतःचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान अथवा दृष्टिकोण होय. आर्नोल्ड्च्या ज्या दोन शब्दप्रयोगांचा उल्लेख मागे केला आहे, त्यांचा अर्थहि हाच आहे. जीवनाचा अर्थ लावण्याचा प्रयत्न (Interpretation of life) किंवा जीवनविषयक तत्त्वज्ञान (Criticism of life) हे ते दोन शब्दप्रयोग होत. जीवनाविषयी स्वतः कवीचे कांही विचार असतात, ते

आपण जगाला सांगावेत असें त्याला वाटूं लागतें. हा त्याचा आत्माविष्कारच होय. वस्तुतः माणसाचें सारें जीवन हा त्याचा आत्माविष्कारच होय. त्याचें बोलणें, चालणें, करणें हें त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचें आविष्करण करीत असतें. काव्यलेखन म्हणजे त्याचें कांहीतरी करणेंच होय.या त्याच्या कृतीमधून प्रत्यक्षपणें किंवा अप्रत्यक्षपणें त्याचें व्यक्तित्व प्रकट होतें.त्याने स्वतःच्या भावनांचा किंवा विचारांचा उल्लेख न करितां मोरोपंतांप्रमाणे जुन्या कथाच आपल्या शब्दांनी सांगितल्या तरी त्यांतूनहि अप्रत्यक्षपणें त्याचा आत्माविष्कार होतच असतो.आत्माविष्काराचें स्वरूप हें असें व्यापक आहे. हें त्याला करावेंसें वाटतें, म्हणून तो काव्य लिहितो. कोणत्याहि कवीच्या काव्याचें मुख्य प्रयोजन हें असतें असें या आत्माविष्कारवादी मंडळींचें म्हणणें असतें.

आत्माविष्काराची जाणीव—

आत्माविष्काराची ही जाणीव ठेवून कवि काव्य लिहितो असें म्हणणें मात्र योग्य होणार नाही. लिहावयाचें आहे, लिहावेसें वाटतें म्हणून तो लिहितो हें खरें; पण त्यामुळे होईल असें वाटणाऱ्या सुखाकरिता तो हें करितो, आपल्यास आत्माविष्कार करावयाचा आहे या जाणिवेने प्रेरित होऊन नव्हे. आत्माविष्काराची जाणीव ज्याला असते त्याच्या लेखनांत उपदेश, आग्रह, अभिनिवेश या गोष्टी साहजिकपणें येऊं लागतात. त्याची जाणीव नसतां झालेल्या आविष्कारांत या गोष्टी सहसा येत नाहीत. कवीचा जीवनाचा दृष्टिकोण आपोआप व्यक्त झाला, तर तें सहजरम्य असें काव्य होतें. आपला दृष्टिकोण आहे व तो लोकांना आपल्याला कळवावयाचा आहे असें त्याच्या मनाने घेतलें, म्हणजे मात्र तें कृत्रिम व उपदेशरूप होण्याचा संभव असतो. कवीला अनेक वेळा सबंध जीवनाविषयी कांही सांगावयाचें नसतें, त्या जीवनाचा एक लहानसा खंड घेऊन त्याचें चित्र तो काढीत असतो. त्यांतून कांही विशिष्ट दृष्टिकोण, कांही व्यापक अशी जीवनाची उपपत्ति त्याला सांगावयाची असतेच असें नाही. सबंध जीवनाचा अर्थ आपल्यास लागला आहे, त्या जीवनाची कांही एक तात्त्विक उपपत्ति आहे ती आपल्यास लोकांना सांगावयाची आहे अशा सारखी प्रेषिताची भावना वर्ड्स्वर्थ् सारख्या कवींना होत असते.कांही रसिकांची अपेक्षा अशी असते की असा कांही दृष्टिकोण कवीने सांगितलेला असावा,

म्हणजे कांही संदेश त्याने द्यावा, किंवा तो त्याच्या काव्यांत आपल्यास मिळावा. अशा तऱ्हेचें संदेशहरण हें काव्याचें किंवा वाङ्मयाचें उद्दिष्ट ठरतें असें त्यांना वाटतें. कवीच्या मोठेपणाची कसोटीहि यांत आहे असें त्यांना म्हणावयाचें असतें.

उद्‌बोधन—

उपदेश किंवा बोध यांचा कल काव्यास गद्य स्वरूप देण्याकडे असतो, संदेशहरणाला मतप्रचाराचें व व्यावहारिक उपयुक्ततेचें स्वरूप येण्याचा संभव असतो असें वाटत असल्याने, पण काव्याच्या उद्देशांत केवळ आनंदापेक्षा कांही उदात्त हवें आहे असें वाटत असल्याने, कित्येकानी काव्याचा उद्देश म्हणून उदबोधन हें प्रयोजन पुढे केलें आहे. 'उद्‌बोधन हें कलेचें स्वाभाविक कार्य आहे,' 'उपयुक्ततेपेक्षा आनंदाला, व आनंदापेक्षा उद्‌बोधनाला जास्त महत्त्व आहे,' इत्यादि विधानें श्री. माडखोलकर यांनी आपल्या 'कला आणि कलावंत' या भाषणांत केलीं आहेत.आपल्या विधानाचा अर्थ नीट लक्षांत यावा म्हणून ते पुढीलप्रमाणे अधिक खुलासा करितात. 'उपयुक्ततेचा संबंध मुख्यतः मनुष्याच्या कर्मेंद्रियांशीं,आनंदाचा ज्ञानेंद्रियांशीं,आणि उद्‌बोधनाचा मन आणि बुद्धि यांच्याशीं आहे. अर्थात् मन आणि बुद्धि यांना उद्‌बोधित करून ज्या कला मनुष्याला अत्युच्च आनंदाचा लाभ करून देतात त्यांना अनुपयुक्त असें कसें म्हणावें?' काव्याच्या किंवा कलेच्या अनुपयुक्ततेवर, किवा कला म्हटली की ती अनुपयुक्त असावयास हवी या रस्किन्‌सारख्याच्या मतावर श्री. माडखोलकर यांनी घेतलेला आक्षेप ठीक आहे. परन्तु ते स्वतः मन आणि बुध्दि यांमध्ये काय फरक करूं इच्छितात हें स्पष्ट नाही. तसा फरक त्यांना करावयाचा नाही असें मानूनहि (कारण ते दोन्हीनाहि समान असणाऱ्या उद्‌बोधनाचीच चर्चा करीत आहेत) ते मन हें ज्ञानेंद्रियापेक्षा निराळें कसें मानतात तेंहि स्पष्ट नाही. मन हेंहि खरोखर ज्ञानेंद्रियच आहे. ज्ञानेंद्रियांवर होणारा कलेचा किंवा काव्याचा परिणाम तो आनंद, आणि मनावर किंवा बुध्दीवर होणारा जो परिणाम तें मात्र उदबोधन असें त्यांना म्हणावयाचें आहे असें दिसतें. इतकें करूनहि, आनंदापेक्षा उद्‌बोधनाला जास्त महत्त्व आहे असें सांगूनहि, त्याच वाक्यांत 'मन आणि बुध्दि यांच्या उद्‌बोधनांतून जो आनंद उद्‌भूत होतो, त्याची सर जगांतील अन्य कोणत्याहि

सुखाला येणार नाही ' असेंहि ते सांगतात. काव्याने होणारा आनंद हा कर्मेंद्रियांचा आनंद नव्हे ही गोष्ट तर सर्वांनाच मान्य असते. काव्य वाचावें लागतें, त्याचें अर्थग्रहण करावें लागतें, म्हणजेच मन आणि बुध्दि यांना कांही कळावें लागतें, म्हणजेच उद्बोधन होतें. त्यामुळे होणारा आनंद हा उद्बोधनाचाच आहे. तेथे ' आनंदापेक्षा उद्बोधन ' आणि ' उद्बोधनाचा आनंद ' अशी येांमधील द्वैत-प्रतिपादनाची भाषा योजण्यात अर्थ नाही. उद्बोधनाला महत्त्व देऊनहि शेवटीं आनंदालाच शरण येण्याचा हा प्रकार आहे.

धर्म आणि मोक्ष--

अर्वाचीनांच्या प्रयोजनविचारातील पलायन, इच्छापूर्ति, आत्माविष्कार, किंवा जिज्ञासापूर्ति, अथवा उद्बोधन यापैकी कोणतेंहि शेवटी तन्मूलक जो आनंद त्यांत पर्यवसित होतें हें निराळें सांगावयास नको. लेखक काय किंवा वाचक काय, प्रस्तुत आनंद प्राप्त होत नसेल तर तो लिहिण्याच्या किवा वाचण्याच्या भानगडीत पडणार नाही. ही आल्हादप्राप्ति हेंच एक काव्याचें नित्य व खरें प्रयोजन आहे. इतर साऱ्या गोष्टी केवळ उपाधिस्वरूपाच्या आहेत. आनंद किंवा आल्हाद याचें स्वरूप पार्थिव, स्वार्थी, उपयुक्ततात्मक असतें, व म्हणून उद्दिष्ट या दृष्टीने तें उदात्त ठरत नाही, अशा भ्रामक कल्पनेने काव्यावर आणि कलेवर इतर उद्दिष्टें लादण्याचा प्रयत्न होत असतो. ' जेणें भवबंध तुटे । त्या नांव ग्रंथ ' असे कोणी म्हणूं पाहतो, तर कोणी ' धर्म आणि मोक्ष ' हे जसे इतर जीवनाचे उद्देश असावयास पाहिजेत, तसे काव्याचे वा साहित्याचेहि असावयास हवेत असें प्रतिपादूं लागतो, व त्यांत अर्थकामाना स्थान नाही असे म्हणतो. जुन्या अर्थाने धर्म आणि मोक्ष हे ज्यांना मान्यच नाहीत ते अर्थ आणि काम यांनाच महत्त्व देतात, आणि वाङ्मयाची मीमांसाहि यांपैकी कोणत्या तरी एका कारणाने लावण्याचा प्रयत्न करितात.* जुन्या साहित्यज्ञांनी चारहि पुरुषार्थ किंवा चतुर्वर्ग हे काव्याच्या प्रयोजनांत घातल्याचा उल्लेख प्रारंभी आलाच आहे. त्यांचीच दृष्टि अधिक उदार व व्यापक म्हणावयास हवी. पण हें सारें आनंद या शब्दाच्या,संकुचित अर्थग्रहणाने होतें. खरा काव्यानंद हा निःस्वार्थ, अपार्थिव व म्हणून उदात्त स्वरूपाचा असतो ही

* या संदर्भात ' पुरोगामी साहित्य 'जावडेकर—फडके यांचें पुस्तक वाचावें.

गोष्ट मान्य असल्यास त्याचा आस्वाद त्याकरिताच घेण्यांत कोणत्याहि प्रकारचा उणेपणा नाही ही गोष्ट लक्षात ठेवली पाहिजे. मोक्षाच्या स्थितींत मिळतो असें म्हणतात तो ब्रह्मानंद किंवा आत्मानंद केवळ त्याच्याच प्राप्तीकरिता म्हणून जर प्रयत्नसाध्य ठरतो, तर त्या 'ब्रह्मानंदाचा सहोदर' म्हणून ज्याचें वर्णन प्राचीनांनी केलें आहे, त्याचा आस्वाद तरी कमी दर्जाचा कां गणावा? त्याच्या पाठीमागे संदेशवाहन, उद्बोधन, आत्माविष्कार व विशिष्ट दृष्टिकोणाचें प्रतिपादन या उपाधि कशासाठी लावावयाच्या? कोणी कांहीहि लिहिलें की त्यामधून त्याचा आत्माविष्कार होतोच, त्याचा विशिष्ट दृष्टिकोण प्रकट होतोच, त्यांतून कांही बोध घेतां येतोच, असें ज्यांना वाटत असेल ते धन्य होत व त्यांच्या या समजुतीस धक्का देण्याचें कांहीच कारण नाही, निदान तीवर उपाय कांही नाही. त्यांचें हें सारें म्हणणें वादाच्या सोईकरिता मान्य करूनहि आनंदवादी लोकाना असें म्हणतां येईल की या साऱ्या उपाधींमधूनहि लेखकाला आणि वाचकाला आनंदाची प्राप्ति होतेच ना? मग काव्याचें प्रयोजन आनंद मानण्यास एवढी घासाघीस कां?

प्रकरण ३ रें

काव्यकारण

काव्याचें लक्षण आणि त्याचे प्रयोजन याचा विचार झाल्यावर ओघानेच काव्यनिर्मितीस आवश्यक असणारी कारणें यांचा विचार येतो. काव्यनिर्मितीस कारण होणारी कवीची प्रतिभा, आणि तिला साहाय्य देणारी त्या कवीची व्युत्पन्नता व त्याचे परिश्रम ही तीन कारणें आपल्याकडील प्राचीन साहित्यज्ञांनी सांगितलेली आहेत. प्रथम दण्डीने या तीनहि शक्ति मिळून एक काव्यकारण होतें असें सांगितल्यापासून पुढील बहुतेक साहित्यज्ञानी तोच अर्थ निरनिराळ्या शब्दानी सांगितला आहे. दण्डीने योजलेले शब्द प्रतिभा, बहुश्रुतता आणि अभियोग हे असले, तर मम्मटाने शक्ति, निपुणता आणि अभ्यास असे शब्द घातले आहेत. हेमचंद्र आणि वाग्भट यांनी प्रतिभा, व्युत्पत्ति आणि अभ्यास या शब्दाचा उपयोग केला आहे. मात्र हे दोघेहि प्रतिभा हेंच एक मुख्य कारण असून व्युत्पत्ति आणि अभ्यास याचा तीवर संस्कार झाला पाहिजे असें म्हणतात. जगन्नाथाने अधिक स्पष्टपणे कविगत प्रतिभा हेंच केवळ काव्यकारण आहे असें सांगितले. काव्यमीमांसाकार राजशेखर याने तर प्रतिभा-अभ्यास-बहुश्रुतता यांच्या जोडीला स्वास्थ्य, भक्ति, विद्वत्कथा, स्मृतिदृढता आणि अनिर्वेद यांचाहि उल्लेख केला आहे. ही यादी थोडी लांब आहे आणि तीमध्ये दिलेली सारींच कारणें तादृश महत्त्वाचीं नाहीत. वर उल्लेखिलेल्या या प्राचीनांच्या मतांवरून प्रतिभा ही अत्यंत श्रेष्ठ आणि आवश्यक अशी काव्यशक्ति आहे, व दुसरीं तितकीं महत्त्वाची नसलीं तरी तिच्याखालोखाल महत्त्वाचीं अशीं कारणें म्हणजे व्युत्पत्ति आणि सतत अभ्यास हीं आहेत एवढे अनुमान करावयास प्रत्यवाय नाही.

प्रतिभेची प्राचीनांची कल्पना—

दण्डीच्या मताने प्रतिभा म्हणजे पूर्वजन्मींच्या वासनागुणावर अवलंबून असणारें ज्ञान होय. ज्ञान म्हणजे एक मानसिक शक्ति असा अर्थ घेतल्यावाचून दण्डीच्या । भिप्रायाचा अर्थ स्पष्ट होत नाही. इतकें स्पष्ट दिसतें कीं त्याच्या मतानें पूर्व-

जन्मींच्या संस्काराचा तो परिणाम आहे, व म्हणून तो या जन्मीं जन्मतः माणसाला लाभणारा गुण आहे: प्रयत्नोत्पाद्य नाही. कवि हे जातीचे असावयास हवेत, बनविता येत नाहीत या अर्थाच्या इंग्रजी (Poets are born, not made) वचनाला ही कल्पना अथात् जुळती आहे. असें असूनहि दण्डीला असे वाटते, की जर दुर्दैवाने ही शक्ति जन्मतःच एखाद्याला लाभलेली नसली, तरी एखाद्याने वाग्देवतेची प्रयत्नाने व ज्ञानपूर्वक उपासना केली, तर ती खचित त्यावर कांहीतरी अनुग्रह करील. या शक्तीचें वर्णन मम्मट पुढीलप्रमाणे करितो:---प्रतिभा म्हणजे कवित्वबीजरूपी विशिष्ट संस्कार आहे. ही शक्ति नसल्यास काव्यच प्रसृत होणार नाही, किंवा झालेंच तर तें उपहसनीय होईल. या वर्णनाने प्रतिभा ही कवित्वाच्या मुळाशीं असणारी अशी एक आवश्यक शक्ति आहे यापलीकडे तिच्या स्वरूपाचा बोध होऊं शकत नाही. कोणत्याहि मानसिक शक्तीचें स्वरूप असेंच अवर्णनीय असतें. त्या शक्तीने कार्य काय काय होऊं शकतें हें जर आपल्यास सागतां आलें तर तें मात्र इष्ट असतें. प्रतिभा म्हणजे कवित्वाच्या मुळाशीं असणारी शक्ति एवढ्याने मात्र विशेष बोध होत नाही. या दृष्टीने वाग्भट आणि हेमचंद्र यांनी प्रतिभा म्हणजे नवनवीन उन्मेष धारण करणारी प्रज्ञा म्हणजे मानसिक शक्ति असें सांगून थोडें पुढे पाऊल टाकलें आहे. उन्मेष शब्दाचा अर्थ आणखी स्पष्ट झाला असता तर पाहिजे होतें. तथापि एवढें म्हणतां येईल की एखाद्या वस्तूचें अथवा प्रसंगाचें वर्णन करिताना, किंवा त्याला उपयुक्त अशी शब्दार्थाची योजना करितांना, कांही नवीनता आणूं शकणारी ही शक्ति असते असें या दोघांचें मत होतें. या वर्णनाचा म्हणजे काव्याचा विषयच आमूलाग्र नवीन निर्माण करण्याची शक्ति हिच्यामध्ये अभिप्रेत आहे की नाही तें स्पष्ट नाही. विषय तेच किंवा जुनेच, परंतु रचना मात्र नवीन नवीन कल्पनांनी व प्रकारांनी मंडित झालेली, असें होणें शक्य असतें. जगन्नाथाच्या मताने प्रतिभेचा अर्थ एवढाच होता असें दिसतें. तो म्हणतो : काव्यरचनेस अनुकूल असे शब्दार्थ योजण्याची उपस्थिति म्हणजे प्रतिभा होय. भाषाप्रभुत्व व कल्पनाप्रभुत्व मिळून त्याची प्रतिभा होते. पण प्रतिभेची यापेक्षा उदार अशी कल्पना अभिनवगुप्ताने सांगितली आहे. अपूर्व अशी वस्तुनिर्मिति करणारी प्रज्ञा म्हणजे प्रतिभा असें तो म्हणतो. वस्तुनिर्मितीमध्ये काव्याची कथानक-व्यक्तिदर्शन-स्वरूप कल्पना

व त्या कल्पनेची मांडणी आणि सजावट या साऱ्याच गोष्टींचा अंतर्भाव करणें शक्य होतें, व खऱ्या प्रतिभावान् लोकांच्याबाबत काव्याच्या मूळ कल्पनेपासून ते त्या कल्पनेचा शब्दांनी होणारा जो आविष्कार तेथपर्यंत सर्वच गोष्टींमध्ये स्वतंत्रपणा आणि अपूर्वता आढळून येते. अशी अपूर्व वस्तुनिर्मिति करण्याची शक्ति म्हणजे प्रतिभा होय, केवळ शब्दार्थोपस्थिति नव्हे.

प्रतिभेचें अधिक वर्णन—

रुद्रटाने प्रतिभेचें जें वर्णन केलें आहे तें तिच्या कार्यपद्धतीविषयी थोडीशी कल्पना देतें. 'मनाची समाधि लागली असतां (म्हणजे बहुधा तें एकाग्र, एकतान किंवा तल्लीन झालें असतां) वर्णनीय विषयासंबंधी अनेक प्रकारांनी होणारें विस्फुरण ज्या शक्तीने होतें व जीमुळें उचित शब्द हे सहज आपोआप सुचतात, अशी शक्ति प्रतिभा होय.' वर्णनीय विषयच मुळांत प्रतिभेने सुचतो असें मात्र रुद्रट सांगत नाही; तथापि तो विषय मिळाल्यावर त्या विषयाचा विन्यास व शृंगार या प्रतिभाशक्तीमुळे शक्य होतो असें त्याचें म्हणणें दिसतें. रुद्रटाने केलेले प्रतिभेचे दोन भेदहि लक्षात घ्यावे. प्रतिभा सहज आणि उत्पाद्य असते असें तो म्हणतो. पहिली कवीबरोबरच उत्पन्न होते. दुसरी शास्त्राभ्यासाने किंवा मणिमन्त्रौषधींच्या योगाने प्राप्त होते. हेमचंद्र या दोन भेदांस सहजा आणि औपाधिकी अशीं नावें देतो. उत्पाद्य किंवा औपाधिकी प्रतिभेमध्ये दैवी प्रसाद किंवा मणि, मंत्र, औषधी यांच्या प्रभावाने उत्पन्न होणाऱ्या प्रतिभेची फारशी चर्चा करण्याचें कारण नाही. आज अशी उदाहरणें पाहावयास मिळणें कठिण आहे. काव्यरचनेची स्फूर्तीच बऱ्याच उशिरा झाल्यास ती कोणा देवतेच्या प्रसादाने, किंवा मन्त्रशक्तीने झाली असें वाटणे पूर्वी शक्य होतें. एका दंतकथे-प्रमाणे कालिदासाला कवित्वशक्ति देवताप्रसादाने प्राप्त झाली असें समजतें. याचा अर्थ तो लहानपणापासून काव्यरचना करूं लागला नव्हता एवढाच घेतां येईल. अभ्यासाने प्राप्त होणाऱ्या औपाधिक किंवा उत्पाद्य प्रतिभेच्या बाबत मात्र असें लक्षांत घेणें आवश्यक आहे की ही प्रतिभा केव्हाहि झालें तरी विशेष प्रभावी असणें शक्य नाही. अभ्यासाने शब्दार्थोपस्थिति मिळते व दिलेला विषय व्यवस्थितपणाने व ठराविक अशा सजावटीने मांडतां येतो. सजावटी-मधील बारिकसारिक गोष्टींमध्येहि स्वतंत्र कल्पना सुचतील. परंतु एवढ्याने

खरी अपूर्ववस्तुनिर्मिति मात्र होऊं शकणार नाही. कारण तेथे उसनी शिदोरी पुरत नाही.

प्रतिभेचें अलौकिकत्व ?—

प्रतिभेने अपूर्ववस्तुनिर्मिति होते एवढें कळूनहि भागत नाही. हें अपूर्व कवीला सुचतें कसें हें कळल्यावाचून प्रतिभेचें स्वरूप सर्वस्वीं कळणें शक्य नाही; आणि तें सुचतें कसें हें सांगणेंहि शक्य नाही. ज्याप्रमाणे विचार करणें, भावनानुभव घेणें, अर्थग्रहण करणें, एकदा ग्रहण केलेल्या अर्थाची धारणा करणें, योग्य वेळीं त्याचें स्मरण करणें, इच्छा करणें, संकल्प करणें इत्यादि मानसिक शक्तींचें स्वरूप समजणें म्हणजे त्यांच्याकडून काय कार्ये घडतात एवढें समजणें होय; त्यापेक्षा अधिक खोल असें त्यांचें स्वरूप समजणे कठिण असतें, त्याप्रमाणेच प्रतिभेचें आहे. ज्याप्रमाणे वीज ही शक्ति काय आहे हें सांगतां येत नाही, तिने होणारीं कार्यें काय आहेत तें सांगतां येतें, तसेंच प्रतिभेचे आहे. विद्युत् शक्ति ही प्रयोग-विषय झाल्याने तिचीं कार्येंच काय, पण कार्यपद्धतीहि सांगणें शक्य आहे; त्याप्रमाणे प्रतिभा ही प्रयोग-विषय, निदान तितक्या प्रमाणांत, न झाल्याने तिची कार्यपद्धतीहि नेमकी सांगणें शक्य झालेलें नाही. म्हणूनच, प्रतिभा आपलें कार्य कसें करिते तें सांगतां येणें अद्यापि शक्य न झाल्याने, तिजविषयी कांही चमत्कारिक कल्पना प्रसृत झालेल्या आहेत. 'ती अत्यद्भुत शक्ति' असें केशवसुतांनी तिला म्हटलें आहे, तर 'न कळे केंव्हा कैशी होते कविच्या मनाप्रति स्फूर्ति' असे रे. टिळक यांनी उद्गार काढिले आहेत. 'शारदा आपल्यास कांही कानमंत्र देते' असें अलंकारिक वर्णन केशवसुतांनी दुसऱ्या एका ठिकाणीं केलें आहे, तर 'बोलवीता धणी वेगळाचि' असें तुकाराम म्हणतो. येथून 'प्रतिभा म्हणजे कांही अलौकिक शक्ति आहे, ईश्वरी प्रसाद आहे, इत्यादि मतसरणी फारशी दूर नाही. 'वर देवदूत बसले कविहृदयाच्या धरून कीलातें' असें टिळकांनी म्हटलें आहेच. कोणत्याहि गोष्टीचें मूळ किंवा कार्यपद्धति जोंवर कळलेली नसते, तोंवर त्या गोष्टीकडे ईश्वरकर्तृकत्व आणि अलौकिकत्व देण्याची माणसाची प्रवृत्तीच असते. त्या प्रवृत्तीस अनुसरूनच प्रतिभा हीहि एक अलौकिक शक्ति आहे असें समजलें जातें.

अलौकिकत्वास अनुकूल गोष्टी—

प्रतिभेच्या अलौकिकत्वास कारणीभूत असणारी मुख्य गोष्ट म्हणजे तिचें विरलत्व होय. विरलत्व याचा अर्थ असा की ती अल्पसंख्य अशा लोकांमध्ये विशेष उत्कटत्वाने वास करिते, व बहुसंख्य लोकांत तिचें प्रमाण अल्प वा क्षीण असतें असा आहे. अगदी किरकोळहि नवनिर्मिति करितां येणार नाही असा मनुष्यहि विरळा असतो. वर उल्लेखिलेल्या अनेक मानसिक शक्तींप्रमाणे प्रतिभा हीहि एक मानसिक शक्ति आहे. त्या इतर शक्ति ज्याप्रमाणे सर्वच लोकांत सारख्या प्रमाणांत असत नाहीत, तद्वत् हीहि शक्ति सर्वांच्या ठिकाणीं सारखी नसते. नवनिर्मितीचीं क्षेत्रेंहि भिन्न भिन्न असतात. कित्येकांच्या नवनिर्माणशक्तीला शास्त्रीय संशोधनाचें वळण लागतें. अनेकांची अपूर्ववस्तुनिर्मितिक्षम प्रज्ञा व्यावहारिक क्षेत्रांतूनच कार्य करीत राहते. कोणीं वस्त्रप्रावरणांच्या नवनवीन तऱ्हा काढतात. कोणी अलंकाराचे विविध प्रकार शोधून काढितात. कोणी वस्तुनिर्मितीमध्ये, तर कोणी गृहशृंगारामध्ये, कोणी पक्वान्ननिर्मितींत, तर कोणी नवक्रीडाप्रकारांत आपलें सामर्थ्य दाखवीत असतो. सारांश, नवनिर्मितिक्षमता कांही ना कांही प्रमाणांत सर्वांच्याच ठिकाणीं असते. त्यांतून बहुसंख्य लोक जसे बुद्धीने कमी असतात, तसे प्रतिभेनेहि कमी असतात. अनेक लोकांच्या ठिकाणीं मूलतः असणाऱ्या शक्तीचा विकास पुढे होत नाही. त्यांचें शिक्षण व परिस्थिति यास अनुकूल नसतात. त्यामुळे विचाराच्या ठराविक चाकोरींतून ते जात असतात. असें असल्याने नवनिर्मिति ज्यांना प्राचुर्याने व लीलया करितां येते, त्यांच्यावर कांही विशेष ईश्वरी प्रसाद झालेला असतो, किंवा त्यांची ती शक्ति अलौकिक आहे अशी समजूत होते. निसर्गाने, म्हणजेच ईश्वराने, त्यांच्या ठिकाणीं जन्मतःच ही शक्ति इतरांपेक्षा अधिक प्रमाणांत ठेवलेली असते एवढ्याच अर्थाने ती अलौकिक आहे. याबाबत निसर्ग समता मानीत नसून विषमता मानतो एवढेंच. एक दुसऱ्यापेक्षा अधिक सुंदर असतो म्हणून ज्याप्रमाणे त्यास आपण अलौकिक मानणार नाही, तसेंच एक दुसऱ्यापेक्षा प्रतिभावान् आहे म्हणून मानण्याचें कारण नाही. परंतु निसर्गानेच केलेल्या या विषमतेने कित्येकांस जें अलौकिकत्व प्राप्त होऊन बसतें, त्याचा परिणाम तें ज्यांना प्राप्त होतें त्यांनी स्वतःसंबंधी भलत्याच कल्पना करून घेण्यांत, व तें ज्यांना लाभलेलें नसतें त्यांनी यांना विभूति ठरवून यांची अतिरिक्त पूजा करण्यांत होत असतो.

प्रतिभा ही वेडाची बहीण—

इटालियन संशोधक लोंब्रोसो याने प्रतिभा ही एक विकृति, अर्थात् मनाची, असून प्रतिभावान् लोकांच्यामध्ये या मानसिक विकृतीचा अंश जेव्हा प्रबल होतो, त्या वेळीं काव्यनिर्मिति होते असें मत पुढे मांडिलें. कित्येक प्रतिभावान् लोकांमध्ये वेडेपणाची झांक असते, आणि कित्येक वेडे म्हणून मान्य झालेले लोक वेडाच्या लहरींत चांगली चागली काव्यनिर्मिति करूं शकतात या दुहेरी विचारावरून प्रतिभा ही एक सामान्य अशी मानसिक शक्ति नसून मनाची विकृति आहे असे त्याला म्हणावयाचें आहे. अनेक प्रतिभावान् लोकांमध्ये विक्षिप्तपणा असतो हें साऱ्यांनाच अवगत आहे. केव्हा केव्हा या विक्षिप्तपणाचें पर्यवसान वेडामध्येहि होतें अशीहि उदाहरणें मधून मधून दिसतात. पण हें केवळ विशेष प्रतिभावानांच्या बाबतींतच होतें असें नाही. अलौकिक प्रतिभा ज्यांच्या ठिकाणीं नाही असें सर्वांना माहीत आहे असेहि अनेक लोक विक्षिप्त असतात व वेडेहि होतात. उलटपक्षीं कांही वेडे लोक वेडाच्या लहरींत काव्य-रचना करीत असले, तरी बहुसंख्य वेड्यांना तें करितां येत नाही हें प्रसिद्ध आहे. वेडे म्हणून मान्य असलेल्या लोकांनी केलेली काव्यरचना किंवा नव-निर्मिति आजवर विशेष प्रसिद्ध किंवा रसिकमान्य झाल्याची उदाहरणें अद्यापि उपलब्ध नाहीत. प्रत्येक माणसांत थोड्याबहुत प्रमाणांत असणारा तऱ्हेवाईक-पणा किंवा विक्षिप्तपणा सोडल्यास बहुसंख्य प्रतिभावान् लोक उत्कृष्ट काव्यरचना करीत असतां शुद्धीवरच असतात, किंवा त्यांनी असणें हें आवश्यक आहे हें सिद्ध करण्याची आवश्यकता नाही. अशा निर्मितीच्या वेळीं त्यांच्या साऱ्या मानसिक शक्ति जागृत असून त्यांचें युक्त तें काम करीत असतात ही गोष्ट निर्विवाद आहे. कांही प्रतिभावान लोक पुढे वेडे होतात व कांही वेडे लहरी-मध्ये चांगली काव्यनिर्मिति करितात हें गृहीत धरूनहि बहुसंख्य प्रतिभावान् हे वेडे होत नाहीत आणि बहुसंख्य वेडे हे काव्यरचना करूं शकत नाहीत असें दिसून येतें. म्हणून प्रतिभा ही वेडाची बहीण नसून इष्ट व स्पृहणीय अशीच मानसिक शक्ति आहे असें म्हणावें लागतें. मनाचा तोल बिघडणें म्हणजे वेड; तो जसा विशेष प्रतिभा नसणाऱ्या कांही लोकांचा बिघडतो, तसा प्रतिभा अस-णाऱ्या कांहींचाहि बिघडतो. यापेक्षा या मतांत अधिक तथ्य नाही. शेक्सपियरने

कवि व वेडे एकाच मालिकेंत बसविले, तें विनोदाने व कवींत असणाऱ्या व्यवहारशून्यतेमुळे होय. शेक्सपियरचें प्रस्तुत वचनहि एका नाटकांतील एका विशिष्ट व्यक्तीच्या मुखांत एका विशिष्ट प्रसंगीं घातलेलें आहे; स्वतः शेक्सपिअरचें तें निरपेक्ष मत होतें असें नाही.

अपूर्वनिर्मितिक्षम प्रतिभा—

प्रतिभा म्हणजे अपूर्व वस्तुनिर्मिति करणारी प्रज्ञा असें अभिनवगुप्ताने म्हटल्याचें वर सांगितलेंच आहे. ही अपूर्वनिर्मिति प्रतिभेला कशी करितां येते तें पाहूं. तसे म्हटलें तर सर्वस्वी अपूर्व असे कांही कोणत्याहि प्रतिभेला निर्माण करितां येत नाही. प्रत्येक माणसाच्या मनावर, किंवा मेंदूवर अगदी लहानपणापासून अनंत संस्कार होत असतात. ते किती व केव्हा झाले याची कल्पना त्याला स्वतःलाहि नसते. हे सारे संस्कार त्याच्या मनांत खोल कोठे तरी सुप्त असतात, व गरज पडेल तेव्हा, किंवा अनाहूतपणेंसुद्धा ते वर येतात. क्वचित् त्याला स्वतःलाहि हे अगदी नवीन आहेत असें वाटतें. पण बहुधा ते जुनेच असून नव्याने कांही झालेंच असलें, तर तो या जुन्या संस्कारांचा व्यतिकर असतो. अनेक प्रसंगांचे अनुभव, अनेक देखाव्यांचें दर्शन, अनेक व्यक्तींचा स्वभावपरिचय माणसाला झालेला असतो. या साऱ्यांचे बारिकसारिक तपशील त्याच्या स्मृतिसंपुटांत जाऊन बसलेले असतात. हे प्रसंग, देखावे किंवा व्यक्तिस्वभाव जसेच्या तसे पुनः शब्दांनी चित्रित करावयासहि प्रतिभेचें देणें लागतेंच. परंतु तिला अपूर्व वस्तुनिर्मिति म्हणतां येत नाही. पूर्वपरिचित वस्तूच पुनः एकदां चित्रित केली असें होतें. अपूर्ववस्तुनिर्मितीमध्ये या साऱ्या अनुभवांचे जे बारिकसारिक तपशील आहेत, त्यांतून इष्ट तो भाग एकेकामधून काढून घेऊन त्यांची मांडणी, मिश्रण, एकत्रीकरण, संकलन, संगति, समन्वय कांही वेगळ्या प्रकाराने करून कांही नवीनच व्यक्ति, नवीनच कृति निर्माण करावयाची हें खऱ्या निर्मितिक्षम प्रतिभेचें कार्य आहे. प्रतिभावान् मनुष्य अशाच माणसाला म्हणावयाचें. हें सारें नवीन असतें, अपूर्व असतें याचा अर्थ असंभाव्य असतें असा मात्र नाही. आपण प्रत्यक्ष पाहिलेल्या, अनुभवलेल्या प्रसंगांतून हे तपशील घ्यावयाचे असतात. म्हणजे व्यक्तिशः ते घडलेले, संभाव्य असतातच. त्यांमधून इष्ट अशा विशेषांची निवड करून, त्यांची मांडणी किंवा मिश्रण मात्र निराळें असें होतें.

नवीन निर्मितीमधील प्रत्येक गोष्ट याप्रमाणे पूर्वी अनुभवास आलेली असल्याने तिला सत्याचें अधिष्ठान असतें. असें असलें तरी नव्याने झालेली निर्मिति मात्र जशीच्या तशी पूर्वी अनुभवलेली नसल्यानेच तिला अपूर्व निर्मितीचें स्वरूप प्राप्त होतें. सर्वस्वीं संभवनीय, परंतु साकल्याने पाहिल्याने नवीन वाटणारी अशी ही कृति असते. अशी कृति निर्माण करणारी प्रतिभा हीच खरी प्रतिभा होय.

ग्रहण अथवा धारण—

हें करावयाचें म्हणजे काय करावयाचें हें थोडें सूक्ष्मपणें लक्षांत घ्यावयास हवें. प्रतिभावान् माणसाला करावी लागणारी, अथवा त्याच्या बाबतींत होणारी पहिली गोष्ट, म्हणजे तो जे जे पाहील किंवा अनुभवील त्याचे बारिकसारिक तपशीलासह अगदी ठळक असे ठसे त्याच्या अंतःफलकावर उमटलेले असतात. म्हणजेच बाह्यसृष्टीचें सूक्ष्मपणें, पण स्पष्ट असें ग्रहण त्याने केलेलें असतें. असें ग्रहण करतां येण्यास त्याच्या ठिकाणीं सूक्ष्म संवेदनक्षमता हवी. अनेकांच्या ठिकाणीं ही प्राथमिक अशी मानसिक शक्तीहि नसते. सुंदर दृश्यें पाहिलीं, अविस्मरणीय प्रसंग अनुभवले, किंवा व्यक्ति दिसल्या, तरी त्यांच्या मनावरचे ठसे आपले अंधुक, सामान्य स्वरूपाचे, स्थूल असेच असतात. काय घडलें, कसें होतें इत्यादि प्रश्न त्यांना केल्यास त्यांचीं उत्तरें, अगदी थोडक्यांत, ढोबळ वर्णन करणारी अशींच त्यांच्या मेळतात. त्यांच्याकडून नवनिमिति झालीच तर ती अशी ढोबळ विशेषांनी पशीच होईल. पण ज्यांची प्रतिभा तरल, चलाख असते, त्यांना सर्व बारिकसारिक गोष्टी थोडक्या अवकाशांत व स्पष्टपणें धारण करितां येतात. प्रतिभेचें पहिलें कार्य व अवश्य अंग हें होय.

स्मरण—

याच्या पुढची पायरी म्हणजे । जें ग्रहण केलेलें असेल, त्याचें स्मरण करून आवश्यक असेल तेव्हा पुन. जसेंच्या तसेंच मांडणें ही होय. जशी ग्रहणशक्ति ही कार्यक्षम हवी तशी स्मरणशक्ति हीहि पण हवी. नाही तर पाहिलेल्याचा किंवा अनुभवलेल्याचा उपयोग तो काय? बहुधा ज्यांची ग्रहणशक्ति किंवा संवेदनशक्ति तीव्र आहे, त्यांची स्मरणशक्ति ही सुद्धा तशीच तीव्र असते. किंबहुना जितक्या ठळकपणें, उत्कटतेने एखाद्या गोष्टीचें ग्रहण झालेलें असेल, तितक्याच उत्कटतेने, पण सहजपणें तिचें स्मरणहि होणें शक्य

असतें. पण कांही कारणांमुळे स्मरणशक्ति कार्यक्षम नसणें हेंहि शक्य असतें. विशेषतः वार्द्धक्यांत ग्रहण व स्मरण दोनीहि उत्कटतेने होत नाहीत. ही स्मृतिशक्ति चांगली असल्यास सारेंच पाहिलेलें व अनुभवलेलें पुनः मूर्तिमंत असें शब्दांनी चित्रित करणें शक्य होईल. विषय जर मूळांतच सुंदर असला, तर त्याची यथार्थ प्रतिकृतिहि सुंदर ठरेल, व असें सौदर्यदर्शनहि अवघड असल्याने हीहि कृति सुंदर ठरेल. अपूर्वनिर्मिति ज्यांना करितां येत नाही, त्यांनी पाहिलेल्याच सुंदर विषयाचें यथार्थ चित्रण करण्याचें कार्य जरी केलें, तरीसुद्धा त्यांना कमी यश मिळेल असें नाही. मात्र आपला विषय खरोखरच सुंदर आहे याची कसोशीने खात्री आधी करून घ्यावी व मग त्याचें चित्र काढावें. सुंदर काय आहे हें जाणण्याचें काम अर्थात् प्रतिभेचेंच आहे हें सांगावयास नकोच.

निवड—

नवीन कृति निर्माण करावयाची म्हणजे पूर्वी अनुभवलेल्या गोष्टी जशाच्या तशा चित्रित करणें नव्हे. पूर्वींच्या अनुभवात सर्वच गोष्टी आपल्या नवीन कल्पनेला अनुरूप असतील असें [illegible] किंबहुना त्या साऱ्याच कलाकृतीमध्ये बसण्याइत[illegible]या सुंदर असतील अ[illegible]ही. अशा मूलतःच असुंदर असणाऱ्या गोष्टी गाळा[illegible], पण मुख्यतः आपल्या कल्पनेस अनुरूप अशा गोष्टींची निवड करून तेवढ्या आपल्या जुन्या अनुभवांतून वेगळ्या काढणें हें प्रतिभेचें आणखी एक कार्य आहे. नवीन कृति निर्माण करावयास जो मालमसाला वापरावयाचा तो अर्थात् जुन्या अनुभवांमधलाच असतो. त्याची प्रस्तुतास अनुरूप अशी निवड मात्र कवीला करावी लागते. हा मालमसाला निवडून त्याचें मिश्रण करणें ही या निवडीनंतरची किंवा तीबरोबरच होणारी अशी क्रिया होय. हें मिश्रण कसें करावयाचें हें सांगणें शक्य नाही. लेखकाने किंवा कवीने कांही कल्पना मनाशीं बांधलेली असते, तिला अनुरूप असें मात्र तें व्हावयास हवें. तें अनुरूप कसें होईल हें कवीस किंवा कलावंतास बाहेरून कळतें म्हणण्यापेक्षा आंतूनच कळतें, सुचतें, समजतें असें म्हणणें अधिक योग्य होईल.

मूळ कल्पना—

निवड आणि संकलन या गोष्टी ज्या मूळ कल्पनेला धरून करावयाच्या ती

मूळ कल्पनाच नवीन सुचणें हें निर्मितिक्षम प्रतिभेचें सर्वात महत्त्वाचें असें कार्य आहे. ही कल्पना एखादा प्रसंग असेल, एखादी व्यक्तिरेखा असेल, या दोघांचें नवीन असें सहकार्य असेल, किंवा कांही नवा विचार वा तत्त्व असेल. त्यांच्या चित्रणाकरिता ठळकपणें प्रतीत झालेल्या पूर्वानुभवांचें स्मरण, त्यांतील अनुरूप गोष्टींची निवड, व भिन्न भिन्न अनुभवांतील निरनिराळ्या तपशीलाचें सुश्लिष्ट असें, परस्परपोषक असें, संकलन-मिश्रण या गोष्टी करावयाच्या असतात. हा नवा विचार वा तत्त्व, प्रसंग वा व्यक्तिरेखा सुचणें हें कांही प्रयत्नाने साध्य होईलच असें नाही. त्याला आंतूनच स्फुरण व्हावें लागतें. प्रयत्न करून कित्येक दिवस सुचणार नाही, तर प्रयत्न न करतांहि सुचणें अशक्य नाही. स्फूर्तीचे कांही क्षण प्रयत्नाच्या अनेक दिवसांपेक्षाहि या दृष्टीने अधिक फलोत्पादक ठरतात. पण हा अनुभव सर्वत्रच येतो. बराच वेळ न सुटणाऱ्या गणिताचें उत्तर, शास्त्रीय संशोधनांतहि कांही विशिष्ट मर्यादेपर्यंत आलेल्या प्रयोगांतील शेवटची कल्पना, किंवा कोणत्याहि संकटांतून अकल्पितपणें सुटका करण्यास कारण होणारी कल्पना या कशा सुचतात व कां सुचतात हें सांगणें अशक्य आहे. प्रतिभेचा हा भाग विचाराचा किंवा विवेचनाचा विषय होऊं शकत नसल्यानेच तिला अलौकिक असें म्हणण्याची प्रथा पडली आहे.

स्फूर्ति—

प्रतिभेच्या कार्यामधील या भागाला किंवा मनाच्या अवस्थेला स्फूर्ति हें नांव योग्य होईल. काव्यरचनेंत एखाद्या वेळेस कांही तरी लिहिण्याची एक प्रकारची अनिवार्य इच्छा उत्पन्न होऊन तत्काळ सहज अशी रचना होऊन जाते ती स्फूर्तिरचना होय. त्या वेळीं शब्द एकापुढे एक सहज सुचून ते योग्य जागीं, योग्य प्रकारें, अगदी सुलभ रीतीने, जवळ जवळ प्रयत्नाभावींच बसून उत्तम रचना थोड्या काळांत होऊं शकते. प्रतिभा ही मानसिक शक्ति बऱ्याच प्रमाणांत स्फूर्तीपेक्षा टिकाऊ आहे. स्फूर्ति ही एक मनाची विशिष्ट अवस्था असून तीमध्ये एक प्रकारची तीव्र उत्कटता अनुभवास येते. अर्थात् ही अवस्था फार वेळ टिकूं शकत नाही. प्रतिभा हो तात्कालिक स्फूर्तीच्या शिवायहि आपलें विकलन-संकलनाचें कार्य करीत राहील. महाकाव्यासारखी रचना करावयाची असेल तर स्फूर्तीच्या क्षणांवर नेहमीच अवलंबून राहतां येणार नाही. कारण स्फूर्ति ही

फार लहरी आहे व तिची वाट पाहत बसल्यास किती वेळ जाईल याचा नेम नाही. मुख्य आराखडा अशा काव्यरचनेंत आधीच केव्हा तरी सुचलेला असतो. त्याला शब्दस्वरूप देऊन तो सजवावयासाठी स्फूर्तीपेक्षा सतत तेवत राहणाऱ्या प्रतिभेचीच गरज अधिक असते. प्रतिभा व स्फूर्ति या दोनहि गोष्टींचा संबंध मनाशींच असल्याने स्फूर्तीचा उल्लेख स्वतंत्रपणे संस्कृत साहित्यज्ञांनी केला नाही. वाग्भटाच्या मतें त्या दोनहि एकच असाव्या असे कदाचित् असेल; कारण प्रतिभेला ' स्फुरन्ती ' असे विशेषण तो लावतो. पण हें निश्चित नाही. स्फूर्तीचा वर दिलेला अर्थच त्याला अभिप्रेत असेल असे म्हणवत नाही. एकंदरीत प्रतिभेपेक्षा स्फूर्तीचें महत्त्व कमी, व प्रतिभेपेक्षा अगदी निराळें स्वतंत्र असे अस्तित्व तिला नाही. तरी काव्यरचनेंत अनेक वेळा तिला महत्त्वाचे स्थान मिळत असल्याने तिचा स्वतंत्र उल्लेख मात्र काव्यकारण विचारांत करावा लागतो.

उत्प्रेक्षा—

प्रतिभेबरोबर उत्प्रेक्षेचाहि विचार करावयास हवा. उत्प्रेक्षा हें प्रतिभेचेंच एक विशिष्ट स्वरूप आहे असें म्हणतां येईल. प्रतिभेच्या साहाय्याने अपूर्व अशा गोष्टीची कल्पना करावयाची हें तर खरेंच. तथापि ही अपूर्व गोष्ट संभवनीयतेच्या कक्षेत असावी लागते. ती प्रत्यक्षांत घडलेली नसली तरी, प्रत्यक्षांत घडू शकेल असा विश्वास लेखकास व विशेषतः वाचकास वाटावा लागतो. नवीन गोष्टीची कल्पना करावयाची म्हणजे माहीत असलेल्या गोष्टीचें मिश्रण किंवा तिचा विस्तार वा संकोच होऊं शकेल. उदाहरणार्थ, घोडा आणि माणूस या दोन गोष्टी माहीत आहेत. त्यांपैकी घोड्याचें शरीर व माणसाचें तोंड असलेल्या सेंटॉरची कल्पना म्हणजेहि प्रतिभेचाच खेळ होय. उलट आपल्याकडे घोड्याचें तोंड असलेल्या माणसाची म्हणजे तुंबरूची कल्पनाहि त्या प्रकारचीच होय. हें केवळ उत्प्रेक्षण आहे. प्रत्यक्षांत अशा गोष्टी पाहावयास मिळत नाहीत म्हणून याला वास्तवहि म्हणतां येणार नाही. तसेंच माणूसच, पण अंगुष्ठमात्र असल्याची कल्पना, किंवा माणसेंच, पण आपल्यास खिशांत घालून नेऊं शकतील किंवा तळहातावर उभें करूं शकतील एवढीं मोठीं, अशा ज्या कांही कल्पना गलिव्हर्स् ट्रॅव्हल्स्मध्ये आपल्यास पाहावयास मिळतात तें सारें उत्प्रेक्षेचें म्हणजे एक प्रकारच्या प्रतिभेचें काम होय. अरबी भाषेतील सुरस गोष्टींत आकाश-

गामी गालिचा, घासला असतां राक्षसास पुढे उभा करणारा दिवा, ‘ तिळा उघड ’ म्हणतांच उघडणारा दरवाजा, माणूस पायाला बांधलेला असला तरी आकाशात उड्डाण करणारा रूख पक्षी, हींहि उदाहरणें या उत्प्रेक्षेचीं होत. पौराणिक कथांतून तर या उत्प्रेक्षणाचेंच काम फार चाले. या शक्तीला इंग्रजींत Fancy असे नांव आहे. आपल्या कल्पनाशक्तीस वास्तवाचें बंधन न घालतां, स्वैर संचार करावयास मोकळी सोडली की ती केवळ उत्प्रेक्षा होते. वास्तवाचें बंधन घालून अपूर्वनिर्मिति कल्पनेने केली की तिलाच प्रतिभा असे म्हणावयाचें. बस्तूवस्तूंमधील साम्य अथवा विरोध यांचें ग्रहण करतांना, विशेषतः सामान्याच्या विशेष लक्षांत न येणारें साम्य अथवा विरोध पाहावयाचा असतांना, उत्प्रेक्षेचेंच कार्य चाललेलें असतें. पुष्कळशा अलंकारांत अतिशयोक्ति असते; अशा अतिशयोक्त वस्तूची कल्पना करणें हें या उत्प्रेक्षेचें कार्य होय. ‘ आंधळयांच्या राज्यात ’ किवा ‘ अदृश्य किरणांचा शोध लागला असता ’ अथवा ‘ गुरुत्वाकर्षण नसले तर ’ इत्यादि कथांतून सारा उत्प्रेक्षेचा खेळ दिसेल. शेक्सपियरच्या ‘ मधुयामिनी-स्वप्न ’ नाटकांतल्या ‘ पक् ’ ची कल्पना म्हणजे उत्प्रेक्षणच होय. ‘ अलिस इन् वंडरलॅंड् ’ मध्येहि कल्पनाविहार आहे. यांतहि काव्य येत नाही असें नाही, किंवा सौंदर्य नसतें, किंवा सुख मिळत नाही असें नाही. पण कांही झालें तरी अवास्तवतेचा दोष तेथे घडतो, व जें सांगितलें तें खरें नव्हे, खरें होण्यासारखेंहि नव्हे असें वाचकास सारखें वाटत राहतें. कलाकृतीच्या परिणामाच्या दृष्टीने हें इष्ट नव्हे, बरीचशी अलंकारसृष्टि या कल्पनेवर अधिष्ठित असते. चंद्रावरील डाग डाग आहे हें कळूनहि तो समुद्रातून बाहेर निघतांना त्यांतील लागलेला चिखल आहे, किंवा भूमीची छाया आहे, किंवा रतिश्रांत रजनी प्रियकराच्या हृदयावर निजलेली आहे अशा कल्पना करणें म्हणजेच उत्प्रेक्षण होय, व हें जाणूनबुजून करण्यांत एक प्रकारचें कल्पनासुखहि आहे. कल्पनेला स्वैर सोडल्याने सुंदर सुंदर कल्पना सुचतीलच असें नाही. त्या सुंदर असल्या तर सुख देतील, नसल्या तर खेद देतील. कल्पनेने अशी नवीन निर्मिति करण्यापेक्षा, वास्तवास धरून निर्मिति करणें व ती अपूर्वत्वाने नटविणें ही गोष्ट अधिक अवघड आहे. म्हणूनच तिला अधिक महत्त्व आहे. उत्प्रेक्षेपेक्षा प्रतिभा ही केव्हाहि श्रेष्ठ मानली जाईल. मात्र मूळांत दोन्ही कल्पनाशक्तीच होत हें विसरूं नये.

भावनात्मकता—

प्रतिमेबरोबरच आणखीहि एक महत्त्वाचा गुण कवीस व काव्योत्पत्तीस आवश्यक आहे. तो म्हणजे उत्कट भावनात्मकता. प्रतिभा ही जितकी कवीस, तेवढी शास्त्रीय संशोधकासहि आवश्यक असते. एखादा शोध लावावयाच्या वेळीं शास्त्रज्ञ बहुत परिश्रम करून पुष्कळशी सामग्री मिळवतो. त्या सामग्रीचें वर्गीकरण करून तिला तो व्यवस्थित असें स्वरूप देतो. या व्यवस्थित रूपामधून पुढे एखाद्या विशिष्ट गोष्टी-संबंधी त्याला निरनिराळ्या उपपत्ति बसवाव्या लागतात, त्या बसविणें व त्यांमधून एखाद्या उपपत्तीचा पाठपुरावा करून नेमकें आपलें उद्दिष्ट साधणें याला प्रतिभेची आवश्यकता आहे. मोठमोठे शोध प्रतिभेच्या कांही उत्स्फूर्त अशा अवस्थेंतच लागलेले आहेत. परंतु या साऱ्या संशोधनांत भावनेचा भाग नसतो. या बाबतींत बुध्दि आणि तर्कपद्धति यांचेच संस्कार प्रतिभेवर होत असतात. काव्यांत मात्र तिचा मानवी भावनांशी संबंध येतो. शास्त्रज्ञाचें मन तात्त्विक विचारांमध्ये गुंग असतें; कवीचें मन मनुजसुलभ अशा राग, द्वेष, लोभ, मोह, मद, मत्सर इत्यादि दोष, आणि प्रेम, भक्ति, परोपकार, दया, क्षमा, इत्यादि उदात्त भावनांच्या राज्यांत दंग असतें. प्रतिभा एकच पण तिच्यावर निरनिराळे संस्कार झाल्याने निरनिराळी स्वरूपें तिला मिळतात. काव्यनिर्मितीचें अधिक बलवत्तर कारण उच्च प्रतिभा हें असलें, तरी काव्यस्वरूप पावण्यास तिला या भावनात्मकतेची अत्यंत जरूरी आहे. काव्य हें मानवी जीवनाचें चित्र आहे. त्या मानवी जीवनांत तर्कापेक्षा भावनांचेंच प्राबल्य असतें. मनुष्य हा एक भावनांचें गांठोडेंच असतो. त्या अनेकविध माणसाचें आकलन करावयाचें असल्यास त्याच्या भावनांचें आकलन करावें लागतें, व हें करण्यास स्वतः तो मनुष्य भावनाशील असावा लागतो. तसा तो असल्याविना त्यास दुसऱ्यांच्या भावनाशीं समरस होतां येत नाही, व त्यांचें आकलनहि होत नाही. कवि असा भावनांशीं समरस होतो. शास्त्रज्ञास तें करण्याची आवश्यकता नसते. हा त्या दोघांत फरक आहे. त्यामुळे प्रतिभेइतकेंच, किंबहुना कांकणभर अधिकच असे महत्त्व या भावनाशीलतेचें, निदान काव्यनिर्मितीमध्ये तरी आहे असें म्हटलें पाहिजे.

व्युत्पत्ति—

संस्कृत साहित्यज्ञांनी काव्यनिर्मितीमध्ये पहिलें महत्त्व प्रतिभेसच दिलें असलें

तरी तिच्या खालोखाल ते दुसऱ्या दोन गुणांना महत्त्व देतात हें आरंभीं सांगितलेंच आहे. त्यांतील एक गुण म्हणजे व्युत्पत्ति. या व्युत्पत्तीलाच दण्डी 'श्रुत' असें नांव देतो, व तें निर्मल असावें असें सांगतो. मम्मट यालाच 'निपुणता' असें म्हणतो, आणि ती लोक, शास्त्र व काव्य इत्यादिकांच्या परिशीलनाने येते असा खुलासा करितो. लोक या शब्दांत सर्व स्थावर आणि जंगम अशा सृष्टीचा अतर्भाव होतो, शास्त्रांमध्ये छन्द, व्याकरण, अमरकोशासारखे नामकोश यांचें पठन, आणि नृत्य, गीत, वादन, चित्रकला इत्यादि चौसष्ट कलांचें शाब्दिक तरी ज्ञान, धर्मार्थकाममोक्ष या चतुर्विध पुरुषार्थावरील ग्रंथांची माहिती, धर्मात मनुयाज्ञवल्क्यादिप्रणीत ग्रंथ, अर्थशास्त्रांत गर्गभार्गवादिप्रणीत ग्रंथ, वात्स्यायनाचीं कामसूत्रें, मोक्षज्ञानांत साख्य, वेदान्त, मीमांसा इत्यादि तत्त्वज्ञानांची माहिती, व इतर शास्त्रांत शालिहोत्रादि गज, तुरग यांसंबंधीचे ग्रंथ इतक्यांचा अंतर्भाव होतो. काव्यामध्ये पूर्व महाकवीच्या काव्यग्रंथाचें वाचन, व शेवटच्या आदिशब्दाने भारतादि इतिहासग्रंथांचा परिचय अभिप्रेत आहे. हेमचंद्राने हीच यादी निराळ्या शब्दांमध्ये दिलेली आहे. इतकी बहुश्रुतता असल्यावर मनुष्य मोठा जाडा पंडित न झाला तरच नवल. पण ही सारी माहिती मिळविण्यास एक जन्म तरी पुरेसा पडेल काय? बरें, ती मिळविली तरी तीमुळे कवीच्या प्रतिभेस जाड्य येणार नाही काय? यांपैकी लोकव्यवहाराच्या ज्ञानाचा उपयोग सर्वात अधिक होण्याजोगा असतो. कारण कवीचा संबंध त्याच्याशींच अधिक येतो इतर गोष्टींचा त्यापेक्षा कमी पण यांपैकी कोणत्या एखाद्या गोष्टीचा उपयोग होणारच नाही असें नाही. कोणत्याहि ज्ञानाचा उपयोग केव्हा कसा होईल याचा नेम नसतो. अलीकडे काव्यांत शास्त्रीय उपमांचा उपयोग करण्यांत येतो. त्याला शास्त्रज्ञान खासच उपयोगी पडतें. बहुश्रुततेचा उपयोग काव्यामधील तपशील भरण्याला फार होतो. प्रतिभेने काव्यवस्तूची रूपरेखा स्थूल प्रमाणांत ठरते व व्यक्तिस्वभावहि स्थूलमानाने ठरतात. परंतु हा ठोकळ आराखडा सुचून किंवा ठरून भागत नाही. कथानकामधील बारिकसारिक जरूरीचे विशेष भरण्यांत प्रतिभेपेक्षा देशकालपरिस्थितिज्ञानच अधिक उपयुक्त होतें. व्यक्तींच्या स्वभावरेखा, त्यांमधील सूक्ष्म अशा खाचाखोंचा रंगविल्याने वैशिष्ट्यपूर्णच नव्हे, तर जिवंत अशा वठतात. यास मनुष्यस्वभावाचें प्रत्यक्ष ज्ञान जितकें विविध आणि जितकें अधिक असेल तितकें हवें असतें. नदी-

कांठच्या संध्यासमयाचें वर्णन केवळ कल्पनेने केल्यास हुबेहूब वठणार नाही, तो पाहिलेला असला पाहिजे; त्याचें पुस्तकी ज्ञानहि विशेष उपयुक्त होईल असें नाही. नौकाविहाराचें वर्णन करावयाचें आहे, व त्या विहारांतील बारिक तपशील माहीत नाही, कारण कवीने नौकाविहार केलेलाच नसला, तर त्या कवितेंतील वर्णन प्रत्ययकारी कसे व्हावें? नौका कशी असते, वल्ही कशीं मारतात, पाणी कसे उचंबळतें इत्यादि गोष्टी जर खरोखर माहीत नसतील तर उलट चुका होण्याचाच संभव अधिक, हुबेहूब प्रत्यय दूरच राहिला. तीच स्थिति मनुष्य-स्वभावज्ञानाची. इष्ट व्यक्तीचा स्वभाव दुष्ट वा उदात्त कसाहि रंगवावयाचा ठरविला तरी विशिष्ट परिस्थितींत तो कसा वागेल याची नुसती कल्पना अनुभव-ज्ञानापुढे फिकीच ठरेल. काव्याच्या स्थूल कल्पनेइतक्या याहि गोष्टी महत्त्वाच्या असतात. तेव्हा महत्त्वाकांक्षी कवीने या गोष्टीकडे दुर्लक्ष्य करून चालणार नाही. साध्या लहान लहान भावगीतात आपल्या भावनांचेंच चित्र काढावयाचें असल्याने विशेष बहुश्रुततेची आवश्यकता वाटणार नाही. परंतु कवीस एवढेंच करून भागत नाही. जीवनाचे जेवढें विशाल चित्र तो काढील तेवढें त्याचें मोठे-पण अधिक. तसें विशाल चित्र काढावयाचें असेल तर बहुश्रुततेवाचून गति नाही. ही नसली तर कालविपर्यासादि दोष होण्याचा संभव फार. कारण नुसत्या कल्पनेने देशकालपरिस्थितीचें ज्ञान होत नसून तें आपल्या भोवतालच्या जगाच्या अनुभवाने व अवलोकनानेच होतें.

व्युत्पत्तीच्या मर्यादा—

व्युत्पत्तीचें काव्यनिर्मितीमधील स्थान असें महत्त्वाचें असलें तरी प्रतिभा, किंवा भावनात्मकता यांच्या मानाने तें गौणच राहणार. वर जिचें वर्णन केलें आहे, तेवढी विद्वत्ता नसूनहि प्रतिभेच्या जोरावर कांही काव्यें चिरंजीव झालीं आहेत असे दिसून येईल. परंतु प्रतिभेच्या अभावीं नुसत्या विद्वत्तेला तें साधेल की नाही याची मात्र शंका आहे. नुसत्या विद्वत्तेने व अभ्यासाने मोठमोठी लांबच लांब पद्यरचना करणें अशक्य नाही. पण अशा काव्यास मान्यता आणि चिरंजीवित्व मिळणें मात्र कठिण आहे. अनेक पंडित कवि विद्वत्तेच्या जोरावर काव्यलेखन करितात. याचें अगदी अलीकडील उदाहरण विद्याधर वामन भिडे यांचें आहे. पण एका पिढीच्या आंतच त्यांचें कवि म्हणून नांव स्मृतिगतहि

झालेलें दिसत नाही. समकालीनांनीहि त्यांस मान्यता दिली नाही. विद्वत्तेच्या जोरावर काव्यप्रान्तांत मोठेपणा आणि चिरकालीन स्थान मिळवूं म्हणणें खोटें आहे. विद्वत्तेमुळे व्याकरणशुद्ध, वृत्तदृष्ट्या चमत्कृतिपूर्ण, प्रासंगिक व कदाचित् कांही काल लोकप्रिय ठरणारी कविता लिहिली जाईल. परंतु जगास हालवून सोडणारीं, सदैव आनंद देऊं शकणारीं अशीं काव्यें खासच निर्माण होणार नाहीत.

अभ्यास : कारण—

संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी सांगितलेलें तिसरें काव्यकारण म्हणजे सतत अभ्यास होय. तो अभ्यास काव्य लिहिण्यास व त्याची चर्चा करण्यास समर्थ अशा लोकांजवळ करावयाचा असे. त्यांच्या नेतृत्वाखाली पुनःपुनः काव्यरचना करीत राहणें म्हणजे अभ्यास होय. यांत प्रामुख्याने बाह्यांगाचाच विचार येतो. अंतरंग शिकवून साधेल किंवा शिकवितां येईल असें नाही. बाह्य सजावटीमधील किंवा एकंदर मांडणीमधील दोष टीकाकाराला किंवा काव्यज्ञाला सांगतां येणें शक्य आहे. निरनिराळीं वृत्तें व चाली, शब्दप्रयोग व त्यांच्या सूक्ष्म अर्थच्छटा या गोष्टींकडे कवीस लक्ष पुरवावें लागतें. वृत्तांवरील प्रभुत्व आणि भाषेची सफाई या गोष्टी सरावानेच यावयाच्या असतात. उपजतबुद्धीने हें होणार नाही. कित्येकांस माधुर्याची जाणीव इतरांपेक्षा अधिक सुलभतेने होईल. पण तें माधुर्य शब्दांमध्ये उतरवण्यास संवय हवी. यमकांचा स्वीकार केल्यावर यमकसाधन हा एक काव्यलेखनामधील उद्योगच होऊन बसतो. तें सफाईदारपणें साधण्याकरिता सतत लेखन ठेवावयास हवें. ह्या अगदी गौण आणि तात्त्विक गोष्टी सोडल्या तरीहि उपलब्ध सामग्रीची अगदी कलापूर्ण अशी मांडणी करण्याचें कौशल्य सतत अभ्यासानेच अंगीं येतें. आरंभ कसा करावयाचा, आणि प्रथम काय सांगावयाचें, शेवटपर्यंत काय लपवून ठेवावयाचें, शेवट कसा सुसंगत असूनहि अनपेक्षित करावयाचा इत्यादि गोष्टी एकदम जुळतात असें नाही. अभ्यासाचें महत्त्व याप्रमाणे तन्त्रविषयक बाबींमध्येच आहे हें दिसून येईल. हें तन्त्र जाणत्या लोकांना आपलें लेखन दाखवून प्रत्यक्षपणें किंवा त्यांच्या लेखनाचा सूक्ष्म अभ्यास करून, आत्मसात् करणें शक्य असतें. तें आत्मसात् झाल्याने काव्याचें बाह्यांग तरी निर्दोष होतें.

काव्यज्ञापासून शिकावयाच्या गोष्टींमध्ये कोणत्या गोष्टींचा समावेश हेमचंद्राने आपल्या काव्यानुशासनांत केला आहे हें पाहणें हें आजच्या काव्य-रचनेच्या दृष्टीने कदाचित् उपयुक्त नसलें, तरी मनोरंजक वाटल्यावाचून राहणार नाही. कांही गोष्टी खऱ्या असूनहि काव्यांत घालावयाच्या नाहीत असा पूर्वी संकेत असे. वसंतऋतूंत मालतीलतेचा उल्लेख करावयाचा नाही. चन्दनाला फुलें व फळें असूनहि त्याचा निर्देश करावयाचा नसे. कृष्णपक्षांत मध्यरात्रीनंतर चांदणें असले तरी ती रात्र अंधाराचीच समजावयाची, शुक्लपक्षांत त्या वेळीं अंधार असूनहि तो नाही असें समजावयाचें; कामी जनांचे दांत आणि कुंदाच्या कळ्या पांढऱ्या कधीच नसावयाच्या; कमळाची कळी पांढरी नसावयाची, ती हिरवी समजावयाची, इत्यादि पुष्कळ गोष्टी जशा आहेत तशा वर्णन करावयाच्या नाहीत. उलट पक्षीं कांही गोष्टी नेहमी किंवा पुष्कळ वेळा अशक्य आणि असंभाव्य असूनही त्या शक्य मानावयाच्या असत. नदीमध्ये पद्मे किंवा नीलोत्पलें असणें, कोणत्याहि पर्वतावर सुवर्ण आणि रत्नें मिळणें, अंधकार हा मुठींत धरण्याजोगा पदार्थ असणें, चन्द्रप्रकाश घागरीत भरून नेतां येणे, यश व हास्य, अकीर्ति व पाप, राग व अनुराग यांचा रंग अनुक्रमें धवल, कृष्ण व तांबडा असणें, चकोराने चंद्रिकापान करणें, चक्रवाक पतिपत्नी रात्रीं नदीच्या किंवा जलाशयाच्या निरनिराळ्या तीरावरच असणें, या गोष्टी या दुसऱ्या प्रकारांत पडतात. त्याचप्रमाणे वस्तुस्थितीस धरून नसणारे अनेक निर्बन्ध पाळावे लागतात. मगर समुद्रांतच असावयाचे, मलयावरच चंदनाचीं झाडें वाढावयाचीं, कोकिलांनी वसन्तांतच कूजन करावयाचें, मोर वर्षा ऋतूंतच नाचावयाचा इत्यादि. या साऱ्या गोष्टी अभ्यासाने लक्षांत राहतात: शिवाय पूर्वीच्या कवींस, अगदी महाकवींसहि, निरनिराळे बन्ध, समस्यापूरण, प्रहेलिका, यमकांचे विविध प्रकार यांमधील आपलें प्रावीण्य दाखवावें लागे. अर्थात् त्यांची सवय असावी लागे. या गोष्टींची आजच्या, किंवा खऱ्या काव्यास, कितपत आवश्यकता आहे हा विचार सोडून दिला तरी बरीच मोठी काव्यरचना करावयास सतत अभ्यासाने येणारी भाषेवरील प्रभुता, कल्पनांची सहजसुलभता, वृत्तादिकांशी पूर्ण परिचय इत्यादि गोष्टी आधुनिक कवीसहि जितक्या अधिक प्रमाणांत लाभतील तेवढ्या पाहिजेतच. चमत्कारिक कविसंकेत पाळणें, नसलेल्या गोष्टी आहेत व असलेल्या नाहीत असें समजणें हें आधुनिक

कवितेच्या स्वातंत्र्याच्या व स्वाभाविकतेच्या कालांत चालू शकणार नाही. परंतु, म्हणून कवीस अभ्यासाची कांहीहि जरूरी नाही, स्फूर्तीने येतील ते बोल खरे, त्यांमध्ये साफसफाई न करितां ते तसेच पुढे मांडावयाचे, त्यांतच खरें काव्य आहे असें समजणें योग्य नव्हे. कवीच्या मनाचे सहजोद्गार म्हणजेच काव्य हें कितीहि खरें असलें तरी त्यांत असंबद्धता, थिलथिलीतपणा, खडबडीत रचना, पुनरुक्ति, इत्यादि दोष नसतील तर तें इष्टच आहे. बाह्यांग सुंदर असेल, निदान निर्दोष असेल तरच अतरंगाकडे लक्ष वेधतें. नुसत्या प्रतिभेच्या जोरावर हें सारें जुळेल असें समजणें घमेंडीचें होईल. त्याने बचाव तर होणार नाहीच, उलट हंसें मात्र व्हावयाचें.

शारीरिक स्वास्थ्य-

आतापर्यंत ज्या काव्यकारणांची चर्चा केली, तीं कारणें काव्याचीं उत्पादक कारणे झालीं. यापुढे ज्या कारणांचा विचार करावयाचा आहे, तीं साहाय्यक कारणें आहेत असे म्हणणें योग्य होईल. ‘ काव्यमीमांसा ’ कार राजशेखर याने प्रतिभा, व्युत्पत्ति, आणि अभ्यास यांच्याशिवाय आणखी जीं चारपांच कारणें सांगितलीं आहेत, त्यात स्वास्थ्य आणि अनिर्वेद अशीं दोन आहेत. पहिल्याचा अर्थ काव्य करण्यास बहुतांशीं आवश्यक असणारी फुरसत असा होईल. अनेक उद्योगांच्या जंजाळांत सांपडलों असतां आपणांस काव्य काय, किंवा इतर लेखन काय, अशक्यच होतें. पोटाची विवंचना पाठीमागे आहे, त्याकरिता रात्रीं नसला तरी सबंध दिवसभर उद्योग करावयास हवा आहे. कांही सामाजिक कार्येंहि चुकत नाहीत. हीं अनेक व्यवधानें असतांना कवींकडून काव्यरचना होत नाही अशी तक्रार करणें म्हणजे थोडेसें सहानुभूतिशून्यतेचें नाही काय ? मिल्टन्चीं ‘ स्वर्हानि ’ आणि ‘ स्वर्गपुनःप्राप्ति ’ यासारखीं महाकाव्यें एकांतांत फुरसतींतच लिहिलीं गेलीं. वर्ड्स्वर्थ्ला काव्यलेखनाखेरीज दुसरा कांही उद्योगच नव्हता. ब्राउनिंग्-टेनिसन् इत्यादि कवींची तीच स्थिति होती. डान्टेने आपलें महाकाव्य परदेशवासांत, पण एकांतांत लिहिलें. कालिदासालाहि राजाश्रय चांगला होता असें मानण्यांत येतें. यावरून विपुलकाव्यनिष्पत्तीस स्वास्थ्य कसे आवश्यक आहे तें दिसून येईल. काव्य करतांना मनाची विषयाशीं एकतानता व्हावी लागते. तरच स्वतः निर्मिलेल्या निरनिराळ्या प्रसंगांशीं आणि

व्यक्तींशीं तादात्म्य पावता येतें. त्यावेळीं थोडाहि व्यत्यय आला तर तादात्म्यभंग होतो. पुढे पुनः स्फूर्ति केव्हा येईल याचा नेम नसतो. स्वास्थ्य असलें की नेहमी ध्येयविषयाची चिन्ता असते. डोळ्यांपुढे तोच विषय असल्याने अनेक कल्पना सुचतात.तेंच वातावरण कायम ठेवल्याने स्फूर्तिप्रसंगहि अनेक येतात,व काव्यरचनेस जोर मिळतो. काव्याचा प्रसंग किंवा विशिष्ट रचना सुचण्यास स्फूर्तीचा एकच क्षण पुरेसा असला, तरीहि ती व्यवस्थितपणे शब्दांत उतरण्यास प्रयत्न, निदान काल व थोडेसे परिश्रम तरी लागतात. काव्य सुचणें हें दैवी काम ठरलें, तरी तें लिहून काढणें हें व्यावहारिक काम आहे. तें होण्यास निर्वेध वेळ लागतो यांत मुळींच शंका नाही. स्वास्थ्य हें याप्रमाणे एक आवश्यक असें काव्य-निष्पत्तीचें साहाय्यक कारण आहे.

मानसिक स्वास्थ्य—

यास जवळचें दुसरें कारण म्हणजे मानसिक स्वास्थ्य. यालाच राजशेखर अनिर्वेद असें नांव देतो. नुसतें शारीरिक स्वास्थ्य आणि फुरसत असून भागत नाही. मनास जर इतर विवंचना लागलेल्या असतील, तर शारीरिक स्वास्थ्य मिळूनहि त्याचा कांही उपयोग होणार नाही. पोटाच्या विवंचनेखेरीज इतर अनेक भानगडी मनुष्याच्या पाठीमागे असतात. गृहकलह, लोकक्षोभ, अनारोग्य, मृत्यूमुळे झालेलीं दुःखें, अशा अनेक गोष्टी असतात की ज्या कवीचा मनःप्रान्त व्यापून असतात. इतर कांहीच सुचेनासें होतें अशा वेळीं सत्य व्यवहारांतील गोष्टी सोडून त्याला आपल्या मानससृष्टीकडे लक्ष देणें शक्य तरी आहे काय ? फुरसत असली तरी मन कोठे मोकळें असतें ? टेनिसन्‌चा मित्र मृत्युमुखीं पडल्याने त्यास इतर कांही न सुचून कांही काल तरी त्याच्या काव्यनिष्पत्तीमध्ये व्यत्यय आलाच ! अशामुळे काव्य आधी सुचणार कसें ?सुचलें तरी लिहून होणार कसें ? शरीरस्वास्थ्याइतकेंच, किंबहुना अधिकच मनःस्वास्थ्य हवें. काव्याचा संबंध मनाशींच आहे. तें शारीरिक काम नव्हे. मानसिक स्वास्थ्य किंवा अनिर्वेद हेंहि काव्यरचनेचें साहाय्यक कारण होय.

परिस्थिति—

या कारणांबरोबर आणखीहि कांही गोष्टींचा विचार येथे केल्यावाचून ही

कारणचर्चा संपूर्ण होणार नाही. त्यांचा काव्यनिष्पत्तीशीं प्रत्यक्ष संबंध नसला, तरी अप्रत्यक्ष बराच आहे. कोणत्याहि कवीच्या काव्यास, किंवा एखाद्या काव्य-कालखंडास जें कांही विशिष्ट स्वरूप प्राप्त होतें, त्यास त्याच्या आजूबाजूची सृष्टि व त्या काळची राजकीय आणि सामाजिक परिस्थिति कारण असते. प्रत्यक्ष काव्यलेखनांत हिचें क्वचितच साहाय्य होतें. परंतु ही परिस्थिति कवीवर आणि त्याच्या मनावर एक कायमचा ठसा उठवीत असते. ऋग्वेदकालीन काव्यावर नैसर्गिक घडामोडींचा किती मोठा परिणाम झाला आहे हें नुसतीं उषःसूक्तें वाचून प्रत्ययाला येईल. भयंकर वादळें, अतिवृष्टि, प्रखर सूर्य, आह्लाददायक उषा यांचीं प्रतिबिंबें या काव्यांत दिसून येतात. या निसर्गातील शक्तींशीं टक्कर देण्यास लागणारे बेगुमानपणा, व्यावहारिकपणा आणि आशावादीपणा हे गुण त्यांत दिसतात त्यास कारण ऋग्वेदकालीन कवींची बाह्य परिस्थितीच होय. इंग्लंडमधील Lake Poets च्या मनावर आजूबाजूच्या निसर्गाचें केवढें स्पष्ट चित्र वठलें होतें ! निसर्गाच्या शक्तींचा परिणाम प्रकृतिभेदाप्रमाणे निरनिराळ्या कवींवर निरनिराळा होईल. स्वभावतः गंभीर अशा कवीस त्यामधील गंभीर व उदात्त भागच अधिक आकृष्ट करील, तर प्रकृत्या आनंदी व बेगुमान अशा कवीवर निसर्गाचा आशादायक असाच परिणाम होईल. निसर्गाचा परिणाम जेवढा होतो, त्यापेक्षाहि राजकीय आणि सामाजिक परिस्थितीचा अधिक होणें साहजिक आहे. त्यांचा आपल्या जीवनाशीं अधिक निकटचा आणि जिव्हाळ्याचा संबंध असतो. कवीचें व त्याच्या समाजाचें हित व भवितव्य या राजकीय आणि सामाजिक परिस्थितीवर फार अवलंबून असतें. परतंत्रतेंत पदोपदीं गुलामगिरीची आठवण करून देणाऱ्या गोष्टी घडत असतात, त्यामुळे मनःक्षोभ होतो, भावना उत्कट होते आणि शब्दांत रूपांतर पावते. दुःखाचे प्रसंग भावनांना जेवढी चालना देऊं शकतात तेवढे सुखाचे प्रसंग देऊं शकत नाहीत. म्हणून परतंत्र देशांत राजकीय परिस्थिति काव्यास कारण होते, निदान त्याला वळण देते. आम्ही स्वतंत्र होतों, सुखी होतों, त्यावेळीं शृंगाराखेरीज इतर कांही आमच्या काव्यांत आढळलें नाही. स्वतंत्र असूनहि काळ धामधुमीचा होता, तेव्हा राजकारणामुळे शाहीरी काव्यास उत्तेजन मिळालें. यासारखाच परिणाम सामाजिक परिस्थितीचा होतो. राज्यकर्त्यांपेक्षाहि आपला समाज आपल्यास अधिक जवळ आहे. आपलें रोजचें आयुष्य आपल्या बरोबरीच्या,

आपल्या भोवतालच्या लोकांतच जातें. त्यांच्या गुणावगुणांचा परिणाम आपल्या-वर होत असतो. सामाजिक जुलमी रूढींच्या जबरदस्त दडपणामुळेच कित्येक कवींना स्फूर्ति मिळाली आहे. केशवसुतांच्या परंपरेमधील कांही भाग या रूढीं-मुळेच आलेला आहे. अशाप्रकारें अनेक प्रकारची परिस्थिति कवीस न कळत त्याच्यावर संस्कार करीत असते, व तिचें स्पष्ट प्रतिबिंब कवीच्या काव्यांत उमटतें. कवि कितीहि प्रतिभाशाली असला तरी तो परिस्थितीच्या परिणामांतून सर्वस्वीं सुटूं शकत नाही. परिस्थितीचें उल्लंघन करून थोड्याबहुत प्रमाणांत प्रतिभाशाली कवि भविष्यकालाकडे पाहूं शकला, तरी त्यापेक्षा तो परिस्थितीच्या बंधनांतच अधिक असतो. काव्याच्या स्वरूपास विशिष्ट वळण मिळण्याचें हें एक कारण असल्याने त्याचाहि विचार इतर कारणांबरोबर करावा लागला.

'काव्यमीमांसा'कारांनी विद्वत्कथा, भक्ति, स्मृतिदृढता इत्यादि जीं आणखीहि कारणें दिलीं आहेत, त्यांचा समावेश वर आलेल्या कारणांत तरी होतो, किंवा त्यांचा विचार करण्याचें तादृश कारण नाही. अशी बारिकसारिक कारणें पाहूं लागलों, तर कोणती गोष्ट इतर कोणत्या गोष्टीचें कारण होणार नाही ? तेव्हा हा विचार येथेच थांबविणें बरें.

प्रकरण ४ थें

अर्थविचार आणि शब्दशक्ति

काव्याचें शरीर म्हणजे शब्दार्थ होत असें आपण पहिल्या प्रकरणांत पाहिलें आहे. काव्यनिर्मितीची उद्दिष्टें आणि तिचीं निरनिराळीं कारणे यांचा विचार केल्यावर साहजिकच या काव्यशरीराकडे वळणें प्राप्त होतें. शब्द व त्यांचे विविध अर्थ यांच्या साहाय्यानेच ध्वन्यर्थ किंवा रस यांची निष्पत्ति होत असल्याने हाहि विचार काव्यविचारामध्ये येतो. वस्तुतः शब्दांचे अर्थ काय होतात, त्यांची अर्थवाहनाची शक्ति कशा प्रकारची असते इत्यादि विचार वैयाकरणांच्या कक्षेंतला, निदान भाषा आणि व्युत्पत्ति जाणणाऱ्यांच्या कक्षेंतला आहे. म्हणूनच त्या विचारांत काव्य कमी असतें, किंवा नसतेंहि. संस्कृत साहित्यशास्त्रांत सर्वात तात्त्विक, अवघड आणि नीरस असा कोणता भाग असेल तर तो हा आहे. साहित्यालाहि हा विचार एका दृष्टीने करणे भाग आलें. शब्द कसे किंवा कोणत्या अर्थी वापरले असतां ते काव्य निर्माण करूं शकतात हें पाहणें हीच ती दृष्टि होय. शब्दांचा रूढ परिचित अर्थाने उपयोग केला असतां तो अनेक वेळा आकर्षक होत नाही. ते अलंकारिकपणें योजिले की चमत्कृति निर्माण करूं शकतात. एक स्वभावोक्ति अलंकार सोडला तर बाकी सर्व अलंकारांत शब्दांचा उपयोग साध्या सरळ अर्थाने क्वचितच होतो. स्वभावोक्तीमधील चमत्कृति मूळ विषयांतच असते, म्हणून सरळ शब्द योजिले तरी तें लेखन मनोरम व आकर्षक होतें. पण विषयांत इतकें रम्यत्व नसेल तर, शब्दांच्या कुशल योजनेने तो आकर्षक होतो; किंवा असलेल्या रम्यपणामध्ये अधिक भर घालितां येते. शब्द सरळपणें न योजितां वक्रपणें योजिले असतां काव्य निर्माण होतें व काव्याचें हेंच रहस्य आहे असें वक्रोक्तिजीवितकार कुन्तक याने सांगून ठेवलें आहे. यामुळे सरळ व प्रत्यक्ष अर्थापेक्षा इतर असे आणखी कोणते अर्थ शब्दांना असूं शकतात याचा विचार सुरू झाला. या विचारास साहित्यशास्त्रांत जें स्थान मिळालें, तें मात्र साधारण उशीराच मिळालें. ध्वनिकार आणि आनंदवर्धन यांनी ध्वन्यर्थाची काव्याचा आत्मा म्हणून घोषणा केली, ती ९-१० व्या

शतकांत आणि या विचाराला विशेष चालना मिळाली तीहि या घोषणेमुळेच. त्याआधी दण्डी, भामह, उद्भट, रुद्रट इत्यादि साहित्यशास्त्रज्ञ होऊन गेले; परंतु त्यांच्या ग्रंथांत या विषयाचा परामर्श नाही. उलटपक्षीं, मम्मट, रुय्यक, हेमचंद्र, विश्वनाथ, अप्पय दीक्षित आणि जगन्नाथ हे जे मागाहूनचे साहित्यज्ञ, त्यांच्या ग्रंथांत या विचाराला स्थान मिळालेलें दिसतें. यावरून ध्वन्यालोकामुळे हा विषय काव्यशास्त्रांत आला असें साहजिकच अनुमान निघतें. नवीन मतास विरोधक हे असावयाचेच, त्याप्रमाणे ते ध्वनिमतालाहि निघालेच. ध्वनिमताबरोबर शब्दांच्या ध्वन्यर्थास आणि तो अर्थ प्रकट करण्याच्या त्यांच्या व्यञ्जनाशक्तीसहि विरोध झाला. महिमभट्टाने प्रत्यक्ष व सहेतुक, आणि भट्टनायक व कुन्तक यांनी अप्रत्यक्ष असा हल्ला या ध्वनिमतावर केला. पण त्याचा फारसा परिणाम झाला नाही. पुढील ग्रंथांमधून या विषयास कायमचें स्थान मिळालें. इतकेंच नव्हे, तर त्यावर ' अभिधावृत्तिमातृका ', 'वृत्तिवार्तिक', ' शब्दव्यापारविचार ', असे स्वतंत्र ग्रंथ निर्माण झाले. त्याकरिता जरी नसलें, तरी काव्यशरीराचें यथार्थ स्वरूप लक्षांत यावें म्हणून येथेहि ती चर्चा करावयास हवी.

त्रिविध शब्द आणि त्रिविध शक्ति—

या विषयासंबंधी संस्कृतमध्ये झालेल्या चर्चेत मुख्य असे शब्दांचे तीन प्रकार मानले गेले आहेत. खरें पाहिलें असता शब्दांचा प्रकार एकच, म्हणजे शब्द तोच; परंतु त्या शब्दांत तीन निरनिराळ्या शक्ति असल्याने त्याचा अर्थ तीन निरनिराळ्या प्रकारचा होतो. म्हणून तो शब्दहि तीन प्रकारचा मानावयाचा व त्याचे अर्थहि तीन प्रकारचे मानावयाचे. त्या तीन शक्ति म्हणजे अभिधा, लक्षणा आणि व्यञ्जना या होत. अभिधाशक्तीने सांगितला गेलेला हा त्या शब्दाचा वाच्यार्थ होय, लक्षणेने प्रकट झालेला त्या शब्दाचा अर्थ लक्ष्यार्थ म्हटला जातो, व व्यञ्जनेने कळलेला अर्थ हा ध्वन्यर्थ मानला गेला आहे. वाच्यार्थ प्रकट करीत असतां त्या शब्दाला वाचक शब्द म्हणतात, तो त्या विशिष्ट अर्थाचा वाचक आहे म्हणून. लक्षणेने प्रकट केलेला लक्ष्यार्थ जेव्हा शब्द सांगतो, त्या वेळेस त्यालाच लाक्षणिक शब्द म्हणावयाचें; व ध्वनित अर्थ प्रकट करीत असतां त्या शब्दास त्या अर्थाचा व्यञ्जक असें म्हणावयाचें. यांचाच विचार तपशीलवार करूं.

अभिधा-वाच्यार्थ-वाचक शब्द—

शब्दाची पहिली व मुख्य शक्ति म्हणजे अभिधा होय. कोणत्याहि शब्दाचा सरळ, व त्याचें उच्चारण झाल्याबरोबर मनांत उतरणारा असा, जो अर्थ तो त्याचा मुख्य अर्थ होय. त्यालाच वाच्य अर्थ म्हणतात. असा वाच्यार्थ प्रकट करण्याची शक्ति प्रत्येक शब्दांत असते असें मानलें जातें, व तिला अभिधा शक्ति असें नांव आहे. काव्याला अनुकूल असे कुसुम, मंजरी, कोकिल, वायु, चंद्र, संध्याकाल, रजनी इत्यादि शब्द उच्चारल्याबरोबर प्रथमतः एकेकच व सरळ अर्थ मनांत येतात, व ते सरळ अर्थहि काव्य-निर्मितीस पुरे होण्याजोगे असतील. हा अर्थ या शब्दांना कसा आला, कोणी दिला इत्यादि विचार काव्यशास्त्रामधला नसून भाषाशास्त्रांतला आहे. त्या शब्दांचा तो अर्थ, किंवा तो शब्द व तो अर्थ यांचा संबंध, आजमितीस सिद्ध आहे एवढें लक्षांत घेतलें म्हणजे पुरें आहे. तथापि या वाच्यार्थाला दुसरें एक नांव आहे व त्यास अनुसरून अभिधेला एक प्रतिशब्द साहित्यचर्चेत योजला जातो म्हणून तद्विषयक कांही चर्चा करणें आवश्यक होतें.

संकेत आणि संकेतितार्थ—

वाच्यार्थाला किंवा मुख्यार्थाला संकेतितार्थ असा दुसरा शब्द आहे. संकेत म्हणजे एक प्रकारचा ठराव. तो दोन किंवा अधिक व्यक्तींमध्ये होऊं किंवा असूं शकतो. अमुक उच्चाराच्या शब्दाला अमुक अर्थ असावा, किंवा अमुक शब्दोच्चार झाला की अमुक अर्थ समजावा अशी परस्परांची आपसांत कांही समजूत असल्याखेरीज एकाचा दुसऱ्याला अर्थच समजणार नाही. असा अर्थ कां समजावयाचा याला विशेष कारण देतां येत नाही. पुरातन कालापासून मान्यता मिळालेले हे शब्द व अर्थ असतात. सर्वच परमेश्वराने निर्मिलें आहे या समजुतीस धरून, शब्दांना त्यांचे वाच्यार्थ हे ईश्वरेच्छेने मिळाले आहेत असें समजून, कोणी पाहिजे तर ‘ अस्मात् शब्दात् अयम् अर्थः बोद्धव्यः इत्याकारा ईश्वरेच्छा एव अभिधा ’ अशी त्या अभिधेची अथवा संकेताची व्याख्या करावी. कित्येक लेणीं किंवा जुनीं देवळें कोणीं खोदलीं आणि बांधलीं हें लोकांना माहीत नसलें की त्यांच्या प्रचंडपणामुळे ती पांडवांनी केलेली कृति आहे असें ते म्हणतात, त्यांतलाच हाहि भाग होय. शब्द व भाषा इतकी जुनी आहे की

संकेत कोणी केले हें आपल्यास कळत नसतें. म्हणून ईश्वराकडे आपण त्यांचें कर्तृत्व सोंपवून मोकळे होतो. खरें पाहतां माणसांनीच हे संकेत रूढ केलेले असतात, हें आज जे नवे पारिभाषिक शब्द आपण निर्माण करून वापरावयास लागतों, त्यावरून कळून येईलच इतक्या जाणीवेने व सहेतुकतेने व्यवहारांतले सारे शब्द निर्माण होत नाहीत हें खरें. कोणी तरी आपल्या मनांतील अर्थ प्रकट करण्यास कांही तरी उच्चाराचा शब्द काढतो आणि बोलतो; ऐकणारास तो पटतो व अर्थहि कळतो. तोहि त्याचा त्याच अर्थी उपयोग करितो, अशा पद्धतीने इतरांनाहि तो शब्द व त्याच्याशीं संबद्ध असलेला अर्थ मान्य होतो, व तो शब्द रूढ होतो. हे शब्द अनेकांच्या मूक संमतीनेच का होईना, पण ऐकमत्याने रूढ होतात. या ऐकमत्यासच संकेत असें म्हणावयाचें. हें ऐकमत्य हीच त्या शब्दाची शक्ति. आणि तिलाच अभिधा असें म्हणतात.

संकेताचें अतात्त्विक स्वरूप—

या संकेताचें स्वरूप अतात्त्विक आहे म्हणजे त्याला कांही कारण, किंवा त्याची कांही उपपत्ति, आपण देऊं शकत नाही. जाणीवेने निर्माण केलेल्या पारिभाषिक शब्दांपाठीमागे कांही विचारसरणी असते. म्हणजे मूळ कांही नामें किंवा धातु घेऊन त्यांच्या अर्थाशीं संबद्ध अशा नवीन अर्थांना आपण या मूळ शब्दात कांही ठराविक पद्धतीने फेरफार करून नवीन शब्द बनवितों. पण भाषेतील अनेक मूळ शब्द किंवा धातु यांना मात्र आपण कांही विचाराने अर्थ दिलेले असतात असें नाही. अश्व याचा अर्थ एक चतुष्पाद, जलद धावणारा, उमदा प्राणी असाच कां घ्यावयाचा, एखादा पक्षी असा कां घ्यावयाचा नाही याला कांही कारण देतां येत नाही, आणि कवि कितीहि शब्दसृष्टीचा ईश्वर असला तरी त्याला हें करतां येणार नाही. तसेंच कित्येक नामांची उत्पत्ति कांही धातूंपासून झाली आहे असें सांगण्यांत येतें. तें मान्य केलें तरी ती विशिष्ट प्रकारानेच कां झाली यालाहि आपल्यास कारण देतां येत नाही. कु=शब्द करणें या धातूपासून ‘कवी’ची उत्पत्ति झाली असें मान्य करूनहि तो शब्द कवि असाच कां व्हावा, कव, काव, कुव असा कां होऊं नये याचीं कारणें सांगतां येत नाहीत. तसेंच कवि आणि कावळा हे दोन्ही शब्द एकाच धातूपासून झाले असें म्हटलें तरी कवि शब्दाचा अर्थ कावळा कां झाला नाही, आणि ‘कावळा’ याचा अर्थ

कवि कां होऊं नये यालाहि कारण सांगता येणार नाही. कोणी तरी कसा तरी तो उच्चार त्या अर्थी केला व तो मान्य झाला, एवढीच गोष्ट आज दिसते. आणि धातूंपासून नामें झालीं म्हटलें तरी त्या धातूंना अर्थ कोणी कसे दिले हा प्रश्न शिल्लक उरतोच. सारांश, संकेताचें स्वरूप हे असे स्वैर व अतात्त्विक असतें हें गृहीत धरणें योग्य होईल. काव्यशास्त्रास यापलीकडे जाण्याची गरजहि नाही.

संकेतित अर्थ–जाति की व्यक्ति ?

संकेताचा विचार आपण संपविला, तरी सकेतित अर्थाचा थोडा विचार करावा लागेल. शब्दाला विशिष्ट वस्तूचा अर्थ असतो, की त्या वस्तूपाठीमागील कल्पनेचा असतो असा एक जुना वाद आहे. कोणत्याहि शब्दाच्या उच्चारा-बरोबर एखादी व्यक्ति डोळ्यांपुढे येते की जाति येते असे जाति-व्यक्ति हे पारिभाषिक शब्द वापरून आपल्यास विचारतां येईल. ‘राम’ शब्द उच्चारल्या-बरोबर रामनामविशिष्ट व्यक्ति आपल्या मनांत येते की मनुष्यत्वाची सामान्य कल्पना येते ? यापेक्षाहि एखाद्या सामान्य नामाच्या बाबतींत बघावें. ‘ घोडा ’ शब्द उच्चारल्याबरोबर एक आपण पूर्वी पाहिलेला विशिष्ट घोडाच मानसचक्षूं-पुढे उभा राहतो, की घोड्याची सबंध जाति उभी राहते ? याचें उत्तर असें, की घोडा शब्द उच्चारतांच आकारयुक्त अशी एक अश्वव्यक्ति तर मनापुढे येईलच, पण घोड्याचे सामान्य गुणहि लक्षांत येतील, व सामान्य गुणांची बेरीज म्हणजेच जातिकल्पना. अश्वव्यक्ति उभी राहील म्हटल्याने, त्या घोड्याचा रंग, किंवा उंची, किंवा स्थूलता किंवा कृशता हे गुण मनांत येतीलच असें नाही, किंवा आल्यास प्रत्यक्षांत एखादा घोडा दिसल्यास तीं चूक ठरण्याचा संभव आहे. तरीहि घोड्याची लांब व केसाळ मान, त्याचें ‘पुच्छ विशाल’, गाढवाच्या मानाने लांबी कमी असलेले कान, व एकंदर उमदा आकार असणारा चतुष्पाद प्राणी एवढी कल्पना खास येईल. त्यांत कोणताहि घोडा अतर्भूत होईल, परंतु अमुकच एक डोळ्यापुढे राहील असें नाही. ही जातिकल्पनाच मनांत येते असें नाही. जातिकल्पना म्हणजे गुणसमुच्चय होय, आणि गुण हे कांही आकारविशिष्ट आश्रयावाचून राहूंच शकत नाहीत. त्या गुणसमुच्चयास कांही अधिष्ठान लागतें. तें कांही आकारयुक्त असतें. अशी आकारयुक्त वस्तु म्हणजे व्यक्ति. तेव्हा जातिकल्पनेसहित व्यक्ति डोळ्यापुढे येते असें म्हणणें योग्य ठरतें. असे गुण मनांत आले तरच काव्यास

काव्यरूप मिळेल. गुणसमूह जितका अधिक प्रतीत होईल तितकें काव्य त्या त्या शब्दांत दिसेल. गुणविरहित नुसत्या आकृतिविशेषाला काव्यांत काय, पण इतर वाङ्मयांतहि महत्त्व राहणार नाही. कित्येकांच्या मतें (बौद्ध लोकांच्या) ही कल्पना भावरूप नसून अभावरूप असते. अश्व म्हणा, किंवा गज म्हणा, शब्द उच्चारल्याने त्याची कल्पना न येतां तदितर प्राण्याच्या अभावाचीच कल्पना मनांत येते असें त्याचें म्हणणें आहे. अभावावरच आधारलेल्या तत्त्वज्ञानाशीं हें कितीहि सुसंगत असलें, तरी मानसशास्त्राशीं विसंगत आहे, याची जाणीव त्यांनी बाळगली नाही. तेव्हा त्याची कल्पना ग्राह्य ठरत नाही. शब्दाचा वाच्यार्थ, मुख्यार्थ किंवा संकेतित अर्थ हा जातिविशिष्ट अशी आकृति-व्यक्ति असाच घेणे वास्तवतेस धरून होईल. असा अर्थ प्रकट करणारी शक्ति अभिधा किंवा संकेत, आणि असे शब्द म्हणजे वाचक शब्द होत.

लक्षणा आणि लक्ष्यार्थ—

पण प्रत्यक्ष भाषिक व्यवहारांत असे आढळतें, की शब्दांचा वाच्यार्थ किंवा मुख्यार्थ बोलणाराला कधी कधी अभिप्रेत नसतो. तो त्या ठिकाणीं लागत नाही, किंवा लावल्यास अनर्थ होईल. 'माझ्या ग दारावरनं! कोणा राजाचा हत्ती गेला!' अशा अर्थाचा स्त्रियाच्या ओवीचा एक चरण आहे. या चरणामध्ये दार शब्दाने दारच असा अर्थ अभिप्रेत नाही. तो तेथे लागत नाही. हत्ती घराच्या दाराच्या वरून जाऊं शकत नाही आणि जात नाही. तो दारापुढील रस्त्यावरून जाऊं शकतो व जातो. बोलणाऱ्याच्या मनांतहि दार असा अर्थ नसून त्यापुढील रस्ता असा अर्थ असतो. 'मी केशवसुत वाचला' या साध्या वाक्यांतहि केशवसुत याचा मनुष्य असा अर्थ नसून त्याने लिहिलेलें काव्य असा अर्थ अभिप्रेत असतो. आपण काव्यकादंबरी इत्यादि लेखन वाचूं शकतों; माणूस नव्हे. 'आणखी एक पेला घ्या' असें आपण एकाद्यास म्हणतो, परंतु त्याला पेला देण्याऐवजीं त्याच्याजवळ असलेल्या पेल्यांत आपण रस, चहा इत्यादि पेय घालतों. सारांश, शब्दांचे वाच्यार्थ बोलणाऱ्याच्या किंवा ऐकणाऱ्याच्या दोघांच्याहि मनांत नसून दुसरेच अर्थ असतात. हे त्या शब्दांचे सरळ अर्थ नव्हेत. वक्र, वाकडे असे अर्थ आहेत. यांनाच लक्ष्यार्थ असें म्हणतात. मूळ अर्थ ज्या दुसऱ्या अर्थास लक्षितो तो लक्ष्यार्थ. असा अर्थ प्रकट करण्याची जी

शक्ति आपण त्यावर आरोपित करितों, त्यांत मुळांत नसते, त्या शक्तीला लक्षणा असें म्हणतात. तिला उपचार, भक्ति अशींहि नांवें आहेत.

लक्षणेचें कारण—

हा लक्ष्यार्थ जर मुख्य नव्हे, मुख्यार्थ लागत नाही म्हणून जर तो आपल्यास शब्दावर आरोपित करावा लागतो आहे, तर आपण असें बोलतोंच कां असा प्रश्न साहजिकच पुढे येतो. त्याचें उत्तर असें की त्याला कांही कारण असतें. या कारणालाच प्रयोजन असें म्हणतात. तें प्रयोजन साध्य व्हावें म्हणून आपण असा वाकडा प्रयोग करितों. अशा प्रकारचा कोणताहि प्रयोग आपण प्रथम करितो, त्या वेळी तरी मनांत असें कांही तरी प्रयोजन असतेंच असतें. वर दिलेलें पहिलेंच उदाहरण आपण पाहूं. 'माझ्या दारावरून हत्ती गेला' असें म्हणण्यांत तो अगदी घराच्या जवळून, सहज पाहता येईल इतका जवळून गेला हें सांगावयाचें असतें. घरापुढील रस्त्यावरून असें सरळ म्हटलें असतें तर तें सरळच होतें. परन्तु तसें म्हटले असतें तर निकटत्वाची प्रतीति तितक्या जोरदारपणें झाली नसती, असें वाटल्याने बोलणाऱ्याने रस्त्याऐवजी दार शब्दाचाच उपयोग केला व असंभाव्यतेचा दोष पत्करूनहि त्याने मनांतील निकटत्वाचा अर्थ मात्र उत्कटत्वाने व्यक्त केला, यांत शंका नाही. ऐकणाराला प्रथम त्यांत अतिशयोक्ति वाटली असेल. परन्तु त्याला त्या अतिशयोक्तीचा अर्थ लगेच लक्षांत येतोच. तो त्या शब्दाचा दार असा वाच्यार्थ न घेतां त्या दारापुढील रस्ता असा अर्थ घेतोच, पण त्याबरोबर बोलणाराच्या मनांतील 'अतिनिकटत्वा'चा अर्थहि तो समजतो, व त्यांत काव्य आहे. लक्षणा याप्रमाणे काव्यास अधिक अनुकूल ठरते. 'केशवसुत वाचला' असें म्हणण्यांत केव्हा तरी कांही विशेष अर्थ असला पाहिजे. 'केशवसुत' या शब्दाचा 'केशवसुतांची कविता' एवढाच अर्थ तो समजतो असें नाही. ज्या कवितेंत केशवसुतांचें व्यक्तिमत्त्व पाहावयास मिळतें, त्यांचेंच जणू कांही दर्शन होतें आहे अशी त्यांची कविता वाचली असा अर्थ बोलणाराला प्रथम अभिप्रेत होता. 'केशवसुतांची कविता' वाचली असा सरळ, मुख्यार्थाचा बाध न होतां शब्दप्रयोग केला असता, तर हा व्यक्तित्वदर्शनाचा अर्थ आला नसता. तो अर्थ व्यक्त करण्याचा हा एक परिणामकारक व सुटसुटीत असा प्रकार आहे. बोलणाऱ्या मनांत हें जें साधावयाचें असतें

त्याला प्रयोजन असें म्हणतात. कित्येक शब्दप्रयोगांत तें स्पष्ट असतें. 'केशवसुत वाचला' या शब्दप्रयोगांत तें अंधुकच दिसतें. कित्येकांत तें सारखा प्रयोग केल्याने उरतच नाही. म्हणजे बोलणाराला आणि ऐकणाराला दोघांनाहि तें अभिप्रेत नसतें; पण केवळ रूढीमुळे तसें बोललें जातें. याचें उत्तम उदाहरण 'कुशल' या शब्दाचें. त्याचा आजचा वाच्यार्थ 'प्रवीण' 'निष्णात' असा आहे. पण तो मूळचा लक्ष्यार्थच आहे. कुशल याचा खरा वाच्यार्थ कुश म्हणजे दर्भ तोडणारा एवढाच आहे. जेव्हा दररोजच्या धर्मकर्माकरिता दर्भ तोडून आणावे लागत त्यावेळी तें एक थोडे बुद्धीचें, विवेचकत्वाचें काम असे. पुष्कळ निरनिराळ्या प्रकारचे गवत माजलेलें असे. त्यांत नेमके कुश जातीचें गवत म्हणजे दर्भ निवडून काढून ते तोडून आणण्यात हें विवेचकत्व दिसून येई. असें विवेचकत्व ज्याच्या ठिकाणीं दिसून येतें अशा दुसऱ्या प्रांतांतील माणसालाहि तो शब्द लावला की त्याचें त्या प्रांतांतील विवेचकत्व लक्षात येतें. तो वादविवादात अत्यंत कुशल आहे असें म्हणतांच खरोखर मुख्यार्थाचा बाध होतो. दर्भाचा आणि वादविवादाचा आज तरी अर्थाअर्थी संबंध नाही. तेव्हा मूळ अर्थामधील प्रवीणता या वादविवादाच्या प्रांतांतहि तितकीच दिसते असें सुचवावयाचें असे. आज मात्र असें झालें आहे की कुशल याचा मूळ अर्थ आपण विसरलों आहोत. म्हणून कुशल म्हटलें म्हणजे मुख्यार्थबाध झाला असेंहि आपल्या मनात येत नाही; मग लक्ष्यार्थ घेण्याचा खटाटोप कशाकरिता करावयाचा. कुशल शब्दास प्रस्तुत वादविवादाच्या संदर्भात आपण लाक्षणिक शब्द असें म्हटलें, तरी त्याचें प्रयोजन पाहण्याचें कारण नसतें; कारण बोलणाराच्या मनांत तें नसतेंहि. आता हा जो लक्षणेचा प्रयोग होतो तो केवळ रूढीमुळे होय.

लक्षणेस आवश्यक गोष्टी—

वरील विवेचनावरून हें लक्षांत आलें असेल की लक्षणेचा आश्रय करण्यास पहिली आवश्यक गोष्ट म्हणजे शब्दाचा मूळ अर्थ न लागणें, म्हणजेच मुख्यार्थबाध ही होय. दार, केशवसुत, कुशल इत्यादि शब्दांत हा मुख्यार्थबाध आहे. तो झाल्यावाचून लक्षणेकडे वळतांच येत नाही. दुसरी गोष्ट अशी की मुख्यार्थाच्या ऐवजी आपण जो दुसरा अर्थ घेतों, त्याचा मुख्यार्थाशीं कांही ना कांही संबंध

हवा. दार याचा दारापुढील रस्त्याशीं शेजाराचा संबंध आहे; म्हणून रस्ता असा अर्थ घेतां येतो. घराच्या परसांतील विहीर किंवा देवघरांतील देव असा आपण घेत नाही. त्यांचा आणि दाराचा संबंध नाही म्हणून आपण ते अर्थ घेत नाही. ' केशवसुत ' याचा अर्थ त्यांची कविता असा घेतो; त्या दोघांत कर्तृकर्मसंबंध आहे. त्या कवितेऐवजी कादंबरी असा घेत नाही, किंवा वाग्वैजयंती असा अर्थ घेत नाही. कारण आपल्याला माहीत आहे की केशवसुतांचा कादंबरीशीं कांहीच संबंध नव्हता, आणि वाग्वैजयंती त्यांची नसून गडकऱ्यांची आहे. ' आणखी एक पेला घ्या ' या आरंभी दिलेल्या उदाहरणात पेला हा मुख्यार्थ न घेतां त्यातील पेय असा अर्थ आपण घेतो. तेथे आधाराधेय संबंध आहे पेला हा आधार आणि पेय हें आधेय आहे पेला याचा अर्थ चमचा असा घेत नाही. तेव्हा दुसरी गोष्ट म्हणजे मुख्यार्थाचा लक्ष्यार्थाशीं कांही संबंध हवा. यालाच तद्योग असे म्हणतात. या दोन अटी पूर्ण झाल्यावर तिसरी गोष्ट अशी की असा वक्र प्रयोग करावयास कांही कारण पाहिजे; म्हणजेच प्रयोजन हवें. निदान तो प्रयोग इतक्या वेळा केला गेला पाहिजे की रूढीचा पाठिंबा त्याला हवा. लक्षणा याप्रमाणे मुख्यतः दोन प्रकारची असते. एक प्रयोजनवती व दुसरी निरूढा. निरूढा लक्षणा आरंभीं प्रयोजनवतीच असते. त्याखेरीज ती रूढ व्हावयाची नाही. पण नंतर रूढ झाल्यावर मात्र प्रयोजन नसतांनाहि आपण तसे प्रयोग करितो.

लक्षणेंतील काव्य—

लक्षणेंत थोडें थोडें असें बरेंच काव्य भरलेलें असतें. ' रस्ते फुलून गेले होते, ' ' तिची कळी उमलली होती, ' ' हंशा पिकला होता, ' ' गंगायमुना आल्या, ' ' सभा जिंकली, ' ' जग झोंपी गेलें होतें, ' इत्यादि अनेक वाक्प्रयोगांतून आपल्यास लक्षणेचेंच साम्राज्य दिसून येतें. फुलाची कळी उमलल्यावर जशी एक ताजी उत्फुल्लता प्रतीत होते, तशीच ती एखाद्या तरुणीच्या मुखावर दिसली की आपण तिची कळी उमलली होती असें म्हणतों. ' गंगायमुना आल्या ' म्हणजे दोन्ही नेत्रांतून अश्रुपूर आले असा अर्थ प्रतीत होतो. त्या अश्रुजलाविषयी अतिशयोक्तीने गंगायमुना असें आपण म्हणतों, व त्यांत काव्य आणतों. अति उपयोगामुळे त्यांतील काव्य आता नष्ट झालेलें असेल, पण तें

प्रथम तरी खास होतें. असे काव्य लक्षणेंत पुष्कळच भरलेलें असतें. पण बहुधा तें उपमेच्या स्वरूपाचें असतें. रूपक-उपमा-उत्प्रेक्षा यांचेंच कार्य या लक्षणानी होत असतें; पण हें काव्य गौण प्रकारचेंच असतें. शिवाय कालान्तरानें तें लुप्तहि होतें. यांत असणारी चमत्कृति पद्धतीमधीलच आहे. विषयामधील नाही. विषयामधील काव्य अधिक महत्त्वाचें असतें. तें काव्य बरेंचसे व्यञ्जनेमुळे प्रकट होतें. तें कसें तें आपण पाहूं.

व्यञ्जना—

अनेक वेळा असें होतें की लक्षणेस आवश्यक असणारा मुख्यार्थाचा बाध होत नाही. तो अर्थ सरळ लागतो. पण त्या शब्दांची शक्ति तेथेंच न थांबता पुढे आणखी काही अर्थाची प्रतीति करून देते. अशा मुख्यार्थापेक्षा अधिक अर्थ प्रतीत करून देणाऱ्या शक्तीला व्यंजना असे नांव मिळालें आहे. व्यञ्जना म्हणजे सूचना. व्यंग्यार्थ हा प्रत्यक्षपणें शब्दानी वाच्य असा नसतो, पण त्यांनीच सूचित असा असतो. मुख्यार्थ मनांत भरल्याविना या पुढील अर्थास वाव मिळत नाही असें म्हटलें तरी चालेल; पण तो मुख्यार्थात सामावलेला नसतो. मुख्यार्थ चूक आहे असेंहि म्हणतां येत नाही. मुख्यार्थास घेऊनच हा पुढील अर्थ प्रवृत्त होतो. उदाहरणानें हें अधिक स्पष्ट होईल. संस्कृतमध्ये ‘ सूर्य अस्तास गेला ’ हें या अर्थाचें सर्वपरिचित असें उदाहरण आहे. त्याचा उल्लेख एकदा मागे केला असला तरी येथे पुनः एकदा करणें सोईचें आहे. ‘ गतोस्तम् अर्कः ’ असें म्हटल्याबरोबर सूर्य मावळल्याचा बोध तात्काल होतो. परन्तु एवढाच अर्थ सांगून तें वाक्य थांबतें असे नाही. हें वाक्य कोण कोणाला बोलतो आहे, त्यावरून त्याचे आणखीहि सूचित असे वेगवेगळे अर्थ होऊं शकतात. चोरांमध्ये झालेल्या अशा संभाषणांत आता रात्रींच्या चौर्यकर्माच्या तयारीस लागण्याची सूचना असली, तर शेतकरी दमून आपल्या घरीं जाऊन स्वस्थ विश्रांति घ्यावी असें स्वतःस किंवा आपल्या सोबत्यास म्हणत असल्याची सूचनाहि त्यांच्या संदर्भांत तेंच वाक्य योजलें असतांना होईल. कर्मठ ब्राह्मणास ‘ आता संध्यावंदनाची वेळ झाली, ’ अभिसारिकेस ‘ आता अभिसरणाची वेळ झाली, ’ किंवा नवोढा पत्नीस ‘ आता पति घरीं यावयाची वेळ झाली, ’ अशा सूचनाहि त्याच वाक्यापासून मिळतील. संदर्भभेदाने हे सारे त्या तीन शब्दांचेच

भिन्न भिन्न असे सूचित किंवा ध्वनित असे अर्थ आहेत. या कोणत्याच अर्थात मुख्यार्थ बाधित होत नाही; किंवा हा अर्थ बाजूस ठेवून दुसरा अर्थ स्वीकारलाच पाहिजे असें होत नाही. म्हणून ही लक्षणाशक्ति नव्हे. तसेंच यांचा संदर्भ लक्षात न घेतला तरी मुख्यार्थ लागतोच. किंबहुना सूर्य अमुक एका वेळीं अस्तास गेला याची नोंद केवळ शास्त्रीय दृष्टीने करणाऱ्या हवामानखात्याचा संदर्भ घेतला तरी मुख्यार्थापलीकडे दुसरा अर्थ सूचित होत नाही. म्हणजे संदर्भाने प्रत्येक वेळीं मुख्यार्थापेक्षा इतर अर्थ कळेलच असे नाही. जेव्हा तो सूचित होतो, त्या वेळीं व्यञ्जनेचें कार्य चालत असतें. इतर वेळीं अभिधाच फक्त पुरते. ही व्यञ्जना किंवा सूचना एखाद्याच शब्दात असते असें नाही. सबंधच्या सबंध कविता व्यञ्जक असते. यशवंतांच्या 'बोगद्यांत' या कवितेंत वाच्यार्थ हा बोगद्यांत थांबलेल्या गाडींतील धूर खात बसलेल्या प्रवाशाचें वर्णन करीत असला, आणि मुख्यार्थबाध होत नसला, तरीहि आपण त्या कवितेचा दुसरा अर्थ घेतों. धड इकडे नाही आणि धड तिकडे नाही अशा जीवनाच्या अवस्थेंत कुचंबत पडलेल्या माणसाची परमेश्वरास काही तरी निकाल, आणि तोहि अनुकूल असा निकाल लावण्याची प्रार्थना असा दुसरा अर्थ तेथे कवीस अभिप्रेत आहे, व सहृदय वाचकास तो समजतोहि. तांबे यांची 'नववधू प्रिया मी' ही कविता वाच्यार्थाने घेतली तरीहि काव्यमय आहेच; पण जीवाची शिवाला परत मोक्षपदीं नेण्याची प्रार्थना या अर्थानेहि ती काव्यमय होते. विनायकांच्या सर्कशींतील पिंजऱ्यांतील सिंहास उद्देशून लिहिलेल्या कवितेचा वाच्यार्थ लागूनहि पारतंत्र्यांत असलेल्या शूर कर्तबगार माणसास कराव्या लागणाऱ्या हलक्या कामाचा अर्थ त्यांतून मिळतो. हे असे सारे अर्थ म्हणजे ध्वनित अर्थ, किंवा ध्वन्यर्थ, किंवा व्यंग्यार्थ होत. ते अर्थ देणारे शब्द ते व्यंजक शब्द होत, व हे अर्थ देण्यास शब्दांना समर्थ करणारी शक्ति म्हणजे व्यंजना होय. हे व्यंग्यार्थ मिळाले असतांना लेखन अधिक आकर्षक व रम्य होतें यांत शंका नाही. लक्षणेपेक्षाहि यांत अधिक काव्य प्राप्त होतें. म्हणून या तीनहि शक्तींत हीच सर्वांत काव्यानुकूल असते असा निर्णय पूर्वीच्या रसिक साहित्यशास्त्रज्ञांनी दिला आहे.

ध्वनि अथवा ध्वन्यर्थ—

याचमुळे बहुधा ध्वनिकारांनी या सूचित अर्थास फार महत्त्व दिलें. इतकें की हा सूचित अर्थ हाच काव्याचा आत्मा होय असेहि त्यांनी प्रतिपादन केलें. शब्द व वाच्यार्थ मिळून काव्यशरीर होतें. यांच्यामध्ये सूक्ष्मपणें असणारा हा ध्वन्यर्थ म्हणजेच त्या शरीरांतील आत्मा होय असें त्यांचें म्हणणें आहे, व जेथे मनास आकृष्ट करणारा इतर भाग नसेल, तेथे या अर्थालाच महत्त्व आहे यांत शंका नाही. पण अनेक चांगल्या कवितामधून हा ध्वनित अर्थ नसतो. मुख्यार्थच काव्यमय वाटतो. पहिल्या प्रकरणांत म्हटल्याप्रमाणे यशवंतांची ' आई ' ही कविता, किंवा त्याच विषयावरील पटवर्धन आणि केशवसुत यांच्या कवितांत ध्वनित अर्थ नाही म्हटल्यासच योग्य होईल. त्यांतून यांतील प्रत्येकाचें मातृप्रेम व्यक्त होतें, पण तें प्रत्यक्षपणेंच होतें. त्याला ध्वनित म्हणणें बरोबर होणार नाही. परंतु ध्वनीलाच महत्त्व द्यावयाचें असे ठरविल्यावर मग ही भावना म्हणजेच रसहि ध्वनितच असतो असा आग्रह ध्वनिकारांनी धरिला. एवढेंच नव्हे, तर जेथे भावना नसेल, जेथे अर्थ किंवा वस्तु ही सुद्धा ध्वनित नसेल, तथापि जेथे उपमादि अलंकार प्रत्यक्षपणें न आणतां त्यांची सूचना असेल, तेथेहि काव्य आणि त्याचा उत्तम प्रकार होतो असें त्यांनी म्हटलें. इतरत्र केवळ अलंकारास मुख्य काव्य नव्हे, चित्रकाव्य होय, अधम काव्य होय असें म्हटल्यावर, ते अलंकार वाच्य न होतां, ध्वनित केल्याबरोबर त्यांना पहिल्या प्रतीचा दर्जा प्राप्त व्हावा ही गोष्ट चमत्कारिक वाटते. यामुळे पुनः एकदा ' काय सांगितलें आहे ', यापेक्षा ' कसें सांगितलें आहे ' याला म्हणजे सूचनेच्या पद्धतीलाच प्राधान्य मिळालें, विषयाला नव्हे. आणि मग रीति, वक्रोक्ति इत्यादींवर काव्यात्मा या नात्याने जे आक्षेप घेतां आले, तेंच या ध्वनीसंबंधाने घेतां येतील.

ध्वनि हा शब्द कसा आला ?—

व्यञ्जना शक्तीच्या साहाय्याने कांही सूचितार्थ प्रकट करणाऱ्या शब्दार्थांना, म्हणजे शब्द व त्यांचा वाच्यार्थ या दोहींना, म्हणजे अशा काव्यशरीराला, ध्वनि असें नांव आलंकारिकांनी, म्हणजेच ध्वनि उपपत्ति पुढे मांडणारांनी प्रथम दिलें. ध्वनि हें अशा काव्यास म्हणावयाचें, आणि त्यांतून प्रकट झालेल्या सूचितार्थास ध्वन्यर्थ म्हणावयाचें. तोच व्यंग्यार्थ होय. ध्वनि हा शब्द काव्यशास्त्रांत व्याकरण-

शास्त्रांतून घेतला आहे. वैयाकरणांनी शब्दाचे दोन प्रकार मानिले आहेत. एक शाश्वत व चिरंतन स्वरूपाचा, व दुसरा अशाश्वत व विनाशी. एक किंवा अनेक वर्ण आपण एकामागून एक उच्चारतों व पुढे ते वर्ण हवेंत विरून जातात. अशा वर्णांनी बनलेला शब्द हा अशाश्वत असतो. पण तो शब्द आपल्या मनांत शाश्वत असा जो शब्द त्याला जन्म देऊनच नष्ट होतो. जो शाश्वत शब्द, त्याला वैयाकरण हे 'स्फोट' असें म्हणतात. हा 'स्फोट' मनात उभा राहण्यास जो वर्णोच्चारस्वरूप शब्द आपण कानांनी ऐकतों, त्यास ते 'ध्वनि' म्हणतात. या दोहोंमध्ये ध्वनि हा व्यञ्जक आणि स्फोट हा व्यंग्य असतो असे त्यांचे संबंध वैयाकरण मानतात. यासारखीच गोष्ट व्यञ्जक असे शब्दार्थ आणि व्यंग असा जो सूचित अर्थ त्याचीहि असते, म्हणून व्यञ्जक शब्दार्थांना ध्वनि असें नांव देऊन सूचितार्थाला ध्वन्यर्थ असें नांव ध्वनिकारांनी दिलें आहे.

अभिधामूल व्यञ्जना—

सूचितार्थ प्रकट करणारी शक्ति जी व्यञ्जना ती दोन प्रकारची असते. एक अभिधामूल आणि दुसरी लक्षणामूल. यांपैकी पहिलीचा विचार प्रथम करूं. पुष्कळसे शब्द असे असतात की ज्यांना दोन किंवा अधिक अर्थ अभिधा अथवा संकेत या शक्तीनेच प्राप्त झालेले असतात. उदाहरणार्थ, कर या शब्दाला संदर्भाप्रमाणे हात, किरण, जनतेकडून राजसत्तेस मिळावयाचा पैसा असे निरनिराळे अर्थ आहेत. हे सारे त्याचे वाच्यार्थच आहेत. तीर या शब्दास मराठींत नदीतट आणि बाण असे दोन मुख्यार्थ आहेत. 'मुका' या शब्दालाहि चुंबन आणि बोलावयास येत नसलेला मनुष्य असे दोन अर्थ आहेत. आपण साधें बोलत असतों त्यावेळीं, एका वेळेस एकच अर्थ आपल्यास अभिप्रेत असतो. पण जेव्हा तसें बोलत नाही, तेव्हा दोनहि अर्थ मनांत वागवून बोलतों. बोलतांना वरवर तरी एकाच अर्थाचा उपयोग करितां येतो. तो त्याचा त्या ठिकाणीं मुख्यार्थ किंवा वाच्यार्थ होय. तथापि दुसरा अर्थ वाच्य नसला तरी मनांत यावा अशी योजना बोलणारा करितो, व चाणाक्ष श्रोत्याच्या मनांत तो येतोहि. हा दुसरा अर्थ अर्थात् सूचित, ध्वनित, असा असतो. येथे ध्वनिकाव्य होतें. ही व्यञ्जना शब्दास दोन दोन अर्थ मुळांतच देणाऱ्या अभिधेवर अवलंबून असते म्हणून तिला अभिधामूल व्यञ्जना असें म्हणतात. कोल्हटकरांच्या 'मूकनायकां'त

नायकाने कांही काळ हेतुपूर्वक असे मुक्याचे सोग घेतलें होतें. त्याच्यासंबंधी लिहितांना मुक्याचें व्रत, मुक्याशी गाठ असे शब्द कोल्हटकरांनी सहेतुक योजले आहेत. मुका या शब्दाचा दुसरा अर्थ त्याना सुचवावयाचा असे. तो अर्थ संदर्भामध्ये बसला नाही तरी मनात त्याची सूचना आल्यावाचून राहत नाही, अर्थात् जाणत्या माणसाच्या. ही सूचना किंवा व्यञ्जना अभिधामूल होय.

वाच्यार्थनियंत्रक गोष्टी—

पण ही व्यञ्जना होत असतां वाच्यार्थ मात्र एकच असतो. कोशांत दिलेल्या अनेक वाच्यार्थातून एकच घेण्याचें कारण म्हणजे त्या शब्दाचा संदर्भ होय. संदर्भाने वाच्यार्थ निश्चित होतो. संदर्भ हे सामान्य कारण म्हटले, तरी तो संदर्भ अनेक बारिक तपशीलांमुळे ठरतो. तो काम म्हटल्याने मदन असा अर्थ झाला, तर तें काम म्हटल्याने करावयाची अथवा केलेली गोष्ट असा अर्थ होतो. येथे भिन्न लिंगांनी वाच्यार्थ निश्चित होतो. रामलक्ष्मण यांचें नेहमी साहचर्य असे, म्हणून रामलक्ष्मण या शब्दात राम याचा अर्थ दशरथाचा मुलगा राम असा निश्चित होतो. उलट ‘ रामार्जुन ’ या शब्दात विरोधभावामुळे राम याचा परशुराम असा अर्थ व अर्जुन याचाहि कार्तवीर्य सहस्रार्जुन असा अर्थ निश्चित होतो. या दोघांत विरोध होता हें माहीत असल्याने, व राम आणि अर्जुन हे इतर कारणांनी एकत्र येण्याचें कारण दिसत नसल्याने विरोध हेंच त्या दोन शब्दांचा अर्थ निश्चित करण्याचें साधन ठरलें. हाच तो संदर्भ होय. ‘ चपला ’ या शब्दांतील प्रत्येक वर्ण स्पष्ट म्हटला तर वीज असा अर्थ झाला, तर त्यांतील ‘ प ’ वर्ण निभृत असा उच्चारला तर पादत्राण असा अर्थ मिळेल. येथे उच्चारण हें अर्थनिश्चितीचें साधन होय. वाक्यांत अशीं अनेक साधनें एकच अर्थ निश्चित करण्यास मदत करितात. संयोग-वियोग, साहचर्य-विरोध, लिंग-वचन, देश-काल, सामर्थ्य-औचित्य इत्यादि कारणें संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी सांगितलीं आहेत. यांतील एक वा अनेक मिळून एकाच वेळीं संदर्भ सांगूं शकतील. असा संदर्भ कळून एकच वाक्यार्थ निश्चित होऊनहि, दुसरा अर्थ मनांत येतो, तो अर्थात् मुळांत त्या शब्दाला तो अर्थ व्यक्त करण्याची अभिधा शक्ति असते म्हणून येतो. हा दुसरा अर्थ मनांत येणें हें अभिधामूल व्यञ्जनेचें कार्य होय. ‘ मुक्याशीं गांठ ’ यांत वाच्यार्थ मुक्या माणसाशीं गांठ, असा संदर्भाने निश्चित होऊनहि

'चुंबना'चा अर्थहि चाणाक्ष श्रोत्याच्या लक्षांत येतो, व म्हणून येथे अभिधामूल व्यंजना होते.

लक्षणामूल व्यञ्जना—

मागे लक्षणेचें प्रयोजन किंवा कारण याविषयी विचार करितांना असें म्हटलें होतें की, कांही विशेष अर्थ प्रकट करण्याकरिता आपण सरळ मार्ग सोडून लक्षणेचा वक्र मार्ग स्वीकारतों. तो वक्र मार्ग स्वीकारला तरी, तो विशेष अर्थ समजावयाला व्यञ्जनेची गरज लागतेच. लक्षणेने एका शब्दाऐवजी आवश्यक तो दुसरा शब्द आपण घेऊं. म्हणजे आपल्या उदाहरणांत 'दारावरून' या शब्दाऐवजी 'रस्त्यावरून' असा शब्द आपण समजूं. पण बोलणाऱ्याच्या मनांत 'अगदी जवळून' असा जो अर्थ अभिप्रेत आहे, तो 'रस्त्यावरून' या शब्दाचा नाही. नुसतें रस्त्यावरून म्हणावयाचें असतें, तर आरंभींच म्हटलें असतें. त्याने 'अगदी जवळून' हा मनासारखा अर्थ प्रकट होत नाही, असें वाटल्यानेच 'दारावरून' असा शब्दप्रयोग केला. हा अर्थ आपल्यास व्यञ्जनेनेच समजतो. नुसती लक्षणा तेथे पुरी पडत नाही. मुख्यार्थाने फक्त दाराचा अर्थ कळतो, लक्ष्यार्थाने रस्त्याचा अर्थ समजतो; पण निकटत्वाचा वाचक शब्द कोठेच नाही. त्याचा अर्थ व्यञ्जनेने समजतो. लक्षणेनेच तेंहि का समजूं नये असें कोणी म्हणतील तर त्याला उत्तर असें-लक्षणेने दाराचा अर्थ रस्ता एवढा समजला की लक्षणेचें कार्य संपतें. मुख्यार्थाचा बाध होतो म्हणून दुसरा अर्थ ती लक्षणा देते. त्याने अर्थ लागतो. पण निकटत्व हें प्रयोजन कळतें असें नाही. तें कळावें याला तीन मार्ग. एक अभिधेचा; ती येथे येत नाही, कारण निकटत्ववाचक असा शब्द येथे नाही. दुसरा लक्षणेचा; त्याने दाराऐवजी रस्ता अर्थ दिला. निकटत्व कळण्याकरिता रस्त्यावर आणखी लक्षणा करा असें कोणी म्हणतील. लक्षणेवर पुनः लक्षणा होत नाही. लक्षणेला कोणत्या गोष्टी लागतात हें आपण पाहिलेंच आहे. पहिला मुख्यार्थबाध हवा. पहिल्या लक्षणेंत तो होता. त्याने दाराचा अर्थ रस्ता असा झाला. परन्तु दुसरी लक्षणा करितांना असें दिसेल की तेथे आधी मुख्यार्थहि नाही, कारण रस्ता हा लक्ष्यार्थ आहे; नंतर त्याचा बाधहि नाही, कारण रस्त्यावरून हत्ती जाऊं शकतो. तसेंच रस्त्याचा अर्थ लक्षणेने निकट अशी जागा असा घ्यावयाचा तर तद्योग लागतो. निकटत्व दारांत आहे, पण

रस्त्यांत नाही. शिवाय लक्षणेने दुसरा अर्थ सांगावयाचा तर त्याला कांही प्रयोजन लागतें हें आपण पाहिलें. निकटत्व हें पहिल्या लक्षणेंत प्रयोजन झालें. पण दुसऱ्या लक्षणेंत तो लक्ष्यार्थ होऊन बसला; तेव्हा या दुसऱ्या लक्षणेला प्रयोजन उरलें नाही. ती लक्षणा तरी व्हावयाची कशी? शिवाय असें की दार याचा रस्ता असा अर्थ सरळ होत नसला, तरी दार हा शब्द निकटत्व हें जें प्रयोजन, तें सुचवूं शकतो. अर्थात् व्यञ्जनेने, साक्षात् अभिधेने नव्हे. याप्रमाणे एक लक्षणा झाल्यानंतर दुसरी लक्षणा होऊं शकत नाही. यदाकदाचित् कांही एक निराळें प्रयोजन या दुसऱ्या लक्षणेकरिता आपण कल्पिलें, तर तेंहि पुनः व्यञ्जनेनेच कळणार. कारण दुसऱ्या लक्षणेने निकटत्व अर्थ कळला, तरी तिचें मानीव प्रयोजन कळणार नाही. हें दुसरें मानीव प्रयोजन कळण्यास पुनः एकदा तिसऱ्या लक्षणेचा स्वीकार केला तर तिलाहि एक तिसरें प्रयोजन मानावें लागेल, व याचा अंत लागणार नाही. व्यञ्जना ही तिसरी शक्ति स्वीकारावयाची नाही म्हणून हट्ट धरून बसलों, तर पुनः पुनः लक्षणा करावी लागेल व अनवस्था प्रसंग ओढवेल. तेव्हा दार शब्दच व्यञ्जनेने निकटत्व दर्शवितो, मुख्यार्थबाध टाळण्याकरिता आपण त्याचा अर्थ रस्ता असा लक्षणेने घेतों एवढेंच. लक्षणेच्या मुळाशीं असणाऱ्या या व्यञ्जनेस लक्षणामूल व्यञ्जना असें म्हणतात.

व्यञ्जनेस झालेला विरोध—

ध्वनिकारांनी ही व्यञ्जना शक्ति शब्दांस प्रथमतः दिली, तेव्हा तिला आलंकारिकांनी आणि वैयाकरणांनी विरोध केलाच. त्यांचे मतें ध्वनिशक्तीस स्वतंत्र अस्तित्व देण्याचें कारण नाही. वक्रोक्तिजीवितकारांसारखे लोक तिचा लक्षणेंतच अंतर्भाव करूं पाहत. तो तसा होत नाही हें आपण आताच पाहिलें. भट्टनायकाने आपला सबंध 'व्यक्तिविवेक' हा ग्रंथच ध्वनिमतखंडनार्थ लिहिलेला आहे. त्याच्या मतें शब्दांची शक्ति एकच, पण अर्थ दोन; एक वाच्यार्थ व दुसरा अनुमेय. शब्द आपल्या वाच्यार्थानेच युक्त असतात. आपण त्यांपासून जो व्यंग्यार्थ काढितों, तो एक किंवा अनेक अनुमानांनीच काढितों. वाच्यार्थ हें कारण व व्यंग्यार्थ हें कार्य असा त्यांमध्ये कार्यकारणभाव आहे, व असा भाव असला की अनुमान निघूं शकतें. भट्टनायकाची ही दृष्टि पुढील आलंकारिकांना तरी मान्य

झाली नाही. एकाच शब्दप्रयोगाचे निरनिराळे व्यंग्यार्थ निघतात हें आपण पाहिलेच आहे. अनुमान तर एकच एक निश्चित हवें. कित्येक वेळा वाच्यार्थ नाही असा असतो, व्यंग्यार्थ ' होय ' असा असतो. हें अनुमानांत कसें बसावें? अमुक अमुक संदर्भ वाच्यार्थाला असला की त्यापासून अमुक अर्थ निघतो असें दरखेपेस म्हणावें लागेल. म्हणजे वाच्यार्थास उपाधि जोडल्याशिवाय केव्हाच कार्य होणार नाही. इतके केल्यास, तें अनुमान पद्धतींत बसविल्यास रस तोंपर्यंत कोठेच गुप्त होईल. कारण ध्वनिकाव्याची मौज अर्थाच्या विश्लेषणांत नाही, सूचनेंत आहे. शिवाय ही पद्धत सारी अवजड व्हावयाची. निराळा व्यञ्जना-व्यापार मानल्याने सर्व सोईचें होतें. सोईचा प्रश्न सोडला तरी सारेच व्यंग्यार्थ अनुमानांत बसविणें शक्य होणार नाही ही महत्त्वाची अडचण आहेच.

व्यापक अभिधा—

भट्ट लोल्लटाने तिसराच एक पंथ काढला आहे. अभिधा हीच शक्ति इतकी व्यापक आहे की, शब्द उच्चारल्याबरोबर जे जे अर्थ मनांत येतील, ते सारे अभिधाशक्तीनेच आले असें समजावयाचें. ज्याप्रमाणे बाण एकदा धनुष्यापासून सुटला, की तो अगदी दूरवर कोठे तरी जाऊन पडेपर्यन्त जे जे प्रदेश त्याच्या कक्षेंत येतील ते सारे त्याच्या मूळ गतीमुळेच येतात, मूळ गतीच शेवटपर्यंत कायम राहते, पहिली आणि शेवटली असा तीमध्ये भेद करितां येत नाही, त्याप्रमाणेच शब्दार्थाची स्थिति समजावी. वस्तुतः स्थिति अशीच असते. प्रत्येक शब्दाशीं संबद्ध अशा अनेक लोकांच्या अनेक कल्पना असतात, व तो शब्द उच्चारतांच त्यांच्या मनांत या साऱ्या कल्पना उभ्या राहतात. अर्थात् ज्याच्या त्याच्या स्मृति, प्रतिभा, अनुभव इत्यादींवर या कल्पनांची संख्या अवलंबून असते, व म्हणूनच भिन्न भिन्न व्यक्तींस भिन्न भिन्न व्यंग्यार्थ प्रतीत होतात. वाचक जितका बहुश्रुत, अनुभवी, किंवा सहृदय असतो तितका अधिक अर्थ त्याला प्रतीत होईल. पण असें केल्याने शब्दाचा वाच्यार्थच इतका अनिश्चित होईल की तोच काय याविषयी वाद माजावयाचा. व्यवहाराच्या सोईकरिता सर्व लोकांस प्रतीत होईल एवढ्याच कल्पनांचा दृढभाजक काढून त्यालाच वाच्यार्थ असें नांव देऊन त्याची शब्दकोशांत स्थापना करावी लागते. त्याला वाच्यार्थ म्हणून तो प्रकट

करणाऱ्या शक्तीस अभिधा म्हणावयाचें; इतर कल्पनांना व्यञ्जनेंत स्थान द्यावयाचें असें करणें हेंच योग्य होईल.

तात्पर्यार्थ—

कित्येकांच्या मताने तात्पर्यार्थ म्हणूनहि शब्दांना एक अर्थ असतो. शब्द कोशांत असला की तो एकेक स्वतंत्र असा घटक असतो, व त्याला स्वतंत्र असा अर्थहि असतो. पण तो व्यवहारांत सुटा, एकेकटा असा कधीहि उपयोगांत येत नाही. इतर शब्दांच्या बरोबरच तो आपल्यास दिसतो. त्या साऱ्या शब्दाच्या अर्थाच्या एकमेकांवर क्रियाप्रतिक्रिया होऊन कांही तात्पर्यार्थ निघतो. त्यांत स्वतंत्रपणें शब्दांना असणाऱ्या अर्थापेक्षा कांही निराळा अर्थ येतो. तात्पर्यार्थ हा खरोखर मुख्यतः वाक्यार्थ असतो,पदार्थ नव्हे. साऱ्या पदांचे अर्थ मिळून हा तात्पर्यार्थ निघतो. तात्पर्यार्थ आणि व्यंग्यार्थ एक नव्हेत हें सांगावयास नकोच. व्यंग्यार्थ नसतांनाहि तात्पर्यार्थ असतोच. हा अर्थ सांगूं शकणारी शब्दांची शक्ति म्हणजे तात्पर्य शक्ति किंवा वृत्ति असें तात्पर्यार्थवादी मानतात. तात्पर्यार्थ हा पदार्थ असण्यापेक्षा वाक्यार्थ असल्याने पदांचे म्हणजे शब्दांचे जे अर्थ आता-पर्यंत आपण पाहिले व ज्या तीन शक्तींची चर्चा केली त्यांच्या तोडीचा हा अर्थ किंवा ही शक्ति होऊं शकत नाही हें उघड आहे. काव्याच्या दृष्टीने हा अर्थ पदांच्या अर्थापेक्षा अधिक विशेष कांही सांगूं शकेल असें वाटत नाही. म्हणून त्याची विशेष चर्चा करण्याचें कारण नाही. या सर्व शक्तींत व्यञ्जनाशक्ति हीच चमत्कृतिजनक असल्याने तीच काव्यांतील मुख्य शक्ति होऊन बसली आहे. शास्त्रीय वाङ्मयांत या व्यञ्जनेस मुळीच महत्त्व नाही; किंबहुना व्यञ्जनेवर कोणतीहि गोष्ट सोडणें शास्त्रीय वाङ्मयास इष्ट नसतें. काव्य वाच्या-पेक्षा सूचितालाच महत्त्व देतें. काव्यास चारुत्व येण्यास शब्दांची कोणती शक्ति अधिक कारणीभूत होते याचा विचार करीत आपण व्यञ्जनेपर्यंत येऊन पोंचलों, व याकरिताच ध्वनिकारांनी या शक्तीने मिळणाऱ्या अर्थाला काव्याच्या आत्म्याचें महत्त्व दिलें. तथापि असा अर्थ नसतांनाहि भावनापूर्ण असें लेखन काव्य होऊं शकतें, किंबहुना तेंच अधिक महत्त्वाचें काव्य होय हें आपण प्रारंभींच पाहिलें आहे. ज्या व्यंग्यार्थाशीं भावना निगडित असेल, तोच व्यंग्यार्थहि पटणारा असतो. या भावनेलाच रस म्हणतात. तो रस म्हणजे काय हें यापुढे पाहणें आहे.

प्रकरण ५ वें

रसविचार

रस हा काव्याचा आत्मा आहे असें जेव्हा म्हटलें जातें, तेव्हा नेमकें काय म्हणावयाचें असतें याविषयी अनेक वेळा संदिग्धता राहत असल्याने विनाकारण घोटाळा माजतो असा अनुभव येतो. रस् हा धातु रुचि घेणें, आस्वाद घेणें या अर्थाचा असून रस म्हणजे असें आस्वादसुख असा अर्थ आहे. काव्य वाचलें असतां वाचकाच्या मनाची एक प्रकारची वृत्ति होते, व तीमध्ये कोणत्या ना कोणत्या प्रकारची अनुकूल संवेदना त्याला होत असते. ही अनुकूल संवेदना म्हणजे रसिकाच्या मनांतील रस होय. परंतु काव्याचा आत्मा रस असें जेव्हा आपण म्हणतो तेव्हा ही रसिकगत अनुकूल संवेदना असा आपल्या मनांतील अर्थ नसून अशी संवेदना रसिकांच्या मनांत उत्पन्न करण्याचें काव्यामधील सामर्थ्य असा तो असतो. 'काव्य सरस आहे' या शब्दप्रयोगाचा अर्थहि तोच आहे. रसिकाच्या मनांत रस उत्पन्न करणारें हें कारणहि लक्षणेने रस या नांवास पात्र होतें. काव्याचें खरें सामर्थ्य अथवा रहस्य त्यांत आहे. त्यामुळेच काव्य हें काव्य होतें. म्हणूनच त्याला काव्याचें आत्मतत्त्व मानावयाचें.

रसास्वाद म्हणजे भावनाजागृति—

रसिक हा रसास्वाद घेतो याचा अर्थ तरी काय? त्याचा अर्थ म्हणजे तो कोणत्या तरी भावनेचा आस्वाद घेत असतो. दुष्यन्तशकुन्तला यांचा शृंगार पाहून याचीहि चित्तवृत्ति चलित होऊन यालाहि कांही प्रमाणांत शृंगाराचा अनुभव येऊन सुख होत असतें. उत्तररामचरितामधील राम आणि सीता यांच्या वियोगदुःखाची भावना यालाहि कांही प्रमाणांत तरी होते. वेणीसंहारामधील भीमाचें वर्तन पाहून किंवा वाचून यालाहि वीररसाचा अनुभव कांही ना कांही प्रमाणांत येतो. रसाचा आस्वाद म्हणजे अशी कांही होणारी जी भावनाजागृति तिचा अनुभव होय. काव्यवाचनाने वाचकाच्या मनावर होणारा परिणाम स्थूलमानाने एकरूप मानला, तरी रसपरत्वें त्या परिणामांत भेद असतो असें

म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. रसिकाच्या मनांत भावनाजागृति व्हावयास काव्यांत त्या त्या भावनांचें चित्र चांगलें व परिणामकारक असें उतरावें लागतें. त्याच्या मनांत नवरस उभे करावयाचे असल्यास काव्यांतहि ते चांगल्या प्रकारें चित्रित व्हावे लागतात. काव्याचा आनंद जर उत्कट असा हवा असेल, तर भावना-जागृतीहि उत्कट व्हावयास हवी, व त्या भावनेचें वर्णनहि तितकेंच उत्कट झालेलें हवें. थोडक्यांत रस म्हणजे प्रथम रसिकाच्या मनांतील उत्कट भावना-जागृति, व नंतर अशी भावनाजागृति करण्यास समर्थ असें त्या भावनांचें काव्यांतील वर्णन. असें वर्णन ज्या काव्यांत आलें असेल तें सरस काव्य होय.

रसविचारांतील महत्त्वाचे मुद्दे—

रसविचारांतील महत्त्वाचे मुद्दे पुढीलप्रमाणे आहेत. प्रथम रसाचें स्वरूप काय असतें ? नंतर त्या रसाची निष्पत्ति रसिकाच्या मनांत कशी होते, म्हणजे काव्यांत असणारा रस रसिकाच्या मनांत कोणत्या प्रक्रियेने उतरतो ? तिसरा विचार असा की या रसाची संख्या किती आहे ? जुन्या साहित्यशास्त्रांत रसांची संख्या प्रामुख्याने आठ किंवा नऊ अशी जी ठरविण्यांत आली ती कोणत्या आधारावर ? म्हणजेच प्रश्न असा की अनेक भावनांपैकी कांही थोड्याच भावनांना रस पदवी कां मिळाली किंवा मिळते ? रसाचा निकष कोणता, कसोटी कोणती असा हा चौथा विचार होतो. शेवटीं प्रश्न असा की अशी रसपदवी मिळाल्यावरहि त्यांत सरस-नीरस; गौण-प्रधान असा भाग असतो की काय ? या निरनिराळ्या विचारांच्या अनुषंगानेच भक्ति-वत्सल इत्यादि भावनांस रसपदवी देतां येईल की नाही, आज रसमालिकेंत जाऊन बसलेले सारेच रस त्या पदवीस योग्य आहेत की नाहीत, किंबहुना ही जुनी रसव्यवस्था आज पुरेशी आणि उपयुक्त आहे की नाही इत्यादि विचारहि त्यांत करावे लागतात. क्रमाने त्यांचा आपण परामर्श घेऊं.

रसाचें स्वरूप आणि कार्य—

रस ही एका प्रकारची चित्तवृत्ति आहे. ती अनुकूल संवेदनेच्या स्वरूपाची म्हणजे सुखाच्या स्वरूपाची असते हें आरंभीं सांगितलेंच आहे. पण हें सुख कांही विशेष प्रकारचें असतें असें त्याचें वर्णन करितांना प्राचीन साहित्यशास्त्र-

कारांनी सांगितलें आहे. त्याची कल्पना यावी म्हणून तें सुख किंवा तो आनंद परब्रह्मास्वादासारखा असतो असेहि त्यांपैकी अनेकांनी सांगून ठेवलें आहे. परंतु परब्रह्माचा आस्वाद कसा असतो हें बहुतेक लोकांना माहित नसल्याने या वर्णनाचा उपयोग होत नाही. याच संदर्भात या साहित्यशास्त्रकारांनी आणखी कांही विशेषणांची योजना केलेली असल्याने काव्यास्वादाची आणि त्याबरोबरच परब्रह्मास्वादाची कांहीशी कल्पना मात्र येण्याजोगी आहे. या रसास्वादाच्या अवस्थेंत इतर गोष्टींची संवेदना उरत नाही, इतर ज्ञेय गोष्टींचा संपर्कहि नाहीसा होतो, दुसरें सारें लुप्त होतें, ज्ञेय व ज्ञाता हे संबंध उरत नाहीत. हिला समाधि असें म्हणावयासहि प्रत्यवाय नाही. समाधीमधील आनंदाप्रमाणे रसास्वादहि उत्कट आनंद देतो. या आनंदाचें स्वरूप सुखैकरूप असतें. तो अखंड असा असतो. त्याप्रमाणे तो सात्त्विक असा असतो, रजोगुण आणि तमोगुण यांचा स्पर्शहि त्याला झालेला नसतो. या सर्व कारणांनी तो अलौकिक असा असतो असेंहि म्हणता येतें. एवढ्यावरच समाधान न होतां तो चिन्मय, प्रकाशस्वरूप असा असतो असेंहि त्याचें वर्णन करण्यात आलें. परब्रह्मस्वरूपास अनुरूप असें हें सारें वर्णन असेल हें खरें, पण काव्यास्वाद किंवा रस हा त्यासारखा असतो असें म्हणावयाचें असल्यास या सर्व विशेषणांचा आणि वर्णनांचा अर्थ थोडथोडी मुरड घालूनच घ्यावा लागेल. रसाच्या या स्वरूपालाच त्याचें कार्य म्हणतां येईल. तो काव्यास्वादकास आनंद व सुख देतो हें वेगळें सांगावयास हवें असें नाही.

या परब्रह्मकल्पनेपेक्षा थोडी खालच्या पदवीवरची एक कल्पना रससंबंधी आहे. रस हा पूर्वीपासून मनांत असलेल्या वासनांच्या स्वरूपाचा आहे असेंहि जगन्नाथाने व मम्मटाने सांगून ठेवलें आहे. परब्रह्मास्वादाची प्राप्ति झाली म्हणजे वासनाक्षय झाला असें अनुमान शक्य असतें. रसास्वादांत हा वासनाक्षय मात्र नाही. मनुष्य म्हटला की त्याच्या ठिकाणीं या वासना असावयाच्याच. यांनाच आपण भावना म्हणतों. काव्य वाचलें की त्या वासनांवरचें आवरण निघून त्या व्यक्त होतात, त्यांची चर्वणा केल्याने वाचकास सुख होतें. रस म्हणजे ही चर्वणा होय. रस, आस्वाद आणि चर्वणा हे शब्द समानार्थकच समजावेत. काव्यांत वर्णिलेल्या भावना आपल्या चर्वणेचा विषय झाल्या की त्या

रसरूप पावतात. या चर्वणेंत सौख्य असतें. रसाची ही कल्पना लौकिकाला धरून असल्याने अधिक ग्राह्य आहे.

रसकल्पनेचें परीक्षण—

काव्यरसाचा आस्वाद घेत असतां मनुष्य तल्लीन होऊन जातो, इतर आजूबाजूच्या गोष्टींकडे त्याचें लक्ष नसतें. म्हणून त्या त्याच्या लक्षात येत नाहीत. या एवढ्याच अर्थाने या चित्तवृत्तीला समाधि असें म्हणावयाचें. काव्यांत वर्णिलेले विषय मात्र कितीहि असले तरी त्याच्या जाणिवेचा विषय होत असतात. पण अशा प्रकारची एकतानता इतर अनेक गोष्टींत होऊं शकते. मित्रांशीं किंवा प्रियेशी बोलत असतांना, बुद्धिबळे खेळतांना, किंबहुना गणित करीत असताहि मनुष्य तल्लीन होतो. यापेक्षा निराळ्या प्रकारची तल्लीनता काव्यांत असते असें मानण्याचें कारण नाही. काव्यवाचनांत वाचकाचा वैयक्तिक स्वार्थ गुंतलेला नसतो, म्हणून त्यांत दुःखहि नसतें. तेवढ्याने त्याच्या साऱ्याच रजोगुणी व तमोगुणी वासनाच नष्ट झालेल्या असून केवळ सत्त्वोद्रेक तेवढा असतो असें समजणेंहि अयोग्य होईल. त्या त्या भावना ज्या प्रकारच्या असतील त्याप्रमाणे रसोत्पत्तीहि त्रिगुणात्मक असते असेंच म्हणावें लागेल. फक्त वाचक हा त्याचा स्वतःचा स्वार्थ कुठेच येत नसल्याने रजोगुण-तमोगुणाचा आविष्कार करीत नाहीं इतकेंच, व हे गुण सुखाच्या मर्यादेंतच असतात, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. आनंदाचें किंवा रसाचें स्वरूप केवळ सुखाचें असतें हें म्हणणेंहि करुणरसाच्या अनुभवांत सर्वस्वीं खरें ठरणार नाही. त्यांत इष्ट अधिक असेल, आणि अनिष्ट कमी असेल, तथापि तें मुळीच नसतें असें म्हणणें अनुभवास धरून नाही. रस प्रकाशमय असतो या विधानाचा अर्थहि लक्षणेने घ्यावा लागतो. प्रकाश म्हणजे मानसिक प्रकाश असून आपण कांही जाणत आहोंत, आपल्यास कांहीं ज्ञान होत आहे, अशा प्रकारची वाचकाची भावना असते. या भावनेला किंवा जाणीवेला प्रकाश असें म्हणावयाचें. रस हा एक घनचमत्काररूप असतो याचाहि अर्थ सर्वच रसांत मनाची एकाच स्वरूपाची वृत्ति होते असा नाही. त्या त्या रसांत जी जाणीव होते ती मात्र अखंड अशा स्वरूपाची अशी असते. तीमध्ये खंड किंवा विभागशः वेगवेगळेपणा असतो असें नाही. हें सांगण्याकरिता प्राचीन लेखकांनी मसालेदार पेयाचा दृष्टान्त घेतला आहे. त्या पेयांत

ज्याप्रमाणे साखर, खसखस, जायफळ, वेलदोडा, व शिवाय आणखीहि कांही द्रव्यें घातलेलीं असतात, तथापि त्याची अखेरची रुचि जशी एकच असते, त्याचप्रमाणे रसनिर्मितींत विभाव, अनुभाव, संचारिभाव इत्यादि घटक असूनहि शेवटची रसवृत्ति एकच एक अखंड अशी असते. तींत विभावांचें कार्य हें आणि अनुभावांचें हें, असा भेद करतां येत नाही इतकाच त्याचा अर्थ आहे. रसाचें स्वरूप याप्रमाणे अलौकिक असें मानण्याचें कारण नसून भावनाजागृतीचें व स्थूल मानाने अनुकूल संवेदनेचें असतें असें मानणें युक्त ठरेल.

रसाचें एकरूपत्व प्राचीनांनाहि अमान्य—

सर्व रस एकाच प्रकारची चित्तवृत्ति निर्माण करितात असें प्राचीनांचेंहि म्हणणें नव्हतें. प्रसाद, माधुर्य आणि ओज या गुणांची चर्चा करितांना माधुर्य-गुणाच्या वर्णनांत ते म्हणतात की ज्या गुणामुळे शृंगाररसांत मनाची द्रुत अशी अवस्था होते तें माधुर्य होय. ज्या गुणामुळे वीररसांत दीप्त अशी मनाची स्थिति होते तो ओजोगुण होय. प्रसादगुणामुळे मनाचा विकास होत असल्याचा भास होतो. द्रुत अवस्था म्हणजे एक प्रकारचें विगलितत्व असून त्यांत कृतीकडे प्रवृत्ति नसते. टीकाकारांनी तिचें अधिक स्पष्टीकरण करितांना हृदयकाठिन्याचा अभाव, निर्मनस्कता असेंहि तिचें वर्णन केलें आहे. उलटपक्षीं दीप्तीमध्ये मनाची उज्ज्वलता, जळजळ, ज्वलन, काठिन्य, द्वेष इत्यादि वृत्ति अनुभवास येतात. शृंगार, करुण व शान्त या रसांत द्रुति, व उलट वीर, रौद्र, बीभत्स रसांत दीप्ति अनुभवास येते. या दोन गटांतील रसारसांत सुद्धा अनुभवाच्या दृष्टीने निराळेपणा असतोच. सारांश, रसारसांत भिन्नभिन्न अनुभव येतो असें प्राचीनांचें म्हणणें स्पष्ट दिसतें. गुणचर्चेत ही स्थिति असतां रसाचें वर्णन करितांना मात्र याकडे दुर्लक्ष करून त्याचें एकरूपत्व वर्णन करण्यावरच त्यांनी भर दिला आहे. खरोखर वेगवेगळ्या भावनांचा आस्वाद घेत असतां, वरवर स्थूल मानाने अनुकूल संवेदनेची स्थिति असली, तरी भिन्न रसांचा अनुभव भिन्नभिन्नच असणें स्वाभाविक आहे. रसवृत्तीची एकरूपता याप्रमाणे मर्यादित असते. इतकेंच नव्हे तर त्याचें केवळ सुखरूप किंवा सत्त्वोद्रेकाचें रूपहि संशयास्पद असतें. ज्या अनुभवांत द्वेष, काठिन्य, ज्वलन इत्यादि प्रतीत होतात, तो अनुभव सर्वस्वीं सात्त्विक कसा म्हणावा? त्यांत रजोगुण येणारच. तसेंच करुणरसांत दुःखाची

प्रतीति आल्यावाचून कशी राहील? ती तशी येते असें म्हणणारेहि लेखक प्राचीनांत होऊन गेले आहेत. त्यांनी रस हा केवळ सुखस्वरूप नसून तो सुख-दुःखस्वरूप असतो असें स्पष्टपणें सांगितलें आहे. रौद्र, बीभत्स, भयानक व करुण या रसांत तर भावनिक अनुभव येतो तो दुःखस्वरूपच असतो. इतर रसांत तो सुखाच्या स्वरूपाचा असतो. या मताचा परामर्श आनंदमीमांसेमध्ये, विशेषतः करुणरसमीमांसेंत येईलच. येथे फक्त रसस्वरूपाचें वर्णन करावयाचें होतें. त्या वर्णनांतील अतिशयोक्तीचा व अलौकिकत्वाचा भाग वजा करून केवळ भावना-जागृतीचाच भाग आपण लक्षांत घेणें योग्य होईल. ज्या भावनेचें वर्णन काव्यांत केलेलें असेल. त्या भावनेचा आस्वाद किंवा चर्वणा रसिक आपल्या मनांत अनुभवीत असतो. यांत त्याला कांही सुख वाटत असतें, एवढें स्थूल मानाने लक्षांत घ्यावें. आता काव्यांत असलेली, म्हणजे वर्णिलेली भावना रसिकाच्या मनांत कशी उत्पन्न होते हा विचार करावयाचा आहे. पारिभाषिक शब्दांत म्हणावयाचें झाल्यास रसनिष्पत्तीची प्रक्रिया काय आहे हें पाहावयाचें आहे.

रसनिष्पत्ति कशी होते?—

या बाबतींत भरत, नाट्यशास्त्राचा कर्ता, याने प्रथम एक सूत्र घालून दिलें, आणि नंतरच्या लेखकांनी त्या सूत्राभोवतीच चर्चा केली. तें सूत्र असें:—विभाव, अनुभाव, आणि व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाने रसनिष्पत्ति होते. या सूत्राचा अर्थ विशद व्हावयास आणखी एका गोष्टीचा उल्लेख केला पाहिजे. ती गोष्ट म्हणजे स्थायी भाव ही होय. माणसाच्या मनांत ज्या भावना कायमच्या, पण सुप्त अशा अवस्थेंत असतात, व त्याचें मन आपल्या आधीन करून घेऊन त्यावर स्वामित्व चालवूं शकतात त्या भावनांना सर्वसाधारणपणें स्थायी भाव या नांवाने ओळखावें. जुन्या कल्पनेप्रमाणे रति, शोक, उत्साह, क्रोध, भय, विस्मय, हास, जुगुप्सा या भावना अशा आहेत. या भावना मनामध्ये जागृत होऊन, त्यांचा परिपोष होऊन, त्यांची सुखमय चर्वणा रसिकाच्या मनांत झाली की रसनिष्पत्ति झाली असें म्हणतां येतें. पण या भावांचें केवळ नांव घेऊन उच्चार करून, किंवा तद्वाचक शब्द वाचून रसिकाच्या मनांत रसनिर्मिति होत नाही. त्या भावांचें सविस्तर तपशीलवार वर्णन हें किमान अभिप्रेत असतें.

या वर्णनांतच विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव यांचें वर्णन येतें. हें इतकें वर्णन झालें की काव्यांत रसपरिपोष होतो व त्याचें प्रतिबिंबहि रसिकमनांत उमटतें. ती रसनिष्पत्ति होय. कोणतेहि स्थायी भाव याप्रमाणे कोणा मानवी व्यक्तींच्या मनांत परिपुष्ट झालेले वर्णन करावे लागतात, व ते भाव जागृत करण्यास जीं जीं बाह्य कारणें झालीं असतील त्यांचेंहि वर्णन येईल तितकें हवेंच असतें. या दोनहि प्रकारच्या गोष्टींना विभाव असें म्हणतात. उदाहरण घेऊनच सांगावयाचें झाल्यास प्रेमाची भावना निर्माण व्हावयाची ती दुष्यंत-शकुंतला, कच-देवयानी, मालती-माधव, रोमिओ-जूलियट् इत्यादि नायक-नायिका यांच्या मनात व्हावयाची. या व्यक्ति या प्रस्तुत शृंगाररसाच्या विभाव होत, आधार होत. म्हणून त्यांना आलम्बन (आधार) विभाव असें म्हणतात. त्यांचें म्हणजे त्यांच्या बाह्य व आंतर गुणांचें वर्णन जेवढें सूक्ष्म व सविस्तर असेल, तेवढें त्या शृंगाररसाचें काव्यगत चित्र अधिक रंगेल, आणि त्याचें रसिकमनांतील प्रतिबिंबहि चांगलें उठेल. आलंबनाप्रमाणे उद्दीपन म्हणूनहि विभावांचा एक प्रकार आहे. त्यांनी नायक आणि नायिका यांच्या मनातील भावनेस चालना मिळून उत्तरोत्तर उत्तेजनहि मिळतें. नायक आणि नायिका यांच्या आजूबाजूची देशकालपरिस्थिति व एकमेकांचें वागणें व बोलणें हें सारें उद्दीपन विभावांतच येतें. वसंतऋतूमधील सृष्टिसौंदर्य, शरदृतूमधील चांदणें, कोकिलाचें गायन, आम्रमंजरीचा सुगंध, नौकाविहाराची सोय, एकांत, नायिकेचे मोहक हावभाव, नायकाचीं चाटुवचनें हीं सारीं शृंगारभावनेचीं कारणें होत. त्यांचेंहि सूक्ष्म व सुंदर वर्णन प्रेमभावनेस चालना व उत्तेजन देणारें असें होतें. यांना उद्दीपन विभाव असें नांव आहे.

अनुभाव आणि व्यभिचारी भाव—

कोणत्याहि भावनेच्या परिणामकारक वर्णनांत केवळ विभाववर्णनच येतें किंवा त्यावर भागतें असें नाही. उद्दीपन विभावांचे नायकनायिकांच्या मनावर आणि शरीरावर काय परिणाम होतात यांचेंहि वर्णन त्यांत साहजिक येतें. तरच तें भावचित्र जिवंत व ठळक असें उतरतें. नायक-नायिकांच्या मनावर जसा परिणाम होतो, तसा तो बाहेरहि त्यांच्या शरीरावर व कृतींत प्रतिबिंबित होतो. मनांतील भावना व्यक्त करणारे शरीरावरील बदल म्हणजे अनुभाव होत. यांत नायिकेच्या प्रेमभावनेच्या द्योतक म्हणून लज्जा वाटणें, गालांवर लाली येणें, डोळे

जमिनीकडे लावणें, किंवा तिर्यगवलोकन करणें, वस्त्राशीं हाताचा चाळा चालणें, आंगठ्याने जमीन उकरणें इत्यादि लक्षणे आणि क्रिया येतात. ज्यांना अष्ट सात्त्विक भाव म्हणतात ते स्वेद-रोमांच-वैवर्ण्य-वेपथु इत्यादि शरीरविकार हे अनुभावच म्हणावयास हवेत. याचें वर्णन केल्याने व्यक्तीच्या मनांतील भावांचें चित्र अधिक मूर्त असे डोळ्यापुढे उभे राहतें. कारण या गोष्टी दृश्य अशा आहेत. रंगभूमीवर व चित्रामध्ये त्या आपल्याला पाहावयास मिळतात. पण काव्यांत त्याचें वर्णन रसिकांच्या मनात मानसिक चित्रे उभीं करण्यास उपयोगी पडतें. अनुभाव हे मनातील भावनाचे व्यञ्जक असे असतात. त्याचें महत्त्व केवळ कांही बाह्यरूप चित्रित करावें एवढ्यामुळे नाही; तर त्या पाठीमागे असणाऱ्या भावनाची कल्पनाहि त्यानी यावी अशी अपेक्षा असते, व तसा अनुभवहि येतो. या अनुभावांनी स्थायी अशा भावना तर सूचित होतातच, परंतु स्थायी नसणाऱ्या, पण स्थायी अशा प्रबल भावनांना अंगभूत आणि पोषक अशा भावनाहि त्यांनी कळतात. या भावना विशेष प्रबल नसतात, व फार काल टिकत नाहीत; येतात आणि जातात, एकाच रसाशीं संबद्ध नसून निरनिराळ्या रसांत दिसून येतात, म्हणून त्यांना संचारी भाव किंवा व्यभिचारी भाव असे नाव मिळालेलें आहे. संस्कृतमध्ये या भावांची संख्या तेहतीस इतकी दिली आहे. त्यात औत्सुक्य, दैन्य, विषाद, हर्ष, चिंता, निर्वेद इत्यादि साधित भावना, व्रीडा (लज्जा) व असूया या संमिश्र भावना, शंका, गर्व, त्रास, अमर्ष या प्राथमिक भावना, स्मृति, मति, वितर्क आदि ज्ञानात्मक मनोव्यथा, व श्रम, आलस्य, मोह, निद्रा, ग्लानि आदि शारीरिक अवस्थाहि अंतर्भूत होतात. यांत पुष्कळशा मनाशी संबंध असणाऱ्या गोष्टी आहेत, व ज्या शारीरिक अवस्था आहेत त्यांचाहि मनाशीं निकट संबंध आहे असें म्हणता येईल. या अनेक वेळा क्षणजीवी असलेल्या दिसतात, व एकाच स्थायी भावाशीं संबद्ध नसतात म्हणून त्यांना व्यभिचारीभाव म्हटलें आहे. आशा, निराशा, पश्चात्ताप, आश्चर्य, विश्वास इत्यादि मनोवस्थांचाहि समावेश त्यांत करण्यास प्रत्यवाय नाही. या साऱ्यांच्या वर्णनाने मुख्य जो स्थायीभाव त्याची कल्पना अधिकाधिक विशद, संपूर्ण, यथार्थ व परिणामकारक अशी चित्रित होते, व त्याचेंच प्रतिबिंब रसिकाच्या मनांत उमटून रसाचा अनुभव त्याला येतो. वर फक्त प्रेमाचे म्हणजे शृंगाररसाचेच विभाव आणि अनुभाव यांचें वर्णन आलें

आहे. शोकाचे म्हणजे करुण रसाचे उद्दीपन विभाव आणि अनुभाव हे अर्थात् शृंगारापेक्षा वेगळे असतील, व वीररसाचे त्याहीपेक्षा वेगळे असणार हें निराळें सांगावयास पाहिजे असें नाही. शोकांत मरण हा उद्दीपन विभाव झाला, तर अश्रु, लोळणें, दुःखोद्गार, विलाप या गोष्टी अनुभावांत दिसून येतील. वीररसांत शत्रूचें अपमानाचें बोलणें आणि वर्तन उद्दीपन करील, तर त्यांचा परिणाम म्हणून राग,- डोळे वटारणें, मुठी आवळणें, भुवया चढविणें हे अनुभाव ठरतील. इतर रसांची व्यवस्था त्या त्या स्थायी भावाच्या स्वभावास अनुरूप अशी लावतां येते. व्यभिचारी भाव निरनिराळ्या रसांत तेच तेच येण्याचा संभव असतो. हर्ष हा व्यभिचारी भाव शृंगार, वीर, हास्य, वात्सल्य, अद्भुत, भक्ति इत्यादि भावनांशीं संबद्ध आहे, तर दैन्य हें करुण आणि भयानक या दोन्ही रसांत दिसतें. तशीच गोष्ट आशा आणि निराशा या व्यभिचारी भावांचीहि आहे. भरताच्या सूत्राचा अर्थ कसा लावतां येतो हें वरील विवेचनावरून कळून येईल रति, उत्साह, शोक, हास, विस्मय, भय इत्यादि स्थायी अशा भावनांचें अधिष्ठान असणाऱ्या व्यक्तींचें म्हणजे आलंबन विभावांचें, या भावनांचें उद्दीपन होईल अशा देशकाल व इतर परिस्थिति या उद्दीपक कारणांसहित, या कारणांचा त्या त्या व्यक्तींवर होणाऱ्या परिणामांच्या चित्रासह, आणि त्यांच्या मनांतील इतर बारिकसारिक भावनांसह जेव्हा वर्णन करण्यांत येतें, त्यावेळी त्या त्या विशिष्ट रसाचा परिपोष होतो व त्याचें प्रतिबिंब रसिकाच्या मनांत उमटून त्याला त्या रसाची प्रतीति होते. रसनिष्पत्तीचें भरत आदि प्राचीन साहित्यशास्त्रकारांचें विवेचन या अर्थाचें आहे.

रसप्रक्रिया——

काव्यगत रस रसिकाच्या मनांत प्रतिबिंबित होतो असें वरील विवेचनांत दोन तीन वेळा म्हटलें आहे. तेथे प्रतिबिंब हा शब्द केवळ स्थूल अर्थानें योजलेला आहे. रसिकाचें मन हा एक आरसा व काव्यगत रसवर्णन ही त्या आरशांत दिसणारी वस्तु असा अर्थ प्रतिबिंब हा शब्द योजतांना मनांत नव्हता. शब्दांचे स्थूल अर्थ घेतले तर तेंहि खरें म्हणतां येईल. तथापि कांही झालें तरी ती रूपकाची, अलंकारिक भाषा झाली. काव्यगत व्यक्तींच्या भावना काव्य वाचणाऱ्या रसिकांत संक्रांत कशा होतात हा प्रश्न महत्त्वाचा आहे. त्याचीहि

कांही चर्चा पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रज्ञांनी करून ठेवली आहे. यांविषयी अनेक मतें आहेत. जगन्नाथाने निरनिराळ्या आठ मतांचा उल्लेख केला आहे, परंतु चार मतेंच मुख्य मानलीं जातात. त्यांत पहिलें मत **लोल्लटाचें** होय. लोल्लटाच्या मताने रस काव्यगत नायकाच्या ठिकाणींच उत्पन्न होतो. अनुभावांनी तो व्यक्त होतो. या अनुभावांवरून तो राम, दुष्यन्त इत्यादि नायकांच्या ठिकाणीं उत्पन्न झाल्याची कल्पना आपण करितों. फार झाल्यास या नायकांचें अनुकरण करणाऱ्या नटांच्या ठिकाणीं तो रस उत्पन्न झाल्याची कल्पना आपण करूं शकतों, व अशा कल्पनेनेच आपल्यास आनंद होतो. लोल्लटाच्या या उपपत्तींत रसाची निष्पत्ति होत असली तर ती नायकाच्या ठिकाणीं किंवा त्याचा अभिनय करणाऱ्या नटाच्या ठिकाणीं होत असते, रसिकाच्या ठिकाणीं नव्हे. रसाचा आणि रसिकाचा संबंध त्यांत येत नाही. नटांमधील रसोत्पत्ति हीहि आरोपित आहे, खरी नव्हे. रामाच्या ठिकाणचा रस नटाच्या ठिकाणीं आरोपित करण्यांत जो कांही मानसिक क्रियेचा आनंद व्हावयाचा तेवढीच रसिकाची प्राप्ति. लोल्लट हा मीमांसक होता. **शंकुक** या नैयायिकाने आपली उपपत्ति अनुमानावर आधारली आहे. राम आणि त्याचा अभिनय करणारा नट या दोघांस प्रेक्षक हा अभिन्न म्हणजे एकच समजतो. विभावादि रसोत्पत्तिकारणें नटाबाबत संभवनीय नसतां तीं खरीं आहेत असें तो मानतो, व या कारणांवरून कार्याचें अनुमान तो करीत असतो. याहि उपपत्तींत रसभावना ही रसिकाच्या मनांत नसून काव्यगत व्यक्तींच्या मध्ये असते. तिचें अनुमान केवळ प्रेक्षक करितो, व सुंदर वस्तूचें अनुमानहि सुंदर म्हणून प्रेक्षकास किंवा रसिकास आनंद होतो. या दोन्ही उपपत्तींत रसाचा अनुभव रसिकाला नसून काव्यगत व्यक्तीसच येतो हा दोष आहे. केवळ कल्पनेचें किंवा अनुमानाचें सुख म्हणजे रसास्वाद नव्हे. मूळ वर्ण्य भावनेचा आस्वाद जोपर्यंत रसिकाला येत नाही, तोंपर्यंत त्याला खरा काव्यानंद होणें शक्य नाही. रस हा रसिकनिष्ठ असतो ही गोष्ट गृहीत धरून **भट्टनायकाने** मात्र आपली उपपत्ति मांडिली आहे. या उपपत्तीप्रमाणे काव्यांतील शब्दास तीन शक्ति असतात असें कल्पिलें आहे. पहिली शक्ति किंवा शब्दव्यापार म्हणजे **अभिधा** होय. या व्यापाराने काव्यांतील शब्दांचे वाच्यार्थ वाचकास कळतात. शब्दांची दुसरी शक्ति म्हणजे **भावना** होय. या शक्तीने राम-सीता, दुष्यन्त-शकुन्तला या काव्य-

गत व्यक्ति या विशिष्ट व्यक्ति न राहतां त्यांचें साधारणीकरण होतें; म्हणजे ते सामान्य स्त्री-पुरुष होतात. या सामान्य स्त्रीपुरुषांच्या भावनांस सामान्य रति-शोकादि भावनाचें रूप मिळतें. शब्दांची तिसरी शक्ति अथवा व्यापार म्हणजे **भोगीकृति** अथवा **चर्वणा** हा होय. सामान्य स्त्रीपुरुष आणि त्यांच्या भावना यांमध्ये कोणत्याहि रसिकास प्रवेश करून अनुभव घेतां येतो. ते अनुभव जोंपर्यंत रामसीतादि विशिष्ट व्यक्तींचे होते, तोपर्यंत रसिकाला त्यांचा अनुभव घेणें शक्य नव्हतें; परंतु ते सर्वसामान्य असे झाले, की त्यांचा कोणालाहि आस्वाद घेता येईल अशी कल्पना आहे. या उपपत्तीप्रमाणे रसिकाशीं रसाचा संबंध लागतो हें खरें. तथापि शब्दांच्या ठिकाणीं या शक्ति आहेत असें कशावरून म्हणा-वयाचें ? या नवीन दोन शक्ति ज्या शब्दांस दिल्या आहेत, त्या शब्दाच्या म्हणण्यापेक्षा रसिकांच्या मनाच्या म्हणावयास हव्यात. साधारणीकरणाची ही कल्पना अरिस्टॉटल्च्या Universalisation प्रमाणेच आहे. पण असे हें साधारणीकरण खरेंच होतें की नाही याबद्दल मानसशास्त्रीय चर्चेत स्पष्ट उल्लेख नाही. कल्पनेने मानलेली ही शक्ति खरोखर प्रत्यक्षांत कार्य करिते की नाही हें जोंवर निश्चित नाही, तोवर तिला मान्यता देतां येणार नाही असें वाटतें. रस-निष्पत्तिप्रक्रियेमधील भावनासंक्रमणाचा भागच महत्त्वाचा आहे. आणि त्या-बाबत नवनवीन शक्तींची कल्पना आपण केली, तरी तिला मानसशास्त्राचा आधार हवा.

अभिनवगुप्ताची उपपत्ति—

काव्यगत व्यक्तींच्या भावनेचें संक्रमण कसें होतें, याविषयी उलगडा होणें कठिण असल्याने संक्रमणाची कल्पना सोडून वाचकाच्या मनांतच तिची निष्पति किंवा अभिव्यक्ति होते असें म्हणणें अधिक सोईचें आणि सयुक्तिक ठरतें. रसिक वाचकाच्या मनांतच प्रथमपासून कांही उपजत भावना असतात. त्यांवर बाल्या-पासून सारखे संस्कारहि होत असतात. व्यवहारांत या संस्कारयुक्त भावनांना आवाहन होत असतें व अनेक वेळा भावना प्रबल झाल्याचा अनुभवहि येत असतो. रसिकमनांत असलेल्या भावनांना किंवा भावबन्धांना काव्यामध्ये भावनांचें वर्णन करूनहि आवाहन करितां येतें. असें आवाहन झालें की रसिकमनांत असलेल्याच, परन्तु सुप्त, विशेष जागृत किंवा प्रबल नसलेल्या, भावनांनाच चेतना,

जागृति, उत्कटता प्राप्त होते. अशी उत्कटता प्राप्त झाली असता जी मनाची वृत्ति होते तिलाच रस असे म्हणावयाचें. या भावना रसिकमनांत मुळांतच असल्याने त्यांची नवी निर्मिति होत नाही. म्हणून या वृत्तिनिर्मितीला निष्पत्ति असें न म्हणतां अभिव्यक्ति असे म्हणावें असे अभिनवगुप्ताचें म्हणणे आहे. ही अभिव्यक्ति होण्यास विभाव-अनुभाव-संचारीभाव याचे वर्णन कारण होतें. तें वर्णन अभिव्यक्तीचें कारण समजून त्यास व्यंजक म्हणावें, व जी रसाची अथवा भावनेची जागृति, तिला व्यंजना अथवा ध्वनि समजावें अशीहि त्याची कल्पना आहे. असे केल्याने रस हाहि एक ध्वनीचा प्रकार होऊन आपल्या गुरूंच्या म्हणजे ध्वन्यालोककाराच्या ध्वनिसिद्धान्ताचेंहि मंडन झाले अशी त्याची कल्पना होती. रस हाच वस्तुतः आत्मा आहे असे मान्य करूनहि शेवटीं त्याला ध्वनीचा सर्वात महत्त्वाचा का होईना, पण एक प्रकार बनविण्याचा अट्टाहास त्याकरिताच होता.

पण या उपपत्तीमध्येंहि अभिनवगुप्ताने 'साधारणीकरणाच्या' कल्पनेस जागा दिलीच होती. राम-सीता, किंवा दुष्यन्त-शकुन्तला यांच्या भावनांचें साधारणीकरण होऊनच रसिकमनातील भावनाना अभिव्यक्ति मिळते असे त्याचें म्हणणें होते. ही साधारणीकरणाची कल्पना मान्य नसणाऱ्या नवमीमांसकांनी आणखी एक उपपत्ति पुढे मांडिली. तीमध्यें वाचक हा आपल्या कल्पनाशक्तीच्या जोरावर काव्यगत व्यक्तीशीं तदात्म होतो, व असे त्याचे तादात्म्य झालें की अर्थात् काव्यगत व्यक्तींच्या भावनाचा अनुभव रसिकास येतो ही गोष्ट मान्य करावयास प्रत्यवाय नाही. तादात्म्याची ही उपपत्ति सारी अडचण एकदम सोडवूं शकते हें खरें, व कल्पनाशक्तीने काय काय करितां येईल याला मर्यादा नाही. तेव्हा तादात्म्यहि साधतां येईल असें म्हणावयाचें. पण साधारणीकरणाचा अनुभव येतोच असें नाही असे म्हणणाऱ्या या नवमीमांसकांनाहि असें विचारतां येण्याजोगें आहे की काव्यगत व्यक्तीशी, साऱ्या व्यक्तींशीं, तदात्म झाल्याचा अनुभव तरी आपल्यास येतो का? प्रतिनायक, किंवा खलनायक, गौण हलक्या व्यक्ति, पुरुषवाचकांच्या बाबतीत नायिकादि स्त्रिया, व स्त्रीवाचकांच्या बाबतींत नायकादि पुरुष यांच्याबरोबर रसिक तदात्म होणें शक्य आहे काय?

आजचें मानसशास्त्र काय म्हणतें—

पूर्वींच्या विद्वानांचीं हीं मतें झालीं. रसोत्पत्ति हा भावनांचा खेळ असल्याने

भावनांचें शास्त्र म्हणजेच मानसशास्त्र काय म्हणतें हें पाहणें उचित होईल. कविता वाचली की तिच्या अर्थाचें ग्रहण प्रथम होतें व मग नंतर भावनाजागृति होते. पहिली क्रिया बौद्धिक व दुसरी भावनिक आहे. प्रथम अर्थाचें ग्रहण झाल्यावरच त्याचें मनन, भावन अथवा चर्वण होणें शक्य असतें. हें मनन, भावन अथवा चर्वण म्हणजे काय असतें? त्याचें विवेचन रिचर्ड्स् यांनी थोडक्यांत पुढीलप्रमाणे केलें आहे. कोणत्याहि कवितेमधील शब्द वाचले की, किंवा ऐकले की, डोळयांवर अथवा कानावर प्रथम परिणाम होतो. या ज्या प्राथमिक ऐंद्रिय संवेदना असतात, त्या संवेदनांशीं संबद्ध अशा कल्पना वाचकाच्या किंवा श्रोत्यांच्या मनांत येतात. याला अर्थाचें ग्रहण म्हणतां येईल. लिहिलेला शब्द किंवा ऐकलेला शब्द हा याप्रमाणे आपला वाच्यार्थ वाचकांच्या मनांत प्रथम उतरवतो. या पहिल्या कल्पना ज्या मनांत उत्पन्न होतात त्याहि इतर कल्पनांशीं संबद्ध असतात. मूळ शब्दाशीं परंपरया संबद्ध अशा या कल्पनाहि वाचकाच्या मनांत आल्याविना राहत नाहीत. या परंपरित कल्पनांशींहि आणखी अन्यवस्तुनिर्देश निगडित असतात. या साऱ्यांचा परिपाक वाचकाच्या मनांत होतो व एक भावना उत्पन्न होते. या भावनेचा शेवट वाचकामध्ये एक विशिष्ट चित्तवृत्ति तयार करण्यामध्ये होतो. या चित्तवृत्तीलाच रस असें म्हणतां येईल. याप्रमाणे क्रमाने संवेदना (Sensations), संबद्ध कल्पना (Tied Imagery), परंपरित कल्पना (Free Imagery), अन्यवस्तुनिर्देश (References), भावना (Emotion) व शेवटीं चित्तवृत्ति (Attitude) अशा प्रक्रियेने रसनिर्मिति होते. आपल्या मनावर जे अनेक संस्कार झालेले असतात त्यांचा संबंध कांही वस्तु वा कल्पना यांच्याशीं असतो. त्या वस्तु अथवा कल्पनांचे वाचक असे शब्द वाचले वा ऐकले की त्या वस्तूंचा केवळ वाच्यार्थ तेवढाच बुद्धीने ग्रहण केला जातो असें नसून त्यांच्याशी संबद्ध संस्कारहि मेंदूमध्ये जागृत होतात. ते जागृत झाले की, मेंदूकडून कांही प्रतिक्रिया होते. अशा प्रतिक्रियांनी आपल्या मनाची वृत्ति निष्पन्न होते. अशा भावनिक वृत्ति म्हणजे रस असें ती वृत्ति उत्कट झाली की आपल्यास म्हणतां येतें. नुसता ‘ आई ’ हा शब्द वाचला किंवा ऐकला, तरी रसिकाच्या मनांतल्या अनेक संस्कारांना तो हलवूं शकतो. शब्दांचें हें वाचन किंवा श्रवण हें केवळ साधन, करण आहे. अर्थात् आईचा जसा ज्याचा अनुभव तसें त्याचें त्या

शब्दाला मिळणारें प्रतिक्रियारूप उत्तर असतें. आईविषयी एखाद्याच्या मनां-तल्या भावना उत्कट नसल्या, अनुकूल नसल्या, तर त्याची भावनिक प्रतिक्रिया रसरूप पावणार नाही. तथापि स्थूल मानाने या प्रतिक्रिया सर्वांच्या सारख्याच होतात असें मानावें लागतें, आणि सर्वांच्या मनांत विशिष्ट प्रतिक्रिया व्हावी अशा अपेक्षेनेच लेखक कांही विशिष्ट शब्दांची योजना करितो. काव्यगत व्यक्तींच्या संबंधी केलेल्या या शब्दयोजनेचा परिणाम रसिकाच्या मनांत रस-निर्मिति होण्यांत होतो. याला निर्मिति असेच म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. अभिव्यक्ति, व्यंजना किंवा सूचना म्हणण्याचें कारण नाही. रसनिष्पत्ति होते ती या प्रक्रियेने होते. टिळकांची ' केवढें हें क्रौर्य 'ही कविता घेतली व तीमधील पहिल्या साऱ्या श्लोकांतील शब्दांनी जागृत केलेली मानसिक संस्कारसंपदा जमेस धरून तीमधील शेवटल्या चार ओळी आपण पुढे दिल्याप्रमाणे वाचल्या,

मातीत ते पसरले अति रम्य पंख । केलें वरी उदर पांडुर निष्कलंक ।
चंचू तशीच उघडी, पद लांबवीले । निष्प्राण देह पडले, श्रमही निमाले ।

आणि या शब्दांनी मरणाचें चित्र आपल्या डोळ्यांपुढे आलें, म्हणजे एकंदर चित्तवृत्ति कशी द्रवून जाते याची कल्पना बहुतेक रसिकांना आहेच. येथे झालेली करुणरसनिर्मिति ही इतर रसनिर्मितीविषयी कल्पना आणून देण्यास पुरेशी होईल. अशी उत्कट चित्तवृत्ति निर्माण करण्याचें काव्याचें कार्य आहे. ती निर्माण करण्याचें सामर्थ्य ज्या शब्दार्थांत आहे, त्यांनाच सरस काव्य म्हणतां येईल व त्यांतच काव्याचें मुख्य तत्त्व आहे. रस हा काव्याचा आत्मा म्हटलें जातें तें या अर्थाने.

रससंख्या—

रस म्हणजे काव्यवाचनाने होणारी चित्तवृत्ति असा अर्थ असला, व ही चित्तवृत्ति स्थूल मानाने आनंदाची, इष्ट स्वरूपाची, सुखसंवेदना देणारी अशी एकच असली, तरी रसांची संख्या मात्र आठ अथवा नऊ अशी बहुधा मान-ण्यांत येत असे. ' नवरसांमाझारि शृंगारसा ' असें रघुनाथपंडित म्हणतो, त्याप्रमाणे मम्मटहि ' नवरसरुचिरा ' अशी काव्यसृष्टि असते असें सांगतो. कालिदास नाट्यप्रयोगाच्या संदर्भात ' अष्टरसाश्रयः प्रयोगः ' असा आठ रसांचा उल्लेख करितो, तर दण्डी हा आपल्या काव्यादर्शात ' इह त्वष्टरसायत्ता रसवत्ता स्मृता गिराम् ' असा त्या संख्येलाच पाठिंबा देतो. मूळ भरतमुनीने आठच रस

सांगितले आहेत. त्यांतहि शृंगार, वीर, रौद्र व बीभत्स हे मूळ मानून त्यांपासून अनुक्रमें हास्य, करुण, अद्‌भुत, भयानक अशा इतर रसांची उत्पत्ति झाली असें त्याचें मत आहे. या आठ रसांमध्ये पुढे शान्त रसाचा अंतर्भाव होऊन ती संख्या नऊ मानण्यांत आली. या यादींत रुद्रटाने प्रेयान् रस, विश्वनाथाने वत्सल रस व मधुसूदनसरस्वतीने भक्ति यांची भर घातली. भोजाने उदात्त व उद्धत अशाहि रसांचा उल्लेख केला आहे. याप्रमाणे मूळ आठ रसांच्या यादींत इतरांनी आणखी रसांची भर घातलेली असली, तरी पहिल्या आठ अथवा नऊ रसांनाच साधारण सर्वमान्यता मिळालेली होती. रसांची संख्या वाढवण्याकडे जशी प्रवृत्ति दिसून येई, तशी उलट रससंख्या कमी करण्याकडेहि कांहीशी प्रवृत्ति होती. परंतु त्यांत रससंख्यानियंत्रणापेक्षा एका रसावर भर देऊन त्यालाच महत्त्व देण्याचा हेतु प्रबल असे. अभिनवगुप्ताने शान्तरसावर विशेष भर दिला, तर भवभूतीसारख्या नाटक्काराने एको रसः करुणः असे म्हणणें पुढे मांडिले. भोजाने शृंगाराचा एक विशिष्ट अर्थ घेऊन तोच एक रस असें विधान केलें, तर मधुसूदनसरस्वतींनी भक्तीलाच एक रस मानिलें नारायण नावाच्या कोणी पंडिताने ‘ अद्‌भुत ’ रसच सर्वांच्या बुडाशीं असतो असे प्रतिपादिलें. सारांश, आपल्या आवडत्या रसास नुसते सर्वश्रेष्ठ मानून ज्यांचें समाधान झालें नाही अशानी तो इतरांच्या मुळाशीं असल्याचें सांगण्याचा हट्ट धरून आपापला रस तेवढा एकच रस होय असें प्रतिपादन केलें. परंतु आठ वा नऊ रसाना जी मान्यता मिळाली ती या प्रयत्नानी कांही कमी झाली नाही.

रस आठ किंवा नऊ कां मानावयाचे ?—

भरतमुनीने मूळ आठ रस कां सांगितले तें समजण्यास आज साधन नाही. कारण त्याचे कारण त्याने दिलेलें नाही. भरतानंतरहि अनेक लेखकांनी त्याची कारणमीमांसा दिली नाही अगदी थोड्या लेखकांनी ती देण्याचा प्रयत्न केला. पण सर्वांच्या मताने असें दिसतें की चित्तवृत्ति या अर्थाने रस जरी एकच असला तरी, अशी चित्तवृत्ति निर्माण होण्यास कांही विशिष्ट भावनांचें वर्णन, उपयुक्त होतें. अशा भावनांनाहि रसाचीं कारणें म्हणून लक्षणेने रस असें म्हणावें. ज्या आठ किंवा नऊ भावनांचा रस म्हणून उल्लेख मान्य झाला त्या भावना रसिकांच्या मनांत अनुकूल संवेदनात्मक चित्तवृत्ति निर्माण करण्यास

कारणीभूत होतात असें त्यांना वाटत होतें. इतर भावना या गौण, चंचल, रसवृत्ति निर्माण करण्यास असमर्थ असतात, म्हणून त्यांना रसपदवी मिळूं शकली नाही असेंहि त्यांना अर्थात् अभिप्रेत असतें. रसपदवी देण्यास योग्य अशा भावनांना स्थायी भाव असे म्हणावयाचें, व या स्थायी भावांचें वर्णन त्यांच्या विभावानुभावांसहित, आणि गौण, संचारी भावांसहित झालें की रसोत्पत्ति होते अशी त्यांची विचारसरणी होती. कोणत्या भावनांना स्थायी भाव समजावयाचें याविषयींच्या कारणपरंपरेची मीमांसा करणें म्हणजेच रसपदवीच्या कसोटीचा विचार करणें होय.

रसाची कसोटी—

रस म्हणजे आस्वाद, आस्वाद म्हणजे चर्वणा, चर्वणा म्हणजे मनामध्ये घोळत ठेवणें इत्यादि अर्थपरंपरा लक्षांत घेतली, तर हें लक्षांत येईल की जिचा आस्वाद घेतल्याने सुख वाटेल, अनुकूल संवेदना अनुभवास येईल अशा भावनेच्या वर्णनानेच रसनिर्मिति होऊं शकेल. ' रसः इति कः पदार्थः । उच्यते । '**आस्वाद्यत्वात्**' असे भारताने म्हटले तें याच अर्थाने. स्थायी भावाला **स्वाद्यत्व** लाभले की तो रस होतो असे धनंजयानेंहि म्हटलें आहे. परन्तु हें सांगितल्याने विशेष सांगितलें असें होणार नाही. खाद्य किंवा आस्वाद्य नाही असें खरोखर काव्यांत कांहीच असत नाही, निदान असावयास नको. आस्वाद्य नसेल तर तें काव्यच होणार नाही. मानवी मनांत ज्या अनेक भावना येतात किंवा असतात, त्या साऱ्याच योग्य प्रकारें चित्रित झाल्या म्हणजे आस्वाद्य होतांतच. स्थायी भावच काय, पण संचारी भावसुद्धा आपआपल्या परीने आस्वाद्य असे आहेत. मग त्यांतील स्थायी भावच रसपदवी कां पावतात? स्थायी भाव म्हणून ज्या भावनांचा भरतादिकांनी उल्लेख केला आहे, त्यांच्यामध्ये ही आस्वाद्यता विशेष प्रमाणांत असते; त्यांच्या वर्णनाने जो आस्वाद मिळतो, तो तारतम्याने पाहतां अधिक उत्कट असा असतो, त्यामुळे आनंदप्राप्ति अधिक होते. म्हणून उत्कट आस्वाद्यता ज्या भावनांच्या ठायी असेल त्या भावनांना रसपदवी देणें उचित होय असें वाटणें साहजिक आहे. अशा भावनांना स्थायीभाव म्हणण्याचें कारण त्या भावना त्या त्या प्रबंधापुरत्या किंवा प्रकरणापुरत्या तरी स्थायी म्हणजे स्थिर अशा असतात हें होय. भावना

कांही काळ तरी स्थिर, स्थायी असल्यावाचून त्यांचा परिपोष करणेंहि शक्य होत नाही, व तो झाल्यावाचून रसनिर्मिति होणार नाही.

स्थायी भाव—

स्थायी भावांचें आणखी वर्णन देत असतां 'ज्याप्रमाणे नरांमध्ये नृपति, शिष्यांमध्ये गुरु, तसा स्थायी भाव इतर भावांमध्ये असतो' असे सांगून त्याचें महत्त्व नाट्यशास्त्रांतच वर्णिलें गेलें आहे. दशरूपकांतहि 'विरुद्ध किंवा अविरुद्ध अशा भावांनी ज्याचा विच्छेद होत नाहीच, उलट इतर भावांना जो आपल्यांतच मिळवून घेतो तो स्थायी भाव' असें म्हणून त्याचा प्रभाव सांगितला आहे. साहित्यदर्पणकारांनी त्याच अर्थाची स्थायी भावाची व्याख्या केली आहे. पण प्रबल, प्रभावी आणि प्रधान असल्यानेच काही त्याच्या स्थायी या नांवाचें समर्थन व्हावयाचें नाही. स्थायी भाव हा स्थिर असल्याखेरीज तो स्थायी या नांवास पात्र ठरणार नाही. जगन्नाथाच्या मताने तो त्या त्या प्रबंधापुरता स्थायी असतो. पण त्याचें स्थायीत्व अभिनवगुप्ताने कांही अधिक खोल कारणावर अधिष्ठित आहे असें म्हटलें आहे. तें कारण म्हणजे मनुष्यस्वभावांतच हे भाव स्थायी असतात हें होय. मनुष्य जन्मतो तोच मुळी या भावना घेऊन जन्मतो. प्रेम, उत्साह, क्रोध, शोक, हास, विस्मय, भय, जुगुप्सा या भावना मुळांतच त्याच्या ठिकाणीं असतात त्या त्यास सोडून जात नाहीत; त्याच्या मनांत सुप्त असतात. काव्यवाचनाने त्यांच्यावरचें आवरण नाहीसे होऊन त्या अभिव्यक्त होतात. जन्मतःच मानवाच्या ठिकाणीं, व सर्वच मानवांच्या ठिकाणीं, त्या असल्याने त्यांना स्थायी हें नांव मिळतें. म्हणजे या भावना सर्व मानवांत मूलभूतच असतात. त्या अशा असल्याने त्यांना काव्यांत स्थान मिळतें, व त्यांचें पर्यवसान रसनिर्मितीमध्ये होतें. या भावनांच्यासंबंधी लक्षांत घेण्याजोगी गोष्ट अशी की त्या माणसांत असल्याचें वर्णन केल्यास कोणी कां आहेत म्हणून शंका उपस्थित करीत नाही, परंतु व्यभिचारी भावांचें तसें वर्णन केल्यास ते काय कारणाने आले असें विचारतां येतें. याचें कारण स्थायी भाव हे कायमचेच तेथे आहेत, संचारी भाव तसे नसतात. म्हणजे स्थायी भाव हें केवळ आस्वाद्य असतात म्हणून नव्हे, तर ते स्थिर असतात म्हणून त्यांस स्थायी भाव असें म्हणण्यांत आलें. असे स्थायीभाव हे विशेषपणें, उत्कटत्वाने आस्वाद्य होतात, म्हणून त्यांना रसपदवी देण्यांत आली असें स्थूल मानाने म्हणतां येईल.

स्थायी भाव किती व कोणते?—

स्थायी भाव हे आरंभीं पुढीलप्रमाणे मानिले होते:—(१) रति,(२) उत्साह, (३) शोक, (४) हास, (५) क्रोध, (६) भय, (७) विस्मय, (८) जुगुप्सा. यांत शांतरसाच्या निर्वेद या स्थायीभावाचाहि समावेश होऊन ही संख्या नऊ झाली; व रससंख्याहि नऊ झाली. अभिनवगुप्ताने आपल्या मताने 'जातः एव हि जन्तुः इयतीभि संविद्भिः परीतः दृश्यते' असें म्हटलें असलें तरी त्याला हें सूक्ष्म मानसशास्त्रीय अर्थाने म्हणावयाचें होतें की नाही हें सांगतां येणार नाही. या सहज-भावनाची आज मानसशास्त्रज्ञांनी दिलेली संख्या यापेक्षा अधिक आहे. कामप्रवृत्ति (रति), युद्धप्रवृत्ति (उत्साह), पलायनवृत्ति (भय), जुगुप्सा (बीभत्स-रसाचा स्थायीभाव), जिज्ञासा (विस्मय), हास्य (विनोदन-हास) इत्यादि प्रवृत्ति वर दिलेल्या स्थायी भावाच्या यादींत येतील हें खरें, पण त्या यादीमधील शोक, निर्वेद सहज भावनांत येत नाहीत, व रौद्र रसाच्या क्रोधाला वीररसापेक्षा निराळें स्वतंत्र अस्तित्व मानण्याचें कारण नाही असें दिसतें. तसेंच अर्जनाची भावना, शरणागति, पालनवृत्ति, संघवृत्ति, भक्ष्यान्वेषणवृत्ति इत्यादि इतर सह-ज म्हणून मान्य झालेल्या भावनांनाहि वरील यादींत स्थान नाही. कांही सहज नसलेल्यांना स्थान आहे, तर कांही सहज असलेल्यांना तें नाही असें झालें आहे. त्यामुळे स्थायी भावांची ही संख्या आजच्या मानसशास्त्रास मान्य होईल असें वाटत नाही.

स्थायी भाव म्हणजे आजचें सेंटिमेंट—

स्थायी भाव म्हणजे सहजभावना असा त्यांचा अभिनवगुप्ताप्रमाणे अर्थ न करितां ज्यांना भावबन्ध किंवा सेंटिमेंट असें म्हणतात ते होत असें डॉ. वाटवे यांचें म्हणणें आहे. माणसाच्या मनांत जन्मापासूनच्या संस्कारांनी, अनुभवांनी, आणि सहज अशा प्रवृत्तींनी कांही विशिष्ट भावबन्ध तयार होऊन बसलेले असतात. ते प्रबळ, प्रभावी असतात, इतर संचारीभावांना आपलें कार्य करावयास लावतात; 'विरुद्ध वा अविरुद्ध भावनांनी त्यांचा विच्छेद होत नाही' हें पूर्वीचें वर्णन त्यांना चागलें लागू पडतें. त्या भावबन्धांना काव्यगत वर्णनाने चालना मिळाली की रस म्हणतां येण्याइतकी उत्कटवृत्ति निर्माण होऊं शकते. तितकी ती इतर भावनांच्या वर्णनांनी होत नाही. हे भावबन्ध

मानवाच्या स्वभावाचे मुख्य घटक आहेत. त्यांनीच त्याच्या भावनिक जीवनाला वळण मिळतें, किंबहुना तेच त्याचे भावनिक जीवन होतात. स्थूलमानाने सर्व माणसांच्या ठिकाणीं हे भावबन्ध असतात. डॉ. वाटवे यांच्या मताने सर्वसाधारण भावबन्ध पुढील होत—कामप्रवृत्ति (शृंगार), युद्धप्रवृत्ति (वीररस), संघवृत्ति, हास्यवृत्ति (हास्यरस), शरणागति (भक्तिरस,) पालनवृत्ति (वत्सल), पलायनवृत्ति (भयानक रस), जिज्ञासा (अद्‌भुत रस), उदात्त आत्मभाव (शांत रस). म्हणून त्यांनी रसांची संख्या नऊच मानिली आहे, परन्तु रौद्र, बीभत्स हे जुने रस काढून टाकून त्या ठिकाणीं वत्सल व भक्ति याची स्थापना केली आहे. त्याच्या मतें भावबन्ध हे सहजप्रवृत्ति म्हणजे Instinct वरच आधारलेले असतात. तथापि सर्वच सहजप्रवृति भावबन्ध होत नाहीत, म्हणून त्यातील भावबन्ध होऊं शकणाऱ्या तेवढ्या घेऊन त्यांना रसपदवी द्यावी असे त्याचें प्रतिपादन आहे. भक्ष्यान्वेषण, अर्जन, नवनिर्मिति याना सर्वसाधारणपणें भावबन्धांचें स्वरूप येत नाही. त्यांना रस म्हणतां येत नाही.

इतर कसोटी—

आतापर्यंत स्थूल अशा दोन कसोट्यांचाच विचार झाला. एक आस्वाद्यता व दुसरी मूलभूतता अथवा सहज-ता, म्हणजे जन्मापासूनच मानवी मनांत असणें ही. यांना आपण आणखी विशेषणें लावलीं तीं म्हणजे ती नुसती आस्वाद्य नव्हे, तर उत्कटत्वेंकरून आस्वाद्य अशी भावना हवी. प्रबल, प्रभावी हवी; तसेंच ती नुसती मूलभूत असून चालणार नाही, ती स्थायीभाव किंवा भावबन्ध होऊं शकेल अशी हवी. यांच्या जोडीला उचितविषयनिष्ठता आणि उदात्तीकरण यांचाहि उल्लेख करण्यांत आलेला आहे. शृंगाररसांत अगदी शारीर आणि पशु-पक्ष्यांनाहि सामान्य अशा क्रिया-भावनांना रसस्वरूप मिळत नसून सुसंस्कृत अशा मानवाच्या क्रिया-भावनांनाच रसस्वरूप मिळतें. म्हणजे त्या शृंगार-भावनेचें उदात्तीकरण झालेलें असतें. शिकार करणें, किंवा द्यूत खेळणें याबद्दलहि मानवाच्या मनांत अनेक वेळा दृढ भावबन्ध निर्माण झालेले असतात. तथापि ते विषय उचित मानले जात नसल्याने त्यांना रसपदवी मिळत नाही. पत्नीविषयक प्रेमास शृंगाराचें स्थान मिळालें किंवा ईश्वरविषयक प्रेमास भक्तीचें मिळालें, तरी मांजर–कुत्रें–पोपट इत्यादि आवडत्या प्राण्यांविषयीच्या प्रेमास तें मिळत नाही.

कारण एक तर त्यांत उत्कटता कमीच असण्याचा संभव, आणि दुसरें, ते विषय तेवढे उचित नव्हेत, व उदात्तहि नव्हेत. देशविषयक प्रेम उदात्त व उचित असूनहि, पूर्वी रसपदवीप्रत पोचलें नाही. आज त्याला रसपदवी द्यावयास प्रत्यवाय नसावा.

मुक्तद्वार कां नको ?—

रसाचा निकष ठरविण्याचे वर सांगितलेले प्रयत्न हे स्थूल मानाने खरे समजावेत. त्यांना निरपवादत्व नाही. शोकरसाची भावना मूलभूत नव्हे, साधित आहे असे आजचें मानसशास्त्र सांगतें. तथापि ती इतकी सर्वसाधारण आहे, व इतकी उत्कटतया आस्वाद्य आहे की जुन्या व नव्या सर्वच रसविमर्शकांना तिला मान्यता द्यावी लागते, किंबहुना तोच एक रस असें म्हणण्यापर्यंत कित्येकांची मजल जाते. मूलभूत असूनहि आणि जुन्या रसव्यवस्थेंत स्थान मिळूनहि बीभत्स रसाला फारसा मान नाही. पूर्वीहि तो फारसा आस्वाद्य झाला होता असें नाही. आज त्याचें उच्चाटन करावें असेंच मत प्रा. केळकर व डॉ. वाटवे यांनी प्रकट केलें आहे. भक्तिरसाला जुन्या लोकांनी म्हणजे संस्कृत साहित्या-मधील जुन्यांनी महत्त्व दिलें नाही, नव्या कालातील वाङ्मयालाहि त्याचें विशेषसें प्रेम नाही. तथापि मधल्या म्हणजे जुन्या मराठी वाङ्मयांत त्याला कित्येक शतकें इतकें महत्त्व मिळालें, व तो इतका आस्वाद्य झाला की त्या कालापुरतें तरी त्याला रसस्थान न देणें कोणाहि सहृदयाला अशक्य होऊन बसलें आहे. सर्व वाङ्मयांत नसली तरी एकेका कृतीत एकेक गौण भावनाहि इतकी उत्कटपणें आस्वाद्य होते की, तिला रसपदवी द्यावयास ठराविक व्यवस्थेची चौकट आड येते इतकेंच. मॅक्बेथ्‌मध्ये वैयक्तिक महत्त्वाकांक्षा हा गुण म्हणा, दोष म्हणा, हाच इतर कोणत्याहि भावनेपेक्षा आस्वाद्य झाला आहे असें म्हणावें लागेल. तीच स्थिति ऑथेल्लो या नाटकांत पत्नीविषयक संशयाची होय. या दोन्ही मनोभावना सामान्यपणें गौण असतील. त्या अहंवृत्ति किंवा प्रेम यांच्या आधाराने राहत असतील. तथापि त्यांच्या आधारापेक्षा त्याच त्या त्या ठिकाणीं अधिक आस्वाद्य आहेत असें मान्य करावें लागेल. ' प्राइड अॅन्ड प्रेजुडिस् ' (गर्व-पूर्वग्रह) या सुप्रसिद्ध कादंबरींत त्या दोनहि भावना मुळांत गौण खऱ्या, पण लेखिकेच्या लेखन-चातुरीने त्या अति आस्वाद्य करून ठेवल्या आहेत. मानवी मनाची बना-वट उत्तरोत्तर अधिकाधिक गंतागंतीची होत आहे. नवनवीन साधित भावनांना

महत्त्व प्राप्त होत आहे. स्थूल प्रबल भावनांपेक्षा सहृदयाला सूक्ष्म पण कांहीं विशिष्ट व्यक्तीच्या जीवनांत महत्त्वाच्या होऊन बसलेल्या अशा भावनांचें आकर्षण अधिक वाटूं लागले आहे, व या भावनांच्या चित्रीकरणास महत्त्व मिळूं लागले आहे. त्याचें चित्रणहि सहृदयाच्या मनांत उत्कट रसवृत्ति निर्माण करूं शकत आहे. रसाची शेवटची कसोटी म्हणजे रसिकाच्या मनांत उत्कट चित्तवृत्तींची निर्मिति ही होय. ही निर्मिति जर निरनिराळ्या काळांत निरनिराळ्या भावनांनी, त्या मूलभूत असोत-नसोत, त्यांचे भावबन्ध बनले असोत-नसोत, होत असली, तर ती रस होऊं शकते हें साहित्यचर्चा करूं इच्छिणारांनी मान्य केलें पाहिजे. सर्वसाधारणपणें कांही ठराविक प्रबल, मूलभूत भावना या इतरांपेक्षा अधिक प्रमाणांत, अधिक वेळा, उत्कट झालेल्या दिसत असल्या, तर त्यांना रसपदवी द्यावयास प्रत्यवाय नाहीच; पण सर्व-सामान्य जनात आजवर प्रत्ययाला न आलेली, किंवा गौण असल्याने तितकी उत्कट न झालेली भावना, कविकौशल्याने जर उत्कट झाली तर तीहि त्या वेळेपुरती रसपदवीस पात्र म्हणावयास हवी.

रसव्यवस्थेचें वैयर्थ्य (?)—

पण असें केल्याने इतके रस, इतके स्थायीभाव इत्यादि व्यवस्था फुकट जाईल अशी भीति वाटणें साहजिक आहे. उत्कटत्वाने आस्वाद्यता किंवा मूल-भूतता यांतली कोणतीहि एक गोष्ट रसाचें नियामक तत्त्व म्हणून घेऊन पूर्वीची रसव्यवस्था आहे तशा स्वरूपांत बरोबर ठरणें शक्य नाही हें दिसतेंच आहे. त्यांच्या समुच्चयानेहि काम भागेल असें नाही. परस्त्रीविषयक प्रेम हें कितीहि उत्कटत्वाने वर्णिले असलें, व प्रेमभावना ही कितीहि प्राथमिक वा मूलभूत असली तरी जुन्या व्यवस्थेप्रमाणे रसपदवीस पात्र होत नसल्यानें, उचित-विषयनिष्ठता हाहि एक आणखी गुण जोडीला घेतला. ‘ उदात्तीकरणा ’ चेंहि साहाय्य घेतलें असल्याचें वर सांगितलें आहेच. इतकें करून सर्व भावनांचीं व्यवस्था लागली असें होत नाही. भावनांना नवनवीन विषय मिळत असल्यानें त्यांचा आविष्कारहि नवीन रूपें धारण करतो. कोणतीहि व्यवस्था शाश्वतचीं व्यवस्था होऊं शकत नाही. तीं तशी करावयाची असेल तर ती व्यापक व सैल असावयास हवी; म्हणजे व्यवस्था करण्याची फारशी यातायात न करणें बरें

असेंच व्हावयाचें. पण एवढ्याने झालेली चर्चा फुकट गेली, किंवा घालून दिलेल्या व्यवस्थेने कांहीच साधले नाही असें मात्र होत नाही. कोणताहि प्रयत्न अपूर्ण राहिला, अथवा निर्दोष न झाला तरी तो त्या त्या कालापुरता फलदायक ठरतो. त्यामुळे विचारांत व्यवस्था येण्यास, व रसग्रहणासहि मदत झालेली असते. आज काव्यविचारांत रससंख्या किती व रस कोणते या प्रश्नाला विशेष स्वारस्य राहिलें नसलें तरी बराच कालपर्यंत त्या रसव्यवस्थेने आपल्या रस-विचाराला साहाय्य झालें यांत शंका नाही. निदान त्यामधील विभावानुभावांच्या व संचारीभावांच्या साहाय्याने रसपरिपोष होतो या कल्पनेने तरी रसोत्पत्ति-विषयक प्रक्रियेमध्ये बरीच उपयुक्त अशी भर टाकली यांत संदेह नाही.

रससंख्यानिर्णय—

रससंख्येची निश्चिति करीत बसण्याचें खरोखर कारण नाही. ती आठ किंवा नऊ अशीच असावी असा आग्रह धरणें असमंजसपणाचें आहे. वत्सल आणि भक्ति या रसांना त्यांत स्थान दिलें, तर रौद्र, बीभत्स, आणि अद्भुतसुद्धा आज त्यांत ठेवण्याचें कारण दिसत नाही. देशभक्तीला आजच्या काव्यांत मिळालेलें स्थान पाहतां तिला रसपदवी आज सहज मिळण्यासारखी आहे. शमप्रधान शांतरसाला महत्त्व फार असले, तरी त्यांतील चित्तवृत्ति कितपत उत्कट होऊं शकते, आणि मुख्य म्हणजे किती जणांना तिचा आस्वाद चाखावयास मिळतो हा प्रश्नच आहे. जुन्या मराठी वाङ्मयांत भक्तिरसालाच सर्वोच्च स्थान असलें, तरी नवयुगांत गौण असें तरी स्थान आहे की नाही याची शंका आहे. सारांश, या विचारांत मतभेदाला, व तन्मूलक न्यूनाधिकतेला वाव बराच आहे. तेव्हा इतकी संख्या रसांची असें ठामपणें सांगण्यांत अर्थ नाही.

रसांचा गौणप्रधानभाव—

रसांचा गौणप्रधानभाव ठरविण्याचा प्रयत्न म्हणजे आपली कसोटी एक निश्चित नसून तींत अनेक विचार येतात याची कबुली आहे. उत्कट चित्तवृत्ति म्हणजे रस म्हटले की खरें पाहतां गौणप्रधानभाव उरतच नाही. सारे उत्कट चित्तवृत्ति उत्पन्न करणारे भाव रस होत, तसे नसणारे ते रसहि नव्हेत. त्यांत गौण आणि प्रधान असें असूं नये. पण आमची रसविषयक कसोटी ही अनेक-विचारघटित असल्याने म्हणा, किंवा या उत्कटतेंतहि डावें-उजवें असतें म्हणून

म्हणा, लोकांनी त्यांत श्रेष्ठकनिष्ठ मानायला सुरुवात केली. ‘ शृंगार राजा ’ किंवा ‘ नवरसांमाझारि शृंगार ’ हीं वचनें शृंगाररसाचें प्राधान्य दर्शवितात. ध्वन्यालोककारांनीहि त्यालाच पहिलें स्थान दिलें आहे, व कारण म्हणून तो ‘सुकुमारतर’ आहे, व संसारी जनाना नियमाने अनुभवाला येणारा, व कमनीय-पणाने सर्व रसांत प्रधान असणारा असा आहे असे सांगितले आहे. सर्वात आधुनिक लेखक डॉ. वाटवे यांनीहि त्याला पहिले स्थान देऊन ‘शृंगारभावना अत्यंत आस्वाद्य, संमिश्र, उत्कट, व्यापक व सर्वजनाभिमत आहे म्हणून तिला पहिलें स्थान मिळतें असे कारण सांगितलें आहे. त्या भावनेखालोखाल करुण भावना येते असें त्यांचें मत आहे. तीमध्ये मन वितळून जातें व माणूस देहभान विसरतो असें त्याचें कारण दिलें आहे. पण यामुळे ती शृंगारभावनेपेक्षा श्रेष्ठ का नाही व कमी कां याचा उलगडा मात्र केला नाही. तिसरें स्थान त्यांनी वीराला दिलें आहे. त्याचा संबंध आक्रमक शक्तीशीं येतो, व स्वामित्वाच्या जबर प्रवृत्तीशींहि आहे म्हणून त्याला तिसरें स्थान हें योग्य आहे असें त्यांना वाटतें. शिवाय ‘ राष्ट्राची व व्यक्तीची तेजस्विता प्रखर ठेवून तिला माणूसपण देणारी ही भावना असल्याने, जसा जीवितांत तसा काव्यांतहि तिचा आविष्कार उत्तेजक आणि उत्कटतेने आस्वाद्य आहे ’ असेहि त्यांचें मत आहे. असें आहे तर त्यास पहिले स्थान कां देऊं नये या साहजिकपणेंच येणाऱ्या प्रश्नाचें उत्तर तेथे नाही. पुढील रसांबाबत त्यांना वरचें स्थान न देण्याचें कारण कांही कांही रसांत दिलें आहे. हास्यांत भावनांश कमी, म्हणून उत्कटताहि कमी, म्हणून तो पहिला रस होत नाही; भक्तीची व्याप्ति धर्मप्रवण लोकांपुरतीच आहे, शांताचें क्षेत्र तर याहूनहि कमी आहे. प्रस्तुत क्रम आस्वाद्यता, उत्कटता, आणि सार्वत्रिकता या कसोट्यावर लाविला आहे असे त्यांचें म्हणणे आहे, व ही आस्वाद्यता व उत्कटता सांसारिक आणि वासनायुक्त सभ्य रसिकांची समजावयाची आहे. एवढ्यानेहि शृंगार, करुण, वीर यांचा अनुक्रम व गौणप्रधानभाव कसा ठरतो हें स्पष्ट होत नाही. कोणा मुमुक्षूला शांत रसच पहिला वाटेल. ज्ञानेश्वरांनी शृंगाराच्या माथ्यावर शांताला बसविलें आहे. इतर संतकवींस भक्तिरसाचें महत्त्व अधिक होतें. कवि गोविंदांसारख्या शाहीराला वीराचेंच आवाहन अधिक असे. श्री. केळकर यांनी तर हास्य हा रसराज आहे असेंहि म्हटलें आहे. सारांश, ज्याची जशी दृष्टि, तसा त्याला तो तो

रस अधिक आवडणार व महत्त्वाचा वाटणार. येथेहि रुचिभेदाला फार वाव असल्याने निश्चित उत्तर देणें कठिण होतें. रसांच्या संख्येप्रमाणेच रसांच्या गौणप्रधानभावाची चर्चाहि विशेष निश्चित फलदायी होणार नाही हेंच खरें.

भक्तिरस—

या रसास भरताच्या आठ किंवा पुढील नऊ रसांत स्थान नव्हतें. इ. स. १५००–१६०० च्या सुमारास रूपगोस्वामी आणि त्याच्यानंतर मधुसूदन सरस्वती या दोघांनी भक्तिरसाला रसमालिकेंत स्थान दिलें, एवढेंच नव्हे तर त्यालाच सर्व रसांत प्राधान्य दिलें. मराठीमध्ये आरंभीच्या संस्कृत साहित्यशास्त्राचाच अनुवाद प्रथम झाला. तेव्हा भक्तिरसाचा उल्लेख झाला नाही. मराठी जुनें वाङ्मय तर भक्तिरसाने भरलेलें आहे. अशा स्थितींत भक्तिरसाला रसमालिकेंत स्थान का नाही हा विचार साहजिकच पुढे आला व संस्कृत मतप्रणालीची छाप असणाऱ्या अनेक आधुनिक पंडितांनी त्याला विरोध केला आहे कोणी भक्ति हा भाव आहे, रस नव्हे असें म्हणतो; कोणी भक्ति ही भावना मूलभूत नाही, व शिवाय ती सर्वच अवस्थांत सर्व माणसांत दृग्गोचर होत नाही असा आक्षेप घेतो; कोणी तिचा अंतर्भाव प्रेमांत करितो, तर कोणी शांतरसांत करितो. भक्तीचा आलंबनविभाव निर्जीव व जड देवतामूर्ति झाल्यास रसपरिपोषास आवश्यक ती उत्कटता तींत येऊं शकत नाही असे म्हणतो. या साऱ्या आक्षेपाचें वेगळे वेगळें खंडन न करितां, भक्तिभावना ही उत्कटपणें व्यक्त झाली आहे की नाही आणि वाचकाला उत्कट आस्वाद देऊं शकते की नाही हाच विचार मुख्यतः करणें हें योग्य. ईश्वरास खरें अस्तित्व असो नसो, तें आहे अशी भावना आज सर्वत्र नसली तरी एके काळी होती; साऱ्या वाङ्मयांत न आढळली तरी मराठी वाङ्मयांत होती. त्याच्या दगडी मूर्तींवरच भक्ति नसून अमूर्त स्वरूपावर भक्ति असणे ही गोष्टहि शक्य व सत्य होती. दगडी मूर्तींवरसुद्धा उत्कट भक्ति असणारे नामदेवासारखे भक्त होते. त्यांच्या भक्तिभावनेविषयी आणि तिच्या उत्कटतेविषयी शंका घेतां येणार नाही, व ती आपल्या अभंगांतून त्यांनी व्यक्त केली आहे यांतहि शंका घेण्यास स्थान नाही. आज यूरपमध्ये किंवा उद्या हिंदुस्थानांत त्या भावनेला थारा देणारे लोक असोत-नसोत, एका काळीं त्या भावनेचा उत्कट-

आविष्कार आणि आस्वाद कवींनी आणि लेखकांनी केला आणि घेतला, एवढी एकच गोष्ट तिला रसपदवी देण्यास समर्थ आहे. भक्ति म्हणजे भ्रम आहे असें म्हटल्याने त्या भावनेची एके काळची उत्कटता किंवा आस्वाद्यता हिरावून घेतां येत नाही. ती भावना मूलभूत नसली तरी चालेल. कारण शोकभावना तरी कुठे मूलभूत आहे. तीहि साधितच आहे. पण मूलभूत म्हणावयाची झाली तर शरणागति (Submission) ही मूलभूत प्रवृत्ति तिला आधार होऊं शकेल. तींत भय व जिज्ञासा या आणखी मान्य अशा सहजप्रवृत्ति हव्या असल्यास घालाव्यात. त्यामुळे ती संमिश्र झाली तरी प्रत्यवाय नाही. ती उचित-विषयनिष्ठ आणि उदात्त असते किंवा असे, असें आज तरी म्हणावयास हरकत नाही. तिचा प्रबल भावबन्ध होऊं शकतो हें भक्तचरित्रे वाचिलीं व पाहिलीं असतां स्पष्ट होतें. परमेश्वराविषयीची ही भक्ति अनेक प्रकारांनी आविष्कार पावे. इतर मानवी व्यक्तीवर केलेल्या प्रेमांत उपस्थित असणाऱ्या संचारी भावांना व अष्टसात्त्विक भावांनाहि तीमध्ये स्थान आहे. इतर अनेक भावनांना आपलें कार्य करावयास लावून ती स्थायी भाव बनते असेंहि दिसतें. याप्रमाणे तिला इतर रसासारखेंच स्वरूप आहे तेव्हा ती रसपदवी पावण्यास पात्र आहे असें म्हणावयास हवें. मात्र इतर रसांच्या मानाने तिच्या कांही उणीवा लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. परमेश्वरभक्तीस आता उतरती कळा लागली आहे. त्या भावनेचा आलंबनविभाव परमेश्वर याविषयीच जर अनेकांना शंका वाटूं लागली आहे, तर त्या भावनेचें भावी कालांतील अस्तित्वहि शंकाकुल आहे हें उघड आहे. तिची जागा देशभक्तीने घेतलेली क्वचित् दिसते. संसारमग्न अनेक जीवांस आजहि परमेश्वरावर विश्वास असूनहि भक्तीची उत्कटता भासत नाही. तेव्हा पुढील वाङ्मयांत तिचें दर्शन होईल की नाही अशी साधार भीति वाटते. असें असूनहि तिला रसपदवी द्यावयाची याचें कारण रसकल्पनेमागची आजची व्यापक व उदार कल्पना हें होय. त्या कल्पनेस एकदा मान्यता दिल्यावर अनेक भावनांबाबत खळखळ करीत बसण्याचें कारण उरत नाही, आणि शेवटी उत्कटतेचें निश्चित मापनयंत्र नसल्याने व तीमध्येहि डावेंउजवें असा प्रकार असल्याने व रसांचा गौणप्रधानभाव मान्य झाल्यावर तर रसमंदिरांत प्रवेश मिळणें सुकर होतेंच. शृंगाराइतकी उत्कटता नसली व विस्मय आणि भय या स्थायी भावांच्या चित्रणाचीं उदाहरणें शोधून काढावीं लागत असलीं,

तरी गौण म्हणून का होईना त्यांना जर रसमंदिरांत स्थान मिळूं शकतें, तर इतर अनेक भावनांना तें द्यावयास तक्रार करण्यांत अर्थ नाही. या दृष्टीनेच वत्सल किंवा इतर भावनांकडे पाहणें योग्य ठरेल.

रस म्हणजेच खरोखर काव्यानंद होय. तो ब्रह्मास्वादसहोदर असतो इत्यादि तद्विषयक कल्पना आपण पाहिल्या आहेत. परंतु काव्यानंदविषयक हा एक विचार आहे. काव्यानंदविषयक आणखी अनेक उपपत्ति पुढे मांडण्यांत आल्या आहेत. त्यांचा परामर्श आपल्याला पुढील प्रकरणांत घ्यावयाचा आहे.

प्रकरण ६ वें

काव्यानंदमीमांसा

आनंद हा काव्याच्या प्रयोजनांपैकी सर्वश्रेष्ठ असें प्रयोजन आहे हें आपण मागे पाहिलें. त्या आनंदाचा एक महत्त्वाचा भाग जो रसास्वाद त्याविषयी बरीच चर्चा गेल्या प्रकरणांतच आपण केली आहे. तथापि ती केवळ रसविषयक चर्चा झाली. काव्यानंदाविषयी आणखीहि इतर उपपत्ति पुढे मांडण्यांत आल्या आहेत, त्यांचा परामर्श आपल्यास या प्रकरणांत घ्यावयाचा आहे. काव्याचें आनंद हें प्रयोजन द्विविध आहे. एक काव्यरचना करणाऱ्या कवीचा आनंद, आणि दुसरा काव्याचा आस्वाद घेणाऱ्या सहृदय रसिकाला होणारा आनंद. काव्यचर्चेत या रसिकाला होणाऱ्या आनंदाचीच चर्चा अधिक झालेली आहे. दुसरें असें की अनेक वेळा काव्याच्या आनंदाच्या स्वरूपाची चर्चा होण्यापेक्षा त्याच्या कारणांचाच ऊहापोह करण्यांत येतो, व कारण सांगितलें की स्वरूप समजलें अशीच समजूत करून घेण्यांत येते. काव्यानंदाच्या प्रस्तुत मीमांसेंत या सर्वांचा समावेश व्हावयाचा असल्याने कवीचा आणि रसिकाचा, तसाच कार्यरूप आणि कारणरूप अशा चतुर्विध आनंदाचा विचार या प्रकरणांत येईल. चर्चेच्या सोयीकरिता करुणरसांतील आनंदाच्या चर्चेचा भाग निराळा काढून तद्विषयक विचार आपण पुढील प्रकरणात करूं.

कवीचा आनंद—

प्रथमतः कवीच्या आनंदाचाच परामर्श घेऊं. येथेहि त्या आनंदाचें स्वरूप आणि कारणें असा दुहेरी विचार संभवतोच. आनंद म्हणजे सुख, व सुख म्हणजे कांही अनुकूल संवेदना यापलीकडे कोणत्याहि आनंदाचें स्वरूप तपशीला-सह सांगणें जसें अशक्य असतें, तसें तें येथेहि आहे. काव्यरचना करीत असतां आपलें भान राहत नाही, इतर आजूबाजूंच्या वस्तूंचें किंवा व्यक्तींचें, किंवा परिस्थितीचेंहि ज्ञान आपणांस नसतें, समाधि लागली असल्यासारखें वाटतें इत्यादि वर्णन या आनंदाच्या अवस्थेचें आपण करूं शकूं किंवा कवि करतील.

पण हीं आनंदाचीं केवळ लक्षणें आहेत. प्रत्यक्ष आनंद कसा असतो हें वर्णन करून सांगण्यापेक्षा अनुभवानेच कळण्याजोगें असतें. काव्यरचना करून झाल्यावर कांही समाधानाचाहि अनुभव येत असावा. आपण हातांत घेतलेलें कार्य तडीस गेलें, किंवा आपल्या हातून एखादी चांगली कृति निर्माण झाली आहे, या भावनेमुळेहि कांही उल्हास वाटत असणें शक्य आहे. पण हा भाव निर्मितीनंतरचा आहे. प्रत्यक्ष निर्मितीच्या वेळीं काय अवस्था असते हें थोडें अधिक महत्त्वाचें आहे. पण त्यासंबंधी वर उल्लेखिल्याप्रमाणे वर्णन करण्यापलीकडे कांही सांगतां येणें शक्य नसतें. मग बहुधा त्याचीं कारणें काय हेंच सांगण्याचा प्रयत्न होतो. तें कसे तें पाहूं.

क्रीडेचा आनंद—

काव्य ही एक कला आहे, व सर्व प्रकारची कला म्हणजे क्रीडा होय; तेव्हा कवीला होणारा काव्यानंद म्हणजे क्रीडेमध्ये होणारा आनंद असेंच म्हणावयास हवें असें या क्रीडावादी मंडळींचें म्हणणें असतें. क्रीडेंत होणाऱ्या आनंदाविषयी हर्बर्ट् स्पेन्सर्‌ने दिलेली उपपत्ति आजहि मान्य समजली जाते. जीवनामध्यें जीवनास आवश्यक तेवढी जीवनशक्ति खर्च होऊन गेल्यावरहि जी अधिक जीवनशक्ति माणसामध्ये शिल्लक राहते तिचा विनियोग होण्याचा मार्ग म्हणजे माणसांतील क्रीडाप्रवृत्ति होय असें त्याचें म्हणणें आहे. असेल ती जीवनशक्ति उपजीविकेच्या व्यवसायांतच खर्च होऊं लागली, तर मनुष्य क्रीडेला प्रवृत्तहि होणार नाही. जीवनशक्ति आवश्यक त्यापेक्षा अधिक झाली, तर तिचा विनियोग व्हायलाच पाहिजे. तो तसा न झाला तर शरीरांत कांही तरी विकार उत्पन्न होईल. म्हणून मनुष्य आपोआपच क्रीडेला प्रवृत्त होतो, व शक्तीचा हा विनियोग प्रत्यक्षपणें उपयुक्त न ठरला, तरी शरीरस्वास्थ्याच्या दृष्टीने तो लाभदायकच होतो; निदान अपायकारक होत नाही. क्रीडेविषयीची ही उपपत्ति मान्य करून ती कलेला आणि काव्याला लावावयाची झाल्यास कला व काव्य या क्रीडा होत, त्यांत उपयुक्तता कमी, पण कलावन्तांच्या किंवा कवींच्या शक्तीस त्यांमध्ये वाव मिळतो, व त्यामुळे कलावन्तांस व कवींस आनंद होतो. दररोजच्या चरितार्थासच जर कवीला मरेपर्यंत श्रम करावे लागले, तर काव्यनिर्मितीकडे त्याची प्रवृत्ति व्हावयाची नाही. जेव्हा इतके श्रम त्याला करावे लागत नाहीत, तेव्हा

आपल्या जीवनशक्तीस वाव देण्यासाठी तो काव्यरचना करितो. जीवनशक्तीच्या या विनियोगांत आणि व्ययांत निसर्गानेच सुख व आनंद वाटण्याची योजना करून ठेवलेली असते. अशा कारणाने होणारा जो आनंद तो कवीचा आनंद असें म्हणावयाचें.

क्रीडेच्या आनंदाची भावरूप बाजू—

वर सांगितलेले क्रीडानंदाचें स्वरूप म्हणजे अभावरूप किंवा प्रतिकाररूप झालें. अतिरिक्त जीवनशक्तीस वाव न दिला, तर कांही विकार उत्पन्न होईल, एतदर्थ क्रीडेकडे वळणें म्हणजे व्याधीचा प्रतिकार आधीच करण्याकरिता केलेला प्रयत्न होय या दृष्टीने पाहिल्यास भर्तृहरी म्हणतो त्याप्रमाणे कोणतेंहि सुख म्हणजे व्याधीचा प्रतिकार मात्र ठरावयाचा. मनुष्य पाणी पितो तें तहानेची पीडा नष्ट व्हावी म्हणून किंवा होऊंच नये म्हणून; अन्न खातो तें क्षुत्पीडेच्या परिहारा-करिता, व प्रियेला आलिंगन देतो तें कामपीडेच्या निवारणार्थ अशी त्याची सुखाची उपपत्ति आहे. परंतु ही केवळ एक बाजू झाली. क्रीडेमध्येहि केवळ अतिरिक्त जीवनशक्तीच्या व्ययापेक्षा कांही भावरूप अशा प्रकारची हालचाल मनुष्य करितो. तास दोन तास खेळण्याचे श्रम जे अनेक लोक घेतात, तें केवळ अतिरिक्त जीवनशक्तीच्या व्ययाकरिता असें म्हणणें योग्य होणार नाही. तसें असतें तर मागाहून त्यांना शीण वाटण्याचें कारण नाही. परंतु क्रीडेनंतर दमल्या-सारखेंहि वाटतें याचें कारण केवळ अतिरिक्त जीवनशक्तीचा व्यय होतो असें नसून अधिक शक्तीचाहि विनियोग आपण करीत असतों. मात्र हा विनियोग आपल्यास सुखदायक वाटत असतो. आपण हे श्रम राजीखुषीने करितों. करुण-रसांतील आनंदाची एक उपपत्ति सांगतांना असें सुचविण्यांत आलें आहे की कांही काम न करितां स्वस्थ बसून वेळ घालविणें फार कंटाळवाणें होतें. त्यापेक्षा दुःख झालें तरी हरकत नाही, म्हणून मनुष्य करुणरसात्मक कृति पाहतो व वाचतो. करुणरसांतील आनंदाकरिता ही उपपत्ति मान्य न केली, तरी कृतींत, परिश्रमांत, जाणून विचारपूर्वक केलेल्या प्रयत्नांत, सुख असतें एवढें तरी तीवरून दिसून येईल. क्रीडेंत जी हालचाल आहे, कृति आहे, तींत समाधान आहे, सुख आहे. काव्यांत माणसाच्या प्रतिभेस हालचाल करावयास मिळते, काम मिळतें. हे श्रम सुखदायक होतात, त्यामुळे आनंद होतो.

निर्मितीचा आनंद—

पण केवळ हालचाल, परिश्रम किंवा कांही कृति एवढ्याने कवीला होणाऱ्या आनंदाची सारी उपपत्ति लागणार नाही. तसें असतें तर प्रत्येक हमाल, मजूर, कामकरी किंवा बौद्धिक काम करणारा कारकून यांनाहि कलानंदाचा अनुभव भरपूर मिळाला असता. या कृतीचा किंवा परिश्रमाचा विनियोग कांही निर्मिती-मध्ये व्हावा अशी अपेक्षा कलांमध्ये किंवा काव्यामध्ये असते. जसा कृतीमध्ये आनंद आहे तसा, किंबहुना त्यापेक्षा अधिक आनंद निर्मितीमध्ये आहे. व्यवहारांतहि बागकाम करून फुलें-फळें निर्माण करण्यांत, बांधकाम करून घरें, देवळें, इमारती निर्माण करण्यांत, मोठमोठाल्या सामाजिक व राजकीय योजना आंखून त्या शेवटास नेण्यांत सुख व आनंद आहे; धन्यता आहे. याचें कारण त्यांत केवळ अनुत्पादक परिश्रम किंवा हमाली झालेली नसते. सर्व कला आणि काव्य यांतहि बऱ्याच अंशीं ही स्थिति असते. कवितेला कवीची दुहिता म्हणण्यांत, किंवा थट्टेने का होईना ' हें नाटक आपल्यास झालें ' असें म्हणण्यांत, ग्रंथाला अपत्य म्हणण्यांत, ही निर्मितीची कल्पना मुळाशीं असते यांत शंका नाही. प्रतिभेला उत्पत्तिक्षम (creative) असें जें संबोधन देण्यांत येतें त्यामधील स्वारस्य हेंच आहे. आपली कृति रसिकांनी चांगली म्हणावी असें वाटतें, त्यांत स्वतःच्या निर्मितीसंबंधीचा अभिमान वा आग्रह असतो. कदाचित् हें बाह्य समाधान न लाभलें, तरी कवि स्वतःच्या समाधानाकरिता जें लिहितो, तें त्यांत त्याच्या निर्मितीच्या उपजत प्रवृत्तीचें समाराधन होतें म्हणूनच.

आत्माविष्कार अथवा अभिव्यक्ति—

निर्मितीच्या आनंदाचें एक अंग म्हणजे आत्माविष्कार किंवा अभिव्यक्ति होय. मनुष्य जें जें कांही करतो, त्यांतून त्याचें स्वतःचें व्यक्तित्व प्रकट होत असतें. विशेषतः स्वतःच्या स्फूर्तीने जर त्याने कांही केलें असलें, तर त्यांत हा आत्माविष्कार हटकून होतो. केवळ क्रीडेमध्ये एक वेळ ही आत्माविष्कृति तितकीशी स्पष्ट नसेल, पण कलाकृति किंवा काव्य यांतून ती अधिक प्रकटपणें झालेली असते. कवीला जगांतील विविध सौंदर्य पाहून, त्याचें ग्रहण करून, तें कसें असतें हें पुनः एकदा लोकांना सांगावेंसें वाटतें, म्हणून तो काव्यरचना करितो. यांत त्याचा आत्माविष्कार होतो. केवळ पाहिलेल्या सौन्दर्याविषयींचें त्याचें मत

त्यांत प्रकट होतें असें नाही. नवनवीन सौन्दर्याचीहि निर्मिति तो करूं शकतो. त्यांतूनहि त्याचें व्यक्तित्व प्रकट होईल. लेखक स्वतः अगदी तटस्थ असतो अशा नाटकासारख्या वाङ्मयप्रकारांतहि हें व्यक्तित्व अनेकदा प्रकट होतें. या स्वतःच्या अभिव्यक्तींत त्याला सुख होत असतें, तेवढें तें इतर कशानेहि होणार नाही. व्यवहारांतहि नोकरीपेक्षा स्वतंत्र अशा आपल्या धंद्यांत, किंवा स्वतंत्र कुटुंबांत सुख वाटतें, याचें कारण त्यांत व्यक्तीचा आत्माविष्कार होण्यास वाव मिळतो. त्या ठिकाणीं घर सजविणें, पोशाख करणें, मतप्रतिपादन करणें, किंबहुना साधी हालचाल करणें यांतहि आत्माविष्कृति होत असते. कलेच्या बाबत इतरांनी बंधनें घातलीं तर तीं जाचक वाटतात याचें कारणसुद्धा त्यांयोगें आत्माविष्काराच्या स्वातंत्र्यास आळा पडतो. याप्रमाणें, प्रथम केवळ कृति (काव्याच्या रचनेंत ती मानसिक असते), मग तीपेक्षा अधिक म्हणजे निर्मिति, आणि अखेर अभिव्यक्ति या विविध क्रियांत असणारें सुख व आनंद हाच काव्य-लेखकांचा आनंद होय. यशःप्राप्तीने अथवा अर्थप्राप्तीने या आनंदांत भर पडेल, पण आनंदाचे हे प्रकार आनुषंगिक, दुय्यम दर्जाचे, तितकेसे विशुद्ध नसणारे असे होत. यश व अर्थ हे मिळण्याची खात्री नसतांना, किंवा आशा नसतांनाहि, वाङ्मयनिर्मिति लोक करीत राहतात ते या वर उल्लेखिलेल्या तीन कारणांनी. कवीचा कवि म्हणून जो आनंद, तो या स्वरूपाचा असतो. काव्यनिर्मिति संपूर्ण झाल्यावर तो आपल्याच काव्याकडे तटस्थ रसिकाच्या दृष्टीने पाहून त्याचा आस्वाद घेऊं शकेल, किंवा इतरांच्या कृतींचें वाचन करून आनंद मिळवूं शकेल. त्याचें हें स्वातंत्र्य कोणीच हिरावून घेऊं शकत नाही. किंबहुना आपल्यास प्रामुख्याने ज्या आनंदाची चर्चा करावयाची आहे ती या दुसऱ्या म्हणजे रसिकाला, किंवा सहृदयाला होणाऱ्या आनंदाचीच होय.

सहृदय रसिकाचा आनंद—

रसिकाला होणारा आनंद अर्थात् वरील तीन गोष्टींपेक्षा निराळ्या कारणांनी होतो. तो निर्मिति करीत नसतो, म्हणून त्याचा आत्माविष्कारहि नसतो; कृति असलीच तर लेखनापेक्षा वाचनाचीच असते. 'क्रोचे' च्या मताप्रमाणे मात्र रसिक दुसऱ्याची कृति वाचीत असतां मनांतल्या मनांत निर्मिति करीत असतो व त्यांत त्याचा आत्माविष्कारसुद्धा होत असतो. पण ही निर्मिति फार अमूर्त

व हा आत्माविष्कारहि सूक्ष्म असल्याने, त्यास मान्यता दिली तरी रसिकाच्य आनंदाचीं कारणें आपल्यास आणखी दुसरीकडे पाहावीं लागतात. रसिकाला होणाऱ्या आनंदाचा प्रधान भाग अर्थात् भावनाजागृतीचा म्हणजे रसास्वादाचा असतो. तथापि या भावनिक आनंदापेक्षा इतर भाग मुळीच नसतो असें नाहीं. ही भावनाजागृति आधी अर्थ समजल्याशिवाय होत नसल्याने अर्थग्रहण हें बुद्धीचें कार्य व्हावें लागतें. या अर्थामध्येच कांही चमत्कृति असल्यास तिचा आस्वाद रसिक बुद्धीनेच घेत असतो. तेथे रसपरिपोष आणि भावनाजागृति होण्याची तादृश गरज नसते. अनेक अर्थालंकारांमधील चमत्कृति, विशेषतः श्लेषांतील आणि विरोधांतील चमत्कृति हिचें आवाहन बुद्धीलाच असतें असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. कथानकाची मांडणी, पेचप्रसंगाची योजना, त्यांत आणली जाणारी गुंतागुंत, त्या गुंतागुंतीचा उलगडा यांमध्ये लेखक किंवा कवि प्रकट करीत असलेलें कौशल्य पाहून सहृदयास होणारा आनंद हा बुद्धीचाच आनंद म्हणावयास हवा. त्याने भावनामूलक आनंदाची गोडी वाढत असेल, तथापि त्याला भावनाजागृतीपेक्षा बुद्धीचें समाराधन असें स्वरूप असतें हें विसरतां कामा नये. अर्थालंकारांचें आवाहन जसें बुद्धीस, तसें शब्दालंकारांचें श्रवणेंद्रियास असतें. यमक, अनुप्रास, इत्यादींनी केवळ चमत्कृतीच निर्माण होते असें नाही; श्रवणसुभग अशा माधुर्याचा परिपोषहि त्यांच्या द्वारे होत असतो. यांतच मधुर शब्दयोजना, गेय अशी पद्यरचना यांची भर पडली असतां काव्य किती परिणामकारक होतें तें रसिकांस परिचित आहेच. काव्यामधील आवाहनाचा हा जो भाग तो ऐंद्रिय, म्हणून शारीर असा म्हणतां येईल. म्हणजेच काव्यानंदामध्ये शारीर, बौद्धिक आणि भावनिक अशीं तीनहि अंगें असतात असें होतें. यांपैकी भावनिक अंगास सर्वांत अधिक महत्त्व साहजिकच मिळतें, व काव्यानंदविषयक मुख्य चर्चा या अंगास धरूनच होते. त्यांतील शारीर व बौद्धिक भागांचा विसर पडूं नये म्हणून प्रथमच त्यांचा उल्लेख येथे केला आहे.

ज्ञानानंद—

काव्याचें वाचन आणि त्यांतील रससेवन यांत बुद्धीचें कार्य आधारभूत आहे असें वर म्हटलें आहे. या बुद्धीच्या कार्याला ज्ञान असें म्हटलें. तर

काव्यानंदांत या ज्ञानानंदाचा भाग बराच असतो हें ओघानेच आलें. विशेषतः नवीन कांही वाचलें, कळलें, समजलें यामध्ये मनुष्यामधील जिज्ञासा या उपजत प्रवृत्तीचें तर्पण होतें, तेथे प्रथम केवळ ज्ञानाचाच आनंद असतो. जगांतील पुष्कळशा वाङ्मयाची निर्मिति या जिज्ञासातृप्तीकरिता झाली आहे व अशी तृप्ति झाल्याने आनंद होत असल्याचा अनुभवहि सर्वांचा असतो. काव्यांत व इतर ललित वाङ्मयप्रकारांत जिज्ञासातृप्ति करण्याचें जें सामर्थ्य आहे, तें इतर ललित कलांमध्ये आहे असें म्हणतां येणार नाही. ‘जगांतील व्यवहार हा असाच असतो’ किंवा ‘जग हें असें आहे’ अशी जी मनाची वृत्ति होते ती ज्ञानाच्या स्वरूपाचीच असते. सत्य कळल्याने होणारें मनाचें समाधान, औचित्य-दर्शनाने होणारा आनंद, कांही उच्च नैतिक तत्त्व पटल्याने होणारी मनाची प्रसन्न वृत्ति, कलावंताच्या कृतिकौशल्याचें मार्मिक अवलोकन केल्याने वाटणारें कौतुक, वक्रोक्तिपूर्ण लेखन वाचल्यामुळे वाटणारी चमत्कृति, ध्वनि अथवा सूचकता यांच्यामुळें मनाला होणाऱ्या गुदगुल्या, या सर्वांमध्ये बौद्धिक आनंदा-चेंच प्राधान्य असतें हें मान्य करावें लागेल. अशा ठिकाणीं शारीर संवेदनांचा भाग जवळ जवळ नाहीच; त्याप्रमाणे कांही विशेष प्रकारची भावनाजागृति किंवा मनाची चलबिचलहि नसते. वाचक किंवा सहृदय बहुतांशीं तटस्थच असतो, व तटस्थ राहूनच आस्वाद घेण्यांत त्यास मौज वाटत असते. याला ऐंद्रिय आनंद म्हणण्यापेक्षा, किंवा भावनानंद म्हणण्यापेक्षा, ज्ञानानंद म्हणणेंच युक्त होईल.

रस आणि चर्वणा—

काव्यानंदांतील विविध अंगांपैकी भावनेच्या अनुभवाचा आनंद हाच आपल्या जुन्या साहित्यशास्त्रांतील रस होय. त्याच्या स्वरूपाविषयी कांही चर्चा मागील प्रकरणांतच झाली आहे. रसप्रक्रियेच्या चर्चेत अनेक वेळा आणखी एका शब्दाचा उपयोग करण्यांत येतो. तो म्हणजे चर्वणा हा होय. रसाचें स्वरूप वर्णन करीत असतां त्या रसाला मम्मटाने ‘चर्व्यमाणः’ आणि ‘चर्व्यमाणतैकप्राणः’ अशीं जवळ-जवळ एकाच अर्थाचीं दोन विशेषणें दिलीं आहेत. चर्व् धातूचा किंवा चर्वणा शब्दाचा मूळ अर्थ चघळणें, रवंथ करणें असा आहे. अर्थात् खाणें, स्वाद घेणें, घोट घेणें, व मुखाने भोग घेणें इत्यादि अर्थ त्यामध्ये येतात. लक्षणेने हाच

शब्द काव्यगत गोष्टींचा आस्वाद घेणें, सावकाशपणें भावनेचा अनुभव घेणें, या सामान्य अर्थानें काव्यचर्चेंत वापरला गेला आहे. चर्व्यमाणता हाच रसाचा एकच एक प्राण आहे असें जेव्हा मम्मट म्हणतो, त्यावेळीं रस आणि चर्वणा हीं एकच आहेत असें त्याला म्हणावयाचें असतें. परंतु चर्वणा म्हणजेच रस की चर्वणा झाल्यावर रसोत्पत्ति होते, म्हणजे रस हा चर्वणेचें कार्य आहे याविषयी कांहीशी धरसोड संस्कृत लेखकांमध्ये दिसून येते. अभिनवगुप्ताने रसाचें वर्णन करीत असतां चर्वणाव्यापाराने ज्याचा रस चाखावयाचा तो रस असें त्याचें लक्षण सांगितलें आहे. म्हणजे चर्वणा ही क्रिया झाली व रस हें त्या क्रियेचें फल झालें. दुसऱ्या एका ठिकाणीं ही चर्वणा विभावादि गोष्टींची असते व ती झाली की रसोत्पत्ति होते असे म्हटलें आहे. आणखी एका ठिकाणीं रसप्रतिपत्ति ही ताटस्थ्याने होत नसून तन्मयी-भवनास उचित अशा चर्वणेमुळे होते असेंहि त्याचें म्हणणें दिसतें. या दोनहि ठिकाणीं चर्वणा ही कारण व रस हें कार्य आहे असें मत व्यक्त होत आहे. पण पुढे पुनः एकदा चर्वणारूपत्व म्हणजे रस्यमानतेची म्हणजे रसाची निष्पत्ति असेंहि त्याने म्हणून ठेवलें आहे. सहृदय लोक काव्य पुनःपुनः वाचून त्याची चर्वणा करीत असतात. 'रसाचा आत्मा चर्वणा आहे' असें आणखी एके ठिकाणीं सांगून, शेवटीं 'चर्वणा, आस्वादन, भोग हे शब्द रसप्रतीतीच्या अर्थाचे आहेत' असेंहि विधान त्याने केलें आहे. विश्वनाथाने चर्वणा म्हणजे आस्वादन, आणि स्वाद हा काव्यार्थज्ञानाने होणारा जो आत्मानंद त्यांतून निर्माण होणारा असतो असें म्हटलें आहे. या दुसऱ्या विधानांचा अर्थ चर्वणा हाच कार्यस्वरूप रस होय असा होतो.

वरील चर्चेवरून चर्वणा ही एक चित्तवृत्ति असून, तीमध्ये एखादी भावना चित्तांत घोळविली जाते, किंवा चघळली जाते, व ज्याप्रमाणे एखादी आवडती खाण्याची वस्तु तोंडांत ठेवल्याने रस उत्पन्न होऊन सुखास्वाद मिळतो, त्याप्रमाणे चित्तांत एखादी भावना घोळविली की रस उत्पन्न होऊन सुखास्वाद मिळतो; यालाच काव्यानंद किंवा रस म्हणतां येईल अशी कल्पना सामान्यतः निष्पन्न होते. चर्वणेंत बरीच मोठी प्रक्रिया अभिप्रेत असावी असें म्हणावें लागतें. काव्य पुनःपुनः वाचून त्याची चर्वणा करणारे सहृदय पाहावयास मिळतात असें अभिनवगुप्त म्हणतो तेव्हा प्रथम काव्यार्थाचें ज्ञान करून घेऊन आनंदाच

आस्वाद पुनःपुनः घेण्यापर्यंत साऱ्या गोष्टी येतात. अर्थग्रहण हा ज्ञानप्रकार आहे. तें अर्थग्रहण झाल्यावाचून विभावादिकांची चर्वणा होऊं शकत नाही. ही विभावादिकांची चर्वणा म्हणजेहि एक प्रकारचें ज्ञानच आहे असें अभिनवगुप्त म्हणतो. या ज्ञानाने कळणाऱ्या गोष्टींची चर्वणा झाल्यावर जी कांही चित्तवृत्ति होते तिचा आस्वादहि चर्वणेंतच अंतर्भूत होतो. म्हणून चर्वणा रसाचीहि होऊं शकते असें पूर्वीचे साहित्यज्ञ म्हणत, किंबहुना ही चर्वणा म्हणजेच रस होय.

चमत्कृति—

चर्वणेप्रमाणे दुसराहि एक शब्द काव्याच्या परिणामाचें वर्णन करण्याकरिता संस्कृत साहित्यचर्चेंत उपयोगांत आणला गेला आहे. तो शब्द म्हणजे चमत्कार हा होय. त्याचा विशेष उपयोग क्षेमेन्द्राने आपल्या 'औचित्यविचारचर्चे'त केला. पुढे जगन्नाथाने आपल्या रसगंगाधरांत त्याचा अतिरेक केला असला, तरी विश्वनाथ, मम्मट, कुन्तक, अभिनवगुप्त इत्यादिकांनीहि त्याचा उपयोग केला नाही असें नाही. या शब्दाच्या उपयोगावरून असें वाटतें की प्रथम त्याचा उपयोग रसास्वादकालीन मनःस्थितीचें वर्णन करण्याकरिता केला असला, तरी पुढे काव्याचा, किंवा त्यामधील कोणत्याहि अंगाचा वाचकाच्या मनावर जो परिणाम होई त्याची कल्पना देण्याकरिताहि तो वापरण्यांत येई. त्याचा अर्थ असा व्यापक झाल्यावर त्यांत काव्यानंदाच्या कोणत्याहि प्रकाराचा समावेश होऊं लागला. तें काव्यानंदास दुसरें नांवच होऊन बसलें. काव्याला 'चमत्कारकारी' असें संबोधून चमत्कार हें कार्य व काव्य हें कारण आहे असा अभिप्राय या साहित्यज्ञांनी व्यक्त केला आहे. काव्यामधील विविध अंगांनाहि अर्थात् तेंच वर्णन लागूं पडतें. कोठे रसाला चमत्कारकारी म्हटलें आहे; कोठे व्यंग्यार्थास तें नांव लावलें आहे; कोठे औचित्याचा उल्लेख तसा केलेला दिसतो; कोठे सादृश्याला तो शब्द लावला आहे. कोठे वैचित्र्याचें, किंवा वक्रोक्तीचें वर्णन 'चमत्कारी' या शब्दाने केलें आहे. अर्थचमत्कृति, शब्दचमत्कृति असे शब्द तर पुष्कळदा येतात. कोठे एखाद्या शब्दाचा परिणाम, तर कोठे एखाद्या धातूच्या आत्मनेपदत्वाचा परिणाम चमत्कार शब्दाने व्यक्त केला गेला आहे. सारांश, काव्य आणि त्याचीं लहानमोठीं सारीं अंगें हीं वाचकाच्या मनामध्ये चमत्कार उत्पन्न करणारीं आहेत असें मत स्पष्ट दिसतें. किंबहुना चमत्कारित्व

हें काव्याचें जीवित आहे असेंहि जगन्नाथ जातां जातां एके ठिकाणीं म्हणून ठेवतो.

चमत्कार हा रसिकाचा मनोधर्म—

चमत्कार हा अर्थात् काव्याचा धर्म नसून सहृदयाचा मनोधर्म आहे ही गोष्ट हे साहित्यज्ञ विसरले नव्हते. बहुतेक ठिकाणीं चमत्कारकारी असाच उल्लेख काव्याचा होतो, व चमत्कारी काव्य असा उल्लेख असला तरी तो काव्याचा धर्म आहे असें सुचवावयाचें नसतें. काव्य हें शब्दार्थात व त्याचा परिणाम जो चमत्कार तो रसिकहृदयांत अशीच कल्पना असे. चेतनचमत्कारिणी, चेतनचमत्कारिता, इत्यादि शब्दांवरूनहि चेतन म्हणजे मन, त्याला वाटणारा चमत्कार असाच अर्थ निष्पन्न होतो. चमत्कार हा अंतःकरणांत आंत उत्पन्न होतो असें कुन्तकाचें म्हणणें तर हा अर्थ निःसंदेहपणें स्पष्ट करणारें आहे. जगन्नाथ आणि विश्वनाथ यांनी चमत्काराचा अर्थ विशद करण्याचा प्रयत्न केला आहे. सौन्दर्य हें चमत्कृति निर्माण करतें असें सागून चमत्कृति हा विशिष्ट प्रकारचा आनंद असून त्याला सहृदयहृदय हेंच प्रमाण आहे. चमत्कार हा एक आल्हादाचा प्रकार असून तो अनुभवाने कळण्याजोगा आहे, असें जगन्नाथाने म्हटलें आहे. काव्याह्लादाच्या लोकोत्तरत्वाची व्याख्या करितांना चमत्कार हें नांव ज्याला देतां येईल असा अनुभवसाक्षिक प्रकार असें अधिक स्पष्टीकरणहि त्याने केलें आहे. साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ याने यापेक्षा थोडें अधिक बोध होणारें असें त्याचें वर्णन दिलें आहे. 'चमत्कार म्हणजे विस्मय या अर्थाचा दुसरा शब्द होय, त्यांत चित्ताचा विस्तार (विस्मय ?) झाल्याचा अनुभव येतो' असें सांगून या आपल्या विवेचनास आधार म्हणून एकदोघांचा उल्लेख त्याने केला आहे. त्यांपैकी धर्मदत्त याने तर 'रसामध्ये चमत्कार हाच साररूप असतो, तेव्हा चमत्कार ज्याचें सार आहे अशा रसामध्यें सर्वत्र अद्भुत रसच भरलेला असतो' असें चमत्कार हा शब्द स्पष्ट घालूनच म्हटलें आहे. नारायणाने अद्भुत हाच एक रस होय असें म्हटल्याचाहि उल्लेख लगेच धर्मदत्ताने केला आहे. चमत्कारांत थक्क झाल्याचा, चकित झाल्याचा अनुभव येतो एवढें मात्र विश्वनाथाचें मत यावरून स्पष्ट होतें. चमत्कार या शब्दाच्या मूळ अर्थाकडे पाहिलें असतां विस्मयाचा बोध होतो यांत शंका नाही.

चमत्कार म्हणजे विस्मय काय ?—

विस्मयाचा हा अर्थ आणि हा उपयोग फार व्यापक व समावेशक झाला आहे. कांही नवीन पाहिलें की सौम्य असा विस्मयाचा आभास होतो हें खरें, तथापि काव्याचा परिणाम आणि विस्मय यांत बऱ्याच अंशांचें अंतर असतें. अद्भुत रसाचा स्थायी भाव जो विस्मय तो आणि कोणतीहि कलाकृति पाहिली किंवा काव्य वाचलें म्हणजे मनावर होणारा परिणाम यांत बराच फरक आहे. अद्भुतांत अशक्यतेचा भाग असतो, पण वाङ्मयांत, निदान आधुनिक युगांत तरी तो नसावा अशी अपेक्षा असते. त्यांतील मनोवेधकता ही नावीन्य, अपरिचितता, अनपेक्षितपणा, आश्चर्य, विस्मय, अद्भुतता इत्यादि विविध कारणांनी निष्पन्न होते. परंतु तेवढ्याने काव्यानंदाचें स्वरूप संपूर्णपणें सांगितलें गेलें असें नाही. निदान पूर्वी वाचलेल्या काव्यांचें फिरून एकदा वाचन करीत असता जो आनंद होतो, त्यांतला चमत्कार तरी विस्मयाच्या स्वरूपाचा असण्याचें कारण नाही. खरोखर विस्मय हा चमत्काराचा एक अर्थ झाला. चमत्कार या शब्दामध्ये अनेक भिन्न गोष्टींचा मनावर होणारा परिणाम अभिप्रेत आहे. कांही विशेष पाहिलें वा ऐकिलें की आपल्या मनावर कांही परिणाम होतोच. त्या प्रत्येकाला निरनिराळे नांव न देतां एक चमत्कार हें व्यापक अर्थाचें नांव दिलें गेलें आहे. औचित्याच्या बाबतींत तर विस्मय या अर्थाने चमत्कार हा शब्द योजणें अशक्यच आहे, उचित म्हणजे जें जसें असावें, तसें तें असल्यास अपेक्षेप्रमाणेच होतें, त्यांत विस्मयाचा भाग कोठे राहणार ? असें असलें तरी क्षेमेन्द्राने ‘ औचित्यचमत्कारकारी ’ किंवा ‘ औचित्यचमत्कारकणिका ’ असे शब्दप्रयोग केलेच आहेत. या चमत्कारांत केवळ अनुप्रासाने श्रोत्रेंद्रियद्वारा होणाऱ्या परिणामालाहि जागा मिळते, एखाद्या श्लेषामुळे अनुभवास येणारी बौद्धिक अर्थचमत्कृतीहि त्यांत अंतर्भूत होते, अथवा रसोत्पत्तीमुळे निर्माण होणारी मनाची विशिष्ट द्रुतावस्थाहि येते. कोठे अलंकारामुळे, कोठे प्रसादमाधुर्यादि गुणांमुळे, कोठे वक्रोक्ति, तर कोठे औचित्य, कोठे रीति, तर कोठे ध्वनि या साऱ्यांमुळे मनावर होणारे सारे परिणाम चमत्कार या व्यापक व म्हणून वैशिष्ट्यविहीन नांवाने व्यक्त केले जातात. या प्रत्येकांत आणखी अनेक भेद आहेत. आठ वा नऊ, किंवा अधिक रस, तीन, दहा

अथवा चोवीस गुण, साठ ते एकशेवीस मुख्य अलंकार आणि त्यांचे पोटभेद, मम्मटाने सांगितलेले व्यंजनेचे दहा हजार चारशे पंचावन भेद या साऱ्यांचा परिणाम प्रत्येकी भिन्न असूनहि नांव मात्र एकच चमत्कार असें होतें. याचा अर्थ असा की चमत्कार हा शब्द फारच व्यापक आणि संदिग्ध अशा अर्थानें योजिला जाई. काव्यानंद हा विविधस्वरूपी, अनेक घटकांनी युक्त असा असतो एवढें जरी यावरून समजलें तरी तो फायदाच झाला असें म्हटलें पाहिजे. काव्यामधील भावनादर्शन, विचारव्यक्ति, अलंकारशोभा, शब्दमाधुर्य, रचनाकौशल्य, कल्पनाविलास या सर्व गोष्टींमुळे आपल्या मनावर परिणाम होऊन आपल्यास आनंद होत असतो. यांपैकी एकाच प्रकारास मान्यता देऊन इतरांचें अस्तित्व लक्षांत न घेणें ही शास्त्रीय दृष्टि नव्हे. त्यांत तरतमभाव लावावा, परंतु शक्य तेवढ्या घटकांची दखल अवश्य घेतली गेली पाहिजे. या सर्वांत भावनादर्शनामुळे होणाऱ्या परिणामाला अर्थात् अधिक महत्त्व आहे हें पुनः सांगावयाला नकोच.

समधातता—

काव्याने होणारा आनंद मुख्यतः भावनांचा जो खेळ रसिकाच्या मनामध्ये चालतो त्यामुळेच होतो, ही गोष्ट गृहीत धरूनहि त्याविषयी एक विशेष उपपत्ति आजचे एक प्रसिद्ध इंग्रजी टीकामानसशास्त्रज्ञ आय्. ए. रिचर्ड्स यांनी मांडिली आहे. भावनांचा खेळ दररोजच्या व्यवहारांतसुद्धा चालू असतोच, पण तीमध्ये व्यवस्था नसते. काव्यवाचनाने अनुभवास येणाऱ्या भावनांमध्ये कांही विशिष्ट व्यवस्था असते. अशी व्यवस्था असते म्हणून आपल्यास आनंद होतो. भावनांच्या या व्यवस्थेस रिचर्ड्स यांनी Synaesthesis किंवा समधातता असें नांव दिलें आहे. या उपपत्तीमध्ये गृहीत धरलेली गोष्ट अशी की सर्व सुखाचें रहस्य समतोला (Balance) मध्ये असतें. जीवन समतोल असलें की सुखावह होतें; तोल गेला की दुःखाला निमंत्रण गेलेंच. काव्यामध्ये कवि अशा पद्धतीने भावनांना चालना देतो की त्या जागृत झाल्यावर परस्परांच्या परस्परांवर होणाऱ्या क्रियाप्रतिक्रिया होऊनहि मनाची समतोलाची अवस्था नष्ट होत नाही. हा समतोल दोनच परस्परविरुद्ध भावनांमध्ये असतो असें नाही. कवि नवरसांचीहि उत्पत्ति करील त्यांमध्ये निर्माण होणाऱ्या अनेक सूक्ष्म संचारी भावनांचाहि

तोल काव्यांत साधलेला असतो. रसिकमनामध्येहि तसाच परिणाम होतो. एखाद्या बिंदूवर अनेक दिशांनी अनेक शक्ति कार्य करीत राहिल्या तरी ज्याप्रमाणे Parallelogram of forces मध्ये त्या बिंदूची मूळ स्थिति सुटत नाही, तसेंच या समधात अवस्थेमधील मनाचें होतें. मनाच्या या समधाततेमध्ये स्थितप्रज्ञता असते असें नाही. निर्वाण किंवा मोक्ष यामध्ये असते असें म्हटली जाणारी विकारातीत अवस्थाहि ही नव्हे. अथवा जीमध्ये कोणत्याहि प्रकारची संवेदनाच नाही अशी मूर्च्छेची निःसंज्ञ अवस्थाहि नव्हे. भावना व्यवहारांत अनुभवास येतात त्या नेहमीच्याच होत, परंतु त्यांना कार्य करण्यास विषय देऊन त्यांचा खेळ करूनहि त्यांचें व्यवस्थापन मात्र या समधाततेमध्ये करावयाचें म्हणजे शुद्ध काव्यानंद प्राप्त होतो असें रिचर्ड्स् यांचें म्हणणें आहे. आपल्याकडील वैद्यकांत वात, पित्त आणि कफ असे त्रिदोष मानलेले आहेत. शरीरांत त्यांचें सारखे कार्य चालू असतें. उत्तम प्रकृतीच्या माणसांत या त्रिदोषांचें कार्य सुरक्षित चाललेलें असतें, म्हणजे हे त्रिदोष समधात अवस्थेंत असतात. या कल्पनेच्या साधर्म्यामुळे Synaesthesis या इंग्रजी शब्दास येथे समधातता हा शब्द योजिला आहे. काव्यवाचनाने मनाची अशी समधात अवस्था होते. या अवस्थेंत निर्दोष असें सुख आहे. हाच काव्यानंद होय. या अवस्थेंत अर्थात् वाचकाची कृतीकडे प्रवृत्ति नसते. अशी प्रवृत्ति जर वाचनामुळे लगेच झाली, तर अर्थात् ही समधातता साधली गेली नाही असें समजावें. त्या वेळी मनाचा तोल गेलेला असतो, व काव्यानंदाच्या आदर्श मनःस्थितींत कांही विकार उत्पन्न झाला, कांही उणीव निर्माण झाली असें होतें. पण पूर्वोक्त अव्यंग समधातता उत्पन्न झाली तर तें उत्तम काव्य होय आणि उत्तम निर्दोष काव्य अशी अवस्था उत्पन्न करितें असें रिचर्ड्स् यांना म्हणावयाचें आहे.

समधातता तत्त्वतःच खरी—

समधाततेची ही उपपत्ति तत्त्वतःच खरी म्हणावी लागेल. इतकी निर्दोष, अव्यंग समधातता उत्पन्न करूं शकेल अशी ललित कृति कोणती आहे असा प्रश्न केल्यास उत्तर देणें कठिणच होईल. आपल्याकडे मम्मटाने काव्याच्या व्याख्येंत निर्दोष (अदोष) हा शब्द घातल्यावर महाकवीसुद्धा या व्याख्येप्रमाणे

कवि होऊं शकणार नाहीत असा आक्षेप घेऊन निर्दोष हा शब्द त्या व्याख्येतून गाळण्याची सूचना झाली, तसेंच या समधाततेचें होणार. अगदी बारिकसारिक दोषांनीहि प्रस्तुत 'आदर्श समधातता बिघडण्याचा संभव असल्याने, व अशा दोषांतून कोणत्याहि कलाकृतीची सुटका होणें शक्य नसल्याने, तिचा अनुभव क्वचितच यावयाचा. कादंबरी वा नाटक वाचत असतां ही समधाततेची अवस्था येते तरी कोठें तेंहि ठरविणें कठिण आहे. आरंभाला भावनाजागृतीच मुळी फारशी नसल्याने ती अवस्था तेथे असणें शक्य नाही. उत्तरोत्तर ती जागृति होत जाते, पण अमुकच एका ठिकाणीं समधाततेचा अनुभव येतो किंवा आला असें सांगतां येणें कठिण आहे. कादंबरी किंवा काव्य वाचीत असतां नवनवे भावनाप्रत्यय येत असतात; नवे प्रत्यय आले की आधीची भावनांची व्यवस्था बदलत जाते, व पुनःपुनः भावनांची व ज्ञानाची व्यवस्था लागत राहते. कथानकाचा उत्कर्षबिंदु येईपर्यंत तरी हें होत राहतें; किंबहुना अगदी अखेर-पर्यंत तें चालतें. एवढ्या अवधींत भावनांचा कल एकदा इकडे, तर एकदा तिकडे, असा झुकत राहतो. त्या खेळत्याच राहतात. आनंदपर्यवसायी कृतींत फार झाल्यास शेवटीं वाचकाच्या मनाची अवस्था समाहित असते असे म्हणणें शक्य होईल. कारण त्यांत सज्जनांचा जय आणि दुर्जनांचें पारिपत्य, नायक-नायिकांचें कल्याण व त्यांना विरोध करणारांस शासन, झालेलें दाखविण्यांत येतें. पण एवढेंहि शोकांतिकांमधून होतें असे म्हणतां येणार नाही. शेक्स्पियरच्या हॅम्लेट्-मॅक्बेथ या शोकांतिका पाहिल्यावर, किंवा हरिभाऊंची 'पण लक्षांत कोण घेतो' ही कादंबरी वाचल्यावर वर उल्लेखिलेले समाहितत्व अनुभवास येत नाही. या वेळीं होणारी भावनाजागृति कृतींत पर्यवसित न झाली, तरी ती मनास अस्वस्थ करून सोडते. या परिणामास समधातता म्हणणें कठिण वाटतें. अशा गंभीर व कठोर कृति भावनाजागृति पुष्कळ करितात, पण मनास समधातता आणीत नाहीत. अनेक महान् कलाकृति वाचकाच्या मनास धक्का देऊन त्यास विचलित करून सोडतील असेंच वाटतें. तेव्हा समाधाततेचा अर्थ थोडा व्यापक आणि तिच्या मर्यादा जरा ऐसपैस करून घ्याव्या लागतील. भावनाजागृति पुष्कळच झाल्यावर मनाचा तोल केव्हा इकडे तर केव्हा तिकडे जाणारच. किंबहुना असा तो जाण्यांतच काव्यकृतीचें सामर्थ्य आहे. तथापि काव्य वाचल्याबरोबर डॉन् क्विग्झोटप्रमाणे त्याला अनुसरून वाचकाने कृतीला प्रारंभ करूं नये, येथपर्यंत

त्याच्या भावनांचा कल झुकूं नये एवढेंच आपल्यास म्हणतां येईल. यामुळे भावनांच्या कार्याचें क्षेत्रहि वाढेल आणि त्याच वेळीं आवश्यक तो तोलहि संभाळला जाईल. भयानक दृश्याने घाबरून जाऊन मूर्च्छा आल्यास, अति करुण प्रसंगाने अनावर रडूं येऊन उठून जाणें आवश्यक झाल्यास, किंवा वीररसात्मक घटनेच्या दर्शनाने आवेश येऊन मारामारीस प्रवृत्त झाल्यास रसिक हा काव्यानंदाच्या आस्वादास योग्य अशा मनःस्थितींत नाही असे खास म्हणता येतें. पण एवढी मर्यादा संभाळून कोणत्याहि भावनेकडे तोल झुकल्यास काव्यानंदाचाच अनुभव येत आहे असें म्हणता येईल. समधाततेचा असा ऐसपैस अर्थ घेतल्यासच तिला मान्यता देणें शक्य होईल.

तादात्म्य की ताटस्थ्य—

काव्यास्वादाच्या वेळीं मनाची अवस्था भावनास्वादाची असते असें सामान्यपणें म्हटल्यावरहि हा भावनास्वाद रसिक वाचक तादात्म्याने घेतो की ताटस्थ्याने घेतो असाहि एक प्रश्न काव्यानंद-चर्चेत उपस्थित होतो. त्याच्या मनाची अवस्था तादात्म्याची असते की ताटस्थ्याची असते अशा भाषेंतहि हा प्रश्न मांडतां येईल. काव्यास्वादाच्या वेळीं ज्या भावनांची जागृति होते, किंवा अनुभव येतो, त्या भावना काव्यगत व्यक्तींच्या भावनांसारख्याच असतात असें स्थूल मानाने मानण्यांत येतें. दुष्यन्ताच्या अथवा शकुंतलेच्या मनांत जी प्रेमभावना उदित होऊन आपला विलास करीत असते तीच प्रेमभावना शाकुन्तल वाचणारा पुरुष किंवा स्त्री यांच्या अनुभवास येते, म्हणून त्याला किंवा तिला सुख होतें, आल्हाद होतो. शकुंतला पतिगृहीं जात असतां कण्वाला अपत्यविरहाचें दुःख झालें, तद्वत् तें वाचकासहि होतें असेंहि म्हणावें लागेल हा भावनानुभव किंवा ही जागृति वाचक तटस्थ राहिल्याने होणार नाही, किंबहुना काव्यगत व्यक्तींशी तदात्म झाल्यानेच हें होऊं शकेल असें तादात्म्यवादी मंडळींचें म्हणणें आहे. मागे रसचर्चेत काव्यगत व्यक्तींच्या भावनांचें संक्रमण वाचकाच्या मनांत झाल्याखेरीज खरा रसास्वाद किंवा रसनिष्पत्ति होणें कठिण आहे हें आपण पाहिलें होतें. ही रसनिष्पत्ति होण्याचा हमखास उपाय म्हणजे काव्यगत व्यक्तींशीं तदात्म होणें हा होय. वाचक त्या व्यक्तीशीं तदात्म झाला की साहजिकच त्या व्यक्तीच्या भावनांचाहि अनभव त्याला सरळपणेंच येतो.

तेव्हा काव्यास्वादाची मनःस्थिति म्हणजे काव्यगत व्यक्तींशीं झालेल्या तादात्म्याची अवस्था होय. वाचक जितका अधिक तदात्म होईल, तितक्या मूळ काव्यांतील भावना त्यास अधिक यथार्थपणें प्रतीत होतील. आपण दुष्यन्त आहों असें वाटणें म्हणजे अर्थात् ही तादात्म्याची परिसीमा होय, व ती गाठली की मूळ अनुभव येण्यास कांहीच प्रत्यवाय उरत नाही.

तादात्म्यांतील अडचणी—

तादात्म्याने मुळांतील अनुभव जसेच्या तसे येतील यांत काहीच शंका नाही. परंतु सुखद अनुभवांबरोबर दुःखद अनुभवहि घ्यावे लागले, म्हणजे काव्यास्वादांत सुखाबरोबर दुःखाचाहि अंतर्भाव व्हावयास हवा. ज्यांची याला तयारी आहे त्यांचें म्हणणें सुसंगत ठरेल; परंतु काव्यास्वाद हा दुःखस्वरूप नसून सुखस्वरूपच आहे, करुणरसास्वादांतहि आहे, म्हणूनच तो आनंद होऊं शकतो, असेंच तादात्म्यवादी लोकांना वाटत असतें. सुखाबरोबर दुःखाचाहि आस्वाद जर होत नसेल तर तादात्म्य हें दुःखदायक अंशामध्ये होत नाही असें म्हणावें लागतें. त्यांतहि तें होतें असें म्हणणारी मंडळी अलौकिकत्वाचा आश्रय करून मूळ कारण जरी दुःखद असलें, तरी काव्याचें स्वरूप अलौकिक असल्याने त्यापासूनहि सुखच होतें असें म्हणूं लागतात. कित्येक तादात्म्याला मर्यादा घालून तें स्वायत्त असतें असें म्हणतात, व वाचकास वाटेल तेव्हा सुखानुभवाकरिता तो तदात्म होतो, दुःखानुभव येईल असें वाटल्यास पुनः केवळ स्वतःच्या तटस्थाच्या भूमिकेचा आश्रय करितो असें सांगतात. ही भूमिका पत्करली तरी तादात्म्याचें क्षेत्र संकुचित होतें. पहिल्या तीन अंकांतील दुष्यन्ताशीं किंवा शकुंतलेशीं तदात्म होण्यास कोणीहि पुरुष किंवा स्त्रीवाचक तयार असला, तरी पांचव्या अंकांतील शकुंतलेशीं तदात्म होण्यास कोणा स्त्रीवाचकाची तयारी होईलसें वाटत नाही; उत्तररामचरितांतील राम, मृच्छकटिकांतील चारुदत्त इत्यादि नायकांशीं नाटकांत प्रथमपासून अखेरपर्यंत तदात्म होण्यास कोणीहि कितीहि सहृदय असला तरी मान्यता देईल असें नाही. नाटककादंबऱ्यांतील खलपालाशीं तदात्म होण्याची इच्छा सर्वसाधारण वाचकास तरी होणार नाही. ह. ना. आपटे यांचा शंकरमामंजी, शेक्सपियरचा आयागो किंवा शायलॉक, गडकऱ्यांचा कमलाकर, व्हावें असें कितीजणांस वाटेल?

यांच्याबरोबर तदात्म होणें किंवा त्यांच्या भावनांशीं समरस होणें ही गोष्ट इष्ट आणि आवश्यक नसल्यास निदान कांही भागांत तरी तादात्म्याची आवश्यकता नाही एवढें सिद्ध झाल्यासारखें आहे. अगदी खल सोडले, तरी भावबंधनांतील मोरू, रागिणीमधील जनुभाऊ, पुण्यप्रभावांतील कंकणकिंकिणी, सुदाम-दामिनी यांच्याशीं तदात्म होण्याचें तरी कितीकांच्या मनांत येईल याविषयी शंका आहे. अत्यंत स्पृहणीय अशा नायक-नायिकां-शिवाय इतर बहुतेक पात्रांशीं तदात्म होण्यापेक्षा तटस्थाच्या वृत्तीनेच त्यांच्या भावनांचें आकलन करण्याचा प्रयत्न वाचक करितो असें वाटतें. वाङ्मयांतील बहुसंख्य व्यक्तींशीं तदात्म न होतां जर काव्यास्वाद घेतां येणें शक्य आहे, तर कांही थोड्या व्यक्तींच्या बाबत तरी त्याची आवश्यकता कां असावी हें समजणें कठिण आहे. व्यक्ति स्पृहणीय असूनहि सर्वच रसिकांना त्यांच्याशीं तदात्म होणें शक्य होणार नाही. साधारणपणें समान अभिरुचि असणाऱ्याशींच आपण तदात्म होऊं शकूं; व व्यक्ति तितक्या भिन्नभिन्न प्रकृति असल्याने अगदी एकरुचित्व व त्यांतून उत्पन्न होऊं शकणारें तादात्म्य म्हणजे एक विरलच गोष्ट म्हणावयास हवी. सीता आपल्याच जीवनाचा पट पाहत होती म्हणूनच तदात्म होऊं शकली, व जटायुवधाचा प्रसंग पाहतांच मूर्च्छित झाली. पण येथे तिचा कलास्वादच बंद झाला. व्यक्तीशीं तदात्म न होतां प्रसंगाशीं समरस होऊनहि फ्रॅन्केन्स्टीन् सारख्या चित्रपटाच्या दर्शनाने भयाने मूर्च्छित होणाऱ्या स्त्रियांच्या बाबतहि कलास्वाद उरत नाही. सारांश, तादात्म्य हा काव्यगत पात्रांमधील भावना अथवा रस प्रतीत होण्यास कितीहि चांगला उपाय वाटला तरी प्रत्यक्षांत तो क्वचितच अनुभवास व उपयोगास येईल असें दिसतें. या कारणाने एकदा तादात्म्य नाकारलें की अर्थात् सारें क्षेत्र ताटस्थ्यालाच मोकळें पडतें. वाचक अगदीच तटस्थ राहिला तर त्याला भावनेचा आस्वाद घेतां येणार नाही हें खरें, परंतु शंभर टक्के ताटस्थ्य आणि तादात्म्य यामध्ये केवढा तरी विस्तीर्ण प्रदेश आहे. त्या प्रदेशांत तटस्थ असूनहि सर्वसाधारण सहानुभूतीच्या जोरावर इत-रांच्या भावनांची कल्पना करतां येणें शक्य आहे. अशी सहानुभूति नसली तर अनेक व्यक्तींच्या भावनांचें स्वारस्य जरी कळलें नाही, तरी सहानुभूतिपूर्वक ताटस्थ्याने बहुतेक साऱ्या भावनांचें आकलन शक्य होईल. तादात्म्याचा अर्थ समरसता, सहानुभूति असा सैलच घ्यावयाचा असला तर त्याला आक्षेप घेण्याचें

कारण उरत नाही. पण आपली भूमिका न सोडतां, दुसऱ्यांच्या भूमिकेवर आरोहण करून दोनहि भूमिका एकाच वेळीं चालविण्याची जी कल्पना श्री. न. चिं. केळकर यांनी पुढे मांडिली आहे, तीमध्ये तादात्म्यच अभिप्रेत आहे यांत शंका नाही. त्या तादात्म्याला मान्यता देणें कसें कठिण आहे हें वरील विवेचनावरून दिसलें असेलच. ताटस्थ्य याचा अर्थ अगदीच औदासीन्य अथवा बेपर्वाई असा अर्थात् कोणालाच घेतां येणार नाही. आपल्यास पूर्वी आलेल्या अनुभवावरून इतरांच्या भावनाची शक्य तेवढी कल्पना करून घेण्याचें सहृदयत्व रसिकांच्या ठिकाणीं अपेक्षित असतें. तें असलें की काव्यास्वाद घेण्याची पात्रता त्यांच्या ठिकाणीं येते असें म्हणावयास हरकत नाही. त्यामुळे त्यांच्या स्वतःच्या मनांत अगदी नायकनायकांचीच नसली तरी सदृश अशी भावनाजागृति होते, व हीच काव्यास्वादाची अवस्था होय.

पुनःप्रत्यय—

रसिकाच्या मनांत जागृत होणाऱ्या या भावनांचें स्वरूप पुनःप्रत्ययाचें असतें असें प्रा. फडके यांचें म्हणणें आहे. प्रत्यय याचा अर्थ अनुभव. एकदा पूर्वी जे अनुभव रसिकाने घेतलेले असतील व त्यावेळीं त्यास जे सुखद वाटले असतील, ते अनुभव त्याच सुखाकरिता पुनः एकदा घ्यावेत असें त्याला वाटणें अगदी स्वाभाविक आहे. जीवनांत असे अनुभव पुनः मिळाले तर तो ते घेईलच. तथापि ते पुनः पुनः मिळत नाहीत हा जीवनाचा स्वभाव आहे. अशा वेळीं प्रत्यक्षांत त्यांचा अनुभव जरी घेतां न आला तरी कल्पनेच्या राज्यांत तो घेणें ही गोष्ट त्याच्या हातांतील आहे. हें अनुभव घेण्याचें साधन म्हणजेच साहित्य होय. "ललित वाङ्मयांत या पुनरावृत्तीचा अनुभव आपल्याला अप्रत्यक्षतः मिळतो; आणि तो मिळाला की आपल्याला एक अवर्णनीय आनंद होतो. ललित वाङ्मयाची खरी थोरवी हीच आहे." यालाच पुनःप्रत्यय म्हणावयाचें. दररोजच्या जीवनांत प्रेमाचे वा प्रणयाचे प्रसंग थोडेच अनुभवावयास मिळणार? ते कादंबरीवाचनाने अप्रत्यक्षतः तरी अनुभवतां येतात. प्रणयाखेरीज इतर भव्य व उदात्त अशा प्रकारच्या अनुभवांचाहि पुनरनुभव आपल्यास वाङ्मयांत घेतां येतो. किंबहुना प्रत्यक्षांत ज्या गोष्टींचा अनुभव विशेष प्रिय वाटला नाही किंवा शोककारक किंवा भयोत्पादक ठरला, अशा गोष्टींच्या अनुभवांतील तीव्रता

कमी करून, विशेष दु:खद भाग गाळून, कांही भावनानुभव आपल्यास घेतां येईल व येतो. वाघाच्या तावडींत सांपडून प्राणसंकट आल्याचा प्रसंग प्रत्यक्षांत एकदा अनुभवास आलेला असला, तर त्याचा प्रत्यक्षांत पुनः अनुभव घेण्याची तयारी नसली, तरी ललित वाङ्मयांत तो वाचून कांही मर्यादेंत रोमांच उभे राहतील त्यांचा अनुभव मात्र सुखद वाटेल व त्याकरिता मनुष्य असें वाङ्मय वाचील. केवळ सुखद अनुभव तर तो घेईलच, पण दु:खद अनुभवांचाहि सुखद भावनाजागृतीच्या मर्यादेंत त्याला अनुभव घ्यावासा वाटेल. याप्रमाणे पुन:प्रत्ययाने भावनांच्या अनुभवाचें जें सुख किंवा होणारा जो आनंद, तो काव्यानंद अथवा साहित्याचा आनंद होय असें या उपपत्तीचें सार आहे.

पुन:प्रत्ययाच्या मर्यादा—

पुन:प्रत्ययाच्या या उपपत्तीने काव्यानंदामधील बऱ्याच अंशांचा हिशोब लागला, तरी साऱ्याच भागाचा लागतो असें मात्र नाही. पहिली गोष्ट म्हणजे सुखांबरोबर दु:खांचाहि अनुभव पुनः घ्यावा असें सर्वसाधारण माणसास वाटणें कठिण आहे. प्रियाविरह किंवा पुत्रशोक, अपयश आणि कीर्तिहानि, या गोष्टींचा पुन:प्रत्यय मानसिक रीत्याहि पुनः एकदा घ्यावासा वाटेल असे रसिक खरोखर कमीच निघतील. काव्य वाचीत असतां असे प्रसंग वाचावे लागल्यास तो ते टाळील असें नाही. एक तर ते काल्पनिक आहेत व दुसरें म्हणजे ते दुसऱ्यावर आलेले आहेत ही जाणीव जागृत असल्याने त्यांची तीव्रता पुष्कळच कमी होते. अशी तीव्रता ज्यांच्या भावनाजागृतीमध्ये कमी होत नाही, त्यांना असे प्रसंग वाचवत किंवा पाहवत नाहीत ही गोष्ट प्रसिद्ध आहे. ज्यांना ते सह्य होतात, त्यांनाहि ते सुखद वाटत असतील असें नाही. अशांच्या बाबतींत त्यांना पुन:प्रत्यय कांही अंशांनी मिळत असला, तरी त्याला आनंद म्हणतां येईल असें वाटत नाही. पण यापेक्षा अधिक महत्त्वाचा विचार म्हणजे जुने अनुभव जसे पुनः घ्यावेसे वाटतात, तितकेच अथवा त्यापेक्षाहि अधिक नवनवीन अनुभव घ्यावेसे वाटतात हीहि गोष्ट खरी आहे. एकदा आलेले अनुभव पुनः न येण्याचा संभव जसा आजच्या जीवनांत आहे, तसे केव्हाच न मिळणारे अनुभवहि त्यांत पुष्कळच असतात. असे अनुभव वाङ्मयांतून मिळतात म्हणून अनेक लोक तें वाचीत असतात. वाङ्मयनिर्मितीचें एक कारण म्हणून ज्याप्रमाणे ‘अतृप्त वासनांची

तृप्ति करून घेण्याची लेखकांची इच्छा' हें दिलें जातें, तसेंच अतृप्त वासनांचें समाराधन हें काव्यवाचनाचें कारण म्हणून देतां येईल. तेथे मुळांत अनुभव नाही; तो यावा म्हणून तें वाचलें जातें. पुनःप्रत्ययाच्या ऐवजी पहिलाच प्रत्यय तेथे इष्ट असतो. वासना अतृप्त असल्या तर निदान त्यांच्या तृप्तीने सुख मिळेल अशी अपेक्षा तरी असते. पण अनेक वेळा अतृप्त वासनांच्या तृप्तीपेक्षा नवनवीन अनुभव मिळावेत येवढीच इच्छा रसिकाला काव्यवाचनास प्रवृत्त करिते. त्या वाचनामुळे येणारा अनुभव सुखद असेल की दुःखद असेल याची कल्पनासुद्धा नसतांना वाचक साहित्यकृति वाचीत जातो याचें कारण बहुधा कांही नवनवीन प्रत्यय आपल्यास येईल असें त्यास वाटत असतें. सर्वमान्य कृति पुनः पुनः वाचणारे जसे अनेक रसिक आढळतील, तसे नवीन कृतींकडे धाव घेणारे देखील आढळतील. लेखकाने नवीन काय सांगितलें आहे अशी पृच्छा वाकरिताच होते. जुन्या अनुभवांच्या पुनःप्रत्ययांत आनंद आहे हें मान्य करूनहि नवनवीन प्रत्यय येत असल्यानेसुद्धा काव्यानंद बऱ्याच अंगाने होत असतो इकडे दुर्लक्ष्य करितां येत नाही.

प्रत्यभिज्ञा—

पुनःप्रत्ययाला अगदी जवळ असणारी काव्यानंदाची आणखी एक उपपत्ति म्हणजे प्रत्यभिज्ञेची होय. अभिज्ञा म्हणजे ओळख किंवा ज्ञान. प्रत्यभिज्ञा म्हणजे पुनः होणारें ज्ञान, किंवा ओळख. ज्ञानाचे दोन प्रकार आहेत असें आपल्याकडील नैयायिकांनी म्हटलें आहे. त्यांत प्रथम मिळणारें ज्ञान हें अनुभवाच्या स्वरूपाचें असलें, तरी तोच अनुभव पुनः एकदा आला की त्याला प्रत्यभिज्ञा म्हणावयाचें. पूर्वी आपल्यास माहीत असलेली गोष्ट पुनः एकदा आपल्यास दिसत आहे व पूर्वीची गोष्ट ती हीच असें जें ज्ञान त्याला प्रत्यभिज्ञा असें म्हणतात. ही केवळ पूर्वीच्या ज्ञानाची स्मृति नव्हे, तर त्याची पुनरावृत्ति होय. प्रत्यभिज्ञा आणि पुनःप्रत्यय यांमध्ये याप्रमाणे साधर्म्य आहे. फरक करावयाचा झाल्यास प्रत्यय हा अनुभवाच्या स्वरूपाचा असतो व अभिज्ञा ही ज्ञानाच्या स्वरूपाची असते असा करितां येईल. म्हणजे एकांत भावनेचा भाग अधिक व दुसरींत ज्ञानाचा भाग अधिक असें होईल. पण साहित्याच्या वाचनामुळे होणाऱ्या परिणामांत इतका सूक्ष्म भेद न करितां स्थूल मानाने प्रत्यभिज्ञा म्हणजे जुन्या

अनुभवांची पुनरावृत्ति आणि पूर्वी जें अनुभवलें तेंच किंवा तसेंच हें आहे या प्रकारची पटलेली ओळख होय असें म्हणावयास हरकत नाही. आपली प्रत्यभिज्ञेची उपपत्ति प्रा. कृ. पां. कुलकर्णी यानी जेव्हा प्रथम मांडिली, त्यावेळीं त्यांनी जें म्हटलें तें लक्षांत घेतल्याने त्यांच्या या उपपत्तीची अधिक कल्पना येईल. ते म्हणतात, "आपल्या उभ्या आयुष्यांत ज्या ज्या निरनिराळ्या अनुभूति आपणांस येतात, त्यांची जागृति ह्या निरनिराळ्या प्रसंगांनी व पात्रांनी केली जाते. अमुक एका नाटकांतील नायक मीच, तमुक एका कादंबरींतील नायिकाहि पण मीच, हा अमुक नाटकांतील खलपुरुष माझ्या आयुष्यांत मला छळणाऱ्या थेट प्रतिस्पर्ध्यासारखा, अमुक एका कथानकांतील प्रसंग हा माझ्या आयुष्यातील अमुक प्रसंगासारखा, अशी जाणीव या कलाविश्वांतील प्रत्येक व्यक्तीकडून आणि प्रसंगाकडून उत्पन्न केली जाते...आपल्या आयुष्यांत आपण स्वतः जे कांही अनुभव अनुभवितों व दुसऱ्यांनी अनुभवलेले पाहतों; ज्या काही विकाराना आपण वश होतों व दुसरे वश झालेले पाहतों, त्या अनुभवांचा, संवित्तींचा संचय आपण आपल्या मेंदूंत करीत असतों. निरनिराळ्या अनुभवांच्या संचयाचीं केंद्रें किंवा गंड आपल्या मेंदूंत बनत असतात. आपल्या प्रतिभेच्या जोरावर एखादा कलावंत ज्यावेळी आपल्या कलाकृतींत निरनिराळ्या पात्रांच्या किंवा प्रसंगाच्या द्वारे निरनिराळे अनुभव, भावना व विकार उठवितो, त्यावेळीं त्याच्या दर्शनाने किंवा वाचनाने आपल्या मेंदूंतील तज्जातीय केंद्रें अथवा गंड स्पर्शिले जाऊन जागृत केले जातात. ह्या रीतीने प्रत्यभिज्ञा जागृत होते, व कलानंद किंवा काव्यानंद अनुभवला जातो."

केवळ प्रत्यभिज्ञा नव्हे—

वर पुनःप्रत्ययाच्या उपपत्तीविषयी जें म्हटलें, तेंच येथेहि म्हणतां येईल. या दोनहि उपपत्तींत जुन्या अनुभवांचा किंवा ज्ञानांचाच विचार होत आहे. परन्तु, ललितवाङ्मयांतील बराच भाग हा वाचकांना कांही अननुभूत गोष्टी सांगतो म्हणून वैशिष्ट्यपूर्ण होतो. ललितलेखकांच्याप्रमाणे वाचकांचे अनुभवहि मर्यादित असतात. आपल्या जीवनांत जें आपल्यास अनुभवावयास मिळालें नाही तें अनुभवण्याकरिता किंवा पाहण्याकरिता त्यांची धडपड चालू असते. प्रत्यहीं नवीन सिनेमा पाहण्याची, नवीन कादंबरी वाचण्याची धडपड एरवी ते

करतेना. पुनःप्रत्ययावर किंवा प्रत्यभिज्ञेवर त्यांचें भागत नाही. एखाद्या वाचकाचें आपल्या पत्नीवर प्रेम असेल व तिच्याखेरीज इतर स्त्रीच्या ओढ्यामुळे त्याची ओढाताण झाली नसेल, तर निरंजन कादंबरीच्या वाचनाने त्याला पुनःप्रत्यय येणें कठिण आहे. हार्डीच्या ज्यूडला पहिल्या विवाहाचा वाईट अनुभव आला होता. तसाच अनुभव आलेली एक प्रेयसी त्याला मिळाली. विवाहामधील बंधनाची त्या दोघांनाहि भीति वाटून तीं विवाह न करितांच एकत्र राहिलीं ही हकीगत बहुतेक वाचकांना अपूर्व वाटेल. अशा वाचकांच्या बाबतींत या उदाहरणांत प्रत्यभिज्ञाहि नसण्याचा संभव बराच, पुनःप्रत्यय दूरच राहो. सारांश, या दोनहि कल्पना काव्यानंदाचें स्वरूप सांगण्याच्या दृष्टीने अपुऱ्या पडतात.

जिज्ञासापूर्ति—

नवीन ज्ञान अथवा अनुभव यांचें काव्यानंदामधील हें महत्त्व लक्षात घेऊन कित्येकांनी जिज्ञासापूर्ति किंवा कुतूहलपूर्ति यामुळे होणाऱ्या आनंदासच प्राधान्य दिलें आहे. डॉ. माधवराव पटवर्धन यांनी नवीन जिव्हाळ्याचें ज्ञान मिळविणें किंवा कुतूहलपूर्ति हा वाङ्मयानंदाचा गाभा आहे असें म्हटलें आहे. एफ्. एल्. ल्यूकस् यांचेंहि मत तसेंच आहे. " Curiosity, the first intellectual emotion of the child, the last of the old man–that is the ultimate base of epic, and novel and tragedy alike. " असें ते आपल्या शोकांतिकांवरील पुस्तकांत म्हणतात. कुतूहलपूर्तीमुळे मिळावयाचें ज्ञान हें शास्त्रीय ज्ञान नव्हे हें मात्र लक्षांत ठेवलें पाहिजे. युक्लिडच्या एखाद्या भूमितिविषयक सिद्धांताचें ज्ञान झालें की काव्यानंद होत नाही. या शास्त्रीय गोष्टींपेक्षा इतर माणसांविषयी मनुष्याला असणारें कुतूहलच फार प्रभावी असतें आणि या मानवविषयक कुतूहलाच्या पूर्तीलाच काव्यानंदामध्ये स्थान आहे हें निराळें सांगावयास नको. त्याचप्रमाणे हेंहि लक्षांत घेतलें पाहिजे की समाजशास्त्राचा अभ्यास केल्यानेहि मानवविषयक कुतूहलाची पूर्ति बऱ्याच अंशाने होण्यासारखी आहे. तथापि या अभ्यासानें काव्यानंद होतो असें मात्र म्हणतां येणार नाही. मानवाविषयीचें शास्त्रीय ज्ञान

नाही. मानवांचे परस्परसंबंध चित्रित करून, त्यांच्या भावनांच्या गुंतागुतीचें चित्र काढून, वाचकालाहि कांही भावनिक आस्वाद मिळवून देण्याचें कार्य झाल्याखेरीज केवळ कुतूहलपूर्तीला महत्त्व नाही. म्हणूनच काव्यानंदामध्ये, रसिकाला येणाऱ्या भावनानुभवालाच प्राधान्य आहे. असा भावनानुभव न येतां इतिहासांत मानवाचा जो परिचय होतो, तद्वत् परिचयच जर झाला, तर केवळ कुतूहलपूर्तीमुळे काव्यानंदाचा संपूर्ण बोध होणार नाही. कुतूहलपूर्ति हवीच, पण तीमधून या भावनानुभवाचा जन्म व्हावयास हवा. अशी जरुरी वाटत नसती तर शाकुंतल, उत्तररामचरित यांसारख्या सर्वमान्य कृति वाचण्याची प्रवृत्ति एकाच वाचकाला पुनः पुनः झाली नसती. कारण एकदा वाचून झाल्यावर कुतूहलपूर्ति करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य संपतें. भावनाजागृति करण्याचें त्यांचें सामर्थ्य मात्र शाश्वत टिकणारें असें आहे. साहित्यामध्ये आनंदाच्या याच अंशाला सर्वात अधिक महत्त्व द्यावयास हवें ही गोष्ट रसाला इतकें महत्त्व आपल्या जुन्या साहित्यशास्त्रकारांनी देण्याचें कारण होय.

काव्यानंदाविषयी आतापर्यंत केलेल्या चर्चेंत करुणरसाविषयी फारसा विचार केलेला नाही. या आनंदाविषयीची कोणतीहि चर्चा करुणरसांतील रसिकाच्या मनःस्थितीचा उलगडा केल्यावाचून पूर्ण होत नाही. तो उलगडा कसा करितां येईल हें आपल्यास पुढील प्रकरणांत पाहावयाचें आहे.

प्रकरण ७ वें

करुणरसविचार

करुणरसविचाराविना काव्यानंदाची कोणतीहि मीमांसा अपूर्णच राहते. काव्यानंदामध्ये तादात्म्यामुळे, किंवा साधारणीकरणामुळे, किंवा केवळ सहानुभवामुळे, काव्यगत व्यक्तींच्या भावना रसिकाच्या प्रत्ययास येतात ही गोष्ट मागच्या प्रकरणांतील विवेचनांत मान्य अशी धरली होती. असें झाल्यास करुणरसपूर्ण लेखनांत काव्यगत प्रधान व्यक्तींस दुःखच झालेलें वर्णन करण्यांत येत असल्याने रसिकासमुद्धा दुःखानुभवच यावा असें म्हणणें क्रमप्राप्त होतें. मग काव्यानंद हा आनंद तरी कसा म्हणावयाचा अशी मोठी अडचण उभी राहते. काव्यानंदाविषयी ज्यांनी परब्रह्मास्वादसहोदरत्व कल्पिलें, व तो केवळ सुखरूप, सात्त्विक स्वरूपाचा असतो असें म्हटलें त्यांना यामुळे पेचच पडला, व आपल्या केवलानंदाची भूमिका न सोडतां तिचें समर्थन करावयाचें म्हणून काव्याच्या ठिकाणीं व म्हणून काव्यगत विभावादिकांच्या ठिकाणीं त्यांनी अलौकिकत्व कल्पिलें, व अलौकिक सामर्थ्याच्या जोरावर व्यवहारांत दुःखकारण होणाऱ्या घटना किंवा त्यांचें वर्णन कल्पिताच्या प्रांतांत केवळ सुखदायक होतें असें म्हटलें. पडलेल्या पेचांतून मुक्त होण्याचा हा मार्ग सुकर व सोयीचा असला तरी विचारी माणसांस समाधानकारक वाटणारा नाही. म्हणूनच ही चर्चा एवढ्यावर न संपतां पुष्कळच विस्तार पावली. आपल्याकडेच करुणरसाकडे पाहण्याच्या तीन भिन्नभिन्न भूमिका घेतल्या गेल्या. एकीमध्ये निर्भेळ सुख वा आनंद होतो असाच आग्रह धरण्यांत आला आहे. दुसरींत हा आनंद निर्भेळ नसतो, तथापि दुःखापेक्षा सुखाचें प्रमाण अधिक असावें असें सुचविलें आहे. तिसरींत दुःखच प्रधान असतें असें मान्य करून, तरीहि वाचक असें लेखन वाचण्यास प्रवृत्त होण्याची कांही इतर कारणें देण्यांत आलीं आहेत. आपल्यापेक्षाहि पाश्चात्य देशांत याचा अधिक विचार झाला आहे; कारण तिकडे फार पूर्वीपासून शोकान्तिकांचा संप्रदाय रूढ होता. (त्या विचारांत अरिस्टॉटलच्या 'कॅथार्सिस 'च्या उपपत्तीस फार महत्त्व मिळालें) इतरांनी इतर कांही उपपत्ति

सुचविल्या. पौरस्त्य व पाश्चात्य अशा या उपपत्तींचा परामर्श आपल्यास या प्रकरणामध्ये घ्यावयाचा आहे.

विश्वनाथाचा केवलानंदवाद—

संस्कृत साहित्यचर्चेत केवलानंदवादाचा प्रमुख पुरस्कर्ता म्हणजे विश्वनाथ होय. करुणरसांतसुद्धा अत्यंत सुख होतें असें त्याचें ठाम मत होतें. याला पहिला पुरावा म्हणून सहृदयांचा अनुभव त्याने पुढे केला आहे. अर्थात् असा अनुभव ज्यांना येत नाही, ते त्याच्या मतें अरसिकच ठरतात. अशा अरसिकांचेंहि तोंड बंद करण्यास तो पुढील विचारसरणी पुढे मांडितो. कोणीहि सहृदय स्वतःस दुःख व्हावें म्हणून करुणरसपूर्ण नाटक पाहण्यास व वाचण्यास प्रवृत्त होणार नाही. अनेक लोक असे प्रवृत्त झालेले दिसतात. त्याअर्थी त्यांना या कृतीपासून सुखच होत असलें पाहिजे. रामायणासारखीं काव्यें एरवीं दुःखकारण झालीं असतीं आता दुःखकारणापासून सुखोत्पत्ति कशी होते असें विचाराल तर त्याचें उत्तर असें की व्यवहारांत ज्या गोष्टी दुःखदायक होतात त्या काव्यांत वर्णिल्या असतां त्यांना कांही अलौकिक असें स्वरूप कल्पनाव्यापाराने प्राप्त होतें. त्यामुळे त्या गोष्टी काव्यांत सुखदायक ठरतात. काव्यामधील गोष्टींच्या ठिकाणीं असणारें हें अलौकिकत्व काव्यास भूषणावहच आहे. तें त्याचें दूषण ठरत नाही. करुणरसाचा भाग पाहून किंवा वाचून कित्येक रसिक अश्रु गाळतात तेव्हा त्यांना दुःख होत असलें पाहिजे असें अनुमान करणाऱ्यांस विश्वनाथाचें उत्तर असें आहे की अश्रुपात हाहि सुखामुळे होऊं शकतो. अश्रुपातादि विकार मनाच्या द्रुतत्वामुळे होतात, आणि हें द्रुतत्व सुखानुभवामध्येहि असतेंच. ज्या कोणा रसिकास करुणरसांत सुखानुभव येत नसेल, त्याच्या ठिकाणीं रसानुभवास आवश्यक अशी वासना नसावी. अशी वासना असेल तर रसिकांस रसास्वाद घेतां येतोच. नसली तर रंगमंदिरांतील लाकूडदगडांप्रमाणेच त्यांची स्थिति होय, असेंहि त्याने सांगून टाकलें आहे.

विश्वनाथाच्या मताचा विचार—

करुणरसांत दुःख होत नसून सुखच होतें याला प्रमाण सहृदय असें म्हणून भागणार नाही. सर्वच काव्याच्याबाबत शेवटीं सहृदय हाच प्रमाण होय. परंतु

कोण सहृदय, आणि कोण अहृदय हें ठरवावयाचें कोणी? करुणरसवाचनानें कोणास दुःखाचा अनुभव येत असला, तर त्याला सहृदय म्हणतां येणार नाही असें तर नाहीच; उलट तोच अधिक सहृदय म्हणावा लागेल. दुसऱ्याच्या दुःखाने दुःखी होणारा, मग तें काल्पनिक असलें तरी हरकत नाही, हा सहृदय नव्हे तर दुसरा कोण सहृदय म्हणावयाचा? सहृदयाचा हवाला द्यावयाचाच असेल, तर तो केवलानंदवादी पक्षापेक्षा दुःखवादी पक्षालाच देतां येणें सुलभ आहे. पण सहृदयालाच हें समजूं शकेल असें म्हटल्याने ही बाब व्यक्तिनिष्ठ आहे, अनुभवाची आहे, चर्चेचा व तर्काचा विषय होणारी नाही असें म्हटल्यासारखें होतें. काव्यांतल्या अलौकिकत्वाचा आश्रय करून दुःखकारणेंहि सुखद होऊं शकतात असें म्हणणें म्हणजेसुद्धा तर्काचा आश्रय सोडून बोलणें होय. तर्काच्या कक्षेत येणारें एक कारण मात्र असें की करुणरसानुभवाने दुःखच होत असतें, तर कोणाहि वाचकाची प्रवृत्ति अशा लेखनाचें वाचन करण्याकडे होती ना. ज्याअर्थी ती तशी होते असें आपल्यास दिसून येतें, त्याअर्थी दुःख होत नसून सुखच होत असलें पाहिजे. काव्यानंदाचें सुखैकरूपत्व अंगीकारल्याने प्रस्तुत अनुमान करण्यांत येतें. याला उत्तर असें, की दुःखाचा अनुभव येणार आहे हें माहीत असून कांही कोणी तो घेण्यास आपणहून प्रवृत्त होत नाही. तसें आधी माहीत असल्यास कांही लोक तरी अशी कादंबरी पुनः वाचावयास घेत नाहीत, किंवा असें नाटक अथवा सिनेमा पाहावयास जात नाहीत. माहीत असूनहि जे प्रवृत्त होतात, त्यांना दुःखापेक्षा सुख अधिक होतें एवढें फार झाल्यास अनुमान काढतां येईल; निर्भेळ सुख होतें असें नव्हे. अश्रुपाताबद्दलहि असें म्हणतां येईल की आत्यंतिक सुखामध्येहि अश्रु येतात हें खरें असलें, तरी 'पण लक्षांत कोण घेतो?' या कादंबरीच्या नायिकेच्या जीवनाचें पर्यवसान वाचून, किंवा यशवंतांची 'आई' ही कविता ऐकून येणारे अश्रु हे सुखापेक्षा दुःखाचेच द्योतक असतात. सुखांतहि घळघळ अश्रुवर्षाव होणें ही गोष्ट सहज आणि नित्याची घडणारी नव्हे. अश्रुपाताचा उपयोग दुःखवादी पक्षास जेवढ्या जोरदारपणें व स्वाभाविकपणें करतां येईल, तसा तो सुखवादी पक्षास करतां येत नाही. एवढेंच नव्हे तर त्याचा आपल्या म्हणण्याशीं असलेल्या विरोधाचा कसाबसा परिहार करावयाच एवढेंच त्याला शक्य आहे. अश्रुपाताचें स्वाभाविक बळ दुःखवादीपक्षाच्य पारड्यांत पडणार यांत शंका नाही.

नव्य विद्वान्—

केवलानंदवादी लोकांचें मत पूर्वीहि साऱ्यांना मान्य होतें असें नाही. जगन्नाथाने उल्लेखिलेल्या कांही विद्वानांनी सहृदयाच्या अनुभवावर सर्वस्वीं हवाला दिला आहे: आणि त्यांना जर केवलाल्हादाचा अनुभव येत असेल तर काव्यव्यापाराच्या अलौकिकत्वाच्या जोरावर ते त्याचें समर्थन करावयास तयार आहेत. या काव्यव्यापाराच्या ठिकाणीं जसें आल्हादप्रयोजकत्व आहे तसें दुःखप्रतिबंधकत्वहि आहे एवढें समजलें की काम होतें. अलौकिकत्वाने कांहीहि साधतां येतें. पण सहृदयालाच जर शृंगारांतील सुखाप्रमाणे करुणांतील दुःखाचाहि अनुभव येत असेल, तर केवलानंदाचा त्यांचा आग्रह नाही. मात्र मग कवीला अशी काव्यरचना करण्याची प्रवृत्ति होणें, किंवा सहृदयास ती वाचावीशी वाटणें, या गोष्टी कशा होतात असा प्रश्न उपस्थित झाला तर, या क्रियांत इष्टत्वाचा भाग अधिक आणि अनिष्टत्वाचा कमी असतो, म्हणून हें होऊं शकतें असें ते उत्तर देतात. चंदनलेपाचा सुवास आणि त्याची शीतलता या गुणांचें इष्टत्व अधिक असतें म्हणूनच ओला लेप अंगास लावतांना कसेसेंच वाटत असलें तरी, माणसें तो लावून घेतात, तसें हें असतें असें उदाहरणादाखल ते सांगतात. या विवेचनाच्या ओघांत करुणरसांतील दुःखानुभवपक्षाची कैफियत जगन्नाथाने चांगली दिली आहे. ती अशी:—" करुणरसाचा स्थायीभाव जो शोक तो दुःखजनक म्हणून प्रसिद्धच आहे. त्याने जसें नायकास तसें सहृदयालाहि दुःख व्हावें. नायकाच्या बाबतींत शोक सत्य आहे, म्हणून त्याला दुःख होतें, रसिकाच्या बाबतींत तो शोक कल्पित असतो म्हणून त्याला दुःख होत नाही असें म्हणणेंहि योग्य नव्हे. कारण तसें असतें तर दोराच्या ठिकाणीं मनुष्य जेव्हा सर्पाची कल्पना करितो, त्या वेळीं सर्प सत्य नसून कल्पित असतो म्हणून भय वाटल्याविना कसें राहील? किंवा शृंगारांतील रतिसुद्धा कल्पित असल्याने ती तरी सुखदायक कां व्हावी?" जगन्नाथाने उल्लेखिलेल्या या विद्वानांची ही अनाग्रहाची भूमिका अभिनंदनीय आहे. पण त्यामुळे एक निश्चित असें त्यांचें मत प्रकट न झाल्याने सत्यनिर्णयाच्या दृष्टीने तें फारसें उपकारक ठरत नाही.

रामचंद्र आणि गुणचंद्र—

'नाट्यदर्पणा' चे लेखक 'रामचंद्र आणि गुणचंद्र' यांनी तर रस • सुख-

दुःखात्मक, म्हणजे कांही रस सुखात्मक, कांही दुःखात्मक असतात असें स्पष्टच सांगितलें आहे. त्यांच्या मतें शृंगार, हास्य, वीर, अद्‌भुत आणि शांत हे रस सुखात्मक, आणि करुण, रौद्र, बीभत्स व भयानक हे दुःखात्मक आहेत. शोकान्त नाटक पाहणाऱ्यास भयानकांत भयच वाटतें. असें भय किंवा उद्वेग सुखास्वादापासून उत्पन्न होणें शक्य नाही. म्हणजे रसानुभव म्हटला तर तो केवळ दुःखात्मकच असतो. काव्य–नाटकांमुळे जें सुख होतें तें इतर कारणांनी म्हणजे कवि व नट यांच्या कौशल्यानें होय. या कौशल्यानें दुःखात्मक करुणरसांतहि बुद्धिमंतांना एक प्रकारचा आनंदच होत असतो. एकीकडे दुःख होत असतांहि ते कवि आणि नट यांच्या कौशल्यावर लुब्ध होतात, व म्हणून वाचनास किंवा पाहण्यास प्रवृत्त होत असतात. काव्य काय किंवा नाटक काय, सुखदुःखात्मक संसाराचें चित्र त्यांत दिसत असतें. त्या संसाराचें अनुकरणच यांतून केलेलें असतें. हें अनुकरण जर चांगलें झालेलें असेल तर संसारांतील दुःखांच्या चित्रांचा परिणाम दुःख निर्माण करण्यांतच व्हावयास हवा. तसा न होतां तो विपरीतपणें सुखाचाच होऊं लागला, तर तें अनुकरणच मुळीं बरोबर होत नसलें पाहिजे असेंहि या दोघांनी सांगून टाकलें आहे. जुन्या काळांत इतकी वास्तव दृष्टि रसाच्या बाबत तरी इतर कोणी प्रकट केलेली दिसत नाही. करुणरसाचा परिणाम एका अर्थानें संमिश्र असला तरी, त्याचा मुख्य भावनिक अनुभव दुःखाचाच असतो असें या दोघा लेखकांचें स्पष्ट मत होतें.

दोन मनें—

काव्यव्यापारच अलौकिक आहे असें मान्य केलें म्हणजे करुणरसांतहि सुखच होतें असें विधान करण्यापलीकडे अधिक कांही करण्याची आवश्यकता नसते. पण अलौकिकत्व तर स्वीकारावयाचें नाही, व वरील केवलसुखवादाची भूमिका तर सोडावयाची नाही अशी विरोधपूर्ण भूमिका घेणारांची कशी त्रेधा होते याचें उदाहरण म्हणजे श्री. दा. ना. आपटे यांची एतद्‌विषयक उपपत्ति होय. आपल्या करुणरसाच्या उपपत्तीमध्ये त्यांनी दोन मनांचा आधार घेतला आहे. ते म्हणतातः—" पतंजलीच्या योगसूत्रांत मानवी मन द्विविध असल्याचें सांगितलें आहे. तें अणु व विभु असें असतें. अणु हें सूक्ष्म व कारणरूप, विभु हें व्यापक व कार्यरूप असतें. विभु अथवा कार्यरूपानें जगांतील विविध वस्तू-

पासून उत्पन्न होणाऱ्या भावनांचा तें अनुभव घेऊं शकतें; त्याच वेळीं दुसऱ्या अणु अथवा कारणरूपाने त्या विविध व्यापारांच्या मुळाशीं असणाऱ्या आनंदाचा तें आस्वाद घेऊं शकतें. मनाप्रमाणे परमेश्वराचें स्वरूपहि द्विविध आहे. एका अंशाने सर्व विविधरूपात्मक जग आक्रमण करून आपल्या इतर अंशांनी तो मूलस्वरूपीं स्थिर असतो. परमेश्वर हा मूलरूपाने आनंदरूप असून बाह्यतः जगत्स्वरूपाने तो दुःखाचा अनुभव घेत असल्याचें दिसतें हें प्रमेय मनाच्या द्विविधतेचेंच द्योतक आहे. एकाच वेळीं बाह्य मनाने दुःखी जगांतील दुःखाचा अनुभव घेत असतांहि जीवाला अंतर्मनाने नित्य आनंद उपभोगितां येतो. मनुष्याचा आत्मा परमात्म्याचाच अंश असल्या। त्यालाहि अशा दुहेरी भावनांचा आस्वाद घेतां येतो, व यामुळेच शोकपूर्ण वाङ्मय वाचूनहि बाह्य मनाला दुःख झालें, तरी दुसऱ्या अंतर्मनाने त्या वाङ्मय-रूपी कविकृतीमुळे होणाऱ्या आनंदाचा लाभहि त्याला घेतां येतो.''

पतंजलि आणि आधुनिक मानसशास्त्र—

आधुनिक मानसशास्त्रज्ञांनीहि दोन मनांची भाषा सुरू केली आहे. पण त्यांचीं दोन मनें पतंजलीच्या दोन मनांपेक्षा वेगळीं आहेत. त्यांचें अंतर्मन अणु नसून बरेंच मोठें दिसतें. बाह्य मनापेक्षा कितीतरी अधिक गोष्टी अंतर्मनांत सांठलेल्या असतात. त्याला केवळ सुखाचा आस्वाद घेतां येतो असें नाही. सर्वच गोष्टींचा—आणि त्यांत दुःखद गोष्टींचाहि अनुभव सांठलेला असतो. किंबहुना तोच अधिक असें म्हणणें उचित होईल. शिवाय, आपटे यांनी आणखी कांही वादग्रस्त गोष्टी गृहीत धरल्या आहेत. अणु मनाला विविध व्यापारांच्या मुळाशीं असणारा सुखाचा अनुभव तेवढाच वेचून कसा घेतां येतो हें कळणें कठिण आहे. कदाचित् परमेश्वराला मूलरूपाने तें करतां आलें तरी मानवालाहि करितां येणें शक्य आहे काय? मनुष्य हा परमेश्वराचाच अंश आहे काय की ज्यामुळे त्या परमेश्वराचे सर्व गुण त्यांत उतरावे? शेवटीं परमेश्वर आहे काय असाहि प्रश्न कोणी करणार नाही असें थोडेंच आहे? सारांश, इतक्या गोष्टी गृहीत धरून करुणरसांतहि सुखच होतें असें सिद्ध होणें कठिण आहे. शिवाय, वाङ्मयवाचनाच्या वेळीं जर या दोन मनांचा उपयोग करून दुःखकारणांपासून माणसाला सुखच अनुभवतां येत असेल, तर हीच युक्ति स्वीकारून व्यवहारांतहि

सतत दुःखदायक गोष्टींपासून आनंदाची प्राप्ति त्याला कां करून घेतां येऊं नये हा प्रश्नच आहे. काव्याची गोष्टच अलौकिक आहे असें उत्तर याला द्यावयाचें असेल, तर प्रथमच तें स्वीकारून दोन मनांचा खटाटोप तरी टाळतां आला असता.

अरिस्टॉटल्—

अगदी भावरूप सुख नसलें, तरी अनिष्ट विकारांना किंवा भावनांना वाट करून देऊन मन थोडेंसें हलकें झाल्याने जें समाधान होतें, त्या स्वरूपाची मनाची अवस्था करुणरसांत होते असें पाश्चात्य टीकाकारांचा आद्यगुरु जो अरिस्टॉटल् त्याचें म्हणणें होतें. रसासंबंधी भरताचें सूत्र जसें आपल्याकडे प्रमाण मानलें जाऊन त्याच्या भोवतीच भाष्यें व चर्चा घोटाळत राहिलीं, तसेंच अरिस्टॉटल्च्या शोकान्तिकेविषयीच्या सूत्राचें झालें. " वाचकाच्या मनांत भय आणि अनुकम्पा या भावना जागृत करून त्यांना आरोग्यास अनुकूल अशा प्रकारची वाट करून देण्याचें कार्य शोकान्तिकेने होतें " असें शोकान्तिकेच्या परिणामाविषयी त्याचें मत होतें. या परिणामाचें वर्णन त्याने तत्कालीन वैद्यकशास्त्रामधील एक कल्पना व तिचा वाचक शब्द घेऊन केलें आहे. तो शब्द कॅथार्सिस (Catharsis) हा होय. त्याचा अर्थ विरेचन असा आहे व त्यांतील मूळ धातूचा अर्थ स्वच्छ करणें, निवडणे असा आहे. शरीरात कांही दुःखद व शरीरक्रियामध्ये व्यत्यय आणणारा असा एखादा पदार्थ असला, तर तो काढून टाकून स्वाभाविक क्रिया व्यवस्थित करून देणें म्हणजे कॅथार्सिस् होय. अशा पदार्थाचें विरेचन झालें, म्हणजे तो काढून लावला, की जें उरतें त्याचें साहजिकच शुद्धीकरण होतें. या शुद्धीकरणांत अर्थात् पहिली व कारणभूत अशी गोष्ट म्हणजे विरेचन होय. म्हणून कॅथार्सिस्च्या उपपत्तीमध्ये या विरेचनासच प्राधान्य मिळावयास हवें. मूळ शारीर अशा या घटनेचा मनाशीं अन्वय लावला असतां असें म्हणतां येईल की करुणा (अनुकम्पा) आणि भय या दोनहि मानसिक वृत्ति अथवा भावना मनाला दुःख देणाऱ्या अशाच भावना होत. त्यामुळे मन अस्वस्थच होतें. अशा भावनांना वाङ्मयवाचनाने कार्य करण्यास विषय मिळतो व त्या यामध्ये खर्च होऊन जातात. या भावनांचा व्यय करण्याचा सुरक्षित व बिनत्रासाचा मार्ग म्हणजे वाङ्मयवाचन होय.

भय आणि अनुकम्पा या भावना मनुष्यांत उपजतच असतात. त्यांना मधूनमधून असा पाट फोडून दिला म्हणजे मनाचें आरोग्य ठीक राहतें. या भावनांस अशी वाट मिळाली की मन हलकें होतें; यामध्ये जें कांही समाधान असेल तोच करुणरसाचा परिणाम होय. यालाच अरिस्टॉटल् कॅथार्सिस् असें म्हणतो.

कॅथार्सिस्‌चे भिन्नभिन्न अर्थ—

अरिस्टॉटल्‌च्या या सूत्राचे निरनिराळ्या लोकांनी निरनिराळे अर्थ आपल्या मतास अनुसरून लाविले आहेत. लेसिंग हा जर्मन लेखक विरेचनापेक्षा (Purgation) शुद्धीकरणावर (Purification) अधिक भर देतो. शुद्धीकरणाचा त्याचा अर्थ असा:—व्यवहारांत असें आढळतें की कित्येक वेळा लोकांच्या मनांत भय आणि अनुकम्पा या भावना अतिरिक्त तरी असतात किंवा मुळींच नसतात. अगदी क्षुल्लक कारणाकरिता रडणारे, किंवा प्रियजनविरह झाला तरी अश्रु न ढाळणारे असे लोक असतात. अशा लोकांनी शोकांतिका पाहिल्यास त्यांच्या या भावना अगदी अकारणहि खर्ची पडत नाहीत, अथवा त्यांना कार्य करावयास लावणारा विषय तरी मिळतो. असें झालें की या भावनांना त्यांच्या एकंदर मनोरचनेंत योग्य तें स्थान प्राप्त होतें. याचाच अर्थ शुद्धीकरण होय. यापुढेहि जाऊन कित्येकांनी त्याला उदात्तीकरणाचा (Sublimation) अर्थ दिला आहे. भय-अनुकम्पा या भावनांस वाङ्मयांत स्वार्थनिरपेक्षता प्राप्त होते. व्यवहारांत भय स्वतःकरिता वाटतें, तसें वाङ्मयांत होत नाही. थोर, तथापि अगदी निर्दोष नसलेल्या मोठ्या व्यक्तींच्याकरिता ही अनुकम्पा आणि भीति वाटत असते, म्हणून त्यांना उदात्तरूप मिळतें. मिल्टन्‌च्या मताने यांत होमियोपॅथिक पद्धत असते. कांट्याने कांटा काढावा त्याप्रमाणे शरीरांतील अम्ल किंवा क्षार अधिक झाल्यास तो काढून टाकण्यास जसा अम्लाचा अथवा क्षाराचा उपयोग करण्यांत येतो, तसा उपयोग मनांत जड होऊन बसलेल्या भयानुकम्पा यांना वाट काढून देण्याकरिता वाङ्मयांतील त्यांच्या वर्णनाचा होतो. कांहींच्या मतानें भय आणि अनुकम्पा या भावनांच्या केवळ जागृतीने सुखदायक मोकळेपणा वाटतो. क्रोचेचा कॅथार्सिसचा अर्थ पुढीलप्रमाणे आहे. "मनुष्य आपल्या मनावर झालेल्या संस्कारांचा विस्तार करून म्हणजे त्यांस व्यापक असें स्वरूप देऊन त्यांमधून आपली

स्वतःची मुक्तता करून घेतो. त्या संस्कारांचें स्वतःसंबंधी असें स्वरूप दूर सारून तो त्यांना स्वतःच्या मनापेक्षा निराळें असें स्वतंत्र रूप देतो, व या पद्धतीने सारे मनःसंस्कार त्याच्या दृष्टीने आस्वादयोग्य वस्तु होतात. यांत तो स्वतःस त्या संस्कारांपेक्षा वरच्या पदवीवर नेऊं शकतो. हें कार्य, म्हणजे माणसास आपल्या वैयक्तिक संस्कारांपासून मुक्त करून त्या संस्कारांस विशुद्ध स्वरूप देण्याचें कार्य, हें कलाप्रवृत्तीचें एक अंग आहे. यांत जी मानसिक क्रिया होते तीमुळे मनुष्य निष्क्रियतेपासून मुक्त होतो. यालाच कॅथार्सिस असें म्हणावयाचें."

बुचरचा अर्थ—

वर दिलेल्या मतमतांतरांतून बुचर या अरिस्टॉटल्च्या ग्रंथावरील भाष्य-काराने एक सुसंगत उपपत्ति लावण्याचा प्रयत्न केला आहे. त्याचें म्हणणें असें—"कॅथार्सिस् म्हणजे मनामधील दुःखद त्रासदायक असें जें कांही तें काढून टाकणें. भय व अनुकंपा हा अरिस्टॅटल्च्या मताप्रमाणे व्यावहारिक जीवनांतील दुःखद भाग आहे. नाट्यांत व वाङ्मयांत या भावनांचें स्वरूप बदलतें. अनुकम्पेंत फारसा मूलगामी फरक होत नाही, पण भयांत होतो. भय हें वास्तवांतून कल्पनीयांत गेलें की फार बदलतें. आपल्या स्वतःवर येणाऱ्या प्रत्यक्ष संकटा-पासून निर्माण होणारें भय हें स्वरूप त्याला राहत नाही. मात्र सहानुभूतीमधून निर्माण झालेला मनाचा थरकांप अथवा शिरशिरी असें नांव त्याला देतां येईल. शोकांतिकेमधील नायक हा वाचकाने त्याच्याशीं समरस व्हावें इतका साधारण माणसासारखा असला तरी त्याच्या ठिकाणीं गुण किंवा पदवी यांच्या दृष्टीने श्रेष्ठता व दूरता असते. त्यामुळे त्याचें दुःख व हाल हे अगदी आपले आहेत इतकी भावना न होतां, त्यामधील स्वतःला जवळपणाचा भाव नाहीसा होतो. त्या भावनांना व्यापक आणि सर्वसाधारण असें स्वरूप प्राप्त होतें. करुणरसांतील हें भय वैयक्तिक स्वरूपाचें नसल्याने तितकें दडपून टाकणारें नसतें. वैयक्तिकता गेली की त्यांतील दुःसह भाग गेला, निःस्वार्थता आली व भावना उदात्त झाल्या. त्यामुळे करुणांतील दुःख नाहीसें होतें, निदान तें निष्प्रभ ठरतें."

अनुभव काय ?—

ही झाली अरिस्टॉटल्च्या मताची शक्य तों सुसंगत व सुटसुटीत मांडणी.

पण प्रश्न असा की यांतलें वाचकाच्या अनुभवास काय व किती येतें? कारण त्याचा अनुभव हीच या विचारामधील खरी व शेवटची कसोटी होय. आपण शोकान्त वाङ्मय कां वाचतों? भय आणि अनुकम्पा यांचें ओझें फार होऊन आपल्यास त्राम होऊं लागलेला असतो, म्हणून त्यांचें एकदा विरेचन व्हावें याकरिता काय? शोकान्त लेखन याकरिता लिहिलेंहि जात नाही व वाचलेंहि जात नाही तें शोकान्त आहे हें माहीत आहे म्हणून कोणी त्याची निवड करीत नाही. आता थोडें रडूं या म्हणून कांही कोणी या वाङ्मयाकडे वळत नाही. "लोक आनंदाकरिता लिहितात, प्रचार-परिणाम याकरिता लिहितात, फार काय लिहिल्याखेरीज राहवेना म्हणून लिहितात. पण विरेचनाकरिता? छे!" असें ल्यूकस उद्गारतो तें खरें आहे. शोकान्त लेखन वाचून कदाचित् क्वचित् शांति प्राप्त होत असेल, पण ती शांति भावनिक थकव्याच्या स्वरूपाची असते, व फारशी सुखदहि नसते. तटस्थ राहून जगाकडे पाहण्याच्या वृत्तीचें स्वरूप या मनाच्या अवस्थेंत कदाचित् असेल, तथापि तो त्या लेखनाचा परिणाम म्हणतां येणार नाही. वाचक तटस्थ असतो म्हणून त्यास दुःख होत नाही एवढें फार झाल्यास म्हणतां येईल. पण याचा अर्थहि त्याला आनंद किंवा सुख होतें असा करितां येणार नाही. कांही शोकान्त वाङ्मय वाचलें की अस्वस्थताच फार वाटते 'पण लक्षांत कोण घेतो?' ही कादंबरी वाचून शंकरमामंजीविषयी रागाने न जळफळणारा रसिक विरळा. हार्डीच्या शोकान्त कादंबऱ्या वाचून मन जड आणि विषण्णच होतें. प्रत्येक शोकान्त लेखनांत भय वाटेल असेंहि नाही आपण्यांच्या वर उल्लेखिलेल्या कादंबरींत वाचकास कोणाचें भय वाटणार? शंकरमामंजीविषयी तिरस्कार व रागच येतो; भय वाटत नाही. यमूविषयी अनुकम्पा मात्र भरपूर वाटेल. विरेचनाची उपपत्ति अनुभवाच्या कसोटीला नेहमीच उतरेल असें नाही. अनेक वेळा विरेचनाने हलकें वाटण्याऐवजी जड विषण्णताच प्रत्ययाला येते. फारच झाल्यास भावनांच्या जागृतीमुळे, मग त्या भावना दुःखद असोत, होणारें सुख जें कांहीं वाटेल तेवढेंच; पण त्याचा अर्थ दुःखभावनाच अनुभवाला येत नाही असा नव्हे.

रिचर्ड्स् यांची उपपत्ति—

काव्यानंदाविषयीची रिचर्ड्स् यांची सामान्य उपपत्ति मागच्या प्रकरणांत

आलीच आहे. तिचा करुणरसात विनियोग ते पुढीलप्रमाणे करितात. तींत भावनाविरेचनापेक्षा जागृतीवर आणि त्या भावनांमधील समधाततेवर भर आहे. अरिस्टॉटल्ने उल्लेखिलेल्या भय आणि अनुकम्पा या दोन भावनाच रिचर्ड्स् यांनी विचारांत घेतल्या आहेत. त्यांपैकी भयाने मनुष्य परावृत्त होतो, व अनुकम्पेने तो आकृष्ट होतो. एकीकडे भय व दुसरीकडे अनुकम्पा यांच्या ओढाताणींत वाचकाच्या मनाची अवस्था समधातच राहते. या दोन प्रमुख विरोधी भावनांच्य बरोबर आणखीहि भावना जागृत होतात, नाही असें नाही. तथापि, त्या साऱ्यांचें समधात असे व्यवस्थापन शोकान्तिकेमध्ये होतें. 'कॅथार्सिस 'मध्ये जो हलकेपणा, जें समाधान, जें सुख वाटतें तें हें समधाततेचें सुख होय. समधाततेविना या भावना एकदा जागृत झाल्या की त्याची व्यवस्थिति लावण्याचा दुसरा सुखदायक मार्ग नाही. हा मार्ग न स्वीकारला तर त्या जागृत झालेल्या भावना दडपून टाकाव्या लागतील, भावनांच्या अशा कोंडींत सुख नसतें. कॅथार्सिस्चा हा अर्थ अर्थात् अरिस्टॉटल्ला अभिप्रेत नसावा, तथापि रिचर्डस् याची उपपत्ति तेवढयाने चूक ठरणार नाही. पण ती अनुभवास कितपत येते हें अर्थात् पाहिलें पाहिजे. भय आणि अनुकम्पा या दोन्ही भावना करुणरसाच्या साऱ्याच उदाहरणांत अनुभवास येतील असे नाही. उत्तररामचरितांत पुरुषाला तरी भयाचा अनुभव येण्याचें कारण दिसत नाही. तीच स्थिति आपट्यांच्या उपरिनिर्दिष्ट कादंबरीची. त्यातील नायिकावर आलेलीं संकटें आपल्यावर येतील की काय ही दूरची भीतीहि स्त्रियांच्या बाबतच खरी. या दोनहि भावनांचा प्रत्यय आला तरी तो एकमेकांस तोलून धरील अशासारख्या प्रमाणांत येतो की नाही याची शंका आहेच. शोकान्तिकेंतील अनुभव आपण पडताळून पाहिला तर अनुकंपेने रंगभूमीवरील अनुकंपनीय व्यक्तींकडे धांव घ्यावी व दुःखितांचें सांत्वन करावें असे एकीकडे वाटावें, आणि दुसरीकडे नायकावर कोसळणाऱ्या संकटांना भिऊन प्रेक्षागृहाच्या दरवाज्याकडे पळत सुटावें आणि या परस्परविरुद्ध शक्तींच्या ओढाताणींत आपण मध्येच राहावें, असा अनुभव येत नाही. शोकान्तिका वाचीत किंवा पाहत असतांना तर या दोनहि भावना एकदम कार्य करीत असतात असें वाटत नाही. केव्हा भयच वाटत असेल, तर केव्हा अनुकम्पाच वाटत असेल, आणि कांही भागांत तर या दोन्हीपैकी एकहि भावना जागृत नसेल. या दोन भावनांचा

एककालिक समतोल असण्यापेक्षा एकीनंतर दुसरी, एकदा ही, मग ती, अशीं आंदोलनेंच अनुभवास येणें शक्य आहे. एकंदर वाङ्मयांत, आणि चांगल्या वाङ्मयांत अमर्याद आणि आकस्मिक असें भावनांचें उद्दीपन होत नाही हें खरें असलें, तरी सर्व भावनांचा समतोल किंवा समधातता साधलेलीच असते असें म्हणतां येणें कठिण आहे. समधाततेंत सुख असेल, पण ती दुःखान्त वाङ्मयांत असते व तीमुळे दुःख न होतां सुखच होतें असें यावरून सिद्ध होत नाही.

तीन पाश्चात्य तत्त्वज्ञानी—

इतर कित्येकांच्या मताने भावनाजागृतीमध्ये असणाऱ्या सुखसंवेदनांपेक्षा अधिक स्वरूपाचा आनंद शोकान्तिकांपासून होतो. यांत भावना मुळीच येत नाहीत असें नाही; पण खरें समाधान भावनिक असण्यापेक्षा बौद्धिक असतें असें त्यांचें म्हणणें. जर्मन् तत्त्ववेत्ता शॉपेनहॉवर याचें मत असे की शोकान्तिकेच्या वाचनाने वाचकाला हें जग दुःखपूर्ण आहे, त्यांतील जीवन दुःखपूर्णच व्हावयाचें हें जगासंबंधीचें खरें तत्त्वज्ञान पटतें. जगामध्ये राहावें व सुख मिळवावें अशा भ्रांतिमय आशांचें बंधन नाहीसें होतें व खरी तत्त्व-निश्चिति अथवा ज्ञान झाल्याचें, फारसे स्पृहणीय नसलेलें, समाधान त्यांत मिळतें. जगाकडे पाहण्याची ही खरी दृष्टि शोकान्तिकांच्या वाचनाने आपल्या पुनः पुनः प्रत्ययास येते व आपली बौद्धिक खात्री पटते. व या ज्ञानाचें संपादन झाल्याने वाटणारें सुख किंवा होणारी उपरमवृत्ति हेंच शोकान्तिकांचें फल होय. मानवी जीवन, आशा, आकांक्षा, सद्गुण इत्यादींची विफलता हेंच या मृत्यु-लोकाचें रहस्य आहे. मॅक्बेथ्च्या महत्त्वाकांक्षेचा भयंकर शेवट, रोमिओ-जूलिएट, किंवा ऑथेल्लो व त्याची पत्नी यांच्या प्रेमाचें दुर्दैवी पर्यवसान, जूलियस् सीझर याच्या मोठेपणाचा किंवा ब्रूटस्च्या न्यायप्रियतेचा मृत्यूमध्ये होणारा अंत, या साऱ्यांमुळे जगांतील सर्व गोष्टींची विफलताच सिद्ध होते असें शॉपेन्हॉवरला वाटे, व हें कळल्याने मनाची होणारी तत्त्वनिश्चिति हें करुणरसास्वादाचें फल होय असें त्यास म्हणावयाचें होतें. नीत्शेला ही विफलता मान्य असली तरी त्याने केवळ विफलतेवर जोर दिलेला नाही. सद्गुणांचा यशस्वी होण्याचा प्रयत्न आणि त्यांना मिळणारें अपयश यांमधील द्वंद्वाचें दर्शन आपल्यास शोकान्तिकां-मधून होतें. हें मनोरंजक वाटल्याने होणारा आनंद शोकान्तिकांचा आनंद होय

असें त्याचें म्हणणें होतें. तिसरा जर्मन तत्त्वज्ञ हेगेल यानेंहि हें द्वंद्व अथवा संघर्ष हाच मनोवेधक असतो यावर भर देऊन आणखी असेंहि सुचविलें आहे की हें द्वंद्व सद्‌गुणाचें सद्‌गुणाशींच असतें म्हणून अधिक मनोवेधक होतें. 'ॲंटिगोनि' या ग्रीक शोकान्तिकेचें उदाहरण घेऊन त्याने हें सांगितलें आहे. पॉलिनिकस्‌ने देशद्रोह केला व तो आपल्या देशाविरुद्ध लढला म्हणून थीब्स्‌च्या राजाने त्याचें दफन होण्यास प्रतिबंध केला. राजसत्तेस न जुमानतां त्या मृत वीराची भगिनी ॲंटिगोनि हिने त्याचें दफन केले. राजाने तिला देहान्तशासन केलें. पण दैवाने पुढे राजावर सूड घेतला. कारण बरोबर हीच गोष्ट त्याचा पुत्र व राणी यांच्याबाबत झाली, व अखेर एकलेपणाचें दुःख त्याला सहन करावें लागलें. यांत दोष राजाचा नव्हता, तसा ॲंटिगोनीचाहि नव्हता. दोघेंहि आपापल्या कर्तव्यास जागलीं, पण अखेर दैवाने दोघांनाहि शासन केलें. कारण दोघेंहि संपूर्ण न्यायास धरून वागलीं नाहीत. आपला पक्ष हाच सत्पक्ष आहे असा आग्रह त्यांनी धरिला, म्हणून त्यांना शासन झालें. यांत मनावर ठसणारी गोष्ट अशी की एका सद्‌गुणाचें दुसऱ्या सद्‌गुणाशीं द्वंद्व चालतें, व त्यांतून दुःखान्त घटना निर्माण होतात हा जगाचा न्याय आहे. दुष्टादुष्टांत किंवा सद्‌गुणदुर्गुणांत नेहमीच विरोध चालतो; पण त्यांत लक्षांत घेण्याजोगें विशेष नाही. पण सद्‌गुणांमधील परस्परविरोध हा मोठा चमत्कृतिजनक असतो. असा विरोध आपल्यास शोकान्तिकांमधून पाहावयास मिळतो. सीतेचें निरपराधित्व आणि रामाचें लोकाराधन यांमधील विरोध आपल्यास उत्तर-रामचरितांत पाहावयास सांपडतो. सीतेला दोष देण्याची कल्पनाहि करवत नाही, पण रामाची स्थितीसुद्धा अनुकम्पनीय वाटते. जगरहाटीसंबंधीचा हा एक लक्षणींय भाग आपल्यास कळला किंवा पटला म्हणून होणारें जें कांही बौद्धिक सुख तो करुणरसांतील आनंदाचा भाग होय असें हेगेल्‌चें मत होतें.

या तीन मतांची चर्चा—

वरील तीनहि मतांत सत्यांश असला, तरी हीं तीनहि मतें किंवा उपपत्ति सर्व प्रकारच्या करुणरसास लागू पडतील असें नाही. सार्‍याच करुण कथांतून सद्‌गुणासद्‌गुणामधील संघर्ष बघावयास सांपडतो असें नाही. 'पण लक्षांत कोण घेतो' या करुणकथेंत संघर्ष आहे तो सद्‌गुणी यमुना आणि खल-वृत्ति शंकरमामंजी यांच्यामधील आहे, व अखेर खलाचाच विजय झाल्याचें

पाहून मनास अत्यंत उद्वेग होतो. हॅम्लेट्मध्ये हा संघर्ष प्राधान्याने त्याच्या स्वतःच्याच सद्गुण-दुर्गुणांमधील आहे. त्याने शेवटी आपल्या पित्याच्या वधाचा सूड घेतला याचें समाधान इतर भीषण घटनांपुढे इतकें फिकें पडतें की झालेल्या मनुष्यवधाबद्दल केवळ उद्वेगाचीच भावना स्थिर होते. हा संघर्ष केव्हा मनुष्य व दैव यामध्ये चाललेला असतो, व त्यात मनुष्याचा पराभव झाल्याचें पाहावें लागतं. या पराभवाने जीवनाची विफलता मात्र नेहमीच पटेल असें नाही. ही विफलता हा मानवी जीवनाचा एक भाग आहे, त्याविषयीचें संपूर्ण सत्य नव्हे हे कोणाहि निराशावादी नसलेल्या माणसास मान्य होण्यासारखें आहे. कारण जीवनात अपयशी झालेल्या या माणसाचे दोषहि आपल्यास त्याच लेखनावरून कळतात, व अपयशाचा बराच वाटा केवळ दैवाकडे न जातां माणसाकडेहि जातो असें प्रत्ययास येतें. हॅम्लेट्च्या अनिश्चयी आणि दीर्घसूत्री स्वभावामुळे सूडाचे काम थोडक्यात न आवरतां इतकें लांबलें, व इतकी मनुष्यहानि होऊन शेवटी त्यालाहि त्यात मरण आलें. ऑथेल्लोची दारुण स्थिति त्याच्या हलक्या कानामुळे आणि संशयी स्वभावामुळे त्याने आपल्यावर ओढवून घेतली होती. यांत सबंध जीवनाची विफलता कशी व कोठे येते? करुणरसविषयक वरील तीनहि उपपत्ति करुणरसाचीं विशिष्ट उदाहरणें घेऊन बसविल्या आहेत; त्या सर्वव्यापक नाहीत. पण त्यांतून करुणरसाविषयी निघणारा एक निष्कर्ष मात्र स्पष्ट आहे. त्यात जागृत होणाऱ्या भावना दुःखाच्याच आहेत. त्यांपासून मनास उद्विग्नताच येते; सुख होत नाही. कांही आनंदांश असलाच तर तो मनुष्यजीवनासंबंधी होणाऱ्या नवीन ज्ञानाचा. त्यामुळे उद्वेगाचें प्रमाण किंचित् कमी होत असेल, त्याची तीव्रता कमी होत असेल; पण त्यामुळे आनंदच होतो हें म्हणणें पटणें कठिण आहे. या उद्वेगाच्या वेळीं होणारा अश्रुपात, किंवा इतर अनुभाव हे आनंदाचे द्योतक आहेत किंवा होऊं शकतील असें म्हणणें यासारखा वस्तुस्थितीचा विपर्यास दुसरा नाही. आनंदामुळेहि अश्रु येतात असें म्हणून प्रस्तुत अश्रुपाताचें दुःखमूलकत्व उडवून लावतां येण्याजोगें नाही. तें दुःख सह्य, सौम्य कसें होतें, व दुःख होत असतांहि करुणवाङ्मयवाचनाकडे प्रवृत्ति कां होते इत्यादि विचार आपण अवश्य करावा; पण तें दुःखच नव्हे असा मुळांतच आघात करितां येईल असें वाटत नाही.

कांहीं इतर उपपत्ति—

वरील उपपत्तींस जवळ असणाऱ्या अशा आणखी कांहीं उपपत्ति आहेत. प्रो. विंचेस्टर यांच्या मताप्रमाणे नायकामधील धैर्य, तितिक्षा, निष्ठा, मनाचें औदार्य, परिस्थितीशीं टक्कर देण्याचें सामर्थ्य या साऱ्या गुणांचे दर्शन आपल्यास शोकान्तिकांमधून होतें त्यामुळे आपल्या मनांत त्याजविषयी आदर उत्पन्न होतो. यासच वाङ्मयास्वादाचें आनुकूल्य म्हणता येईल. अॅ निकोल याचाहि या मतास पाठिंबा दिसतो. ते म्हणतात—"दुःखानुभव घेणारीं माणसें फार सद्गुणी असतात. विपत्तीच्या आगीने त्यांचे गुण अधिकच प्रकाशूं लागतात, व तें पाहून वाचकास समाधान वाटतें." जॉन डेनिस् यांच्या मताने शोकान्तिकांमधून सद्गुणांस उत्तेजन व दुर्गुणांस शासन मिळाल्याचे दिसून येते, ते वाचकास समाधान देतें. हें सारें समाधान बरेंचसे बौद्धिक व नैतिक स्वरूपाचे असतें वाङ्मयात नीतीला आणि तिच्या परिपालनाला विशेष महत्त्व देणारा असा सहृदयांचा एक वर्ग असतो. त्याला शोकान्तिकांमधून आलेला हा नैतिक मूल्याचा भाग आवडतो व त्यापासून त्याला विशेष समाधान वाटतें ही गोष्ट खरी आहे. परंतु शोकान्तिका म्हटली की ती एक अमुक प्रकारची असते अशा आग्रहावर वरील उपपत्ति बसवलेल्या दिसतात. 'पण लक्षांत कोण घेतो?' या कादंबरींत दुर्गुणास शासन कोठें मिळालें? 'किंग् लियर्' मध्ये लियरचे गुण अधिकाधिक प्रकाशमान झाले असें घडले नाहीं किंबहुना शेक्स्पियरच्या बहुसंख्य शोकान्तिकात नायकाचें व्यक्तिमत्त्व परिस्थितीपुढे पिचून गेल्याचेंच दाखविलें आहे व शोकान्तिकात असेंच व्हावयास हवें असें कित्येकांचें म्हणणें आहे. हार्डीच्या 'कॅस्टरब्रिजचा मेयर' या कादंबरींतील नायकाचें अधःपतन लौकिक वैभवाच्याच दृष्टीने नव्हे तर, व्यक्तिमत्त्वाच्याहि दृष्टीने झालेलें दिसतें. बौद्धिक व मानसिक दृष्ट्या खचून जाऊन त्याचा अंत झालेला आहे. त्याचा स्वभाव उतावळा व चमत्कारिक होता हे खरें, पण हे दुर्गुण मोठे तीव्र स्वरूपाचे व गर्ह्य होते असें नाही. तथापि त्याबद्दल त्याला शिक्षा मात्र जबरदस्त झाली. दुर्गुणाच्या मानाने मिळणारी शिक्षा ही शोकान्तिकांत प्रमाणाबाहेर असते हाहि शोकान्तिकाचा एक विशेष समजला जातो. सारांश, नैतिक मूल्यावर आधारलेल्या आणि मोठ्या व्यवस्थित वाटणाऱ्या या

उपपत्ति अनेक वेळा खऱ्या ठरत नाहीत. नैतिक मूल्यें टिकतात, त्यांना उठाव मिळतो, ही जाणीव ठेवून शोकान्तिका लिहिल्याहि जात नाहीत, आणि वाचल्याहि जात नाहीत. हें कार्य कांही शोकान्तिकांनी अनुषंगाने साधलें, तरी तो कांही व्यापक नियम नाही, व थोर लेखकांनी सहेतुकपणें लेखनांत आणला असेंहि नाही.

एकदोन निराळ्या उपपत्ति—

करुणरसातील आनंदाविषयी फारशा स्पृहणीय अथवा नैतिक दृष्टया योग्य नसणाऱ्याहि एकदोन उपपत्ति आजवर पुढे मांडिल्या गेल्या आहेत. सुप्रसिद्ध फ्रेंच लेखक रूसो याने तर सरळ असे सांगितलें की माणसामध्ये कांही आसुरी अथवा पाशवी दुष्टपणाचा भाग मूलतःच असतो. त्यामुळे दुसऱ्यांस झालेलें दुःख पाहण्यांत त्याला समाधान वाटतें. लहान मुलें बेडकांना दगड मारून क्रीडेचा आनंद उपभोगतात. रोमन लोकांत भुकेलेल्या वाघसिंहांच्या पुढे माणसास ठेवून गंमत पाहणारे अनेक स्त्री-पुरुष असत. आजहि मुष्टियोद्धयांचें द्वंद्व पाहण्यात पाश्चात्य देशांतील हजारों स्त्री-पुरुष आनंद मानतात. शोकान्तिकांमधून नायक-नायिकांचे हाल पाहून या आसुरी अंशाचें समाराधन होतें म्हणून आनंद वाटतो, असें रूसोचें म्हणणें आहे. दुसऱ्या एका मताप्रमाणे शोकान्तिकेंत आनंद न होतां दुःखच होतें, पण या दुःखांतहि एक समाधान असतें. 'शोकान्तिका म्हणजे दुःखाची चैन' अशी वृत्ति कित्येकांची असते. शरीरदंडन करून घेण्यांत ज्याप्रमाणे कित्येकांस बौद्धिक वा नैतिक सुख वाटतें, तसेंच शोकान्तिकेंत होणाऱ्या मानसिक दंडनाचें म्हणजे दुःखाचें आहे. बारिकसारिक दुःखांत सारखी कुरकूर करीत राहिल्यानेच बरें वाटणारा असा एक माणसांचा वर्ग असतो. त्याला जें सुख होतें, तसेंच शोकान्तिका वाचणाराला होतें असा या दुसऱ्या उपपत्तीचा अर्थ आहे. तिसरी उपपत्ति अशी की वाचकाच्या मनास कार्य करण्यास कांही विषय लागतो, नाही तर फार कंटाळा येतो. अगदीच विषय नसण्यापेक्षा दुःखद विषय पुरवला असें त्याला होऊन जातें. स्वस्थ बसून राहण्यापेक्षा दुःख परवडतें. अर्थात् येथेहि दुःख मान्य आहेच, पण निष्क्रियतेपेक्षा दुःख करण्याचें कार्य बरें वाटतें असें या उपपत्तीचें म्हणणें. आणखी एक उपपत्ति अशी की आनंदपर्यवसायी वाङ्मयांतील सुख

आणि शोकान्तिकेमधील दुःख यांत फरक आहे तो केवळ अंशांचा, जातीचा नव्हे, बोटांचा अल्प स्पर्श झाला तर गुदगुल्या होतात, त्याच बोटांनी ठोसलें की दुःख होतें त्याप्रमाणेच सुखान्त व दुःखान्त वाङ्मयाच्या परिणामाचें होय. शोकान्तिका पाहतांना प्रस्तुत दुःख काल्पनिक आहे या जाणीवेने त्याची तीव्रता कमी होते एवढाच काय तो फरक. ह्यूमच्या म्हणण्याप्रमाणे वाचकाच्या अथवा प्रेक्षकाच्या कल्पनाशक्तीला काम मिळालें की माणसास सुख वाटतें. तें इतर ललित वाङ्मयांत जसें त्याला मिळतें, तद्वत् किंबहुना अधिकच काम शोकान्तिकेंत मिळतें. जीवनांनील गंभीर व भीषण भागांसंबंधी काम करावें लागत असल्यानें प्रतिभेला चांगलाच व्यायाम व उद्योग मिळतो. निष्क्रियतेपेक्षा उद्योगांत सुख असतें. शोकान्तिकेमधील सुख हें कल्पनाशक्तीस मिळालेल्या चालनेने, तिच्या क्रियाशीलतेमुळे मिळतें.

या मतांची चर्चा—

या उपपत्तींपैकी रूसोची उपपत्ति म्हणजे मानवजातीच्या सहृदयत्वाचा अपमान आहे. दुसऱ्याचें दुःख पाहून आनंद वाटणारे कांही लोक जगांत नसतील असे नाही. पण त्याच जगाचा बराच भाग तसा नाही हेंहि सत्य आहे. पुष्कळ लोकांना व्यवहारांत आपले जे प्रतिस्पर्धी, विरोधक अथवा शत्रु असतात त्यांजविषयी मत्सर किंवा असूया वाटते, पण ज्यांचा आपल्याशीं असा संबंध नाही त्यांच्या दुःखाविषयी अनुकम्पा बाळगणारा साधासुधाच वर्ग मनुष्यजातीमध्ये फार मोठा आहे. मॅक्बेथ्सारख्या अति महत्त्वाकांक्षी नायकाविषयी कदाचित् झालें तें ठीक झालें असें वाटेल. इतर कांही नायकांविषयीहि त्यांच्या स्वतःच्याच दोषांमुळे त्यांचें नुकसान झालें असें मनांत येईल तथापि त्यामुळे आनंद होतो किंवा अनुकम्पामूलक दुःख होत नाहीअसें नाही; किंबहुना पहिल्या नैतिक समाधानापेक्षा अनुकम्पामूलक दुःखच अधिक होतें. आपट्यांच्या ' यमुने ' विषयी तर प्रश्नच नाही. तेथे निर्भेळ सहानुभूतीमुळे दुःखच होतें. यांतहि आनंद मानणारे कोणी असतील तर त्यांच्या मानसिक आरोग्याची चौकशी लक्षपूर्वक व्हावयास हवी. दुःखानेच एक प्रकारचें कुरकुरीचें समाधान मानणारा वर्गहि समाजांत नसतो असें नाही. पण हाहि विरल आणि वरीलप्रमाणेच विकृत मनोरचनेचा म्हणून

वयास हवा. स्वतःच्या लहानसहान दुःखाचें कौतुक करून दुःखांतहि अभिमान किंवा विकृत समाधान मानणारे लोक असतात. विनाकारण देहदंडन करून घेऊन त्याचा अभिमान बाळगणाऱ्या लोकांचा उल्लेख वर आलाच आहे. कुरकुरींत समाधान मानणाऱ्या लोकावर खरोखरच मोठें संकट आलें, तर ते त्याखाली खचूनच जातात. कुरकूर हें दुर्बलाचें समाधान असतें, व लहान दुःखातून तें मिळूं शकतें. पण ही उदाहरणें सुदृढ आरोग्यसंपन्न लोकांचीं नव्हेत. सुदृढ लोक अल्प दुःखाकडे फारसें लक्ष देत नाहीत, अथवा त्यांचा भार लीलया सहन करतात. पण दुःख तें दुःखच. त्यापासून समाधान किंवा आनंद मानण्याची त्यांची वृत्ति नसते. काही लोकांस शोकपूर्ण वाङ्मय अधिक आवडतें, पण तें कांही त्यांत होणाऱ्या अल्प दुःखाच्या समाधानकारकतेमुळे नव्हे. त्यांत जीवनविषयक कटु, गंभीर, पण सत्य असा विचार आढळतो म्हणून ते त्यांना वाचावेसे वाटतें. तसेंच वेळ कसा घालवावा हें कळत नसल्याने दुःख झालें तरी चालेल या वृत्तीने वाचनास प्रवृत्त होणारे लोक जाणून बुजून शोकान्तिका निवडून ती वाचावयास घेत नाहीत. कांही तरी वाचावयास घेतात, तें त्यांत करुणरस आहे म्हणून टाकून देत नाहीत एवढेंच. शिवाय या उपपत्तीत दुःख अमान्य केलेलें नाहीच. शोकान्तिका आहे हें माहीत असूनहि कित्येक ती पुनः वाचावयास घेतात, तीहि कांही दुःखाच्या समाधानाकरिता नव्हे. त्यांत दुःख झालें तरी सह्य आहे, व इतर आणखी कविकौशल्याचा भाग बराच आहे हें त्यांना माहीत असतें. त्या दुसऱ्या आनंदाकरिता थोडेसें होणारें दुःख ते सहन करितात. दुःखसंवेदना आणि सुखसंवेदना यात फरक केवळ अंशाचा असतो, जातीचा नसतो; म्हणून शोकान्तिकेमधील संवेदना कांही सुखाच्या जातीची ठरणार नाही. आधी हें म्हणणें खरें आहे की नाही याची शंका आहे. फरक केवळ अंशाचा आहे असें मानले तरी दुःखाचें सुख कसें होईल! अफू थोडी खाल्ल्याने कदाचित् तंद्रीचें सुख मिळेल, कुचला थोडा घेतल्याने भूक चांगली लागून, पुष्कळ अन्न जाऊन रुचीहि वाढेल; पण याच वस्तु पुष्कळ प्रमाणांत घेतल्याने आंतडीं तुटण्याचें थोडेंच चुकणार आहे? शिवाय थोडें खरचटलें की कॉमेडी, आणि चांगलीच जखम झाली की ट्रॅजेडी असा त्या दोहोंमधील फरक सांगणारांनाहि ट्रॅजेडीमधील दुःखांशाचा इनकार करावयाचा नसतो. या दोन परिणामांमध्ये फरक जातीचा नसतो असें सांगणारांना या विचारसरणीचा

आश्रय करून कॉमेडीचा परिणामहि दुःखाच्याच जातीचा असतो असें उलट उत्तर देतां येईल. फक्त तीमधील दुःख अत्यल्प असतें, ट्रॅजेडीमधील दुःख तीव्र असतें असा अशाचाच फरक असतो असे म्हणता येईल. क्रीडेमध्ये केवळ क्रिया हीच आनंददायक होते असें म्हणून भागणार नाही क्रिया म्हटली की सुखकारक असे असते तर कांट्यावरूनहि लोळण घ्यावयास हरकत नव्हती. तींत दुःख असतें म्हणून कोणी तसें करीत नाही हा तर अनुभवच आहे. म्हणून करुणरसांतील आनंदाची मीमांसा केवळ मानसी क्रिया होण्यात असलेलें सुख अशीहि करितां येणार नाही.

ल्यूकस् यांचें मत—

शोकान्तिकेविषयी स्वतंत्र चर्चा करणारे एफ. एल. ल्यूकस् यांचें याविषयीचें विवेचन विशेष लक्षांत घेण्याजोगें आहे. सर्वच वाङ्मयाप्रमाणे शोकान्तिका याहि माणसाच्या जिज्ञासावृत्तीमधून निर्माण झालेल्या आहेत, व त्या त्याच्या जिज्ञासेचें समाधान करीत असतात. जिज्ञासा ही मानवाची अत्यंत प्रबळ अशी प्रवृत्ति आहे. नवीन नवीन कांही जाणावें असें त्याला सारखें वाटत असतें. त्याचें स्वतःचें जीवन अत्यंत मर्यादित असतें. म्हणून इतरांच्याविषयी काही कळवून घ्यावयाचें असल्यास त्याला कथाकादंबऱ्यांचा फार उपयोग होतो. जे अनुभव घेऊं म्हणूनहि प्रत्यक्षांत घेतां येत नाहीत, ते या कथा-कादंबऱ्याच्या द्वारे, थोड्या कमी तीव्रतेने का होईनात, घेतां येतात. माणसाच्या ठिकाणीं असणाऱ्या कल्पनेच्या साह्याने दुसऱ्यांच्या भावनांचा आणि अनुभवांचा आस्वादहि त्यास घ्यावयास मिळतो. शोकान्त वाङ्मयात असे दुसऱ्याचे अनुभव आपल्यास घ्यावयास मिळतात. हे अनुभव कठोर, केव्हा भयानकहि असतील; परंतु जीवनाची महत्त्वाची बाजू समजावून देणारे असतात. माणसास ते हवेसे वाटतात. त्यांत भावनानुभवाच्या दृष्टीने दुःखच झालें, तरी तें खऱ्या दुःखाचें सौम्य प्रतिबिंब असतें. मूळ दुःख दुसऱ्याचें आणि तेंहि काल्पनिक या जाणीवेने तें हलकें होतें. या दुःखाच्या मानाने शोकान्तिकांतून मनुष्यजीवनाचें होणारें ज्ञान किती वेधक असतें! त्यांत वास्तवता आहे. मनुष्यजीवन सर्वस्वी सुखाचें नाही हें त्यावरून कळतें. स्वतः मनुष्यच किती विरोधपूर्ण आहे हें त्यावरून समजतें. त्याच्या अंतरंगांत देव आहे, तसा दानवहि आहे; तो माणूस आहे, पण पशूहि आहे;

तो शक्तिसंपन्न आहे, तसा दुर्बलहि आहे; केव्हा तो हृदयाला डोक्यावर घेतो, तर केव्हा शरीराची पूजा करितो; तो प्रतिभासंपन्न आहे, तसा मूर्खहि आहे; त्याची धाव अमरत्वाकडे असली तरी तो मर्त्य आहे; तो पूज्य आहे, तसा हास्यास्पदहि आहे; एकंदरींत हें एक मोठें गूढ आहे. या गूढाइतकें दुसरें कांहीहि लक्षवेधक नाही. त्याचें आकलन होण्यास शोकान्तिकांचें फार साहाय्य होतें. म्हणून त्या आपल्यास फार वाचाव्याशा वाटतात. आपल्या अनुभवांत भर पडते, भावनांना चालना मिळते. शोकान्तिका पाहावयास आपण जातों, तें अतिरिक्त भावनांना वाट करून देण्यास नव्हे, तर अधिकाधिक भावनांचा अनुभव घेतां यावा म्हणून होय; त्या सुखदायक असतात म्हणून नव्हे.

समारोप—

तेव्हा करुणरसाचा अनुभव निर्भेळ सुखाचा नसून दुःखमिश्रित असतो याविषयी संदेह बाळगण्याचें कारण नाही. दुःखवर्णनाने सर्वसाधारण माणसास दुःखच होईल. या दुःखाची तीव्रता कमी, कित्येक वेळा बरीच कमी असेल; परंतु तें दुःखच नव्हे असें होत नाही. परदुःख शीतळ या न्यायाने तें आधी बरेंच कमी होतें; हे जे पर तेहि कल्पनेंतील आहेत या जाणीवेने तें आणखी सौम्य होतें. वर्तमानपत्रांतील शोचनीय वार्ता पाहाव्यात. त्यांत परकीयत्व किंवा दूरता जेवढी अधिक तेवढें दुःख कमी. त्या वार्ता खऱ्या असतात, व वाङ्मयांतील घटना कल्पिलेल्या असतात, यामुळे फरक होतो तो ती तीव्रता कमी करण्यापुरता होतो. एखाद्या अपघाताचें वाङ्मयगुणांनी युक्त असें बातमीदाराने प्रत्यक्षांत केलेले वर्णन, आणि काल्पनिक अपघाताचें कादंबरीकाराने केलेलें वर्णन, यांत परिणामाच्या दृष्टीने फरक होतो तो फक्त अनुभवाच्या तीव्रतेमध्ये होय, स्वरूपाचा फरक नव्हे. यांत नवीन गोष्टी समजल्याचें समाधान व जिज्ञासातृप्तीचा आनंद मिसळल्यास, होणारें दुःख कसें सह्य होतें याची कल्पना करणें कठिण नाही. लेखकाचें वर्णनकौशल्य, भाषाविलास, एकंदर प्रसंगांची मांडणी करण्याची हातोटी पाहून आणखीहि अनुकूल भावोत्पत्ति होऊन या सर्वांचा परिणाम संमिश्र अशा करुणरसांत होतो. काव्यानंद हा एकजिनसी, सुखस्वरूप असतो ही भूमिका येथे मुळींच जुळत नाही. वाङ्मयीन आणि कलाविषयीभूत व्यक्तींशीं आस्वादक जर तितकाच समरस झाला, तर हें

दुःखहि सह्य राहत नाही. कित्येकांस 'एकच प्याला' हें नाटक संपूर्ण पाहवत नाही, अथवा यशवंतांची 'आई' ही करुणरसात्मक कविता ऐकवत नाही. आपल्याच जीवनाचा चित्रपट पाहत असतां सीतेला इतका सत्याभास झाला की तिला मूर्च्छाच आली. आपण चित्रपट पाहत आहों ही प्रतिबंधक जाणीव नष्ट झाल्याबरोबर त्याच कलाकृतीमुळे असह्य दुःख झालें. हॅम्लेट् नाटकांतहि सदृश प्रसंगाच्या अभिनयाने राणीची अवस्था कशी झाली तें दाखवून व्यवहारांतील अनुभवांचा आणि कलेपासून मिळणाऱ्या अनुभवांचा सारखेपणाच व्यक्त केला आहे. कलेमधील वास्तवतेचें ध्येयहि हेंच आहे. अभिनयाचा उत्कर्ष, नट हा नायकच आहे अशी भावना मनांत उत्पन्न व्हावी, व पुढील मानसिक चर्वणा ही व्यवहारांत होईल तशी व्हावी यांतच आहे. काव्यानंद हा अलौकिक आनंद आहे ही भूमिका सोडल्यास करुणरसमीमांसा ही स्वाभाविक व सुलभ होते. त्याच्याभोवती अलौकिकत्वाचें अकारण वलय उभें केल्यास मात्र खरा बोध होणार नाही.

प्रकरण ८ वें

रीति आणि गुण

मागे काव्याच्या आत्मपदाचा विचार करीत असतां रीतीचा त्या पदावर कितपत अधिकार पोचतो याविषयी चर्चा झालीच आहे. येथे रीति आणि तिचें अधिष्ठान जे काव्यगुण त्यांचा जरा विस्तृत परामर्श घ्यावयाचा आहे. रीति हें काव्याचें बाह्यांग होय, तथापि काव्यांत त्याला महत्त्वाचें स्थान आहे. ललित वाङ्मयांत 'काय सांगितलें आहे' याइतकेंच 'कसें सांगितलें आहे' यालाहि महत्त्व असतें. आत्म्याइतकेंच शरीरहि विचारांत घ्यावें लागतें. किंबहुना कलांमध्ये विषयापेक्षा पद्धतीलाच प्राधान्य देणारे असे अनेक रसिक आहेत. संस्कृत साहित्यशास्त्रात तर अलीकडील कालांत शरीराच्या सजावटीला म्हणजे अलंकारांनाच अधिक महत्त्व मिळालें होतें. वस्तुतः अलंकारविचारापेक्षा रीतिविचार हा अधिक महत्त्वाचा होय. तथापि 'कसे सागितलें आहे' याला विशेष महत्त्व देण्याचें धोरण एकदा स्वीकारल्यावर शब्दार्थालंकारांना महत्त्व न मिळालें तरच नवल. आपल्या जुन्या साहित्यशास्त्राप्रमाणे अलंकार हे केवळ शरीरावर वरून घालावयाच्या दागिन्यांप्रमाणे होत; पण रीतीचा संबंध प्रत्यक्ष शरीराशीं येतो. रीतीचें साम्य शरीराची ठेवण किंवा बांधा याबरोबर कल्पावें लागतें. शरीराच्या बांध्यापेक्षा त्याला बाहेरून शोभा आणणाऱ्या दागिन्यांना अर्थात् कमी महत्त्व असावयास हवें. तथापि तें संस्कृत साहित्यचर्चेत पुढेपुढे फार मिळालें हें खरें.

रीति व समानार्थक शब्द—

आपल्याकडे रीतीचा जोरदार पुरस्कार वामनाने (इ. स. ८०० सुमारे) प्रथमतः केला. त्यानेच प्रथम रीति हा शब्दहि योजिला. त्याच्यापूर्वी दण्डीने (इ. स. ६०० सुमारे) रीतींचा विचार सविस्तर केला असूनहि रीति शब्द मात्र त्याने कोठे वापरला नाही. रीतीऐवजी मार्ग किंवा वर्त्म असा शब्द दण्डीने आपल्या काव्यादर्शात योजिलेला आढळतो. पद्धति हाहि शब्द त्याने एकदोन ठिकाणीं आणला आहे. या शब्दांचे धात्वर्थ पाहिले तर वाट, रस्ता असा अर्थ त्यांपासून निघतो. म्हणजे काव्यार्थाची जाण्याची वाट असा अर्थ त्याला

अभिप्रेत असावा. भोजाने रीति शब्द री या गत्यर्थक धातूपासून व्युत्पादिला आहे. म्हणजे चालण्याची पद्धति किंवा गतिविशेष असा अर्थ होईल. परंतु शब्दांच्या या धात्वर्थावरून काव्याचा आणि रीतींचा जिव्हाळ्याचा संबंध यावा तेवढा लक्षांत येत नाही. तो यावा म्हणून वामनाने रीतींचें केलेलें विवेचन पाहणे इष्ट होईल.

वामनाची रीतीची व्याख्या—

रीति ही काव्याचा आत्मा होय असें विधान प्रथम करून काव्यांतील **पदांची एक विशिष्ट** प्रकारची मांडणी म्हणजे रीति अशी तिची व्याख्या तो करितो. मांडणीचें वैशिष्टय कशांत असतें हा प्रश्न साहजिकच उपस्थित होतो. त्याला वामनाचें उत्तर असें : हें वैशिष्टय **गुणांवर** आधारलेलें असतें. काव्यांतील गुण प्रसाद, माधुर्य, ओज इत्यादि होत. दण्डीनेहि श्लेष, प्रसाद, समता आदि दहा गुण हे वैदर्भी रीतीचे प्राण समजले जातात असें म्हटलें आहे. रीतीची विश्वनाथाची व्याख्या '**पदांची संघटना**' अशी आहे. ही संघटना म्हणजे काव्यांतील निरनिराळ्या **अंगांची विशिष्ट** अशी **ठेवण** होय. शब्द आणि अर्थ मिळून काव्याचें शरीर होय. त्या शब्दार्थांची विशिष्ट प्रकारची रचना म्हणजे या शरीराचा बांधा अथवा ठेवण होते. रीतिविचारांत शब्दांना विशेष महत्त्व असतें, कारण तें काव्याचें स्थूल असें अंग आहे व रीतीचा विचार करितांना त्याचीच चर्चा अधिक होते. बऱ्याच गुणांचें स्वरूप शब्दगुणांचें असतें याचें कारण हेंच होय. अर्थात् शब्दगुणांचा अर्थाशीं अगदीच संबंध नसतो असें नाही. पेटर्‌ने उत्तम शैलीचें रहस्य 'उचित शब्दयोजना' हें सांगितलें आहे (The right vocabulary). पण शब्दयोजनेचें हें समुचितत्व पुष्कळसें अर्थावरहि अवलंबून असतें. म्हणूनच रीतीला आधारभूत असणाऱ्या गुणांची चर्चा करितांना अर्थानुरूपतेकडेहि लक्ष द्यावें लागतें. म्हणजे शब्दगुणांबरोबर अर्थगुणहि ओघानेच येतात. रीतिविचार म्हणजे शेवटीं गुणविचारच ठरतो.

रीतींची संख्या—

स्थूल मानाने आज आपण जिला शैली असें म्हणतों तीच रीति होय. प्रत्येक श्रेष्ठ लेखकाची कांही एक विशिष्ट शैली असते, म्हणजे खरोखरी जेवढे लेखक तेवढ्या शैली असा प्रकार असतो. दण्डीलाहि याची कल्पना असल्याने त्याने

रीति **प्रतिकविस्थित** अशी निराळी असल्याने 'अस्त्यनेको गिरां मार्गः' असें म्हणून ठेवलें होतें. पण असें असलें तरी त्यांतल्या त्यांत त्यांचे दोन मुख्य वर्ग पडत असें त्याला वाटे, व म्हणून त्यानें दोन रीतींची चर्चा प्रामुख्याने केली. त्या म्हणजे वैदर्भी आणि गौडी होत. एकीमध्ये, म्हणजे वैदर्भीमध्ये सुगमता, स्वाभाविकता, संयम, सूक्ष्म माधुर्य या गुणांचें प्राधान्य असे, तर दुसरीमध्ये प्रौढता, कृत्रिमता, अतिशयोक्ति, आडंबर, भडकपणा यांना व यांमुळे वाचकाच्या मनावर होणाऱ्या परिणामालाच अधिक महत्त्व देण्यांत येई. हिला गौडी रीति असें म्हणत. एक विदर्भातील लोकांना मान्य असावी, व दुसरी गौड देशांत प्रिय असावी. पण हें केवळ स्थूलमानाने खरें असावें. विदर्भातील भवभूति हा गौडीचा अभिमानी दिसतो, तर विदर्भाबाहेरील कालिदास हा वैदर्भी रीतीचा अंगीकार करतो. याचा अर्थ कोणत्या शैलीचा कोणी आश्रय करावा हें देशावर अवलंबून नसून स्वतः लेखकाच्या मनोवृत्तीवर ते अवलंबून असे. अजूनहि उपरिनिर्दिष्ट दोन भेद आपल्यास दिसतात. गडकऱ्यांसारख्या लेखकास आडंबर प्रिय असे. त्यांचें नाट्यवाङ्मय आणि काव्य वाचलें तरी आपल्यास हा प्रत्यय येतो. उलट विनायकासारखा कवि आडंबरापेक्षा साध्या लालित्यालाच अधिक मान देई. भावनेची उत्कटता दोघांतहि सारखी असून तिचा आविष्कार करण्याचे मार्ग मात्र भिन्न असतात. जोंपर्यंत या दोन भिन्न मनोवृत्तीचे लोक जगांत राहतील तोंपर्यंत हे दोन मार्ग, म्हणजे या दोन रीति कायम राहणार; अगदी गद्यांतसुद्धा. पूर्वी दाक्षिणात्य म्हणजे विदर्भातील कवि हे सरसतेवर भर देत होते, व अदाक्षिणात्य म्हणजे पूर्वेकडील गौड आडंबरप्रिय होते असें दिसतें. या दोन अभिरुचींच्या दर्शक अशा या वैदर्भी आणि गौडी रीति होत.

इतर रीति—

गौडी आणि वैदर्भी या दोन रीतींबरोबर वामनाने तिसऱ्या 'पांचाली'चाहि उल्लेख केला आहे. राजशेखराने आपल्या 'काव्यमीमांसे'त याच तीन रीतींचा उल्लेख केला असला, तरी 'कर्पूरमंजरीं'त गौडी गाळून तिच्याऐवजी मागधीचा उल्लेख तो करितो. विश्वनाथाने वैदर्भी, गौडी, पांचाली आणि लाटी अशा चार रीति सांगितल्या. रुद्रटाने विश्वनाथाइतक्याच आणि त्याच रीतींचीं नांवें घेतलेलीं आहेत. सर्वांत अधिक, म्हणजे सहा, भोजाने मानल्या, वरील चार नांवांत

आवन्ती व मागधी अशी आणखी दोन नांवाची भर तो घालतो. या रीतींच्या नांवाकडे पाहिल्यास हीं नांवें निरनिराळ्या देशांवरून पडलेलीं दिसतील. विदर्भ व गौड या दोन बाजूंच्या दोन देशांतील लोकांच्या अभिरुचि सर्वस्वी विरुद्ध होत्या हें वर सुचविलेंच आहे. या दोन देशामध्ये जे दुसरे देश येत, त्यांच्या नांवांवरून इतर रीतींना नांवें प्राप्त झालीं. या रीति अर्थात् वैदर्भी आणि गौडी या दोन टोंकांच्या दोन रीतींच्या मध्ये बसत, व त्या त्या देशांतील लेखकांना प्रिय असत. सर्व गुण असणारी जर वैदर्भी, तर त्या गुणांचीं उलट टोंकें गाठणारी ती गौडी होती. पांचालींत माधुर्य-सौकुमार्याला प्राधान्य असे (वामन), व वैदर्भी आणि पांचाली या दोन्हींच्या मध्ये असणारी ती लाटी (विश्वनाथ) अशी व्यवस्था पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रकारांनी केली होती. भामहाने मात्र वैदर्भी व गौडी या दोनहि रीतींचा उल्लेख केला असला, तरी त्यांमध्ये केलेला भेद हा अर्थशून्य म्हणून अनवश्यक होय असें आपलें मत प्रकट केलें आहे. दण्डी-वामनांनी वैदर्भीचाच आश्रय लेखकांनी करावा अशी शिफारस केली. कारण ते मानीत असलेले दहाहि गुण या वैदर्भी रीतींतच आहेत असें त्यांना वाटे.

ध्येयभूत रीति—

वस्तुतः उत्तम लेखनाची रीति अशी ठराविक असणें शक्य नाही. योग्य शब्दांची योग्य रचना हें तिचें रहस्य होय. तीमध्ये जो विषय, म्हणजेच अर्थ, प्रकट करावयाचा असेल त्याला अत्यंत अनुरूप असा शब्द योजावा लागतो. यामुळे केव्हा मधुर वर्णाची, तर केव्हा कठोर वर्णाची योजना करावी लागेल. केव्हा साधेपणा योग्य होईल, तर केव्हा अलंकारिक तऱ्हा योग्य ठरेल. कोठे छोटीं छोटीं वाक्यें उचित होतील, तर कोठे दीर्घ पल्लेदार वाक्यरचना प्रशस्त ठरेल. सारांश, वर उल्लेखिलेल्या रीतींमधील वेगवेगळे गुण एकाच लेखनांत निरनिराळ्या वेळीं येऊं शकतील, व योग्य शब्दांची योग्य मांडणी या सूत्राच्या कक्षेमध्येच ते बसूं शकतील. असे शब्द निवडण्याचें काम कवीलाच करावें लागणार. त्याबद्दल नियम घालून देणें कठिण आहे. अर्थानुरूप शब्दांच्या योजनेमध्ये भेद करणें आवश्यक आहे असें मान्य करूनहि एक नियम, किंवा कांही गोष्टी लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. मनांत असलेला सर्व अर्थ प्रकट झाला पाहिजे, म्हणजे अर्थव्यक्ति व्हावयास पाहिजे. हा अर्थ कांहीहि प्रयास

न पडतां कळावयास हवा म्हणजेच त्यांत प्रसादगुण पाहिजे. अनवश्यक अर्थ कोणत्याहि कारणाकरिता घालून अकारण पाल्हाळ करूं नये, म्हणजेच अधिक-पदत्व किंवा अपुष्टार्थत्व हे दोष नसावेत. त्या अर्थाची व त्याचे वाचक असे जे शब्द त्यांची मांडणी विस्कळित नसावी; म्हणजेच त्यांत सुश्लिष्टता पाहिजे. सुश्लिष्टतेप्रमाणे औचित्यहि हवें. लेखक कोणीहि असला तरी हे नियम त्याने पाळल्याविना त्याचें लेखन चांगलें होणार नाही. परंतु अडचण आहे ती येथेच. सर्वच लेखकांना हें साधत नाही. कित्येकांना सतत मोठ्या लाबलचक, गुंता-गुंतीच्या वाक्यरचनेविना लेखन बरोबर झालें असे वाटत नाही. माधुर्यापेक्षा अनुप्रासांच्या चमत्कृतीचाच मोह अधिक पडतो क्लिष्ट परंतु प्रौढ शब्दच अधिक बरे वाटतात. मुळांत स्वतःच्या डोक्यांतच कल्पना स्वच्छ नसतात, म्हणून संदिग्धता लेखनांत येते. अर्थ कोणताहि असो, गणा भीमदेवी थाटा-नेच तो सांगावयास हवा असें वाटतें. कृत्रिम अलंकारांची रेलचेल असावी असा मोह होतो. या अभिरुचिभेदाने ध्येयभूत रीतीला सोडून त्यांचें लेखन होतें. त्यांच्या या अभिरुचीचें प्रतिबिंब त्या लेखनशैलीमध्ये पडते म्हणूनच Style is the Man असें म्हणता येतें. दण्डीने तिला प्रतिकविस्थित असें म्हटलें याचा अर्थ हाच होता.

वृत्ति—

संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञांनी रीतींबरोबर वृत्तींचीहि चर्चा केली आहे. परंतु या दोहोंमध्ये स्पष्ट असा भेद कोणी केलेला नाही. मम्मटाने उपनागरिका, परुषा व कोमला या तीन वृत्तींचा उल्लेख केला आहे, व त्या तीनहि वैदर्भी इत्यादि तीन रीति होत असेंहि सुचविलें आहे. त्याच्या मतें या तीन वृत्ति म्हणजे वृत्त्यनुप्रासाचे तीन निरनिराळे प्रकार होत. वृत्त्यनुप्रास म्हणजे एक किंवा अनेक वर्णांची पुष्कळ वेळा आवृत्ति. ही आवृत्ति माधुर्यव्यञ्जक वर्णांची असेल तर ती उपनागरिका वृत्ति होते. 'सदा तव समागमीं गमलिं जंगलें मंगलें' हें उदाहरण अशा अनुप्रासाचें आहे. ही वर्णावृत्ति ओजोगुणव्यंजक असेल तर ती परुषा वृत्ति होते. उदा० 'तख्तें रक्तप्रवाह वाहवुनिया' किंवा 'कष्टत कोष्टवरी द्विज-ओष्ठहि' इत्यादि. तीच आवृत्ति यांखेरीज इतर वर्णांची असेल तर ती कोमला वृत्ति होते. याचें उदाहरण म्हणून 'तो शरवर गरधरसा पविसा रविसा स्मरारि-

मायकसा ' हें सांगतां येईल. हिलाच ग्राम्या असे नांव आहे. मम्मटाने उल्लेखिलेल्या या वृत्तींचा संबंध शब्दाशींच असावा. परंतु ध्वन्यालोककारांच्या मतें त्यांचा संबंध अर्थाशींहि दिसतो. ते म्हणतात, कैशिकी आदिकरून वृत्ति वाच्याश्रय म्हणजे अर्थावर अवलंबून असतात, तर उपनागरिकादि वृत्ति त्या अर्थाचे वाचक असे जे शब्द त्यांवर अवलंबून आहेत. ध्वन्यालोककारांनी वृत्तीची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केली आहे; ' रसाला अनुकूल अशी शब्दांची आणि अर्थाची योजना म्हणजे वृत्ति होय. ' हीच व्याख्या प्रदीपकारांनी उचलली आहे. विश्वनाथानेहि वृत्त्यनुप्रासाची चर्चा करिताना वृत्तीची व्याख्या तशीच केली आहे. ध्वन्यालोककारानी अर्थवृत्ति म्हणून ' कैशिकी ' वगैरेंचा उल्लेख केला आहे: पण त्यांचीं उदाहरणें त्यानीं दिली नसल्याने त्यांच्या स्वरूपाचा नक्की बोध होत नाही. भोजाने वृत्तीचा संबंध मनाशी लावला आहे. ' विकाश, विक्षेप, संकोच वा विस्तार यामध्ये चित्तास चालना देणारी ती वृत्ति ' होय असे त्याचे म्हणणे आहे. अर्थात् या व्याख्येवरूनहि व्हावा तितका स्पष्ट बोध होत नाही. डॉ. बेलवलकर यानी भोजाच्या व्याख्येचा अर्थ पुढीलप्रमाणे केला आहे:- रीतींचा संबंध शब्द व अर्थ याच्या गुणाशी आहे, तर वृत्तींचा संबंध श्रोता किंवा वाचक यांच्या मनावर होणाऱ्या परिणामाशीं आहे.वृत्ति आणि रीति यांमधील डॉ. बेलवलकर यानी सागितलेला भेद स्वतः भोजास मान्य होता की नाही हें स्पष्ट नाही. वृत्तीच्या त्याच्या व्याख्यांमधून श्रोता किंवा वाचक यांचा,किंवा त्यांच्या मनावर कसा परिणाम होतो याचा, उल्लेख मुळींच नाही. त्याच्या मताने वृत्ति या अर्थ व रचना (संदर्भ असा त्याचा शब्द आहे) याच्या प्रौढत्व, सौकुमार्य आणि कोमलत्व यांच्या सापेक्ष महत्त्वावर आधारलेल्या आहेत. अर्थ व रचना दोनहि सुकुमार असतील तर तीस कैशिकी वृत्ति म्हणावयाचें, दोनहि प्रौढ असतील तेव्हा आरभटी वृत्ति होते; रचना कोमलप्रौढ पण अर्थ नुसता कोमल असेल तर भारती; आणि अर्थ प्रौढ व रचना कोमलप्रौढ असेल तर सात्वती वृत्ति होते इत्यादि. भोजास काय म्हणावयाचें आहे हें समजणें कठिण आहे. प्रौढ व कोमल रचना एकाच वेळीं कशी मान्य आहे, किंवा कोमल व सुकुमार यांत नेमका फरक काय आहे त्याचा बोध होत नाही. पण एवढें मात्र स्पष्ट आहे की या वृत्तींचा वाचकाच्या मनाशीं त्याने प्रत्यक्ष असा संबंध लावलेला नाही. भरताने आपल्या नाट्यशास्त्रात या वृत्तींचा संबंध नटांच्या मनोवृत्तीकडे, किंवा

त्यांचे हावभाव व वेष याच्याकडे लावला आहे. कैशिकी वृत्तींत नटाचे गीतनृत्य कामप्रवृत्तीस चालना देणारें असावें, किंवा आरभटीत युद्धे, इन्द्रजालें इत्यादि गोष्टी असाव्यात असें त्यानें सुचविलें आहे.

याप्रमाणे वृत्तीसंबंधी जुन्या साहित्यशास्त्रकारांच्या कल्पना फारशा स्पष्ट नाहीत. रीति व वृत्ति यात फरक मानूं नये हें बरें. कारण रीतींमध्येंहि वर्णांच्या माधुर्यसौकुमार्याचा किंवा अर्थाच्या रसानुकूल योजनेचा विचार येणार नाही असें नाही. तथापि त्याचा प्राधान्याने संबंध काव्याचें बाह्यांग व त्याची रचना याशीच येतो. पहिल्या पहिल्या आलंकारिकानी रीतिवृत्तीमध्ये भेद मानला नसावा असें वाटतें. दण्डीने रीतींची चर्चा केली, पण वृत्तीचा उल्लेख केलेला नाही. वामनाचेंहि तसेंच आहे. ध्वन्यालोककार वृत्तींचा उल्लेख करितात, व त्याच रीति होऊं शकतील असें सुचवितात. मम्मट तेंच, पण उलट सांगतो हे वर आलेंच आहे. विश्वनाथाने वृत्तीचा उल्लेख नाट्यचर्चेत तेवढा केला आहे, काव्यचर्चेत नाही. जगन्नाथाने वृत्तींचा उल्लेखहि केलेला नाही. रीति असो वा वृत्ति असो, त्यांचा संबंध प्रथमतः शब्दाच्या व अर्थाच्या विशिष्ट प्रकारच्या मांडणीशीं आहे, व नंतर मनोवृत्तीशीं आहे. मनोवृत्ति अर्थात् लेखकाची नव्हे काव्यगत व्यक्ति किंवा सहृदय वाचक यांची आहे. रीति म्हणजे विषयास अनुरूप अशी रचना ही गोष्ट मान्य झाल्यास रसानुकूल अशा शब्दार्थाची योजना तीमध्ये येतेच. त्याकरिता निराळ्या अशा वृत्ति मानण्याचें कारण दिसत नाही.

वृत्तींची संख्या—

वृत्तींची संख्याहि रीतींच्याप्रमाणेच अनिश्चित आहे. मम्मट तीनच वृत्ति सांगतो, तर ध्वन्यालोककार शिवाय कैशिकी इत्यादि अर्थाश्रय वृत्तींचा उल्लेख करूनहि त्यांची संख्या निश्चित सांगत नाहीत. भरत आणि विश्वनाथ हे चार वृत्ति मानतात, तर भोज सहा वृत्ति व त्यांच्या सहा रीति याचा उल्लेख करितो. तथापि अमक्या रीतीला अमकी वृत्ति अशी व्यवस्था बहुधा सर्वमान्य नसावी. अमक्या रसाला अमकी वृत्ति अशी योजना मात्र अभिप्रेत असावी. हास्य, शृंगार व करुण यांस कैशिकी, वीर व अद्‌भुत यांस सात्वती, रौद्र व भयानक यांस आरभटी, आणि बीभत्स व करुण यांस भारती अशी व्यवस्था भरताने केलेली दिसते. विश्वनाथाने शृंगारांत कैशिकी, वीरांत सात्वती, रौद्रांत व

बीभत्सांत आरभटी व सर्वत्र भारती अशी योजना केली आहे. सर्वत्र भारती चालत असेल तर इतर वृत्तींचें प्रयोजन काय हें कळणें कठिण आहे. तसेंच करुणरसास कैशिकी व भारती दोन्ही चालत असतील तर त्यांमध्ये भेद काय असाहि प्रश्न उद्भवतो. परंतु वृत्तींच्या बाबत स्पष्ट अशी कल्पनाच रूढ नसल्यानें या प्रश्नांची समाधानकारक उत्तरें मिळणें अशक्य आहे.

संघटना—

वृत्तींशिवाय 'संघटना' या प्रकाराचीहि थोडीशी चर्चा ध्वन्यालोककारानें केली आहे. त्यांच्या मतें 'संघटना' तीन प्रकारच्या आहेत. पहिली असमासा, दुसरी मध्यमसमासा, व तिसरी दीर्घसमासा. या नांवावरून व वर्गीकरणावरून संघटनेची कल्पना काय असावी हें समजून येईल. शब्दांची सुटी सुटी, किंवा थोडीशी समासघटित, किंवा संपूर्ण समासघटित अशी रचना म्हणजे एकेक प्रकारची संघटना होय. गुण निराळे व संघटना निराळ्या. रस, वक्ता आणि विषय यांच्या अनुरोधाने या निरनिराळ्या संघटना योजावयाच्या असत. करुण व विप्रलंभशृंगारांत असमासा संघटनाच हवी, रौद्रादि रसांत बहुधा मध्यमसमासा. व केव्हा केव्हा दीर्घसमासा असावी. पण दीर्घसमासा संघटनेचा हव्यास होता होईल तो कमी असावा, व कशीहि रचना असली तरी प्रसादगुण हा हवाच. नाही तर असमासा रचनाहि क्लिष्ट व्हावयाची. हा संघटनाविचार संस्कृत-सारख्या सामासिक भाषेस योग्य असला, तरी मराठी भाषेस, विशेषतः आधुनिक युगांत, त्याची आवश्यकता नाही. मूळ मराठी ही असमासा भाषाच म्हणावी लागेल. संस्कृतचें तिजवर असणारें जें वर्चस्व, त्यामुळे संघटनेचा थोडा तरी विचार उत्पन्न होतो. पण यापेक्षा या बाबतींत अधिक खोल जाण्याचें कारण दिसत नाही.

गुण म्हणजे काय ?—

रीतींची सारी उपपत्ति ज्या गुणांवर अधिष्ठित आहे, ते गुण म्हणजे काय, ते किती आहेत, व ते कोणते आहेत यांच्याविषयीचा विचार केल्याविना अर्थात् रीतींची खरी कल्पना येणार नाही. विशिष्टगुणवती अशी पदरचना म्हणजे रीति हें खरें; पण ते विशिष्ट गुण कोणते ? आधी गुण म्हणजे तरी

काय? गुणांची व्याख्या अशी जुन्या साहित्यशास्त्रांत दिली नाही; पण गुण व अलंकार यांचा भेद सांगताना काव्यगुणाचें सामान्य स्वरूप सांगितलें आहे तें असें:—गुण हे शब्दाचे किंवा अर्थाचे धर्म आहेत. या धर्मांनी त्या शब्दास किंवा अर्थास शोभा येते. काव्यशोभाकर असे धर्म म्हणजे गुण होत. मात्र हे स्थिर धर्म असावे म्हणजे त्यास गुण असे म्हणता येतें. ते अस्थिर असल्यास त्यांना अलंकार म्हणतां येईल. एखादा शब्द घेतला तर त्यात हे गुण कायमचे वास करीत असतात, व त्यामुळे काव्यसौदर्य निर्माण होतें किंवा वृद्धिंगत होतें. म्हणूनच त्याला गुण असे म्हणावयाचें. सतत, स्थिर असें शोभादायकत्व किंवा आल्हादकत्व म्हणजे गुण होत. संस्कृत काव्यशास्त्रांत उपयोजिलेलें काव्या-वरील मनुष्याचें रूपक घेऊन सांगावयाचें झाल्यास असें म्हणतां येईल, की गौरवर्ण हा एक सौंदर्याधायक असा स्थिर धर्म आहे. त्यामुळे त्या व्यक्तीचें आकर्षकत्व वाढतें. भरपूर उंची, नाकडोळे व इतर अवयव याची प्रमाणबद्धता किंवा रेखीवपणा हेहि स्थिर असे धर्म आहेत. अशा या आकृतिविशेषास साजेल अशा प्रकारचें मनाचें औदार्य किंवा विनय, किंवा बुद्धिमत्ता इत्यादि अंतरंगाच्या धर्मांनीहि त्या व्यक्तीचें व्यक्तिमत्त्व आकर्षक ठरतें. हे सारे त्या व्यक्तींत असणारे स्थिर असे धर्म होत. कांही शरीराचे म्हणजे बाह्यांगाचे आहेत, तर कांही अंतरंगाचे आहेत. काव्यांतील शब्दांतहि असे स्थिर धर्म असतात. उदाहरणार्थ, आस्य, तोंड, मुख, वदन असे एकाच अर्थाचे शब्द आपण घेऊं. माधुर्याच्या दृष्टीने तोंड हा शब्द त्याज्य आहे, आस्य व मुख हे मध्यम आहेत, वदन हा सर्वात चांगला आहे. या शब्दामधील हा गुण त्यांत कायम आहे; तो बदलणार नाही. म्हणून तोंड यापेक्षा तो काव्यांत अधिक वापरला जातो. प्रसाद म्हणजे ताबडतोब अर्थ समजणें. या गुणांत तोंड शब्दच श्रेष्ठ ठरेल; आस्य शब्द अनिष्ट मानावा लागेल. चंद्र, शशांक, रजनीनाथ, शीतरश्मि इत्यादि एकाच अर्थाचे शब्द याच पद्धतीने कांही माधुर्यपूर्ण व कांही प्रसादपूर्ण मानावे लागतील. उपल हा शब्द दगड या शब्दाच्या मानाने माधुर्यपूर्ण आहे, पण त्यांत दगड शब्दामधील ओजोगुण किंवा प्रसादहि नाही. हे या शब्दांमधील किंवा त्यांच्या अर्थातील स्थिर असे धर्म आहेत, व भिन्न भिन्न स्थळीं यांच्या योजनेने काव्यसौदर्य वाढलेलें दिसेल. काव्यांतील किंवा लेखनांतील शब्द चांगले असूनहि एकंदर विचारसरणींत गोंधळ असेल तर अर्थव्यक्ति पूर्ण व

चांगली होणार नाही. रसपरिपोषाच्या दृष्टीने अर्थव्यक्ति सहजपणें व संपूर्ण होणें इष्टच नव्हे, तर आवश्यक आहे. तेव्हा सर्व काव्यभर अर्थव्यक्ति चांगली असणें हा गुण स्थिर व नेहमी इष्टच म्हणावयास हवा. काव्यसौंदर्यांत भर घालणारे किंवा तिला कारण होणारे सारे धर्म याप्रमाणे स्थिर स्वरूपाचे असल्यास त्यांस गुण असें म्हणावें हें अर्थात् क्रमप्राप्त होय. स्थिर शब्दाचा पुनःपुनः उच्चार करण्याचें कारण असें की काव्यास अलंकारांनीहि शोभा प्राप्त होते. वरील शब्दांपैकी वदन शब्द आपण घेऊं व त्याच्या सौंदर्याचें वर्णन करण्याकरिता चंद्राचें रूपक आपण त्यावर करूं. त्यामुळे त्या लेखनाचें सौंदर्य वाढेल. तथापि असें करणे अर्थदृष्ट्या आवश्यक आहे असे नाही. वदन सुंदर आहे, फार सुंदर आहे असें म्हटल्याने इष्ट अर्थ सांगितला जाईल. अलंकार घातल्याने मानवी शरीराचें सौंदर्य जसें वाढतें, तसें काव्यशरीराचें सौंदर्यहि वाढतें. पण हे अलंकार आवश्यकच आहेत असें नाही. अलंकार न योजतांहि साधें काव्य असूं शकतें. गुणामध्ये शोभादायकत्व, नंतर स्थिरत्व, व नंतर आवश्यकत्व या गोष्टी असतात असें यावरून दिसून येईल. किंबहुना स्थिरत्वाचाच अर्थ आवश्यकत्व असा होईल. अलंकारासंबंधी लिहितांना विश्वनाथाने म्हटलेंहि आहे—'अस्थिरा इति नैषां गुणवद् आवश्यकी स्थितिः' गुण हे इष्ट आणि आवश्यकहि आहेत, अलंकार तसे नाहीत. तसेंच वाक्यार्थ तोच असला तरी अलंकार निरनिराळे योजितां येतात. रूपकाऐवजी उपमा, उत्प्रेक्षा, अपन्हुति, असे निरनिराळे भेद योजिले असतांहि शोभा येईलच, म्हणून अलंकार हे अस्थिर असे शोभादायक धर्म झाले, तर प्रसाद-माधुर्य-ओज हे मात्र स्थिर धर्म झाले हाहि अर्थ अभिप्रेत आहेच.

गुण आणि दोष—

भरताने दोषांच्या उलट ते गुण, दोषांचे विपर्यय ते गुण असें म्हटलें आहे. स्थूल मानाने हें खरें असलें तरी सर्वस्वीं खरें नाही. तात्त्विक दृष्ट्या दोष नव्हेत, पण गुणहि नव्हेत अशी स्थिति असणें अशक्य नाही. दोषांच्या अभावा-पेक्षा प्रत्यक्ष भावरूप असेंहि स्वरूप गुणांना असतें. माधवानुजांची कविता श्रुतिकटु नाही हें खरें असलें, तरी विनायकांच्याप्रमाणे किंवा चंद्रशेखराच्या प्रमाणे त्यांच्या काव्यांत माधुर्य भरलें आहे असें क्वचितच म्हणतां येईल. न्यून-

पदत्व हा अर्थव्यक्तीला मारक असा दोष आहे, परंतु न्यूनपदत्व टाळलें की अर्थव्यक्ति सपूर्ण झाली असें नाही. आवश्यक तितके शब्द असूनहि अर्थदृष्ट्या ते संदिग्ध असले तर अर्थ स्पष्ट होत नाही. " अनंतास देउन वळसा । ब्रह्माच्या जाइन कळसा ॥ विश्व बुडे मम हृदयांत । पूर्ण हरपले अंशात ॥ " या ओळींत न्यूनपदत्व हा दोष नाही, तथापि अर्थव्यक्ति चागली झालेली नाही हें सहजच दिसेल. साराश, दोषाभाव म्हणजे गुण अशी अभावरूप किंवा निषेधस्वरूप कल्पना म्हणजे गुण होऊं शकत नाही. किंबहुना गुणाची व्याख्या भावरूपच देणें योग्य होईल. अनिष्ट अशा गोष्टीचें स्वरूप एखाद्या वेळी निषेधरूपाने सुचविलें तरी चालेल, पण गुणांसारखी इष्ट, म्हणजे हवी असलेली गोष्ट अभावरूपाने वर्णन करून भागणार नाही. वस्तुस्थिति अशी की गुण काय किंवा दोष काय, त्याना कांहीं अंशी विपर्ययाचें अथवा अभावाचें स्वरूप जरी असलें, तरी बऱ्याच अशांनीं त्यांचे भावरूप असे अस्तित्वच मानावयास हवें.

गुण हे आत्म्याहून भिन्न—

गुण हे अलंकाराहून भिन्न असतात हें वर सागितलें, तसे ते आत्म्याहून भिन्न आहेत हेंहि सांगणें वामनाने केलेल्या काव्याच्या व्याख्येमुळे आवश्यक झालेलें आहे. काव्याचा आत्मा रीति आहे; रीति म्हणजे विशिष्ट पदरचना; व या पदाचे वैशिष्ट्य त्याच्या ठिकाणीं असणारे जे गुण त्यांत असतें असें त्याने म्हटले असल्याचे वर सांगितले आहेच. एतावता, गुण हेच आत्मा होतात असा त्याच्या मताचा अर्थ होतो. आपली आतापर्यंत घेतलेली उपमा घ्यावयाची तर गुण हे आत्म्याचे धर्म होत, आत्मा नव्हत. आत्मा हा गुणी, किंवा धर्मी आहे; गुण हे त्याचे धर्म होत. काव्याचा आत्मा रस आहे असें म्हटले की तो आत्मा जें शब्दार्थरूपी शरीर धारण करितो, त्याचे स्पृहणीय असे धर्म म्हणजे गुण होतात. ते स्वतः आत्म्याची जागा घेऊं शकत नाहीत. केवळ शरीराचेच गुण असतात असें नाही; आत्म्याचेहि असतात, व गुण असतात तसे दोषहि असतात. पण शरीराचे गुणदोष जसे चटकन् डोळ्यांत भरतात तसे आत्म्याचे भरत नाहीत. म्हणून साहित्यशास्त्रांत गुणचर्चा ही, काव्यशरीराचीं जीं दोन अंगें, म्हणजे शब्द व अर्थ, तद्विषयकच झालेली प्रामुख्याने आढळते, व त्याच प्रथेला अनुसरून ती येथेहि करण्यांत येईल.

गुणसंख्या--

एकंदरीत गुणाची संख्या किती मानावी याविषयी पूर्वी मतभेद होता. भरत, दण्डी, आणि वामन हे ही संख्या **दहा** आहे असें म्हणतात. भामह, मम्मट, आणि विश्वनाथ यानी ती संख्या **तीन** अशी सांगितली आहे. भोज आणि विश्वनाथ यानी ही संख्या चोवीसपर्यंत नेली आहे. मानवाचेंच रूपक पुढे चालवावयाचें झाल्यास गुणांची संख्या निश्चित व मर्यादित करण्याचें कारण नाही मनुष्याच्या गुणाची संख्या जशी निश्चित व मर्यादित नाही, तशी ती काव्यगुणाचीहि असूं नये. दया, क्षमा, शांति, सत्यभक्ति, शौर्य, धैर्य, निःस्वार्थता मनमिळाऊपणा, आनंदी वृत्ति, सरळपणा, इत्यादि अनेक लहानमोठे, पण एकमेकाहून भिन्नभिन्न असे गुण ज्याप्रमाणे माणसात दिसतात, त्याप्रमाणेच ते काव्यात दिसून येतात असे का म्हणूं नये ? म्हणून गुणास संख्येची मर्यादा घालणें अयोग्य आहे. त्यातून मम्मटाने गुण तीनच, दहा नव्हेत, (त्रयः ते, न पुनः दश) असे जें ठासून सांगितले आहे तें दुराग्रहाचें वाटतें. गुणांची तीन ही संख्या आपाततःहि अपुरी वाटते! ती तशी आहे यांत शंका नाही. ती चोवीसपर्यंत न्यावी असेंहि नाही. दहाच आहे असें म्हणणेंहि गणिताने सिद्ध झालें आहे असे नव्हे सामान्यतः चर्चेच्या सोईच्या दृष्टीने ती मान्य करावयास प्रत्यवाय नाही. त्यात एखादा कमी, अथवा एखादा अधिक होणें अगदी शक्य आहे. तसेंच, यांमधील कांही इतरांपेक्षा अधिक महत्त्वाचे, अथवा गौण असणेंहि स्वाभाविक आहे. मम्मट-विश्वनाथांनी जे तीनच गुण सांगितले आहेत ते इतरांपेक्षा प्रमुख आहेत यात शंका नाही. पण तेवढ्याने तेवढेच गुण आहेत असें होत नाही. प्रसाद, माधुर्य आणि ओज या **तीन** गुणांशिवाय श्लेष, समता, सौकुमार्य, अर्थव्यक्ति, उदारता, कान्ति व समाधि असे आणखी **सात** भरत-दण्डी-वामन यांनी सांगितले आहेत. या सर्वांचा परामर्श आपण क्रमाने घेऊं.

प्रसाद—

या सर्व गुणांत शिरोभूत असा गुण म्हणजे प्रसादगुण होय. हा गुण सर्वांनीच मान्य केलेला आहे. बहुतेक सर्वांच्या मताने या गुणाचा अर्थ 'सुलभ अर्थप्रतीति' असा आहे. जें प्रसिद्धार्थ आहे, म्हणजे ज्याचा अर्थ सहज

समजतो, तें प्रसादयुक्त असतें (प्रसादवत् प्रसिद्धार्थम्) असे दण्डी सांगतो. जेथे अभिप्रेत अर्थ विद्वानांनी न सांगतांच समजतो, तेथे शब्दार्थाचा असणारा सुखद संयोग म्हणजे प्रसाद होय (अथ अनुक्तो बुधैः यत्र शब्दात् अर्थः प्रतीयते। सुखशब्दार्थसंयोगात् प्रसादः परिकीर्त्यते) असें भरताचें म्हणणें आहे. जेथे काव्य ऐकल्याबरोबर शब्दांपासून अर्थबोध होतो तें प्रसादपूर्ण असें मम्मटाने म्हटलें आहे (श्रुतिमात्रेण शब्दात् तु येन अर्थप्रत्ययो भवेत्). ज्याप्रमाणे शुष्क सर्पणांत अग्नि ताबडतोब पसरतो, त्याप्रमाणें ज्या गुणामुळे अर्थ तत्काळ चित्त व्यापतो तो प्रसाद असें विश्वनाथाचें मत आहे. झटकन् अर्थ समजणें (झटिति अर्थापत्तिः, झटिति अर्थापकत्वम्) असे लक्षण इतरांनीहि दिलें आहे. या सर्व व्याख्यांवरून विशेष प्रयास, किंबहुना मुळींच प्रयास न पडतां अर्थग्रहण व्हावें अशी अपेक्षा या गुणासंबंधी आहे. काव्यात काय किंवा गद्यलेखनांत काय या सुलभ अर्थप्रतिपत्तीचें महत्त्व सर्वाधिक आहे. अर्थग्रहणामुळे तर पुढे रसनिष्पत्ति होत असते, व त्या रसाचा परिपोषहि त्यानेच होतो. तो अर्थ समजलाच नाही किंवा समजून घ्यावयास प्रयास पडले तर रसनिष्पत्ति व्हावी तशी होत नाही. अर्थ लावण्यांतच बुद्धीचे श्रम खर्ची पडून रसनिर्मितीस योग्य अशी मनाची स्थिति राहत नाही. वस्तुतः ही अशी रचना असावी असें सांगण्याचेंहि कारण असूं नये. परंतु लेखकाजवळ भाषाप्रभुत्व कमी असतें, किंवा त्याच्या मनांतच मूळच्या कल्पना स्पष्ट नसतात, किंवा पद्यरचनेमध्ये बंधनें फार असतात, म्हणून अनेक वेळा कवीला आपलें म्हणणें सुगमतेने मांडितां येत नाही. मग तो कृत्रिम रचनेचा, अप्रसिद्ध शब्दांचा आश्रय करितो व त्यामुळे प्रसादहानि होते. कित्येक लोक पांडित्याच्या भरांत मोठमोठे व अवघड पारिभाषिक शब्द योजतात. त्यामुळेहि सामान्य वाचकास अर्थप्रतीति लवकर होत नाही. अगदी अडाणी माणसाचें भाषाज्ञान लेखकाने किंवा कवीने लक्षांत न घेतलें तरी चालेल; परंतु ज्या लोकांकरिता तो लिहीत असतो त्यांचें भाषाज्ञान तरी त्याने लक्षांत घ्यावयास हवें. साधारणपणें जेथे तात्त्विक गहन विचार सांगावयाचा नसेल तेथे, आणि सर्वजनगम्य अशा भावनांचेंच जेथे वर्णन करावयाचें आहे, तेथे तरी सर्वांना समजेल अशा भाषेखेरीज इतर भाषेचा उपयोग करण्याचें कारण नाही. वर्ड्‌स्वर्थ्‌चा अगदी व्यवहारांतील भाषेचा आग्रह अतिरिक्त मानला, तरी त्यांत तथ्य आहे हें विसरतां कामा नये.

प्रसादहानीचीं कारणें—

प्रसादहानीचें प्रमुख कारण अपरिचित शब्दयोजना हें आहे. जेथें एखादा अर्थ व्यक्त करण्याची शक्ति दोन निरनिराळ्या शब्दांत आहे, तेथें पद्यरचनेकरिता, यमकाकरिता, अनुप्रासाकरिता, माधुर्याकरिता, प्रौढतेकरिता, व्युत्पन्नता अधिक दिसते म्हणून, अप्रसिद्ध शब्द घालण्याचा मोह कांही कवींस होतो दगड शब्दाबद्दल उपल, फणीबद्दल कंकत, फुलाबद्दल प्रसून, मुखाऐवजी आस्य, केसाकरिता मूर्धज असे शब्द वापरल्याने भारदस्तपणा साधला, तरी अर्थप्रतीतीस खचित अडथळा होतो. मराठी काव्य लिहितांनाहि संस्कृत शब्द हे अधिक काव्यानुकूल आहेत अशी अनेक कवींची समजूत असते. परंतु ही गोष्ट बरोबर नव्हे. संस्कृतप्रौढ मराठी भाषेचा बराच परिचय आजच्या सामान्य वाचकास झालेला आहे. असे शब्द मराठी काव्यांत यावयास कांहीच प्रत्यवाय नाही. पण शब्द संस्कृत आहे, म्हणूनच तो अधिक काव्यानुकूल आहे ही समजूत चुकीची आहे. संस्कृत शब्दांबद्दलचें हें प्रेम पुढील ओळींत दिसून येईल.

सकंप यत्तनु कंबलवेष्टित, शिरिं नीहारदुकूल.

किंवा कर्कश रव करि जलौघ जेवीं उपलीं रोधितवेग.

यासारख्या रचनेला मराठी काव्य कां म्हणावयाचें हें कळणें कठिण आहे. प्रसादहानीचें दुसरें कारण मोठमोठे समास हे होत. काव्यांत गद्यापेक्षा समास अधिक येणें अपरिहार्य असलें तरी अतिसामासिक रचना हा मराठीचा स्वभाव नव्हे, आणि मराठी वाचकास अर्थप्रतीतीला मोठमोठे समास जडच जातात. तमालदलसंनिभाभिरामा, ग्रंथावलोकनविकस्वररूप, वात्या–रयाहत–पयोधिरवा समान, वायुप्रवाहपरिकंपित–केशजाल, तज्जठरसंस्थितवारिभार हे सामासिक शब्द मोरोपंताचे नसून अर्वाचीन कवींपैकीच कांहीनी योजिलेले आहेत. साधारणपणें दोन शब्दांचे समासच मराठीला झेपतात. त्यांपेक्षा अधिक शब्द समासांत आल्यास ते प्रसादहानीस कारणीभूत होतात. रचनेंत दूरान्वय किंवा अन्वयांत वाकडेंतिकडें वाटेल असें लेखनहि प्रसादविरोधीच होईल. संबद्ध शब्द एकमेकांजवळ असणें हें अर्थप्रतीतीला सोपें असतें. परंतु शब्द साधे असूनहि एकमेकांपासून दूरदूर राहिले म्हणजे कांही काळ तरी अर्थप्रतीति स्थगित होते. उदाहरणार्थ 'की हा प्रणयद्रुमास माझ्या येई वठवावया हिंवाळा' या ओळींतील हा

हें दर्शक सर्वनाम हिवाळा या शब्दाचें विशेषण आहे. पण तें ओळीच्या जवळ जवळ प्रारंभीं, तर त्याचें विशेष्य ओळीच्या शेवटीं आल्याने हा या विशेषणाचा अर्थ शेवटपर्यंत स्थगित राहतो. म्हणजे तेवढ्यापुरती अर्थप्रतीति अडून राहते. यालाच दूरान्वय म्हणता येईल. दूरान्वयाचें पुढील उदाहरण पराकोटीचेंच म्हणावें लागेल:—

> **मोठे उच्च**—शिला किती पसरल्या सर्वत्र ज्याच्यावरी,
> तुंगे तीं शिरलीं यदीय शिखरें तैशीं नभाभीतरीं,
> आस्वर्गात् चढतीं सदोदित महात्म्यांचीं जशी मानसें,
> या दृष्टीपुढते पुन्हा बघतसें **अद्रीश** ते हो असे.

या श्लोकांतील पहिले दोन शब्द ‘ मोठे उच्च ’ यांचा संबंध अद्रीश या शेवटल्या ओळींतील शेवटाकडून तिसऱ्या चौथ्या शब्दाशीं आहे. परंतु तो येइपर्यन्त ते शब्द लोंबकळतच पडले होते. शिवाय ज्या अद्रीशाचीं विशेषण-वाक्यें पहिल्या तीन ओळींत आलीं आहेत, त्या वाक्यांचा अर्थहि विशेष्य आधी न कळल्याने तितकासा सुबोध होत नाही. शब्द साधे असून आणि दूरान्वय नसूनहि रचना वाकडीतिकडी झाल्यानेहि प्रसादहानि होते. पुढील साध्या उदाहरणात तें कसें होतें तें पाहावें. ‘ काले आणिक कष्ट दशेने । क्षीण-त्वाला होतें जाणें । सगळ्यांचेंहि, परी प्रीतिचा । जोम वाढतो उलटा साचा ॥ ’ यांत पहिल्या दोन चरणांत खरोखरीचा कर्ता येतच नाही. तिसऱ्या ओळींत प्रथम तो येतो; पण त्याचा संबंध पुढील शब्दांशीं नाही म्हणून तो चरणहि अर्धवट राहतो. सर्वच गोष्टी कालांतराने आणि कष्टपूर्ण दशेने क्षीण होतात असें सरळ वाक्यच खरोखर प्रसादपूर्ण झालें असतें. त्याऐवजी सगळ्यांचें क्षीणत्वाला जाणें होतें असें म्हणून विनाकारण अवघडपणा आणला. त्यांतहि सगळे हा कर्ता आधीच येता तरी चाललें असतें. तो त्या वाक्यांतील सर्व शब्द संपल्यावर आल्याने, द्राविडी पद्धतीने का होईना, पण जी अर्थव्यक्ति व्हावयाची ती शेवटपर्यन्त लांबली. असा आणखीहि बारिक विचार प्रसादहानीविषयी करिता येणें शक्य आहे. न्यूनपदत्व, अपदस्थपदत्व, दूरान्वय, अप्रतीतत्व, क्लिष्टत्व, अभवन्मतयोग इत्यादि काव्यदोष प्रसादहानीस कारण होतात ते टाळणें म्हणजे प्रसादपूर्ण रचनेमधील विघ्नें टाळणें होय. पण सर्वांत योग्य दृष्टि

दोषपरिहाराची ठेवण्यापेक्षा सरळपणें साध्या भाषेत अर्थाविष्कार करण्याचा प्रयत्न करणे हीच होय.

अर्थगुण प्रसाद—

अर्थप्रतीति सहजपणें होणें म्हणजे प्रसाद असें आपण म्हटलें व ती तशी होण्यास कोणत्या दोषांचा परिहार करावयास हवा हेंहि पाहिलें. या गुणाचा संबंध अर्थाशी साहजिकच येतो, पण आपण आतापर्यंत चर्चा केली ती मात्र प्रस्तुत गुणास अनुकूल वा प्रतिकूल अशा शब्दांचीच केली, म्हणजे या गुणाच्या शब्दनिष्ठ किंवा पदरचनानिष्ठ अशा बाजूचाच विचार केला. प्रस्तुत गुणास केवळ अर्थनिष्ठ असेंहि स्वरूप असतें. कित्येक वेळा, विशेषतः गूढगुंजनामध्ये, अर्थप्रतीति सुलभतेने न होण्याचे कारण शब्द अवघड असतात, किंवा त्यांची रचना सदोष असते हें नसून मुळात अर्थच प्रतीतीच्या दृष्टीने कठिण असतो. त्यांत रूपकादि अलंकारांनां संदिग्धता येते. सर्व संदर्भ स्पष्ट केला जात नाही. यामुळे प्रसादगुणात उणीव येते. इष्टार्थ अगदी निःसंदिग्धपणें, शब्दाचे आडंबर न माडता, कोणत्याहि प्रकारचा गोधळ न करितां, क्रमवार व सुसंगतपणे सांगितला गेल्यास ज्याला अर्थगुणप्रसाद म्हणतां येईल त्याने युक्त अशी रचना होते. बी कवीच्या ‘ चांफा ’ या कवितेत शब्दगुण प्रसाद असूनहि अर्थगुण प्रसाद आहे असें म्हणता येत नाही. त्यांच्या ‘ पिंगा ’ या कवितेंत तर कल्पनांचा संकर असल्याने सुसंगत अर्थ लावणे कठिण होतें. मराठींत चंद्रशेखर व विनायक या कवींची रचना अर्थदृष्टयाहि प्रसादपूर्ण असे. वामनाने केलेली ‘ अर्थाची विमलता ’ (अर्थवैमल्यम्), किंवा भोजाने दिलेली ‘ अर्थाची प्रकटता ’ (प्राकट्यमर्थस्य), या व्याख्या या कवींच्या लेखनास चागल्या लागू पडतात. काही जुन्या मराठी कवीच्या काव्यास ‘ प्रासादिक काव्य ’ असें म्हटले जातें. त्याचा अर्थ भक्तिरसपूर्ण व परमेश्वरप्रसादाने निर्मिलें गेलेले, पांडित्याचा अभाव असलेलें असा कांहीसा संदिग्ध स्वरूपाचाच असतो. त्यांत पांडित्याभावाने व रसपूर्णतेने वर चर्चिलेल्या प्रसादगुणाचाहि भाग येणें शक्य असतें. तथापि प्रसादपूर्ण काव्य आणि प्रासादिक काव्य या दोन संज्ञांचा अर्थ अगदी एक नव्हे हें लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. प्रसादपूर्ण, पण एखादें प्रेमविषयक आधुनिक काव्य जुन्या रसिकांना प्रासादिक म्हणून मान्य होणार नाही. तें प्रेम

किंवा तो शृंगार राधाकृष्णविषयक तरी असावा असें त्यांना वाटेल. केवळ साहित्यविचाराच्या दृष्टीने अशी मर्यादा प्रसाद या शब्दावर घालण्याची आवश्यकता नाही.

अर्थव्यक्ति—

प्रसादगुणास जवळ असणारा एक गुण प्राचीनानी मानिला आहे. तो अर्थव्यक्ति हा होय. जेव्हा इष्ट अर्थ शब्दांनी संपूर्णपणें व्यक्त होतो, कोणतेंहि एक पद किंवा अनेक पदें अर्थपूरणार्थ गृहीत धरावीं लागत नाहीत, तेव्हा अर्थव्यक्ति पूर्ण साधली असे म्हणतात. काव्यांतील वृत्तरचनेच्या बंधनांनी कांही वेळा आवश्यक ते शब्द, किंवा वाक्यांश घालणें अशक्य होतें. तेव्हा ते वाचकाच्या बुद्धीवर सोपविले जातात. नवीन किंवा होतकरू कवीच्याबाबत हें फार वेळा होतें. कित्येक वेळा कवीस आपल्या मनांतील अर्थ वाचकांस सहज कळेल असे वाटतें. त्याच्या मनात अर्थाच्या सर्व पायऱ्या येऊन गेलेल्या असतात. त्यातील काही गाळल्या तरी त्याला अर्थप्रतीति अवघड होत नाही. पण वाचकास सारें नव्यानेच समजावून घ्यावयाचें असतें. त्याला सर्वच पायऱ्या उपयुक्त आणि आवश्यक असतात. गळलेला भाग येथे ध्वनित वा व्यंग्य असतो असे नाही. तो वाच्य झाला तरी त्याचें सौंदर्य कमी होत नाही, किबहुना तो वाच्य असला तरच अर्थप्रतीति झटकन् होऊन जाते. वाक्यार्थ अथवा वाच्यार्थ पूर्ण होण्यासच त्यांची जरूरी असते. असे सारे शब्द वाक्यांत किंवा त्या त्या परिच्छेदांत उपस्थित असणें व कोणताहि शब्द व त्याचा अर्थ अनुमानाने शोधून काढण्याची जरूरी नसणें यासच अर्थव्यक्ति हें नांव आहे. अर्थव्यक्ति म्हणजे अ-नेयत्व (कांहीहि अर्थ अध्याहृत किंवा गृहीत मानण्याची आवश्यकता नसणें) असें दण्डीने सांगितलें आहे तें याच अर्थाने. अर्थव्यक्ति झाली नसेल तर प्रसादगुणांतहि उणीव येईल, परंतु ती झाली तरी प्रसादगुण साधेलच असें मात्र नाही. क्लिष्ट शब्दांनी मनांतील समग्र अर्थ सांगितला गेला व म्हणून अर्थव्यक्ति झाली असें मानलें तरी प्रसादगुण साधेलच असें नाही. उलट कित्येक वेळा दिलेल्या शब्दांचा अर्थ झटकन् समजला व तेवढ्यापुरता प्रसादगुण साधला, तरी कांही शब्दच दिलेले नसले, तर अर्थप्रतीति थोडीशी तरी अडखळल्याविना राहणार नाही. उदाहरणार्थ:— नक्षत्रांची मृदु नव माला। रजनि शोभविल शशिकंठाला॥ या ओळींत 'घालुनि'

हा शब्द नवमाला या शब्दापुढे आणि रजनी याच्या आधी हवा आहे हें स्पष्ट आहे. पण कवीला तो तेथे घालणें शक्य झाले नाही. तेव्हा त्याने तें काम करण्याचे वाचकावर सोपवून दिले. तो शब्द न घातल्याने त्याच्या अर्थाची व्यंजना झाली आणि व्यंजनेंन काव्य अधिक असते या सर्वमान्य न्यायाने येथे यामुळे काव्य अधिक आले आहे असे समजणे वेडेपणाचे होईल. दुसरी एक ओळ पाहावी.—बहर फुला । फुलावर्णी जाहली जगीं ।। येथेहि ' बहर फुला ' यापुढे ' आला, त्यामुळे ' असे शब्द घातले की अर्थव्यक्ति संपूर्ण होऊन अर्थप्रतीतीहि अधिक सुलभ होते. काव्यामध्ये वाटेल तितका अर्थ व त्याला जरूर तेवढे शब्द अध्याहृत घेण्याची सवलत असते अशी काही चुकीची समजूत अनेक नवशिक्या कवीची असते. केवळ कवींचीच नव्हे, तर वाचकाचीहि समजूत तशी असते. हें रिचर्ड्सच्या पुढील विधानावरून कळून येईल. रिचर्ड्स् म्हणतो :— " An obscure notion is engendered in the reader that syntax is somehow less significant in poetry than in prose and that a kind of guess-work—likely enough to be christened 'intuition'—is the proper mode of apprehending what a poet may have to say. " त्याचप्रमाणे नुसत्या नवशिक्यांचीच नव्हे, तर अनुभवी अशा कवींचीहि स्थिति कित्येक वेळा तशी होते. गोविंदाग्रजांच्या कवितेंतील पुढील ओळ पाहावीः—जीवांच्या जळत्या ज्योति । आकाशीं तारा होती । मोलाची माणिकमोतीं ॥ या ओळींत संबंधदर्शक शब्दाच्या अभावी ' मोलाचीं माणिकमोती ' हे शब्द तसेच लोंबकळत पडलेले दिसतात; म्हणून अर्थव्यक्ति नीट झालेली नाही. या गुणांचें स्वरूप बरेचसें दोषाभावाचें आहे. तथापि अर्थव्यक्ति म्हणजे प्रसादगुणच असें समजून वामनाने ' झटिति अर्थप्रतिपत्तिहेतुत्वम् ' अशी जी त्याची व्याख्या केली आहे, ती बरोबर नव्हे. पुढील श्लोकांत अर्थव्यक्ति संपूर्ण झालेली असूनहि संस्कृतशब्दप्रचुरतेमुळे प्रसादगुणाचा बराच अभाव दिसून येईल.

आसन्नदेशगत देखुनि कीकसांतें । बोले सदर्प वच चंड सुहृद्द्वयातें ।
अभ्यस्तमंत्रबळ दाखवितों पहा हें । माझेपरी कवण मंत्रबळासि वाहे ॥

प्रसाद आणि अर्थव्यक्ति हे दोन गुण एकमेकांस निकट असूनहि अगदी एक नव्हेत हें वरील उदाहरणांनी व्यक्त झालें असेलच. प्रसादाला अर्थात् अधिक

महत्त्व आहे, आणि अर्थव्यक्तीचे पर्यवसान शेवटी प्रसादामध्ये म्हणजे सहज अर्थप्रतीतीमध्येच व्हावयाचें असतें हें मान्य करावयास हवें. मम्मटादिकानी तिचा अंतर्भाव प्रसादगुणामध्येच करून तिला स्वतंत्र स्थान न देण्याचें कारण हेंच असावें.

माधुर्य—

प्रसादगुणाच्या खालोखाल महत्त्वाचा आणि सर्वमान्य असा गुण म्हणजे माधुर्य हा होय. याचेंहि मुख्य स्वरूप शब्दगुणाचेंच आहे. कोणत्याहि शब्दात जे वर्ण अथवा जी अक्षरें असतात, त्याचें स्वरूप नाददृष्ट्या म्हणजे कर्णेंद्रियावर होणाऱ्या परिणामाच्या दृष्टीने कठोर अथवा मृदु, प्रतिकूल अथवा अनुकूल संवेदना निर्माण करणारें असतें. सामान्यतः कठोर वर्ण हे कर्णेंद्रियास सुखद म्हणजे मधुर वाटत नाहीत, मृदु वर्ण वाटतात. दीर्घ वर्णाच्या मानाने लघु वर्ण बरे वाटतात. 'ह' काराने युक्त किंवा विसर्गयुक्त वर्ण उच्चारदृष्ट्या आणि श्रवणदृष्ट्याहि नकोसे वाटतात. काव्यातील सुखद भाग जसा गेय अशा चालीमुळे, तसा मधुर अशा वर्णामुळे श्रवणमधुर होतो. जोडाक्षरें अवघड वाटतात, तर अनुनासिक मधुर वाटतात. मृदु व सानुनासिक अक्षराची बहुसंख्या व त्यांचा अनुप्रास माधुर्यावह ठरतो; उलट कठोर वर्णाचा अनुप्रास चमत्कृतिपूर्ण असला तरी माधुर्यविरोधी ठरतो. यमकानीहि माधुर्यात थोडी का होईना भर पडते; कारण यमक हा अनुप्रासाचाच एक प्रकार होय. व्यंजनापेक्षा स्वर अर्थात् मृदु होत. प्रत्येक वर्गातील पहिले व्यंजन (क्, च, ट्, त्, प्) कठोर आहे, तर तिसरें व्यंजन (ग्, ज्, ड्, द्, ब्) मृदु आहे. यांत हकार मिसळला असता होणारीं व्यंजनें (ख्, छ्, ठ्, थ्, फ्) आणि (घ्, झ्, ढ्, ध्, भ) ही अर्थात् अधिक अवघड होत. य, व, ल हे अर्धस्वर अर्थात् माधुर्याला अधिक अनुकूल (र मात्र नाही). श,ष,स् त्या मानाने प्रतिकूल होत. ङ्, ञ्,ण् न् म् सर्वात अधिक अनुकूल होत. ह्, ळ्, क्ष्, ज्ञ माधुर्यास विरोधीच म्हणावयास हवेत. याप्रमाणे माधुर्यगुणास अनुकूल-प्रतिकूल गोष्टी काय आहेत, हें कळल्यावर कोणत्या ओळींत माधुर्य आहे व कोणत्या ओळींत नाही याचें पृथक्करण करणें सुलभ होईल, परंतु यासंबंधी अर्थात् श्रोत्याचे कान हेच प्रमाण होत. आधुनिक मराठींत चंद्रशेखरांच्या गोदागौरवाइतके माधुर्यपूर्ण काव्य दुसरें कोणतेंहि

आढळणार नाही. त्यांतून एक श्लोक येथे दिल्याने माधुर्याचें स्वरूप जेवढें स्पष्ट होईल, तेवढें वर आलेल्या चर्चेने होणार नाही तो श्लोक असा :—

तुज हृदयंगम रवें विहंगम-भाट सकाळीं आळविती,
तरु तीरींचे तुजवरि वल्लीपल्लवचामर चाळविती;
तुझ्या प्रवाही कुंकुम वाही बालरवी जणु अरुण करीं,
जय संजीवनि जननि पयोदे श्रीगोदे ! भवताप हरीं.

वरील श्लोकांत मृदु वर्ण. लघु अक्षरे, जोडाक्षरांची अल्पसंख्या, अनुनासिकें, अनुप्रास, यमकें इत्यादि माधुर्यपोषक सर्व उपायांनी चंद्रशेखरांनी माधुर्य साधलेले दिसेल. केवळ अनुप्रासाने माधुर्य साधणार नाही हें पुढील काही ओळींवरून स्पष्ट होईल. उदाहरणार्थ—

न रंजे कारंजे निरखुनि, फणींनं फणफणी
किंवा प्रेमतरंगें चित्त तरंगे, आत्माही रंगे
किंवा चराचरांनो, स्थिराचरांनो, नश्वर ईश्वर वा—
प्रेमे जिंका ईशा, साक्षात् की परमेश्वर व्हा.

जेथे वीररसाचा आविष्कार करावयाचा असेल तेथे कठोर वर्णाचा अनुप्रासहि इष्ट ठरेल. पण तेवढ्याने ते माधुर्य होणार नाही हे सांगावयास नको. अनुप्रासाने माधुर्य साधण्याचें कारण म्हणजे भिन्न भिन्न वर्णाच्या उच्चारणापेक्षा त्याच त्याच वर्णाचें उच्चारण हें सोपे जातें, व ऐकावयासहि कमी आयास करावयास लावणारें होतें, हे होय. पण कठोर वर्णाची आवृत्ति अर्थात् कठोर, अधिकच कठोर व्हावयाची. एकाच वर्णाची स्पष्ट अशी आवृत्ति करण्यापेक्षा एकाच वर्गाचे किंवा उच्चारण्याच्या दृष्टीने सदृश, एकमेकांजवळ असणारे वर्ण साधल्याने एक प्रकारचा सूक्ष्म अनुप्रास साधतो व तो उच्च अभिरुचीचा द्योतक मानावयास हरकत नाही असें दण्डीचें मत दिसतें. त्याला श्रुत्यनुप्रास असें म्हणतात. उदाहरणार्थ पुढील ओळ पाहावी:—

हेंच तपोवन; ज्यांत हजारों वर्षें मुनिजन ते वसले;

या ओळींत क्रमाने च, त, न, त, जा, नि, न, ते, स, ले इतकीं अक्षरें दन्त्य स्थानचीं आहेत हें पाहिलें की अगदी ढोबळ नसणारा असा श्रुत्यनुप्रास कसा साधला आहे तें लक्षांत येईल. उरलेल्या अक्षरांत पो, व, व, मु, व, ही अक्षरें ओष्ठ्य आहेत, व इतर वर्णांतहि आवृत्ति झालेली दिसेल. (हेंच मधील

च, आणि हजारोंमधील ज या वर्णात दन्त्य उच्चाराचा बराच भाग आहे हें विसरूं नये.) अशा सूक्ष्म अनुप्रासावर सामान्य रसिकांचें मात्र समाधान होत नसून उघड, स्पष्ट, डोळ्यांसहि दिसेल असा अनुप्रास त्यांना लागतो असे अनेक वेळा आढळतें

अर्थगुण माधुर्य--

वर केलेली चर्चा ही सर्व शब्दमाधुर्याच्या दृष्टीनेच झाली. माधुर्याला अर्थाचीहि बाजू आहे. ती सामान्य वाचकाच्या लक्षात बहुधा येत नसली तरी अधिक लक्षणीय म्हणावयास हवी. मम्मट–विश्वनाथाची माधुर्याची व्याख्या रसानुलक्षी आहे; शब्दविचारप्रधान नाही शृंगाररसामध्ये आल्हाद उत्पन्न करणारें व मनाची द्रुतावस्था उत्पन्न करणारें असें जें काही असतें ते माधुर्य होय असं त्यांचें म्हणणें आहे. द्रुति म्हणजे मनाची विगलितावस्था, अगतिकत्व, म्हणजेच द्वेषादि भावनाजन्य काठिन्याचा अभाव होय. हा गुण विप्रलंभ–शृंगारात, करुणरसांत आणि शांतरसांत अतिशयित स्वरूपात दिसून येतो असेंहि त्या दोघांचें मत आहे. द्रवीभाव ही मनाची स्थिति उत्पन्न करण्यास वर उल्लेखिलेल्या वर्णाचें साहाय्य होईलच, पण सांगितलेला अर्थहि त्याला पोषक असाच हवा. वीररसांतील राणाभीमदेवी थाटाचा अर्थ कितीहि अनुप्रासमय शब्दांनी सांगितला गेला तरी त्यांत माधुर्य असणें कठिण आहे. त्या अर्थात कोणास काही खटकणारे, चिडविणारें, उपरोधात्मक, उपहासपर किंवा निंदापर असेल तर माधुर्यगुण उतरणार नाही. वाच्यापेक्षा व्यञ्जनेचाच आश्रय त्यामध्ये अधिक असणार. अर्थमाधुर्याच्या दृष्टीने अर्वाचीन मराठी काव्यांत गिरीशाचें ‘ कला ’, यशवंतांची ‘ जयमंगला, ’ चंद्रशेखरांचें ‘ काय हो चमत्कार ’ इत्यादि काव्यें पाहण्याजोगीं आहेत. सर्वसाधारणपणें उचित, प्रसन्न, सौम्य अशा अर्थाची योजना झालेली असली की अर्थमाधुर्य आलें असें समजावें.

अर्थमाधुर्याचा दण्डीने केलेला अर्थ या वरील विवेचनाशीं सुसंगत, परंतु वैशिष्ट्यपूर्ण असा आहे. त्याच्या मताने ग्राम्यता किंवा अश्लीलता याचा संपूर्ण अभाव म्हणजे माधुर्य होय. गौडी व वैदर्भी या दोनहि रीतींच्या अनुयायांस हें संमत आहे व काव्यगुणाचा बहुतेक भार या अ-ग्राम्यतेने उचलला आहे असें तो म्हणतो. यानंतर अर्थाची व शब्दांची ग्राम्यता कशी असते तें बरींच

उदाहरणें देऊन त्याने विशद केले आहे. शब्दग्राम्यता निराळ्या शब्दयोजनेने कशी टाळता येईल याचींहि उदाहरणे त्याने दिलीं आहेत. स्त्रीशरीरावयवांचा उल्लेख स्पष्ट व उत्तान भाषेत आणि भलत्याच अतिशयोक्तीचा आश्रय करून जर कवीने केला असेल तर तें खास माधुर्यहानिकारक होईल. अश्लीलता तर या गुणास फारच मारक आहे. शृंगारात अर्थमाधुर्याचा प्रकर्ष होत असला, तरी उत्तानता आल्यास तें अर्थाच्या माधुर्यास विघातक होतें इकडे जुन्या शाहीराचे मुळीच लक्ष नसे; अनेक संस्कृत कवींचेंहि नसे. यामुळे दण्डीने इतक्या प्राचीनकालीं अर्थमाधुर्यावर कटाक्ष ठेवून केलेला अश्लीलतेचा निषेध अत्यंत अभिनंदनीय वाटतो. शब्दांमधील ग्राम्यतेवरहि त्याचा कटाक्ष आहे. पित्याऐवजी 'बा' शब्दाचा किंवा पत्नी या अर्थाने 'बाईल' सारख्या शब्दाचा उपयोग त्याला मान्य झाला नसता. यमकासाठी मोरोपंतांनी केलेला ग्राम्य शब्दाचा स्वीकार आणि तुकाराम-रामदासानी आपल्या मनातील अर्थाच्या प्रतिपादनाकरिता बहुधा प्रकट केलेला फटकळपणा दण्डीला आवडला नसता.

उक्तिवैचित्र्य म्हणजे माधुर्य—

माधुर्याविषयी आणखीहि एक कल्पना आहे. भरताने 'जें काव्य पुनःपुनः केलें किंवा म्हटलें तरी कंटाळा आणीत नाही तें माधुर्ययुक्त आहे असे समजावें' अशी माधुर्याची व्याख्या केली आहे. एकच अर्थ किंवा कल्पना निरनिराळ्या प्रकारांनी व्यक्त करणें असा त्याचा अभिप्रेत अर्थ असावा. या अर्थास जुळेल अशी त्याची व्याख्या जगन्नाथानेहि आपल्या रसगंगाधरामध्ये दिलेली आहे. 'एकस्या एव उक्तेः भङ्ग्यन्तरेण पुनः कथनात्मकम् उक्तिवैचित्र्यम् माधुर्यम्' असे तो म्हणतो. वामनानेहि 'उक्तिवैचित्र्यम् माधुर्यम्' असेच म्हटलें आहे. पण उक्तिवैचित्र्याचा अर्थ केवळ भिन्न शब्दयोजना असा करणें बरोबर होणार नाही. एकाच अर्थाच्या विशदीकरणार्थ भिन्नभिन्न कल्पनांचा आश्रय करणें असा त्याचा अर्थ आहे. या अर्थाने जुन्या मराठींतील ज्ञानेश्वरीचा उल्लेख अवश्य करावयास हवा. एकच अर्थ निरनिराळ्या उपमा-दृष्टान्तांनी सागणें हा तर ज्ञानेश्वरीचा एक आल्हाददायक विशेष आहे. सत्य भाषणाचें ज्ञानेश्वरानी केलेलें वर्णन या अर्थाने किती माधुर्यपूर्ण झालें आहे तें पुढील ओव्यावरून कळून येईलः—

आता तीख होऊनि मवाळ। जैसें जातीचें मुकुळ।
का तेज परी शीतळ। शशांकाचें॥
शके दावितांचि रोग फेडूं। आणि जिभे तरि नव्हे कडु।
तें वोखद नाहि, मा घडूं। उपमा कैची॥
तरी मऊपणें बुबुळे। झगडतांहि परि नाडळे।
येरवी फोडी कोराळें। पाणी जैसें॥
तैसे तोडावया संदेह। तीख जैसें का लोह।
श्राव्यत्वें तरी माधुर्य। पायीं घाली॥

वामन आणि भोज यानी आणखी एक थोडी निराळी अशी माधुर्याची कल्पना सांगितली आहे. वाक्यामध्ये सुटी सुटी पदे येणें हें माधुर्यलक्षण होय असें त्यांचें म्हणणे आहे. यामुळे दीर्घसमास येत नाहीत हा फायदा होतो असें त्यांना म्हणावयाचें आहे. हा विचार वस्तुतः संस्कृत भाषेपुरताच मर्यादित होईल. संस्कृतमध्ये लांबलचक समासाची योजना, विशेषतः गद्यात, फार होई. अशा दीर्घसमासा रचनेमुळे वाचन आणि अर्थग्रहण दोनहि कठिण होऊन बसत. म्हणून त्यात माधुर्य कमी येणे शक्य होतें मराठीसारख्या असमासा भाषेमध्ये ही अडचण उपस्थित होत नाही. थोड्या प्रमाणात समासयोजना करणें हेंच माधुर्यपोषक होईल, तुटक तुटक लहान लहान वाक्यानीहि माधुर्य साधणार नाही. मराठी गद्याने गल्या शतकाच्या आरंभी होत असणारी लहान लहान वाक्यांची तुटक शैली आज सोडून दिलेली दिसते तिचें कारण हेंच असावे. अशा तुटक वाक्यांनीहि वाचकाच्या मनावर काही वेळा इष्ट असा परिणाम होतो, नाही असे नाही तथापि तो माधुर्याचा नव्हे. 'राजा शिवाजी'चे लेखक कुंटे यांच्या लेखनशैलीची थट्टा झाली ती या तुटक तुटक येणाऱ्या लहान वाक्यानी होणाऱ्या माधुर्यहानीमुळे होय. पुढील ओळीवरून हें स्पष्ट होईल :—

अशी शोभली ती सुमाताहि भारी। पुढे बाळ नाचे, मिठी तीस मारी,
पळे, खेळ मांडी, दडे, गोड चाळे। करी, तों सती ती सुखा फार लोळे.
पुढे ती शिवाजीस माता म्हणाली–' उठी, जेव बाबा ! किती रात्र झाली;
तुला भूक लागे, कशाला उशीर, रडे शंभु; कांही धरीनाच धीर.'

सुटीं सुटीं वाक्यें काय किंवा पदे काय, श्लिष्टतेस विरोधी असल्याने माधुर्यालाहि थोड्याफार प्रमाणांत प्रतिकूलच म्हणावयास पाहिजेत. जुनी मराठी

भाषा तर बरीच अशी होती. ती संस्कृतसारखी माधुर्यानुकूल नाही अशीच समजूत त्या भाषेविषयी पंडितांची होती.

सौकुमार्य—

प्रसाद गुणास ज्याप्रमाणे अर्थव्यक्तीचें साहाय्य होतें तसें साहाय्य सौकुमार्याने माधुर्यास होतें. ज्या लेखनांत कठोर अक्षरें नसतील, किंवा फार थोडीं असतील, तें लेखन सुकुमार होतें दण्डीच्या मताने अगदी सर्वच अक्षरें कोमल असतील तर लेखनांत श्लिष्टता कमी येते, म्हणून मधून मधून एखादे कठोर अक्षर घातल्याने शैथिल्याचा दोष टळूनहि सौकुमार्य साधेल. सर्वकोमल अशी रचना नसावी, पण बरीचशी अक्षरें कोमल हवीत. वामन याच अर्थाची व्याख्या देतो. सौकुमार्यास अनुप्रासाची आवश्यकता नाही. असल्यास तो कठोर वर्णाचा नसावा, व जोडाक्षराचाहि नसावा. माधुर्यास अनुनासिकाचें फार साहाय्य होतें, त्यांचीहि आवश्यकता सौकुमार्यास नाही. लघु अक्षराची मात्र मदत होईल. अर्वाचीन मराठी कवींत बालकवीची रचना सौकुमार्याचें उत्तम उदाहरण होईल. जोडाक्षरें, कठोर वर्ण, आणि दीर्घ अक्षरें ही शक्य तोवर बालकवि टाळीत असतात. याचीं वाटेल तितकीं उदाहरणें त्यांच्या कवितेंतून काढून दाखवितां येतील.

उदाहरणार्थ — गिरिशिखरें, वनमालाही, दरीदरी घुमवित येई,

*　　*　　*

गर्द सावल्या सुखदायी । वेलीची फुगडी होई.
इवलालीं गवतावरती । रानफुले फुलती हंसती.

*　　*　　*

जादूनेच तुझ्या बारे । वन नंदन बनलें सारें.
त्या लहरीमधुनी झरती । दिव्य तुझ्या संगीततती ॥

रेंदाळकरांच्या पुढील ओळींतहि रचना कांहीशी तशीच झाली आहे.

खगकूजित अलिरंजित । लतिकातरुगणसिंजित ।
सुदति ! विफल सकल गमत तुजविण या कालीं ॥

हें सौकुमार्य शब्दाचें झाले; अर्थसौकुमार्यहि मानलें गेले आहे. कोणालाहि लागेल असें न लिहितां शक्य तों गौरवून लिहिण्याची, अप्रिय अमंगल टाळण्याची वृत्ति सौकुमार्यास पोषक आहे. बालकवींच्या काव्यांतील ‘ ग ’ आणि ‘ बाई ’ची

गर्दी अर्थसौकुमार्य निर्माण करिते. मृत शब्दाबद्दल आलेख्यशेष, यशःशेष असे शब्द योजणें, ‘ गच्छ ’ म्हणण्याऐवजी ‘ साधय ’ म्हणणें हीं सौकुमार्याचीं उदाहरणें होत असें वामन म्हणतो. सारांश, माधुर्य न साधलें, तरी शक्य तों कानास मृदु लागणारी, अर्थदृष्ट्याहि शक्य तो कोणास न बोचणारी, अगदी मृदु अशी रचना किंवा लेखन सुकुमार म्हणतां येईल. या गुणामुळे सामान्यपणे काव्य आकर्षक झालें तरी त्याचा अतिरेक झाला तर काव्यात ओजोगुण असा मुळींच न येतां केवळ नाजुकपणा मात्र राहील. हा नाजुकपणा सर्वथा आणि सर्वदा इष्ट असेलच असें नाही. कित्येक वेळा, विशेषतः वीररसांत, हें सौकुमार्य उपयुक्त ठरत नाही. वीररस सोडला तरी, एकंदरींत भाषेंत सामर्थ्य हवें असेल तर सौकुमार्यगुणाचा त्यागच फायदेशीर ठरेल.

ओजस्—

पूर्वींच्या साहित्यशास्त्रात जे तीन गुण सर्वमान्य झाले होते, त्यांपैकी ओजोगुण हा तिसरा होय. पण सर्वमान्य असला तरी याच्या अर्थासंबंधी सर्वस्वी ऐकमत्य नाही. साधारणपणे आवेश, जोर, सामर्थ्य या शब्दांनी व्यक्त होणाऱ्या अर्थाचा अनुभव जेथे येईल, तेथे ओजोगुणाचें अस्तित्व प्रत्ययाला येतें. कठिणता हें सामर्थ्याचें लक्षण असल्याने उच्चारदृष्ट्या आणि अर्थदृष्ट्या जें कठिण असेल तें ओजस्वी मानण्याकडे साहजिकच प्रवृत्ति होते. ओजाची एक व्याख्या या समजुतीनेच केली गेली असावी. ओजस् म्हणजे समासप्रचुरता असे दण्डी सांगतो, व आपल्या पूर्वींचें गद्य पाहून ओजोगुण हें गद्याचें जीवित होय असेहि त्यानें म्हणून ठेविले आहे. गौडीरीतीच्या अनुयायांना पद्यातसुद्धा त्याचा आश्रय करावा असे वाटतें असेंहि त्याचें मत होतें. पद्यांत गद्याच्या मानाने भावव्यक्तीला प्राधान्य अधिक असतें, व समासप्रचुरता भावव्यक्तीला विघातक ठरते, म्हणून साहजिकच पद्यामध्ये गद्यापेक्षा समास कमी असावेत अशी त्याची अपेक्षा होती. पण हें सारें संस्कृत भाषेसंबंधी झालें. मराठीमध्ये गद्यापेक्षा पद्यातच सामासिक रचना अधिक आढळते. मर्यादित जागेंत सारा इष्ट अर्थ बसविण्याच्या दृष्टीने समासांचा आश्रय अनेक वेळा आवश्यक ठरतो. पण आजकाल मात्रावृत्तें आणि मुक्तच्छंद यांची योजना इतक्या प्रमाणांत होते की कठिण अशी सामासिक रचना करण्याचें प्रयोजनच

उरलें नाही. दण्डीची ही व्याख्या मराठीच्या दृष्टीने आज विशेष सार्थ नाही. भरतानेहि समासांचा उल्लेख केला असला तरी तेवढयावरच न भागवता उदार स्वर (जोरदार वर्ण) व विचित्र पदें याचा उल्लेखहि केला आहे. विचित्र शब्दांचा अर्थ स्पष्ट नसला तरी माधुर्य–सौकुमार्यापेक्षा कठिण उच्चाराचे शब्दच त्याला अभिप्रेत असावेत असें वाटतें.

गाढ रचना म्हणजे ओज—

वामन, भोज व जगन्नाथ यांनी ओजोगुणांतील कठिणपणावर भर दिलेला दिसतो. गाढ रचना म्हणजे ओज असें वामनाचें म्हणणें. गाढत्वाचा अर्थ कठिणपणा घेतल्यास पुढील ओळी ओजोगुणाच्या द्योतक होतील. :

कृतांतकटकामलध्वजजरा दिसों लागली । पुरस्सरगदांसवें झगडता तनू भागली ॥

किंवा व्यूहपुर·स्थित अस्मत्गुरु कुरुकटकेश लेश हालेना.

भोजाने ओज आणि और्जित्य असे दोन भेद करून पहिल्यांत फक्त समासप्रचुरता व दुसऱ्यांत कठिण अथवा गाढ रचना असते असे सांगितलें आहे. जगन्नाथाने जोडाक्षरयुक्त पण ऱ्हस्व अक्षरांनी येणारें गाढत्व असा त्याचा अर्थ केला आहे. जोडाक्षरांनी आधीच्या वर्णास दीर्घत्व येतेंच, पण जोडाक्षरांनी आलेल्या दीर्घत्वांत स्वाभाविक दीर्घत्वापेक्षा अधिक जोर येतो म्हणून ही अट जगन्नाथाने घातलेली दिसते. मम्मट व विश्वनाथ यांनी हा गुण वीर-रौद्र-भयानक बीभत्सादि रसांस अनुकूल असतो,व याला अनुरूप असणारी मानसिक वृत्ति म्हणजे एक प्रकारची मनांतील जळजळ असें म्हटलें आहे. ही जळजळ व्यक्त करण्यास कठोर वर्णच समर्थ असल्याने टवर्ग, श, ष, प्रत्येक वर्गातील पहिल्या व तिसऱ्या वर्णाचा दुसऱ्या व चौथ्या वर्णाशीं संयोग, किंवा रफारयुक्त जोडाक्षर, लांब समास आणि उद्धत रचना या गोष्टी ओजोगुणाचा परिपोष करूं शकतात असें विश्वनाथाचें सांगणें आहे. ' घटःपट इतीतरे पटु रटन्तु वाक्पाटवात् ' या ओळींत झालेली ' ट 'ची आवृत्ति,कच्छ, पुच्छ यांसारखे शब्द,किंवा वक्रार्क, निर्ऱ्हाद यांसारखे शब्द हे ओजोगुणास अगदी अनुकूल असे आहेत. एकंदरींत मोठया जाडजाड व कठिण अशा वर्णाची लांबलचक समासयुक्त रचना असल्यास तेथे ओजोगुण असतो अशी प्राचीन लेखकांची समजूत दिसते.

अर्थगुण ओज—

वर आलेली चर्चा शब्दगुण ओजाची झाली. इतर गुणांप्रमाणे वामन आणि जगन्नाथ यांनी या गुणाचाहि अर्थाच्या दृष्टीने विचार केला आहे. त्यांच्या मतें अर्थाची प्रौढि म्हणजे ओज होय. प्रौढीचा अर्थ पुढीलप्रमाणे आहे. जेथे एका पदाने काम होईल तेथे वाक्याचा विस्तार करणें, उलट वाक्याला पुरणारा अर्थ एका पदांत आणणें; तसेच एकाच वाक्याची अनेक वाक्यें करणें, उलट अनेकाचा अर्थ एकाच वाक्यात बसवणें; गूढ अभिप्रायात्मक लिहिणें, याला प्रौढि असें नांव त्यांनी दिलें आहे. कोणीकडून साध्या शब्दांत सरळ प्रकाराने करितां येईल तसें वर्णन न करिता विद्वत्तेच्या व भाषाप्रभुत्वाच्या जोरावर थोडी कसरत करून सुलभप्रतीतियोग्यता नाहीशी करून, त्या कसरतीने सामान्य जनाच्या मनावर चमत्काराचा परिणाम करणें एवढाच त्याचा अर्थ आहे. पण हें सारें इष्टसिद्ध्यर्थ उपयुक्त असलें तरी आवश्यक नाही. मनांतील जळजळ सरळपणें व्यक्त करितां येते; शब्दांची निवड मात्र वेचक हवी. अशा निवडक शब्दांत ओजोगुण असतो यांत शंका नाही. तांबे याच्या 'रुद्रास आवाहन' या कवितेंत ओजोगुणाचा प्रकर्ष झालेला दिसेल. पटवर्धनांच्या 'पुरुषाची छाती', 'खरा शूर', 'भ्रान्त तुम्हां का पडे' इत्यादि कवितां-मधूनहि त्याचा प्रत्यय येतो. गडकरी व बी यांच्या बऱ्याचशा कवितेंत मात्र ओजाचें आडंबरच अधिक आहे. तें परिणामकारक होतें, परंतु नेहमीच आवश्यक असतें असें नाही. प्रसादगुणाची आवश्यकता सर्वत्रच आहे. माधुर्य पुष्कळ वेळा इष्ट असतें. ओज त्या मानाने कमी आवश्यक आहे, तथापि परि-णामाच्या दृष्टीने अधिक कार्यकारी आहे. म्हणूनच तीन प्रमुख गुणांमध्ये त्याचा समावेश करण्यांत आला आहे.

उदारता—

ओजोगुणास साहाय्यक, पण त्याच्यापेक्षा गौण असा एक गुण, दण्डी आदि लेखकांनी मानिला आहे. त्याचें नांव उदारता असें आहे. वर्ण्य विषयाचा एखादा गुण उत्कटत्वाने प्रतीत होण्याइतकें त्याचें ठळक वर्णन होणें म्हणजे उदारता गुण साधणें होय असें दण्डीचें मत आहे. हें मत भरताच्या व्याख्येवरून कांही फरक करून घेतलें आहे असें दिसतें. शृंगार व अद्भुत यांत

येणारें दैवीसामर्थ्यवर्णन उदार या नांवास पात्र होतें असें भरताने म्हटले आहे. म्हणजे एकंदरींत वर्णनाच्या पद्धतीपेक्षा वर्णनाच्या विषयाकडे अधिक लक्ष दिसतें. अर्थात् वर्णन करिताना शब्दार्शी संबंध हा यावयाचाच व वर्णनांत कांही अतिशयोक्तीहि यावयाची. वामन आणि जगन्नाथ यांच्या मताने अग्राम्यता म्हणजे उदारता होय. हें वर्णन अभावरूप आहे हें खरें; तथापि तें साभिप्राय आहे. ग्राम्यतेचा अर्थ अश्लीलता नव्हे हें सागावयास नको. पण अश्लीलता सोडली तरीहि कांही गोष्टी किंवा शब्द हे ग्राम्य वाटतात. गावणें(सापडणें) वंगाळ, लई (पुष्कळ), न्यारी, वाडूळ, करूनशान् इत्यादि शब्द बोलूनचालून खेडवळ भाषेतले आहेत. पण डोके, बायको, नवरा, बा, तंगडी, सपशेल, बिलकूल इत्यादि शब्द काव्यामध्ये योजण्यासारखे नाहीत असेच साधारणपणें मानले जातें. असे शब्द टाळणे म्हणजे ग्राम्यता टाळणें, व कांही नागर प्रौढि साधणें होय. अशा तऱ्हेची प्रौढि ही उदारता नावास पात्र होईल. ओजोगुणांत आवेशाचा भाग अधिक आहे; उदारतेमध्ये आवेश नसून भारदस्तपणा आहे. दण्डीने उदारता गुणाविषयी आणखी एक मत सांगितलें आहे. सुंदर सुंदर विशेषणानी सजवलेले लेखन उदारता गुणाने संपन्न असतें हें तें मत होय. नुसतें साधें नाम घालणें म्हणजे कांहीच विशेष नाही. नामांचें वैशिष्ट्य विशेषणांनी उठावदारपणें व्यक्त करण्याची कला सर्वानाच साधत नाही. ज्यांना साधते त्यांचें लेखन लक्षणीय व आकर्षक ठरतें. उदारतेची आणखी एक कल्पना आहे. रचनेची विकटता म्हणजे उदारता असे वामन म्हणतो. विकटत्व म्हणजे पदे किंवा शब्द नाचत आहेत असें वाटणें. वामनाची विकटत्व ही व्याख्या भोज आणि जगन्नाथ यांनी स्वीकारली आहे; पण विकटत्व म्हणजे कठोर वर्ण असणे असे त्यांचे मत आहे. कठोर वर्ण निराळे आणि नाचताहेतसे वाटणारे वर्ण किंवा पदें वस्तुतः निराळी. या अर्थी उदारता म्हणजे मुख्यतः शब्दगुणच ठरावयाचा. कदाचित् या विधानाचा अर्थसूचक वर्णरचना असाहि अर्थ अभिप्रेत असेल. उदारतेविषयी असणारीं हीं भिन्न मतें त्या गुणाविषयी लेखकांत एकवाक्यता नव्हती, आणि सदृश असले तरी अगदी एकरूप नसणारे असे लेखनाचे अनेक गुण असूं शकतात याचीं दर्शक होत. निरनिराळ्या मतांप्रमाणे उदारतेची निरनिराळी उदाहरणें होऊं शकतील. पुढील श्लोकांत नळराजाचा धनुर्विद्यापारंगतत्व हा गुण उत्कटत्वाने प्रतीत होत आहेः—

कदा नेणों ओढी, शरधिंतुनि काढी शर कदा,
कदा धन्वीं जोडी, वरिवरिहि सोडी तरि कदा,
विपक्षाच्या वक्षावरि विवरलक्षास्तव रणीं
कळे राजेन्द्राची त्वरित शरसंधानकरणी ॥

या वर्णनांत अर्थात् अतिशयोक्ति आहे, तीमुळे व त्यांतील विषयामुळे हा श्लोक ओजोगुणासहि पोषक होण्याजोगा आहे. अग्राम्यता या अर्थाने, म्हणजेच प्रौढता या अर्थाने चंद्रशेखर, बी इत्यादि कवींची कविता सामान्यतः उदाहरण म्हणून सांगतां येईल. उदारता म्हणजे शब्दांचें नर्तन असा अर्थ घेतल्यास केशवसुतांच्या ‘ झपूर्झा ’ कवितेमध्ये तें प्रकर्षाने दिसतें. ‘ व्यर्थी अधिकचि अर्थ वसे, ’ ‘ चिद्‌घनचपला ही जाते, ’ ‘ खुडित खपुष्पें फिरति जिथे, ’ इत्यादि सर्वपरिचित पंक्ति शब्दाच्या नर्तनाचें चांगलें उदाहरण होतात. अर्थसूचक वर्णयोजना या अर्थाने ‘ कडयावरुनिया उडया धडधडा पयें टाकिती ’ यासारख्या ओळी सांगतां येतील. पटवर्धनांची ‘ आगगाडी ’ ही मुलांकरिता लिहिलेली कविताहि या अर्थाने उदारतायुक्त ठरेल. उदारतेचा शेवटचा अर्थ सुंदर विशेषणांनी युक्त अशी नामांची योजना असा घेतल्यास गडकऱ्यांच्या भाषेत तो प्रकर्षाने आढळेल. जळती ज्योत, जागता जीव, मजु गुन्जन, राजस राणा, हीं या प्रकारची अगदी साधीं अशी उदाहरणें होत. या सर्वच अर्थी ‘ उदारते ’ला ओजोगुण असें म्हणतां न आलें, तरी ती ओजोगुणास साहाय्यक, पोषक, अंगभूत होते असें म्हणतां येईल. म्हणूनच ओजाबरोबरच त्याची चर्चा केली

श्लेष किंवा सुश्लिष्टता—

दण्डीने आपल्या दहा गुणांच्या यादीमध्ये ज्या गुणाचा प्रथम उल्लेख केला आहे तो म्हणजे श्लेष होय. त्याच नांवाच्या अलंकारांशी घोटाळा होऊं नये म्हणून आपण त्यास सुश्लिष्टता असें म्हणूं. सुश्लिष्टता म्हणजे शैथिल्याचा अभाव असें दण्डी म्हणतो. शैथिल्य म्हणजे वाक्यांतील शब्द एकमेकांपासून तुटक पडले आहेत असें वाटणें, किंवा योजलेल्या शब्दांत किंवा वर्णात कांही ताठरपणा नाही असें वाटणें होय. वाक्यांतील सर्वच किंवा पुष्कळशीं अक्षरें अल्पप्राण असलीं तर त्या शब्दांत शैथिल्य आहे असें वाटतें. ज्या अक्षरांना

उच्चारावयास थोडे श्रम पडतात, थोडाच श्वास लागतो तीं अक्षरें अल्पप्राण होत. म्हणजे जोडाक्षरें मुळींच नसणें, सर्वच अक्षरें लघु असणें, किंवा कोमल असणें यामुळे शब्द एकमेकांत घट्ट बसल्याप्रमाणे वाटत नाहीत. त्यांत कोमल वर्णाचा अनुप्रास असला तर अधिकच भर पडते. फाजिल सौकुमार्याचें पर्यवसान शैथिल्यांत होण्याचा संभव आहे. ' मालतीमाला लोलालिकलिला ' असा प्रयोग झाल्यास असें शैथिल्य येतें असें दण्डीचें म्हणणें. लुब्ध भ्रमरांनी जिच्यावर गर्दी केली आहे अशी मालतीपुष्पांची माला असा त्याचा अर्थ आहे. यात म व विशेषतः ल या कोमल वर्णाची आवृत्ति झाली आहे. त व क हे दोनच वर्ण थोडे कठोर आहेत, तथापि तेहि अल्पप्राणच होत. यामुळे ही वर्णयोजना शिथिल झाली आहे असे त्याचें म्हणणें, व म्हणून त्याच अर्थाची मालतीदाम लंघितं भ्रमरैः ' अशी वर्णयोजना इष्ट होईल असे त्यास वाटतें. यांत शैथिल्य नाही. एकतर अनुप्रास कमी केला. घ, भ हे महाप्राण वर्ण आणले आहेत. दोन रकार आहेत, एक जोडाक्षर आहे. लघुगुरु अक्षराचें मिश्रणहि चांगलें केले असून एकंदर परिणाम सुश्लिष्टतेचा होतो. सर्वच अक्षरें लघु योजल्यास त्याचा श्लेष चांगल्या प्रकाराने होत नाही याचा अनुभव पुढील ओळीवरून येईल. मोरोपंतांची ती ओळ अशी :—

आयुष्य असो **कितितरि, मज तदितर पुरुष तुजसमचि राया !**

यात ' किती 'पासून ते शेवटचीं दोन अक्षरें येईपर्यंत सर्वच अक्षरें लघु आहेत. त्यामुळे तीं वाचतांना उतारावरून अनिच्छया घसरत गेल्याप्रमाणे वाटतें. मध्ये एकदोन जोडाक्षरें किंवा गुरु उच्चाराचे वर्ण असते तर ही घसरगुंडी थांबली असती. आहे या स्थितींत मध्ये कोठे धर नसल्याप्रमाणे वाटतें. अक्षरें एकमेकांत अडकविलीं गेलीं आहेत असें वाटत नाही. नुसत्या पातळ चुन्यांत, मध्ये घट्ट दगड न घातल्यास, ज्याप्रमाणे ताठ उभी अशी भिंत उभी होणार नाहीं तसें हें आहे. ठराविक अंतराने तोच तो स्वर पुनः पुनः आल्यास शब्द तोडल्यासारखे वाटतात व त्यांत सुश्लिष्टता राहत नाही. ' जलीं, स्थलीं, मलिं, अनलीं,अनिलीं ' किंवा 'विश्रमीं,श्रमीं,भ्रमीं ' इत्यादि पंक्तींत त्याचा भास होतो. याचें पराकोटीचें उदाहरण दण्डीने दिलें आहे तें पाहिलें तर खात्रीच पटते. तें असें:–च्युतो मानोऽधिको रागो जातो मोहोऽसवो गताः या ओळींत दीर्घाक्षरें व च, ह, सारखे कठोर वर्ण असूनहि दर दोन अक्षरांनी ' ओ ' कार

येत असल्याने तेथे तेथे ओळ तुटल्यासारखीच वाटते. सर्व लघूंप्रमाणे सर्व गुरु आले तरीहि सुश्लिष्टता नसल्याचा अनुभव येतो उदाहरणार्थः- सुंदर मंदिर कौशल्याने कारागीरें कोणी ' या ओळींत कौशल्याने इत्यादि भलग दहा अक्षरें गुरु आहेत. त्यामुळे का-रा-गी-रें असा तुटक उच्चार झालासा वाटतो. पुढील ओळीत जोडाक्षरें, दीर्घ वर्ण किंवा फारसे कठोर वर्ण नसतांहि सुश्लिष्टतेचा अभावच जाणवतो :—

जिकडे तिकडे तगमग, जिगजिग, दगदग फारच फार,
तगमग, भगभग सदासर्वदा बेजारी बाजार.

यात व्यक्त होणारा सुश्लिष्टतेचा अभाव कदाचित् परिणामाच्या दृष्टीने इष्ट असला, तरी सुश्लिष्टता त्या ओळींत नाही हें मान्यच करावें लागेल. श्लेषाभावाची हीं उदाहरणें झाली. सुश्लिष्ट अशा रचनेचें उदाहरण म्हणून चंद्रशेखरांच्या पुढील ओळी पाहाव्याः—

प्रगटुनि येथे मूर्तिमती तूं देशिल दर्शनलाभ जना
तोंवरि माते ! करीत राहिन एक लयाने तव भजना;
भजनांतहि मज बालवयीच्या सहजचि होतिल आठवणी;
हृदय विदारुनि दावुं कुणाला सुखासुखाच्या सांठवणी ?

अर्थगुण सुश्लिष्टता—

सुश्लिष्टतेची शब्द बाजू आपण पाहिली. तिला आर्थ असेंहि स्वरूप असणें शक्य आहे. अर्थयोजनेमध्ये आधीच्या वाक्याचा पुढील वाक्याशी नीट संबंध असणें, क्रमाने येणाऱ्या वाक्यांत अर्थदृष्ट्या विसंगति नसणें, किंवा त्याची मांडणी क्रमानुसारच होणें, त्यांतील विचार किंवा मुद्दे अनेक असले तरी त्यांचा परस्परसंबंध नीट स्पष्ट होणें या गोष्टी अर्थदृष्ट्या लेखनांत सुश्लिष्टता आणतात. काव्यांत, विशेषतः दीर्घ वृत्तांतील रचनेंत श्लोकाश्लोकांमध्ये किंवा पदरचनेमधील निरनिराळ्या कडव्यात अर्थदृष्ट्या घन संबंध राहणें कठिण जातें. श्लोकाश्लोकांत मध्ये काही गोष्टी अध्याहृत समजाव्या लागणें म्हणजे अर्थदृष्ट्या सुश्लिष्टता नसल्याची मान्यता देणें होय. केकावलीत अनेक वेळा एका विचारांतून दुसरा विचार कसा निघाला हें कळण्यास मध्यंतरीं थोडें थांबून विचार करावा लागतो, तरच पुढील श्लोकाची संगति लागते. असें न होणें म्हणजे सुश्लिष्टता साधणें

होय. सामान्यतः लहान कवितेंत या आर्थ सुश्लिष्टतेचा फारसा भंग होत नाही. तो दीर्घ रचनेमध्ये होणें अधिक संभवनीय असतें. लहान कवितेंतहि तें होत नाही असे नाही. केशवसुतांच्या ' हरपले श्रेय ' या कवितेमधील निरनिराळ्या कडव्याचा साधा जुळावा तसा जुळालेला नाही. त्यामुळे तीमधील गूढतेमध्ये भर पडते. तीमधील विचारात अर्थात् अंतर्गत अशी सुश्लिष्टता आहे; तथापि ती अर्थ व शब्द यातून व्यक्त व्हावयास हवी. अर्थगुण सुश्लिष्टताहि वामन आणि भोज यानी मानिली आहे. भोज तिची व्याख्या ' संविधाने सुसूत्रता ' अशी करितो. तरीहि एकंदरीत श्लेषाला अर्थगुणापेक्षा शब्दगुणाचे महत्त्वच प्राचीनानी अधिक दिलें आहे असे वाटतें.

समता--

असाच आणखी एक शब्दगुण म्हणजे समता होय. रचनेमध्ये विषमता नसणे म्हणजे समता होय असें दण्डी म्हणतो. कांही रसोपयोगी विशेष कारण नसतां एकाच श्लोकांत, किंवा लक्षात येईल इतक्या जवळ जवळ, परस्पर-विरोधी स्वभावाची रचना झाली की विषमतेचा भास होतो. कोमलवर्ण रचने-जवळच कठोरवर्ण रचना, संपूर्ण सामासिक रचनेजवळच पूर्णपणें असामासिक रचना, एकदा संयुक्ताक्षररहित, तर एकदा संयुक्ताक्षरांनी भरलेली अशी रचना, एकच भावना किंवा रस वर्णीत असतां, म्हणजे बदल करण्याचें कारण नसतां, जर आली, तर साहजिकच वैषम्य वाटतें. समतेची किंवा वैषम्याची मूळ कल्पना एवढीच आहे, पण ती अधिक व्यापकें करतां येणें शक्य आहे. मराठी काव्यांत शुद्ध मराठी यावें हें उचित. त्यात संस्कृत शब्दांचें मिश्रण, व तेंहि मधून मधून असें होणें शक्य असतें. साहजिकच विषमता निर्माण होते. फारशी शब्दांनी ही विषमता अधिकच जाणवते. जुने शब्द आणि नवी भाषा यांची योजनाहि विषमतेस कारण होते. साधी आणि अलंकारप्रचुर अशी रचना जवळ जवळ आल्यासहि तसाच परिणाम व्हावयाचा. गंभीर आणि खेळकर लेखनशैली यांचेंहि सान्निध्य समतेस प्रतिकूल होतें. विशेष कांही कारण नसतां हें असें मिश्रण दोषास्पदच गणा-वयास हवें, व हा दोष टाळल्याने समतेचें साधन होऊं शकतें. म्हणून कदाचित् याला दोषाभावाचेंच स्वरूप आहे असें म्हणावें लागेल. कांही उदाहरणें घेतलीं

म्हणजे याचें स्वरूप अधिक विशद होईल. मोरोपंतांनी आपल्या श्लोककेकावलींत पहिल्या केकेंत 'सदाश्रितपदा सदाशिवमनोविनोदास्पदा' इत्यादि प्रौढ सामासिक रचना चारहि ओळींत केली आहे. तेथे त्या चार ओळीपुरती तरी समता साधली आहे असें दिसेल. चंद्रशेखरानीहि आपल्या 'कवितारतीं'त

अये कविमनोभवे ! सहजसंभवे ! स्वामिनी !
सुवर्णमयदेहिनी ! नवरसात्मके ! भामिनी !
प्रसादमयजीविते ! अनुविचारसंचारिणी !
चमत्कृतिविलासिनी ! रसिकसन्मनोहारिणी ॥

अशी समासप्रचुर रचना केली आहे. परंतु पहिला श्लोक संपल्याबरोबर लगेच दुसऱ्या श्लोकांत दोघांनीहि समास मोडून देऊन स्फुट रचना सुरू केल्याने एकदम निराळे कांही सुरू केल्याचा भास होतोच. एकाच श्लोकांत विषमरचना कशी झाली आहे तें चिंतामणिपेठकराच्या 'गंगावर्णना' काव्यांतील पुढील ओळींवरून दिसेल :

उदग्गुरुवासन्नहिमप्रदेशीं सारा हिंवाळाभर बर्फराशी–
खाली समाच्छन्न बसून, येतां पुन्हा वसंतर्तु सुसौख्य देतां–

या श्लोकांत पहिल्या सबंध चरणांत एकच सामासिक संस्कृत शब्द आल्यावर पुढे लगेच सारा आणि हिवाळाभर हे सुटे व मराठी शब्द अगदीच भिन्न वाटतात. बर्फराशि हा समासहि विषम आहे. 'खाली समाच्छन्न बसून' यांत दोन प्राकृत शब्दांमध्ये एक संस्कृत शब्द घातल्याने समता सर्वस्वी नष्ट झाली आहे. पटवर्धनांच्या 'बेगमेचें विरहगीत' या कवितेंत संस्कृत, फारशी व मराठी शब्दांचें विजातीय संमेलन झालें आहे हें कोणालाहि समजेल. त्याचमुळे त्या विरहगीताला मिळालेलें उत्तर एकदम लोकप्रिय झालें. 'नाथ दिल्बहारा' हा शब्दप्रयोग मिश्र आहेच, परंतु शशिवीण दीन राका' या चरणांत आलेले संस्कृत शब्द 'पडली तिला विचारा' या शुद्ध मराठी प्रयोगाशीं विषम वाटतात. 'जिवाचे सुल्तान' शिवाशिवाचे स्वामी असण्यांत अर्थदृष्ट्या वैषम्य कांही नसलें, तरी शब्ददृष्ट्या आहे. पण अर्थदृष्ट्याहि विषमता या कवितेंत आढळेल. 'छुपा नगारा' आणि 'सहारा' यांतील कल्पना परकीय आहेत, तर राकाशशीची कल्पना स्वकीय आहे. या साऱ्या गोष्टींनी प्रस्तुत कविता विषमतेचें उत्कृष्ट उदाहरण होऊं शकते. जगन्नाथाला प्रक्रमभंग म्हणजे विषमता वाटते व

त्याचा अभाव म्हणजे समता होय असे तो म्हणतो. (प्रक्रमभंगाच्या कल्पनेकरिता पुढील दोषप्रकरणातील त्याचें विवेचन पाहावें.) श्लोकरचनेंत वाक्यावाक्यात किंवा चरणांत साधलेला समतोल हा समतेपेक्षा भिन्न होय हें लक्षांत घ्यावें. त्यामुळे

भोगा न भुक्ताः, वयमेव भुक्ता । तपो न तप्तं, वयमेव तप्ताः ॥
कालो न यातो, वयमेव याताः । तृष्णा न जीर्णा, वयमेव जीर्णाः ॥

यासारखी रचना चांगली असली तरी समतागुणाचे उदाहरण होऊं शकणार नाही. तींत प्रक्रमभंगाचा दोष होऊं दिला नाही हे खरें, पण समतेपेक्षा समतोलाचेंच उदाहरण हें होईल.

कान्ति—

दण्डी इत्यादि गुणाची संख्या दहा मानणाऱ्या लेखकांनी ज्याचा उल्लेख केला आहे असा हा गुण असूनहि त्याची चर्चा विशेष झालेली नाही भरताने आपल्या व्याख्येंत तिचें केलेले वर्णन विशेष वैशिष्ट्यबोधक नाही. "मन व कान या दोहोंनाहि आल्हाद देणारें किंवा लीलादि अर्थ (?) प्रकट करणारें तें कान्तियुक्त वर्णन होय" असें त्याचे मत होतें. दण्डीने दिलेली व्याख्याहि अधिक उद्बोधक नाही. लोकप्रसिद्ध अर्थ जो असेल त्यापलीकडे न जाता सर्व लोकास प्रिय होईल अशा तऱ्हेचें वर्णन करण्यात कान्तिगुण साधतो असें तो सांगतो. अशा व्याख्यांनी त्या गुणाची नीटशी कल्पना येत नाही; पण उदाहरणानी त्याचें स्वरूप कांहीसें कळतें. दण्डीच्या उदाहरणावरून असें वाटतें की अतिशयोक्तीची कमाल तर नसावी, पण दरबारी भाषेत दिसून येणारा भाषणातील थाट तर असावा, 'आपण आज आमच्या येथे येऊन आमचें घर पावन केलें' किंवा 'आम्हांला धन्य केले' अशा तऱ्हेची लोकमान्य पद्धति या गुणास मूलभूत आहे. यापेक्षा अधिक अतिशयोक्ति नसावी; पण अगदीच 'आम्हांला फार आनंद झाला किंवा बरें वाटले' अशासारखा साधेपणाहि नसावा. हा गुण स्वरूपाने उदारता गुणाच्या एका अर्थाला जवळ आहे. पण उदारतेमध्ये एकाच विशिष्ट गुणाचा उत्कर्ष वर्णिलेला असतो, कान्तिगुणांत सामान्य वर्णनामध्येच तें असतें. वामन, भोज व जगन्नाथ यांनी रसाचें उत्कटत्व (दीप्तरसत्वम्) किंवा भडकपणा असा कान्ति-

गुणाचा अर्थ केला आहे. म्हणजे प्रथमतः हा रसाचा गुण मानिला आहे व तो रस किंवा त्याचें उत्कटत्व शब्दांनी व्यक्त व्हावयाचें म्हणून नंतर शब्दगुण तो होईल. या अर्थाने गडकरी यांच्या कोणत्याहि भावनावर्णनांत दीप्तरसत्व येत असल्याने तें कान्तिगुणाचें उत्तम उदाहरण होईल. शब्दगुण म्हणून वामनाने शब्दप्रयोग किंवा रचना यांमधील उज्ज्वलता असा कान्तीचा अर्थ देऊन उज्ज्वलतेचा अर्थ नावीन्य असा केलेला आहे असें दिसतें. ज्याच्या अभावीं जुन्याचीच झाक लेखनात येते (यदभावे पुराणच्छायेत्युच्यते) तो कान्तिगुण असें त्याचे स्पष्टीकरण त्याने केलें आहे. याहि अर्थाने गडकऱ्याचें लेखन कान्तिगुणयुक्त म्हणता येईल. तथापि एकंदरींत या गुणाचें विशेष कौतुक वा चर्चा झालेली नाही हेंच खरें.

समाधि—

या गुणाची चर्चा दण्डीने शेवटीं केली असली तरी त्याचे महत्त्व मात्र त्याने फार मानले आहे. मानवाच्या किंवा सजीव प्राण्याच्या धर्माचा आरोप निर्जीव सृष्टीवर करून वाक्यार्थास येणारी जी शोभा तीस समाधि असें नांव त्याने दिलें आहे एका वस्तूच्या गुणाचें दुसऱ्या वस्तूवर सम्यक् आधान यात होत असल्याने त्याला समाधि हें नांव योग्य होतें. ‘लतावृक्ष **अश्रु ढाळूं** लागले: ‘ वारा **उसासे टाकूं** लागला, ’ ‘ चंद्र ढगाआड **लपला** ’ ‘ कमळानी आपले **डोळे मिटले**; ’ ‘ कुमुदे आनंदित झालीं, ’ हे व अशा प्रकारचे प्रयोग समाधिगुणयुक्त होत. ही रूपके नव्हेत. ‘ प्रेम आणि मरण ’ ही कविता रूपकात्मक आहे, समाधिगुणाचें उदाहरण नव्हे रूपकांत दोन वस्तूंमधील अभेद प्रधान आहे; समाधिगुणात रूपकाचा हेतु नसून एकाचे गुणधर्म मात्र दुसऱ्यावर आरोपित होतात. अर्थात् लक्षणा आहेच. दण्डीच्या मताने हा समाधिगुण काव्याचें सर्वस्व आहे, आणि सारे चांगले कवि यावरच भर देतात. भोजाने दण्डीचीच व्याख्या मान्य केली आहे. इंग्रजीमधील Personification मध्ये असाच प्रकार बराचसा आहे. रस्किन्ने या प्रकारच्या लेखनाला Pathetic Fallacy असें म्हटले आहे. लक्षणेंत काव्य असतें, तसेंच निर्जीव सृष्टीवर सजीव सृष्टीचा आरोप करण्यामध्ये तें असतें. काव्यमय वर्णन म्हटले की तें असें असावयास हवें अशी पूर्वी काय किंवा आताहि काय, बहुतेकांची समजूत आहे. अर्थात् दण्डीने त्याला

काव्यसर्वस्व म्हटलें तें अगदी साहजिक होतें. समाधिगुणाचा हाच अर्थ अधिक ग्राह्य वाटतो. इतर अनेक अर्थ शब्द म्हणून किंवा अर्थगुण म्हणून निरनिराळ्या लेखकांनी दिले आहेत. परंतु त्यांतून कांही सामान्य अर्थ काढणें कठिण आहे. या भिन्न मतांतून इतकेंच निष्पन्न होतें की अनेकांना अनेक गोष्टी चांगल्या वाटतात व त्याचा आपल्या मतें दहा गुणांत समावेश करीत असता समाधि शब्दाच्या संदिग्ध अर्थाचा फायदा घेऊन आपली आवड किंवा कल्पना त्यांनी प्रकट केली आहे.

इतर गुण—

याप्रमाणे प्राचीनांनी मानिलेल्या दहा प्रमुख गुणांचा विचार झाला. भोजाने सांगितलेल्या इतर गुणाचें दिग्दर्शन थोडक्यांतच करणें बरें. **प्रेय** म्हणजे स्तुति करीत असतां कांही प्रिय बोलणें, किंवा अभीष्टार्थ सागणें; **सुशब्दता** म्हणजे व्याकरणशास्त्रीय शुद्धता किंवा कठिण शब्दांवरील प्रभुत्व, अथवा वाईट अर्थ असणारे शब्द न योजणें, **सूक्ष्मतेचा** अर्थ सूक्ष्म अर्थ असणें किंवा असा अर्थ असणारे पण तो व्यक्त न करणारे शब्द असणें असा आहे; **गाम्भीर्य** म्हणजे ध्वनियुक्त शब्दयोजना, किंवा कांही शास्त्रीय अर्थ असणें; **विस्तर** याचा अर्थ विस्तारयुक्त शब्दयोजना, किंवा अर्थविकास असा आहे; **संक्षेप** हा विस्ताराच्या उलट होय; शब्दास वाच्यार्थच असणे म्हणजे **संमितत्व**; विशिष्ट भाव व्यक्त करणारे शब्द किंवा अभिप्राय असणे म्हणजे **भाविक, गति** म्हणजे शब्दयोजनेंतील आरोहावरोह; **रीति** म्हणजे एखादा शब्द घालण्यास सुरवात केली की तो शेवटपर्यंत चालविणें, किंवा एका वाक्यांतील अर्थापासून दुसऱ्या वाक्यांतील अर्थ न्यायतः प्राप्त होणें; वैशिष्ट्यपूर्ण उक्ति म्हणजे **उक्ति**; प्रौढ शब्दयोजना किंवा अर्थयोजना म्हणजे **प्रौढि** इत्यादि. स्वतः भोजाला या अत्युक्त वर्गीकरणाने कितीसें समाधान वाटलें असेल तें सांगवत नाही. या सर्व गुणांत असावी तेवढी पृथगात्मता नाही, व लेखनाच्या दृष्टीने त्यांचें महत्त्वहि सापेक्षतः कमी आहे. यांतील बरेचसे गुण मम्मटाने ज्याला उक्तिवैचित्र्य म्हटलें असतें अशा प्रकारचे आहेत. लेखनांतील कोणत्याहि सुंदर प्रकारविशेषास गुणाचें स्वरूप यावयास त्याचें स्वरूप बरेचसें व्यापक पाहिजे, म्हणजे सर्वसाधारणपणें सबंध काव्यभर त्याचें अस्तित्व दिसून

यावें. अर्थान्तरन्यास हे शोभादायक असतात, तथापि त्याना काव्यगुणाची पदवी मिळत नाही; तीच स्थिति विरोधपूर्ण कोटयाची आहे. शब्दाची उलटापालट करून निर्माण झालेल्या चमत्कृतीसुद्धा याच प्रकारच्या असतात, परंतु त्यांनाहि वाङ्मयगुणांची पदवी देतां येणार नाही. ते भाषेचे, वर्णनाचे, लेखनाचे, अलंकार होत. सर्व लेखनभर त्याची आवश्यकताहि नसते. परंतु प्रसाद, माधुर्य, ओज, सुश्लिष्टता, समता, अर्थव्यक्ति इत्यादि गुणांची कोठेहि झाली तरी सामान्यत. आवश्यकताच आहे. निदान ते इष्ट आहेत.

गुण तीनच काय ?

आता मम्मट किंवा विश्वनाथ यांनी गुण तीनच असे सागून दहा गुणांची व्यवस्था या तिन्हींतच करण्याचा जो प्रयत्न केला आहे तो कितपत योग्य आहे हे पाहणें आवश्यक आहे. त्यांच्या मतें गुण होऊं शकणारे प्रसाद, माधुर्य आणि ओज हे तीनच धर्म आहेत. मम्मटाने तर 'न पुनः दश' असा दहा या संख्येचा निषेधहि केला आहे. इतर गुणांना मान्यता न देण्याचें त्याने दिलेले कारण त्रिविध आहे. पहिले असे की त्यांतील कांही या तीन गुणांतच अतर्भूत होतात. बहुधा प्रसादात अर्थव्यक्ति, माधुर्यात सौकुमार्य, ओजात उदारता हे गुण येतात असें त्यास म्हणावयाचें असावें. दुसरें कारण असे की कांही गुण दोषाभावाच्या स्वरूपाचे असल्याने त्यांना भावरूप अस्तित्व नाही. समता म्हणजे विषमतेचा अभाव, उदारता म्हणजे ग्राम्यतेचा अभाव असें त्याला सुचवावयाचें असेल. तिसरी गोष्ट अशी की त्यांतील कांही क्वचित् दोषरूप पावतात, मग त्यांना गुणाचें कायमचें स्थान कसे द्यावें ? मम्मटाने दिलेलीं हीं तीनहि कारणें पटणारीं नाहीत. त्याने सांगितलेले गुण हे इतरांपेक्षा महत्त्वाचे आहेत हें कोणालाहि मान्य होईल. तथापि त्यामुळे यापेक्षा निराळे कोणतेच गुण होऊं शकत नाहीत असे मुळींच नाही. सुश्लिष्टता आणि समता हे त्यांच्या मानाने कांहीसे गौण असले तरी त्यांचा अंतर्भाव या तिन्हीपैकी एकांतहि करितां येणार नाही. वर दिग्दर्शित केल्याप्रमाणे प्रसादाला अर्थव्यक्ति जवळ असली, तरी दोन्ही अगदी एक नव्हेत हें मागे आलेंच आहे. माधुर्य व सौकुमार्य यांची हीच स्थिति आहे. त्यांतील एक दुसऱ्यास साहाय्यक आहे, व महत्त्वाच्या दृष्टीने कमी आहे एवढ्याने ते दोन्ही सर्वस्वी एक होऊं शकत नाहीत. कांही गुण

दोषाभावरूप आहेत हें कारण तर प्रसाद आणि माधुर्य यांसारख्या गुणांवरहि उलटावयाचें. क्लिष्टत्वाभाव म्हणजे प्रसाद, आणि माधुर्य म्हणजे श्रुतिकटुत्वाचा अभाव असें त्यासंबंधी म्हणतां येणार नाही काय? किंबहुना यांची चर्चा करितांना त्यांना विरोधी असणाऱ्या कारणांचा विचार करणें हें सोईचें दिसून आलें आहे. व्यवहारांतहि खोटें कधी न बोलणारा असें अभावरूप वर्णन सत्यवचनी माणसाचें करितां येणें शक्य असतें. पण असत्य सतत कधीहि न बोलण्यानेच त्याच्या सत्यत्वाचा प्रत्यय येत राहून तो सत्यवचनी ठरत नाही काय? दया, क्षमा, शांति इत्यादि गुणांचें वर्णनहि अभावरूपाने करतां येणें शक्य आहे. पण तेवढ्याने त्यांचें भावरूपत्व नाहीसें होत नाही. मम्मटाचें तिसरें कारणहि असेंच उलटणारें आहे. कारण वीररसांत माधुर्य आणि विप्रलम्भांत ओज हे दोषरूपच ठरतील. क्वचित् दोषरूप ठरणारे इतर गुण जर त्या कारणामुळे अग्राह्य ठरले, तर कदाचित एक प्रसादगुण सोडला तर कोणताच उरणार नाही, व हॅमूलेट्‌सारख्या गोंधळलेल्या, बावरलेल्या मनःस्थितींतील माणसाच्या भावनांचें वर्णन करावयाचें असल्यास तोहि दोषरूप ठरेल. सारांश, मम्मटाने गुणसंख्या तीनवरच मर्यादित ठेवण्याचीं कारणें हीं अगदी बिनतोड आहेत असें नाही. वस्तुतः असा आग्रह धरणे अयोग्य आहे, आणि तोहि इतक्या अल्पसंख्येविषयीं. भोजाने सांगितलेली चोवीस ही संख्या जशी अनेकास पटणारी नाही. तशी मम्मटाची तीन ही संख्याहि पटणें कठिण आहे.

गुणांची ही चर्चा येथे थाबवावयास हवी. यानंतर साहजिकच दोषांच्या चर्चेकडे वळणें प्राप्त होतें. पुढील प्रकरणांत तें करावयाचें आहे.

प्रकरण ९ वें

काव्यदोष

काव्यगुणांची चर्चा संपल्यावर काव्यदोषविचार क्रमप्राप्तच होतो. कांही गुणांची कल्पना नीट यावी एवढ्याकरिता काही दोषांचा विचार मागच्या प्रकरणांतच आपण केला. पण तेवढ्याने दोषविचार संपत नाही. दोषांचा अभाव किंवा विपर्यय म्हणजे गुण असें जसें म्हणतां येत नाही, तसेंच गुणाचा अभाव किंवा विपर्यय म्हणजेच दोष असें म्हणूनहि भागत नाही. अनेक दोष असे असतात की ज्यांचा गुणांशीं विरोधसंबंधहि नसतो. त्यांना स्वतंत्र असें अस्तित्व असतें. अनुचितार्थत्व, अमंगलत्व, निहतार्थत्व, वृत्तभंग, अनवीकृतत्व इत्यादि दोष असे आहेत की त्यांचा आज मान्य असलेल्या गुणांशीं संबंध लावणें कठिण जाईल. गुणांच्या मानाने दोषांची संख्याहि फार आहे. कारण कोणतीहि गोष्ट करण्याचा सर्वोत्तम आणि बिनचूक मार्ग बहुधा एकच असला, तर चुकीचे आणि सदोष प्रकार अनंत असणें शक्य असतें. ते टाळतां यावे म्हणूनच दोषविचार प्रस्तुत असतो. सर्व दोषांचा विचार करणें अर्थात् शक्य नाही. त्यांतील जे पुनःपुनः व नेहमी घडलेले दिसतात तेवढ्यांचें सामान्य स्वरूप सांगणे एवढेंच व्यवहार्य असतें. भरतापासून बहुतेक सर्व लेखकांनी या विषयाचा विचार थोडाफार केला आहे. पुढेपुढे तर त्या विचाराचा विस्तार गुणचर्चेच्या मानाने फारच झाला. विस्ताराबरोबर सूक्ष्मताहि आली. पूर्वीच्या ग्रंथांमधून रस, अलंकार, वाक्यें व त्यांचे अर्थ, शब्द व त्यांचे अर्थ, संधि, वृत्तें इत्यादि सर्व भागांमधील दोषांची चर्चा होऊन गेली आहे. संस्कृत साहित्यचर्चेमधील या भागाचा अभ्यास केल्यास ती फार बारिक वाटली तरी, तीमध्ये तथ्य पुष्कळच होतें यांत शंका वाटत नाही. या चर्चेत अंतरंगास जेवढें स्थान मिळालें आहे, त्यापेक्षा बहिरंगास अधिक मिळाल्याचें दिसत असलें, तरी कला निर्दोष असावी याबद्दलची त्या पाठीमागची भावना मात्र स्पष्ट आहे. काव्य, शक्य तितकें दोनहि अंगांनी निर्दोष व्हावें हीच ही चर्चा करणारांची दृष्टि होती.

काव्यप्रान्तांतील दोन शिष्ट—

काव्यप्रान्तांत दोन प्रकारचे शिष्ट वावरत असतात. एका प्रकारांतील लोकांस काव्याचें बाह्यांग हें एक अगदीच कमी महत्त्वाचें अंग असें वाटतें. व्याकरण, वृत्तरचना, शब्दरूपें, वाक्यांचे परस्परसंबंध इत्यादि गोष्टी गौण असून काव्यांतील भावना किंवा कल्पनेच्या भराऱ्या याच गोष्टी प्रधान आहेत; कवि हे निरंकुश असून त्यांच्यावर भाषेचे निर्बंध घालणें चुकीचें आहे; ' शब्द बापुडा केवळ वारा ' असून वैयाकरणी लोकांनीच तो खटाटोप करावा असें यांचें म्हणणें असतें. उलटपक्षीं कांहीं लोक असे असतात की त्यांच्या भाषेंत भाषाशुद्धता, वृत्तशुद्धता, नादमाधुर्य इत्यादि गोष्टीच भरपूर असून काव्याचा आत्मा जो रस तो मात्र शून्य असावयाचा. पहिल्या प्रकारचे लोक काव्य 'कले'ची हानि करितात व दुसऱ्या प्रकारचे लोक स्वतःचीच हानि करून घेतात. काव्याचें बाह्यांग गौण खरें, परंतु त्याच्याकडे दुर्लक्ष झाल्याने त्या काव्यांत शैथिल्य, विस्कळितपणा येतो व त्याचें बाह्य सौंदर्य नष्ट होतें. आंतल्या भावसौंदर्याने कविता लोकप्रिय होऊन तिचें अनुकरण होऊं लागतें. उलट फक्त बाह्यांगाकडेच लक्ष पुरविल्यास रसादि महत्त्वाच्या गोष्टींकडे दुर्लक्ष होऊन तें काव्य लोकांत प्रिय होत नाही. याने कलेचें नुकसान होत नाही, तथापि कवीचें स्वतःचें मात्र होतें. कारण त्या लेखनांत आवश्यक तो रस किंवा काव्य उतरत नाही. चांगल्या कवीला रस-साधन आणि रसाविष्कारांतील कसब या दोनहि गोष्टी अवगत असावयास हव्यात. परंतु त्याने निदान कसब तरी नीट कमावलेलें असावें. त्याकडे दुर्लक्ष केल्यास त्याचा परिणाम केवळ आपल्या स्वतःच्या काव्ययशावर होऊन थांबत नाही. आपल्या मागून येणाऱ्या कवींना कांही भलतेंच वळण घालून दिल्याप्रमाणे होतें. तें होऊं नये म्हणूनच काव्यदोषांचा विचार करावयाचा असतो.

दोष म्हणजे काय ?—

काव्याचें ध्येय रसनिष्पत्ति करून तिचा निर्दोष असा परिपोष करणें हें आहे. अशी निष्पत्ति आणि परिपोष करण्यामध्ये ज्या ज्या गोष्टींचा अल्पहि अडथळा होईल ती ती दोषास्पद आहे असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. या दृष्टीने रसापकर्षक होणाऱ्या सर्व गोष्टी दोषस्वरूप ठरतात. रसनिष्पत्ति झाल्यावर तद्विरुद्ध असणाऱ्या भावनांचें वर्णन करणें, निर्माण झालेल्या रसाचें शेवट-

पर्यंत निर्वहण न करणें, अनपेक्षितपणें उपसंहार करणें, किंवा अकारण त्याची लाबण लावणें इत्यादि दोष स्वतः रसाचेच दोष होत. परंतु यापेक्षा कितीतरी दोष रसनिष्पत्तीचे मुख्य कारण जें अर्थग्रहण त्यामध्ये निर्माण होतात. अर्थ लवकर न समजणें, समजण्यास प्रयास पडणें, त्यांत संदिग्धता असणें, इष्टार्थाच्या पेक्षा निराळाच अर्थ व्यक्त होणें, तो नुसता निराळा नव्हे, तर अनुचित किंवा विरुद्ध असणें, या गोष्टींनाहि दोषाचेंच स्वरूप मिळतें. अर्थदोष असें त्यांना म्हणतां येईल. हे अर्थदोष बहुधा शब्दांची योजना सदोष असल्याने निर्माण होतात. अपरिचित अर्थाचे, सामान्यतः वाग्व्यवहारांत न येणारे, पांडित्यप्रदर्शन करणारे, असे शब्द आधी अर्थग्रहणास व त्यामुळे रसपरिपोषास विघातक ठरतात. यांना शब्ददोष म्हणतां येईल. यांचा अर्थाशीं संबंध असतोच; पण श्रुतिकटुत्वासारख्या दोषांचा अर्थापेक्षा नादाशीं संबंध असल्याने त्यांना केवळ शब्ददोष म्हणतां येतें. कांही दोष शब्द आणि अर्थ यांचे असण्यापेक्षा रचनेचेच दोष असूं शकतात. वृत्तभंग, दूरान्वय, प्रक्रमभंग हे दोष असे आहेत. शेवटीं कांहीना व्यापक भाषादोषाचें स्वरूप असतें. व्याकरणाच्या दृष्टीने अशुद्ध, परंतु बहुधा रचनाप्रभुत्वाच्या अभावाने तशीच राहूं दिलेली अशी काव्यरचना हें या प्रकारच्या दोषाचें उदाहरण म्हणावें लागेल. कोणत्याहि कारणाने अर्थग्रहण हें सुलभ व आल्हादकारक न होतां, कठिण होऊन रसनिर्मितीस प्रतिकूल ठरलें, व वाचकाचें मन अल्प प्रमाणांत का होईना, काव्यापासून विमुख होण्यास कारण झालें, तर दोषनिर्मिति झाली असें निःशंकपणें समजावें. या दृष्टीने प्राचीनांनी केलेल्या दोषाच्या पुढील व्याख्या पाहाण्याजोग्या आहेत.

दोष-व्याख्या —

मम्मटाने असें म्हटलें आहे की "मुख्यार्थहति" (मुख्यार्थातील विघ्न) म्हणजे दोष होय. "रस हा मुख्य होय. त्याचा आश्रय म्हणून वाच्यार्थ हा, आणि या दोहोंनाहि उपयुक्त म्हणून शब्द आदि गोष्टी यांना धरूनहि दोष असतात." वर आलेल्या विवेचनाशीं ही व्याख्या सुसंगत आहे. रसभंग होण्याचें मुख्य कारण अनौचित्य होय असें आनंदवर्धन म्हणतो. सामान्यतः जनांमध्ये जें उचित म्हणून प्रसिद्ध आहे, त्यास अनुसरून रचना करणें हीच रसाची गुरु-

किल्ली आहे असेंहि तो पुढे म्हणतो. हें औचित्य शब्दयोजना, अर्थयोजना, रचना, रस, भाषा इत्यादि सर्वच गोष्टींना व्यापून असतें. म्हणून दोष या सर्वांचेच होऊं शकतात हें अर्थात् निराळें असें त्यानें सांगितलें नाही. विश्वनाथानें दोषाची अगदी साधी सुटसुटीत व्याख्या केली आहे. रसापकर्षक असें कांहीहि दोष होय (रसापकर्षकाः दोषाः), अशी ती व्याख्या आहे. विश्वनाथानें या दोषांत कांही शरीराचे व कांही मनाचे असा भेद केलेला दिसतो. माणसामध्ये तिरळेपणा किंवा लंगडेपणा हे जसे दोष असतात, तसे श्रुतिदुष्ट, अपुष्टार्थ इत्यादि दोष होत, व मूर्खपणा हा जसा त्याच्या शरीराचा दोष नसून आत्म्याचा दोष म्हणतां येईल, तसा एखादा काव्यदोषहि काव्यात्मा जो रस त्याचा असूं शकेल. उदा. व्यभिचारी भावाचा उल्लेख त्याचा वाचक असा जो शब्द त्यानें स्पष्टपणें करणें. वामनानें दोषाची केलेली व्याख्या अभावरूप आहे. गुणांचे विपर्यय म्हणजे दोष असें तो सांगतो. गुण म्हणजे काय हें माहीत असल्यास दोषाचें स्वरूप आपोआपच समजतें, त्याची चर्चा केवळ सौकर्याकरिता करावयाची असें त्याचें मत होतें. सौकर्याकरिता म्हणजे वाचकांच्या सोईकरिता त्याचा प्रपंच वामनानें केला ही गोष्ट चांगलीच झाली. पण गुणस्वरूप समजलें की अर्थात् दोषस्वरूपहि कळलें असें मात्र नाही, व गुणांचा अभाव किंवा विपर्यय म्हणजे दोष हेंहि सर्वस्वी खरें नव्हे, हें वर आपण पाहिलेंच आहे.

संपूर्ण निर्दोषत्वाची अशक्यता—

यासंबंधी थोडासा निराळ्या स्वरूपाचा वाद पूर्वीच्या टीकाकारांत झाला होता. काव्याची व्याख्या करितांनाच प्रथम मम्मटानें आणि नंतर इतर अनेकांनी दोषाभावाचा समावेश त्या व्याख्येंतच केला. जे शब्दार्थ अदोष आणि सगुण आहेत तेच काव्य होत असें म्हणतांना निर्दोष नसेल तें काव्य नव्हे असें म्हटल्यासारखें होतें. अगदी निर्दोष असें काव्य असणें शक्य नाही हें कालिदास-काव्यांतहि मम्मटादिकांनी दाखविलेल्या दोषांवरून स्पष्ट होतें. कित्येक वेळा बारिकसारिक दोष असूनहि काव्यदृष्टीनें एखाद्या कवितेची योग्यता मोठी असूं शकते. अशा वेळीं तिला काव्य न म्हणणें अनौदार्याचें लक्षण होईल. हें जाणून विश्वनाथ व त्याच्यामागून जगन्नाथ यांनी मम्मटाच्य

व्याख्येमधील अदोष शब्दाच्या योजनेवर आक्षेप घेतला. तथापि या दोषांची काव्यदोषांस मान्यता होती असा मात्र अर्थ होत नाही. विश्वनाथाने मम्मटा-इतकीच विस्तृत दोषचर्चा केली आहे, व जगन्नाथानेहि त्याचा ग्रंथ संपूर्ण झाला असता तर खास केली असती असें त्याच्या इतर लेखनावरून वाटतें. मम्मटादिकांचा अदोषत्वावर असलेला भर काव्य शक्य तों निर्दोष व्हावें एवढ्याकरिताच होता असें समजणें हेंच उचित. दोष तितके सर्वच वाईट; ते नसावेत किंवा शक्य तों कमी असावेत ही गोष्ट कोणालाहि मान्य होण्याजोगी आहे. लहानसहान दोषांकडे अर्थात दुर्लक्ष करावें, परंतु स्फूर्तीच्या आणि उत्कट भावनांच्या बळावर कोणी कवि रचनेचे प्रमाद तसेच चालवूं लागला तर तें कवित्वाच्या दृष्टीने अनिष्टच होय.

मराठी काव्यांतील लेखनशैथिल्य—

पुढे येणारी चर्चा बरीचशी संस्कृतमध्ये झालेल्या चर्चेच्या अनुषंगाने होणार असली तरी केवळ मराठीमधील एक व्यापक दोष म्हणून लेखन-शैथिल्याचा उल्लेख प्रारंभींच करावयास हवा. प्रारंभीचें मराठी काव्य बहुतांशीं ओवी व अभंग या छंदांमध्येच लिहिलें गेलें. पद्यरचनादृष्ट्या हे दोनहि प्रकार फार शिथिल आहेत. त्यांत ऱ्हस्वदीर्घविचार महत्त्वाचा नाही. संतकवींची दृष्टि रचनेच्या बाबत विशेष काटेकोर नव्हती. त्यामुळे पुढील पंडित कवींनीहि याविषयी दाखवावी तेवढी आस्था प्रकट केली नाही. 'अर्थीरि तात्पर्य' एवढीच अनेकांची दृष्टि असे. अनेक शब्दांचीं वैकल्पिक रूपें जुन्या मराठींत जेवढीं सांपडतात तेवढी प्राचीन संस्कृतामध्ये नव्हतीं. काव्यांत तर कांहीहि ओढाताण केली तरी चालते अशीहि समजूत असावी. एक 'अजून' शब्द अजुन, अजुनि, अजूनि, अजुनियां, अजूनियां, आजोन, आजोनि इतक्या रूपांमध्ये दिसतो. वृत्ताच्या सोईकरिता वाटेल तसे फरक कवीला करितां येतात अशीच समजूत असे. वस्तुतः काव्यांतहि वाग्व्यव-हारांतील भाषाच वापरावयास हवी. नाही तर प्रसादहानीचा दोष सरळच होतो. परन्तु वृत्तप्रभुत्व विशेष नसल्याने व्यवहारांतील भाषेस सोडून शब्दांचीं रूपें कवि करीत असतात. असा शब्दरूपांतच फेरबदल करण्याचा अधिकार कोणा-सहि नाही. वृत्ताच्या सोईकरिता ऱ्हस्वदीर्घाची ओढाताण करणें म्हणजे कवीचें

पद्यरचनेवर प्रभुत्व नसल्याचा कबूलीजबाब आहे. कवीविषयी वाचकाचें मत प्रतिकूल होण्यास यापेक्षा अधिक बलवत्तर असें दुसरें कोणतेंहि कारण नसेल. ऱ्हस्वदीर्घाच्या ओढाताणीमुळे दोन दोष घडतात. पहिला म्हणजे शब्दांचे परिचित उच्चार बदलल्याने प्रथम कानालाच तें चमत्कारिक वाटल्याने श्रुति-कटुत्वाचा दोष होतो. दुसरें असें की उच्चार बदलल्यामुळे त्या शब्दाचा अर्थ निराळा वाटण्याचा किंवा अर्थ मुळींच न समजण्याचा संभव असतो. असें झाल्यास अप्रतीतत्वाचा दोष होतो. परन्तु जुन्या मराठी पंडित कवींनीहि (मोरोपंत सोडून) आणि अलीकडील पंडित नसणाऱ्या कवींनी याबाबत जबाब-दारीची जाणीव ठेवली असें म्हणतां येत नाही. त्यामुळे सूख, तूझे, तूज, पूससी सूटला, आतूरता, काल्पनीक, कौतूक, अशी रूपें योजलेलीं आढळतात. 'हृलवील विराची काया,' 'परम दिनदयाळा,' 'तुजविण सिण होतो' 'जननि विस्मित होउनि राहते,' अशी रचना खरोखर दोषास्पद होय. कवीला कांही सवलती असतात या समजुतीचें हें विकृत पर्यवसान आहे. मराठीच्या मानाने संस्कृत काव्यरचना याबाबत अत्यंत काटेकोर होती असें मान्य करावें लागतें. म्हणूनच या दोषाचा उल्लेख संस्कृत साहित्यज्ञांनी केला नाही.

वृत्तभंग--

दुसऱ्या एका दोषाच्या बाबतींत संस्कृतने हीच शिस्त पाळलेली आहे.तो म्हणजे वृत्तभंग. वृत्तभंग होऊं नये म्हणून क्लिष्टता एक वेळ संस्कृत कवि स्वीकारील, परंतु वृत्तांत चूक राहिलेली सहसा दिसणार नाही. जुन्या मराठीमध्ये प्रथम तरी ओवी व अभंग यांचाच प्रचार होता व म्हणून रचनेमध्ये शिथिलता शिरलेली होती याचा उल्लेख वर केलाच आहे. पुढे पंडित कवींनी संस्कृत वृत्तांचा आश्रय केला तरी सर्वांनीच नेहमीच संस्कृत वृत्तांची शिस्त नीट पाळली असें नाही. या दोषाचें मूळहि वृत्तरचनेवर प्रभुत्व नसणें हेंच आहे. एकदा एखादें वृत्त आपल्या कवितेकरिता कवीने स्वीकारलें की त्या वृत्ताची अक्षरयोजना व मात्रासंख्या हीच बिनचूकपणें पाळणें हें त्याचें कर्तव्य आहे. तें त्याने केलें नाही म्हणजे कर्णकटुत्वाचा दोष होऊन कवीच्या कौशल्याबद्दल वाचकाचें मत प्रतिकूल होतें. एक श्लोक एकाच प्रकारच्या चरणांत लिहावा ही सामान्य अपेक्षा. पण अज्ञाना-मुळे, किंवा असमर्थतेमुळे, किंवा दडपून देण्याच्या वृत्तीमुळे कवींच्या हातून त्यांत

चुका होतात. अनुष्टुभ् छंदांत प्रत्येक चरणांत आठच अक्षरें असतात, ' परी हें ग्रहण मच्चंद्रा पुन्हा लागेल का कदा ' या केशवकुमारांच्या ओळींत पहिल्या चरणांत नऊ अक्षरें असल्याने वृत्तभंग झालेला आहे. ' कोठुनि हे आले येथे। काल संध्याकाळीं नव्हते । या केशवसुतांच्या ओळींत दुसऱ्या चरणांत एक माता अधिक होते. काल ऐवजी कल असतें तर वृत्तभंग होता ना. गोविंदाग्रजांच्या पुढील मात्रारचनेंतहि दोष झालेला दिसेल.

ऋणानुबंधाच्या तुटल्या आतां गाठी । मग कुठल्या गाठीभेटी ॥

' ऋणानुबंधाच्या ' एवढ्या भागांत आठच मात्रा हव्या असता दहा मात्रा आलेल्या असल्याने 'अक्रूर' या जातीच्या विशिष्ट गेयतेचा भंग होऊन तें पद्य बेसूर होतें.

पद्य एक कल्पिलेलें असतें. लिहिण्याच्या भरांत अनवधानाने निराळ्याच प्रकारचें मध्येच लिहिलें जातें; त्यालाहि वृत्तभंगच म्हणावें लागतें. माधवानुजांनी आपल्या एका कवितेंत चाल चंद्रकान्ताची देऊन व बऱ्याच ओळी तशा लिहून मध्येच ' गुलाब, जाई, जुई, शेवती, बटमोगर, निशिगंध ' अशी साकीची ओळ लिहिली आहे. एक ओळ साकीची व एक ओळ फटक्याची असा प्रकार य. न केळकर यांच्या पुढील युग्मकांत आढळेल:—हिमासम जरी शुभ्र शोभते हिमप्रकृति जरि याची। तरी जागती गोड ती किती उब आंतल्या जीवाची ॥ चन्द्रकान्त, फटका या साकीस जवळ असणाऱ्या मात्रावृत्तांचा घोटाळा झालेला अनेक वेळा दिसतो. जाणूनबुजून विषम रचना करावयाची आहे असा कवीचा मानस नसल्यास या भेसळीला वृत्तभंगाचेंच स्वरूप येतें.

आधुनिक मराठींत गज्जलरचनेंत बरेंच शैथिल्य असलेलें दिसतें. गज्जल हें मात्रावृत्त नसून अक्षरसंख्येचें बंधन त्याला आहे ही गोष्ट अनेक कवि विसरतात. मात्रासंख्या सारखी असली तरी अक्षरसंख्या जर अनियमित असली, तर गज्जलाच्या नियमित गेयतेंत विकार उत्पन्न होतो. तो वृत्तभंगाच्या स्वरूपाचाच मानावयास हवा. पुढील ५-६ ओळींच्या वाचनाने हें प्रत्ययास येईल.

मोहना राजीवनयना । देइं आता दर्शना ।
तापलें विरहानलाने । पुरे झाल्या यातना ।
प्रेम अपुलें सांधलें दृढ । हेतु आला जीवना ।
लपुनि बसलीं दूरदेशीं । काय मनि तव योजना ।

पीडलें तव विरहतापें । गोड वच हें बोल ना
त्यजुनि नाही जात स्वप्नीं । येउनी तर सांग ना

या गज्जलाचें नियमित स्वरूप पुढीलप्रमाणे आहे. प्रत्येक ओळीच्या पहिल्या भागांत आठ अक्षरें, व दुसऱ्या भागांत सात अक्षरें असावीं. त्यांचा लघुगुरुक्रम – ᵕ – – – ᵕ – – । – ᵕ – – – ᵕ – ॥ असा हवा. असें झाल्यास पहिल्या चरणांत चौदा व दुसऱ्यांत बारा मात्रा सहजच येतात. हें या गज्जल-प्रकाराचें शुद्ध स्वरूप होय. वरील ओळींत मात्रासंख्या तेवढीच कायम ठेवून अक्षरसंख्या आणि लघुगुरुक्रम याबाबत इतकें शैथिल्य स्वीकारलें आहे की त्याला वृत्तभंगाचें उग्र स्वरूप खास येतें. हें शैथिल्य म्हणजे विविधता असा अर्थ घेणें कठिण आहे.

अक्षरसंख्येचें बंधन तत्त्वतः पाळलें जावें म्हणून अलीकडे अक्षराचे पाय मोडून त्यांना अर्धाक्षर म्हणजे वृत्तदृष्ट्या शून्याक्षराचें स्वरूप देण्याची अनिष्ट पद्धति रूढ होऊं पाहात आहे. या पद्धतीने पुढील प्रयोग झालेले दिसून येतात. मन्‌मुराद, पण्, होउन्, कल्‌गीच्या, उभय्‌ता, फुल्‌बाला, धुग्‌धुगे, सर्दार, गिर्की, हुर्हूर, हिर्वळ इत्यादि. मात्रासंख्या कायम राहून अक्षरसंख्येचेंहि बंधन पाळलें जातें अशी असें लेखन करणारांची समजूत दिसते. मराठीमधील अकार निभृत उच्चारण्याच्या पद्धतीमुळे, हें करणें दोषास्पद आहे याची जाणींव वाचकांस केवळ काव्य ऐकल्याने झटदिशीं होत नाही. पण भाषादृष्ट्या हें शैथिल्य अनिष्ट आहे याबद्दल मतभेद होईल असें वाटत नाही.

वृत्तभंगाचें आणखी एक कारण आज दुर्लक्षित होत आहे. जोडाक्षरापूर्वील लघु अक्षर हें उच्चारदृष्ट्या दीर्घ व्हावें हा शुद्धोच्चाराचा नियम आहे. रचना-सौकर्याकरिता इकडे दुर्लक्ष करण्याची वृत्ति आज बहुसंख्य कवींची आहे. पण ही गोष्ट अनिष्ट आहे. इतरत्र उच्चार करीत असतां जर जोडाक्षरामुळे आघात निर्माण होत असला, तर केवळ पद्यरचनेकरिता तो होत नाही असें समजणें चुकीचें आहे. त्यामुळे निश्चितपणें एक मात्रा वाढून वृत्तभंग होतो. सामासिक किंवा स्वतंत्र शब्दाच्या प्रारंभीं या आघाताचा परिणाम होत नाही असें सांगून याचें कांहीसें समर्थन करण्याचा प्रयत्न कित्येकांकडून होतो; पण तेंहि बरोबर नाही. पद्यरचनेंत गेयतेच्या दृष्टीने एकेका शब्दास स्वतंत्र स्थान नाही. एक चरण हाच त्याचा स्वयंपूर्ण विभाग होतो. तेव्हा दुसऱ्या चरणाच्या

आरंभींच जोडाक्षर आलें तर चालेल; परंतु इतर ठिकाणीं त्या चरणाच्या पोटांत कोणत्याहि शब्दाच्या प्रारंभी जोडाक्षर आल्यास त्याचा पूर्वीच्या लघु अक्षरावर परिणाम झाल्याविना राहत नाही हा प्रश्न वस्तुतः कोणाच्या वाटण्याचा किंवा मताचा नसून उच्चारशास्त्राचा आहे. मराठीमधील तुझ्या, पुण्यास, घड्याळ, खळ्यांत, नव्याने इत्यादि शब्दांत य आणि व यांस व्यंजनांचें स्वरूप नसून ते तेथे अर्धस्वर आहेत, म्हणून तेथे जोडाक्षराचा उच्चार होत नाही. तेव्हा या शब्दांचा दाखला घेऊन भागणार नाही. या दोषाची व्याप्ति किती वाढली आहे याची कल्पना यावी म्हणूनच पुढील उदाहरणें दिलीं आहेत.

(१) तुझें रूप ब्रह्मांड सारें तुझे । मदोन्मत्त त्वद्रूप गाऊं धजे ॥ —तांबे.

(२) राहो देश स्वतंत्र उत्कट तुझ्या ही एक आशा मनीं ॥—माडखोलकर.

(३) झाला निबद्धकर आणि प्रतापहीन । शिष्य श्रीधर एकटा जवळ होता ॥
—ह. स. गोखले.

(४) गर्जा जयजयकार क्रांतिचा गर्जा जयजयकार ।
अन् वज्राचे छातीवरती घ्या झेलून प्रहार

(५) सरणार कधी रण प्रभू तरी
अजून जळते आंतर ज्योती ॥ —कुसुमाग्रज.

(६) तव श्वासें जग अवघे जगतें । हास्यें तव तें हसत विकसतें ।
अखिल व्यापुनी तेज विलसतें । सौंदर्य-प्रेम तव रसरसतें ॥ —बोरकर.

अनुस्वारानेहि लघु अक्षर गुरु होतें हें सोइस्कर रीत्या कवि विसरतात याचीं उदाहरणें खालीं दिलीं आहेत.

(१) बळकट पिंजराही तूज नाही बसाया —कृ. चिपळूणकर.

(२) करुणार्ह बिचारे ते अंधळे । —तांबे.

(३) होती तामस जी, वदे गुंफुनी मी घालीन वेणी शिरीं । —माधवानुज.

(४) तरूंचीं पानें दिसूं लागलीं अंधारीं लपलेलीं । —गिरीश.

यतिभंग—

वृत्तभंगाबरोबर यतिभंगाचाहि दोष म्हणून उल्लेख करावयास हवा. कोणत्याहि पद्यांत चरण मोठा असला तर त्यांत मध्ये एक वा अधिक टप्पे असे असतात

की तेथे वाचक किंचित् काल थांबतो. त्या ठिकाणीं शब्द संपूर्ण होणें अर्थ-प्रतीतीच्या दृष्टीने इष्ट असतें. सुरू झालेल्या शब्दाचा अर्थ त्यांतील शेवटचें अक्षर उच्चारून झाल्याखेरीज समजत नाही. तेव्हा जेथे कोठे थांबावयाचें असेल, तेथे शब्द तरी संपलेला असावा अशी साहजिकच अपेक्षा असते. ती पूर्ण न झाल्यास वाचकाचा थोडा तरी विरस होतो, कारण अर्थप्रतीति अपुरी राहते. उदाहरणार्थ:—

(१) त्यांनी वाता–वरण भरतें भोवतालील साच

(२) जे उत्पत्ती धरिति समशी–तोष्ण वा उष्णदेशीं

मात्रावृत्तात सहा–आठ मात्रांचे ताल असतात. ताल पूर्ण होतांच किंचित् थांबण्याचा भास होतो. तेथे शब्द पूर्ण व्हावा हें इष्ट होय. नाहीतर ‘उत्कर्षे स्वामिनिष्ठा होती सा–चार ती’ यासारखी रचना होते. गज्जलामध्येहि ही गोष्ट लक्षांत घ्यावयास हवी. नाही तर ‘वाऱ्यावरी तरंगवि–ली गीतबांसरी, किंवा ‘तारी अभा–गिनीला, हे माधवा दयाळा’ यासारखीं स्थलें दिसतात. या गोष्टीचा अतिरेक करावयाचा असें म्हटलें तर ‘सैल अंबा–ड्यावरी शो–भे कडेची लोकर’ असें विडंबन करणें शक्य आहे. तथापि याबाबत कवींनी अधिक दक्षता घ्यावयास हवी हें उघड आहे.

यमकदोष—

यमक हा मराठी काव्यरचनेचा अपरिहार्य असा विशेष अगदी अलीकडे-पर्यंत होता. संस्कृत काव्यास त्यांची आवश्यकता विशेष अशी केव्हाच भासली नव्हती. मराठीने मात्र अगदी प्रारंभापासून त्यांचें लोढणें गळ्यांत अडकवून घेतलें होतें. तें एकदा पत्करल्यावर अर्थात् शक्य तेवढें निर्दोष तें असावें. यमक म्हणजे श्लोकांतील निरनिराळ्या चरणांत ठराविक स्थानीं कांही वर्णांची आवृत्ति होय. ती आरंभीं, मध्ये किंवा चरणांतीं होऊं शकते. अन्त्य शुद्ध यमक म्हणजे शेवटचें अक्षर आणि उपान्त्य स्वर एकच असणें होय. अधिक अक्षरें आणि त्यांच्या आधीचा स्वर एक असला तर तें यमक अधिकच चमत्कृतिकारक होतें. पण किमान अपेक्षा एवढी आहे. एक किंवा अधिक अक्षरें एक असलीं, तरी त्यांचे अर्थ भिन्न असावेत ही आणखीहि एक अट आहे. त्याच शब्दाची आवृत्ति

चमत्कृतिजनक नसते; थोडीतरी भिन्न अर्थच्छटा हवी. या दोन अटींपैकी कोणत्याहि अटीचा भंग झाल्यास तो यमकदोष होतो. उदाहरणार्थ:—

(१) स्वप्नमय चित्रा। अर्पीन मनोहर कविता ॥

किंवा (२) नमस्कार तुज पूर्णत्वा। हात जोडितें तुला अता ॥

पहिल्या उदाहरणांत पहिल्या चरणांत अंत्यवर्ण रा आहे, ता नाही; दुसऱ्या उदाहरणांत तो वा आहे, ता नाही. पण संयुक्त वर्णामधील एक वर्ण त् आहे या आधारावर हें यमक जुळविलें असें दिसतें. एकाच अर्थाचे शब्द दोन्ही ओळींच्या शेवटीं आल्याने सदोष झालेकें यमक

(१) शुक भवनिधि तरले, परि योगालाबू धरूनिया पोटीं !
एकोबाहि तरले, भवप्रस्तर दृढ धरूनिया पोटीं !

या मोरोपतांच्या आर्येमध्ये दिसतें. मराठी कवितेने यमकाचें बंधन पाळलें असलें तरी तें शिथिल बरेंच केलें आहे. कित्येक वेळा एका वर्गातीलच भिन्न अक्षरें आलीं तरी चालतें, किंवा भिन्न वर्ग असले तरी एकाच स्थानचीं अक्षरें असलीं तरी क्षम्य ठरतें. सत्य-पथ्य, फुटे-उठे, मी येथे-प्रियेतें, यापुढे-बापुडे, दुंदुभी-खुबी, नदी-नधी, हीं उदाहरणें पहिल्या प्रकारचीं असलीं, तर जातां—लाटा, कुणी—ऐकुनी, हीं उदाहरणें दुसऱ्या प्रकारचीं झालीं. ला—ळा, तुम्ही—द्रुमीं, पुन्हा—खुणा, मानसी—ही अशीं यासारखीं यमकेहि आज चालतात. उपान्त्य स्वरहि भिन्न असला तरी भागतें हें मोहक—सूख, सुरू—मरूं, धरी—पुरी, देवीचा—रक्ताचा, या उदाहरणांवरून दिसतें. यमकाच्या आवश्यकतेविषयी नवीन कवींना विशेष आस्था वाटत नाही हें स्पष्ट आहे. तथापि त्याचा स्वीकार केल्यानंतर मग तें शक्य तितकें निर्दोष करावें हें बरें. अपेक्षित अशी शब्दयोजना न येण्याने जो प्रतिकूल परिणाम वाचकाच्या मनावर होतो त्यामध्ये या दोषाचें बीज आहे.

श्रुतिकटुत्व—

शब्दाच्या अर्थाशीं ज्याचा विशेष संबंध नाही असा दुसरा एक दोष म्हणजे श्रुतिकटुत्व हा होय, यालाच दुःश्रवत्व, कर्णकटुत्व, कष्टत्व अशीं दुसरीं संस्कृत नांवें आहेत. काव्यांत गेयतेला प्राधान्य मिळाल्यावर तिच्याबरोबर माधुर्यालाहि महत्त्व मिळतें. काव्यसौन्दर्यात माधुर्याने भर पडते यांत कांहीच शंका नाही. म्हणून विशेष कांही कारण नसेल तर काव्यांतील शब्दयोजना मधुर

व सुकुमार असावी हेंच सामान्यतः योग्य होय. कर्णकटुत्वाचें मुख्य कारण म्हणजे कठोरवर्णप्रचुरता. त्यांत जोडाक्षरांची भर पडल्यास अधिकच दोष उत्पन्न होतो. एकेका शब्दामध्येंहि तो दोष घडूं शकतो. संस्कृत लेखकांनी कर्णकटुत्वाचें उदाहरण म्हणून 'कार्तार्थ्य' हा शब्द दिला आहे. कार्तार्थ्य म्हणजे कृतार्थता. या स्वरूपांतहि त्यांत कमी कठोरपणा नाही.त्याहीपेक्षा तो कार्तार्थ्य यामध्ये अधिक आहे याविषयी मतभेद होणार नाही. वार्राशि, निस्तेजस्क, रक्ताक्त, हर्यक्ष, ध्वांक्ष हे शब्दहि यासारखेच आहेत. असे अनेक शब्द एकत्र आले म्हणजे अधिकच कर्णकटुत्व येतें. पुढील ओळींत कर्णकटुत्व कसें आलें आहे तें पाहावें :—

(१) मुग्धपणें उलटें दुःख क्षुब्ध तें होतें.

(२) सुरपतिस पार्श्वी श्वा देखोनि होय न शंकिता.

नुसतीं जोडाक्षरें किंवा कठोर वर्ण येऊनच हें कर्णकटुत्व निर्माण होतें असें नाही. केवळ दीर्घवर्ण सारखे एकत्र आल्यानेहि कानांस प्रतिकूल असा परिणाम घडतो. ' सुंदर मंदिर कौशल्याने कारागीरें कोणी ' या ओळीचें उदाहरण मागे गुणप्रकरणांत माधुर्यचर्चेच्या वेळीं दिलेंच आहे. दीर्घवर्णप्रचुरतेप्रमाणे लघुवर्णप्रचुरताहि कानांस सुखद वाटत नाही. ' मुग्धासहि जडित-कनक-मरकत-नग न गमला तसा रुचिर ' किंवा ' माय अप्सरा त्यजि इस गवसली मग म्हणुनि मुनिस मुनिदुहिता ' या ओळींतून लघु अक्षरांनी केलेल्या गर्दीचा परिणाम स्पष्ट भासतो. शब्दामध्ये सुश्लिष्टतेचा अभाव असल्याने रचना तुटक तुटक झाल्यासहि कर्णकटुत्वाचा भास होतो. ' जिकडे तिकडे लगबग जिगजिग दगदग फारच फार ' या ओळीने जिगजिगीचा परिणामसुद्धा वाचकाला प्रतीत होत असल्याने इष्ट परिणामाच्या दृष्टीने ही रचना अनुकूल वाटली, तरी तीमध्ये सामान्यपणें पाहतां दुःश्रवत्व आहे हें मान्य होण्याजोगें आहे. अनेक वेळा हें दुःश्रवत्व ऱ्हस्वदीर्घाच्या अपरिचित अशा ओढाताणीमुळे निर्माण होतें. 'की' चा उच्चार 'कि' , तूंचा तुं, लक्ष्मी ऐवजी लक्ष्मि, आम्हीं ऐवजी आम्हि, माझि, तूझि, काकुस, इत्यादि प्रयोग अत्यंत चमत्कारिक वाटतात वामन पंडितांची पुढील ओळ पाहण्याजोगी आहे :—

निर्गुण जें रुप यापरिचें विणभेद सगूणहि त्या वदती.

रौद्र किंवा वीर रसाचें वर्णन चालू असतां कठोर वर्ण किंवा दुःश्रवत्व परिणामाच्या दृष्टीने इष्टच असतें असें साहित्यज्ञांचें मत आहे. ज्याप्रमाणे क्वचित्

गुणहि दोषांचें स्वरूप धारण करितात, तसे क्वचित् दोषहि इष्ट ठरतात. म्हणून त्यांचें सामान्य दोषरूपत्व अर्थात् नाहींसें होत नाही. तसेंच सबल कारण असल्याविना मात्र दोष क्षम्य ठरत नाहीत. कर्णकटु कोणतें आहे किंवा तें तसें असलें तरी क्षम्य आहे की नाही याविषयी मतभेद होण्याचा संभव आहे व शेवटीं याबाबत सहृदय-हृदयच प्रमाण होय यांतहि संदेह नाही. सर्वच दोषां-संबंधी हें खरें आहे. पण असें असलें तरी केवळ व्यक्तिनिष्ठ भावनेपेक्षा कांही वस्तुनिष्ठ असें स्वरूपहि या दोषांना असल्यानेच तत्संबंधी काही ठोकळ नियम घालणें शक्य होतें.

अशुद्धता—

शब्दांतील नादस्वरूपाविषयीचाच विचार ज्यांत प्रधान आहे अशा दोषांचा विचार येथवर झाला. येथून पुढे अर्थाचा विचार ज्यांत महत्त्वाचा ठरतो अशा दोषांची चर्चा करावयाची आहे. तत्पूर्वी अशुद्धता या व्यापक भाषादोषाचें दिग्दर्शन करणें योग्य होईल. कवीला रचनेबाबत कांही सवलती असल्या तरी अशुद्धलेखनाची सवलत नाही. जें गद्यामध्ये अशुद्ध ठरेल, तें पद्यामध्ये आल्याने शुद्ध होऊं शकत नाही. अशुद्धलेखनाने कवीच्या लेखनकौशल्याविषयी प्रतिकूल मत होतें एवढेंच नव्हे, तर अर्थप्रतीतीलाहि अडथळा होतो. अनेक अशुद्ध रूपें व प्रयोग कानांस अपरिचित वाटल्याने श्रुतिसुखांत बिघाड आणतात हा भाग निराळाच. मागे उल्लेखिलेली ऱ्हस्वदीर्घाची ओढाताण हा अशुद्धतेचाच एक प्रकार आहे; पण इतरहि अनेक प्रकार असतात. शब्दांचीं रूपे चुकीची असणें, संधि करणें योग्य असतां न करणें, व अयोग्य असतां करणें, विषम समास करणें, लिंग, वचन, पुरुष इत्यादिकांचा घोटाळा करणें, शब्दांतील विभाग तोडून मागेपुढे करणें, हे सारे प्रकार या दोषाखाली येतात. वृत्तसुखार्थ किंवा यमकसुखार्थ हे दोष करण्याचा मोह जुन्या काय, किंवा नव्या काय, कवींना होई आणि होतो. बद्ध या शुद्ध रूपाऐवजी बंदित, युगांतराबद्दल युगंतर, मनोरंजनाकरिता मनरंजन, आणि बद्दल अणि, किंवा आगळेंकरिता अगळें, हे शब्दरूपांतील फरक अनधिकृत आहेत व त्यांचें समर्थन करणें अशक्य आहे. हुंद्क्यांचे, झुर्णीस, भरंव्सा, उभय्ता हीं रूपेंहि तशींच म्हणावयास हवींत. कर्ता व क्रियापद यांमध्ये लिंग, वचन व पुरुष यांमध्ये भेद असणें हें अशुद्धच होय.

' वाटा किती तरी । तूंच निर्मिल्यासे । बालमन कसें । चुकेल ना ?

यांत वाटा निर्मिल्या आणि असे यांत वचनभेद आहे. ' धूलिने धुंद दिक् चारी ' याहीमध्ये वचनभेदच म्हणावयास हवा. चारी दिशा हें योग्य झालें असतें. ' पाकळ्या पडूं दे सुख्या ', ' केसर सारखे खरं दे ', ' त्यांची मनें आनंदु दे ' या वाक्यांतहि कर्ता अनेकवचनीं व क्रियापद एकवचनी असे होत आहे. लिंगविषयक चुकाहि होतात. "सख्या रे जीवघेणी हा सरायाचा कधी खेळ " या ओळीत जीवघेणी हें स्त्रीलिंगी रूप असून खेळ पुंलिंगी आहे. त्यास जुळेसा जीवघेणा हा शब्द कोशांत दिलेलाहि आहे. ' वरतें पटल घनाचें, नर्तन करिती महीवरी मोरें ' यांतील चुकीस संस्कृत वा मराठी कोणत्याहि भाषेचा आधार मिळणार नाही. केवळ खालील ओळीशीं यमक जुळावें म्हणूनच हें करण्यांत आले. ' तारा सुंदर, फुलें मनोहर, मनुजें सुंदर ' यांत विनाकारण मनुजाचा लिंगविपर्यास झाला आहे. वृत्ताची सोय हे कारण अर्थात् सबळ होऊं शकत नाही.

विषम समास—

सामासिक शब्दांत एकाच भाषेतील शब्द यावेत असा सामान्य संकेत आहे. प्रत्येक भाषेची उच्चाराची कांही एक विशेष ठेवण असते. भिन्न भाषांतील शब्द एकत्र आणले की अशी विषमता उत्पन्न होते. ती अयोग्य म्हणून याला दोषाचें स्वरूप येतें. इंग्रजी–मराठी, इंग्रजी–संस्कृत, किंवा फारशी–मराठी असे शब्दसमास कानाला चमत्कारिक वाटतात यात शंका नाही. संस्कृत–मराठी यांचा निकट संबंध असूनहि जागृति–माळीण, यति–नारू, स्व–झुळुकी, स्व–मुलगी हे समासहि विषम वाटतात. पाऊस–कोट, कवि–कातळ या शब्दांचेंहि तसेंच म्हणतां येईल. ' स्वजनि–हक्क–मणिखाण ' या शब्दांत तर कवीने कहर केला आहे. स्व व जनि हे शब्द संस्कृत, हक्क हा अरबी, मणि हा पुनः संस्कृत व शेवटी खाण हा मराठी अशी ही खिचडी आहे. एका भाषेंतील विशेषण व दुसऱ्या भाषेंतील विशेष्य हीं जवळजवळ आलीं तरी तोच परिणाम होतो हें निज नजर, समूम वारा, घन पाला, नाथ दिल्बहारा !, यांसारख्या प्रयोगावरून दिसून येतें. अशा ठिकाणीं संवयीचा भाग बराच असला तरी पुष्कळ ठिकाणीं दुःश्रवत्व वाटतें यांतहि शंका नाही.

संधिविश्लेष आणि पदविश्लेष—

अशुद्धतेचाच एक प्रकार म्हणजे संधि न करणें हा आहे वृत्ताच्या सोई-करिता संधि न करितां समास मात्र कायम ठेवण्यांत येतो. 'स्व–उदरांत चराचर मृत्तिका,' 'केली स्वपात्रे व्रजअर्भकांही, हीं वामनाच्या काव्यांतील उदाहरणें, किंवा उत्कंठा–अनल, प्रतिकार–अक्षम (के. सु.), प्रभात–उदय, (दत्त), जन–इच्छासामर्थ्य (यशवंत) ही उदाहरणें हा मोह जुन्यानव्या सर्वच कवींस कसा होतो हें दाखवितात. संधिविश्लेषाबरोबर पदविश्लेषहि कित्येक करितात. 'उदयगिरि दिसे सम हें मातें' या चरणांत सम शब्द गिरीला जोडून हवा; पण तसा लिहिला तर वृत्ताला जुळत नाही. म्हणून तेथून काढून तो पुढे टाकला. वृत्ताची चूक टाळली, पण अर्थप्रतीतींत विक्षेप आला तेव्हा तो काव्यदोष झाला. पुढील ओळींत असाच कांहीसा प्रकार झाला आहे असें वाटतें.

(१) तुम्ही सारे रूपे जरि सम अनंगास असला

(२) लंगोटी भर वीत रुंद, मळक्या चिंध्या शिरीं बांधुनि

यातील पदविश्लेषाचें समर्थन कांही कारणाने करितां येईल असें कोणास वाटलें, तरी '**मुळे** या अखिल जीवांना नवीशी चेतना येई' या उदाहरणांतील प्रयोगाचें समर्थन करितां येईल असें वाटत नाही. हें अशुद्धांतच घाला-वयास हवें.

अप्रतीतत्व—

अप्रतीतत्व म्हणजे कवीला अभिप्रेत अर्थ वाचकाला न समजणें. वाचकास अर्थ समजला नाही, तर अर्थात् रसपरिपोष होणार नाही. वाचकाला अभिप्रेत अर्थ न समजण्यास कवीची शब्दयोजनाच नीट नसते असें अनेक वेळा होतें. शब्दयोजना नीट अनेक प्रकारांनी होत नाही. पूर्वीच्या लेखकांनी त्याचे चार भेद केले आहेत. एक अप्रयुक्त, दुसरा अवाचक, तिसरा निहतार्थ व चौथा अप्रतीत. अप्रयुक्त म्हणजे व्याकरणदृष्ट्या शक्य व शुद्ध असूनहि व्यवहारांत मात्र शब्द त्या स्वरूपांत फारसा योजला जात नाही. दैवत किंवा पद्म हे शब्द नपुंसकलिंगीं वापरण्याचाच प्रचार आहे. त्याऐवजी कोशांत दिले आहेत म्हणून पुल्लिंगी योजल्याने विनाकारण अपरिचितत्वाचा भास उत्पन्न होतो.

आलय शब्दासंबंधी तेंच म्हणतां येईल. व्याकुळावें, प्रसिद्धणें, इत्यादि क्रियापदेंहि अशींच काव्यांत तरी अप्रयुक्तच म्हणावीं लागतील. तीं इतर वाङ्मयांत दररोजच्या व्यवहारांत रुळलीं की अप्रयुक्त राहणार नाहीत. पण तोंपर्यंत तरी अप्रयुक्त होत. व्याकरणदोष नसूनहि काव्यदोष होणें शक्य असतें तें अशा ठिकाणीं. अप्रयुक्त दोष बहुतांशीं शब्दाच्या बाह्यरूपाशींच संबद्ध आहे. अवाचकत्वाचा संबंध अर्थाशीं अधिक आहे. शब्दाचा रूढार्थ निराळा असून तो शब्द निराळ्या अर्थानें कवीनें वापरला असला, तरी तो शब्द त्या निराळ्या अर्थाचा वाचक नसल्यानें हा दोष घडतो. 'परि तेंच **अपांग** जाहलें। वसनाच्छादन सावधानिलें। या ओळींत अपांग शब्दाचा रूढार्थ डोळ्याचा कोपरा असाच आहे. अंगापासून दूर असा व्युत्पत्तिदृष्ट्या कदाचित् बरोबर होईल असा अर्थ आज तरी त्याला नाही. तेव्हा त्या अर्थाचा तो शब्द वाचक होऊं शकत नाही. तो दुसरा अर्थ वाचकांस प्रतीत होत नसल्यानें यालाहि अप्रतीतत्वच म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. अवाचकत्व हें अप्रतीतत्वाचें कारण आहे इतकेंच. '**वनमाला**' शब्दाचा अर्थहि 'वन्य फुलांची माला' असा रूढ आहे; वनांची माला असा नाही. बालकवींनी 'गिरिकुहरें वनमालाहि। दरी दरी घुमवित येई॥' या ओळीमध्ये मात्र त्या अर्थानें तो शब्द योजला आहे. '**फुलेल** शिंपित किंवा कोणी नवा फुलारी आला' या ओळींतहि फुलेल या अत्तर या अर्थाच्या शब्दाला कांही निराळा अर्थ दिलेला दिसतो. कारण फुलारी म्हणजे फुलमाळी होय. त्याचा फुलांशीं संबंध असला तरी अत्तराशीं असतो असें नाही. शिवाय अत्तर शिंपित येण्याची कल्पना अतिशयोक्तच ठरेल. 'शशिवीण दीन **राका**। पडली तिला बिचारा॥' या माधव जूलियन् यांच्या ओळींत राका शब्दाचा साधी रात्र असा अर्थ घेतला आहे. तो तसा नाही. राका म्हणजे पौर्णिमेची रात्र होय. त्या रात्रीं शशि असणारच. अप्रतीतत्वाचा तिसरा प्रकार म्हणजे निहतार्थत्व. एखाद्या शब्दास दोन अर्थ मुळांत असतात, पण त्यांपैकी एक कमी प्रसिद्ध असा असतो. प्रसिद्ध अशा अर्थामुळे हा कमी प्रसिद्ध अर्थ हतप्रभ होतो. इतका की तो लक्षांतहि चटकन् येत नाही. अशा वेळीं तो शब्द या कमी प्रसिद्ध अर्थाच्या दृष्टीनें निहतार्थ होतो. उदाहरणार्थः— 'त्वच्छुद्धीस वनीं करीत असतां शोकाग्निया निर्भरीं' या ओळींत शुद्धि याचा अधिक प्रसिद्ध अर्थ शुद्धीकरण असून शोध हा फारच कमी

परिचित आहे. त्यामुळे 'तुझा शोध करीत असतां' हा साधा अर्थ प्रथम प्रतीत होतच नाही. 'तुला **सत्पात्राची** सतत असते संगति बरी' या उदाहरणात सत्पात्र हा शब्द चांगले भांडें या वाच्यार्थापेक्षा योग्य व्यक्ति या अर्थानेच इतका परिचित आहे की हा पहिला वाच्यार्थ लक्षांतच येईनासा झाला आहे. 'आहे मी द्विज, यामुळे **चपलता** अंगीं स्वभावें असे' या ओळीमध्येहि 'चपलता' याचा हालचालीमधील विशेष गति असा अर्थ मराठीमध्ये इतका रूढ आहे की संस्कृतमधील धिटाई हा त्याचा मूळ अर्थ निहत झाला आहे असेंच म्हणावें लागेल. केवळ मराठी वाचकाच्या तो लक्षांतहि यावयाचा नाही, व म्हणून अप्रतीतत्वाचा दोष होतो.

अप्रतीतत्वाचा मुख्य दोष म्हणजे अर्थ न समजणें. तो दोष शब्दाचा उपयोग व्यावहारिक सर्वजनपरिचित अर्थानें न करिता शास्त्रीय पारिभाषिक अर्थानें केला असतां घडतो. हे पारिभाषिक अर्थ त्या त्या शास्त्राची चर्चा चालू असता ती चर्चा करणारांना सहज समजतात; परंतु काव्य म्हणजे ही शास्त्रीय चर्चा नव्हे. तेथे त्या शब्दांचे व्यवहारांतील अधिक परिचित अर्थच मुख्य अर्थ असतात. ऋण, धन हे शब्द वजा, अधिक या अर्थानें शास्त्रांत रूढ असले तरी काव्यांत ते अप्रतीतच राहणार. प्रतिज्ञा म्हणजे नैयायिकांच्या पंचावयवी हेतूमधील पहिला अवयव, किंवा तर्क म्हणजे साधी कल्पना नसून अशक्यता-दर्शक हेतुपद्धति (Reductio-ad-absurdum) असे अर्थ खरे असले, तरी ते काव्यांत आल्यास अर्थबोधाला अडथळाच आणतात. यांत आलेला हेतु शब्दहि असाच पारिभाषिक आहे. काव्य हें शास्त्रज्ञ-पंडितांच्याकरिता नसून सामान्य रसिक जनांकरिता आहे. त्यांना शास्त्रीय चर्चेची अडचणच होते. काव्याच्या मिषानें वेदान्त पाजण्याचा वामन पंडिताचा प्रयत्न यामुळेच त्यांतील काव्यास मारक ठरतो.

अप्रतीतत्वाचे कांही आधुनिक प्रकार—

परकीय भाषेंतील अपरिचित शब्द हे केवळ मराठी जाणणाऱ्यांच्या दृष्टीने अप्रतीतच होतात. असे शब्द मराठींत यावेत की न यावेत याबद्दल मतभेद होईल. पण ते काव्यांत योजण्यांत दोष होतो याबद्दल एकमतच होईल. कलन्दर, मलायम कदती इत्यादि शब्द पटवर्धनांनी काव्यांत योजले. त्यां वेळीं ते

निखालस अप्रतीत होते. आजहि त्यांची स्थिति विशेष बदलली आहे असें नाही. हीच गोष्ट जुन्या शब्दांच्या पुनरुद्धाराची आहे. मा=मग, केवा=निधि, पातेजणें= विश्वास ठेवणें, पंचू=पंजा किंवा हुशार हे शब्द आजच्या भाषेंत अप्रतीत आहेत. ते चांगले असतील, त्यांचा उद्धार करणें हें भाषेच्या दृष्टीने इष्टहि असेल. पण त्याचा हा उद्धार इतरत्र करावा. ते आजच्या भाषेंत रूढ झाले की मग त्यांचा उपयोग सुखेनैव करावा. काव्य हें त्या जीर्णोध्दाराचें योग्य स्थल नव्हे. जी गोष्ट जुन्या शब्दांची तीच आजच्या परंतु प्रादेशिक शब्दाची होय. हे शब्दहि विशिष्ट प्रदेशांत रूढ असले तरी ग्रांथिक भाषा जाणणाऱ्या अनेकांना माहीत नसतात. शीर, मशिंग, चुडतें, रेन्देर इत्यादि शब्द गोमांतकीय भाषेंत सुपरिचित आहेत, पण इतरांना ते अपरिचित आहेत. कवि केंद्रीय भाषेंत जर लेखन करीत असेल, तर शक्यतों तेच शब्द त्याने योजावेत हें बरें. प्रांतिक शब्दांप्रमाणेच विशिष्ट मंडळें किंवा कंपू यांच्यामध्येच रूढ असणाऱ्या शब्दांचें आहे. झुरं या रविकिरणमंडळांतच रूढ असणाऱ्या शब्दाचें असें झालें आहे. ‘कवि-कातळ’ या शब्दालाहि त्यांतील सभासदांच्या मनांत जो कांही आपुलकीचा अर्थ आहे, तो इतर वाचकांस कळणार नाही. अप्रतीतत्वाचे हे आधुनिक प्रकार नित्य दोषात्मक नाहीत. ते शब्द रूढ झाले की त्यांमधील अप्रतीतत्वाचा भाग नाहीसा होतो. संस्कृत काव्यांत यमकाकरिता अप्रतीतत्वाचे प्रकार क्षम्य मानले गेले होते. पण यमक ही नेहेमीची आवश्यक बाब होऊन बसल्यावर ही सवलत देण्यांत अर्थ नाही. नाहीतरी यमकासारख्या शब्दालंकारा-करिता अर्थदृष्टया दोष पत्करणें यांत विशेष शहाणपण नाही.

क्लिष्ट, गूढ आणि संदिग्ध—

अर्थबोधाला अडथळा आणणाऱ्या शब्ददोषांबरोबर साहजिकच एकंदर लेखनांतच अर्थबोधाची अडचण उपस्थित होणारे कांही दोषप्रकार येतात. यांपैकी क्लिष्टत्वाची कल्पना प्रसादगुणचर्चेच्या वेळीं आलीच आहे. हा दोष बहुधा पंडित कवींकडून होतो. पांडित्यप्रदर्शनाकरिता म्हणून, किंवा इष्टार्थ सुगमपणें सांगणें ही एक खरोखरच अवघड कला असल्याने, त्यांच्याकडून असें लेखन होतें. मोठमोठे सामासिक शब्द, किंवा वर उल्लेखिलेले अप्रतीतिदोषास पात्र असणारे शब्द योजल्याने क्लिष्टता येते. त्यांत रचना, दूरान्वित असल्यास

किंवा वाकडीतिकडी असल्यास क्लिष्टत्वामध्ये भर पडते. संस्कृतमध्ये सोपे वाटणारे समास मराठींत अवघड वाटण्याचा संभव बराच असतो. मन्दोर्मिमालाकुला, लतिकातरुगणसिंजित, ग्रंथावलोकनविकस्वररूप, निशानिटिलराग, गलत्-प्रेमनेत्रांबुपूर, कांचीक्वणत्कारिणी इत्यादि शब्द निव्वळ मराठी वाचकास तर राहोच, पण संस्कृतशीं थोडा परिचय असणाऱ्यांनाहि जरा अवघडच वाटतील. मोठमोठे सामासिक शब्दच नव्हेत, तर व्यवहृति, अवधीरणशंका, अक्षमाई इत्यादि लहान आणि सुटे शब्दहि या क्लिष्टतेस कारण होतात. पुढील श्लोकामध्ये साधा अर्थहि कसा अवघड शब्दांत सांगितला आहे तें दिसून येईल :

प्राग्जन्मि पेरिलिं सकंटक वृक्षबीजें । त्याचेंच आज सखि जंगल दाट माजे;
मंदाकिनीपरि तिथे परि वाहुनी तूं । सुस्निग्ध नित्य करिसी मम जीववस्तु.

क्लिष्टता बहुतेक गूढ काव्यांतूनहि आढळते. पण गूढता हा शब्ददोष म्हणण्यापेक्षा पद्धतीचा दोष म्हणणें योग्य होईल. चमत्कृतिपूर्ण रूपक, अत्युक्ति, विषयाचा मूळचा अवघडपणा, यांमुळे या गूढतेमध्ये मनोरमता येण्याऐवजी त्रासदायकपणाच अधिक येतो. 'बी' कवींच्या 'पिंगा' किंवा 'चाफा' या कवितांतून याचा प्रत्यय येतो. त्यांतील गूढार्थ उकलणें म्हणजे बुद्धीची कसरतच होय. विचारांचा भावनेवर अवास्तव पगडा बसल्यास सुगम काव्यरचना होत नाही. सुनीतासारखा काव्यप्रकारहि यामुळे बराचसा क्लिष्ट वाटतो. उच्च विचारांस परिश्रमानेच अभिव्यक्ति मिळते, व त्यांचा अर्थहि परिश्रमानेच समजून घ्यावयाचा असतो हें खरें. तथापि अपरिहार्य असला तरी क्लिष्टता हा दोष अशा काव्यांत येतो हें मान्य करावयास हवें. अपरिहार्यतेने त्याचें दोषस्वरूपच नाहींसें होत नाही. असा विचारप्रधान काव्यार्थहि प्रसादपूर्ण पद्धतीने सांगतां आल्यास त्यापेक्षा अधिक कवित्व तें कोणतें! गहन विचार नसतांनाहि काव्य मोरोपंतांच्या लेखनाप्रमाणे क्लिष्ट झाल्यास तो दोषच म्हणावयास हवा.

या दोन दोषांस जवळचा दोष म्हणजे संदिग्धता. एखाद्या शब्दाचे एकापेक्षा अधिक अर्थ संभवनीय असतां कोणताच निश्चितपणें कळत नसेल तर संदिग्धता उत्पन्न होते. क्लिष्टत्वाइतकें हें त्रासदायक न वाटलं तरी अर्थबोधाच्या दृष्टीने तें अधिक फलदायक होतें असें नाही. किंबहुना क्लिष्ट असलं तरी प्रयत्नाने अर्थ निघाल्यावर त्याबद्दल शंका तरी नसते. संदिग्धत्वांत क्लिष्टता नसतांहि

अर्थाचा निश्चय होत नाही. उदाहरणार्थ पुढील श्लोक पाहावा. 'कांहीतरी' या काव्यसंग्रहाचें नामकरणविवेचन करणारा तो श्लोक आहे :

> ह्या मोठया जगतास अल्प इतुकें हें होय ' कांहीतरी '
> ज्ञानेशादि महान् कवी, खचित हें भाषेस ' कांहीतरी '
> कोणाला खुपलें, कुणास खपलें, त्यांनाहि ' कांहीतरी '
> माझें मद्‌हृदयांतलें म्हणुनि जें, तें हेंच ' कांहीतरी '

या श्लोकाच्या चारहि ओळींत एकच ' कांहीतरी ' हा शब्द आला आहे. यमकाच्या नियमाप्रमाणे आणि कवीच्या अभिप्रायाप्रमाणे या चारहि शब्दांचा वेगवेगळा अर्थ असावा असें समजावयास हवें. हे चार अर्थ कोणते तें ठरवणें आधी कठिण, व मग कोणता अर्थ कोठें घ्यावयाचा हें ठरवणें आणखी कठिण आहे. कांहीतरी याचा सर्वात अधिक परिचित अर्थ म्हणजे विशेष वैशिष्ट्यपूर्ण, चांगलें नसलेलें, पण निश्चितपणें वाईट म्हणतां येणार नाही असें, महत्त्वाचें नव्हे, असा आहे. दुसरा अर्थ म्हणजे फार नसला तरी थोडा का होईना अर्थ किंवा महत्त्व त्याला आहे असा होईल. पुस्तकाचें नांव म्हणून एका अर्थाची कल्पना करितां येईल. चौथ्या अर्थाची स्पष्ट कल्पना करणें कठिण आहे. चारहि अर्थ मिळाले असे म्हटलें, तरी ते कसे व कोठे लावावयाचे ही अडचण राहतेच. उदाहरणार्थ, दुसऱ्या ओळींत ज्ञानेशादि कवींचा उल्लेख करून कवीस पुढे आत्मविश्वास प्रकट करावयाचा आहे की विनय दाखवावयाचा आहे हें समजत नाही. मराठी भाषेत ज्ञानेशादि महान् कवि होऊन गेले असले, तरी माझें हें पुस्तक कांहीतरी योग्यतेचे खचित ठरेल असा अर्थ अभिप्रेत आहे की त्यांच्या काव्यांपुढे माझें हें लेखन खासच कांहीतरी ठरणार असा अर्थ आहे, हें समजावयास मार्ग नाही. तीच स्थिति थोड्या फार अंशाने पुढील ओळीचीहि आहे. खपले आणि खुपलें हे दोन शब्द भिन्नार्थक आहेत, एवढेंच नव्हे तर विरोधार्थक आहेत, तेव्हा त्यांच्यापुढील ' कांहीतरी चे दोन विरुद्धार्थच व्हावयास हवेत. तेहि संदिग्ध राहतात. शेवटीं 'मद्‌हृदयांतलें' म्हणून असलें तरी त्याला कांहीतरी हें नांव कां मिळावें तेंहि अस्पष्ट आहे. सारांश, या श्लोकाचा अर्थ फार संदिग्ध राहतो. अर्थबोध आणि त्याच्या द्वारे रसपरिपोष नीट होण्यास संदिग्धता प्रतिकूल ठरत असल्याने साहजिकच दोषामध्ये तिचा अंतर्भाव होतो.

न्यूनपदत्व—

शब्द असूनहि अर्थबोधांत अडथळा होत असल्याचें आपण येथवर पाहिलें. अर्थबोधास आवश्यक असूनहि शब्दच कमी पडल्यामुळे तो बोध होत नाही असेंहि होतें. गद्यापेक्षा पद्यरचना ही अवघड जाते. या कारणाने मनांतील सर्वच अर्थ कवीला शब्दांनी व्यक्त करितां येत नाही असें अनेक वेळा होतें. केव्हा केव्हा सबंध वाक्यार्थच किंवा महत्त्वाची गोष्ट सांगावयाची राहते. अशा वेळी कवि कांही टीप देऊन, किंवा भूमिका विशद करून अर्थबोधास मदत करितात. अशा टीपा द्याव्या लागणें हें गौणच होय. कवितेचा अर्थ तिच्या संदर्भासह टीप न देताच वाचकास समजावयास हवा. कवितेच्या अंगांतच सर्व अर्थ समजून देण्याचें सामर्थ्य हवें. फार झाल्यास उरलासुरला अर्थ तिच्या मथळ्यांत व्यक्त व्हावा. एवढ्याने भागत नाही म्हणून टीपा द्याव्या लागतात. याला नेयार्थता म्हणतात. कवितेमध्येहि श्लोकाश्लोकांत किंवा दोन कडव्यांच्या-मध्ये कांही अर्थ अध्याहृत घ्यावा लागत असल्यास तेथेहि नेयार्थतेचा दोष होतो. तो अधिकच दोषास्पद होय. याला व्यञ्जना म्हणतां येत नाही हें आपण गुणप्रकरणी पाहिलेंच आहे. जेथे सबंध वाक्यार्थ नव्हे, पण दिलेल्या वाक्यांतील कांही अर्थ व्यक्त करण्यास शब्दच उपस्थित नसतात, तेथे न्यूनपदत्वाचा दोष होतो. अशा वेळी अर्थ अगदी समजत नाही असें नाही. संदर्भ व वाक्यरचनेचा झोक यांवरून अर्थाचें अनुमान करितां येतें. पण अनुमान करावें लागणें हें इष्ट नव्हे. त्याना अर्थ सुलभ अर्थप्रतीतीचें प्रमाण कमी आहे व म्हणून प्रसादगुण कमी आहे असा होतो. शब्दांची काटकसर येथे इष्ट नसून अर्थबोधास प्रति-कूलच ठरते. उदाहरणार्थ पुढील ओळ पाहावी :—

मृदुल इतकी, नच मना बोचणारी; । प्रबल इतुकी, दृढपाश घालणारी ।

यात दोनहि चरणांत वाक्यरचनेच्या दृष्टीने ‘ की ’ हें अव्यय यावयास हवें म्हणजे चरणांतील दोन वाक्यांशांचा कांही संबंध आहे हें पटकन् लक्षांत येतें. याशिवाय ‘ही जितकी मृदुल आहे, तितकीच प्रबल आहे हा अर्थ यावयास, तशीच, तथापि, पुनः, परंतु अशासारखा किंचित् विरोधदर्शक शब्द तेथे असावयास हवा. त्याविना ती विरोधचमत्कृति सहज प्रतीत होणार नाही. मागे संदिग्धतेचें विवेचन करितांना एक ओळ दिलेली होती तीच पुनः

एकदा या दृष्टीने पाहण्याजोगी आहे. ती अशीः--ज्ञानेशादि महान् कवि, खचित हें भाषेस कांहीतरी. येथे ज्ञानेशादि महान् कवि या शब्दसमूहाला क्रियापदाच्या अभावी केवळ उद्गारवाचकाचें स्वरूप आलें आहे. ते महान् कवि असले तरी माझे लेखन माझ्या भाषेस कांही ना कांही उपयुक्त व महत्त्वाचें ठरेल, किंवा ते मोठे आहेत, त्याच्या पुढे हे कांहीतरीच ठरेल असा कोणता तरी अर्थ स्पष्ट होण्यास कांही शब्द यावयास हवेत. ते कमी पडल्याने न्यूनपदत्वाबरोबर संदिग्धताहि आली. मागे प्रसादगुणाची चर्चा करितांना जीवांच्या जळत्या ज्योति । आकाशीं तारा होती । मोलाचीं माणिकमोतीं । ही ओळ उद्धृत केली होती. तीमध्येहि न्यूनपदत्व दिसतें 'मोलाची माणिकमोती' हे शब्द लोंबकळत पडून अर्थबोध नीट होत नाही. मग वाचकाने आपली कल्पना चालवून कांहीतरी अर्थ लावून घ्यावा असे होतें.

कित्येक वेळा न्यूनपदत्वाने अर्थबोधास केवळ अडथळा होतो असें नाही. आवश्यक तो अर्थ स्पष्टपणें व्यक्त न झाल्याने तोटाहि होतो. उदाहरणार्थ :– 'गंगे! तुझें वंदिल तोय मातें!, स्वप्नीं न पाहे नर तो यमातें' या ओळींत स्वप्नीं या शब्दापुढे हि हें अव्यय हवेंच. यम स्वप्नीं न दिसतां प्रत्यक्षामध्ये दिसला तर फायदा काय? म्हणावयाचा हेतु असा आहे की गंगावंदन झालें की मनुष्य मरणाच्या भीतीपासून मुक्त होतो. तेव्हा यम स्वप्नांतसुद्धा दिसत नाही, प्रत्यक्षांत काय दिसणार असें वाक्य पाहिजे. हि हें अव्यय याप्रमाणे अपरिहार्य आहे. 'हि' प्रमाणे केव्हा केव्हा 'च' अव्ययाचेंहि होतें. उदाहरणार्थः—

माझ्या मानसमंदिरीं विहरतो कोणी मुखेन्दू दुजा ।
कां शंका हृदयीं अशी प्रियतमे! आहे न का मी तुझा ॥

येथे नायिकेच्या मनांत नायकाच्या एकनिष्ठ प्रेमाविषयी शंका आली आहे, व नायकास तिचें निराकरण करावयाचें आहे. तेव्हा नुसतें 'मी तुझा आहे' एवढ्या आश्वासनावर भागणार नसून 'तुझाच' आहे, म्हणजे इतर कोणी त्या प्रेमांत भागीदार नाही असा अर्थ व्यक्त व्हावयास पाहिजे, म्हणजे वाच्यच असावयास हवा. च हें अव्यय घातल्याखेरीज तें होणार नाही. हें न्यूनपदत्व तर खरेंच, पण जें बोलून दाखवावयास हवें, म्हणजे वाच्य असावयास हवें, तें बोललें गेलें नाही असें त्याचें थोडें अधिक स्वरूप आहे; म्हणून त्यास 'अन-

मिहितवाच्य ' असें नांव दिलें आहे. नेयार्थ किंवा अनमिहितवाच्य शेवटीं शब्द कमी पडल्यामुळेच होत असल्याने न्यूनपदत्वांतच त्यांचा अंतर्भाव येथे केला आहे.

अधिकपदत्व—

न्यूनपदत्वाच्या उलट अधिकपदत्व होय. आवश्यक नसतां शब्द वृत्ताच्या सोईकरिता किंवा इतर कारणामुळे घातल्याने विनाकारण वाचनाचे श्रम होऊन त्यापासून अर्थप्राप्ति कांही विशेष होत नाहीं हें या दोषाचें कारण होय. आगंतुकाची आणि अशा शब्दांची स्थिति सारखी असते. त्यांचें सुस्वागत कोणीच करीत नाही. पुढील उदाहरणांनी या दोषाचें स्वरूप स्पष्ट होईलः—

(१) सख्या वाचका ! गीत कवीचें ऐकुनिया निज कानीं,
(२) नवशिशूवरिल या जननिची सुममता,
(३) स्वतनुजां कुरवळी, रमुनिही रमविते,

पहिल्या उदाहरणांत निज शब्द अनवश्यक आहे. माणूस आपल्याच कानानी ऐकतो; इतरांच्या नाही. दुसऱ्या उदाहरणांत ' सु ' ची आवश्यकता नाही. जननीची ममता म्हटल्यावर 'सु'ची गरज कोठे राहते. तीच गोष्ट पुढील ओळीं-तील ' स्व ' ची आहे. तनुज याचा अर्थ स्वतःच्या तनूपासून झालेलीं म्हणजे आपलींच मुलें. तेव्हा ' स्व ' शब्दाने पुनरुक्तीच होते. वृत्ताच्या सोईकरिता ' सु ' हें अक्षर इतर शब्दांना जोडण्याची वृत्ति कवींमध्ये दिसते. यमकाकरिताहि केव्हा केव्हा अधिक पद येतें. पुढील दोन ओळी पाहाव्या :—

मात एकला समचित्ताने कमंडलूचा ओढा ।
गीत आपुलें धीटपणाने छेडित होता थोडा.

येथे यमकाकरिता आलेला थोडा शब्द फारच चमत्कारिक पडला आहे. तो आवश्यकहि दिसत नाही. त्याच्या पुंलिंगी रूपावरून तो ओढा याचें विशेषण आहे असें वाटतें. पण थोडा ओढा असें म्हणत नाहीत. लहान ओढा म्हणतात. थोडें गीत म्हणावें तर तेंहि नीट दिसत नाही. छेडित होता या क्रियेचें विशेषण घेतलें तरीहि तें धीटपणाने या विशेषणाच्या अर्थाशीं विसंगत दिसतें. धीट-पणानेच गीत छेडावयाचें असेल तर तें थोडें कां असावें हें समजत नाही. त्या ओळींतील मुख्यार्थाला थोडा शब्दाच्या अर्थाची गरज दिसत नाही. जगांत

कांहीहि चालो किंवा घडो, मी आपला माझें गाणें गात राहणार एवढाच अर्थ अभिप्रेत आहे. त्यांत थोडा शब्दाच्या अर्थाला स्थानच नाही.

कांही शब्दाचा उपयोग जवळजवळ जाणूनबुजून पादपूरणार्थ केलेला असतो. त्याना निरर्थक म्हणण्यात येतं. संस्कृतमध्ये च, वै, तु, हि हीं चार अव्ययें अशीं उपयोगांत येत. मराठीमध्ये अहो, अहा, रे, हो, तत्त्वतां, पहा, चि, हि हे शब्द असे पादपूरणार्थ घातले जातात. क्रमाने पुढील ओळींत त्यांचा असा उपयोग केलेला दिसेल :—

(१) वृत्तें मनोरम विचित्र मला न येती।
एका रसातहि गती न असे **अहो** ! ती.
(२) गेला दाटुनि शांत तो रस **अहा** ! तेणें मदभ्यंतरीं
(३) पक्षि मनोहर कूजित **रे**। कोणाला गातात बरें ?
(४) या दृष्टीपुढतें पुन्हा बघतसें अद्रीश ते **हो** असे.
(५) अग्निच्या जिभा अरिशर की **तत्त्वता**
(६) जसें जननिला **पहा** ! स्वशिशुचें नवें बोबडें
निरर्थक तथापि तें वच कसें बहु आवडे.
(७) त्यांचा संगम पाहतां स्थल**चि** तें भासे त्रिवेणी तट
(८) तीचे डोंगर उंच खोल**हि** नद्या डोळ्यापुढे पाहतों—इत्यादि

याचाच दुसरा प्रकार म्हणजे संबोधनात्मक विशेषणें होत. प्रिये, सये, सजणे, सखि, सुमति, सुदति, अये यांचा उपयोग शृंगारविषयक कवितांतून केलेला निदान जुन्या काव्यांत तरी आढळतो. पूर्वीच्या रामायण, महाभारत या ग्रंथांतून पांडव, भारत, कौंतेय, पार्थ, राघव किंवा रम्भोरु, सुश्रोणि इत्यादि शब्द निरर्थकच बरेच वेळा येत अर्थात् हा मोठा दोष नाही. तथापि अनवश्यक शब्द पादपूरणार्थ घालावे लागणें हें कविकौशल्यास फारसें भूषणावह नाही, व कवीची ही उणीव काव्य वाचीत असतां वाचकास सारखी बोचत राहणें रसास्वादाच्या दृष्टीने मोठेसें हितावह नाही.

अधिकपदत्वाचा एक प्रकार पुनरुक्ति होय. कांही पुनरुक्ति सकारण असली व तिने विशिष्ट परिणाम साधत असला, तरी सामान्यपणे ती दोषरूपच असते. इष्टार्थ एका शब्दाने व्यक्त होत असूनहि रचनेच्या सोईकरिता कवि त्याच अर्थाचा दुसरा शब्दहि घालतो त्यावेळीं तो खरोखर अनवश्यकच असतो. त्यालाहि

अधिकपदच म्हणावयाला हरकत नाही. जसें :—'सहजमधुर रूपा काय शोभे न अंगीं,' 'जो उत्तराशेरित रम्य फेकी । कटाक्ष तो हा पथ आक्रमी की ' या श्लोकार्धात ईरित आणि फेकी या दोन शब्दांचा मूळ अर्थ एकच आहे. ' मुकुल-कलिकेपरि गाल हे फुगीर ' या चरणांत मुकुल व कलिका यांचे अर्थ एकच आहेत हें कवीच्या लक्षांत आलेलें दिसत नाही. ' भयाण अन् भेसूर ', ' भयंकर भयाणता ' या शब्दप्रयोगांनी कदाचित् परिणाम अधिक साधला असला, तरी ती पुनरुक्ति आहेच परिणाम साधण्याचा हा मार्गहि गौण आहे.

कित्येक वेळा काही विशेषणें विनाकारण दिलीं जातात. त्यांनी प्रस्तुत वाक्यार्थास कांहीहि माहात्म्य होत नसतें. ती विशेषणें अगदी निरर्थक नसतात पण त्या अर्थाचा प्रस्तुतास काही उपयोग नसतो. ' बालतरु हे चोहिकडे । ताल तुला देतात गडे ' या बालकवींच्या ' निर्झर ' या प्रसिद्ध कवितेमधील ओळींत तरूंना बाल म्हणण्यांत विशेष स्वारस्य आहे असें नाही. निर्झरास मोठे तरु ताल देत नाहीत किंवा देणार नाहीत असें थोडेंच आहे. तरु ताल देतात एवढाच अर्थ येथे अभिप्रेत आहे प्रौढांपेक्षा बालांस अधिक चांगल्या प्रकारें ताल देतां येतो असेंहि नाही. पुढील उदाहरणहि पाहावें :—

विशाल या गगनांतिल शशिला । पाहुनि तरि मोडी कोपाला ॥

गगन विशाल आहे, म्हणून कोपत्यागाला किंवा चंद्राच्या रमणीयतेला विशेष साहाय्य होईल असें नाही. उगाच अनवश्यक असा अर्थ व्यक्त होऊन मुख्य अर्थबोधांत थोडा विक्षेपच येतो म्हणूनच याला दोष मानावयाचें.

अधिकपदत्वाचा एक प्रकार म्हणून पुनरुक्तीचा उल्लेख वर येऊन गेलाच आहे. पण पुनरुक्तींत एकदाच तो शब्द किंवा त्याचा अर्थ पुनरुक्त होतो. तो जर पुन: पुन: सारखा येत गेला तर त्याला अनवीकृतत्व असें म्हणतात. कवीला कित्येक वेळां कांही शब्दप्रयोग मोठा आकर्षक वाटतो व त्याची तो वारंवार पुनरुक्ति करतो. टेनिसन्ने आपल्या Two Voices या काव्यांत मधूनमधून त्या दोन मनांपैकी एकाच्या मुखांत ' Is it not better not to be ' हे शब्द घातले आहेत. ते बऱ्याच अंतराने येतात व कांही अभिप्रायाने त्यांची पुनरुक्ति कवीने जाणून केली आहे. तो अभिप्राय म्हणजे या निराशाप्रवण मनाची वृत्ति फिरून फिरून वाचकास आठवून देणें हा होय. अशा ठिकाणीं या अभिप्राय-साधनामुळे त्याला दोषाचें स्वरूप तर उरलें नाहीच; उलट तें गुणरूपच झालें

आहे. पण असा काही अभिप्राय साधावयाचा नसेल तर ही पुनरुक्ति कंटाळवाणी ठरते. रामदासानी आपल्या दासबोधांत अनेक ठिकाणीं तीच ती शब्दसंहति पुष्कळ वेळा सारखी वापरली आहे. ' या नाव आधिभूतिक, ' ' मृत्य न म्हणे, ' ' शिष्य पाहिजे, ' ' गेले बहुत, ' ' तो एक मूर्ख, ' ' म्हणती आमुचें घर, ' इत्यादि वाक्प्रयोग कंटाळा येईपर्यंत योजिले आहेत. दोन तीन वेळा केलेली एखाद्या चपखल अशा शब्दप्रयोगाची आवृत्ति इष्ट परिणाम घडवून आणते: परन्तु त्यापेक्षा अधिक वेळा आल्यास त्यांत तोचतोपणा उत्पन्न होऊन ती रचना कंटाळवाणी ठरते. चंद्रशेखरानी गोदागौरवांत ' जय संजीवनि जननि पयोदे ' ही ओळ पालुपदाप्रमाणेच योजली असल्याने तिला दोषस्वरूप आलेलं नाही पण ' जीवितकोडें ' या रसिकमान्य कवितेंत प्रत्येक ओळीच्या शेवटीं येणारा प्रश्न, किंवा कवि गोविंदाच्या ' सुंदर मी होणार ' या प्रसिद्ध कवितेंत प्रत्येक युग्मकाच्या शेवटीं आलेला भविष्यकालवाचक ' णार 'प्रत्ययान्त शब्द याना गुणस्वरूप तर नाहीच, पण उपरिनिर्दिष्ट दोषाचें स्वरूप आलें आहे असें वाटतें.

अनुचितार्थत्व—

अर्थप्रतीति न होणें, त्याचें एक कारण म्हणजे न्यूनपदत्व असणें. आणि अनवश्यक शब्दार्थ असणें असे तीन प्रकारचे अर्थदोष आपण पाहिले. अर्थप्रतीति झाली तरी नको असलेला अर्थ मनांत येणें, किंवा प्रतीत होणें, किंवा सुचवला जाणें या गोष्टीहि दोषास्पदच होतात. त्यांचे बारिक सारिक प्रकार अनेक असले, तरी त्यांना अनुचितार्थत्व हें व्यापक असें एकच नांव देण्यास प्रत्यवाय नाही. मनांत व्यक्त करावयाचा भाव चांगला असतो, पण शब्द मात्र असे पडतात की त्यांपासून निष्पन्न होणारा अर्थ नसता निघाला तर बरें झालें असतें असे वाटतें. ' गिरीचें अंगवस्त्र लोपलें ' या कवि टिळक यांच्या निसर्गवर्णनात्मक कवितेमधील ओळींत असें झालें आहे. अंगवस्त्र या शब्दाचा यौगिक अर्थ रूढीमुळे वाग्व्यवहारामध्ये नष्टच झालेला आहे. त्याचा रूढार्थ प्रस्तुत स्थलीं सुचविण्याचें कांहीच कारण दिसत नाही. पुढील उदाहरणहि पाहण्याजोगें आहे :—

जुनीपुराणी विसरुनि माता, नवीन कान्तेच्या मागे
यौवन धावे, परी ' मनोहर ' वंदी माता अनुरागें.

'मनोहर' कवीच्या 'माता की कान्ता' या कवितेंत वरील ओळींच्या आधी सहा युग्मकें आहेत. त्यांमध्ये मातेचें श्रेष्ठत्व ठरवून कांतेस कमीपणा दिला आहे. मातेचें प्रेम कायम टिकणारें, कष्ट घेणारें, व म्हणून खरें उपयोगीं पडणारें आहे. कांतेचें त्याच्या उलट आहे असें कवीचें मत आहे. हें मत धारण करावयास कोणीहि आक्षेप घेऊं शकत नाही. परंतु मातेविषयी तरी चांगलीच भावना व्यक्त व्हावयास हवी. 'जुनीपुराणी' हा शब्द या दृष्टीने आक्षेपार्ह वाटतो, कारण त्याचा उपयोग आपण टाकाऊ या अर्थानेच बहुधा करितों. दुसरा शब्द 'अनुरागें' हा. अनुराग याचा कोशगत अर्थ प्रेम असा असला, व प्रेम कोणत्याहि प्रकारचें असूं शकतें हें खरें असलें, तरी रूढीने त्याला कान्त आणि कान्ता यांमधील प्रेमाचा अर्थ येऊन बसला आहे. राग किंवा अनुराग हे संस्कृतमधील शब्द मातापुत्रांच्या प्रेमास लावलेले क्वचितच दिसतील. वंदी या क्रियापदास अनुराग शब्दापेक्षा भक्ति शब्दच योग्य होईल. मातेविषयींच्या अनुरागामधील अनौचित्य स्पष्ट करून दाखवावयास नको. मनांत नसलेला व आपल्या मनांतील अर्थाला विरुद्ध असणारा अर्थ व्यक्त होण्यांतहि वरीलसारखे नसलें, तरी एक प्रकारचें अनौचित्यच आहे. 'बेगमेचें विरहगीत' या पटवर्धनांच्या कवितेंत आरंभालाच 'जमल्यास आज तारा—अथवा खुशाल मारा' अशी ओळ आली आहे. पुढील सर्व कविता पाहिल्यास बेगम फार विरहोत्कंठित आहे, आणि आपल्या वल्लभाची ती फार व्याकुळतेने विनवणी करीत आहे असें दिसतें. तेव्हा मारण्यापेक्षा तारण्याचीच प्रार्थना अभिप्रेत आहे: व तेंहि इतक्या लवकर हवें आहे की 'जमल्यास आज तारा' हे शब्द तेथे विरुद्धार्थक ठरतात. प्राण कंठाशीं आले असतां कोणीहि 'जमल्यास तारा' म्हणणें शक्य नाही. असें कोणी म्हटलें असल्यास तें उपरोधिकपणें म्हटलें असावें असें अनुमान निघतें. पण हा उपरोध दुसऱ्या ओळीपर्यंतहि टिकला नाही. ती ओळ 'तुमच्याशिवाय थारा। मजला कुठे उदारा' अशी आहे. उदारा या संबोधनांत उपरोध दिसत नाही. तेव्हा 'जमल्यास' हा शब्दच विरुद्धार्थक पडला आहे असें म्हणावें लागतें. वाक्यांतल्या वाक्यांत आपण व्यक्त करीत असलेला अर्थ खोटा पाडणारे शब्द असल्यास आपल्या बोलण्याचा व्याघात तत्काल होत असल्याने त्यास व्याहतत्व असें म्हणतात. हेंहि अनुचितच होय पुढील ओळींत वामनपंडितांनी तसा प्रकार केला आहे. ती ओळ अशी:—

'कस्तूरीविण निष्कलंक बरवें एणांक तें शोभलें'. कस्तूरी न लावतांच सुंदर दिसणारें असें मुख निष्कलंक असें दिसत असल्याचें एणांक (चंद्र) या शब्दाने अतिशयोक्ति साधून कवि वर्णन करीत आहे. निष्कलंक म्हणावयाचें तर एणाचा (हरिण) अंक होता असें तरी कां म्हणावयाचें ! अंक हा कलंक नव्हे असें म्हणून त्याचें समर्थन करावयाचें म्हटलें, तरी कस्तूरीलाहि कलंक मानून कवीने तीहि जागा ठेवली नाही. एकीकडे निर्भेळ निष्कलंकत्वाचें वर्णन करीत असतांच एणांकाचा उल्लेख करून वदतोव्याघात मात्र साधला. चंद्र या अर्थाचा वाचक असा, पण अंक असा शब्द ज्यामध्ये नाही असा एखादा प्रतिशब्द येथे इष्ट झाला असता.

अभवन्मतयोग—

अनौचित्याचें एक कारण दोन शब्दांचा व्हावयास हवा असणारा संबंध न लागणें हें होऊं शकतें. त्याला न होणारा इष्ट असा योग (अभवन्-मतयोग) असें नांव आहे. रचनेवर प्रभुत्व नसलें की कोणीकडून कसे तरी शब्द ठेवून पद्यरचना करण्याकडे प्रवृत्ति होते. त्यामुळे इष्ट असलेल्या शब्दांचा संबंध न लागतां भलत्याच शब्दांचे योग घडून येतात. बहुधा रूपकाकरिता केलेल्या समासांमध्ये हें होतें. उदाहरणार्थः—ये मयूर ये भरांत। बघ ही लांडोर हसत। उघड उघड कंठ–हिरा। अमितगुणि झरारा॥ या उताऱ्यांत कंठ–हिरा हें रूपकच अनवश्यक आहे. मयूराला केकानाद करावयास सांगणें ही गोष्ट इष्ट अशी मानली तरी कंठाला हिरा हें रूपक जुळतें आहे असें वाटत नाही. पण तें जुळतें असें म्हटलें तरी कंठ उघडतां येईल, हिरा कसा उघडावयाचा ? कंठ-हिरा हें रूपक करूनहि अर्थ फक्त कंठ एवढाच घ्यावयाचा असें त्याचें समर्थन किती दुर्बल आहे हें सांगावयास नको. पुढील ओळींत अधिकच अनिष्टत्व असलेलें दिसेल. 'हा हार सांचला नयनिं अश्रुमुक्तांचा' ही ती ओळ होय. डोळ्यांत हार सांचणें या तीन शब्दांतून पारिभाषिक शब्दांनी सागावयाचें झालें तर योग्यता गुणाच्या अभावीं अर्थच निघूं शकत नाही व तें वाक्य होत नाही. डोळ्यांत हार आणि हार सांचणें या दोन्ही कल्पना विसंगत किंबहुना अशक्य आहेत. हाराऐवजी नुसत्या मुक्ता सांचल्या म्हटलें तरीहि अनौचित्य सुटत नाही. डोळ्यांत मोतीं सांचलीं अशा शब्दप्रयोगांतून निघाल्यास मोतिबिंदु

झाल्याचा अर्थ निघावयाचा व तो तर येथे अनिष्ट आहे. नको तेथेहि रूपक केल्या-मुळे हें झालें. जेथे ते करावयास हवें पण केलेलें नाही, तेथे केव्हा केव्हा भलतेंच अनौचित्य घडतें. पुढील ओळींमध्ये तें कसें झालें आहे तें पाहावें:—

गाईहून गरीब हिन्दु अबला अज्ञानकारागृहीं
कोंडी रूढि चढेल, दुग्ध पिळिते चाऱ्याविणें ठेवुनी.

येथे गरीब गाई असें नेहमी केलें जाणारें रूपकच हवें आहे. परंतु रूपकापेक्षा अधिक गरीबपणा व्यक्त व्हावा म्हणून किंवा रचनेच्या सोईकरिता म्हणून गाईहून गरीब या शब्दांनीं रूपकनिरासच झाला आहे. पण ही गोष्ट लक्षांत न आल्याने कवीने पुढे मात्र रूपक असल्याप्रमाणेच वर्णन केलें आहे. कारागृह म्हणजे कोंडवाडा असा अर्थ घेऊन अज्ञानकारागृह असें रूपक केलें आहे. कोंडवाड्यात कोंडल्यावर गाईंना चारा वगैरे खावयाला कांही न देतां दूध मात्र काढून घेतात ही गोष्ट मान्य धरिली, तरी अबलांवर गाईचें रूपक न झाल्याने हें सारें स्त्रियाबाबत घडतें असा अर्थ होतो. त्यांतील अनौचित्य स्पष्ट आहे.

अश्लीलता—

अनुचितार्थत्वाचें एक उग्र स्वरूप म्हणजे अश्लीलता होय. अश्लीलतेची व्याख्या बहुतेक जुन्या ग्रंथकारांनी केलेली नाही. व्याख्या करावी लागण्याइतका तो प्रश्न वादग्रस्त झालेला नसेल. वामनाने मात्र एक चांगली व्याख्या दिली आहे. ती अशी :— ज्या शब्दाला असभ्य असा दुसरा अर्थ असेल किंवा असभ्य अशा अर्थाची स्मृति ज्यावरून होईल तो शब्द अश्लील होय. असभ्य अर्थाची नुसती सूचना जरी झाली तरी तें अश्लील होईल. असभ्य म्हणजे जे सभेमध्ये, म्हणजे चारचौघे बसले असतां, म्हणजे सार्वजनिक रीत्या बोलणें अयोग्य होईल तें. आपली सभेमधील वागणूक खासगी वागणुकीपेक्षा भिन्न असते व असावी हें मान्य होण्याजोगे आहे. जेव्हा वाचनलेखनाचें कार्य समाजाकडून होत नसे, त्यावेळीं चारचौघांची सभा हेंच सार्वजनिक रीत्या कोणतीहि गोष्ट सांगण्याचें साधन होतें. आज वर्तमानपत्रें आणि ग्रंथ यांचा इतका प्रसार झाला आहे की त्यांचें वाचन एकेकट्याने करणें शक्य असलें तरी, ग्रंथनिविष्ट असें किंवा नियतकालिकां-तून येणारें सारें वाङ्मय हें सभेंतल्या भाषणासारखें ठरेल. यांत आलेलें कोणतेंहि लेखन हें वरील व्याख्येच्या कक्षेत येईल. आता सभेमध्ये काय बोलावें आणि काय

निरनिराळ्या समाजांच्याहि वेगवेगळया कल्पना असणें शक्य आहे. एवढेंच नव्हे, तर एकाच समाजाच्या निरनिराळया कालांतील कल्पनाहि भिन्न भिन्न असणें स्वाभाविक आहे. म्हणून या दोषाचें स्वरूप नित्य असें नाही. बदलत्या कल्पनांप्रमाणे अश्लीलत्व बदलत जाईल. तथापि त्या त्या कालीं त्या त्या समाजांत असभ्य बोलणें कोणतें होईल याविषयी कांही कल्पना मात्र खास असतात. तेवढ्या वेळेपुरतें तें बोलणें किंवा त्या अर्थाचें लिहिणें अश्लील ठरेल. पन्नास वर्षांपूर्वींच्या वृद्ध पुरुषाचें बोलणें आजच्या दृष्टीने बरेंच असभ्य ठरेल, तर आजच्या कथाकादंबऱ्यांतून आलेले चुंबनादिकांचे उल्लेख त्यावेळी असभ्य गणले गेले असते. असभ्यतेची कल्पना अशी लवचिक असल्याने अश्लीलत्वाविषयी वाद निर्माण होतो.

संस्कृत साहित्यचर्चेत अश्लीलाचे तीन प्रकार केले होते. एक व्रीडादायक, दुसरें बीभत्स, व तिसरें अमंगल. यांपैकी अमंगल हें अगदी सौम्य असे अश्लील होय. मरणासारखी अमंगल दुसरी कोणतीहि गोष्ट नाही. तेव्हा, जेथे गंभीरपणें मरणाची घटनाच वर्णन करावयाची असेल तो भाग वगळून, मनांत नसतांना मरणाची किंवा तत्सम अनिष्ट गोष्टीची सूचना शब्दांतून निघाल्यास तें अमंगल होईल. मनामध्ये 'मागचा भात घ्या' असें म्हणावयाचें आहे, पण 'शेवटचा भात' असा शब्दप्रयोग असला तर पुढे भात घेण्याचा प्रसंगच येणार नाही अशी सूचना एखादा घेऊं शकेल. कांही समाजांत मरणाच्या वेळीं किंवा नंतर असं 'अन्न' इतर लोकास देण्याचा प्रघात आहे. त्याची कल्पना एखाद्याच्या मनांत येणें शक्य आहे. श्राद्धपक्षप्रसंगीं 'यद् रोचते तद् ग्राह्यं' असे जेवणाच्या वेळच्या प्रार्थनेमध्ये म्हटलें जातें. या प्रसंगांचा मृतांशीं संबंध असतो. त्यामुळे या मूळच्या चांगल्या अर्थाच्या प्रार्थनेशीं या मृतात्म्यांना दिलेल्या श्रद्धांजलीची कल्पना निगडित होते. हेच शब्द लग्नप्रसंगासारख्या वेळीं उच्चारले तर त्यांचा परिणाम या श्राद्धकर्माची सूचना करण्यांत होईल. अमंगलाचा परिहार करण्यासाठी 'मेले' ऐवजीं 'वारले' असें आपण म्हणतों. तेवढ्यानेहि तो होत नाही असें वाटल्यास 'दिवंगत झाले' असेंहि म्हणतों. काव्यामध्ये हा अमंगलाचा परिहार व्हावा अशी अपेक्षा असते व तसा तो न झाल्यास 'अमंगल' नामक तिसऱ्या प्रकारच्या अश्लीलाचा दोष घडतो.

पण याचें स्वरूप तितकेंसें उग्र नाही. त्यापेक्षा बीभत्स हा जो दुसरा प्रकार

तो अधिक कटाक्षाने टाळावयास हवा. जे वर्णन किंवा लेखन किळस उत्पन्न करील असें वाटतें तें या दुसऱ्या प्रकारांत पडतें. विनोदाकरिता म्हणून त्याचा आश्रय अनेक वेळा केला जातो. पूर्वीच्या साधुसंतांच्या काव्यांत मानवदेह किंवा स्त्री-देह यांचीं केलेलीं वर्णनें अनेक वेळा त्या गोष्टींविषयी जुगुप्सा निर्माण व्हावी म्हणून येत. पण जुगुप्सा अथवा किळस निर्माण करणें हा वैराग्य निर्मितीचा एक मार्ग असला, तरी काव्याचा हेतु होऊं शकत नाही. काव्यांतहि तसाच विशेष परिणाम करण्याचा हेतु असेल तर तें क्षम्य होईल; पण विनोदाकरिता मात्र नाही. रामदासांनी दासबोधाच्या तिसऱ्या दशकात केलेलें मानव-जीवनाचें वर्णन सहेतुक असल्याने क्षम्य ठरले, तरी किळसवाणें आहे यांत शंका नाही. नागेशाने सीतास्वयंवरांत केलेलें रामाच्या मिरवणुकीच्या वेळीं स्त्रियांच्या झालेल्या धांदलीचें वर्णन किळसवाणें व लज्जाजनक आहे. सुंदर पत्नी मिळावी म्हणून आपल्या डोक्यावर एकेक शिळा घेऊन रामाच्या पादस्पर्शाकरिता धडपडणाऱ्या ऋषिमुनींनी केलेलें त्याच काव्यांतील वर्णनहि बीभत्सा श्लीलाची पराकोटि आहे. त्या मानाने आधुनिक कवींनी विनोदाकरिता केलेलें बीभत्सवर्णन फिकेंच ठरेल. पण तेंहि समर्थनीय आहे असें नाही.

अश्लीलाचा पहिला प्रकार बीभत्साइतका काव्यप्रतिकूल नसला तरी सदभिरुचीचा द्योतक नाही. स्त्री आणि पुरुष यांचे वैयक्तिक शारीरिक संबंध हा कांही सार्वजनिक रीतीने होणारा भाग नव्हे, तसा तो सार्वजनिक रीत्या वर्णन करण्याचाहि विषय नव्हे. हा शारीरिक संबंध आणि त्यांत भागीदार असणारे अवयव व तद्विषयक क्रिया या सर्वांची सूचनाहि ज्या लेखनाने होईल तें अश्लीलत्वांत घालावें लागेल. संस्कृत काव्यें पाहिलीं तर स्तनजघनांच्या वर्णनाशिवाय, निदान उल्लेखाशिवाय, कोणताहि प्रणयप्रसंग पूर्ण होत नाही असें दिसेल. शरीर-संबंधाचाहि उल्लेख होतो; फक्त त्याचें सविस्तर वर्णन येत नाही. संस्कृत काव्यांतील ही अश्लीलतेची मर्यादित कल्पना आजच्या मराठी काव्याला तंतोतंत जुळणार नाही. रघुनाथपंडिताने दमयंतीच्या शरीरसौंदर्याचें केलेलें वर्णन जसेंच्या तसें आजच्या स्त्रीचें केलें तर चालेल असें वाटत नाही. आजच्या स्त्री-पुरुष-मिश्रित समाजांत जेवढ्या गोष्टी कोणालाहि संकोच उत्पन्न न होतां बोलल्या जातील तेवढ्याच मान्य होण्याजोग्या आहेत. इतरांचें वर्णन अश्लीलतेच्या दोषास पात्र होईल. त्याचीं उदाहरणें येथे देण्याचें कारण नाही. गेल्या शतकांतील

अनेक शृंगारपूर्ण लावण्यांतील बराच भाग, वामनपंडितांचीं बालक्रीडा इत्यादि आख्यानें, नागेश-विठ्ठलाचीं चंद्रावळीवर्णनें हीं अश्लीलतेचीं ढोबळ उदाहरणें झालीं. बारिकसारिक, सूचक, व्रीडा उत्पन्न करतील अशीं वाक्यें किंवा शब्द आजच्या वाङ्मयांतहि आढळतील. तथापि वाच्य, स्पष्ट प्रेमवर्णन, उत्तान प्रेम-वर्णन, उत्तान शृंगार, आणि अश्लीलता आणि क्वचित् तिचें बीभत्सांत होणारें पर्यवसान यामधील फरक रसिकाने लक्षांत घेणें आवश्यक आहे. नाहीतर सोज्ज्वळ पण स्पष्ट असे प्रेमवर्णनहि त्याला आक्षेपार्ह वाटावयाचें. त्याचप्रमाणे त्याच दृष्टीने मनुष्य पाहूं लागला तर सादृश्यामुळे अनेक गोष्टी त्यास अश्लीलसूचक वाटावयाच्या. सूचक अशा अश्लीलावर जसा आक्षेप घेता येईल, तशी सहजपणें न कळणारी अश्लीलता पाहणारी बुद्धीहि आक्षेपार्ह ठरेल. सहृदय रसिकाची गरज या दोन प्रान्तांमधील सीमारेषा नेमकी ओळखण्याकरिता लागते.

अश्लीलता आणि ग्राम्यता एक नव्हेत. काव्यामध्ये उपयोगांत येणारे शब्द बहुधा नागरिक जनांच्या भाषेंतले असतात. कविता जानपदगीत नसेल तर ग्रामीण भाषेंतील शब्द तीमध्ये चमत्कारिक वाटतात. शिवाय अश्लीलाचें स्वरूप ग्राम्य शब्दांनी अधिक उग्र होतें यांत शंका नाही. स्तनजघनांतील व्रीडादायकत्व त्याच अर्थाच्या ग्रामीण शब्दांनी अधिकच जाणवेल, किंवा मृत होणें याचे व्यावहारिक ग्रामीण पर्याय अधिकच अमंगल भासतील. तथापि अश्लीलतेशीं संबंध नसणारी ग्रामीणताहि काव्यांत बोचक ठरते. संस्कृत ग्रंथकारांनी गल्ल, कटि, खादन (खाणें) यांसारखे शब्दहि ग्रामीण धरले असले, तरी मराठी-मध्ये ते कदाचित् तसे भासणार नाहीत. तथापि डोसकें (डोकें), तंगडी (पाय) हे शरीरावयववाचक शब्द, किंवा गांवणें, वंगाळ, समदें (सर्व), बा (बाप), न्यारें (निराळें) हे शब्दहि काव्यांत अग्राह्य ठरतील. जेथे जानपद वातावरण व भाषा या गोष्टी उद्दिष्ट असतील तेथे अर्थात् या शब्दांची योजना इष्टच ठरेल.

५

विरुद्धत्व—

अर्थप्रकटनांत होणाऱ्या दोषांची बरीचशी चर्चा येथवर झाली. पण या दोषांपेक्षा एका अर्थाने कवियशास अधिक प्रतिकूल असा दोष म्हणजे विरुद्धत्व हा होय. याचा परिणाम कवीच्या ज्ञानासंबंधी प्रतिकूल ग्रह करून देणारा होतो, व

त्यामुळे त्याचें काव्य हास्यास्पद होतें. आजपर्यंतच्या लोकांच्या समजुती, किंवा सामान्य सर्वमान्य असें ज्ञान याविरुद्ध काही वर्णन-लेखन झाल्यास हा दोष घडतो. कविसंकेत हेहि यांतच घालावयास हवेत. चकोर चंद्रिकापान करतो व चातक हा मेघांतून मिळणाऱ्या जलावरच राहतो असा कविसंकेत आहे. पण चातकाला चंद्रिकापान आणि चकोराला मेघजलपान करावयास लावल्यास तें कवीचें अज्ञान प्रकट करितें व त्याला हास्यास्पद बनवितें. समुद्रात कमळांचें अस्तित्व वर्णन करणाऱ्या कवीचेंहि तसेंच होतें. येथे तर प्रत्यक्ष विरोधच होतो. पुढील उदाहरणात प्रत्यक्ष विरोधाचें एक चागलें उदाहरण दिसेल :—

तारापणऱ्या नभिं पाजळल्या । विलसे शशि उडुमाला गगनीं । कां नच येई रजनी अजुनी ॥ तारा नभात **पाजळत** असल्या किंवा उडुमाला व शशि गगनात **विलसत** असले, तर रजनी आली नाही असें होणार नाही; चांगली रात्र झाल्याखेरीज या गोष्टी होणार नाहीत. मागे ' शशिवीण दीन राका-पडली, तिला विचारा ' या ओळीचा उल्लेख निराळया संदर्भात केला होता. राका म्हणजे पौर्णिमेची रात्र हा अर्थ माहीत नसल्याने येथे विद्याविरुद्धत्वाचा दोष होतो. ' जरि आहे कल्पतरु तरिही त्यांतें समूळ नच खावें ' येथे प्रसिद्धि-विरुद्धता होते. वस्तु खाण्यासारखी आहे अशी स्थिति असली तरच ती समूळ खाण्याचा किंवा न खाण्याचा प्रश्न उपस्थित होइल. पण कल्पतरुविषयी अशी प्रसिद्धि नसल्याने लोकविरुद्धता आली. उसाचा आणि कल्पतरूचा घोटाळा केल्यामुळे असें झालें. कालविपर्यासाचा दोषहि विरुद्धत्वांत येतो. रामायणकालीं घडलेल्या कथेत अलीकडील ऐतिहासिक कालांतील उल्लेख मोरोपंतांनी केलेला आपल्यास पुढील आर्येत दिसेल —

शिव शिव जगन्निवासा कैसी गति जानकीस या घडली,
श्रीशालिग्रामशिला यवनाच्या शून्य मंदिरीं पडली !

मोरोपंतकालीन घटनांची सूचना यामधून झाल्याने कांही ऐतिहासिक लभ्यांश झाला असला तरी कालविरुद्धत्वाचा दोष कांही चुकत नाही. वक्त्याच्या स्वभावास अनुसरून त्याच्या मनांतील विचारांची योजना करणें आवश्यक असतें. खाऊकरिता किंवा जरीच्या टोपीकरिता हट्ट करणाऱ्या मुलाने आपल्या आईची तिने पुनर्विवाह केला म्हणून निर्भर्त्सना केली असें वर्णन स्वभावविरुद्ध म्हणावें लागेल.

स्त्री, बाल, अशिक्षित यांच्या तोंडीं पंडितांची भाषा घातली तर तेंहि स्वभाव-विरुद्ध होईल. तानाजीच्या बायकोच्या शोकगीतांत—

लढावया भूमातेस्तव समरिं मी न आले ।
म्हणुनि काय कोपुनि प्रियकर पहुडले भुकेले ?
क्षमा करा, चुकलें, बहु मत्प्राण तृषित झाले ।
पुण्यचषक त्वत्प्रेमाचे पिण्या प्रेमनिर्झरा !

ही भाषा शोभणार नाही. विरुद्धत्वाचे असे अनेक दोष संभवतात, पण दिग्दर्शनापलीकडे येथे अधिक कांही सांगणें शक्य नाही.

कांही रचनादोष—

अर्थप्रतीतीमध्ये अडथळे आणणारे अर्थमूलक दोष येथवर आपण पाहिले. रचनेच्या दोषांमुळेहि अर्थप्रतीति प्रसन्नपणें होत नसल्याचे काही प्रकार आहेत. यांपैकी दूरान्वयाचा उल्लेख प्रसादगुणाच्या चर्चेच्या वेळीं केला आहेच. अर्थदृष्ट्या एकमेकांस निकट असणारे शब्द एकमेकांजवळ यावे हें न्यायत. योग्य, पण पद्यरचनेच्या सोईसाठी ते एकमेकांपासून विलग करावे लागतात, किंवा बरेच लांबहि घालावे लागतात, त्यावेळीं दूरान्वय होतो. दूरान्वयाचें अतिरिक्त स्वरूपाचें उदाहरण पूर्वी दिलें आहे. तथापि तो लहान प्रमाणावर अनेक वेळा होतो. पुढे एक दोन स्थलें दिग्दर्शनार्थ दिलीं आहेत:—

(१) नटविसि मम फुलदाणी तूं विविध कां फुलांनी ?

या लहानशा ओळींतहि कां आणि नटविसि हे शब्द जवळ जवळ यावयास हवे होते. ते दूर ठेवल्याने प्रथम हा प्रश्न आहे ही कल्पना लवकर येत नाही, नटविसि मम फुलदाणी तूं हें विधान प्रश्नार्थी नसून स्वार्थी आहे असें वाटत आहे इतक्यांत पुढे कां येऊन वाचकास त्याचें प्रश्नामध्ये रूपांतर करावें लागतें. विविध आणि फुलांनी या विशेषणविशेष्यांच्यामध्ये कां हें प्रश्नार्थक क्रिया-विशेषण येऊन त्यांचा अकारण वियोग करितें हा भाग वेगळाच !

(२) अशोकाला आला घन रुचिरपाला बघ कसा
अपूर्वा कान्तीने बहुत विलसे येथ सरसा

या उदाहरणांत अपूर्वा आणि सरसा हीं दोन कान्तीचीं विशेषणें आहेत. तीं एकमेकांजवळ व दोनहि कान्ति या विशेष्याजवळ असणें अर्थाच्या सुगमतेच्या

दर्शनें इष्ट आहे. किंबहुना येथे सरसा या शब्दाची अपेक्षाहि नसते. अपूर्व एवढे कान्तीचें विशेषण पुरेसें वाटतें व प्रथम त्यावर समाधान होऊन वाचक शेवटपर्यंत जातो तों हें अनवश्यक विशेषण येऊन त्याचा अन्वय करण्याकरिता त्याला फिरून कान्ति शब्दाकडे वळावें लागतें. सरसा हें संस्कृत रूप असल्याने त्या शब्दाकडे अन्वय लावणें शक्य तरी होतें. नाही तर तें विशेषण संदिग्ध राहून अर्थ कसा घ्यावा याचा संदेह पडला असता. वस्तुतः तो शब्द पादपूरण आणि यमक याकरिताच आलेला दिसतो. हा अर्थात् रचनादोष होय.

पादपूरणाची गरज लागणें हें रचनेवरील अप्रभुत्वाचें निदर्शक आहे. कित्येक वेळा श्लोकपूरणार्थ दोन चार शब्द किंवा एखादी ओळहि घातलेली दिसते. खरोखर श्लोकार्थ आधीच संपलेला असतो, पण श्लोक संपलेला नसतो. तेव्हा मुख्यार्थास विरोधी होणार नाही, पण खरोखर ज्याची आवश्यकता आहेच असें नाही असें कांहीतरी विधान करून तो श्लोक कवि संपवितो.

उदाहरणार्थः—

इच्छा नाही परि मज मुळी दोष मृत्यूस द्याया
कर्तव्ये तन्नियत असतीं, लागतीं त्या कराया;
मातें कार्या व्यवहृति परी ईश्वराशींच खास;
मुख्य न्यायाधिप भुवनिंचा—प्रश्नही एक त्यास.

वरील श्लोकाचा भावार्थ असाः—मला मृत्यूस दोष द्यावयाचा नाही, तो हुकुमाचा नोकर, त्याला नेमून दिलेलीं कामें त्यास करावीं लागतात; माझें काम ईश्वराशींच आहे. येथे मुख्य वाक्यार्थ संपतो व पुढील श्लोकांत आता त्या कामाचा उल्लेख होणार अशी वाचक अपेक्षा करीत राहतो. पण हा पहिला श्लोक अद्यापि संपावयाचा आहे. ईश्वर जगाचा मुख्य न्यायाधीश आहे ही कल्पना श्लोकपूरणार्थ आलेली दिसते. ती ईश्वर शब्द येण्याच्या आधी व वरील वाक्य संपावयाच्या आधी येती तर तेवढी विलग वाटली नसती. ‘ प्रश्नही एक त्यास ’ हें तर खास चरणपूरणार्थ वाटतें. प्रश्नही असें म्हटल्याने ईश्वराशीं जी ‘ व्यवहृति ’ कवीला करणें होतें, ती प्रश्नाखेरीज इतर कांही असावी, म्हणजे क्रियास्वरूपाची असावी अशी कल्पना वाचकाच्या मनांत येते. खरोखर ईश्वराला प्रश्न करणें, सवाल करणें, जाब विचारणें याविना दुसरें कांहीच

कवीस करतां येणें शक्य नाही. याचा अर्थ एवढाच की मुख्य वाक्यार्थ तिसऱ्या ओळींतच संपला आहे. यासारख्या दोषास संस्कृतमध्ये समाप्तपुनरात्तत्व (संपलेलें फिरून हातांत घेणें) किंवा त्यक्तपुनःस्वीकार (टाकून दिलेल्याचा पुनः स्वीकार) असें नांव आहे.

क्रमभंग—

रचनेच्या दोषांत क्रमभंगाचा दोष महत्त्वाचा होय. कवि कांही विशिष्ट प्रकारची रचना किंवा क्रम एकदा स्वीकारतो, व तोच क्रम किंवा तशीच रचना पुढेहि येईल अशी वाचकाच्या मनांत अपेक्षा निर्माण करून ठेवतो. पण पुढे ती अपेक्षा पूर्ण करणे जमत नाही. अशावेळीं क्रमभंग होतो. उदाहरणाने त्याचें स्वरूप स्पष्ट होईल :—

ब्रह्माण्डाचे दिपवित डोळे चमके चपला वरी । काजवा नाचे खाली परी;
अर्धी पृथ्वी सूर्य उजळवी, दीप हसे तळघरीं । डोलुनी आनंदाच्या भरी!
तुफान सागर करी गर्जना, विश्व भयें कापतें । 'झुळुझुळु निर्झरजल वाहते.
कल्पलतेवर फुलें बहरतीं, कोरांटी परि खुले । लेवुनी अपुलीं साधीं फुलें
कोकिलकंठें वसंत, वर्षा मेघमुखें गातसे । सळसळे हेमंताचें पिसें;
अरिशिरिं फडके हिरवा झेंडा, वारकऱ्यांच्या करीं । पताका पाहतसे पंढरी;
पर्णाचा करभार घेउनी वातचक्र नभिं फिरे । परिमळ झुळुकेला परि उरे.

कवितेची मुख्य कल्पना अशी :—निसर्गात मोठ्या आणि लहान दोनहि प्रकारच्या गोष्टी आपापल्या परी आनंदाने राहत आहेत, तरी माणसानेंहि इतरांच्या मानाने असलेलें आपलें लघुत्व पाहून दुःखीकष्टी न होतां आपल्या सामर्थ्यानुसार कार्य करीत राहून आनंद मानावा. हें सांगण्याकरिता कवीने एकामागून एक दृष्टांत दिले आहेत. पहिल्या दृष्टांतावरून प्रथम मोठी गोष्ट सांगून, मग नंतर लघु असणारी गोष्टहि कशी आपल्या आनंदांत आहे हें सांगावयाचें हा स्वाभाविक असा क्रम स्वीकारला आहे असा साहजिकच ग्रह होतो. चपला थोर तर काजवा लहान, सूर्य गुरु तर दीप लघु, सागर मोठा तर निर्झर एवढासा, कल्पलता कोणीकडे तर कोरांटी कोणीकडे, असा गुरु-लघुक्रम योग्य प्रकारें पाळिला गेला आहे. आतापर्यंत दोन गोष्टी, व त्यांत एक मोठी व एक लहान अशी रचना होती. पुढील ओळींत मात्र वसंत,

वर्षा, आणि हेमंत अशा तीन गोष्टींचा उल्लेख केला आहे. त्यांत लहानमोठें ठरवणेंहि कठिण आहे. त्या ऐवजी इष्टानिष्टत्व घेतलें, तरी त्याचा क्रम लावणेंहि अडचणीचें दिसतें. तथापि वसंत, वर्षा, व हेमंत हे ऋतु उतरत्या क्रमाने इष्ट आहेत असें समजतां येईल. पुढील ओळीत धारकरी प्रथम येतात व वारकरी नंतर येतात. त्यांत तरतमभाव लावणे अप्रिय ठरावयाचें. पण कवितेचा रोख पाहतां पहिले श्रेष्ठ व दुसरे लघु असा अर्थ घेणें प्राप्त होतें. यापेक्षाहि अधिक अडचण शेवटच्या ओळीत वाटते. मोठ्या गोष्टींचें काम जसें मोठें, तसें तिचें यशहि मोठें अशी कल्पना अर्थात् गृहीत आहे. वातचक्र फार समर्थ, पण त्याला लाभ फक्त पर्णाचा, आणि झुळुक लहान खरी पण तिला प्राप्ति परिमळाची. तेव्हा लहान होण्यात वाईट वाटण्याचें कारण तर नाहीच, पण लाभ किंवा यशहि अधिक असल्याने अधिक आनंद आहे असा निष्कर्ष त्यांतून निघत आहे तो अर्थात् कवितेंत अभिप्रेत नाही.

एखाद्या श्लोकांत अनेक गोष्टींचा उल्लेख केलेला असेल, व तो करण्यांत काही अभिप्राय असेल तर त्या गोष्टींचा क्रम कांही एका गुणाच्या आधारावर चढत्या किंवा उतरत्या श्रेणीने लावणे योग्य असतें; तसा तो लावला गेला नाही तर अक्रमाचा दोष होतो पुढील श्लोक पाहावा :—

देईन कुंजर क्रमेलक वाजि वा रे । ग्रामें, धनें, सकळही विभवा, जिवा रे ।
या वाचवी त्वरित नेऊनि सत्पुराशीं । अर्पीन साच तुज कंकण-नूपुराशीं ॥

स्वतःचा जीव वाचविण्याकरिता दुसऱ्यास पारितोषिकांचें आमिष दाखवीत असतां पहिल्यापेक्षा अधिक मूल्य असणाऱ्या दुसऱ्या गोष्टीचा उल्लेख उत्तरोत्तर यावयास हवा. हत्ती देईन म्हणून जो वळत नाही त्याला उंट, आणि नंतर घोडा देईन म्हणण्यात अर्थ काय? क्रम चढता असावयास हवा त्याऐवजी तो उतरता मात्र झाला आहे. दुसऱ्या ओळींतील क्रम मात्र अधिक चांगला आहे. तथापि जीव वाचविण्याकरिता विनंती करीत असतां वैभवच काय, पण जीवहि देईन असें म्हणणें प्रकृतास विरोधी नाही काय? पण त्यापेक्षाहि दोषार्ह म्हणजे जीवहि देईन म्हटल्यावर पुढे कंकण आणि नूपुर यांची मातब्बरी काय? अक्रमदोषाचें याहून चांगलें उदाहरण असणें अशक्य आहे.

रसदोष—

शब्ददोष, अर्थदोष, रचनादोष यांपेक्षाहि अधिक महत्त्वाचे दोष म्हणजे रसदोष होत. पूर्वोक्त दोष हे 'कसें सांगायचें' याचे असले, तर रसदोष हे 'काय सांगायचें' याविषयींचेच होतात. रस हा ध्वनित असतो, आणि काव्यांत शक्यतो वाच्यापेक्षा व्यंग्यालाच अधिक महत्त्व द्यावें, कारण तेंच अधिक सुंदर दिसतें इत्यादि काव्यशास्त्रांत मान्य झालेल्या न्यायांना धरून असें निष्पन्न होतें कीं ज्या रसाचा आविष्कार कवीला करावयाचा आहे त्याचा त्यानें शब्दांनीं उल्लेख करूं नये. रसाबरोबर अर्थात् स्थायी भावाचा, किंवा संचारी भावांचाहि उल्लेख करूं नये. कारण त्यामुळे रस ध्वनित न राहतां वाच्य होतो. 'होय शृंगारा, करुणरसा थारा' असें स्वतः रघुनाथपंडितानें आपल्या दमयंतीस्वयंवराविषयीं म्हटलें आहे, तें अर्थात् या कल्पनेप्रमाणें अयोग्य आहे. भवभूतीनें उत्तररामचरितांत 'एको रसः करुणः' इत्यादि लिहून नाटकांतील मुख्य रस वाच्यच केला आहे. रसिकांना प्रकृत रस कोणता आहे, हें सांगावयाची आवश्यकता नसते, व तो सांगण्याची आवश्यकताच वाटली तर तो आपल्या काव्यांत कितपत उतरला आहे हें उघडच होतें. पण वाचकाच्या अभिज्ञतेवर विश्वास नसणाऱ्या कवींना आपणच आपल्या काव्याचें हृद्गत उकलून दाखविल्याविना राहवत नाहीं. रसदोषामध्ये दुसरा महत्त्वाचा दोष म्हणजे मूलतःच परस्परविरोधी अशा रसाची एकत्र योजना करणें हा होय. शृंगार व बीभत्स, शांत व रौद्र, रौद्र व शृंगार, करुण व हास्य, हे रस असे आहेत असें स्थूल मानानें मानलें जातें. करुणाचा ताण कमी करण्याकरितां हास्याचा उपयोग करण्यांत येतो असें शोकान्तिकांमधून दिसतें. पण अर्थात् त्याला मर्यादा असते. ही मर्यादा कांहीं प्रमाणांत तरी 'एकच प्याला' या नाटकांतील विनोदांत उल्लंघिली गेली आहे असें वाटतें. शृंगार व बीभत्स यांचें मिश्रण नागेशानें आपल्या 'सीतास्वयंवर' काव्यांत पुष्कळच केलेलें दिसेल. याला रसामधील विरुद्धत्वाचा दोष म्हणतां येईल. एखाद्या रसाचें पूर्ण वर्णन झालें असतांहि पुनः पुनः त्यास उकळी आणण्याचा प्रयत्न करणे हेंहि दोषास्पदच होय. रतिविलापांतील शोकासंबंधीं असा आक्षेप कांहीं संस्कृत टीकाकारांनी घेतला आहे. लेंभे यांच्या शोकावर्तांत शेवटचे आठ–दहा श्लोक असेच अधिक वाटतात. आगाशांचा 'बाष्पांजली' किंवा त्याचा आदर्श म्हणजे टेनिसन्चें In Memorium यामध्येहि हें झालें

असल्याचा किंचित् भास होतो. कांही वेळा रसांचें वर्णना आणि विस्तार अस्थानींच होतो, तर कांही वेळा तो अपुरा होतो, किंवा अनपेक्षितपणें खंडित होतो. वेणीसंहारासारख्या वीररसप्रधान नाटकांत भानुमती–दुर्योधन यांच्या शृंगाराला किंवा त्याच्या विस्ताराला स्थान नव्हतें. लेमे यांच्या 'सुरतरंगिणी 'मध्ये नायकनायिकांच्या शृंगाराचें शोकान्त पर्यवसान अगदीच अकारण व अपघाताच्या स्वरूपाचें होतें. नायकनायिकादि व्यक्तींचे स्वभाव निश्चित झाल्यावर त्याला विसंगत अशा कृति त्यांच्याकडून झाल्याचें वर्णन केल्यामहि रसभंग होतो. त्याचप्रमाणे प्रधान व्यक्ति किंवा मुख्य विषय यांकडे दुर्लक्ष करून अंगभूत वस्तु आणि व्यक्ति यांनाच प्राधान्य मिळणें हेंहि रसाविष्काराला विरोधीच होतें. 'मेघदूतां 'त पूर्वार्धात तरी यक्षपत्नी अगदीच दुर्लक्षित असून मार्गकथन या गौण गोष्टीस अकारण महत्त्व आलें आहे. 'बन्दीशाळे 'मध्ये बन्दिशाळेपेक्षा तिच्याबाहेरील कथा आणि जीवन यांनाच प्राधान्य मिळालें आहे. अशा आणि यासारख्या इतर दोषाचा परिहार कवीने कटाक्षाने केला पाहिजे.

शेवटीं रसासंबंधी अगदी उघड, पण अत्यंत आवश्यक अशी गोष्ट लक्षात घ्यावयाची म्हणजे कोणत्याहि काव्यांत त्याचा परिपोष हा अवश्य व्हावयास हवा. काव्य निर्दोष असो वा नसो, तें नीरस आहे असें त्याविषयी म्हटलें जातां कामा नये. या दृष्टीने कवींना आनंदवर्धनाने केलेली सूचना मोठी लक्षात घेण्याजोगी आहे. "सु–कवींना काव्यांत मुख्य कांही साधावयाचें असेल तर तो रस होय, व त्याचें साधन करण्याचें काम त्यांनी सदैव हयगय होऊं न देतां केलें पाहिजे. 'काव्य नीरस आहे ' यापेक्षा अधिक कडक टीका दुसरी कोणतीहि नसेल. त्यामुळे कवि हा कवीच होऊं शकत नाही. पूर्वी होऊन गेलेल्या प्राप्तयश पण निरंकुश कवींनी कांही सदोष रचना करूनहि कीर्ति मिळविली, परंतु आपणहि त्यांच्यासारखें करूं शकूं अशी कल्पना शाहण्या माणसाने बाळगूं नये." अनेक शतकांपूर्वी आनंदवर्धनासारख्या अभिज्ञ रसिकाने केलेला हा उपदेश आधुनिकांनीहि लक्षांत ठेवणें लाभदायकच होईल.

प्रकरण १० वें

अलंकारविचार

काव्यामध्ये अलंकारांचें स्थान वस्तुतः गौण आहे. संस्कृत साहित्यचर्चेमध्ये मात्र त्यांना प्रमाणाबाहेर महत्त्व मिळालें. किंबहुना काव्यशास्त्राला अलंकारशास्त्र असें जें नांव मिळालें, त्यावरून त्यांचें या काव्यशास्त्रांत किती महत्त्व होतें याची कल्पना येईल. कित्येक साहित्यग्रंथांमध्ये अलंकार या एका अंगाची चर्चा इतर सर्व अंगांच्या चर्चेइतकी, अथवा अधिकहि झालेली दिसते. कांही ग्रंथ तर केवळ अलंकारांची चर्चा करण्याकरिताच रचिले गेले. चर्चेचा विस्तार हेंच जर एखाद्या काव्यांगाच्या महत्त्वमापनाचें प्रमाण ठरविलें तर अलंकार हाच काव्याचा महत्त्वाचा भाग ठरेल; व तो संस्कृत टीकाशास्त्राच्या उत्तर-कालांत तसा समजलाहि जात असावा. काव्याचा आत्मा कोणता किंवा त्याचें शरीर कोणतें या अधिक महत्त्वाच्या चर्चेत आता अधिक कांही भर घालतां येत नाही असें वाटूं लागल्याने अनेक टीकाकारांनी आपलें लक्ष अलंकाराच्या क्षेत्राकडेच वळविलें व त्यांचा कीस पाडण्यास सुरवात केली. संस्कृत वाङ्मयाच्या उत्तरकालांतील काव्यहि याच समजुतीचें द्योतक असावें. त्यामध्ये अर्थचमत्कृति म्हणजेच अलंकार यालाच फार महत्त्व आलें. वर्णनाच्या ओघात अलंकार घालण्याऐवजी अलंकारांकरिता वर्णनांना जागा मिळूं लागली. अलंकारांना इतकें महत्त्व असलेलें मम्मटाच्या काव्याच्या व्याख्येवरूनहि दिसतें. काव्याच्या व्याख्येंत आधी अलंकाराचा उल्लेख यावयाचें कारण नव्हतें. त्यांत काव्य हें अनलंकृत क्वचित् असतें म्हणजे स्पष्ट वाच्य असा अलंकार त्यांत नसतो एवढेंच, असें म्हणून अलंकारांचें काव्यामधील महत्त्व अधिकच मान्य केल्यासारखें झालें आहे. अलंकारांची संख्याहि उत्तरोत्तर वाढतच गेली. भरताने दिलेल्या चार अलंकारांपासून ही संख्या शेसवाशेपर्यंत वाढली असून, त्यांत आणखी भेद-पोटभेद वाढत गेले आहेत. संस्कृत साहित्याची अलंकारविषयक दृष्टि सामान्यपणें ही अशी असली, तरी आनंदवर्धनाचार्यांनी अलंकारांच्या काव्यांतील खऱ्या महत्त्वाची पारख आधीच करून ठेवली होती. नुसते अलंकार म्हणजे अधम

काव्य होय, तें खरें काव्य नव्हेच. ती काव्याची नक्कल होय, तें चित्रकाव्य होय, इत्यादि विचार त्यानी स्पष्टपणे मांडले आहेत. काव्याचा आत्मा, जो रस किंवा ध्वनि त्याच्या अभावी या अलंकारांची कांहीएक किंमत नाही. प्रेताचा शृंगार व नुसती अलंकाररचना सारखीच होय. रसमय काव्यांत अलंकाररचना करण्यास अर्थात् आनंदवर्धनाची कोणतीहि हरकत नव्हती.

अलंकार म्हणजे काय—

दण्डीच्या मताने ' अलंकार हे काव्यास शोभा आणणारे धर्म (गुण) आहेत. पण काव्यास प्रसादमाधुर्यादि गुणांनीहि शोभा येते. तथापि त्यांना गुण म्हणतात, अलंकार म्हणत नाहीत. दण्डीने त्या गुणांनाहि एके ठिकाणीं अलंकार म्हटलें आहे: तथापि इतराना ते भिन्न आहेत असेच वाटतें. हा भेद वामनाने पुढील-प्रमाणे दाखविण्याचा प्रयत्न केला आहे. तो म्हणतो :—' गुण आणले की काव्यास शोभा येते. त्या शोभेत भर घालणारे ते अलंकार होत. ' या स्पष्टी-करणाने गुण व अलंकार हे वेगवेगळे होत एवढें कळलें, तरी त्यांत नक्की भेद कोणता ते स्पष्ट होत नाही. भेद असला तर तो जातीचा नसून अंशांचा आहे एवढे फार झालें तर त्यावरून कळेल. विश्वनाथाने यांत आणखी भेद दाखविला आहे. तो म्हणतो :—' अलंकार हे शब्द व अर्थ यांना शोभा आणणारे धर्म होत, तथापि ते स्थिर धर्म नव्हेत. ' माधुर्य व प्रसाद हे गुण जसे त्या त्या शब्दात किंवा अर्थात कायमचे असतात, तसे अलंकार हे नसतात. मुख व चंद्र या दोन शब्दांत माधुर्य किंवा प्रसाद काय असेल तो कायम आहे; परंतु चंद्रासारखे मुख म्हटल्याने उपमा, मुखचंद्र म्हटल्याने रूपक, मुख की चंद्र म्हटल्याने संदेह, मुख नव्हे, चंद्रच असे म्हटल्याने अपन्हुति असे वेगवेगळे अलंकार त्या दोन शब्दांमधून मिळतात. प्रत्येकाने येणारी शोभा निरनिराळी आहे म्हणून या धर्मांना अस्थिर धर्म म्हटलें आहे. ' अस्थिर असल्याने ते आवश्यक असले पाहिजेत असेंहि नाही. ' असें विश्वनाथ पुढे सांगतो. या स्पष्टीकरणावरूनहि गुण हे स्थिर धर्म व अलंकार हे अस्थिर धर्म एवढाच भेद समजला. रुय्यकाने ' अलंकारसर्वस्वांत ' थोडें निराळें विवेचन केलें आहे. एखादा वाक्यार्थ सांगण्याचे विविध प्रकार म्हणजेच अलंकार होत. सरळ 'मुख सुंदर आहे' असें न सांगतां तें चंद्रासारखें आहे, चंद्रच आहे, इत्यादि जे निरनिराळे पण

चमत्कृतिपूर्ण असे तोच वाक्यार्थ सांगण्याचे प्रकार आहेत, ते अलंकार होत. ध्वन्यालोककारांनीहि याच आशयाची एक व्याख्या सांगितली आहे. 'बोलण्याचे (मनातील अर्थ सांगण्याचे) विकल्प अनंत असतात, त्यांचे प्रकार म्हणजे अलंकार होत.' हे प्रकार कांही वैशिष्ट्ययुक्त व चमत्कृतिपूर्ण असले पाहिजेत, तरच त्यांमुळे काव्यास शोभा येईल हें उघड आहे. हें वैशिष्ट्य आणि ही चमत्कृति वक्रोक्तीमुळे येते असें वक्रोक्तिजीवितकार कुन्तल यांचें मत होतें. वक्रोक्ति म्हणजे वक्र, सरळ नसेल अशा पद्धतीचें बोलणें, सांगणें, लिहिणें होय. मुख सुंदर आहे हे बोलणें अगदी सरळ आहे. पण तें चंद्रासारखें आहे, कमलासारखें आहे, इत्यादि बोलणें हे सरळ नव्हे, वक्र होय. परिचयामुळे यांतील वक्रता आज आपल्या लक्षांतहि येत नाही. पण प्रथम जेव्हा हे प्रयोग झाले, तेव्हा तें सरळ नसून वक्र होतें यांत शंका नाही. हें असें बोलणें साध्या माणसाला जुळत नव्हतें व नाही. त्याला मनुष्य तसाच विदग्ध हवा. म्हणून कुन्तलानें अलंकार म्हणजे वक्रोक्ति, व वक्रोक्ति म्हणजे विदग्धाच्या पद्धतीचें बोलणें असें म्हटलें आहे. सारांश, अलंकार हे काव्याचे म्हणजे शब्दार्थांचे, त्यांना शोभा आणणारे, पण स्थिर स्वरूपाचे नव्हेत, असे धर्म असून, चमत्कृतिपूर्ण असे बोलण्याचे प्रकार होत, अशी एक स्थूल कल्पना निष्पन्न होते.

अतिशयोक्ति—

बोलण्याचा कोणताहि प्रकार चमत्कृतिपूर्ण होण्यास त्यांत कांही वक्रता पाहिजे असें कुन्तलाचें मत होतें हें आपण वर पाहिलेच आहे. ही वक्रता पुष्कळ वेळा अतिशयोक्ति केल्याने येते मुख चंद्रासारखें आहे या साध्या बोलण्यांतहि किंचित्शी अतिशयोक्ति असते, मग इतर अत्युक्तीने भरलेल्या कल्पनांविषयी बोलावयास नकोच. दण्डी व भामह या दोघांनीहि अलंकारांच्या दृष्टीने अतिशयोक्तीचें महत्त्व विशेष सांगितलें आहे तें यामुळेच. ही सर्व अलंकारांत श्रेष्ठ आहे, दुसऱ्या अलंकारांचीहि ही एक मुख्य आधार आहे व हिला साऱ्या वागीशांनी मान दिला आहे असें दण्डी म्हणतो. भामह म्हणतो की हीच जिकडे तिकडे वक्रोक्तिरूपाने दिसते, हिनेच अर्थाला चारुता येते, हिच्यावाचून कोणता अलंकार शक्य आहे! भामह अतिशयोक्तीलाच वक्रोक्ति म्हणतो हें उघड आहे. अतिशयोक्तीचें अलंकारांमधील हें महत्त्व खरें आहे

यात शंका नाही. स्त्रीमुखास चंद्र किंवा कमल कल्पिण्यांत, नासिकेस चापेकळी व पायांस पंकजांची उपमा देण्यांत, दुष्ट हृदयांस वज्र असें संबोधण्यांत, पुरुषांस शार्दूल म्हणून गौरविण्यांत, भाषणास प्रवाह व वाङ्मयास उदधि असें म्हणण्यांत थोडीफार अतिशयोक्ति असतेच. मात्र ही अतिशयोक्ति आहे हें अतिपरिचयाने आपल्या लक्षांतहि येईनासें झालें आहे. थोडीफार अतिशयोक्ति अलंकारांस व काव्यास उपकारकच होते. तिचा अतिरेक मात्र कित्येक वेळा सदभिरुचीस विघातक होतो. संस्कृत काव्याच्या उत्तरकालांत अतिशयोक्तीने फारच धुडगूस घातला. त्यामुळे काव्य म्हणजे कांही असंभाव्य, व्यावहारिक जगास सोडून केलेलें वर्णन अशी लोकाची जर समजूत झाली तर त्यांत त्याचा दोष नसून तो कवींचाच दोष होय. एखाद्या स्त्रीची कटि सिंहाच्या कटीसारखी आहे असे म्हणणं एक वेळ चालेल, पण ती मुठींत मावण्याजोगी (मुष्टिमेय) आहे असे म्हणण्यांत अप्रयोजकपणा आहे. स्त्रीचे नेत्र दीर्घ असतील, पण ते कानापर्यंत पोचतात असं म्हटल्याने त्यास कुरूपताच येईल. अलंकारांचा उद्देश शोभा आणण्याचा आहे, विरूपता आणण्याचा नाही. याच प्रकारच्या अतिशयोक्तीस कंटाळून मम्मटाने पुढील वर्णनास आक्षेप घेतला आहे :--

पातालमिव ते नाभिः स्तनौ क्षितिधरोपमौ ।
वेणीदण्डः पुनरयं कालिंदीपातसंनिभः ॥

कृत्रिमता—

अतिशयोक्तीने अलंकारात कृत्रिमता येते. दण्डीने अलंकारांचे जे दोन प्रकार केले त्यावरून हेंच दिसून येतें. अलंकारांची चर्चा करितांना त्याने स्वभावोक्ति हा अलंकार प्रथम वेगळा काढून बाकीचे अलंकार वेगळे केले आहेत. स्वभावोक्तीत अर्थात् अतिशयोक्तीला मुळींच स्थान नाही. तिचें वैशिष्ट्य अतिशयोक्तिमूलक नसून यथार्थ वर्णनांतच आहे. म्हणून कांही प्राचीन साहित्यज्ञांस स्वभावोक्ति अलंकार मान्य नाही. जुन्या मराठी कवितेंत आणि आधुनिक कवितेंत अतिशयोक्तीला महत्त्व नव्हतें व नाही. मध्यन्तरी कांही पंडित कवींनी संस्कृत धर्तीवर रचना करून तीमध्ये अतिशयोक्तीचा भागहि आणण्याचा प्रयत्न केला, पण आज तो मान्य नाही. एकंदर वाङ्मयांतच वास्तवतेकडे प्रवृत्ति अधिक झाल्यामुळे अलंकारांमध्येहि वास्तवताच अपेक्षिली जावी हें स्वाभाविक आहे. लाल

ओठ पाहून तीं बिंबफलें आहेत असें समजून शुकाने त्यांवर चंचुप्रहार करणें, शुभ्र चांदणें हें पांढरें पातळ समजून अंगाभोवती वेढून घेणें, काळे डोळे हे भुंगे आहेत असे समजणे या गोष्टी चमत्कृतिपूर्ण असल्या तरी फार कृत्रिम ठरतात व्यावहारिक जगाच्या बाजारांतून दूर प्रशांत अशा निराळ्या वातावरणांत वाचकांस नेणें हें काव्याचें एक कार्य असलें, तरी त्याकरिता असंभाव्य कृत्रिम कल्पनांचा आश्रय करण्याचें कारण नाही. वर्णनीय वस्तूचें वर्णन परिणामकारक व्हावें म्हणून थोडें कमीअधिक वर्णन करण्याची सवलत कवींस असली, तरी वस्तूच्या सत्य स्वरूपाचा अपलाप करण्याचें स्वातंत्र्य त्यांस नाही. तीमध्ये सदभिरुचीहि नाही.

जयरथाची अलंकारव्याख्या—

अलंकारांचें स्वरूप अधिक स्पष्ट व्हावें म्हणून जयरथाने सांगितलेल्या दोन तत्त्वाचा उल्लेख करावयास हवा अलंकार म्हणजे बोलण्याच्या विविध तऱ्हा अर्थात् वाग्विकल्प होय हें खरें. पण ही तऱ्हा किंवा विकल्प हा सुंदर, हृद्य, आकर्षक असा असावयास पाहिजे. त्याखेरीज तो काव्यास शोभादायक ठरणार नाही. उपमेमध्ये सादृश्य सांगावयाचें असतें हें खरें, परंतु तें केवळ वस्तुस्वरूप स्पष्ट करण्याकरिता नसून तीमधील सौन्दर्य उकलून दाखविण्याकरिता तें सांगावयाचें असतें. ओठ बिंबफलासारखे आहेत असें म्हणण्यांत ते तोंडल्याइतके जाड असतात असें सांगावयाचा उद्देश मुळींच नसून ते लाल आहेत एवढेंच सांगण्याचा हेतु असतो. हें सौन्दर्य न सांगतां साधें सादृश्य सांगितल्यास तो अलंकार होणार नाही. हिंदुस्थानचा आकार त्रिकोण किंवा चतुष्कोणा यांसारखा आहे असें म्हटल्याने सादृश्य सांगितलें तरी सौन्दर्य प्रकट केलें असें होत नाही. म्हणून असें कांही सुंदर वैशिष्ट्य प्रकट व्हावें अशी अलंकाराची पहिली अट होय. जयरथाने आणखीहि एक अट सांगितली आहे ती म्हणजे हें वैशिष्ट्य कविप्रतिभानिर्मित असावें. अलंकारांमध्ये कांही अलंकार असे आहेत की त्यांतील वैशिष्ट्य सामान्य गद्यस्वभावी व्यक्तीसहि प्रतीत व्हावें. उदाहरणार्थ परिकर किंवा यथासंख्य अलंकार पाहावे. लेखनांत जीं विशेषणें आपण योजतों, तीं एक किंवा अनेक एकत्र अशीं कांही अभिप्रायाने घातलीं गेलीं की परिकर अलंकार होतो. यथासंख्यांत दोन किंवा अधिक वस्तूंचे दोन

किंवा अधिक गट जवळजवळ आले, व त्यातील एकेकाचा संबंध इतर गटातील एकेकाशी असला, तर पहिल्या गटांत जो क्रम स्वीकारलेला असेल, त्याच क्रमाने इतर गटातील संबद्ध शब्द येणें हें अपेक्षित असतें. आता कोणाच्याहि लेखनांत प्रत्येक विशेषण कांही अभिप्रायाने यावें ही तर अत्यंत आवश्यक अशी गोष्ट आहे. तें जर तसें आलेलें नसेल, तर निरर्थकत्वाचा दोषच तो होईल. दोष टाळणें म्हणजे अलंकार साधणे नव्हे. कांही अभिप्रायाने विशेषणें योजणें हें कोणाहि तर्कशुद्ध विचारसरणीच्या व्यक्तीला येणारें आहे, त्याला कविप्रतिभा कशास हवी, म्हणून परिकर हा अलंकारहि मानावयास नको असें एक मत आहे. यथासंख्याविषयीहि तसेंच एका गटांतील शब्द ज्या क्रमाने येतात त्याच क्रमाने त्याच्याशी संबद्ध असे दुसऱ्या गटांतील शब्द येणे हें अर्थ लावण्याच्या दृष्टीने आवश्यक आहे. नाही तर अर्थाचा अनर्थच व्हावयाचा. पुढील ओळ पाहावी —मित्रशत्रुविपत्तीना तार, मार, निवार रे! येथे पहिल्या गटांतील पहिला शब्द जो मित्र त्याचा अन्वय दुसऱ्या गटांतील तार या पहिल्याच शब्दाशी करावयास हवा; मार या दुसऱ्या शब्दाशीं तो होऊं शकत नाही. शत्रु या दुसऱ्या शब्दासंबंधीहि तसेंच आहे. पण हा असा अन्वय ' नीट अर्थ व्हावा, ' या गद्यलेखनांतहि आवश्यक असलेल्या अटीला धरूनच होतो. कविप्रतिभानिर्मित असे त्यांत कांही नाही. स्वभावोक्ति अलंकारांतहि यथा-तथ्य वर्णन करण्यापलीकडे नवीन कांही कवीला आपल्या कल्पनेने काढावें लागत नसल्याने त्यालाहि अलंकार पदवी देऊं नये असें या पक्षाचें म्हणणें आहे. वस्तुत: या सर्व अलंकारांत कांही वैशिष्ट्य भासतें ही गोष्ट मान्य असली तर, तींत कविप्रतिभा किती आहे हें पाहात बसण्याची आवश्यकता नाही. आणि कविप्रतिभेमध्ये जशा मोठ्या गोष्टी येतात तशा यथार्थ वर्णनाची शक्ति, क्रम जुळविण्याचें रचनाकौशल्य या गोष्टीहि येतात असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही.

अलंकारांचें काव्यांत स्थान—

अलंकार या शब्दाचा व्यावहारिक अर्थ दागिना असा आहे. अलंकारांचें मुख्य काम शरीरास शोभा देण्याचें आहे. ते शरीरापासून वेगळे असतात, त्यावरून मनांत येईल तेव्हा ते काढून टाकतां येतात; शरीरांतर्गत किंवा अंग-

भूत नव्हेत. काव्यालंकारहि काव्यशरीराच्या दृष्टीने असेच होत असें संस्कृत साहित्यज्ञांचे म्हणणें आहे. ते कटक किंवा अंगद या दागिन्यांसारखे आहेत. काव्याचे गुण किंवा दोष हे काव्यशरीर किंवा काव्यात्मा यांच्या अंतर्गत किंवा अंगभूत असतात; पण अलंकार मात्र तसे नसतात असे त्याचें म्हणणे आहे. त्यामुळे केवळ अलंकारच एखाद्या कवितेंत आढळला तर ते अधम काव्य होते, किंबहुना तें मुख्य नव्हे; चित्र काव्य आहे; काव्याची नक्कल आहे असें आनंदवर्धनाचें म्हणणें आहे. काव्यांत मुख्य गोष्ट ध्वन्यर्थ किंवा रस होय; तो अलंकार्य होय; अलंकार हे त्याला शोभा आणतात एवढेंच. मूळचा अर्थ किंवा रस हाच जर सुंदर असेल तर अलंकाराची जरूरीहि नाही. ते असले तर बरेंच, पण नसले तरी चालेल. किंबहुना अलंकारांचा अतिरेक मूळ रसाला मारक होण्याचा संभव असतो. सारांश संस्कृत साहित्यज्ञांच्या मताने अलंकारांचें काव्यांतील स्थान तात्त्विक दृष्टीने तरी अत्यंत गौण असे आहे. व्यवहारांत अलंकारांचा मर्यादित आणि विचक्षणपणाने केलेला उपयोग जसा सौंदर्यास उपकारक होतो तसेंच कविता--रमणीचेंहि आहे. खरें सौंदर्य निरलंकृत असूनहि रसिकास मान्य होत असलें, तरी वर दर्शविल्याप्रमाणे केलेला अलंकारांचा उपयोग त्याला आवडेल. तथापि अतिरिक्त आणि निरभिप्राय असें अलंकरण त्याला चालणार नाही हेंहि तितकेंच खरें. अलंकार हे काव्याचे अंगभूत नव्हेत ही गोष्ट निश्चित अशी त्यांनी मानली, व म्हणून त्याचें काव्यांत स्थान फार गौण आहे असेंहि त्यांनी सांगून टाकलें.

अलंकार की विभ्रम ?--

वस्तुतः संस्कृत साहित्यज्ञांच्या म्हणण्याप्रमाणेच अलंकारांना काव्यशरीराच्या बाहेर ठेवतां येणार नाही. अलंकारांचे विभाग करितांना ते शब्दांचे आणि अर्थांचे असतात असें सांगण्यांत येतें. अलंकार म्हणजे मनांतील अर्थ सांगण्याच्या निरनिराळ्या आकर्षक, रम्य अशा तऱ्हा किंवा पद्धति अशी त्याची व्याख्याहि केली जाते. आता कोणताहि अलंकार शब्दार्थातूनच निर्माण होतो. त्यांतूनच त्याची घडण होते. शब्दार्थविरहित अलंकार होऊंच शकत नाही. शब्दार्थ हेच काव्यशरीर होत ही गोष्टहि पूर्वीच्या साहित्यशास्त्रकारांस मान्य होती. असें असल्याने अलंकार हे काव्यशरीरापासून वेगळे काढतां येणें शक्य

नाही. दागिने मानवशरीराहून वेगळे काढतां येतात, याचें कारण मानवी शरीराची घडण रक्तमांसाने होते व दागिन्यांची घडण सोनें-चांदी-हिरे-मोतीं यांनी होते. काव्यशरीराची घडण शब्दार्थांनी होते व अलंकारांची घडणहि त्यांनीच होते. याचा अर्थ असा की व्यवहारांतील दागिने शरीरास अगभूत नसतात; काव्यांतील मात्र तसे असतात. काव्यामध्ये ते केव्हा दिसले व केव्हा न दिसले, तरी तेवढ्याने ते काव्यशरीरापासून अगदी वेगळे काढतां येतात असे नाही. कारण काव्याची आणि त्यांतील अलंकारांची घडण एकाच वस्तूपासून झालेली असते. ती वस्तु म्हणजे शब्दार्थ.

आता अडचण एवढीच की अलंकार हे केव्हा दिसतात व केव्हा दिसत नाहीत, म्हणजे ते जर अस्थिर आहेत, तर ते शरीरांतर्गत आहेत असें कसें म्हणावयाचें ? यावरहि एक तोड आहे; आणि ती म्हणजे अलंकारांना विभ्रम समजावें व म्हणावें ही होय. विभ्रम म्हणजे शरीरावयवांची रम्य अशी कोणत्याहि प्रकारची हालचाल होय. मानवाचेंच उदाहरण घ्यावयाचें झाल्यास भ्रूभंग, नेत्रांचा संकोचविकास व विविध कटाक्ष, मानेच्या अनेक हालचाली, नाक मुरडणें, ओठांच्या विविध हालचाली, हातांचे विशेषतः अग्रहस्तांचे विविध हाव, पदक्षेपांतील निरनिराळे विशेष या साऱ्यांना विभ्रम असें म्हणतात. या विभ्रमांनी व्यक्तिसौंदर्यात भर पडते. परंतु मनुष्य स्वस्थ निजावस्थेंत असेल त्यावेळीं हे विभ्रम त्याच्या शरीरावर दिसून येणार नाहीत. ते त्याचे स्थिर असे धर्म नव्हेत. मनास वाटेल त्या वेळीं माणसास ते व्यक्त करितां आले, तरी त्याला ते कोठून बाहेरून आणावयाचे असतात असें नाही. शरीरावयवांच्याच निरनिराळया हालचालींनी ते व्यक्त होतात. कित्येक व्यक्तींचें सौंदर्य या विभ्रमां-वाचूनच स्थिर व शांत असें प्रकट होईल, पण यांनीहि मर्यादित व समुचित अशा विभ्रमांचा उपयोग केल्यास त्यांच्या सौंदर्यांत भरच पडेल. उलट वेळीं-अवेळीं, स्थानीं, अस्थानीं त्यांचा उपयोग करणाऱ्या व्यक्तीविषयीं रसिकांचें मत प्रतिकूल होतें. विभ्रमांत सहजता असावी, कृत्रिमता नसावी. मानवी शरीरांत विभ्रमांचें जें स्थान आहे, तेंच नेमकें अलंकारांचें काव्यांत किंवा काव्यशरीरांत आहे. विभ्रम हे शरीरास सोडून असूंच शकत नाहीत, तसेच काव्यालंकार हे काव्यशरीर जे शब्दार्थ त्यांस सोडून असणें शक्य नाही; कारण ते त्यांतूनच निर्माण होतात. विभ्रमांनी शरीरसौंदर्यांत भर पडते;

काव्यालंकारांनी काव्यसौंदर्यात भर पडते. विभ्रम हे अस्थिर आहेत, आता आहेत, मग नाही, अशी त्यांची स्थिति असते, अलंकारहि तसेच आहेत. म्हणून अलंकाराना अलंकार म्हणून काव्यशरीराबाहेर न काढतां काव्य-विभ्रम म्हणून काव्यशरीरांतच स्थान द्यावें असें करूनहि त्यांचें स्थान एकंदरीने इतर घटकांच्या मानाने गौणच राहाणार हें अर्थात् लक्षांत ध्यावयास हवें. तथापि अलंकार हे विभ्रमांइतके स्वाभाविकपणेच येणारे असतात, दागिन्यांइतके परकी नव्हेत, ते काव्यशरीरातर्गतच आहेत एवढी जरी जाणीव असली तरी त्याच्या काव्यामधील अस्तित्वाविषयी प्रतिकूल मत होणार नाही. त्यांचा अति-रिक्त उपयोग अर्थात् रसिकमान्य होण्यासारखा नाही हें स्पष्ट आहे.

अलंकारांचे मुख्य वर्ग—

अलंकाराच्या सामान्य स्वरूपाविषयी येथवर चर्चा झाली. अलंकार हे शरीरा-वर घालावयाचे दागिने म्हटले काय, किंवा शरीरावर व्यक्त होणारे विभ्रम म्हटले काय, काव्यशरीर हें शब्द आणि अर्थ या दोन घटकांचें असल्याने अलंकारांचे स्थूल असे दोन वर्ग साहजिकच होतात. एक वर्ग शब्दालंकाराचा आणि एक अर्थालंकारांचा. शब्दापेक्षा अर्थाला अधिक महत्त्व असल्याने व अर्थाच्या क्षेत्राला कांही मर्यादा नसल्याने अर्थालंकाराची चर्चाहि अधिक झाली व त्यांची संख्याहि पुष्कळ वाढली. बहुतेक ग्रंथकारानी शब्दालंकाराचा प्रपंच थोडक्यांत आवरला आहे. अर्थालंकारांची संख्या शेसव्वाशेपर्यंत गेली असतां शब्दालंकारां-तील मुख्य अलंकारांची संख्या सातआठपेक्षा अधिक होऊं नये हे त्याच्या गौणपणाचे निदर्शक आहे. शब्द हे काव्यशरीराचें अत्यंत स्थूल असें स्वरूप असल्याने सहृदयांस त्याचें तितकेसें कौतुक वाटत नाही. त्यांची प्रवृत्ति स्थूलापेक्षा सूक्ष्माकडे, प्रत्यक्षापेक्षा अप्रत्यक्षाकडे अधिक असते. म्हणूनच शब्दास जीव आणणारा आणि त्यापेक्षा सूक्ष्म असा जो अर्थ त्याकडेच त्यांचें अधिक लक्ष जातें.

शब्दालंकार—

शब्द म्हणजे काव्याचें श्रुतिगम्य स्वरूप होय, त्याचा नाद होय. काव्य म्हटलें जात असतां त्याचा प्रत्यय आपल्यास येतो. काव्याचें पद्य, चाल, श्लोक-बद्धता व त्याची गेयता या गोष्टी कानानेच प्रतीत होणाऱ्या अशा आहेत. पण

त्यांना शब्दालंकार म्हणत नाहीत. काव्यामध्ये जे शब्द योजलेले असतात त्यांचें माधुर्य किंवा सौकुमार्य हें श्रुतिगम्यच आहे. तथापि त्यांनाहि अलंकार म्हणत नाहीत, ते गुण होत. अलंकार हे एक किंवा अधिक शब्दांच्या कांही विशिष्ट चमत्कृतिजनक अशा योजनेने निर्माण होतात. या योजनेमधील चमत्कृतींत शब्दालंकारत्व आहे. " गगनात निशीं शशी प्रकाशे " या ओळींत कांही विशिष्ट शब्दांच्या विशिष्ट रचनेमुळे अनुप्रास उत्पन्न झाला आहे. गगनांत या शब्दाऐवजी व्योमीं म्हटलें असतें तर ग या वर्णाची आवृत्ति, म्हणजेच अनुप्रास, साधला नसता; किंवा 'निशीं' शशी प्रकाशे' याऐवजी 'रात्रीं चंद्र विराजे' असें लिहिल्यास श या वर्णाची तीन वेळा झालेली आवृत्ति म्हणजे अनुप्रास साधला नसता. हेच शब्द याच प्रकाराने आल्याने हे अनुप्रास जुळलेले आहेत. यांतील चमत्कृतीचा संबंध त्यांतील अर्थाशीं कांही नाही. वर सांगितल्याप्रमाणे अर्थ अगदी तोच कायम ठेवणारे शब्द योजूनहि 'व्योमी रात्रीं चंद्र विराजे' यांत ते अनुप्रास येत नाहीत. (कदाचित् 'र' या निराळ्याच वर्णाचा अनुप्रास आला आहे असें म्हणतां येईल). जेथे चमत्कृतीचा संबंध अर्थाशीं मुळींच नसतो, व त्याच अर्थाचे वेगळे शब्द योजले असतां ती चमत्कृति नाहीशी होत असल्याने तेच शब्द योजावे लागतात, तेथे शुद्ध शब्दालंकार झाला असें समजावें. शब्द काव्यांत सार्थच लागतात एवढ्यापुरता त्यांचा अर्थाशीं संबंध येतो हें अर्थात् उघड आहे, पण यापलीकडे त्यांतील चमत्कृति ही अर्थावर अवलंबून नसते. म्हणून त्यास शुद्ध शब्दालंकार म्हणावयाचें. अनुप्रासाप्रमाणे यमक हाहि एक शब्दालंकारच होय. पुढील ओळीत : स्वर्गीय तुझ्या आलापाने । गा कविहृदयीं गोड गायनें ॥ यामध्ये 'ने' हें एकच अक्षर चरणाच्या शेवटीं आल्याने कांही चमत्कृति साधली आहे. ती केवळ विशिष्ट वर्णयुक्त विशिष्ट शब्द योजल्यामुळे आली आहे. ते शब्द एकाच अर्थाचे नसावेत एवढें अर्थाचें बंधन पाळावें लागत असलें तरी यापेक्षा त्यातील चमत्कृतीचा अर्थाशीं अधिक संबंध नसल्याने हाहि केवळ शब्दालंकारच म्हणावयास हवा. यमकाच्या आणि अनुप्रासांच्या गौण भेदांमध्ये हें असेंच असतें. चित्रबंधांमध्येहि तोच प्रकार आहे.

अर्थालंकार—

अर्थालंकारांमधील चमत्कृति विशिष्ट वर्णयुक्त विशिष्ट शब्दांवर अवलंबून नसते. ते शब्द बदलले आणि त्यांऐवजी त्याच अर्थाचे दुसरे शब्द योजले, तरी त्यांतील चमत्कृति कायम राहते; म्हणून त्यांना शुद्ध अर्थालंकार म्हणण्यांत येतें. मुखकमल म्हटलें काय किंवा वदनसरोज म्हटलें काय, मुखचंद्र शब्द असला काय किंवा वदनशशि असला काय, मुखाला कमल किंवा चंद्र म्हणण्यांत जी अर्थचमत्कृति आहे (निदान ती अतिपरिचित होण्यापूर्वी होती), ती तशीच कायम राहते. परंतु जेव्हा अर्थालंकार आपल्या चमत्कृतीकरिता विशिष्ट शब्दावर अल्प प्रमाणांत का होईना अवलंबून असतो, त्यावेळीं त्यास मिश्र किंवा उभय-अलंकार असें म्हणावें लागतें. छेकापन्हुति, व्याजस्तुति, समासोक्ति व इतर श्लिष्ट अलंकार असेच मिश्र असतात. रामजोशांची छेकापन्हुति प्रसिद्धच आहे. तीपैकी ‘अंबरगत परि पयोधरातें’ या ओळींतील अंबर आणि पयोधर या शब्दांऐवजी आकाश आणि जलद हे शब्द त्याच अर्थाचे म्हणून घातले तरी अलंकार किंवा चमत्कृति उरत नाही. त्या विशिष्ट शब्दाच्या साहाय्यानेच त्यांतील अपन्हुतीची अर्थचमत्कृति साधत असल्याने हा उभयालंकार होय. कित्येक वेळा अर्थालंकार आणि शब्दालंकार हे एकाच श्लोकांत येतात, पण परस्परांचा कांही संबंध नसतो, त्यावेळीं त्यांना उभयालंकार म्हणण्याचें कारण नाही. यमकानुप्रास हे शब्दालंकार त्याच श्लोकांतील उपमारूपकादि अर्थालंकारांच्या फारसे आड येऊं शकत नाहीत. ते असले तरी अडचण नाही; नसले तरी त्यांवाचून उपमा वा रूपक अडून राहतें असें नाही. हें अलंकारांचें स्थूल वर्गीकरण झालें.

साम्य व विरोध—

अर्थालंकारांचें निरीक्षण केल्यास असें दिसून येईल की बऱ्याचशा अलंकारांच्या मुळाशीं साम्य किंवा विरोध असतो. उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, अनन्वय, ससंदेह, भ्रान्तिमान्, मीलित, सामान्य, स्मरण इत्यादि अनेक अलंकार हे दोन वस्तूंमधील सादृश्यावर आधारलेले आहेत. उलटपक्षीं विरोध, विषम, विभावना, विशेषोक्ति, असंगति, प्रत्यनीक, विशेष, व्याघात इत्यादि अलंकार हे विरोधावर अधिष्ठित झाले आहेत. साम्यमूलक आणि विरोधमूलक

असे अर्थालंकारांचे दोन मोठे वर्ग साहजिकच पडतात. या दोनहि वर्गांत न बसणारे असे आणखीहि अलंकार आहेत, पण वरील दोन वर्गाइतके ते महत्त्वाचे आणि समावेशक असे नाहीत. साम्य आणि विरोध हे मनुष्याचे ज्ञानग्रहण करण्याचे दोन मार्ग आहेत. कोणतीहि नवीन गोष्ट आपण पाहतों त्यावेळीं आपण पूर्वी पाहिलेल्या कोणत्या गोष्टीशीं तिचें साधर्म्य आहे किंवा वैधर्म्य आहे हें आपण, न कळत का होईना, पाहत असतो. ज्ञात वस्तूशी लक्षांत भरेल असे साम्य किंवा वैषम्य असणाऱ्या गोष्टी आपल्या चांगल्या लक्षांत राहतात सर्व ज्ञान हें तुलनात्मक आहे असें म्हणतात तें याकरिताच. काव्याचें ध्येय सौंदर्यसमीक्षण हें आहे. तें करीत असतां व इतरांना त्याचें दर्शन घडवीत असतां आपल्यास सादृश्याचा उपयोग फार होतो. त्याचप्रमाणे दोन वस्तूंत असणारें वैषम्य किंवा विरोध हाहि मनावर फार परिणाम करितो. सर्व ज्ञान याप्रमाणे साम्य-वैषम्यावर आधारलेलें असल्याने तन्मूलक काव्या-लंकारांची संख्याहि पुष्कळ असावी यात काहीच नवल नाही. त्यांतहि साम्यप्रतीति वैषम्यप्रतीतीच्या मानाने लवकर व सामान्य बुद्धीच्या माणसासहि होत असल्याने साम्यावरील अलंकार हे अधिक आहेत.

उपमेचें प्रयोजन—

उपमा हा जसा एक अलंकार आहे, तसे उपमान हें एक ज्ञानाचे प्रमाण आहे. यामुळे उपमेचें द्विविध प्रयोजन संभवतें. एक म्हणजे प्रस्तुत वाक्यार्थास अधिक सौंदर्य आणून द्यावयाचें, व दुसरें म्हणजे वस्तुस्वरूप अधिक स्पष्ट करून सांगावयाचें. ज्ञानेश्वरीमधील अनेक उपमांचें कार्य हें दुसरें असतें. हें करीत असतां ज्ञानेश्वरांनी त्यांत अधिक सौंदर्यहि आणलें हा भाग वेगळा. त्यांचें कवित्व या उपमांतर्गत सौंदर्यसाधनावरच पुष्कळ अंशीं अवलंबून आहे. ज्ञानेश्वरीसारख्या तत्त्वज्ञानात्मक ग्रंथामध्ये अर्थस्पष्टीकरणावर भर असला, तरी सामान्यपणें काव्य-ग्रंथांमधून वर्ण्य वस्तूच्या सौन्दर्यवर्धनाकरिताच तिचा उपयोग होतो. निदान स्पष्टीकरण असलें तरी वर्ण्य विषयापेक्षा त्याच्या सौंदर्याचेंच असतें. उपमेच्या व्याख्येमध्ये सादृश्याच्या सौंदर्यावर भर दिलेला असतो तो यामुळेच. किंबहुना प्रत्येक अलंकाराविषयी असें म्हणतां येतें. त्याने प्रस्तुत वाक्यार्थास शोभा आली पाहिजे. उपमेमध्ये मूळ वस्तु सुंदर असली तर तिला तितकेंच सुंदर असें

उपमान देण्यानेच सौंदर्यसाधन होतें. मुखचंद्र म्हटल्याने हें साधे, परंतु मूळ वस्तु सुंदर नसली तरी उपमा सुंदर होऊं शकते, ती त्या उपमेमधील सादृश्याच्या उत्कटत्वामुळे, हालाहलाप्रमाणे असणारें दुष्टाचें हृदय, किंवा लाखों विषारी सुया टोचल्याप्रमाणे असणारें मानसिक दुःख यांमध्ये मूळ सौंदर्य तें काय असणार ! परंतु हालाहलाचा किंवा विषारी सुयांचा उल्लेख केल्याने प्रस्तुत वस्तूंमधील वर्ण्य अशा धर्माचें उत्कटत्व त्यामुळे चांगले स्पष्ट होतें. त्या उपमेयउपमानभूत अशा दोन वस्तूंमधील साधर्म्य उत्कटत्वाने प्रतीत होतें हेंच त्या वाक्यार्थाचें सौन्दर्य अथवा त्याची शोभा. तेव्हा मुळांत सौन्दर्य नसलें तरी तें वाक्यार्थात उतरण्याचें कारण म्हणजे साधर्म्य-दर्शनामधील कविकौशल्य होय. अलंकारांचें कविप्रतिभात्मकत्व अशा ठिकाणीं प्रत्ययास येतें.

उपमेचे इतर उपयोग—

उपमेने मुळात नसलेलें सौन्दर्यहि केव्हा केव्हा वस्तूवर आरोपित होतें. अतिशयोक्ति अलंकाराचा जन्म यातूनच झाला आहे. वस्तुतः प्रत्येक अलंकारांत थोडीबहुत अतिशयोक्ति असते (स्वभावोक्ति अर्थात् याला अपवाद आहे). तेवढ्याहि अतिशयोक्तीवर जेव्हा समाधान होत नाही तेव्हाच तिला स्वतंत्र अलंकाराचें स्थान देण्यांत येतें. अशा वेळीं मुळांत नसलेलें सौन्दर्य किंवा एखाद्या गुणाचं उत्कटत्व तिजवर लादलें जातें. म्हणजेच असलेलें सौन्दर्य उठावदारपणें व्यक्त करण्याकरिता जसा औपम्याचा उपयोग होतो, तसा नसलेलें म्हणजे अधिक सौन्दर्य आरोपित करण्याकरिताहि त्याचा उपयोग होतो. त्याच-प्रमाणे गूढार्थ कांही चमत्कृतिपूर्ण पद्धतीने व्यक्त करण्याकरिताहि त्याचा उपयोग करून घेण्यांत येतो. याकरिता व्याजोक्तीचें पुढील उदाहरण पाहावें :—

मार्गी विलोकुनि हरीप्रति सत्यभामा ।
आली समक्षहि धरी अनुरागसीमा ।
रोमांच-कंप जंव सूचविती तयातें ।
तै ते प्रणाम करुनी लपवीच त्यातें ।

येथे रोमांच आणि कंप हे दोन सात्त्विक भाव प्रेम आणि भक्ति या दोनहि भावनांस समान आहेत या गोष्टीचा फायदा घेऊन वरवर केवळ भक्तिभाव दाखवून सत्यभामेने आपला प्रणयभाव कसा लपवून ठेवला त्याचें वर्णन केलें

आहे. चमत्कृति या दोन विकारांतील साधारण गोष्टी सांगण्यांत नसून त्यांतील एकाबद्दल जी लपवालपवी करण्यांत आली तीमध्ये आहे. व्याजस्तुति, छेकापन्हुति आणि इतर श्लेषमूलक अलंकारांत शाब्दिक किंवा आर्थ औपम्याचा उपयोग करून घेण्यांत येतो, तो या प्रकारच्या चमत्कृतीकरिताच होय. अप्रस्तुतप्रशंसा किंवा समासोक्ति या अलंकारांतून केलेला औपम्याचा उपयोगहि अगदी लपवालपवीकरिता नसला तरी अप्रत्यक्षवर्णनाकरिता असतो. सरळ केलेल्या वर्णनापेक्षा वक्र पद्धतीने केलेलें सूचन काव्यांत अधिक मान्य होतें. अन्योक्ति, किंवा दीर्घरूपकात्मक कविता शेवटी औपम्यावरच अधिष्ठित असतात. कांही अलंकारांत औपम्याचा उपयोग एखाद्या सामान्य सिद्धान्ताचें उपपादन, किंवा विशेष विधानाचें समर्थन, किंवा एखाद्या नीतितत्त्वाचें कथन यांकरिता करण्यांत येतो. यांत अर्थान्तरन्यास हा प्रमुख आहे. दृष्टांत, निदर्शना, प्रतिवस्तूपमा हे अलंकारहि गौणत्वाने हेंच कार्य साधतात. दीपक व तुल्ययोगिता या अलंकारांत केलेला औपम्याचा उपयोग वरीलपैकी कोणत्याहि कार्याकरिता नसून साधारणपणें अनेक भिन्नभिन्न वस्तूंना एखाद्या सामान्य गुणांच्या आधारें एकत्र आणण्याकरिता व त्यामुळे वाटणाऱ्या चमत्कृतीकरिता केला जातो. सती आणि प्रकृति या दोन गोष्टींमधील साधर्म्य काय आहे तें पाहावेंच लागेल. परंतु पुढील ओळींत तें दाखवून कशी चमत्कृति निर्माण झाली आहे तें पाहावें 'सती तशी ती प्रकृती सुनिश्चला। जन्मान्तरींहि पुरुषा न सोडिते.' येथे सती किंवा प्रकृति यांतील एकच गोष्ट प्रस्तुत आहे. तिजबरोबर दुसरीचेंहि वर्णन एकाच शब्दप्रयोगाने झालें म्हणून येथे दीपक अलंकार झाला. तुल्ययोगितेचें स्वरूप बरेंचसें असेंच आहे. सारांश, औपम्याचा उपयोग अनेक इतर प्रकारच्या चमत्कृति निर्माण करण्याकरिता म्हणूनहि केला जातो

विरोध—

औपम्य किंवा सादृश्य यांचा विचार वर आला आहे. सादृश्याइतकेंच, किंबहुना अधिकच प्रमाणांत, विरोधदर्शन हें पाहणाऱ्याच्या मनावर परिणाम करितें. विशेषतः दोन वस्तूंचे संबंध जसे असावेत अशी आपली अपेक्षा असते, तसे ते न दिसतां आपला अपेक्षाभंग झाला तर तें अधिकच लक्षांत राहतें. एक उंच व दुसरी ठेंगू अशा दोन व्यक्ति जवळजवळ दिसल्या तर त्या पाहणा-

त्यांचें लक्ष वेधून घेतात. स्त्री व पुरुष मिळून जात असल्यास, त्यांच्या वर्णात विरोध असून एक फार काळा व एक फार गोरा अशी स्थिति असल्यास, स्त्रीची उंची किंवा जाडी पुरुषाच्या उंचीपेक्षा किंवा जाडीपेक्षा अधिक असल्यास ते पाहणाऱ्यांच्या नजरेचे तत्काळ विषय होतात. सामान्य व्यवहारातील हा नियम काव्यांतील अलंकारांसहि लागू आहे व साम्याप्रमाणे विरोधावरहि अनेक अलंकाराची उभारणी झाली आहे. हा विरोध उत्पन्न होण्यास ज्या ज्या गोष्टी कारण होतात त्या त्या निरनिराळ्या विरोधमूलक अलंकारांच्या मुळाशीं आहेत. मात्र काव्यांतील विरोध हा खरा नसून तो आहे असा आभास निर्माण करण्यांतच या अलंकारांमधील चमत्कृति आहे. तो विरोध बहुतेक काल्पनिक किंवा कविप्रतिभानिर्मित असा असतो. अविरोध असता विरुद्धत्वाने वर्णन केल्याने विरोध अलंकार होतो. त्याला विरोधाभास म्हणतात तें याचमुळे. विरोधमूलक अलंकारात नेहमी विरोधाचा परिहार व्हावा लागतो. तो कसा करावयाचा यांतच काव्य आहे. विरोधाचा आभास उत्पन्न करून त्या परिहाराची व्यवस्थाहि लगोलग करून ठेवण्यांत कवीचें कौशल्य दिसून येतें. यास अपवाद एकच अलंकार आहे, आणि तो म्हणजे विषम होय. दोन वस्तूंत जर फारच अंतर असेल, तर तेंहि लक्ष वेधून घेतें. त्यामुळे 'तूं कुठे–अन् मी कुठे' किंवा 'सूर्यवंश कुठे–माझी अल्पबुद्धि कुणीकडे,' असें केवळ विरोधकथनहि अलंकारस्वरूप मानिलें गेलें आहे. त्याला 'विषम' अलंकार म्हणतात. पण इतर बहुतेक सारे विरोधमूलक अलंकार पाहिले, तर त्यांतील विरोध खरा नसून केवळ कविप्रतिभानिर्मित असा आभास असतो. काव्यांत अशाच विरोधाला स्थान मिळतें.

शब्दनिष्ठ विरोध—

हा आभास कित्येक वेळा शब्दनिष्ठ असतो, म्हणजे त्या शब्दांच्या केवळ उच्चारणानेच भासतो. 'जगद्धितकृदपि जगदहितकृत्' किंवा अगोद्धारकोऽपि नागोद्धारकः इत्यादि उदाहरणांमधून हें स्पष्ट दिसतें. जगताचें हित करणारा त्याचें अहित करणारा होऊं शकत नाही. पण कृत् याचा एकदा नुसता करणारा हा अर्थ घेऊन व एकदा 'नाश करणारा' असा अर्थ घेऊन त्या विरोधाचा परिहार करितां येतो. हे दोन निरनिराळे अर्थ घेतल्यावर विरोध

उरूंच शकत नाही. तथापि त्याचा उपयोग चमत्कृति उत्पन्न करण्याकडे करून घ्यावयाचा असल्याने अपि शब्द घालून व 'हिता'ला विरोधी 'अहित' असा शब्द योजून विरोध निर्माण केला आहे. नाग याचे कालिया आणि पर्वत नव्हे असा (न अग) असे विग्रह केल्याबरोबर विरोधाचा उलगडा होतो. विरोधाचा हा शब्दनिष्ठ प्रकार थोडा वेळ चमत्कृतीचे सुख देत असला तरी त्यात खरें काव्य नाही, व त्यामुळे झालाच तर सरळ अर्थप्रतीतीस अडथळा होत असल्याने अनेक वेळा रसोत्पत्तीस तो प्रतिकूलच ठरतो.

आर्थ विरोध—

शाब्द विरोधापेक्षा अर्थात् आर्थ विरोधाला अधिक महत्त्व आहे. हा शब्द-श्लेषावर आधारलेला नसल्याने याचा आभास अधिक वेळ टिकतो व अधिक हृद्यहि असतो. यामध्ये विरोधपरिहाराकरिता केवळ शब्दांचे अर्थ लावून भागत नाही. कांही इतर गोष्टीहि लक्षांत घ्याव्या लागतात, तेव्हा त्याचा आभास नाहीसा होऊन अर्थ संपूर्ण लागतो. हा विरोध अनेक कारणांनी येऊं शकतो. पण अनपेक्षित गोष्टी घडणें हें त्याचे सर्वसाधारण स्वरूप असतें. कारण घडलें नसतांहि कार्य झालें आहे असे सांगितल्यास 'विभावना' होते, उलट कारण घडलें असूनहि कार्योत्पत्ति होत नाही असें भासविल्यास ती 'विशेषोक्ति' होते. कारण एके ठिकाणीं असून त्याचे कार्य मात्र निराळ्या ठिकाणीं झालें असें सुचविल्यास ती 'असंगति' ठरते. करायला एक जावें आणि व्हावें भलतेंच असें दृश्य दिसल्यास तेथे 'विषमालंकार' मानला जातो आधार हा आधेयापेक्षा लहान किंवा आधेय हें आधारापेक्षा मोठें असें वर्णन झाल्यास तेथे 'अधिक' अलंकार म्हणावा लागतो. प्रसिद्ध अशा आधारा-शिवाय एखादी गोष्ट अस्तित्वांत असल्यास तो 'विशेष' होतो. या सर्व अलंकारांत श्लेषाची मदत फार होते. अशा वेळीं विरोधपरिहारार्थ कांही कारणांची कल्पना करावी लागते, आणि हें कामच बौद्धिक असा आनंद देणारें ठरतें. हे सारे विरोधमूलक अलंकार होत, म्हणजे खरोखर विरोधाभासमूलक अलंकार होत. इंग्रजीमधील Paradox या प्रकाराने जी चमत्कृति अनुभवावयास मिळते तीच या अलंकारांमध्येहि प्रत्ययास येते. Paradox चा उपयोग रसपरिपोषाकडे होण्यापेक्षा चमत्कृतिनिर्मितीकडे जसा होतो तसेंच या

विरोधमूलक अलंकारांचें होतें असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. विरोधाभास-मूलक वर्णन हें अधिक कल्पकतेचें द्योतक आहे यांत मात्र शंका नाही. आधुनिक मराठी काव्यांत एकंदरींत अलंकारच दुर्मिळ होऊं लागले आहेत. विरोधमूलक अलंकार अधिकच विरल दिसावेत यांत कांहीच आश्चर्य नाही. सर्व विरोधमूलक अलंकारांत खरी मौज विरोधाच्या आभासाचीच असल्याने वस्तुतः हे एकच नांव त्याला मिळावें. हेमचंद्राने हीच दृष्टि डोळ्यापुढे ठेवून विभावना, विशेषोक्ति, असंगति, विषम, अधिक, व्याघात इत्यादि अलंकार निराळे न मानता एका विरोधाभासांतच त्यांचा अंतर्भाव केला आहे हें लक्षांत घेण्याजोगे आहे

श्लेष—

औपम्य व विरोध यांवर अवलंबून असणाऱ्या दोनहि प्रकारच्या अलंकारांस श्लेषामुळे अधिकच शोभा येते. किंबहुना सर्वच अलंकारांविषयीं असे म्हणतां येईल. श्लेषाची गति नाही असा अलंकार क्वचितच मिळेल. तो वाटेल तेव्हा वाटेल त्या ठिकाणीं योजतां येईल. त्याचा उपयोग प्रस्तुतार्थाबरोबरच व्यंजनेने दुसरा अर्थ सूचित करण्याकडे होतो, असें असल्याने श्लेष हा सर्वांत महत्त्वाचा अलंकार आहे असे एखाद्याने म्हणावें यांत कांहीच आश्चर्य नाही. या वादास प्रथम उद्भटाने प्रारंभ केला. त्याचें म्हणणें थोडक्यांत असें—जेथे जेथे श्लेषालंकार असतो तेथे तेथे प्रायः इतर अलंकारहि असतात. अशा ठिकाणीं श्लेष हाच मुख्य मानून इतर अलंकारांचा फक्त आभास मानावा. रुय्यकानेहि या मताचा आपल्या अलंकारसर्वस्वांत उल्लेख केला आहे. इतर अलंकार आले असतां श्लेषहि जर असेल तर तो त्या इतरांचा बाध करून त्यांचा भास मात्र ठेवतो. जगन्नाथानेहि या मतास पुष्टीच दिली आहे. इतर अलंकारास त्याचे श्लेषरहित असें क्षेत्र स्वतंत्र असूं शकतें. तेव्हा श्लेषाबरोबर ते आले तर तोच मुख्य मानून इतर बाधित मानावेत. दुसरें मत असें की इतर अलंकारास श्लेष हा सहायभूत असल्याने तो त्यांना गौण व ते प्रधान अशी स्थिति असते. तिसरें मत असें की श्लेष आणि इतर हे तुल्यबळ समजून त्यांचा संकर झाला आहे असें मानावें. खरोखर पाहतां श्लेषास अगदी स्वतंत्र क्षेत्र नाही असे नाही. 'उदयमयते' इत्यादि श्लोकांत तें तसें आहे. मात्र अशीं स्थळें थोडीं असतात हें खरें. अनेक वेळा उपमारूपकादि शब्दश्लेषावर अवलंबून असतात.

श्लिष्ट शब्द काढून टाकला तर हे अलंकारहि नाहीसे होतील. पण असें असलें तरी कवीचा हेतु केवळ श्लेषावर न थांबतां पुढील उपमारूपकादि साधण्याचा असेल, व श्लेषानें बरीच चमत्कृति आली असेल व उपमारूपकादि साधण्याची इच्छा प्रबल असेल तर श्लेषानें उपस्कृत, पण दुसराच अलंकार प्रधान मानणें योग्य होईल. उदाहरणार्थ समासोक्ति अलंकार श्लेषाविना होऊं शकत नाहीः पण त्याची चमत्कृति अप्रत्यक्ष असा नायकनायिकाव्यवहार सूचित करण्यामध्येच प्रामुख्यानें आहे. व्याजस्तुतींतहि श्लेषाखेरीज चालणार नाही, परंतु तिचें मुख्य सार 'मुखें निंदा व खरी स्तुति' किंवा 'मुखे स्तुति, पण खरी निंदा' करण्यांत असतें. ती चमत्कृतीच खरोखर महत्त्वाची आहे. ज्याचें वैचित्र्य किंवा ज्याची चमत्कृति अधिक तोच अलंकार मुख्य होय. मग तें वैचित्र्य श्लेषावर अवलंबून असले तरी हरकत नाही.

श्लेषासंबंधी हा विचार अर्थात् महत्त्वाचा नाही. श्लेषाचा उपयोग संस्कृत काव्यानें फारच करून घेतला आहे. तितका तो इतर कोणत्या वाङ्मयानें करून घेतला असेल असें वाटत नाही. श्लेषाच्या या उपयोगाची जाणीव आपल्या जुन्या साहित्यज्ञांस होती. दण्डीनें 'श्लेष हा अलंकार इतर सर्व अलंकारांच्या शोभेंत भरच टाकतो' असें म्हटलें आहे. जगन्नाथानेंहि तशाच प्रकारचें त्याचें स्तुतिपूर्ण वर्णन केलें आहे. मात्र श्लेषाचा अतिरेक झाल्यास तोहि सहृदयास उद्वेगकारक होतो. श्लेष हा बुध्दिग्राह्य असतो, त्यामुळे भावनेच्या ओघांत खंड पडण्याचा संभव असतो. भक्तिभावनेवर भर देणाऱ्या जुन्या मराठी काव्यानें श्लेषाचा आश्रय मुळींच केला नाही. आधुनिक मराठी कवितेनेंहि त्याचा उपयोग अल्पच केला आहे.

शृंखलामूल अलंकार—

साम्यमूलक आणि विरोधमूलक अलंकार व त्यांस अत्यंत उपयोगी पडणारा श्लेष याचा विचार संपल्यावर इतर प्रकारांचा विचार उपपन्न होतो. यांत शृंखलामूल अलंकारांचा एक वर्ग आहे. त्यांत कारणमाला, एकावली व सार यांचा मुख्यत: समावेश होतो. यांसच जवळ रूपक, उपमा, निदर्शना इत्यादि अलंकारांच्या माला होत. कारणमालेंत एक दुसऱ्याचें कारण, दुसरें तिसऱ्याचें, तिसरें चौथ्याचें अशी परंपरा असते. एकावलीमध्येंहि परंपरा असते, पण

तीमधील वस्तूंचा संबंध कार्यकारणभावाचा नसतो. सार अलंकारांत एक गोष्ट एखाद्या वर्गात सारभूत, सर्वात चांगली, दुसरी या पहिलीच्या वर्गात सारभूत अशी परंपरा असते. याप्रमाणे तीनहि अलंकारांत साखळी-सारखी, एकांत एक दुवे अडकवावेत तशी रचना असते. माला अलंकारांत साखळी नसली तरी एकाच अलंकाराची अनेकदा आवृत्ति असते. वरील अलंकारांत चमत्कृति रचनेची आहे, अर्थाची तितकीशी नाही. त्यामुळे खरोखर ते शब्दाचे किंवा अर्थाचे अलंकार म्हणण्यापेक्षा त्यांना रचनालंकार किंवा वाक्यालंकार म्हणणें योग्य होईल. मालाअलंकारांत मालेमुळे येणारी अधिक चमत्कृति आपला नवीन असा अर्थ कांहीच सांगत नसल्याने त्यास तर मुळींच अर्थालंकार म्हणतां येणार नाही.

वाक्यरचनामूल अलंकार--

वाक्यांतील विशिष्ट रचनेमुळे ज्यास काहीशी शोभा आली आहे, अशा अलंकारात आणखीहि कांही अलंकार घालितां येतील. यथासंख्य, परिसंख्या, आक्षेप, उत्तर, इत्यादि अलंकार यात येतात. यथासंख्य अलंकारांत अनेक विशेष्यांच्या क्रमांतच त्यांचीं विशेषणें, किंवा उद्देश्यांच्या क्रमाने त्यांचीं विधेयें येणें आवश्यक असतें. परिसंख्या अलंकारांत प्रश्नोत्तररूपाने किंवा विविध निषेधात्मक वाक्यांचे द्वारे एक विशिष्ट गोष्टच इतरांच्या मानाने योग्य वा अयोग्य आहे असें सुचविलें जातें. आक्षेपालंकारांत वाक्यार्थ परिणामकारक व्हावा म्हणून बहुतेक अर्थ व्यक्त किंवा सूचित झाला असतां वाक्य मध्येच सोडून देण्यांत येतें. उत्तरांत फक्त उत्तरेंच देऊन प्रश्न सूचित करणें, किंवा परिकरांत साभिप्राय विशेषणें लागोपाठ बरींच देणें इत्यादींनी चमत्कृति येते. यांपैकी यथासंख्य किंवा परिकर हे दोषा-भावरूप आहेत, खरोखर भावरूप नव्हेत असें कित्येकांचें म्हणणें आहे. यथा-संख्यांत क्रम नीट पाळला नाही तर अर्थच भलता होईल, म्हणून तें टाळण्या-करिता क्रम नीट पाळणें आवश्यकच कसें आहे हें आपण पाहिलेंच आहे. परिकराविषयीहि असें म्हणतां येतें की काव्यांत विशेषणें साभिप्राय हवींतच. तशीं तीं नसलीं तर निरर्थकत्वाचा दोष होईल. हें सारें मान्य करूनहि त्यांत काहीशी चमत्कृति वाटते हेंहि मान्य करावयास हवें. त्या चमत्कृतींत विशेष

कविप्रतिभात्मकत्व नसेल, पण कांही चमत्कृति आहे, आणि 'चमत्कृति म्हणजे अलंकार' असें असल्याने त्यांना अलंकार म्हणून मान्यता द्यावयास प्रत्यवाय नाही.

तर्कन्यायमूल अलंकार—

कांही अलंकार तर्कपद्धतीवर आधारलेले असतात. उदाहरणार्थ, काव्यलिंग, अनुमान, अर्थापत्ति इत्यादि अर्थान्तरन्यास हाहि अलंकार काहीसा त्याच वर्गात पडेल. एखाद्या सामान्य सिद्धान्ताचें विशेषाने समर्थन, किंवा विशेष उदाहरणाचें सामान्याने समर्थन करणें यांत पाश्चात्य तर्कशास्त्रांतील निगमन (Deduction) किंवा विगमन (Induction) याची छटा दिसते. परतु कविमन हें अनेक विशेषाचें परीक्षण करून मग एखाद्या सामान्य सिद्धान्ताचें विगमन करणे, किंवा सामान्य सिद्धान्त गृहीत धरून विशेषाविषयी कांही निगमन करणं या पद्धतींनी कार्य करण्यापेक्षा सामान्य आणि विशेष यांमधील साधारण सादृश्याच्या जोरावरच कार्य करीत असल्याने दृष्टांत-अर्थान्तरन्यास हे अलंकार सादृश्यमूलक मानणें अधिक योग्य होईल. अनुमान अलंकारांत तर्कशास्त्रांतील हेतुरचनेचें (Syllogism) अनुकरण करून एखादी सुंदर कल्पना प्रकट केली जाते. यातील प्रतिज्ञा व हेतु हे कविप्रतिभात्मक असल्याने शुद्ध तर्काच्या कसोटीस उतरणार नाहीत. तथापि त्याचा आभास उत्पन्न करितील. अर्थापत्तीमध्येहि बाह्यरूप तर्कशास्त्रीय अर्थापत्तीचें देऊन कांही चमत्कृतिपूर्ण कल्पना सांगण्यांत येते. काव्यलिंग अलंकारांत कार्यकारणरूप गोष्टी सांगितलेल्या असतात; तथापि एक कारणरूप आहे व दुसरी तिचें कार्य आहे असें वाच्य करून न सांगतां रचना करण्यांत येते. अनेक अलंकारांत चमत्कृतीचें मूळ कार्यकारण भावांतील काव्यमय अनियमितपणा असतो. उदा० कारण आधी, आणि कार्य मागाहून असा क्रम नेहमी अनुभवाचा असतां वर्णन मात्र कार्यकारण एकदमच घडते आहे किंवा कार्य आधी व कारण नंतर झालें असें असल्यास त्याला अतिशयोक्तीचा एक प्रकार म्हणतात. कार्य व कारण बहुधा एकत्र दिसत असतात, तर तीं दोन्ही भिन्न स्थलीं असल्याचा अद्भुत प्रकार सांगितल्यास ती असंगति होते. ज्या कारणामुळे एखादी घटना घडलेली असेल, त्याच कारणाने त्या घटनेविरुद्ध स्थिति निर्माण केली गेली तर व्याघात अलंकार होतो. प्रसिद्ध कारणें नसतांनाहि कार्योत्पत्ति झाल्याचें सांगितल्यास

संभावना झाली, तर कारणें उपस्थित असूनहि कार्य न झाल्याचें वर्णन केल्यास विशेषोक्ति होते. दुसऱ्या वस्तूचा गुण उचलणें ही गोष्ट स्वाभाविक असता एखाद्या वस्तूने ती न उचलल्याचें वर्णन असल्यास अतद्गुण होतो. कार्यकारणांचे गुण साधारणपणे सारखे असतात, पण ते सारखे तर नाहीतच, पण विरुद्धच आहेत असें सांगितले असल्यास 'विषम' होतो. कार्यकारणभावात अशी विरोधवाचक चमत्कृति केव्हा नसते, पण इतर चमत्कृति असते. अशीं उदाहरणे समाधि व समुच्चय या अलंकारांची सागतां येतील. साराश, कार्यकारणभाव हें एक महत्त्वाचें चमत्कृतिमूल आहे साम्य-विरोधांच्या खालोखाल यावर आधारलेल्या अलंकाराची संख्या आहे असें म्हणण्यास प्रत्यवाय नाही.

आणखी काही वर्ग--

रुय्यकाने अलंकारांचे आणखी दोन वर्ग केले आहेत. एक काव्यन्यायमूल अलंकाराचा, व दुसरा लोकन्यायमूल अलंकाराचा पहिल्यात यथासंख्य, पर्याय, परिवृत्ति, परिसंख्या, विकल्प, समुच्चय, समाधि हे अलंकार आहेत. दुसऱ्यात प्रत्यनीक, प्रतीप, मीलित, सामान्य, तद्गुण, उत्तर हे अलंकार येतात. यांचें भेदक तत्त्व काय आहे तें त्याने स्पष्ट केले नाही. यांपैकी यथासंख्य, परिकर, उत्तर हे वर एका वर्गात घातलेच आहेत. मीलित, सामान्य, तद्गुण हे बरेच साम्यावर अधिष्ठित आहेत. अतद्गुण व प्रतीप हे विरोधाने उपस्कृत आहेत. अर्थापत्ति तर्कन्यायमूल अलंकारांत पडते प्रत्यनीक, पर्याय, परिवृत्ति, समाधि हे अलंकार त्यांत येणाऱ्या लोकन्यायावर म्हणजे विषयावर आधारलेले आहेत असें म्हटल्यास 'वाग्विकल्प' या अलंकारांच्या व्याख्येस ते उतरणार नाहीत. गूढार्थप्रतीतिमूल अलंकार तर बरेच विषयावर अवलंबून असतात.

अलंकारांचें मूलतत्त्व: पद्धति की विषय—

अलंकार म्हणजे एकच वाक्यार्थ सांगण्याचे भिन्न भिन्न प्रकार अशी त्यांची व्याख्या केलेली आपण आरंभींच पाहिली आहे. अर्थाविष्करणाचे प्रकारच अनंत आहेत, तेव्हा त्यांच्या संख्येस मर्यादा नाही. त्यांच्या स्वरूपासहि नाही. अर्थाविष्करणाच्या **पद्धतींनाच** अलंकार म्हणणें योग्य होय. त्यांत त्यांच्या

विषयांची भर घातली तर ती संख्या आणखी अमर्यादित होणार. वाग्विकल्पच अनंत आहेत; त्यांत आणखी वाग्विषयांची संख्या मिसळल्यास अलंकारांना आणखीच पारावार उरणार नाही; पण त्यांची संख्या अमर्याद होईल म्हणूनच कांही त्याना अलंकार म्हणण्यास आक्षेप आहे असें नाही. अलंकारांची कल्पनाच मुळीं विषयचमत्कृतीला अलंकार मानण्यास विरोधी आहे. अलंकार्य आणि अलंकार यांमधील भेद लक्षांत घेता विषय हा अलंकार्य होतो व तो विषय सांगण्याची एखादी चमत्कृतिपूर्ण पद्धति ही अलंकार म्हणजे त्या विषयाला शोभा आणणारी होते. विषय रंगविण्याच्या पद्धतीचें वैशिष्ट्य, म्हणजेच वाग्वैचित्र्य, हा अलंकाराचा प्राण होय. असें असल्याने प्रत्यनीकासारखे कांही अलंकार खरे अलंकार होणार नाहीत. कारण त्यांत कसें सांगितलें यापेक्षाहि काय सांगितले आहे यालाच अधिक महत्त्व आहे. पण एकंदरींत विषयवैचित्र्य आणि पद्धतिवैचित्र्य यांच्यामधील भेद सूक्ष्म असल्याने दोनहि प्रकारांस अलंकारांत स्थान मिळालेले दिसतें.

अलंकारांच्या संख्येवर आक्षेप—

प्राचीन मराठी काव्यांत आणि आधुनिक मराठी काव्यांत अलंकारांचें महत्त्व बरेंच कमी होतें व आहे. कांही ठळक ठळक अलंकार मात्र मोठया प्रमाणावर व वारंवार येतात. बाकी बारिकसारिक व गुंतागुंतीचे अलंकार क्वचितच आढळतात. मराठीमधील अलंकारांचा विचार या कारणामुळे, संस्कृत पद्धतीने केला तरी, तितक्या तपशिलाचा करण्याचें कारण नाही. मराठी काव्याच्या मानाने अर्थचमत्कृतीला संस्कृत काव्यांत, विशेषतः उत्तरकालीन काव्यांत, फारच प्राधान्य मिळालें होतें. प्राचीन व अर्वाचीन मराठी काव्यांत भावोत्कटतेला अधिक महत्त्व दिले जात असे व जातें. यामुळे अर्थाविष्काराचे वैचित्र्यपूर्ण प्रकार त्यांत कमी आढळतात स्वाभाविकतेच्या दृष्टीने हा फायदाच आहे. वरील विचार लक्षांत घेतां प्रा. द. के. केळकर यांनी आपल्या काव्यालोचनाच्या दुसऱ्या आवृत्तींत केलेलें विवेचन व आपल्या मताने होणाऱ्या अलंकारांची दिलेली यादी पाहण्याजोगी आहे. या यादींत त्यांनी तीन विचार मुख्यतः डोळ्यांपुढे ठेविले आहेत. एक अलंकारांची अतिरिक्त संख्या कमी करण्याचा. मम्मटाने दिलेली व म्हणून लोकमान्य झालेली अशी अलंकारांची संख्या सत्तरजवळ आहे. त्यांतील

अलंकारच डोळ्यांपुढे ठेवून त्या सर्वांचा समावेश ३८ अलंकारांतच त्यांनी केला आहे. या संख्येंत चार अलंकार अलीकडे इंग्रजी वाङ्मयांतून जे आपण घेतले त्यांचाहि समावेश झाला आहे. म्हणजे नवीन अलंकारांनाहि त्यांनी मान्यता दिली आहे. हाच तो दुसरा विचार होय. तिसरा विचार असा की जुन्या संस्कृत अलंकारांचीं सारींच नांवें स्पष्टार्थबोधक नसत. विशेषोक्ति म्हटल्याने त्या अलंकाराचा बोध कांही होत नाही. अर्थान्तरन्यास व विभावना या शब्दांचेंहि तसेंच. तेव्हा नांवें अर्थबोधक होण्यास व त्यामुळे तीं लक्षांत राहण्यास सोपे जावें म्हणून कांही अलंकारांची नांवेंहि त्यांनी नवीन ठेवलीं किंवा बदलली आहेत. अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकारास अन्योक्ति व अर्थान्तरन्यासाला सिद्धान्त अशी नांवें सुचविलीं आहेत. बरींचशीं नांवें अर्थात् मुळांतील किंवा त्यामध्ये अल्पसा फरक करून दिलीं आहेत. या नवीन योजनेने अतिरिक्त वर्गीकरण व लक्षांत राहण्यास कठिण असें नामकरण यामुळे संस्कृत अलंकारांच्या अभ्यासाविषयी अनेकांना वाटणारी अप्रीति राहणार नाही, व अलंकारांचें हे प्रकरण आजच्या सारखें अवजड न राहतां सुटसुटीत होईल.

शब्दालंकार—

अर्थालंकारांच्या मानाने शब्दालंकारांच्या मुख्य प्रकारांची संख्या फारच थोडी आहे. संस्कृत काव्यांत यमक हा अलंकार मानला गेला आहे याचें कारण सामान्यपणें त्यांत यमक नसतें, व क्वचित् दिसतें म्हणून त्याचें कौतुक होतें इतकेंच. मराठींत पहिल्यापासूनच कसलेंहि का असेना, यमक हवें अशी भावना असल्याने त्याचें अलंकारत्व ज़वळजवळ नाहीसेंच झालें आहे. स्त्रियांच्या कानांतील कुड्या किंवा तत्सम एखादें भूषण ही जशी आजकाल आवश्यक बाब होऊन बसली असल्याने तिचें अलंकारत्व विशेष लक्षांत येईनासें झालें आहे, तसेंच मराठी काव्यांतील अन्त्ययमकाचें झालें आहे. पण यमकाचे आणखीहि प्रकार आहेत. आद्ययमक, दामयमक, पुष्पयमक इत्यादि प्रकार मराठींतहि क्वचित् दिसतात. आज यमकाचें बंधन बरेच लोक तोडून टाकून मुक्तच्छंद किंवा निर्यमक रचना करीत आहेत. पण यमकाची पकड सुटण्यास फार काल लागला, आणि अजूनहि अनेक कवींवर ती पक्की बसलेली आहे. भावगीतांत तें सोडणें अधिक कठिण झालें आहे. कारण त्यामुळे गेयतेमध्ये भर पडते, व गेयतेचें

महत्त्व भावगीतात अद्यापि पुष्कळच मानलें जातें. यमक हा अनुप्रासाचा एक नियमबद्ध असा प्रकार म्हणावयास हरकत नाही. अनुप्रास म्हणजे एक किंवा अधिक वर्णांची पुनरावृत्ति. यमकांत ती ठराविक ठिकाणीं, ठराविक क्रमानें होते. ठराविक नियमांच्या बाहेरहि वर्णावृत्ति होते व तीहि चमत्कृतिपूर्ण होते म्हणून अनुप्रास हाहि वेगळा असा अलंकार राहिला आहे. अनुप्रासाचें अतिरिक्त स्वरूप म्हणजे एका चरणांत, पंक्तींत, किंबहुना सबंध श्लोकांत एकच वर्ण येणे हे होय. काही संस्कृत महाकवींनी हाहि विक्रम करून दाखविला आहे. यात अर्थाची काय वाट लागली असेल त्याची कल्पना करणें काही अवघड नाही. हे अर्थात् नेहेमी करणे शक्य नाही व इष्ट तर नाहीच नाही. सहजपणे साधलेला अनुप्रास काव्यास माधुर्य आणण्यास उपयुक्त ठरतो यात मात्र शंका नाही. त्याचें स्वरूप अगदी सौम्य व मर्यादित असावें हें चांगलें. खरें पाहिलें असता यमकानुप्रासांनी लाभणारें काव्यसौंदर्य गौणच गणावयास हवें. परंतु काव्याचें खरें भांडवल जें रसवत्ता तें जवळ नसलें की या नकली अलंकारांनी रसिकांची मनें आकृष्ट करण्याचा प्रयत्न कवीकडून होतो. या दोन अलंकारांपेक्षाहि अधिक कृत्रिमता चित्रबन्धातून दिसते. कमल, गोमूत्रिका, छत्र, मुरज इत्यादि आकारांत बसविता येण्याजोगी रचना करण्याची व ती तशी बसावी म्हणून ठराविक ठिकाणी तींच तीच अक्षरें साधण्याची कसरत यात करावी लागते. ही कसरत करतांना अर्थात् अर्थाचे हाल होतात हें सांगावयास नकोच. सुदैवाने मराठीमध्ये हे कसरतीचे प्रकार थोड्या लोकांनीच केले आहेत. काव्यदृष्ट्या ते लक्षांत न घेतले तरी चालण्याजोगें आहे. शब्दालंकारांत 'पुनरुक्तवत् आभास' याचाहि समावेश होतो. दोन शब्द एकाच अर्थाचे आले असल्यास सामान्यपणें तो दोष होतो. परंतु प्रथमदर्शनीं असा दोष झाला आहे असें वाटावें, पण अर्थ करीत असतां मात्र तो झालेला नाही असे लक्षांत यावें यांत जी चमत्कृति आहे, तीमुळे याला अलंकारत्व येतें. वस्तुतः यांत अर्थाचाहि संबंध येतो, म्हणून यास उभयालंकार म्हटलें आहे. शब्दश्लेषाचें स्वरूपहि उभयालंकाराचें आहे. वक्रोक्तीमध्येहि असा शब्दश्लेषांचा फायदा घेतला जातो. म्हणून त्यालाहि उभयालंकारच म्हणावें लागेल. बोलणाराने शब्द एका अर्थी योजावयाचा, व ऐकणाऱ्याने त्याचा दुसरा अर्थ घेऊन कांही विपर्यास करावयाचा असें त्याचें स्वरूप आहे. त्या शब्दास दोन अर्थ आहेत एवढें

कारण असा विपर्यास करावयास पुरेसें असतें. यांत कोटि किंवा विनोद असतो असें नाही. याचा आनंद अर्थात् लहान मुलांसच होतो, प्रौढ सहृदयांस नाही. सर्वच शब्दालंकारांविषयी हें बऱ्याच अंशाने खरें आहे. नवीन कवींनी या शब्दालंकारांच्या नादीं लागणें हें इष्ट नव्हे. पण गडकऱ्यांसारख्या प्रथितयश कवींनी अनुप्रासाचा विशेष उपयोग केल्यामुळे नवीनांस त्यांचें अनुकरण करण्याचा मोह होतो, म्हणून ही सूचना देणें प्राप्त होतें. त्यांनीं आपलें काव्य एकंदरीनेच अलंकारादि गौण गोष्टींनी नटविण्यापेक्षा त्यांत अंतरंगसौंदर्य आणण्याचा प्रयत्न करणें हें परिणामीं फलदायी होईल.

प्रकरण ११ वें

काव्यप्रकार

आतापर्यंत जो काव्यविषयक विचार झाला, तो काव्य हें एकाच प्रकारचें असतें असें मानून केला. रसात्मक असें कोणतेंहि लेखन म्हणजे काव्य हीच सामान्य कल्पना आपण नजरेपुढे ठेविली होती. काव्याची सामान्य चर्चा करीत असतां ही सामान्य कल्पनाच डोळ्यांपुढे असणें इष्ट असतें. परंतु सामान्य चर्चेकडून काही विशिष्ट प्रकारांच्या विवेचनाकडे केव्हाना केव्हा वळावेंच लागतें. काव्यापासून होणारा आनंद हा एकाच स्वरूपाचा असून तो आनंद देणारें तें सारें काव्यच ही दृष्टि उदार असली, तरी तीत आवश्यक तो नेमकेपणा नसतो. चर्चेच्या किंवा व्यवहाराच्या सोईकरिता त्या आनंदाचे वेगवेगळे वर्ग आपण न केले, तरी काव्याचे निरनिराळे वर्ग करूं शकतों, व करितों. अलीकडील मराठी काव्यचर्चेत भावगीत, नाट्यगीत, विलापिका, उद्देशिका, सुनीत, विडंबनकाव्य, जानपदगीत इत्यादि जे अनेक प्रकार आपल्यास दिसत आहेत, त्याचें कारण म्हणजे चर्चाविषयाचें वर्गीकरण करून त्यास व्यवस्थित असें स्वरूप देण्याची माणसाची स्वाभाविक प्रवृत्ति हें आहे. वाङ्मयांतच ललित आणि ललितेतर असे दोन स्थूल विभाग पाडून समाधान न होणारे लेखक त्या ललित वाङ्मयांत, म्हणजेच साहित्यांत, काव्य, नाटक, कादंबरी, लघुकथा इत्यादि आणखीहि विभाग ज्या कारणाने करितात, त्याच कारणाकरिता काव्यामध्येहि उपरिनिर्दिष्ट प्रकार ते करीत असतात. केवळ वाङ्मयांतच नव्हे तर इतर कोणत्याहि ललितकलेंत ही गोष्ट खरी आहे. चित्रकलेपासून होणारा आनंद स्थूल मानाने एकच असला, तरी या कलेचे निसर्गदृश्य (Landscape), व्यक्तिचित्र (Portrait), अचलजीवदर्शन (Still Life), रस्त्यांतील देखावे (Street Scenes) इत्यादि विषयानुषंगाने केलेले भेद, व तैलचित्रें (Oil-paintings), जलरंग (Water-colour), काळें-पांढरें (Black and White) इत्यादि साधनांवर अवलंबून असणारे भेद मान्य असेच आहेत. तीच गोष्ट शिल्पकलेची. तीमध्येहि पूर्णाकार

(Life-size), अर्धाकृति (Bust), मुखमात्र (Head), इत्यादि आकारविशिष्ट, व Bronze, Marble इत्यादि उपादानविशिष्ट भेद मान्यता पावले आहेत. काव्यांतहि विषयनिष्ठ आणि पद्धतिनिष्ठ असे प्रकार होतात. कोणत्याहि कलेचा व्याप किंवा प्रपंच फार वाढला की तिच्या निरनिराळ्या शाखा आपोआप पडून त्यांचें एक विशिष्ट क्षेत्र आणि तंत्र स्वाभाविकपणेंच तयार होतें. काव्यकलेसंबंधानेहि हें खरें आहे हें निराळें सांगावयास नकोच.

वर्गीकरणाच्या दोन पद्धति—

काव्याचें वर्गीकरण संस्कृत ग्रंथकारांनी व पाश्चात्य टीकाकारांनी दोन वेगवेगळ्या पद्धतींनी केलें आहे. संस्कृत वर्गीकरण उभे (Vertical) म्हटले, तर पाश्चात्यांचें आडवें (Horizontal) म्हणतां येईल. उभें वर्गीकरण गुणप्रमाणावर अवलंबून असलें, तर आडवें हें वर्ण्यविषय किंवा वर्णनपद्धतीवर आधारलेलें असतें. पहिल्यामध्ये गुणप्रमाणांत उच्च–नीच अशा पायऱ्या लावल्या गेल्या, तर दुसऱ्यांत हें न्यूनाधिक्य दाखवावयाचा हेतु नसून काव्य सारें समान दर्जाचें समजूनहि त्याच्या स्वरूपभेदानुरूप भिन्न भिन्न प्रकार पाडण्यांत येतात. संस्कृत ग्रंथकारांनी काव्याचे मुख्य भेद उत्तम, मध्यम व अधम असे प्रत्यक्ष गुणदृष्ट्या उच्चनीचता दर्शविणारे कल्पिले आहेत. म्हणजे एक दुसऱ्याच्या वर, तें तिसऱ्याच्या वर अशी उभी श्रेणी मानल्याने तें वर्गीकरण उभे वर्गीकरण ठरतें. उलट पाश्चात्यांनी काव्यविचार म्हटला की तो सत्काव्याचाच विचार प्रस्तुत होतो असें समजून भावगीत, कथनात्मक काव्य, सुनीत, विलापिका, महाकाव्य इत्यादि विषय किंवा पद्धति यांच्या वैशिष्टयाच्या अनुरोधाने निरनिराळे वर्ग पाडिले आहेत. एकाच पदवीवरचे हे भिन्न भिन्न प्रकार असल्याने हें वर्गीकरण आडवें वर्गीकरण होतें. आमच्या ग्रंथकारांनीहि पहिलें मुख्य वर्गीकरण उभें केल्यावर नंतर आडवें वर्गीकरण अवलंबिलें आहेच उदाहरणार्थ, उत्तम काव्य या सर्व श्रेष्ठ प्रकारांत समान दर्जाचे वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि आणि रसध्वनि असे तीन प्रकार सांगितले आहेतच. यांत विषय डोळ्यांपुढे असला, तर विवक्षितान्यपरवाच्य आणि अविवक्षितवाच्य या दोन प्रकारांत कथनपद्धति ही वर्गीकरणाचें मूलतत्त्व मानिली आहे. मध्यम काव्याचेहि समान पदवीवरचे आठ प्रकार मानून, अधम काव्याचेहि शब्दचित्र आणि अर्थचित्र असे दोन समान

भूमिकेवरील वर्ग केले आहेत. उलट पाश्चात्य टीकाशास्त्रांत उत्तम, मध्यम आणि अधम असे भेद केले नसले तरी काव्याची योग्यता त्यांतील काव्यगुणाच्या प्रमाणांत कमीअधिक मानली जात नव्हती असें नाही. चांगलें--वाईट हा प्रकार केव्हाहि व कोठेहि चालावयाचाच. गुणानुक्रमें अधरोत्तर ठरविण्यास कांही व्यक्तिनिरपेक्ष व वस्तुगत असें कांही गमक हवें असतें. संस्कृत काव्यशास्त्रांत ध्वनि व त्याचें सापेक्ष महत्त्व हें एक तत्त्व अशा प्रकारच्या निर्णयास उपयुक्त ठरल्यामुळे त्यामध्ये गुणतः वर्गवारी करण्यात आली अशा तत्त्वाच्या अभावीं एकाद्या काव्याचें वेगवेगळ्या टीकाकारांचें मूल्यमापन वेगवेगळें होऊन त्याचें काव्यप्रमाण अनिश्चित ठरण्याचा संभव फार असतो. संस्कृतमध्ये ध्वनि हें एक बहुतांशीं व्यक्तिनिरपेक्ष असें काव्यतत्त्व स्वीकारून ध्वन्यालोककारांनी आपले काव्याचें वर्गीकरण पद्धतशीरपणें करून दाखविलें. तें संपूर्णपणें समाधानकारक न वाटलें, तरी त्यांत बराचसा निश्चितपणा आला आहे. ध्वनितत्त्वासारखे एखादें तत्त्व उपलब्ध न झाल्याने पाश्चात्यांनी गुणमूलक अधरोत्तर वर्गीकरण न करितां विषय व पद्धति यांस अनुसरूनच काव्याचे वर्ग किंवा प्रकार मानिले.

जुने संस्कृत भेद—

संस्कृत काव्यशास्त्रातहि वर सांगितलेली वर्गीकरणपद्धति ध्वनितत्त्वाच्या उदयानंतरच प्रचारांत आली. त्याआधी काव्याचे भेद कल्पिण्याची रूढीच नव्हती असें म्हटलें तरी चालेल. दण्डीने उत्तम, मध्यम व अधम असे भेद न करितां केवळ महाकाव्याचाच विचार केलेला दिसतो. याशिवाय अर्थदृष्ट्या अनेक श्लोक एकत्र करण्याच्या पद्धतीस अनुसरून मुक्तक, कुलक, संघात, कोश इत्यादि प्रकारांचा उल्लेख केला आहे. आणखीहि काव्याच्या भाषेच्या अनुरोधाने संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश व मिश्र असेहि कांही प्रकार त्याने उल्लेखिले आहेत. या वर्गीकरणांत विशेष अर्थ नाही हें स्पष्टच आहे. दण्डीनंतर वामनाने निबद्ध व अनिबद्ध असे काव्याचे दोन प्रकार केले आहेत. अनिबद्ध म्हणजे सुटें, स्वतंत्र सुभाषित स्वरूपाचें काव्य, तर निबद्ध म्हणजे अनेक श्लोकांनी बद्ध अशी सांगितली गेलेली कथा होय. स्फुट, एकेक श्लोकाचें, अनिबद्ध काव्य चांगलें दिसत नाही असेंहि तो सांगतो. पण यापलीकडे वर्गीकरणाची मजल ध्वन्यालोककारांच्या

आधी गेलेली नव्हती. मराठी काव्यशास्त्रांत जुन्या संस्कृत टीकाशास्त्रास धरून याविषयी फारशी चर्चा झालेली नाही. अलीकडे जी चर्चा होत आहे, ती इंग्रजी वर्गीकरणास धरूनच होत आहे. आजच्या मराठी काव्यसमीक्षकांत ध्वनितत्त्वाच्या काव्यगुणमापकत्वाविषयी अज्ञान आहे म्हणून म्हणा, किंवा त्याची आवड नाही म्हणून म्हणा, जुनें संस्कृत वर्गीकरण आज साफ विसरून गेलें आहे. तथापि पूर्वीची पद्धति काय होती हें जाणणें आवश्यक असल्याने त्याचा येथे थोडक्यांत विचार करावयाचा आहे. तें करण्याआधी वर्गीकरणाचे इतर प्रकार पाहणें हें मात्र अधिक इष्ट वाटतें.

वर्गीकरणाचें आणखी एक तत्त्व—

पाश्चात्यांच्या वर्गीकरणांत कवीच्या व्यक्तित्वाला काही विशेष स्थान देऊन काव्याचे दोन मुख्य भेद करण्यात आले आहेत. काव्यामध्ये कवि स्वतःच्या भावना प्रत्यक्षपणें इतरांस व्यक्त करीत असेल तर तें काव्य आत्मनिष्ठ (subjective, personal) होतें. जेथे कवि इतरांच्या भावनांना विषय करून काव्य लिहीत असेल तेथे तें वस्तुनिष्ठ (objective, impersonal) असतें. इतरांकडे तो साहजिकच कांहीसा तटस्थाच्या दृष्टीने पाहत असतो. वर्णनीय वस्तूविषयी आपल्या भावना न सांगतां वस्तुसत्य सांगण्याच्या इच्छेने हें दुसरें काव्य प्रेरित झालेले असतें. कोणत्याहि क्रियेंत ती क्रिया करणारा जो कर्ता त्याचें व्यक्तित्व अप्रत्यक्षपणें, अस्फुट, अस्पष्ट, अंधुक असें प्रतिबिंबित झालेलें असतें या सिद्धान्ताप्रमाणे अर्थात् या वस्तुनिष्ठ काव्यांतहि कवीचें व्यक्तित्व उमटलें असणें अगदी शक्य असतें. पण तेवढ्याने तें आत्मनिष्ठ होऊं शकत नाही कारण कवीचा हेतु तें शक्य तो वस्तुनिष्ठ करण्याचा असतो. आजकाल परिचित असणारे सर्व काव्यप्रकार अर्थात् या दोन वर्गामध्ये पडतात. भावगीत, सुनीत, विलापिका, उद्देशिका, केव्हा केव्हा सृष्टिवर्णनपर काव्यहि, हे आत्मनिष्ठ काव्य होत. कथात्मक काव्यें व नाट्यगीतें दुसऱ्या वर्गात मोडतील. कथात्मक काव्यांत किंवा नाट्यगीतांत दुसऱ्यांच्या नांवावर कवि कदाचित् आपल्याच भावना किंवा विचार व्यक्त करीत असेल. तरी तो तें प्रत्यक्षपणें आणि सहेतुक करीत नाही. तसेंच नाट्यगीतांत प्रथमपुरुषीं केलेली रचना अर्थात् आत्मनिष्ठ काव्य होऊं शकत नाही. अशाच प्रकारचा भेद संस्कृत आलंकारिकांनी केला नसला तरी

निरुक्तकार यास्काने ऋग्वेदकाव्याविषयी लिहितांना असे वर्ग केलेले दिसतात. त्याने ऋग्वेदसूक्तांचे तीन वर्ग केले आहेत. ज्या सूक्तांत कवि स्वतःसंबंधीच वर्णन करीत असतो त्यांना तो आध्यात्मिक सूक्तें म्हणतो. कवि इतर गोष्टींविषयी, पण वर्णनाचें कर्तृत्व आपल्याकडेच ठेवून, जेव्हा सूक्तें रचितो तेव्हा तीं प्रत्यक्षकृत सूक्तें होतात असें त्याचें म्हणणें आहे. कवि स्वतःस मागे ठेवून दुसऱ्याच्या तोंडून कांही वर्णन करीत असेल किंवा त्याच्या भावना वदवीत असेल, तर तीं सूक्तें परोक्षकृत होत असें त्याचें म्हणणें होतें वर्गीकरणाच्या या तत्त्वाचा कांही उपयोग होत असेल तर तो कवीचें व्यक्तिमत्व प्रत्यक्षपणें कोणत्या प्रकारच्या काव्यांतून व्यक्त होतें व कोणत्या प्रकारच्या काव्यांतून होत नाही तें सांगण्याकरिता होय.

याशिवाय आणखीहि एका दृष्टीने काव्याचे सारे प्रकार दोन वर्गांमध्ये बसवून दाखविणें शक्य आहे. कांही काव्यप्रकारांना त्यांमधील विषयमाहात्म्यामुळे स्वतंत्र स्थान मिळालेलें दिसतें. उदाहरणार्थ, विलापिकांमध्ये विलापाला, म्हणजेच शोकाला, निदान उदास वातावरणाला, महत्त्व असतें. जानपदगीतांना आजकाल जें निराळे अस्तित्व प्राप्त झालें आहे तें त्यांतील विषयाच्या वैशिष्ट्यामुळे होय. तीच स्थिति निसर्गकाव्य, शिशुगीतें इत्यादि प्रकारांची आहे. याउलट नाटयगीतें, सुनीत, कथनकाव्य यांना मिळालेले स्वतंत्र स्थान बरेचसें त्यांच्या लेखनपद्धतीमुळे व बाह्याकारामुळे मिळालेलें असतें. पण हे दोन वर्ग परस्परव्यावर्तक असे नाहीत विषयमाहात्म्य व बाह्याकार आणि लेखन पद्धतीचें वैशिष्ट्य या सर्वच दृष्टींनी एखादा प्रकार लक्षणीय ठरलेला असतो. सुनीताचें असें आहे. त्याप्रमाणेच हे दोन वर्ग परस्परांत सर्व प्रकारांचा समावेश करूं शकतील असेंहि नाही. विषयाचें वैशिष्ट्य किंवा तो रंगविण्याच्या पद्धतीमधील आकर्षकत्व नसतांहि वर्डस्वर्थ किंवा केशवसुत यांच्या बऱ्याच कविता उत्तम काव्य ठरल्या आहेत. सारांश, वर्गीकरणाचें प्रस्तुत तत्त्व वर्गीकरणाच्या नियमांस धरून कार्य करूं शकत नाही हें स्पष्ट आहे.

ध्वनिकारांचे मुख्य तीन वर्ग—

संस्कृत टीकाशास्त्रांत काव्याचें व्यवस्थित असें वर्गीकरण प्रथम ध्वन्यालोककारांनी केलें हें वर सांगितलेंच आहे. त्यांच्या मताने ध्वनि अर्थात्

व्यंग्यार्थ हाच काव्याच्या गुणमापनाचें प्रमाण ठरतो. तो मुख्य असेल तर तें काव्य पहिल्या प्रतीचें ठरतें; तो गौण असेल तर तें दुसऱ्या प्रतीचें म्हणजे मध्यम काव्य होतें; ज्या काव्यात व्यंग्यार्थ किंवा ध्वनि मुळींच नसेल तें अधम काव्य होय. व्यंग्यार्थ आहे की नाही हें ठरविणें कोणाहि मार्मिक व सहृदय वाचकास शक्य होतें. त्यांत वैयक्तिक आवडनिवड फारशी आड येऊं शकत नाही. म्हणून हें तत्त्व व्यक्तिनिरपेक्ष आहे असें समजावयास प्रत्यवाय नाही. व्यंग्यार्थ आहे हें ठरल्यावर तो मुख्य आहे की नाही हें ठरविण्याचें साधन म्हणजे, त्या काव्याचें चारुत्व व्यंग्यार्थाचें किती आणि वाच्यार्थाचें किती हें निश्चित करणें हें होय. येथे मात्र व्यक्तिसापेक्ष रुचिभेदास वाव आहे. तथापि एकंदरींत व्यंग्यार्थाची ही कसोटी व्यक्तिनिरपेक्ष व म्हणून अधिक निर्णायक स्वरूपाची आहे यांत शंका नाही. वाच्यार्थ साधा असून व्यंग्यार्थ हाच त्याला चारुत्व आणीत असेल तर तेथे तोच मुख्य मानावा लागेल. व्यंग्यार्थ आहे, पण वाच्यार्थहि आपल्यापरीने चमत्कृतिपूर्ण आहे असें असेल तर, म्हणजे, दोन्ही बरोबरीचे असले, किंवा व्यंग्यार्थ थोडा उणा असला तर, तें काव्य मध्यमच समजावयाचें. जेथे व्यंग्यार्थ मुळींच नाही, अर्थालंकार किंवा शब्दालंकार यानी त्या लेखनास चमत्कृति आली आहे, तेथे तें कनिष्ठ दर्जाचें म्हणजे अधम काव्य ठरतें असें आनंदवर्धनाचें म्हणणें आहे. त्याला तो खरें काव्य म्हणावयासहि तयार नाही हें पूर्वी सांगितलेंच आहे. ती काव्याची नुसती नक्कल आहे, खरें काव्य नव्हे. चित्रांतील सृष्टींत जसा खरा जीव नाही, तसा तो या काव्यांतहि नाही; म्हणून त्यास चित्रकाव्य असें नांव दिलें असावें. व्यंग्यार्थ ही काव्याची कसोटी म्हणून स्वीकारण्याचें कारण असें दिसतें की कोणत्याहि कलेंत वाच्यापेक्षा सूचिताला, ध्वनिताला, अप्रत्यक्षपणें केलेल्या वर्णनाला अधिक चारुत्व प्राप्त होतें ही रसिकमान्य अशी गोष्ट आहे. आनंदवर्धनाने केलेल्या त्रिविध वर्गीकरणाला पुढे मम्मट, जगन्नाथ, अप्पय्य दीक्षित इत्यादि विद्वानांनी बहुतांशीं मान्यता दिली आहे. या वर्गीकरणांत इतके सूक्ष्म भेद त्यांनी केले आहेत की त्यांची नुसत्या पहिल्या म्हणजे उत्तम वर्गात येणाऱ्या प्रकारांची संख्या १०४५५ इतकी झाली आहे. मध्यम काव्याचेहि मुख्य असे भेद आठच मानले असले तरी गौण व सूक्ष्म असे आणखीहि शेकडो भेद होऊं शकतात. तिसऱ्या अधम काव्याच्या वर्गात शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोनच मुख्य भेद असले तरी अलंकारांच्या अनुरोधाने अनेक भेद

त्यांत पडतात. भेदांच्या इतक्या तपशिलांत शिरण्याचें आपल्यास अर्थातच कारण नाही.

जगन्नाथाचें वर्गीकरण—

जगन्नाथाने नेहमीप्रमाणे आपला, थोडासा का होईना, मतभेद दर्शविला आहेच. काव्याचे (१) उत्तमोत्तम, (२) उत्तम, (३) मध्यम, व (४) अधम असे चार वर्ग त्याने केले आहेत. जेथे शब्दार्थ गौण राहून कोणता तरी अर्थ ध्वनित करतात तें काव्य उत्तमोत्तम; जेथे व्यंग्य हें अप्रधान राहूनहि चारुत्व उत्पन्न करितें तें काव्य उत्तम: जेथे व्यंग्य किंवा वाच्य गौण किंवा प्रधान अशा स्थितींत नसतें, वाच्य हेंहि व्यंग्याइतकीच पण स्वतंत्रपणें चमत्कृति निर्माण करील तो प्रकार मध्यम होय; व जेथे अर्थचमत्कृति आहेच, पण शब्द-चमत्कृतीलाच प्राधान्य आहे, तें काव्य अधम अशी त्याची योजना आहे. जगन्नाथाच्या या वर्गीकरणांत अर्थात् मुख्य दृष्टि फारशी निराळी नाही तेव्हा त्याचा नुसता उल्लेख करून ध्वनिकारांचें वर्गीकरणच अधिक तपशीलवार पाहणें योग्य होईल.

ध्वनिकारांच्या वर्गीकरणांत उत्तम, मध्यम व अधम असे तीन मुख्य प्रकार असल्याचें या आधी सांगितलेंच आहे. त्यांपैकी एकेक प्रकार घेऊन त्याचा अधिक तपशील आपण पाहूं. उत्तम काव्याचे तीन मुख्य प्रकार आहेत. पहिला प्रकार वस्तुध्वनीचा. जेथे एखादी विशिष्ट वस्तु, अर्थ, विचार, ध्वनित झाला असेल तेथे वस्तुध्वनि होतो. उदाहरणार्थः—

(१) भोजनृपाच्या कालीं ताम्र तसें लोहही अलभ्य जनीं,
शासनपत्रीं पहिलें, दुसरें अरिशृंखलादि बंधांनी.

भोजराजाच्या या स्तुतींत त्याचे औदार्य व पराक्रम हे गुण ध्वनित होतात.

(२) नाही जाणत केयूरें, नाही जाणत कुंडलें,
जाणें नूपुर मी मात्र नित्य पादाभिवंदनें.

रावण सीतेस पळवून नेत असतां सीतेने आपले दागिने काढून मार्गात फेकून दिले होते. हेतु हा की आपल्यास कोणत्या मार्गाने नेलें आहे तें शोध करणारांस कळावें. हे दागिने सीतेचेच काय तें ओळखण्यास रामाने लक्ष्मणास सांगितलें असतां त्याने वरील उत्तर दिलें. लक्ष्मण हा थोरल्या भावजयीपुढे

इतक्या विनीत वृत्तीने वागे, की त्याची नजर तिच्या पायाकडेच नेहमी असे, हा अर्थ यांतून ध्वनित झाला आहे.

ध्वनिकाव्याचा दुसरा प्रकार अलंकारध्वनि होय. त्याचीं उदाहरणें पुढे दिलीं आहेत.

(१) व्यर्थ असे जन्म तिचा चंद्रा ज्या देखिलें न नलिनीनें,
त्याचाही जन्म वृथा केली नलिनी न जागृता ज्याने.

चंद्राविना नलिनीचा व नलिनीविना चंद्राचा जन्म व्यर्थ आहे हा विनोक्ति अलंकार येथे ध्वनित आहे.

(२) पुशिलें कोकिलवृंदा, पाहुनिया वृक्ष सर्वही झाले:
भ्रमराला भेदाने तुजसम अजुनी कुणीहि ना दिसलें.

यात 'भेदाने दिसला नाही' म्हणजे अभेदाने दिसला; म्हणजे 'तुझ्यासारखा तूंच वाटलास' असा भावार्थ असल्याने अनन्वय अलंकार ध्वनित झाला आहे.

अलंकार वाच्य असेल व त्यांत रसस्पर्श नसेल तर जर तो अधम काव्य ठरतो, तर केवळ व्यञ्जनेने तो व्यक्त केला तर एकदम उत्तम काव्य का ठरावा हें समजणें मात्र कठिण आहे.

उत्तम काव्याचा तिसरा प्रकार म्हणजे रसध्वनीचा होय. रसाला ध्वनिकाव्य म्हणावयाचें असें ध्वनिकारांनी ठरविलें आहे व तें इतरांनी मान्य केलें आहे. तेव्हा रसपूर्ण असें कोणतेंहि काव्य उत्तम ठरतें. गोविंदाग्रजांचा 'राजहंस' किंवा यशवंतांची 'आई' हीं दोनहि काव्यें करुणरसाचीं म्हणजेच रसध्वनीचीं उत्तम उदाहरणें होत. उत्तम काव्याचे याप्रमाणे वस्तुध्वनि, अलंकारध्वनि व रसध्वनि असे तीन प्रमुख भेद होतात.

मध्यमकाव्य—

काव्याचा दुसरा म्हणजे मध्यम प्रकार म्हणजे गुणीभूतव्यंग्याचा होय. जेथे वाच्यार्थ व्यंग्यार्थापेक्षा अधिक चमत्कृतिजनक असेल तेथे हा प्रकार होतो. यांतहि वस्तु, अलंकार वा रस यांपैकी ज्याची चमत्कृति अधिक असेल, त्याप्रमाणे वस्त्वलंकाररस यांना व्यंग्य गुणीभूत होईल. उदाहरणार्थ:—

(१) सह्याच्या शिखरावरतीं। शिशिरऋतूमध्येहि
ऊब मिळे वानरलोकां। राघवनिश्वासांहीं,

परतुनि ये म्हणुनी जेव्हा। सीताशोध करून
बळी पडे तेव्हा त्यांच्या। रोषाला हनुमान.

जानकीचें कुशलवृत्त आणल्याने राघवाचा संताप कमी झाला हें व्यंग्य आहे. परंतु मलयगिरीवरील उष्णता कमी झाल्याने वानरांना थंडी वाजूं लागली व ते मारुतीवर रागावले या अतिशयोक्तिपूर्ण वाच्यार्थाची चमत्कृति अधिक ठरल्याने तो व्यंग्यार्थ गौण ठरला.

(२) रे गर्दभा! उपाशी कां तूं येथे असा उभा असशी?
जा राजाच्या पागे, सपुच्छ सारेच अश्व तिथ म्हणती.

राजाचा कारभार अंदाधुंदीचा आहे हें यांतील व्यंग्य आहे. त्यामुळे त्या श्लोकात काव्य आलें आहे. तथापि शेपूट असलेला प्राणी अश्व समजण्याइतका अकलेचा अभाव जो तेथील अधिकारीवर्गांत असल्याचें वर्णन आहे, तेंच इतकें चमत्कृतिपूर्ण आहे की त्यांतील व्यंग्याकडे प्रथम लक्ष जात नाही. म्हणून येथे अप्रस्तुतप्रशंसा अलंकारच मुख्य मानला जाऊन हें काव्य मध्यम प्रकारचें झालें.

रस हा वाच्यार्थास अंगभूत असल्याचें उदाहरण पुढे दिले आहेः— "हे राजा! तुझ्या शत्रूच्या स्त्रिया स्वप्नामध्ये आपल्या पतीस उद्देशून बोलतात, 'आता हंसून काय होणार? फार दिवसांनी दर्शन दिल्यामुळे मी तुला आता सोडणार नाही. हे निर्दया ही कसली प्रवासाची आवड? तुला आमच्यापासून दूर करणारी अशी ती कोण आहे बरें?' इत्यादि असें बोलत असतांच त्या जाग्या होतात व आपले वलयरिक्त हस्त पाहून मोठ्याने रडूं लागतात." (ध्वन्यालोक, पृ. ७२) या उताऱ्यांत करुणरस आहे हें खरें, पण त्याचबरोबर स्वप्नांत पतीला पाहिल्याने झालेली स्त्रियांची फसगत तेवढ्यापुरती तरी अधिक लक्षवेधक झाल्याने करुणरस किंचित्काल गौणच ठरतो. याप्रमाणे मध्यम काव्याचेहि तीन प्रकार झाले. पहिल्यांत व्यंग्य वस्तु वाच्यार्थास गुणीभूत आहे, दुसऱ्यांत व्यंग्य हें वाच्य अलंकारास गुणीभूत झालें आहे, व तिसऱ्यांत रस हा वाच्यार्थास गुणीभूत ठरला आहे.

अधम काव्याचे प्रकार—

अधम काव्याचे शब्दचित्र व अर्थचित्र असे दोन प्रकार पडतात. केवळ

ालंकारांच्या चमत्कृतीवर भर देऊन केलेली रचना शब्दचित्र गणली
ा. उदाहरणार्थः—

नत जन हनन मनिं न का मानधना जनन हानिच्या नयनां,
नमनाहुनि अनुनय नच; अनुमानी मानखनिहि मुनिनयना.

या नच्या अनुप्रासाकरिता लिहिलेल्या आर्येत रस किंवा ध्वनि या दोन्हीं-
ं नकार साधला गेल्याने तें शब्दचित्राचें उत्तम उदाहरण झालें आहे.
दिलेलें उदाहरण अर्थचित्राचें आहे.

पूर्ण शशी हा आकाशीं जो डौलें मिरवित आहे,
मदनाचें हें अमोघ दुर्धर चक्र जणू फिरताहे;
किंवा मंदाकिनीतटाकीं ये विहराया हंस,
गगनश्रीचा गळूनि पडला किंवा हा अवतंस.

यांत रूपक व उत्प्रेक्षा या दोन अलंकारांच्या द्वारे चमत्कृतिपूर्ण कल्पना
ात केल्या असून त्यांचा कोणत्याहि रसाशीं संबंध नाही. व्यंजनाहि त्यामध्ये
न्याने हें काव्य ध्वनिरहित असें झालें आहे. म्हणून त्यास अर्थचित्र असें
ावयास प्रत्यवाय नाही. केवल अर्थालंकारास संस्कृत टीकाकार निकृष्ट
चें काव्य समजतात हें लक्षांत ठेवण्याजोगे आहे.

व्याचें दुसरें जुनें वर्गीकरण—

वर दिलेलें काव्याचें वर्गीकरण बहुतांशीं विषयनिष्ठ असें होतें. परंतु
ाच्या किंवा वर्णनाच्या पद्धतीवरूनहि एक प्रकारचें वर्गीकरण संस्कृत
ाकारांनी केलें आहे. त्यांत उत्तम काव्याचे दोन मुख्य प्रकार आहेत. एक
ेवक्षितवाच्य, दुसरा विवक्षितान्यपरवाच्य. पहिल्याचे पुनः दोन पोटभेद
ेत. एक अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य, दुसरा अत्यन्ततिरस्कृतवाच्य. दुसऱ्या
ाराचेहि दोन पोटभेद आहेत. एक असंलक्ष्यक्रमध्वनि, व दुसरा संलक्ष्य-
ध्वनि. यापेक्षाहि अधिक सूक्ष्म असे पोटभेद यापुढे करण्यांत आले आहेत,
त्यांचा विचार सामान्य वाचकांस फारच कंटाळवाणा होईल. वर
खिलेल्या प्रकारांचीहि फारच त्रोटक माहिती येथे देणें शक्य आहे.

अविवक्षितवाच्य या प्रकारांत वाच्यार्थावर रोख नसतो. 'सुवर्णपुष्पां पृथिवीं
चन्ति पुरुषाः त्रयः' या ओळींत पृथ्वीचा किंवा सोन्याच्या फुलांचा

संचय तितकासा अभिप्रेत नाही. तो अर्थ असंभाव्यच आहे. ' द्रव्य, वैभव मिळवतात ' एवढाच अर्थ उद्दिष्ट अथवा विवक्षित आहे. ' मी तुला सांगतों तूं असें करूं नये. ' येथे सांगणें याचा अर्थ ' उपदेश करणें ' असा आहे. सांगणें याचा अर्थ ' उपदेश करणें ' या दुसऱ्या अर्थात संक्रमित झाल्याने यास ' अर्थान्तरसंक्रमितवाच्य ' म्हणावयाचें. ' आपण विद्वान् आहां, आपल्यासारख्यांस आम्ही अज्ञ जनांनी काय सांगावयाचें, ' या वाक्यांत वाच्यार्थ मुळींच विवक्षित नाही. म्हणून त्यास अत्यंततिरस्कृतवाच्य म्हणावयाचें. उत्तम काव्याच्या दुसऱ्या म्हणजे विवक्षितान्यपरवाच्य या प्रकारात वाच्यार्थ विवक्षित असतोच, पण त्याचें पर्यवसान रसोत्पत्तीमध्ये किंवा व्यंग्यार्थ व्यक्त करण्यामध्ये होतें. रसोत्पत्ति कशी होते हें सांगणें कठिण वाटल्यावरून त्या प्रकारास असंलक्ष्यक्रमध्वनि असें म्हणतात, तर ध्वन्यर्थ कसा प्राप्त होतो हें ध्वनीच्या दुसऱ्या दोन प्रकारांत म्हणजे वस्तुध्वनि व अलंकारध्वनि यामध्ये लक्षांत येत असल्याने त्यांस संलक्ष्यक्रमध्वनि असें म्हटलें आहे. याप्रमाणें उत्तम काव्याचे या पद्धतीने चार मुख्य प्रकार होतात.

मध्यम म्हणजे गुणीभूतव्यंग्यकाव्याचे पुढील आठ मुख्य भेद सांगितले आहेत. व्यंग्यार्थ अगदीच उथळ असला तर त्याने फारसें चारुत्व येत नाही, त्याचप्रमाणे तो फार गूढ राहिला तरी क्लिष्टत्वामुळे विरसता येते. म्हणून दोनहि ठिकाणीं तो गौण मानून त्यास मध्यम काव्यांत घातलें आहे. त्यांत पहिल्यास अगूढ व दुसऱ्यास अस्फुट असें नांव दिलें आहे. तसेंच व्यंग्य व वाच्य दोनहि सारख्याच महत्त्वाचीं असतील, किंवा कोणतें गौण व कोणतें प्रधान याविषयी शंका असेल, त्यावेळी व्यंग्य एकंदरींत कमी समजून तें काव्य मध्यमच समजावयाचें एखाद्या वेळीं शृंगारासारखा रस व्यंग्य असून करुणासारख्या रसांस अंगभूत असेल तर तो गौण होऊन शृंगारदृष्ट्या तें काव्य मध्यमच ठरावयाचें. तसेंच वाच्यार्थ सिद्ध होण्यालाच जर व्यंग्यार्थाची जरूरी असली, तर तो व्यंग्यार्थ गौण होऊन तें काव्य मध्यम ठरतें. विशिष्ट प्रकारच्या उच्चारामुळेच व्यंग्य समजत असेल, तसा उच्चार न केल्यास तें प्रतीत होत नसेल, तर व्यंग्यार्थ उच्चारावर अवलंबून असल्याने गौण होतो. शेवटीं व्यंग्यार्थ असूनहि तो स्वभावतः सुंदर नसेल तर तो साहजिकच गौण ठरून काव्य मध्यम होतें.

स्थलसंकोचास्तव या सान्या प्रकारच्या उदाहरणांचा विस्तार येथे करितां येत नाही. अधम काव्यांत ध्वनीच नसल्याने त्याच्या व्यक्तीकरणाच्या पद्धतीवर अवलंबून असणारे भेदहि त्यांत मिळूं शकणार नाहीत हें उघड आहे. संस्कृत पद्धतीप्रमाणे होणाऱ्या काव्याच्या द्विविध वर्गीकरणाचा विचार येथे पुरा करणें योग्य होईल.

महाकाव्य—

काव्याच्या वर्गीकरणांत संस्कृतमध्ये निबद्ध आणि अनिबद्ध असे दोन प्रकार उल्लेखिले गेले आहेत हें आरंभींच सांगितलें होतें संस्कृत काव्यांत प्रसिद्ध अशीं महाकाव्यें हा निबद्ध काव्याचा एक महत्त्वाचा प्रकार होय. अनिबद्ध काव्य अर्थदृष्ट्या स्वयंपूर्ण अशा स्वतंत्र सुटया श्लोकांच्या स्वरूपाचें असतें. निबद्ध काव्यात अनेक श्लोकांतून एक दीर्घ व सलग असा काव्यार्थ ग्रथित केलेला असतो व त्याला साधारणपणें कांही कथाभाग लागतो. संस्कृतमधील महाकाव्यें रामायणमहाभारतांपेक्षा वेगळीं आहेत रामायणमहाभारतांना संस्कृत वाङ्मयांत इतिहास म्हणत असत. त्या इतिहासांतून महाकाव्याचें कथानक घेतलेलें असे. तें अनेक खंडांतून सांगितलेलें असे. त्यांना सर्ग असें सामान्य नांव होतें. म्हणून 'सर्गबन्धो महाकाव्यं' असा दण्डी त्यांचा उल्लेख करितो; एका सर्गांत बरेच म्हणजे निदान चाळीस पन्नास श्लोक असत व त्यांमधून सबंध कथानकातील एखादा प्रसंग वर्णन करण्यांत येई. महाकाव्याच्या विषयांत नगर, पर्वत, समुद्र, षड्ऋतु, चंद्रसूर्यांचे उदयास्त यांचीं वर्णनें, त्याचप्रमाणे उद्यानक्रीडा, सलिलक्रीडा, मधुपान, पुत्रजन्म, राजकारण, सैन्याचें प्रयाण, प्रवास, युद्ध इत्यादि विविध घटना आणि गोष्टी यांचा समावेश होई. महाकाव्याची सुरुवात, आशीर्वाद, नमस्कार किंवा प्रस्तुत विषय यांपैकी एकाने व्हावी असा अनिश्चित संकेत होता. वर्णनें अलंकारप्रचुर व रसपरिपूर्ण असावींत अशी अपेक्षा असे. सर्ग फार मोठे नसावेत, वृत्तें गोड असावीं, एक सर्ग साधारणपणें एकाच वृत्तांत असावा, फक्त शेवटचे दोनचार श्लोक निराळ्या वृत्तांत असले तरी चालतील, निरनिराळ्या सर्गांत निरनिराळीं वृत्तें असावींत इत्यादि अपेक्षा होत्या. सर्गसंख्याहि वर उल्लेखिलेले विषय येतील इतकी म्हणजे १५ ते २० पर्यंत साधारणपणें असे; पण बंधन असें नव्हतें. संस्कृत महाकाव्यांत

रघुवंश व कुमारसंभव हीं कालिदासाचीं दोन, माघाचें शिशुपालवध, भारवीचें किरातार्जुनीय, व हर्षाचें नैषधीय हीं पांच महाकाव्यें रसिकमान्य झालेलीं आहेत ही काव्ये इतिहासकथोद्भूत आहेत, म्हणजे महाभारत-रामायण या ग्रंथांवरून त्यांचीं कथानकें घेतलीं आहेत. पण बुद्धचरित, विक्रमाकदेव-चरित, नवसाहसांकचरित हीं काव्यें ऐतिहासिक व्यक्तींच्या चरित्रावर आधारलेलीं अशीं आहेत. मराठींत गेल्या शतकांत राजा शिवाजी कृष्णाकुमारी, यशवंतरायमहाकाव्य, इत्यादि रचना त्या धर्तीवर करण्यांत आली. पण शेवटलें काय तें खऱ्या संस्कृत कल्पनेला धरून वठलें आहे. या शतकांत साधुदासानी गृहविहार, रणविहार, वनविहार इत्यादि काव्यें संस्कृत कल्पना नजरेपुढे ठेवून रचिलीं आहेत. तथापि अशा प्रकारच्या महाकाव्यांचे दिवस आता संपले आहेत असें म्हणणें योग्य होईल.

संस्कृत खंडकाव्य--

निबद्ध काव्यांत खंडकाव्य असाहि एक प्रकार संस्कृतमध्ये होता. मेघदूत हें त्याचें उत्कृष्ट उदाहरण होय. खंडकाव्याची व्याख्या स्पष्टपणें कोठे आढळत नसली, तरी महाकाव्याच्या विषयांपैकीच एक विषय घेऊन त्यावर लिहिलेलें सलग असें एकाच खंडाचें, पण फार मोठें नसलेलें काव्य म्हणजे खंडकाव्य अशी कल्पना असावी. सर्व टीकाकार खंडकाव्याचें उदाहरण म्हणून मेघदूताचाच उल्लेख करीत असल्याने त्याविषयी वरील कल्पना केली आहे. मेघदूताच्या अनुकरणाने लेहिलीं गेलेलीं सर्व दूतकाव्यें अर्थात् खंडकाव्येंच ठरतात. असें दिसतें की सलग काव्यार्थ सांगणारीं, फार मोठीं नव्हेत, पण फार लहान नव्हेत अशा प्रकारचीं सारीं काव्यें खंडकाव्य या प्रकारांत गणलीं जात. मग त्यांत ५-६ खंडांपर्यंत रचना झाली तरी चालेल. कालिदासाचें ऋतुसंहार सहा खंडांचें असले तरी १५० श्लोकांपेक्षा अधिक मोठें नाही. ऋतुवर्णन हा त्याचा एकच सामान्य विषय आहे. तेव्हा तें खंडकाव्यच होय. बिल्हणाची चौरपंचाशिका हें पन्नास श्लोकांचेंच एकखंडात्मक काव्य आहे, त्यालाहि खंडकाव्यच म्हणणें योग्य होईल. ' भिक्षाटन ' काव्यांत पंधरावीस श्लोकांचे चाळीस खंड आहेत. ' तारा-शशांक ' काव्यहि अनेक खंडांचें असलें तरी महाकाव्याप्रमाणे त्याची रचना नाही. ' कुट्टनीमत ' हजारांवर आर्यांचें असलें, तरी खंड असा एकच आहे.

जयदेवाचें गीतगोविंद काव्य रचनादृष्ट्या अगदी वेगळेंच आहे. त्यात ११ खंड आहेत, पण ते सर्ग नव्हेत. प्रत्येक खंडांत एकदोन अष्टपदी आणि त्यांच्या आगेमागे कांही श्लोक अशी रचना आहे. या सर्व निबद्ध कवितेला महाकाव्यांत घालतां येत नसल्याने ती खंडकाव्यांतच घालण्याचा प्रसंग येतो. कारण याशिवाय निराळा असा अनुरूप प्रकार संस्कृत वाङ्मयांत उल्लेखिला गेलेला नाही.

संस्कृतमधील निबद्ध काव्यांत स्तोत्रांचाहि उल्लेख करावयास हवा. कोणत्या तरी देवतेची स्तुति हा त्याचा एक विषय असे. त्यांतील श्लोक अर्थदृष्ट्या एकमेकांशीं विशेष संबद्ध नसले तरी विषय एक असल्याने त्यास निबद्ध काव्यच म्हणणें प्राप्त आहे. सहा श्लोकांच्या षट्कापासून, अष्टक, दशक, पंचाशिका, शतक, येथपर्यंत त्यांतील श्लोकसंख्येवर अवलंबून असणारे त्यांचे प्रकार असत. श्लोकसंख्या अर्थात् निश्चितच असे असें नाही. या स्तोत्रांत स्तुतिकाव्याचा ठराविकपणाच फार असे. क्वचित् कांही स्तोत्रांत भक्तीचा जिव्हाळा दिसून येई. इतरत्र स्तुतिविषय झालेल्या देवतेस सर्वश्रेष्ठ मानून तिची अतिशयोक्तिपूर्ण भाषेंत केलेली, तीवर सद्गुणांचा आरोप करणारी प्रार्थनाच असे. काव्यदृष्ट्या त्यांतील फारच थोड्या स्तोत्रांचें वाचन होई.

अनिबद्ध काव्य—

निबद्ध काव्याबरोबर अनिबद्ध काव्यालाहि संस्कृत काव्यवाङ्मयात विशेष महत्त्व असे. भर्तृहरीचीं म्हणून ओळखलीं जाणारीं तीन शतकें हीं अनिबद्ध काव्याचें सुंदर उदाहरण होत. एकेक श्लोक कल्पनेच्या, विचाराच्या, किंवा भावनेच्या दृष्टीने अगदी स्वयंपूर्ण असणें व तेवढ्यावरच त्याचें कार्य संपणें हें या प्रकारच्या काव्याचें स्वरूप आहे. भर्तृहरीच्या काव्यांत जीवनांतील विविध अनुभवांविषयी मोठे मार्मिक, सडेतोड असे विचार सुटसुटीतपणें व परिणामकारकपणें सांगितलेले असले, तर अमरूने आपल्या 'अमरुशतकां'त प्रेमाच्या अनेक सूक्ष्म भावनांचीं नाजुक व काव्यमय अशीं चित्रें एकेका श्लोका-मधून काढलेलीं आहेत. जुने रसिक अमरूच्या शतकावर किती खूष होते याची कल्पना 'अमरुककवेरेकः श्लोकः प्रबंधशतायते' असें त्याच्या लेखनास त्यांनी जें शिफारसपत्र दिलें आहे त्यावरून दिसून येतें. गोवर्धनाच्या आर्या-सप्तशतीचाहि उल्लेख यासंबंधांत येथे होणें आवश्यक आहे. संस्कृत आर्ये-

सारख्या लहान मात्रावृत्तामध्ये गोवर्धनाने अत्यंत मार्मिक व काव्यमय विचार आणि कल्पना कलापूर्ण पद्धतीने सुमारें सातशे श्लोकांतून रसिकांपुढे मांडिल्या आहेत. गोवर्धनाच्या ठिकाणीं विद्वत्ता व रसिकता यांचा अपूर्व संगम झाला असून श्लेषाच्या आश्रयाने थोडक्या जागेंत पुष्कळ अर्थ व्यक्त करण्याचें त्याने प्रकट केलेलें कौशल्य पाहून आश्चर्य वाटतें. जगन्नाथपंडिताच्या भामिनीविलासांतहि सुटे सुटे श्लोक एकत्र केल्याचा प्रकार बराच आहे. जगन्नाथाची कवि म्हणून प्रसिद्धि त्याने लिहिलेल्या अनिबद्ध काव्यावरच बरीचशी अवलंबून आहे. अनिबद्ध काव्यात अर्थात् बहुतेक साऱ्या सुभाषितांचा समावेश करावयास हवा. त्यातील अनेकांचे जनक कोण आहेत तें न कळलें तरी त्यांमधील काव्य वादातीत आहे संस्कृत काव्यरसिकास भर्तृहरीचीं शतकें व इतर सुभाषितें हीं महाकाव्यांतील चांगल्या चांगल्या स्थलांइतकींच परिचित असतात, किंबहुना व्यवहारांत तो या सुभाषितांचाच उपयोग अधिक करून घेत असतो. संस्कृत अनिबद्ध काव्य हें निबद्ध काव्यापेक्षाहि लोकांच्या जीवनाशीं अधिक संबद्ध आहे व लोकांत अधिक परिचित आहे. यामुळे मराठी किंवा इंग्रजी एकश्लोकी रचनेपेक्षा त्याचे महत्त्व संस्कृत काव्यांत फार आहे ही गोष्ट मान्य करावयास हवी.

प्राचीन मराठी काव्यप्रकार--

जुन्या मराठी काव्यांत एकंदरीने काव्यप्रकार थोडेच होते. आरंभीं तरी काव्याचें वाहन बहुतांशीं ओवी आणि अभंग एवढेंच होतें. अभंग हें कवीच्या स्वतःच्या भावनांच्या आविष्काराचें एकमेव साधन होतें. या भावना भक्तिमूलक होत्या. नामदेव व तुकाराम यांनीं अभंगांचा उपयोग उत्तम प्रकारें करून घेतला. इतर संत कवींनीहि आपली भक्तिभावना याच साधनाच्या साहाय्याने व्यक्त केली. अभंगामध्ये ओळींच्या संख्येला निश्चित असें बंधन नसलें, तरी साधारणपणें ५–६ ओळींच्या अभंगांची संख्या पुष्कळशी आहे. भावनांकित असा एकच विचार त्यामध्ये मांडलेला असे व तो अभंग स्वयंपूर्ण असे. अलीकडील भावगीताचे प्रमुख असे विशेष त्यांत सांपडतात. एकच भावना असणें, एकपिण्डता दिसून येणें, थोडक्या अवकाशांत सर्व काव्यार्थ सामावणें, आणि भावोत्कटता असणें या गोष्टी अभंगांतूनहि असतात. अभंगांचा उपयोग कांही कथाभाग सांगण्याकरिताहि

क्वचित् केला असला आणि असे अभंग अनेक वेळा चरणसंख्येच्या दृष्टीने दीर्घ असले तरी अभंगाचें मुख्य स्वरूप वर दर्शविल्याप्रमाणेच असे.

ओवीचा उपयोग दोन प्रकारच्या लेखनाकरिता होई एक तत्त्वज्ञानात्मक असे व दुसरें आख्यानाच्या स्वरूपाचें म्हणजे कथाकाव्य असे. मुकुंदराजाचा विवेकसिंधु, ज्ञानदेवाचा अमृतानुभव, भास्कराची उद्धवगीता, दासोपंताचा गीतार्णव, वामनाचा निगमसार इत्यादि ग्रंथ तत्त्वज्ञानविवेचनाच्या स्वरूपाचेच होत त्यात उपमारूपकादि अलंकारयोजनेने कांही काव्य येईल तेवढेंच. पण कथाकथनाकरिताहि ओवीचा उपयोग पूर्वीपासून चालू आहे. भास्कराचें शिशुपालवध, नरेंद्राचें रुक्मिणीस्वयंवर, एकनाथाचें रुक्मिणीस्वयंवर इत्यादि आख्यानें अनेक अध्यायांचीं असलीं तरी त्यांची लांबी मर्यादितच होती यापेक्षा पुष्कळच दीर्घ अशा कथाकथनाकरिताहि ओवीचा उपयोग होई. एकनाथाचें रामायण आणि भागवत, मुक्तेश्वराचें भारत, श्रीधराचा पांडवप्रताप आणि हरिविजय इत्यादि ठळक उदाहरणें याप्रकारचीं आहेत यांना केवळ आख्यानांचें स्वरूप नाही. अनेक आख्यानांचा समावेश करणारे हे ग्रंथ महाकाव्याच्या जातींतीलच म्हणावयास हवेत

ओवी आणि अभंग यांच्याबरोबर पदांचाहि उल्लेख करावयास हवा पदांमधून अभंगाप्रमाणेच वैयक्तिक भक्तिभावनेचा आविष्कार होई. अभंगांइतकाच त्यांचाहि विस्तार थोडा असे परमेश्वरप्रार्थना हाच त्यांचा विषय होता. मात्र अभंगाच्या मानाने त्यांमध्ये गेयता अधिक असे. ज्ञानेश्वर, एकनाथ, मध्वमुनीश्वर इत्यादिकांचीं पदें प्रसिद्ध होतीं. एकनाथकालीं या पदांचा उपयोग रूपकाच्या द्वारे काही तत्त्वज्ञानविचार सांगण्याकरिता करण्यांत येई. त्यात भारूडांचा समावेश होतो. या रूपकात्मक कवितेला अनेक वेळा कूटांचें स्वरूप मिळे. पण एकंदरींत अभंगांच्या किंवा ओवीच्या मानाने पदांचा उपयोग जुन्या मराठी काव्यांत कमीच झाला.

संस्कृत काव्याचा परिणाम—

सतराव्या शतकांत मराठी कवींनी संस्कृत काव्यपद्धति स्वीकारून काव्यलेखनास प्रारंभ केला या कवींस कलाकवि असें एक नांव देण्यांत आलें आहे. काव्य हें भक्तीचें किंवा तत्त्वज्ञानविवेचनाचें साधन एवढीच दृष्टि न ठेवतां ती एक कला आहे या दृष्टीने काव्याची सजावट करण्यास त्यांनी प्रारंभ केला.

या काव्याचें मुख्य लक्षण म्हणजे संस्कृत वृत्तांचा आश्रय हें होय. मुक्तेश्वराने या वृत्तांमध्ये आपलें रामायण लिहिलें, पण वृत्तांत रचना करणें त्याला कठिण गेलें असावें. त्याने पुढे ओवी छंदाचाच आश्रय केला. त्यानंतर वामनपंडिताने संस्कृत वृत्तें स्वीकारून बरीच काव्यरचना केली त्याच्या काव्यरचनेस आख्यानाचें स्वरूपच पुष्कळसें आहे. रामचरित्र, कृष्णचरित्र व भागवत यांमधील कांही कथा घेऊन त्यावर बहुधा एकखंडात्मक (पण क्वचित् चारपांच खंडांपर्यंतसुद्धा) अशी रचना वामनपंडितांनी केली आहे त्यांच्या कवितेस आख्यानकाव्य असें म्हणता येईल. तथापि काव्य ही कला आहे व संस्कृत महाकवींचें अनुकरण आपण करावयाचें आहे अशी त्यांची दृष्टि नव्हती ती दृष्टि पुढील कांही कवींनी ठेविली होती. त्यांत सामराज, नागेश, विठ्ठल, रघुनाथपंडित इत्यादि कवि होते. रुक्मिणीहरण, सीतास्वयंवर इत्यादि विषयांवर विविधवृत्तात्मक आणि अलंकारप्रचुर कृत्रिम रचना यांनी केली. पण महाकाव्यपद्धति स्वीकारली असली तरी, ५-७ सर्गापुढे या कवींची मजल जात नसे. वृत्तशुद्धता, रचनाशुद्धता, आणि प्रतिभा-पांडित्य इत्यादि गुणांत संस्कृत महाकवींच्या तुलनेस ते उतरूं शकले नाहीत. रघुनाथपंडिताने नैषधीय डोळ्यापुढे ठेवूनहि एक खंडकाव्यच लिहिलें असें म्हणावें लागतें. नाही म्हणावयास अठराव्या शतकांत मोरोपंतानी प्रदीर्घ अशी रचना करून दाखविली आहे. आर्यावृत्ताचा आश्रय करून सबंध आर्याभारत, व तसेंच मोठें भागवत त्यांनी रचिलें. पण संस्कृत साहित्याच्या भाषेंत त्याला महाकाव्य न म्हणतां इतिहासच म्हणावें लागेल. मोरोपंतांचीं अनेक रामायणें लहान लहान आख्यानांच्या स्वरूपाचीं झालीं आहेत. इतरहि स्वतंत्र आख्यानं त्यांनी लिहिलीं आहेत.

निरंजन माधवाचीं स्तोत्रें—

संस्कृत कवितेचें अनुकरण करून मराठीमध्ये लहानमोठीं स्तोत्रें रचण्याचें कार्य निरंजन माधवाने केलें. संस्कृत वृत्तें, संस्कृतमधील अलंकारप्रचुरता या गोष्टी घेऊन अष्टकें-शतकें त्याने लिहिलीं. अशीं कांही स्तोत्रें रामदास व मोरोपंत यांनीहि रचिलीं आहेत. रामदासांचीं करुणाष्टकें आणि मोरोपंतांची केकावलि प्रसिद्धच आहेत. मराठींतील स्तोत्रांत संस्कृत काव्यांतील प्रौढता व पांडित्य प्रकर्षाने अशीं मोरोपंतांच्या केकावलीमध्येच पाहावयास मिळतात. पण त्यामुळे

काव्यास प्राणभूत असणाऱ्या भावनेचें उत्कटत्व कांही प्रमाणांत कमी झालें आहे ही गोष्टहि तितकीच खरी आहे.

शाहिरी काव्य—

प्राचीन मराठी काव्य व त्यानंतरचें पंडिती काव्य यांपेक्षा भिन्न अशा स्वरूपाचें काव्य विशेषतः अठराव्या शतकांत झालें. त्याला शाहिरी काव्य म्हणतात. शाहिरी काव्यात दोन मुख्य भेद आहेत, एक पोवाड्यांचा व दुसरा लावण्यांचा. पोवाडयाचा विषय प्रामुख्याने वीररसात्मक प्रसंग असे, तर लावण्यांचा विषय मुख्यतः शृंगार असे. यांतील वीर आणि शृंगार हे दोनहि कोणा पौराणिक व्यक्तींचे नसून लौकिक समकालीन मानवांचे होते. हा महत्त्वाचा फरक प्राचीन मराठी काव्यापेक्षा यांत आहे. शाहिरी काव्याचें वाहन जुन्या मराठी काव्यांत असणारा छंद किंवा पंडित कवींचीं वृत्तें या दोन्हींहून वेगळें म्हणजे मात्रावृत्ताचें होतें. एका ठराविक अशा मात्राचरणाची, मध्येच थोडी चाल बदलून, पांच सात किंवा दहा पंधरा वेळा झालेली सयमक पुनरावृत्ति हें पोवाड्यांतील एका चौकाचें (खंडाचें) स्वरूप असे. किमान पांचसात चौक, पण अनेक वेळा पंधरावीस किंवा त्यापेक्षाहि अधिक, एकेका पोवाडयांत येत. पोवाडा म्हणजे दीर्घकथनात्मक कविताच म्हणावी लागेल. लावणीचा पद्यप्रकार पोवाडयाहून फारसा भिन्न नव्हता. तें मात्रावृत्तच होतें. सर्वसाधारणपणें ७–८ चरणांचें एक कडवें होई (याबाबत बराच अनियमितपणा असे) अशीं तीनचार कडवीं मिळून लावणी बनत असे म्हणजे बाह्याकाराच्या दृष्टीने ती आधुनिक स्फुट भावगीतापेक्षा मोठी नसे. स्थूल मानाने उत्तान शृंगार हाच तिचा विषय असला तरी ईश्वरस्तुतिपर अशाहि लावण्या लिहिल्या गेल्या आहेत. कृष्णलीलांचा उपयोग शृंगारवर्णनाकरिता साहजिकच होतो. क्वचित् वैराग्योपदेशालाहि लावण्यांचा उपयोग केला जातो. तसेंच बहुधा चुकीने पोवाडयांचा विषय होणाऱ्या पुणेंवर्णन, होळकर दंगा, दुष्काळ इत्यादि विषयांवरील रचनेलाहि लावणी म्हटलें जाई. तथापि त्यांचें मुख्य स्वरूप वर सांगितल्याप्रमाणे शृंगार काव्याचेंच असे. लावण्या काय किंवा पोवाडे काय, लिहिणारे कवि अविद्वान् असल्याने त्यांचें लक्ष भाषाशुद्धता किंवा वृत्तशुद्धता

याकडे विशेष नसे, व अविदग्ध जनांत दिसून येणारा संयमाचा अभाव त्याच्या लेखनांतहि दिसून येई. अभिरुचीच्या दृष्टीनेहि हें वाङ्मय विशेष स्पृहणीय असे असें म्हणता येत नाही तथापि शुद्ध मराठी माणसाच्या भावना व मराठी वातावरण यामुळे तें काव्य मराठ्यांच्या भावना व त्यांचें मन यांचें खरेंखुरें प्रातिनिधिक झाले आहे. 'मराठी काव्याची प्रभात' असें नांव याकरिताच अ. ब कोल्हटकर यांनी त्याला दिलें आहे.

अर्वाचीन मराठीमधील काव्यप्रकार—

अर्वाचीन मराठी काव्याकडे वळतांच एकदम लक्षांत येणारा प्रकार म्हणजे भावगीताचा होय. इंग्रजी काव्यवाङ्मयाच्या वाचनाने अलीकडील सुशिक्षित कवींस इंग्रजी पद्धतीचें आत्मलेखनात्मक स्फुट काव्य लिहावें असें वाटूं लागलें. त्यातून या अर्वाचीन भावगीताचा जन्म झाला आत्मनिष्ठ काव्याचा हा सर्वांत महत्त्वाचा प्रकार होय.। भावगीताइतका लोकप्रिय काव्यप्रकार आजकाल दुसरा कोणताहि नाही; आजच्या काव्यनिर्मितीमधील बहुतेक भाग यानेच व्यापिला आहे. त्याचें आजचें स्वरूप बहुतांशी इंग्रजी वाङ्मयास धरूनच आहे प्रथम प्रथम इंग्रजी भावगीतांना मराठी पेहराव चढविण्याचा प्रयत्न वि. मो. महाजनींच्या काली झाला, व हळूहळू गेल्या शतकाच्या अखेरीस कांही वर्षे स्वतंत्र भावगीतरचनेची प्रथा केशवसुत–टिळक–माधवानुज इत्यादिकानी रूढ केली. त्याच्या पाठीमागे गोविंदाग्रज, बालकवि, तांबे, रेंदाळकर यानी तोच क्रम चालू ठेवला, आणि आज भावगीतांशिवाय इतर काव्य विशेष लिहिलें जात नाही असा अनुभव येत आहे.

भावगीत-नामचर्चा—

भावगीताचें पहिलें मराठी नाव 'वैणिक' अथवा 'वीणाकाव्य' असें होतें. हें नांव प्रथम ना. वा. टिळक यांनी प्रसृत केलें. इंग्रजी शब्द Lyric याचें हें समानार्थक भाषांतर आहे, Lyric हा शब्द Lyre या शब्दापासून आला. Lyre हें वीणेसारखें वाद्य आहे म्हणून Lyric ला सदृश अशी जी मराठी काव्यरचना तिलाही वैणिक किंवा वीणाकाव्य असें नांव रूढ होऊन तें बरेच दिवस चाललें. त्यानंतर 'गीतिका अथवा गीतक' असा शब्द सुचविण्यांत आला.

(प्रा. श्री. नी चापेकर यांच्याकडे त्याचें जनकत्व जातें) ' कविगीत ' असेहि नांव प्रा. रा कृ. लागू यांनी सुचविलें होतें या दोनहि नांवास लोकांची फारशी मान्यता मिळाली नाही. त्यानंतर रविकिरणमंडळातर्फे ' भावगीत ' हा शब्द पुढे करण्यांत आला, व तोच लोकप्रिय होऊन आज पक्का रूढ होऊन बसला आहे. या सर्व शब्दांचें बलाबल पाहतां ' भावगीत ' शब्दच अधिक यथार्थ आहे असें म्हणावें लागतें. नवीन शब्दनिर्मितीचा हेतु केवळ भाषान्तर करण्याचा नसून तें नांव यथार्थवाहक व्हावें असा असतो, हें पहिल्या वैणिक या नांवांत लक्षांत न .घेतल्याने इतर नांवें सुचविण्यांत आली सॅफो आणि पिंडार यांचीं लहान भावपूर्ण गीतें वीणानादाबरोबर म्हटलीं जात होतीं, म्हणून त्यास वीणाकाव्य म्हणणें शोभलें. मराठींत आरंभीं तरी कोणतेंहि भावगीत वीणाझंकाराबरोबर म्हटलें गेलें नाही; त्या उद्देशाने तीं लिहिलीं गेलीं नाहीत लावण्या व पोवाडे तुणतुण्याच्या साथीबरोबर तरी म्हटलीं जात. परंतु अगदी अलीकडे काव्यगायनाची जी एक प्रथा दिसून येत आहे ती सोडल्यास, कोण-त्याहि साथीबरोबर भावगीतें म्हणावयाचीं नसतात. इंग्रजीमध्येहि भावगीतें हीं गाण्याकरिता फारच थोडीं लिहिलीं गेलीं असें म्हणतात. त्यासहि खरोखर Lyric म्हणण्याचें कारण नव्हतें. परंतु तें नाव इंग्लिशमध्ये कायम राहिलें, व मराठींतहि प्रथम वैणिक शब्द निर्माण झाला. या प्रकारचें काव्य गेय असलें तरी त्यावर जोर नसून तो त्यांतील भावनाविष्कारावर आहे. तेव्हा गीत अर्थाच्या शब्दास या नांवांत जागा मिळाली तरी त्यास गौणत्व आहे. वीणा या वाद्यवाचक शब्दास तर खरोखर जागाच नाही. गीतक हें नांव सुचविण्यामध्ये वैणिक शब्दाची परंपराहि सुटली आणि भावनेचें महत्त्वहि लक्षांत घेतलें गेलें नाही. त्यांत फक्त गेयतेचा अर्थ तेवढा येतो. भावगीतांत गेयतेपेक्षा भावाला अनेक पटींनी महत्त्व आहे. ' कविगीत ' या शब्दाने गेयता कांहीशी नियंत्रित झाली, पण भावनेचें प्राधान्य स्पष्टपणें वाच्य होत नाही. ' भावगीत ' या शब्दांत भावाचा स्पष्ट उल्लेख असल्याने भावनेचें महत्त्व स्पष्ट होतें व गीत शब्दाने गायनपक्षीयांचेंहि समाधान होतें. वास्तविक यांतहि ' भाव ' हें पद गीताचें विशेषण झाल्याने गौणच राहतें. भावगीताच्या गायनाच्या बाजूवर आज तर भलताच भर देण्यांत येत आहे. वस्तुतः कोणत्याहि काव्यांत गायनाचें स्थान गौण आहे. संगीत हें त्याचें खरें क्षेत्र होय. काव्यास

थोड्याशा नादमाधुर्यापेक्षा संगीताची फारशी अधिक गरज नाही तेवढें नादमाधुर्य त्यांत सहजच येतें. तेव्हा 'भावगीत' हा शब्दच इतरांपेक्षा अधिक योग्य ठरतो. आज तबला-पेटींच्या साथीबरोबर भावगीतें म्हणण्याची जी प्रथा पडली आहे, ती त्यामधील भावप्रतीतीला विघातक आहे.

एका अर्थी भावगीत शब्द अतिव्यापक आहे. कोणतेंहि उत्तम काव्य हें उत्कट भावनांचा शब्दांमध्ये होणारा आविष्कारच होय या दृष्टीने सारेंच काव्य भावगीत म्हणावयास हवें. तेव्हा तो शब्द एका विशिष्ट प्रकारास लावण्याने त्याची व्याप्ति कमी होते. अर्थात् या प्रकारांत भावना इतर प्रकारांहून अधिक उत्कट असते हेंच कारण त्यास हें नांव देण्यास पुरेसें आहे. जी गोष्ट ज्या दुसऱ्या गोष्टींत उत्कटत्वाने, आधिक्याने, प्रमुखत्वाने वसत असेल, तीवरून त्या दुसऱ्या गोष्टीस नांव मिळतें हा व्यवहारच आहे. या न्यायाने ज्या काव्यात भावनेचा आविष्कारच मुख्य असतो, सृष्टिवर्णन, कथाकथन इत्यादि गोष्टी अति गौण असतात, अशा काव्यास भावगीत म्हणावें हें योग्य होय.

भावगीताचा अर्थ—

भावगीत या शब्दाची मीमांसा करितां करिता भावगीत म्हणजे काय असतें याचीहि कांहीशी कल्पना आलीच असेल या प्रकारच्या कवितेंत कवि स्वतःच्या भावना स्वतःच्या म्हणूनच स्वतःच्या शब्दांत प्रकट करीत असतो. आपल्यास येणाऱ्या विविध अनुभवांना प्रतिक्रिया म्हणून ज्या भावना किंवा भावनांकित विचार आपल्या मनांत उसळतात त्यांना तितक्याच उत्कट शब्दांनी मूर्त रूप देणें हें या काव्यप्रकाराचें प्रधान कार्य असतें. विचारापेक्षाहि भावनांनाच या प्रकारात महत्त्व असतें. भावनेखेरीज इतर गोष्टींस यांत फारसा वाव नसतो. अलंकारप्रचुरता किंवा श्लेषमूलक अर्थचमत्कृति इत्यादि इतर आकर्षक सजावटीस यात जागा नाही. रचना शक्यतों साधी असते, किंवा सहजच होते. हा साधेपणाहि हें भावगीत लोकप्रिय होण्याचें एक कारण असावें.

भावगीत हें फार मोठें नसतें. भावनेचा उद्रेक जोराचा असा फारच थोडा वेळ टिकतो. तेवढ्यांतच उत्पन्न होऊन, शब्दरूप पावून, गीतबद्ध होण्यास फारच थोडया गोष्टींना वेळ मिळतो. कवि काव्यरचना करीत असतां मूळ

भावोद्रेकाच्या स्मृतीवरच अवलंबून असतो हें खरें. पण मागाहून होणाऱ्या या काव्यरचनेलाहि कवीस कांही प्रमाणांत तरी मूळ भावनोत्कट मनःस्थिति प्राप्त करून घ्यावी लागते. भावना उत्कट होऊन शब्दस्वरूप पावण्यास एकच गोष्ट, जी भावनोद्रेकाचें मूळ कारण असते, ती बराच वेळ मनांत घोळत ठेवावी लागते. व्यवहारांत अनेक गोष्टी मनाची एकतानता मोडण्यास कारण होतात. भावना उत्कट होण्यास निर्वेध वेळ मिळूनहि उत्कटत्वाचा स्वभावच असा आहे की तें फार काल टिकूं शकत नाही. आणि उत्कट भावनेला घेऊनच अर्थ शब्दाचें रूप घेऊन बाहेर पडत असतो. यामुळे योग्य शब्दांनी इष्ट अर्थ भावनेसह जें मूर्त रूप धारण करितो तें अपरिहार्यपणेंच लहान आकाराचें असतें.

एक भावना—

यामुळेच भावगीतात एका मुख्य भावनेशिवाय इतर महत्त्वाच्या भावना येऊं शकत नाहीत हा त्यांचा दुसरा विशेष आहे. भावनांच्या खळबळींत ' प्रसंगानुरोधाने जी भावना सर्वात वर येईल, तिला सोडून कवीला फारसें दूर जातांच येत नाही. ' म्हणून भावनेचें वैचित्र्य असे एकाच भावगीतांत येऊं शकत नाही ' पुष्कळ वेळा गीताच्या पालुपदात केंद्रित झालेल्या मुख्य भावनेच्या भोवती सर्व कडवी फिरत असतात, ' व पालुपद नसलें तरी कवि तीच तीच भावना निरनिराळ्या शब्दांत चित्रित करीत असतो. प्रत्येक नवीन कल्पनेचा उपयोग त्याच भावनेची वेगवेगळीं अगें चित्रित करण्याकडे होतो, व यामुळे तें चित्र अधिक उठावदार होतें. उदाहरणार्थ शेलेचें Skylark, केशवसुतांचें फुलपाखरूं किंवा म्हातारी, यशवंतांची सारंगी इत्यादि भावगीतें पाहावीं.

कांही लक्षणीय गोष्टी—

भावनेचें पुनः पुनः चित्रण करण्यांत दर खेपेस त्या भावनेचें कांही नवीन अंग चित्रित झालें पाहिजे अशी काळजी भावगीत-कवीने घेणें आवश्यक असतें. तेंच अंग निरनिराळ्या शब्दांमध्ये ग्रथित करण्याने फार झाल्यास भाषाप्रभुत्व किंवा कल्पनाप्रभुत्व दिसेल, परंतु भावनेची अधिक ओळख होणार नाही. आणि भावगीतांत हीच गोष्ट विशेष महत्त्वाची आहे. तसें न झाल्यास तें एक कंटाळवाणें चऱ्हाट होण्याचा संभव असतो. दुसरी

गोष्ट अशी की भावगीत कवीच्या वैयक्तिक भावनाच व्यक्त करीत असलें, तर त्या भावनेस कांही सामान्यत्व हवें. तसें सामान्यत्व असले तरच ती इतरांना कळूं शकेल. त्याचे स्वतःचें सुख वा दुःख त्यात काहीहि वर्णिलें असलें, तरी तें त्याने सामान्य मानवप्राणी या नात्यानेच अनुभवलेले असावें, कोणी 'एवंगुण-विशिष्ट' व्यक्ति म्हणून नव्हे. भावना अत्यंत वैयक्तिक स्वरूपाची असल्यास ती इतरांना समजणें अत्यंत कठिण आहे ती त्याची स्वतःच्या अनुभवाची असावीच, कारण त्याशिवाय तीमध्ये उत्कट जिव्हाळा उतरणार नाही, परंतु ती सामाजिकहि म्हणजे समाजांतील इतर जनासहि साधारण असावी. तिसरी गोष्ट, अशी भावना याप्रमाणे सर्वजनसामान्य असली तरी अगदी क्षुल्लक नसावी. तशी ती असल्यास काव्य हास्योत्पादक होईल, निदान फारसें महत्त्वाचें ठरणार नाही. उदाहरणार्थ, छत्री किंवा वाहणा हरवल्याचें दुःख साधारणपणें कोणाच्या अनुभवास आलेले नाही असें होणार नाही. परंतु तें दुःख उच्च काव्याचा विषय होऊं शकणार नाही. एखाद्या गरीब माणसास त्यामुळे बराच मानसिक त्रास होणें शक्य आहे. तें तितकें उत्कट असूं शकेल. परन्तु त्यामुळे तो जर ते गंभीरपणें काव्यनिबद्ध करूं लागेल तर तो हास्यविषय होईल. आजपर्यंत असल्या क्षुल्लक विषयावर झालेलें काव्य विनोदीच झालें आहे. या भावनात चिरकालीनत्व, किंवा उदात्तता तितकी नसते. त्या विसरून जाण्याच्या योग्यतेच्या असतात. कवि कितीहि लोकप्रिय असला, तरी त्याच्या अगदी वैयक्तिक गोष्टी किंवा सुखदुःखे लोकांस हलवून सोडतीलच असें जसे नाही, तसेंच त्याचा दररोजचा नीरस कार्यक्रमहि विशेष उत्सुकता उत्पन्न करणार नाही.

एकपिण्डता—

इतर गुणाबरोबर येणारा भावगीताचा आणखी एक विशेष म्हणजे त्यामध्ये स्वाभाविकपणेंच उत्पन्न होणारी एकपिण्डता होय. भावना एकच असल्याने व ती उत्कटत्वाने बाहेर पडत असल्याने ती एकजिनसी अशी बाहेर पडते. मुख्य कल्पना व तिचें योग्य दर्शन होण्यास आवश्यक असणारीं तिचीं अंगोपांगें यांनीच ते भावगीत बनत असल्याने हा एकजिनसीपणा त्यांत निर्माण होतो. साहजिकच या उपायांत मुख्य कल्पनेस विरोधी किंवा तिच्याशीं असंबद्ध असें

कांही येऊं देतां कामा नये. विरोधी कांही आल्यास रसभंग होतो, व असंबद्ध असें आल्यास वाचक मूळ कल्पनेपासून दूर जाऊन भावनेचा इष्ट तो परिणाम होत नाही. भावना एकजिनसी अशी प्रकट झाली की तिच्यामध्ये आटोपशीरपणा आपोआपच येतो. लहान आकार, एक भावना, ती व तिचीं अंगें यांची एकजीवता इत्यादि बाह्य व आतर गुणामुळे भावगीत वाचतांना व ऐकतांना एकदम हृदयाशीं जाऊन भिडतें. तें कवीचें आत्मलेखन असतें म्हणूनहि ते अधिक वाचावेसें वाटतें. मोठमोठीं कथात्मक काव्यें वाचण्यास धीर व वेळ नसल्याने लहान काव्यच बरें वाटतें. लहान असल्याने त्याची संपूर्ण मौज एकाच वेळीं अनुभवावयास मिळते व लक्षातहि राहते. मानवाविषयी मानवास अधिक कुतूहल असल्याने निसर्गविषयक काव्यापेक्षा सुद्धा भावगीत अधिक आकर्षक ठरतें. आत्मलेखनाच्या इतर प्रकारांपेक्षा भावगीत अधिक लोकप्रिय दिसतें याचें कारणहि सहज समजण्या-जोगें आहे. विलापिकेमधील दीर्घ रडवा सूर भावगीतांत फारच अल्प प्रमाणांत येतो. सुनीतामधील गंभीरपणा यांत नसतो नाट्यगीतामधील परचित्तप्रवेशाची जागरूकता भावगीतांत आवश्यक नसते, कारण कवि स्वतःच आपल्या भावना सांगत असतो. उच्च तत्त्वज्ञान किंवा नीत्युपदेश नसल्याने गूढगुंजनात्मक किंवा उपदेशपर काव्यापेक्षा हें भावगीतच अधिक प्रिय होतें अशा अनेक कारणानी हाच प्रकार आज अधिक रूढ झालेला दिसत आहे.

संस्कृत वाङ्मय आणि भावगीत--

संस्कृत वाङ्मयांत भावगीत असा निराळा प्रकार नाही. तथापि भर्तृहरी, भल्लट, क्वचित् अमरु यांची एकश्लोकात्मक अनिबद्ध म्हणजे सुटी कविता क्वचित् भावगीतस्वरूप धारण करिते. संस्कृतमध्ये आत्मलेखन हें अशा श्लोकांमधूनच झालेलें आहे. एक श्लोकाची मर्यादा असल्याने नको इतका सुटसुटीतपणा त्यात येतो. भावनाहि अर्थात् एकच असते बहुधा भावनेपेक्षा विचारालाच प्राधान्य असतें. एका श्लोकांत एक भावनाहि व्यवस्थित रीतीने मांडतां येणें कठिण, मग इतर गोष्टी येणें दूरच. त्यामुळे त्यामध्ये एकजिनसीपणा असतो हेंहि सांगावयास नको. साधारणपणें भावनेचा

परिपोष होण्यास थोडा वाव मिळतो अशा मोठ्या श्लोकांत एखादें भावगीत बसूं शकतें असें दिसतें. भर्तृहरीचा पुढील श्लोक या दृष्टीने पाहावा-

भ्रात कष्टमहो ! महान् स नृपतिः सामन्तचक्रं च तत्
पार्श्वे तस्य च साऽपि राजपरिषत्ताः चंद्रबिंबाननाः
उद्रिक्तः स च राजपुत्रनिवहः ते बन्दिनः ताः कथाः
सर्वं यस्य वशात् अगात् स्मृतिपथं कालाय तस्मै नमः

या श्लोकात भर्तृहरीने सर्वभक्षक कालाची शक्ति पाहून मनांत येणारी अगतिकत्वाची एकच भावना, पण किती परिणामकारकपणें चित्रित केली आहे. यापेक्षा अधिक परिणामकारकपणा, सुटसुटीतपणा, एकत्व दुसऱ्या कोणत्या भावगीतात मिळणार आहे ? वर्णनांत अलंकारिकता मुळीच नसल्यानेहि परिणामात भरच पडते. दुसराहि एक श्लोक पाहावा. जग ही एक रंगभूमि असून मनुष्यप्राणी हा क्रमाने अनेक भूमिका घेऊन शेवटीं मरणाच्या पडद्याआड जातो ही कल्पना शेक्स्पियर्‌लाहि पुढे सुचली. शेक्स्पियर्‌ने विस्ताराने माणसाच्या जीवनातील सात अवस्था वर्णन केल्या आहेत. त्या विस्ताराने त्या अवस्थाकडेच अधिक लक्ष लागतें व मनुष्य हा नट आहे या कल्पनेकडे थोडें दुर्लक्ष होतें भर्तृहरीच्या श्लोकांत या कल्पनेवर अधिक भर आहे—

क्षणं बालो भूत्वा, क्षणमपि युवा कामरसिकः
क्षणं वित्तैः हीनः, क्षणमपि च संपूर्णविभवः
जराजीर्णैः अंगैः नट इव वलीमंडिततनु
नरः संसारान्ते विशति यमधानीजवनिकाम्

अशाप्रमाणे एक भावना चित्रित करणारे श्लोक संस्कृत वाङ्मयांत इतस्ततः पडले आहेत. तथापि भावगीतासारखा स्वतंत्र प्रकार मानण्याइतकी त्याची संख्या नाही हें मान्य करावयास हवें.

मराठी काव्य आणि भावगीत—

प्राचीन मराठी काव्य सारें भक्तिप्रधान आहे. म्हणून त्यांत जरी विषयवैचित्र्य दिसून आलें नाही, तरी त्यामधील एका भागांत म्हणजे अभंगांत भावोत्कटता मोठ्या प्रमाणांत असे. त्यांचा उल्लेख याआधी झालाच आहे. ज्ञानेश्वरकालापासून सुरू असलेलें हें वाङ्मय तुकाराम व त्याचे समकालीन

याच्यापर्यंत विशेषत्वाने निर्माण झालें आहे. त्यांत आत्मलेखन असतें, भावोत्कटता असते, एकजिनसीपणा असतो, आटोपशीरपणा असतो. यामुळे त्यांच्यामध्ये व भावगीतात फार साम्य आहे. फक्त भावनेच्या संपूर्ण आविष्कारास म्हणजे तिच्या अगोपागाच्या वर्णनास पुरेसा वाव अनेक वेळा त्यांत नसतो. एकच कल्पनेला चारपांच दृष्टान्त देऊन तो अभंग संपविण्यात येतो; पण लांबीचें बंधन त्यावर कोणतेंच नाही. अनेक अभंगांमधून भावगीतयोग्य रचना झालेली दिसते. भक्तिमूलकच, परंतु राग, आशा, प्रेम, कळवळा, दुःख, उद्वेग इत्यादि निरनिराळ्या भावना या अभंगातून चित्रित झालेल्या दिसतात. पुढील अभंगांत तुकारामाचा उद्वेग कसा प्रकट होत आहे तें पाहण्यासारखें आहे :--

कळलें माझा तुज नव्हे रे आठव। काय काज जीव ठेवूं आता !
काय तूं करिसी माझिया संचिता। धिग हें अनंता जिणें झाले '
पतितपावन राहिलों ये आशा। आइकोनी ठसा कीर्ति तुझी '
आता कोण माझा करी अंगीकार। कळलें निष्ठुर झालासी तूं '
तुका म्हणे माझी माडिली निरास। करितो जीवा नास तुजसाठी '

या व अशा अनेक अभंगावरून असें दिसून येईल की भावगीतास सदृश अशी रचना जुन्या मराठी वाङ्मयांत बरीच झालेली आहे. वर उल्लेखिल्याप्रमाणे भावोत्कटतादि महत्त्वाचे सारे विशेष या अभंगातून आढळतात. गेयता हीहि जर भावगीतास आवश्यक धरली, तर तीहि अभंगातून आहे हें निराळें सांगावयास नको. अभंगांच्या या भावगीतानुकूलतेमुळेच बहुधा पटवर्धन, गिरीश इत्यादि आधुनिक कवींनीहि त्याचा उपयोग आपल्या आर्त आणि अंतर्मुख व गंभीर भावनाच्या अभिव्यक्तीकरिता केला आहे. अशा भावनांकरिताच ते योग्य आहेत अशी कल्पना आज रूढ झाली आहे. प्रेमगीतांकरिता त्यांचा उपयोग मात्र आज तरी चमत्कारिक वाटेल.

भावगीत आणि इतर काव्यप्रकार--

भावगीत हाच काव्याचा खरा आणि शुद्ध प्रकार आहे असें कांही टीकाकारानी प्रतिपादिलें आहे. आत्मलेखनाला काव्याचाच उपयोग अधिक योग्य वाटतो इतर कांही सांगावयाचें असलें, तर त्याला लघुकथा, कादंबरी, नाटक इत्यादि वाङ्मयप्रकार उपलब्ध आहेतच. साधारण विचार-

प्रधान आत्मलेखन असलें, तर त्यालाहि गद्य लघुनिबंधामध्ये योग्य तो वाव मिळतो. पण उत्कट भावनाभिव्यक्तिस्वरूपाचें आत्मलेखन करावयाचें झाल्यास त्याला काव्य हेंच योग्य होय. म्हणजेच काव्य म्हणजे भावगीतच, व भावगीत हेंच खरें काव्य होय अशी या मताची विचारसरणी आहे या शुद्ध काव्यात नाट्य मिसळलें की नाट्यगीत अथवा नाट्यकाव्य निर्माण होतें; कथाकथनाचें मिश्रण झाल्यास कथनकाव्य लिहिलें जातें. गूढशोधनाशी तें संबद्ध झाल्यास गूढगुंजनात्मक किंवा तात्त्विक काव्य रचिलें जाते. वाङ्मयात या इतर गोष्टींसहि महत्त्व असल्याने त्या काव्यातहि येतात परंतु त्यामुळे शुद्ध काव्याचें मूळ रूप कांहीसें बदलतें. या गोष्टी भावनोत्कटतेस जोंवर गौण आहेत, तोंवर मिश्र का होईना, पण काव्य निर्माण होतें पण या इतर गोष्टींचा वरपगडा झाला तर अर्थात तें काव्य न उरता त्याचे कथा कादंबरी, नाटक इत्यादि प्रकार होतात. संस्कृत कल्पनेप्रमाणे हें सारेंच काव्य आहे ही गोष्ट अर्थातच डोळ्याआड होऊं देऊं नये.

सुनीत—

आत्मनिष्ठ काव्याचा दुसरा महत्त्वाचा वर्ग म्हणजे सुनीताचा यांतहि आत्मलेखन न करितां कवीने परभावना वर्णन केलेली असणें अशक्य नाही, तथापि बहुसंख्य सुनीताचें स्वरूप आत्मलेखनाचें असतें. हा प्रकार मराठी वाङ्मयामध्ये प्रथम केशवसुतानी आणला. त्यानी नऊ सुनीतें सुनीताच्या बाह्यरचनेस धरून लिहिलीं पण इतर बऱ्याच कविता चौदा ओळी किंवा विशिष्ट यमकरचना हीं बंधनें न स्वीकारता, पण सुनीताच्या अंतरंगास धरून लिहिल्या. ‘ सृष्टि, तत्त्व, आणि दिव्य दृष्टि ’, ‘ स्वर्ग, पृथ्वी आणि मनुष्य ’ इत्यादि कविता दुसऱ्या प्रकारात पडतील. केशवसुताप्रमाणे टिळकानीहि कांही ‘ चतुर्दशपदी ’ लिहिल्या, पण त्यांना सुनीतें म्हणतां येणार नाही. ताम्बे यानी बारातेरा सुनीतें लिहिलीं असलीं तरी ते त्यांकरिता प्रसिद्ध नाहीत. गोविंदाग्रज आणि ठोमरे यांनीहि काही सुनीतें लिहिलीं. पण सुनीताचा प्रचार विशेष जोराने करण्याचें श्रेय रविकिरणमंडळासच द्यावें लागेल. अलीकडे त्याचा सर्वत्र प्रसार झाला असून ‘ सुनीताजली ’ सारखे स्वतंत्र काव्यग्रंथहि प्रसिद्ध झाले आहेत. सबंध काव्यहि

सुनीतामध्ये ग्रथित करण्याचे प्रयत्न होऊन गेले आहेत. इतकें महत्त्व आज या काव्यप्रकारास प्राप्त झालें आहे.

सुनीताचा थोडा इतिहास—

" सॉनेट् हें मूळ इटली देशात तेराव्या शतकात जन्मलें. त्याच्या जनकत्वाचा मान जरी संशयित असला, तरी पेट्रार्क व डान्टे यानी त्यास नावारूपास आणलें असें म्हणता येतें नंतर याचा प्रसार फ्रान्स व इंग्लंड या देशामध्ये झाला. सोळाव्या शतकात सर् वॅट्‌म्, अर्ल् सरे व स्पेन्सर् या इंग्रजी कवींनी त्याच्या प्रथम प्रसाराचें श्रेय मिळविलें. शेक्सपियर, मिल्टन्, वर्ड्‌स्‌वर्थ, मिसेस् ब्राउनिंग, रॉझेटी यानी अत्यंत परिश्रमाने हा प्रघात रूढ केला. परन्तु इंग्लंडमध्ये आल्यावर सॉनेट्‌ची रचना जशीच्या तशीच राहिली नाही. त्यामुळे मिल्टनचें म्हणजे इटालियन् धर्तीचें व शेक्सपियर्‌चें म्हणजे इंग्रजी पद्धतीचें असे त्याचे दोन प्रकार झाले. या दोनहि प्रकाराच्या वाचनाने तें मराठीमध्ये आलें. "

सुनीताचें बाह्यांग—

सुनीताचें बाह्यस्वरूप याप्रमाणे दोन प्रकारचें झालें आहे त्यामधील चरण अथवा ओळी जरी संख्येने चौदाच असल्या, तरी मिल्टन्‌च्या सुनीतांत त्याचे आठ आणि सहा ओळी असे विभाग पडतात; शेक्स्‌पियर्‌च्या सुनीतात ते बारा आणि दोन ओळीचे पडतात. त्यातील यमकाची रचनाहि या विभागानुसार होते. पहिल्या प्रकारात १, ४, ५ व ८ या ओळींचें एक यमक, व २, ३, ६ आणि ७ या ओळींचे दुसरें यमक होतें. पुढील सहा ओळींच्या विभागात बहुधा तीन यमकें असतात. पण त्याची रचना निश्चित नसते. शेक्स्‌पियर्‌च्या सुनीतांत १३ व १४ या ओळींचें एक यमक असतें. इतर ओळींत साधारणपणें १–३, २–४, ५–७, ६–८, ९–११, १०–१२ अशीं यमकें असतात. या यमकरचनेंत फरक होऊं शकतो नाही असें नाही तथापि सामान्यतः वरील रचना दिसते. चरणांची चौदा ही संख्या, व यमकांची विशिष्ट रचना हीं सुनीताचीं लक्षणें बाह्यांगनियत असलीं तरी फार महत्त्वाचीं, किंबहुना प्राणभूत मानण्यांत येतात. त्यांमध्ये कोणत्याहि प्रकारची सवलत मिळत नाही. याबरोबर वृत्तप्रकार कोणता असावा याविषयीहि बंधन आहेच. प्रत्येक ओळींत

१० उच्चाराक्षरें (Syllables) असावीं असाहि निर्बंध यामुळे येतो म्हणजे एक ठराविक वृत्तच हवें, दुसरें चालणार नाही. आपल्या सुनीतावरील पुस्तकांत कॉस्‌लङ्‌ याने जें म्हटले आहे, त्यावरून बाह्यांगविषयक निर्बंधाना सुनीतामध्ये किती महत्त्व आहे तें लक्षात येईल. तो म्हणतो—

Any poem of more than fourteen decasyllabic lines or less than fourteen, is not a sonnet. Any poem in any other measure than the decasyllabic is not a sonnet. Fourteen decasyllabic lines without rhyme, or fourteen lines rhymed in couplets do not constitute a sonnet

दोन विभाग—

परंतु अतरंगावर अवलंबून असणारा असा सुनीताचा एक बाह्यांगविशेष आहे. तो म्हणजे त्याचे पडणारे दोन भाग. वर सुनीताचा पहिला प्रकार म्हणून ज्याचा उल्लेख केला, त्याचे आठ आणि सहा ओळी असे दोन भाग पडतात. पहिल्या भागात काही भावना किंवा भावनांकित विचार, अथवा एखादा प्रसंग याचें चित्रण येतें. हें चित्रण स्वयंपूर्ण असतें; तथापि कविता तेवढ्याने संपत नाही. त्याचा उत्तर-भाग कांही यावयाचा आहे अशी वाचकाची आकांक्षा शिल्लक राहते. तो उत्तर-भाग म्हणजे बहुधा पहिल्या भागातील विषयाची पूर्तता, थोडा निराळा किंवा विरोधी विचार अशा स्वरूपाचा असतो. तो संपला की काय सांगावयाचें तें संपलें असें वाटतें. सुनीतांत याप्रमाणे परस्परांशीं निगडित अशा, पण दोन भावना, किंवा दोन विचार, किंवा एखादा प्रसंग व त्यावर सुचलेला विचार असे अंतरंगदृष्ट्या दोन भाग अपरिहार्यपणे असतात. तेच त्याच्या बाह्यांगांत प्रति-बिंबित होतात. पहिल्या भागांत एक विशिष्ट विचार किंवा भावना संवर्धित करीत करीत एका विशिष्ट बिंदूपर्यंत पोचवावयाची, व दुसऱ्या भागांत त्याची दुसरी बाजू रंगवावयाची असा प्रकार बहुधा असतो. यालाच मिल्टन्‌चें सुनीत म्हणतात. हें पेट्रार्कच्या सुनीताच्या धर्तीचें असतें. यासच 'पद्म' असें नांव श्री. श्री. बा. रानडे यांनी आपल्या 'सुनीतविचार' या निबंधांत दिलें आहे. सुनीताच्या दुसऱ्या प्रकारांत हे दोन भाग बारा व दोन अशा ओळींचे असतात.

शेवटच्या दोन ओळींत विरोधी विचाराचा परिपोष करावयास पुरेसा अवकाश मिळत नसल्याने पहिल्या १२ ओळींत जो विचार ग्रथित झाला असेल त्याचाच समारोप मार्मिक शब्दात व परिणामकारकपणें पुढील दोन ओळींत घेण्यात येतो. केव्हा केव्हा मूळच्या विचारास चमत्कृतिपूर्ण कलाटणीहि देण्यांत येते. मुद्दा एवढाच की या शेवटच्या दोन ओळी, पहिल्या बारा ओळींच्या पूरक असल्या तरी, अगदी त्यांतच मिसळून जातील इतक्या समस्वभाव अर्थाच्या नसाव्या. त्यांस स्वतंत्र अस्तित्व वा महत्त्व असावें. शेक्स्पियर्च्या सुनीता-पैकी बऱ्याच सुनीतात अशा प्रकारची रचना असल्याने त्यांस त्याचें नाव मिळालें आहे. यासच रानडे यांनी गोपाल अशी संज्ञा दिली आहे

सुनीतांचा विषय—

सुनीतांचा विषय केवल भावना साधारणपणें होऊं शकत नाही. भावना व तिच्या अनुभवानंतर सुचलेला विचार, किंवा भावनानुभव गृहीत धरून त्यावर उभारलेले विचार हेच सामान्यत: सुनीतांत येतात. एकंदरींत भावनापेक्षा विचाराचेंच प्राबल्य त्यांत अधिक आढळतें. म्हणून भावनांचा स्वैर खेळ यांत विशेष दृष्टीस पडत नसून एकंदर प्रवृत्ति भारदस्तपणाकडे असते. कोण-तीहि भावना स्वैर न सोडतां निराळा किंवा विरोधी विचारहि त्यांत यावयाचा असल्याने पहिल्या भावनेवर नियंत्रण पडतें. सुनीताला नुसतीं सृष्टिवर्णनें, किंवा घडलेल्या प्रसंगाचें वर्णन, किंवा व्यक्तिसौंदर्याची केवल स्तुति पुरेशी होत नाही. त्यांचा उपयोग फार झाल्यास पहिल्या आठ ओळींत करावा. परंतु त्यानंतरच्या सहा ओळींत विचार किंवा भावनापरिपोष इतक्या तोलाचा हवा की तें काव्य नुसतें वर्णनात्मक न राहतां त्याला उदात्त स्वरूप मिळावें. सुनीतात संभाषणें, अनेक उद्गारवचनें किंवा प्रश्नवचनेंहि सामान्यत: नसावीत इतर काव्यांतील वचनेंहि उद्धृत केलेलीं त्यात असत नाहीत. म्हणजे एकंदर स्वरूप गंभीर असावें यावर कटाक्ष असतो. या कारणाने विशेष गेय अशा रचनेस सुनीतांत स्थान नाही. या सर्व निर्बंधांमुळे हा काव्यप्रकार अनेक वेळा फारसा मनोरंजक किंवा आल्हादक होत नाही. मराठी भाषेस अपरिचित असलेल्या अपूर्णार्थ ओळींची सलग रचना (**Run on lines**) ही सुनीताला प्रथम झालेल्या प्रतिक्रियेस बरीच कारण होती. तीमुळे अर्थ थोडा क्लिष्ट होतो;

अर्थप्रतीति सहज होत नाही. रसपरिपोषासहि त्रास होतो. सुनीतांत कलेचा भाग अधिक आहे, कसरत अधिक करावी लागते. परंतु काव्याचा प्रमुख गुण जो रसोत्कटता तो भावगीताइतका तरी खास येऊं शकत नाही. त्यांत खोली व गंभीरता मात्र अधिक असते.

सुनीत-नामचर्चा--

सॉनेट या इंग्रजी शब्दास मराठी प्रतिशब्द कोणता योग्य होईल यासंबंधी बराच वादविवाद झाला आहे प्रथम केशवसुतांनी जेव्हा याला प्रारंभ केला, तेव्हा चतुर्दशक असेंच त्यानी त्याला संबोधलें. १९२३ सालापर्यंत हाच किंवा याच अर्थाचे इतर कांही शब्द चालू राहिले. त्यापैकी चतुर्दशिका किंवा चतु-र्दशपदी हीं दोन नावें आहेत. यानंतर मात्र दोन निरनिराळ्या अर्थाचे, पण इंग्लिश शब्दास बाह्यत थोडेबहुत जवळ असणारे असे दोन शब्द पुढे मांडण्यात आले पहिला सुनीत हा मा. त्र्यं. पटवर्धन आणि द. ल. गोखले यांनी सुच-विला व रविकिरणमंडळाने त्याचा पुरस्कार केला. दुसरा श्री. नी. चापेकर यानी सुचविला, तो 'स्वनितक' असा आहे. कोणता शब्द अधिक योग्य आहे हें ठरविण्याबाबत तीन विचार संभवतात. पहिला विचार इंग्रजी आणि मराठी शब्दांमधील ध्वनिसाम्याचा आहे. दुसरा विचार इंग्रजी शब्दाचा अर्थ मराठी शब्दाने व्यक्त होतो की नाही हें पाहण्याचा होय. तिसरा म्हणजे सुचविलेला मराठी शब्द हा सुटसुटीत आणि सहज प्रचारांत येण्याजोगा आहे की नाही हा आहे ध्वनिसाम्याच्या दृष्टीने सुनीत शब्द सॉनेट या शब्दाशीं अधिक जुळता आहे हें मान्य करावयास हवें. पण स्वनितक हाहि फार दूर नाही. त्याचप्रमाणे सुटसुटीतपणा सुनीत शब्दांत अधिक आहे यांतहि शंका नाही. अर्थैक्याच्या दृष्टीने 'सुनीता' पेक्षा 'स्वनितक' हा मात्र सॉनेटमधील आवाज करणें या धात्वर्थाशीं जुळणारा आहे. सुनीत या शब्दांत इंग्रजी शब्दाचा अर्थ आलेला नाही हें स्पष्ट आहे. तथापि सुनीत या काव्य-प्रकाराची कल्पना देणारा तो शब्द असल्याने तो खऱ्या अर्थाचा अधिक द्योतक आहे असें म्हणतां येण्याजोगें आहे सुनीत म्हणजे चांगल्या प्रकाराने नेलेलें; म्हणजे 'विशिष्ट वृत्तप्रबंधाच्या कालव्यांतून खेळविलेल्या विचारांकित भावनेची कविता' इतका सर्व अर्थ सुनीत या शब्दाने प्राप्त न झाला तरी त्याच्या

कारागिरीची सामान्य कल्पना त्याने यावयास हरकत नाही. इंग्रजींत सॉनेट् हें नांव जवळजवळ विशेषनाम होऊन बसलें आहे. तें मूळ अर्थाचें वाहक जवळजवळ राहिलें नाहीच. मग तो मूळ अर्थ मराठीमध्ये आणण्यावर भर देण्याचें विशेष कारण नाही. या कारणामुळे, व विशेषतः विशेषनामें अनेक वेळा त्याच्या अर्थापेक्षा रूपाकडे पाहूनच रूढ होत असल्याने, सुनीत हा शब्दच लोकमान्य होऊन बसला. त्याचा प्रचारच तो शब्द येथे घेण्यास पुष्कळ अंशीं कारण आहे.

सुनीत : अन्धानुकरण !—

सुनीत हा काव्यप्रकार इंग्रजीचें मराठीने केलेलें अंधानुकरण आहे असा त्यावर एक आक्षेप होता. तो आक्षेप खरा नाही असें दाखविण्याचाहि प्रयत्न झाला. आक्षेप बाह्यरूपाच्या दृष्टीने तरी खरा आहे, व त्याचें निराकरण करूं पाहण्याची आवश्यकता नाही. एखादी चांगली गोष्ट जशीच्या तशी घेण्यास कोणतीच हरकत नाही; अंधानुकरणाचा आक्षेप आला तरी वाईट वाटून घेण्याचें कारण नाही. सुनीताची मौज जर चौदा ओळींत, विशिष्ट प्रकारच्या यमकरचनेंत आणि भावनेच्या चढउतारांत असेल, तर तें तसेंच ठेवावयास हरकत कोणती ? भावना मात्र आपली स्वतःची असावी. तीहि उसनी घेऊं नये. मराठी सुनीत हे अंधानुकरण होऊं नये या इच्छेने श्री. श्री. बा. रानडे यांनी त्यास ज्या अनेक सवलती दिल्या आहेत, त्यामुळे मराठी सुनीताची कैफियत जोरदार न होतां कमकुवत झाल्यासारखीच वाटते. सुनीत नियमक असलें तरी चालेल असें म्हटल्याने, सुनीतामधील एका मुख्य भागास तिलांजलि दिली गेली. वृत्त कोणतेंहि चालेल म्हटल्याने इंग्रजीमधील वृत्तविषयक एकरूपता नाहीशी केली. सुनीत फार मोठें नसावें व फार टुकें नसावें असें एकदा म्हणून तें दहा ओळींचें असलें तरी चालेल असें सांगून तें टुकें होण्यास वाव ठेवला, व अठरा किंवा बावीस ओळींचें चालेल म्हटल्याने तें लांब होण्यास जागा ठेवली. इतक्या सवलती दिल्यावर १२ अगर १६ या चरणसंख्येने तरी काय केलें आहे की ती सुनीतांत नसावी ? चरणांची चौदा ही संख्या जुन्या वृत्तांची आठवण बुजावी एवढ्याकरिता आहे असें म्हणणें बालबुद्धीचें वाटतें. केवळ चरणसंख्या अशी अधलीमधली ठेवल्याने वृत्ताची आठवण बुजणें कठिण आहे. इंग्रजींत चौदा या संख्येच्या वतीने असें

कारण देण्यांत येत नाही. ही संख्या निश्चित करण्यास कवीचा त्याबाबतचा अनुभव हेंच एक कारण देतां येण्यासारखें आहे. त्यांना विशिष्ट प्रकाराने भावना-विचार रंगविण्याकरिता चौदा ही संख्या आवश्यक आणि पुरेशी आहे असा अनुभव आला, म्हणूनच त्याच्या चौदा ओळी करण्यांत येतात हेंच कारण खरें ठरणारें आहे. या साऱ्याचा निष्कर्ष हाच की सुनीत मराठीमध्ये आणावयाचेंच असेल, (तें आलें आहेच,) तर अंधानुकरणाच्या आक्षेपास न भितां इंग्रजीवरून त्यांत असलेल्या सवलती व निर्बंध घेऊनच आणावें. त्यांत आपलें स्वतःचें असे कांही घालूं नये. फारच झाल्यास मराठीच्या स्वभावास अनुरूप अशीं यमकाची युग्मकें घालावींत. पण यापलीकडे सवलती जाऊं नयेत. दहा, आणि अठरा वा बावीस ओळींची सवलत देण्यापेक्षा १२ व १६ ओळीच पुरवल्या. निर्यमकापेक्षा सयमक युग्मकें चांगलीं. वृत्ताच्या संबंधांत एक कोणतें तरी निश्चित करणें आवश्यक आहे. केशवसुतानी योजलेलें शार्दूलविक्रीडित हेंच वृत्त गांभीर्याच्या व अर्थ सामावण्याच्या दृष्टीने इष्ट वाटतें. गेय मात्रावृत्ताचे चरण तर कटाक्षाने गाळावे;त्याच कारणाकरिता गज्जलाचे चरणहि न घेणे चांगलें. कारण कोणत्याहि गज्जलांत संगीताकडे, निदान ठेका धरण्याकडे प्रवृत्ति होते. वसंततिलका किंवा तत्सदृश आखुड वृत्तांत सुनीत लिहिण्याची जी कांही थोडी प्रवृत्ति दिसते, ती सुनीताच्या भारवत्तेस अनुकूल नाही म्हणून टाकून दिलेली बरी. सारांश, अंधानुकरणाचा आक्षेप टाळण्याकरिता सुनीतरचनेबाबत ज्या ज्या सवलती दिल्या गेल्या, त्यामुळे मराठी सुनीताचा फायदा न होतां तोटाच होण्याचा संभव अधिक वाटतो.

कांही सूचना—

सुनीताविषयी कांही सूचना लक्षांत ठेवणें इष्ट होईल. नुसत्या चौदा ओळींची कविता लिहिणें म्हणजे सुनीत लिहिणें नव्हे. तसेंच शेवटच्या दोन ओळी जरा तोडून निराळ्या दिसतील अशा लिहिण्यानेहि सुनीताची कलाटणी होणार नाही. अर्थहि तसा निराळा असला पाहिजे. कलाटणी अर्थदृष्ट्याहि खरी असल्या-शिवाय नुसत्या अन् शब्दाने निराळेपणा येणार नाही. अलीकडे असा फसव-णुकीचा प्रकार बराच होतो. एकंदर रचना गंभीर व सुनीतयोग्य होऊनहि कलाटणी नसल्याने तें सुनीत होऊं शकत नाही. तसेंच कलाटणी असूनहि

सुनीताचा विषय क्षुद्र असेल, तर तें चांगलें सुनीत होऊं शकत नाही; त्याचें विडंबन मात्र होईल. एखाद्या गोष्टीचें केवळ वर्णन सुनीताचा विषय होत नाही त्याचप्रमाणे विनोद हाहि होत नाहीं. या सर्व गोष्टी लक्षांत घेऊनच सुनीतास हात घालावा. नाही तर त्या वाटेने न गेलेलें बरें.

विलापिका—

इंग्रजी काव्याच्या अभ्यासाने आपल्याकडील जुन्या पंडिती वळणाच्या कवींनी ज्याचा प्रथम बऱ्याच प्रमाणांत अंगीकार केला, असा एक काव्यप्रकार म्हणजे विलापिका होय. आगाशे यांचा बाष्पांजलि, लेंभे यांचा शोकावर्त, टिळकांचे बापाचे अश्रु, कीर्तिकरांचा विरहिविलाप, मोगरे यांचीं अनेक वैलापिक काव्यें, हीं या प्रवृत्तीचीं द्योतक होत. विलापिका हेंहि आत्मनिष्ठ काव्यच होय. याच्या नांवावरूनच यातील विषयाची कल्पना करता येण्याजोगी आहे. आप्तवियोग-जन्य दुःख कोणा मनुष्यास झालें नाही असें नाही. हा वियोग चिरकालीन म्हणजे मरणमूलक असेल तर त्या दुःखाचे स्वरूप बरेंच मोठें व बराच काल टिकणारें असतें. कोणत्याहि सहृदयाचें मन अशा वेळीं हेलावल्यावाचून राहणार नाही. मृत्यु ही एक गूढ, अज्ञेय व म्हणून भीतिदायक अशी एक घटना आहे. त्याने झडप घालून नेलेला प्राणी परत येत नाही; त्याची ही झडप केव्हा येईल याची कांहीच कल्पना नसते; अनेक वेळा ही अगदी अनपेक्षितपणे येते; मरणोत्तर मृत मनुष्य किंवा त्याचा आत्मा कोठे जातो व काय करतो हें कळत नाही; त्या व्यक्तीशीं पुढे कोणताहि व्यवहार करणें शक्य राहत नाही; यामुळे मरणजन्य दुःख हें क्षणिक किंवा क्षुद्र असत नाही. काव्य हें स्वस्थपणें आठवलेल्या भावनांच्या उत्कटतेंतून अवतीर्ण होतें ही कल्पना विलापिकेच्या बाबत सर्वात अधिक खरी ठरेल. ही दुःखभावना सार्वजनीन आहे, हें दुःखहि उत्कट असतें, आणि चिरकाल टिकणारें असतें. यांतून काव्य निर्माण न झालें तरच नवल.

संस्कृत वाङ्मयांतील विलापिका—

संस्कृत वाङ्मयांत स्फुट काव्यरचनेची प्रथा एकश्लोकी रचनेपलीकडे नव्हती. म्हणून वैलापिक काव्यांचा स्वतंत्र प्रकार असा त्यांत नव्हता. तरीहि अजविलाप, रतिविलाप, करुणविलास इत्यादि वैलापिक काव्यभागांची प्रसिद्धि

रसिकांत फार होती. हे प्रसिद्ध काव्यखंड सोडले तरी रामायण व महाभारत यांमध्ये अभिमन्युवध, द्रोणवध, दशरथनिधन इत्यादि प्रसंगांतून उद्‌भूत झालेला विलाप उपेक्षणीय नाही. अर्थात् या सर्वांस आधुनिक विलापिकांचें मनोहारी स्वरूप प्राप्त झालें नाही. ‘ मरणं नैव वर्णयेत् ’ अशी सामान्य कल्पना असल्याने असे प्रसंगहि काव्यांत थोडे यावयाचे. आले तरी ते बहुतेक शुद्ध विलापाचेच असून त्यांस आधुनिक विलापिकांचें अधिक विस्तृत असें स्वरूप नसे.

आधुनिक विलापिकांचें मूळ—

विलापिकांची जन्मभूमि जो ग्रीस देश तेथे प्रथम हा वृत्तप्रकारच होता. याचा विषय गंभीर व विचारप्रवर्तक असा असावयाचा. तो अमकाच असावा असें नसे. मृत्यूखेरीज दुसरा गंभीर असा विषय मिळणें कठिण असल्याने मृत्यूच्या प्रसंगवर्णनास तेंच वृत्त लावण्यांत येऊं लागलें. म्हणून तो वृत्तप्रकार व काव्यप्रकारहि झाला. मृत्यूचा प्रसंग आधारास घेऊन आपल्या जिव्हाळ्याच्या वाटेल त्या गंभीर विषयावर ‘ व्यवस्थित विषयांतर ’ करावयाचें हा प्रकार मात्र चालू राहिलाच. खरोखर पाहतां अशा काव्यात मृत्युशोकजन्य अशा केवळ भावनोद्रेकासच स्वाभाविकपणें स्थान मिळावें. तेंच शुद्ध वैलापिक काव्य व्हावें. परंतु शुद्ध विलापांत ठराविकपणा फार येऊन तें दीर्घ होणें कठिण. त्यांत भावनेबरोबर विचारहि आले तर तें काव्य अधिक वजनदार होतें. अनेक वेळा विचार व भावना यांमधील सीमारेषा स्पष्ट नसते हें तर खरेंच. पण मोठमोठ्या विलापिकांत भावनांबरोबर विचारालाहि महत्त्व असतें शोकाचा पहिला जोर ओसरला म्हणजे मृत्यु ही काय घटना आहे याविषयी विचारी माणसाच्या मनांत साहजिकच विचार येऊं लागतात या विचारांचा मूळ भावनांशीं जेव्हा सुंदर मिलाफ होतो, तेव्हा सुंदर विलापिका निर्माण होते. अर्थात् हे विचार आणि भावना कवीच्या स्वतःच्या हृव्यात. संस्कृतमध्ये अजविलापांत भावना आणि विचार दोनहि हजर आहेत. पण भावना अजाची व विचार वसिष्ठाचे अशी स्थिति झाली आहे, व हीं दोनहि प्रत्यक्षपणें कवीचीं नसल्याने त्यास आत्मनिष्ठ असें स्वरूप नाही. त्यामुळे विलापिका या आत्मनिष्ठ काव्यप्रकाराचें शास्त्रशुद्ध असें स्वरूप त्याला नाही. तरीहि

अजत्रिलापास वैलापिक काव्यांत उच्च पदवी मिळावी असें सुंदर स्वरूप कवींच्या प्रतिभेमुळे त्याला मिळालें आहे.

कांही मर्यादा—

भावनांचा उद्गार व विचारमालिका हे दोनहि विशेष विलापिकांस आवश्यक असल्याने नुसताच भावनांचा उद्रेक असल्यास तें शुद्ध शोकपर भावगीत होईल, विलापिका होणार नाही. उलटपक्षीं, भावनांचा ओलावा योग्य प्रमाणांत नसून तात्त्विक चर्चाच अधिक असल्यास ती पद्यमय तत्त्वचर्चाच ठरेल. पति किंवा पत्नी, विशेषतः पत्नी, यांच्या मृत्यूमुळेच बहुधा या प्रकारच्या काव्यास स्फूर्ति मिळत असली, तरी तोच विषय असावा असा निर्बंध नाही. मित्र, पुत्र, माता, पिता किंबहुना कोणीहि मोठा राष्ट्रपुरुष मृत झाल्यास या प्रकारचें काव्य लिहिलें जाणें स्वाभाविक आहे. याहीपुढे जाऊन 'स्मशानांत बसून लिहिलेली' अशी कल्पना असलेली ग्रे कवीची विलापिका (Elegy) कोणाच्याहि मृत्यूने उस्फूर्त झालेली नसूनहि एकंदर मृत्यु आणि तत्सम शोकजनक प्रसंग यांवर लिहिलेलें व शोकाचें दाट वातावरण असलेलें काव्यहि विलापिका या नांवास पात्र झालें आहे. विलापिकांना काव्यप्रकारात स्वतंत्र स्थान मिळण्याचें कारण विषयमाहात्म्य होय. त्यांचें बाह्यांग अमुकच असावें असा निर्बंध नाही. शुद्ध भावगीतापासून यांचें भेदक असें तत्त्व म्हणजे यात विचारालाहि मिळणारें महत्त्व हें होय. इतर काव्यापासून भेदक म्हणजे मृत्यु हा विषय. या विषयाच्या महत्त्वामुळे त्यास तेवढ्यापुरतें स्वतंत्र स्थान मिळालें आहे. सामान्य विषयाचा एक स्वतंत्र भाग आत्मसात् केल्यानेहि स्वतंत्र महत्त्व प्राप्त होऊं शकतें हें निसर्गकाव्यांतहि दिसतें. तसेंच विलापिकांचेंहि झालें आहे.

उद्देशिका—

इंग्रजीमध्ये रूढ असलेला एक आत्मनिष्ठ काव्याचा प्रकार मराठींत स्पष्टपणें स्वतंत्र स्वरूपांत आलेला नाही. याला इंग्रजीमध्ये ओड् (Ode) असें नांव असून मराठीमध्ये त्याला 'उद्देशिका' असा प्रतिशब्द सुचविण्यांत आला आहे. आपल्याकडे हें नांव फारसें प्रसृत नाही, पण त्यावरून या प्रकारच्या काव्याची

कल्पना येते. कवीने हें कोणास तरी उद्देशून लिहिलेलें असतें व तद्विषयक आपल्या भावना त्याने त्यांत प्रकट केलेल्या असतात. याचा विषय म्हणजे "राष्ट्राच्या दृष्टीने महत्त्वाचे प्रसंग, सन्माननीय माणसांची स्तुति, सर्वांना जिव्हाळ्याची अशी कोणतीहि मोठी भावना असा असतो. यांतील भाषा प्रौढ, गंभीर व भारदस्त असून भावनेला कधी सोसाट्याचा वेग तर कधी खोल व रुंद नदीचा गंभीरपणा लागतो." विषय, भावना आणि लेखनपद्धति ही सारीं भारदस्त असावी हा मुख्य कटाक्ष असतो. अनेक वेळा त्यांस काव्यमय व्याख्यानाचें स्वरूप येतें. कवि टिळक यांची 'माझी जन्मभूमि', केशवसुतांची 'तुतारी', कवि यशवंत याची 'मांडवी', किंवा गिरीशांची 'एकच शांतिस्थान' या कविता उद्देशिकाच्या स्वरूपाच्या आहेत बालकवींची 'निर्झर' किंवा गडकऱ्यांची 'घुबडास', केशवसुतांची 'नैर्ऋत्येकडील वाऱ्यास' या कविताहि उद्देशिकांचींच उदाहरणें होत. त्यांत स्तोत्रांप्रमाणे केवळ स्तुति नसते; मूळ ग्रीक वाङ्मयांत ह्या शब्द फारच सैलपणें वापरीत व इंग्रजींतहि तीच प्रथा चालू राहिली. स्वतः कवीने आपल्या काव्यास 'ओड्' म्हटले की तें ओड् होई. वर्ड्स्वर्थ्‌ची Ode on the Intimations of Immortality ही कविता कोणास उद्देशून अशी लिहिलेली नाही. तथापि अर्थगांभीर्याच्या आणि लेखनपद्धतीच्या दृष्टीने तें ओडच ठरतें. कवीने त्यास तें नांव दिलें आहे ही गोष्टहि त्याची स्वतःची कल्पना काय होती याची द्योतक आहे आपल्याकडे अलीकडे अशी रचना होऊं लागली आहे पण सामान्य वर्गातच ती घालण्यात येते.

निसर्गकाव्य--

आत्मनिष्ठ काव्य आणि वस्तुनिष्ठ काव्य या दोन्ही प्रकारात ज्याची विभागणी होऊं शकते असे काव्य म्हणजे सृष्टिविषयक किंवा निसर्गकाव्य होय कवि जेव्हा निसर्गातील एखाद्या रमणीय वस्तूने प्रेरित होऊन आपल्या तद्विषयक प्रेमाच्या, आदराच्या, त्यापासून होणाऱ्या आल्हादाच्या भावना आपल्या म्हणून व्यक्त करितो त्यावेळीं तें आत्मनिष्ठ काव्यच म्हणावयास हवें. वर उल्लेखिलेली बालकवींची 'निर्झरास' ही कविता आत्मनिष्ठ ठरते. उलटपक्षीं निसर्गातील कोणताहि भाग वर्णनविषय या दृष्टीनेच काव्यनिबद्ध करण्यांत आला असेल, तर तें वस्तुनिष्ठ काव्य होतें. अनेक वेळा निसर्गवर्णन हें इतर

कथाभागामधील एक भाग म्हणूनच येतें. यावेळीं तें वस्तुनिष्ठ असतें. चिंतामणि-पेठकर याचें ‘ गंगावर्णना ’ हें काव्य निसर्गकाव्य असून बहुतांशीं वस्तुनिष्ठ दृष्टीने लिहिलेलें आहे. खरे याच्या ‘ यशवंतराय महाकाव्यां ’ तील, किंवा गिरीशांच्या ‘ अभागी कमल ’ अथवा ‘ आंबराई ’ या काव्यांतून इतर कथा-भागाच्या अनुषंगाने आलेलीं सृष्टिवर्णनें वस्तुनिष्ठ दृष्टीचीं द्योतक आहेत. परंतु त्यांना स्वतंत्र सृष्टिकाव्याचे स्वरूप अर्थात् नाही. इंग्रजी वाङ्मयाशीं संबंध आल्यावर आपले कवींहि सृष्टीला विषय करून स्वतंत्र स्फुट अशी काव्यरचना करूं लागले. जुनी मराठी आणि संस्कृत काव्याची परंपरा आपल्यास असें सांगेल की सृष्टीचें वर्णन स्वतंत्रपणें न करिता कोणत्या तरी कथानकाच्या आधारें त्यामधील व्यक्तींच्या चरित्रास पृष्ठभूमि म्हणूनच करावयाचें. कालिदासाचें ‘ ऋतुसंहार ’ काय तें त्याला अपवादभूत असे संस्कृतमधील काव्य म्हणतां येईल. जुन्या मराठींतहि तीच स्थिति होती. अलीकडे पंडित कवींत मोडतील अशा चिंतामणिपेठकरांचें ‘ गंगावर्णना ’ आणि पारखीशास्त्री यांचें ‘ ऋतु-वर्णन ’ ही सृष्टिवर्णनपरच म्हणता येतील. केशवसुतांपासून पुढे सृष्टिवर्णनाचें कार्य स्वतंत्रपणें काव्यात होऊं लागलें.

निसर्गकाव्याचे विषय--

या प्रकारच्या काव्याचे विषय निसर्गातील कोणतेहि पदार्थ आणि प्राणी होऊं शकतात पर्वत, समुद्र, रानें, फुलझाडे, नद्या, निर्झर, पशु व पक्षी, चंद्र व सूर्य, दिवस व रात्र, उषा व संध्या, निरनिराळे ऋतु हे निसर्गकाव्यविषय होत. मनुष्य व त्याच्या भावना या अर्थात् त्यांत येत नाहीत, किंवा आल्याच तर गौण असतात. काव्याचा प्रधान विषय मनुष्य आणि त्याच्या भावना होत. याविषयी रसिकांस जेवढें कुतूहल असतें, तेवढें इतर कोणत्याहि विषयासंबंधी नसेल. पण हा प्रधान विषय सोडला, तरी इतर विषयांसंबंधीहि त्याला जें कुतूहल असतें, त्यांच्या सौंदर्याचें जें आकर्षण असतें, त्यांतून निसर्गसौन्दर्य हें ज्याचा प्रधान विषय असतें असें निसर्गकाव्य निर्माण होतें. तें मानवी भावनांचें वर्णन करीत नसलें, तरीहि आपल्या परीने सौन्दर्यदर्शन करवितें. म्हणूनच त्याला काव्यांत स्थान मिळालें आहे. पण मानवाच्या भावनांचा ज्यांत मुळींच संबंध येत नाही असें केवळ वस्तुवर्णन कितीहि यथार्थ असलें,

तरी काव्यदृष्ट्या कमी दर्जाचें ठरतें. मानवी भावनांचा एक प्रकारचा संबंध वर उल्लेखिला आहेच. यामध्ये कवि स्वतःची निसर्गविषयक भावनाप्रतिक्रिया वर्णीत असतो. तें आत्मनिष्ठ असें काव्य भावगीताला जवळ येतें. मानवी भावनांचा निसर्गाशीं दुसऱ्याहि एका प्रकारें संबंध येतो. तो म्हणजे मानवी भावनांचा आरोप निसर्गावर करून त्याचें वर्णन करणें हा होय. बालकवींची बरीच कविता या स्वरूपाची आहे. ' फुलराणी ' या कवितेंत त्यांनी मुग्ध बालिकेचा प्रेमव्यवहार व त्याची विवाहांत परिणति सूचित केली आहे. ' संध्यारजनी ' या कवितेंतहि असाच प्रकार दिसतो. वरवर शब्द पाहतां निसर्गातील एका घटकाचें किंवा घटनेचें वर्णन त्यांत आलें असलें तरी त्यांच्या साहाय्याने मानवी व्यवहाराचें सूचित असें वर्णनच अनेक वेळा त्यांत अधिक मनोरंजक असतें. रस्किन् या प्रकारास Pathetic Fallacy असें नाव देतो. तो म्हणतो, सृष्टींतील पदार्थांस आपल्या भावना चिकटविणें, मानवी व्यवहाराचा सृष्टीवर आरोप करणें म्हणजे, गोड अशी का होईना, पण भ्रान्ति आहे. लाक्षणिक अर्थाने सृष्टि हसते, रडते, फुलपाखरूं बागडतें, कोकिल गातो, इत्यादि प्रयोग जाणूनच आपल्यास करितां येतील. परंतु सबंध मानवी व्यवहारचा व्यवहार सृष्टीवर आरोपित करावयाचा ही गोष्ट सत्यास सोडून आहे, आणि कोणत्याहि उच्च काव्याचा एक हेतु तर सत्यदर्शन हा आहे. अशा मोठमोठ्या रूपकांत सर्व अंगांस रूपक यावयाचें म्हणजे पुष्कळ वेळा ओढाताण करावी लागते, व कसें तरी समाधान करून घ्यावें लागतें. इतकें करून ही उपरिनिर्दिष्ट भ्रांति कायम राहत नाही, व राहिली तरी ती अखेर भ्रांतीच. रस्किन्च्या मताने असलें काव्य अर्थात् दुय्यम होय. (It is all very fine, but not true असें तो म्हणतो.) गडकऱ्यांच्या ' प्रेम आणि मरण ' या कवितेंत हें असें आहे. त्यांच्याच ' बागेंत बागडणाऱ्या लहानग्या लाडक्यास ' ही कविता याचें आणखी एक उदाहरण होय. मूल कितीहि आनंदी असलें, चंचल वाटलें, तरी तें वाऱ्याबरोबर उडून जाईल, बुडबुड्याबरोबर नाहीसें होईल, फुलपाखराबरोबर दूर जाऊन फुलांत दडेल, सप्तसुरांप्रमाणे वाऱ्यावर विरून जाईल ही कल्पना म्हणजे अर्थात् भ्रांतीच होय. ही भ्रांति रम्य असते, केव्हा केव्हा जाणून करून घेतलेली असते. म्हणून तीपासून आनंदहि होतो. तथापि ती Fallacy म्हणजे आभास-स्वरूप असते हेंहि तितकेंच खरें असतें. काव्यरसिक अर्थात् ती भ्रांति आहे हें

जाणूनच तिचा आस्वाद घेतात. तेवढ्याने होणारा आनंद त्यांना क्वचित् पुरेसाहि वाटतो. तथापि एकंदरींत सत्यदर्शनाने होणाऱ्या आनंदापेक्षा हा कांही वेगळाच म्हणावा लागतो.

जुनीं सृष्टिवर्णनें—

सत्याचा अपलाप ज्यांत आढळतो अशीं सृष्टिवर्णनें जुन्या मराठी काव्यांत कांही आढळतात. संस्कृत वाङ्मयांत बहुतेक सारें सृष्टिवर्णन ठराविक सांकेतिक कल्पनाकल्पित असें असे. कविसंकेतांचा भाग साहजिकच फारसा खरा नसे. माघाने शिशुपालवधांत केलेलें रैवतक पर्वताचें वर्णन इतर कोणत्याहि काव्यांत घालता येण्याजोगें होतें. त्यावर निरनिराळे धातु, रत्नें या गोष्टी असावयाच्याच. त्यावर कमळें होतीं, मोर होते, सुरललना होत्या, भृंगावली होतीच. रघुनाथ पंडितांच्या नलोपाख्यानांत नलाच्या उद्यानांत 'पनस जंबू जंबीर विविध निंबें। कुंद चंदन माकंद सुदाडिंबे' व तुंग नारिंगें विकसलीं होतीं. 'शुकसारिका भृंगतती' इकडून तिकडे फिरत होत्या. मुक्तेश्वराने आपल्या भारतांत वर्णन केलेल्या महारण्यांत अस्वलें व वाघळें झाडावर लोंबकाळत होतीं; वनदेवत आणि यक्षिणीसमूह धुमाकूळ घालीत होता, स्मशानवासी प्रेतगणानी गर्दी केली होती; दिवाभीत भालू, पिंगळे, टिटवी, चक्रवाक, कुमुदांतील भ्रमर, इत्यादि सर्व प्राणी भरपूर होते. म्हणजे यथातथ्य वर्णन करण्यापेक्षा कल्पनेनेच खरेंखोटें वर्णन करावयाचें हाच सृष्टिवर्णनाचा प्रकार होता. इंग्रजी वाङ्मयाच्या परिचयाने ही असंभाव्यतेची बाजू कमी कमी होत जाऊन यथातथ्य वर्णनें करण्याकडे प्रवृत्ति होऊं लागली. या यथातथ्यत्वाचें दुसरें टोक म्हणजे हिमालयाचें वर्णन करिताना चिंतामणिपेठकर यांनी केलेलें वर्णन होईल. त्यांत हिमालयाच्या पायथ्याशीं असलेल्या रानांस तार्यानी असें तेथील भाषेत नांव आहे, त्याच्याजवळ बऱ्याच दलदली आहेत, त्यांतून विषारी हवा वर निघत असते इत्यादि भौगोलिक माहितीहि पुरविली आहे. सृष्टिविषयक काव्य म्हणजे भूगोल नव्हे, किंवा प्राणिशास्त्रहि नव्हे. मानवी जीवनास पार्श्वभूमि म्हणून त्याचा उपयोग करावयास हवा. त्यांतील प्रत्यक्षदृश्य सौंदर्य प्रथम स्वतः पाहणें, व योग्य शब्दांत जसेंच्या तसें यथार्थपणें व्यक्त करणें हें निसर्ग-काव्याचें पहिलें काम होय. त्यांतून मानवी भावना सूचित करणें, किंवा त्यांचा आरोप

यांतील एखाद्या वस्तूवर करणें, हें त्यांचें दुसरें काम होय. असें करण्याने येणारी चमत्कृति हेंच या काव्यामधील खरें काव्य आहे.

कथाकाव्य—

वस्तुनिष्ठ काव्याचा दुसरा महत्त्वाचा प्रकार म्हणजे कथात्मक काव्य होय. कवीच्या भावनांना यात प्रत्यक्षपणें स्थान नाही. एखादी मनोरंजक आणि कदाचित् बोधप्रद अशी मानवजीवनविषयक कथा हा त्याचा विषय होय. कथा जशी घडली तशी ती यथार्थपणें व आकर्षकपणें शब्दांमध्ये उतरविणें हें अशा काव्यांत कवीचें मुख्य कार्य होय. हा प्रकार काही आपल्यास अपरिचित नाही. संस्कृत काव्यांत महाकाव्याच्या रूपाने व जुन्या मराठी काव्यांत पौराणिक आख्यानाच्या स्वरूपात याचें दर्शन आपल्यास भरपूर होतें. कांही महानुभाव कवि, मुक्तेश्वर, वामन, मोरोपंत इत्यादि कवींनी असे काव्य पुष्कळ लिहून ठेवले आहे. भारत, भागवत व रामायण यांचे मराठीमधील अनुवाद हें कथाकाव्य असलें, तरी त्याचा समावेश महाकाव्यातच करावा लागेल. याव्यतिरिक्त लहान लहान आख्यानें जी पंडित कवींनी लिहिली तीहि कथाकाव्ये होत गेल्या पंचवीस वर्षात खंडकाव्य नांवाचा जो प्रकार मराठी काव्यांत रूढ झालेला आहे तो अलीकडील कथाकाव्याचा एक महत्त्वाचा प्रकार होय. जुन्या मराठींत रूढ असलेला पोवाड्यांचा प्रकार हाहि कथाकाव्यांत घालणें योग्य होईल, मात्र त्याचा विषय साधारणपणें ठराविक स्वरूपाचा म्हणजे ऐतिहासिक वीररसात्मक असा असतो

त्याचें वस्तुनिष्ठ स्वरूप—

कथात्मक काव्याचा एक मुख्य विशेष म्हणजे त्यामध्ये स्वतः कवि आणि त्याच्या वैयक्तिक भावना यांना गौणस्थान असतें. कवि आपल्याच भावनांत गुंतून न राहतां बाह्य जगाकडे पाहूं लागून त्या जगातील घटना व तत्संबद्ध व्यक्तींच्या कृति व भावना मनोरंजक पद्धतीने आपल्या शब्दांत सांगत असतो. त्यांमध्ये आपले विचार व भावना मिसळण्याचें त्यास फारसें प्रयोजन नसतें. प्रत्यक्षपणें त्यास तसे करितांहि येत नाही. त्याचा या काव्यांत संबंध येतो तो कथा सांगणारा म्हणून येतो, व ती कथा कितीहि स्वतंत्र असली तरी तीस सांगणारावर

अवलंबून राहावें लागतें. म्हणून कवीच्या व्यक्तित्वाचा थोडाबहुत संबंध येतोच. कोणत्याहि कथेत यामुळे कवीचें व्यक्तित्व कांही प्रमाणांत प्रतिबिंबित होतेंच. कथा इतरांविषयी असली तरी कवीस अधूनमधून आपलीं मतें, शेरे इत्यादि देण्यास वाव असतोच. त्याद्वारे त्याचें अस्तित्व वाचकास कळूं शकतें. पण हें व्यक्तित्व या काव्यप्रकारात जेवढें न कळेल तेवढें चांगलें. कारण येथे कवीच्या मतांचा प्रश्न गौण असून मूळ कथेचें आकर्षकत्व प्रधान आहे.

कथाकवीस आवश्यक गुण—

या प्रकारच्या काव्यरचनेस कवीस भावनेबरोबर कल्पना हीहि आवश्यक ठरते. स्वतःच्याच भावना व्यक्त करण्यास ती तितकीशी जरूर नाही पण आपण न अनुभवलेले प्रसंग कल्पून त्या त्या विशिष्ट प्रसंगीं आपण कल्पिलेल्या व्यक्ति कशा वागतील त्यांची कल्पना करण्यास प्रतिभेस अधिक कार्य करावें लागतें. कवीच्या प्रतिभेची खरी कसोटी यात आहे. जें आपल्यास अनुभवावयास मिळालें नसले तरी सहज संभवनीय आहे, त्याची कल्पना करून तें तपशीलवार वर्णन करण्यास आत्मनिष्ठ काव्यलेखकापेक्षा अधिक वस्तुनिष्ठ अशी दृष्टि, आणि पुष्कळशा बारीक तपशीलाचेंहि सूक्ष्म असें अवलोकन करणारी दृष्टि हवी दुसरी आवश्यक गोष्ट कथाकथनाचें कौशल्य होय. गद्यकथालेखकास आपल्या कथेची मांडणी आकर्षक पद्धतीने करावी लागते, तशीच ती कथाकाव्यलेखकासहि लागते मनोवेधक आरंभ, प्रमाणबद्ध कथाशरीर, परिणामकारक शेवट या गोष्टी जशा गद्यांत तशा काव्यांतहि हव्यात· यांमध्ये चुका झाल्यास नको असेल तेथे विस्तार, हवा असेल तेथे त्याचा अभाव, आकस्मिक पर्यवसान, पुनःपुनः उक्ति, अप्रधान गोष्टींचें वर्णन, मुख्य गोष्टींकडे दुर्लक्ष इत्यादि दोष घडतात. ते टाळण्याकरिता कवीस रचनासाक्षेप आवश्यक आहे कथाकथनाच्या कौशल्यात कोणताहि प्रसंग यथार्थपणें वठविण्याचें कसब अर्थात् येतेंच. तें कांही विशेषच असतें, व आत्मनिष्ठ भावगीतरचना करणाऱ्याच्या ठिकाणीं तें असेलच असें नाही.

अर्वाचीन खंडकाव्य—

आजकाल कथाकाव्याचें स्वरूप बहुधा खंडकाव्याचें असतें; आजची खंड-

काव्याची कल्पना संस्कृतमधील महाकाव्यकल्पनेपेक्षा फारशी भिन्न नाही. सर्गाप्रमाणे अनेक खंड त्यांत असतात. त्यांतील विषयहि फारसे भिन्न नसतात. वर्णनांना अर्थात् प्राधान्य मिळतें. सर्गसंख्या म्हणजे खंडांची संख्या १२-१५ किंवा अधिकहि असूं शकते. फक्त अर्वाचीन खंडकाव्याचा विषय सामाजिक असतो, पौराणिक नसतो. ऐतिहासिक क्वचित् दिसेल. सामान्य मानवाच्या जीवनाचे वर्णन त्यांत येतें; मोठे लोक, राजे किंवा ऐतिहासिक महान् व्यक्ति त्यांत नसते. बाह्याकाराच्या दृष्टीने जुन्या संस्कृत खंडकाव्याइतकीच विविधता आजच्या खंडकाव्यांतहि दिसून येते. 'अभागी कमल', 'आंबराई' किंवा 'बंदीशाळा' हीहि खंडकाव्येंच, आणि 'कला' हें एकखंडात्मक काव्य, किंवा 'विरहतरंग' हें ३३ लहान लहान खंडांचें काव्य, किंवा 'जयमंगला' हें २०-२२ भावगीतांचें काव्य, किंवा 'शशिमोहन' हें ठराविक लांबीच्या आणि रचनेच्या अनेक कडव्यांचें कथनकाव्य हीं सारींच खंडकाव्ये म्हटलीं जातात. यशवंतांचें 'काव्यकिरीट' हें अनेक भिन्न वृत्तांत रचलेलें, कमी अधिक लांबीच्या खंडांचें, परंतु एकंदरींत मोठे असें काव्यहि खंडकाव्यच म्हटलें जातें. आजच्या खंडकाव्यांची स्फूर्ति कांहीशी इंग्रजी दीर्घकथात्मक काव्यांपासून मिळालेली आहे. टेनिसनच्या 'प्रिन्सेस्' या खंडकाव्याच्या इंदिरा या अनुवादापासून या परंपरेस प्रारंभ झाला. पण त्याची विशेष जोपासना गेल्या पंचवीस वर्षांतच झाली तेव्हापासूनच त्याला खंडकाव्य हें नांव प्राप्त झालें आणि त्याला खरोखर सामाजिक खंडकाव्याचें स्वरूप मिळालें.

कथाकाव्याचे प्रकार—

महाकाव्य हें अर्थात् कथाकाव्यच होय. त्याचा पसारा मोठा, व्यक्ति अनेक व मोठ्या, कथावस्तूहि त्याच तोलाची अनेक प्रसंगांनी घटित, व लेखनशैली गंभीर, प्रौढ आणि कांहीशी कृत्रिम अशी असते. खंडकाव्याचा बाह्याकार कांही वेळा महाकाव्याप्रमाणे असला तरी व्यक्ति, कथावस्तु, प्रसंगसंख्या आणि त्यांचें महत्त्व हें अर्थात् महाकाव्यापेक्षा अल्पप्रमाणाचें असतें. शैलीहि अकृत्रिम आणि कमी गंभीर अशी असते नुसती लहान लहान आख्यानें अथवा कथाकाव्यें यापेक्षाहि अधिक आटोपशीर आणि एकजिनसी असतात. विषय ऐतिहासिक असेल तर त्यास ऐतिहासिक खंडकाव्य असेंहि म्हणतां येईल.

विषय तोच, पण कल्पनेस स्वैरपणें वावरूं देऊन लिहिलेल्या काव्यास पोवाड्यांचें स्वरूप येतें. ऐतिहासिक काव्यास सत्याकडे अधिक कसोशीनें पाहावें लागतें; पोवाड्यास स्थूल सत्य पुरतें. अलीकडे पोवाडयाचें रूप न देतां आधुनिक वृत्तांत सांगितलो गेलेली ऐतिहासिक वीरकथा पोवाडयाऐवजी राष्ट्रीय किंवा शाहिरी कविता हें नाव धारण करिते. तिवारी किंवा कवि विनायक यांचीं गीतें या स्वरूपाचीं होत परंतु या प्रकारच्या काव्याचें स्वरूप साधारणपणें अनिश्चितच आहे. कोणताहि प्रकार असला तरी अखेर तो कथात्मक काव्यच होतो, व त्याला लागू असणारे सामान्य नियम साऱ्यास पाळणें भाग आहे.

नाट्यगीत—

वस्तुनिष्ठ काव्याचा आणखी एक प्रकार म्हणजे नाट्यगीत होय. भावगीत आणि यांत साम्य बरेंच आहे. मात्र यांतील भाव किंवा भावना ही कवीची स्वतःची नसून कविकल्पित व्यक्तीची असते. त्यामध्ये येणारा ' मी ' स्वतः कवि नसून ही कल्पित व्यक्ति असते. बाकी सर्व थाट भावगीताचाच म्हणतां येईल. एक कल्पना वा भावना, एकजिनसी, आटोपशीरपणें उत्कटत्वाने यांतहि वर्णिलेली असते. याला इंग्रजींत असलेलें नांव त्याच्या स्वरूपाचें चांगलें द्योतक आहे. तें नांव म्हणजे Dramatic Lyric हें होय. तें भावगीत असूनहि त्यांतील भावना स्वतः कवीच्या नसून नाट्यांत जशा त्या कल्पित व्यक्तींच्या असतात तशा त्यांतहि असतात म्हणून त्यास नाट्यगीत म्हणावयाचें. इंग्रजीमध्येहि तीं ब्राउनिंग्नेच प्रथम बरींच लिहिलीं म्हणून आपल्याकडेहि तीं भावगीतप्रकार रूढ झाल्यानंतरच आलीं आहेत. कवि तांबे यांनी नाटयगीतरचनेंत प्रमुख भाग घेतला.

नाट्यगीताचें स्वरूप—

वर नाटयगीत हें भावगीतासारखेंच असतें असें सांगितलें आहे. याचा अर्थ तें नाटयकाव्य किंवा नाटक यांहून भिन्न असतें. नाटक गद्याऐवजी जर पद्यांत असतें, तरीहि त्यांत अनेक पात्रें, अनेक प्रसंग, आणि त्यांच्या द्वारे चित्रित झालेल्या कथानकांत, म्हणजेच नाटकांत, येणारा पुष्कळसा नाटयपूर्ण असलेला, तथापि भावपरिपूर्ण नसलेला असा भाग येणें अपरिहार्य होतें. नाटयगीताचें क्षेत्र भावगीताइतकेंच अत्यंत मर्यादित म्हणजे एक व्यक्ति, एक भावना व

आटोपशीर रचना असें असतें नाटक नव्हे, पण संवादस्वरूपाने लिहिलेली व काव्यकल्पनांनी भरलेली अशी कांहीशी दीर्घ कथा ही नाट्यकाव्य होते. हींत व्यक्तींची संख्या एकापेक्षा अधिक असली तरीहि मर्यादित असते. प्रसंगहि एकच घेऊन त्याचें चित्रण करण्यांत येतें. अशा काव्यास नाट्यगीत साहजिकच म्हणतां येत नाही. तें काव्य होय, तथापि भावगीताप्रमाणे सुटसुटीत आणि एकाच भावनेभोवती रचिलेलें नसते मराठीमध्ये श्री. वा. ना. देशपांडे यांचें 'कपटवेष' हें नाट्यकाव्याचें उत्कृष्ट उदाहरण आहे. त्यांत नाट्य आहे, आणि काव्यहि आहे. नाट्यगीताला इतकी प्रसंगाची नाट्यात्मकता आणि अनपेक्षितता लागत नाही. पण आपल्याशिवाय इतरांच्या भावनांचें त्यांच्याच मुखाने केलेले भावगीतस्वरूपाचें तें लेखन लागतें. तांब्यांच्या कवितेंत नाट्यगीतांचीं अनेक उदाहरणें मिळतात. 'पन्नास वर्षानंतर', 'वाटेच्या वाटसरा' या कविता नाट्यगीतें होत.

नाट्यगीतें लिहिणाऱ्या कवीस भावगीतलेखकाप्रमाणे केवळ अंतर्मुख होऊन चालत नाही. त्यास परचित्तप्रवेश करावा लागतो. आपण कल्पिलेल्या व्यक्तीं-बरोबर समरस होऊन त्यांची भावना त्यांची म्हणूनच, पण जणू काय ती आपली आहे इतक्या उत्कटत्वाने त्याला ती चित्रित करावयाची असते. म्हणून त्याचें काम कांहीसें अवघड होऊन बसतें. आत्मनिष्ठ आणि वस्तुनिष्ठ अशी दुहेरी भूमिका त्याला यामध्ये करावी लागते. भावगीताइतकेंच उत्कट काव्य लिहावयाचें असेल, आणि त्याच वेळीं कवीला इतरांचीं सुखदुःखें रंगवावयाचीं असतील तर नाट्यगीतांइतका अनुकूल असा दुसरा चांगला प्रकार नाही. कवीचें मोठेपण आणि त्याच्या यशाची व्याप्ति यांना कवीने आपल्याच सुख-दुःखांत गुरफटून राहणें हें विशेष हितावह नाही. आपल्याबरोबर इतरांनाहि आपल्या काव्याचा विषय करणें हें आवश्यक आहे. ब्राउनिंग् कवीच्या यशाचें रहस्य यांतच आहे. कादंबरीकारास अत्यंत आवश्यक असणारें तपशील भरण्याचें अवधान किंवा नाटकास आवश्यक असणारें प्रसंगांची निर्मिति व त्यांची गुंफण करण्याचें कौशल्य ज्यांच्या ठिकाणीं नाही, तथापि परभावनेचें आकलन करण्याचें सामर्थ्य ज्यांच्या ठिकाणीं आहे अशा वाङ्मयलेखकांस नाट्यगीत-लेखन हें विशेष अनुकूल आहे.

जानपद काव्य—

स्वत:खेरीज इतरांच्या भावनाचें लेखन करण्याचा एक प्रयत्न म्हणजे जानपद काव्य होय. इंग्रजीमध्ये Pastoral Poetry असा एक प्रकार आहे. त्यांत जानपद म्हणजे खेडेगांवी वातावरण आणि जीवन, विशेषत: धनगराचें जीवन हा विषय असतो. समाजांतील वरच्या वर्गातील लोकांना जशा भावना असतात, तशा त्या खालच्या वर्गातील लोकांनाहि असतात. त्याहि काव्यास योग्य असा विषय होऊं शकतात. आपल्याकडे धनगरापेक्षा शेतकरी वर्ग हा संख्येने व पदवीनेहि अधिक महत्त्वाचा असल्याने तोच या काव्याचा योग्य असा विषय ठरतो, व त्याचें जीवन निरनिराळ्या प्रसंगानी रंगविणें हें या काव्याचें मुख्य कार्य ठरतें. सकाळीं उठून शेतावर जाण्यापासून ते तेथील काम आटपून संध्याकाळीं घरीं परत येईपर्यंतचा त्यांचा नित्य कार्यक्रम, नांगरटीपासून पिकें काढण्यापर्यंतचें वार्षिक कार्यचक्र, व दसरा, पाडवा, शिमगा यासारखे नैमित्तिक आनंदाचे प्रसंग हे तर वर्णनयोग्य होतीलच, पण याहीपेक्षा इतर अनेक प्रसंग काव्ययोग्य ठरतील. दुष्काळामुळे होणारी कठिण स्थिति, दारिद्र्याने ओढवणारे हृदयद्रावक प्रसंग, अधिकारी वर्गाचा जुलूम, औषध देण्यासहि द्रव्य नसल्याने टाळतां न आलेले मृत्यु इत्यादि अनेक हृदयस्पर्शी प्रसंग शेतकऱ्याच्या जीवनांत आपल्यास पाहावयास मिळतात. दुर्दैवानें हे असेच प्रसंग अधिक असतात अशी आजची स्थिति आहे. ते आणि त्यांमध्ये येणाऱ्या भावना हा जानपदगीतांचा खरा विषय होय. माणूस म्हटला की भावना येथून तेथून सर्वास सारखीच असते हें खरें असले, तरी वेगवेगळ्या स्वभावाच्या, संस्कृतीच्या लोकांचे त्यांचा आविष्कार करण्याचे मार्ग आणि प्रकार भिन्नभिन्न असतात ही गोष्ट येथे लक्षांत घ्यावी लागते. क्वचित् भावनांचें स्वरूपहि कांहीसें भिन्न असतें. नागरिकाची प्रेमभावना जानपदाच्या प्रेमभावनेपेक्षा कमी उत्तान, कमी मोकळी अशी असण्याचा संभव अधिक. जानपदाच्या प्रेमभावनेंत मोकळेपणाबरोबर उत्तानताहि अधिक यावयाची. हा फरक लक्षांत घेऊनच दोघांनाहि साधारण असणाऱ्या या भावनेचें चित्र कवीने रंगवावयास हवें. नागरी संस्कृतीमध्ये कांही सूक्ष्म भावना जानपदाला प्रतीत न होणाऱ्याहि कदाचित् दिसूं शकतील. उलट कांही अशाहि असतील की त्या नागरिकास प्रतीत होणार

नाहीत. शिष्टाचाराचें महत्त्व जानपदाला तेवढें वाटणार नाही, तर नवपरिचिता-बद्दलहि जानपदास वाटणारें अगत्य नागरिकाला समजणार नाही. हा असा भावनाभेद आणि त्यांच्या आविष्कारामधील भेद लक्षांत घेऊनच जानपद काव्यलेखकाने रचना करणें योग्य होय.

जानपद्काव्याची भाषा—

जानपदाची भावना रंगविणें हें जानपद काव्याचें खरें उद्दिष्ट आहे. तें भावना-दर्शन स्वाभाविक वाटावें म्हणून या काव्याची भाषाहि खेडवळ असावी अशा कल्पनेने ग्रामीण भाषेंत असें काव्यलेखन व्हावयास लागलें. स्कॉटिश् कवि बर्न्स् यानेहि गेल्या शतकांत असेंच केलें, आणि त्याच्या लोकप्रियतेमधील, गौण का होईना, पण तो एक भाग होता केवळ नावीन्यामुळे हा भाषाप्रयोग यशस्वी आणि लोकप्रिय होतो असें समजण्याचें मात्र कारण नाही. जानपदाच्या भावना त्यांच्याच भाषेंत सांगितल्याने अधिक स्वाभाविक वाटतील याविषयी मतभेद होण्याचें कारण नाही तथापि भाषा ग्रामीण न योजल्याने फारसें बिघडतें असें नाही. असें समजणें म्हणजे भावना हें जें काव्याचें मुख्य अंग त्याला गौणत्व दिल्यासारखें होईल. केवळ भाषा ग्रामीण आहे एवढ्यावर उत्तम जानपदकाव्य झालें असें नाही. तथापि भाषा आणि भावना दोनहि सदृश आणि अनुरूप असणें हें केव्हाहि चांगलें; आणि या दृष्टीने ग्रामीण भाषेची योजना स्वीकरणीय होय यांत शंका नाही. मात्र हें कार्य बरोबर झालें पाहिजे. ग्रामीणाच्या भाषेंत न येणारे शब्द रचनेच्या सोईकरिता किंवा अनवधानाने येऊं देणें इष्ट नाही. गिरीश कवींच्या भलरी या कवितेंत गाणें या अर्थाचा गीत शब्द घातला आहे; व एकदा तर संगीत हाहि शब्द योजला आहे. हे शब्द भलरी म्हणणाऱ्याच्या मुखांत कितपत येतील याविषयी शंका वाटते. कवि नागर असला की त्याला ग्रामीण भाषा पुरतेपणीं अवगत नसते, किंवा रचनासौकर्याकरिता तो दुर्लक्ष करितो. ओढा हा शब्द ग्रामीण भाषेंत 'वढा, वडा' होईल पण वोढा होणार नाही. यमकाच्या सोईकरिता ग्रामीण मनुष्यहि भाऊच्या ऐवजी 'भावू', नांव ऐवजी 'नावू', किंवा 'राव' बद्दल 'रावू' म्हणेल असें वाटत नाही. हीं रूपें शुद्धहि नाहीत आणि स्वाभाविकहि नाहीत. यशवंत यांच्या 'न्यारीचा वकूत' या कवितेंतहि साध्या शब्दांच्या बाबतींत हें अवधान राहिलेलें दिसत नाही.

वकूत शब्द वापरणारा खेडवळ ' होईल ' असें नागर रूप योजणार नाही. ' तें ' च्याबद्दल 'त्ये' हें रूप वापरील. अर्थदृष्ट्या यांत कांही उणीव येते असें नाही. परन्तु ग्रामीणाच्या बोलण्याचा आभास मात्र कायम न राहतां त्याचा मधून मधून भंग होतो, तो इष्ट नाही. ग्रामीण भाषेचा स्वीकारच केलेला नसेल, तर हा प्रश्नच उद्भवत नाही. पण स्वीकार करून मग त्याचें निर्वहण नीट न करणें हें योग्य नव्हे.

पद्यरचना--

दुसरीहि एक गोष्ट या प्रकारच्या कवितेच्या रचनेमध्ये लक्षांत ठेवणें आवश्यक आहे. ग्रामीण भाषेंत नागर भाषेच्या दृष्टीने अशुद्धता असते, तशी ती पद्यरचनेच्या दृष्टीनेहि असावयास पाहिजे किंवा हरकत नाही अशी कांहींशी समजूत जानपदकाव्यलेखकांची दिसते पण ही समजूत बरोबर नाही शब्द जसे लिहिले आहेत, तसेच ते लघुगुरुत्व लक्षांत घेऊन उच्चारले असतां नीटपणें पद्यांत किंवा तालांत उच्चारले जावे असें लेखन करणें हें आवश्यक आहे. म्हणजेच पद्याच्या चालीकरिता कोणास कांही विचारण्याची गरज उरत नाही. तसें न केलें, तर पद्य बरोबर म्हणता येण्यास कवीकडेच धाव घ्यावी लागणार. स्वतः जानपदांनी लिहिलेल्या कवितेंत वृत्तदृष्ट्या चुका असल्या किंवा ऱ्हस्वदीर्घाची ओढाताण करावी लागली, तरी नागर कवींनी लिहिलेल्या ग्रामीण काव्यांतहि तें तसेंच झालें पाहिजे असें नाही. ग्रामीण जनांचीहि इच्छा पद्यरचनादृष्ट्या काव्य निर्दोष व्हावें 'अशी असतेच. त्यांना ती रचना निर्दोष करतां येत नाही एवढेंच पण म्हणतांना लघुगुरूंची ओढाताण करणें याचाच अर्थ रचनादृष्ट्या तें लेखन बरोबर असावें अशी इच्छा असणें असा होतो. अशिक्षित जनांची ही इच्छा लक्षांत घेऊन शिक्षित कवींनी शुद्ध रचना करावी हें चांगलें. तसें न केल्यास वाचकांची फार गैरसोय होते. लेखनांत ऱ्हस्वदीर्घाच्या खुणा करून लघुगुरुत्व व्यक्त करणें हा यावर एक उपाय आहे. त्या दृष्टीने पुढील लेखन पाहावें:—

चला रायेगडा शिवरायाच दर्सन घेवूं ॥
बारा मावळ रान् । धर्माचं निशान् ।
ज्येनं रोवल घेऊन ठावू ॥

' २० अ. का.

पण असें लेखन करणें किती त्रासाचें आहे याची कल्पना कोणालाहि येईल. त्यापेक्षा स्वाभाविक लघुगुरुत्व लक्षांत घेऊनच अनुरूप अशी योजना करणें हें सोईचें नाही काय ?

ग्रामीण भाषायोजनेच्या मर्यादा—

ग्रामीण भाषायोजनेलाहि कांही मर्यादा आहेत. ग्रामीण भाषेमुळे स्वाभाविकता आणि नावीन्य साधतात हें खरें; पण ती तद्‌वर्गविशिष्ट म्हणून दुर्बोध होऊं देतां कामा नये. रसोत्पत्तीस तो एक मोठाच अडथळा व्हावयाचा. काव्यांतील अर्थ संपूर्णपणें वाचकास कळावा अशी जर कवीची इच्छा असेल, व आपले काव्य विशिष्ट बोलीशी परिचित असणाऱ्या लोकापुरतेंच मर्यादित न राहतां सर्व लोकांस समजावें असें कवीला वाटत असेल, तर सर्वजनसुलभ अशा सामान्य भाषेतच तें काव्य लिहावयास हवें. यामुळे अगदी सर्वस्वी नागर भाषाच लिहावी लागेल असे नाही. सुसंस्कृत नागर भाषा आणि विशिष्ट प्रांतीय बोली या दोन टोकांमध्ये बहुजनगम्य असा कांही एक प्रकार निघणें शक्य आहे की जो शिक्षित–अशिक्षित, आणि प्रांताच्या कोणत्याही भागांतील लोकांस कळेल हा मध्यम मार्ग कसा शोधून काढावा हें कवीने स्वतःच ठरविलें पाहिजे. ग्रामीण भाषा नीट समजत नाही म्हणून बर्न्स् कवीच्या कवितेंची नागर भाषेंत रूपांतरें करावीं लागलीं. हें सर्वच कवींच्या बाबत होणें शक्य नाही. तेव्हा कवींनीच ही गोष्ट लक्षात घेऊन ग्रामीण भाषेचा आभास कायम राहील, पण त्याच वेळीं दुर्बोध होणार नाही अशा भाषेमध्येच हें काव्य लिहावें हें इष्ट. याविषयी तेवढा विश्वास न वाटला तर सरळ नागर पण साध्या भाषेंत लिहिणें अधिक बरें.

जानपदांतील विविध वर्ग—

जानपद लोकांत शेतकरी हा प्रधान वर्ग असला, तरी त्यांत इतरांचा अंतर्भाव व्हावयास प्रत्यवाय नसावा. अलीकडील मराठी कवितेंत शेतकऱ्या-बरोबर नाविक लोकांनाहि स्थान मिळालें आहे, व नाखवागीतें लोकप्रिय झालीं आहेत. कामगार वर्ग हा संस्कृतीने जानपद पण जीवनाच्या दृष्टीने नागर असा वर्ग आहे. त्याच्या जीवनाचीं चित्रें जितकीं निघावयास हवींत,

तेवढीं मराठी कवितेंत अद्यापि निघालीं नाहीत. समाजवादाच्या प्रसाराने उत्तरोत्तर हें अधिक प्रमाणांत होऊं लागेल. तथापि ज्या त्या वर्गाचीं सुखदु:खें त्या त्या वर्गातील कवींनाच चांगल्या प्रकाराने व्यक्त करितां येतील. इतरांना त्यांचें आयुष्य अति स्पृहणीय किंवा अति शोचनीय वाटण्याचा संभव असतो. बर्न्स् हा शेतकऱ्यांतूनच आला व म्हणून त्याला तें काव्य चांगलें साधले. पण ही गोष्ट लक्षांत न येऊन आमचे नागर कवीच आपल्या कल्पनेने नाखवागीतें व जानपदगीतें लिहूं जातात व अनेक वेळा तीं खरीं वाटत नाहीत. एक फॅशन म्हणून त्यांचें लेखन नवीन कवींकडून होतें ही गोष्ट इष्ट नाही.

स्त्रीगीतें—

जानपद काव्याप्रमाणेच समाजांतील विशिष्ट वर्गालाच प्राधान्य ज्यांत मिळतें असा आणखी एक काव्यप्रकार म्हणजे स्त्रीगीताचा होय. स्त्रियांच्या भावना स्त्रियांनीच आपल्या शब्दांत व्यक्त केल्या असता त्यांना स्त्रीगीतें म्हणणें मात्र नेहमीच शक्य होत नाही बऱ्याचशा भावना पुरुषाबरोबर स्त्रियानाहि साधारण असाव्यात हें निसर्गास धरून आहे. स्त्रीजनमुलभ असें हृदयाचें मार्दव, भावनाची कोमलता, पुरुषसहज औद्धत्याचा अभाव म्हणजेच विनय इत्यादि गुण त्या काव्यांत प्रतिबिंबित व्हावेत हें योग्यच आहे. परंतु हा भेद बराच सूक्ष्म असल्याने अशा काव्याचा निराळा स्वतंत्र प्रकार करणें योग्य होणार नाही. आधुनिक सुशिक्षित स्त्रियांच्या काव्यांत पुरुषाच्या काव्यापासून भेद करण्याजोगें कांही नसतें. किंबहुना तसाच कांही पुरावा नसल्यास तीं काव्यें स्त्रियांनी लिहिलीं आहेत हें समजणेंहि शक्य नसतें. स्त्रीगीतें हा प्रकार कांही विशिष्ट स्वरूपाच्या कवितांसच लावण्यांत येतो. तो जुन्या काळच्या स्त्रियांच्या काव्यरचनेस किंवा त्यांच्या भूमिकेवरून लिहिलेल्या त्यांच्या भाषेंतील लेखनास लावण्यांत येतो. पूर्वीच्या काळीं उच्च शिक्षणाच्या अभावीं स्त्रियांच्या व पुरुषांच्या प्रगल्भतेंत बरेंचसें अंतर पडे व त्या इतर अशिक्षित लोकांच्या इतक्याच मागासलेल्या असत. मनाच्या प्रगल्भतेच्या कमी अधिक प्रमाणांत त्यांच्या भावनांची उदात्तता व विविधता असावयाची. जगांत मोकळेपणाने वावरण्याची सोय नसल्याने अनुभव कमी व ज्ञान कोतें असे. मनाला वाटतें तें बोलून दाखविण्याची चोरी असल्याने आत्मनिष्ठ काव्य लिहिणें अशक्य असे. तेव्हा त्यांचीं काव्यें म्हणजे

पौराणिक कथा व त्यांच्या द्वारे आपल्या भावनाचा अप्रत्यक्ष आविष्कार अशा स्वरूपाचीं असत. सावित्रीचरित्र, सत्यभामा आणि रुक्मिणी याचा सवती मत्सर, कैकेयीचा सावत्रभाव, सीतेचे डोहाळे, राधाकृष्णाचा प्रेमसंबंध इत्यादि या गीतांचे विषय असत. अगदीच लौकिक म्हणजे हदग्याचीं गाणीं किंवा अलीकडील काळांत चहा व इतर व्यावहारिक विषय येत. यात काव्यगुणापेक्षा सामाजिक परिस्थितीचेच चित्र अधिक असल्याने ललित वाङ्मयाच्या अभ्यासकांपेक्षा समाजशास्त्रज्ञालाच त्यांचा अधिक उपयोग असे. ‘ मानसगीत-सरोवर ’ ‘ स्त्रीगीतमाला ’ इत्यादि अनेक पुस्तके अगदी अलीकडेपर्यंत प्रकाशित झालेलीं दिसतात. स्त्रियाच्या विषयावर आणि त्याच्याच घरगुती भाषेंत किंचित् वृत्तविषयक ओढाताण परकरून लिहिलेल्या पुरुषरचित काव्यासहि आज स्त्रीगीत म्हणण्यांत येतें याचा प्रत्यय गिरीश याच्या ‘ शूर्पणखा ’ व माधवानुज याच्या ‘ सुरेख संगम ’ या कवितांवरून येतो. स्त्रीगीतांची भाषा पुरुषी थाटाची संस्कृतप्रचुर नसली, तरी गांवढळहि नसावी साधे बायकी शब्दप्रयोग, कांही लघुगुरूची अशुद्धता, पण बहुधा गेय अशा चालीवरील रचना हें या कवितेचें बाह्यरूप असतें. त्याचें अंतरंग नाजूक व मधुर भावनाचें असलें, तरी विचार-दृष्ट्या त्यांत अर्थात् फारशी प्रगल्भता नसते.

स्त्रीगीतांचा एक महत्त्वाचा प्रकार म्हणजे स्त्रियामध्ये पूर्वी रूढ असणाऱ्या ओव्या होत. झोपाळ्यावर किंवा जात्यावर बसल्यावर साहजिकपणें सुचणाऱ्या गेय अशा ओव्या या असत. प्रत्येक ओवी म्हणजे एक त्रुटित परंतु स्वयंपूर्ण काव्यखंडच म्हणावयाचा. त्या ओव्यातून स्त्रीच्या भावनांचें अस्फुट असें दर्शन होई. आई, भाऊ, मावशी, मामा इत्यादि माहेरच्या मंडळींविषयीचें उत्कट प्रेम, सासू, दीर, नणंद इत्यादि सासरच्या मंडळींविषयीची अप्रीति, स्वतःचीं अपत्यें, पति यांविषयीचा आत्मभाव इत्यादि भावना यांत प्रकट होत. स्त्रीच्या सांसारिक जीवनाच्या विविध छटा यांत वाचकास पाहावयास मिळत. एका ओवीमध्ये भावना ती किती प्रकट होणार, पण जो काही अव-काश असे त्यांतूनच ती सूचित होई. स्त्रीमनाच्या आवडीनिवडी प्रकट व्हावयास तेवढाच एक मार्ग असे. या ओव्या कोणी रचिल्या याविषयी कांही माहिती मिळत नसे, म्हणूनच या वाङ्मयास डॉ कमलाबाई देशपांडे या ‘ अपौरुषेय ’ वाङ्मय म्हणतात. त्या कोणी रचिल्या हें प्रकट न होण्यामध्ये

एक फायदा असावा श्रीमनाला आपलें मनोगत व्यक्त करतांना कोणाचें दडपण वाटूं नये ही गोष्ट यांत साधे. पण या वाङ्मयाला रचनादृष्टीनें अगदी ठराविकपणा येई, व कांही ओव्या वाचल्या की पुढे कंटाळवाणें वाटण्याचा संभव बराच असे. जो भावनाविष्कार होई तो मात्र वैयक्तिक न होतां बहुधा सार्वजनीन असाच होई. कारण कर्ता कोण हें कळल्याखेरीज वैयक्तिक भावनाविष्कारास अर्थ उरत नाही. ही सार्वजनीनता असल्यानें हें काव्य सर्वत्र पसरे व सर्वांच्या मनास पटे. स्त्रियांच्या या काव्याचा काल मात्र आता संपला आहे. स्त्रियांच्या दृष्टीपुढील जग आता पूर्वीसारखें मर्यादित राहिलेले नाही. पुरुषांच्या इतकेंच बुद्धिप्रागल्भ्य त्यांना लाभणें शक्य झालें आहे. ओवीच्या मर्यादित जागेंत आता तिची भावना सामावत नाही. म्हणून त्यांतील शिक्षित स्त्रियांनी तरी पुरुषी काव्यपद्धतीचाच आश्रय केलेला आहे. यामुळे त्यांना अधिक व्यापक असें क्षेत्र लाभले खरें, पण पूर्वीचें वैशिष्ट्य मात्र उरले नाही. नाही तरी एकंदरींत काव्यरचना करण्यापेक्षा काव्याचा विषय होऊन राहणें हेंच सोईचें व बिनश्रमाचें कार्य आहे असें त्यांना वाटत असावें.

शिशुगीतें--

वरील दोन काव्यप्रकारांप्रमाणेच शिशुगीतें हा एक समाजाच्या विशिष्ट विभागाला विषय करून प्रवृत्त झालेला काव्यप्रकार आहे. शिशुगीत या शब्दानें दोन तीन निरनिराळे प्रकार व्यक्त होतात. पहिला आणि महत्त्वाचा प्रकार म्हटला म्हणजे मुलांच्या भाषेंत मुलांच्या अप्रगल्भ कल्पना–भावना–विचार मांडणें हा होय. त्यांत अर्थात् कांहीतरी लक्षणीय असा भाग हवाच, की ज्याचें दर्शन प्रौढांनाहि आकृष्ट करील या दृष्टीनें दत्तांच्या कविता (शाहणी बाहुली, ‘ अआई, ’ बोलत कां नाही इ०) पाहण्याजोग्या आहेत. दुसरा प्रकार म्हणजे शिशुमनाविषयी प्रौढांना प्रतीत झालेल्या भावना ज्यांत व्यक्त झाल्या आहेत अशा कवितांचा. पटवर्धनांची ‘ आमचें घर ’ ही कविता अशी आहे. पहिल्यांत भाषाहि शिशूंची असते; दुसऱ्या प्रकारांत ती तशी असण्याचें कारण नाही. तिसऱ्या प्रकारांत लहान मुलांच्याकडून म्हणवून घ्यावयाच्या अभिनयगीतांचा समावेश होतो. काव्यदृष्ट्या हा प्रकार अर्थात् विशेष महत्त्वाचा नाही. काव्यमय विचारापेक्षा अभिनययोग्य घटनांनाच त्यांत महत्त्व असतें. शिशुशिक्षणाच्या

दृष्टीने तें कितीहि महत्त्वाचें असलें, तरी प्रौढकाव्य म्हणून त्याचा विचार करितां येत नाही. यातील भाषाहि शिशुयोग्य असावी लागते हें सांगावयास नकोच. शिशुगीतांमध्ये मुख्य गोष्ट अशी की त्यांत लहान बालकांच्या बाबतींत शक्य व स्वाभाविक असेल असाच भाग यावयास हवा. शिशूंच्या मुखामधील भाषा साधी, वयोमानाप्रमाणे बोबडी, विषय फार प्रगल्भ नव्हे असा, विचार लक्षणीय असला तरी गुंतागुंतीचा नव्हे अशीं शिशुगीते यशस्वी म्हणावयास हवींत. कित्येक वेळा असें होतें की विचार लक्षणीय करण्याकरिता तो शिशूंस झेपणार नाही इतका चमत्कृतिपूर्ण किंवा गंभीर घालण्यांत येतो साध्या आणि प्रौढ अशा विचारांची भेसळ होणेंहि शक्य असतें. खाऊ आणि जरीची टोपी यांकरिता रुसून बसणारा बालक पुनर्विवाह केल्याबद्दल आईचा अधिक्षेप करील असें वाटत नाही. विचार स्वाभाविक, पण भाषा अननुरूप असाहि प्रकार होतो. केशवसुतांच्या ' दंवाचे थेंब ' या कवितेंत ' सांगणें ' किंवा ' बोलणें ' या अर्थी मुलगा ' वदणें ' या धातूचा उपयोग करितो हें पटण्यासारखें नाही. त्याला उत्तर देतांना आईहि 'स्वकरांत', 'गगनीं' असे त्या मुलास न समजणारे शब्द योजिते हेंहि मान्य होण्याजोगें नाही. भाषा अनुरूप पण विचार प्रगल्भ असा प्रकार ह. स. गोखले यांच्या ' गोड पापा ' या कवितेंत झाला आहे. त्यांच्या संग्रहाचे प्रस्तावनाकार प्रा. लागू यांनी म्हटल्याप्रमाणे ' मला नाही हापीस की पगाल ' किंवा ' मला नाही माहीत कशा थापा ' हे विचार प्रगल्भ ठरतात. शिशुगीतांच्या भाषेविषयी जानपदांच्या भाषेसंबंधी जें म्हटलें तेंच थोड्याफार फरकाने म्हणावें लागतें. मुलें लहान असलीं तर तीं बोबडें बोलत असल्याने तसें लेखन करणें हें स्वाभाविकतेस अनुरूप ठरतें. परंतु कवि एकदा लहानपणीं बोबडें बोलत असला तरी त्याला तें आठवणें शक्य नसतें. आता त्याला तें नव्यानेंच कृत्रिमपणें लिहावें लागतें. त्यामुळे त्यांत चुका होण्याचा संभव असतो. मात्र यांत एक सोय आहे. जानपदांच्या भाषेपेक्षाहि लहान मुलांच्या बोबड्या बोली संख्येने असंख्य असूं शकतात. तेव्हा कसेंहि ' बोबडीकरण ' झालें तरी चालावयाचें. मात्र एकदा एक पद्धति स्वीकारली की तीच कायम ठेवणें आवश्यक होय. काव्याच्या दृष्टीने शिशूंविषयी प्रौढानी व्यक्त केलेले विचार आणि भावना याच महत्त्वाच्या ठरतात. कारण जगाचा कटु अथवा गोड अनुभव घेऊन शहाणपण शिकलेल्या

प्रौढ लोकांनाच शैशवांतील अज्ञानमूलक का होईना सौख्याची खरी कल्पना किंवा अज्ञानाची योग्य अशी कींव यावयाची, व तीमधून भावना हेलावून काव्यनिर्मिति व्हावयाची. पण या काव्यास प्रौढाने इतर विषयाविषयी व्यक्त केलेल्या भावनांपेक्षा निराळें महत्त्व देऊन त्याचा वेगळा प्रकार करण्याचें कारण उरत नाही. तें खऱ्या अर्थाने शिशुगीत ठरत नाही. केवळ शिशु हा विषय झाल्याने त्याचा अंतर्भाव त्यांत करण्यांत येतो

विनोद-विडंबन-उपहास—

कांही ना कांही प्रमाणांत हास्यनिर्मिति होणें ही गोष्ट ज्यांस साधारण आहे असे हे तीन काव्यप्रकार वरवर एकमेकांस जवळ वाटले, तरी वस्तुतः भिन्न आहेत. उपहासकाव्यांत कोणा व्यक्तीचीं, पक्षाचीं, विचारसरणीचीं व्यंगें दाखवून देऊन तीं अतिशयोक्त स्वरूपांत वर्णन करून त्यांना हास्यास्पद करण्याचा हेतु असतो. लब्धप्रतिष्ठित लोकांचीं बिंगें बाहेर काढून समाजास जागें करणें, किंवा अशा लोकांस सुधारणें हा एक स्तुत्य हेतु त्याच्या मुळाशीं असणें शक्य असतें. तथापि तो असेलच असें नाही. पटवर्धनांचें 'नकुलालंकार' काव्य हें निर्भेळ उपहासात्मक आहे. त्यांत वाङ्मयीन झब्बूगिरीचा उपहास केलेला आहे. त्यांच्या 'सुधारक' काव्यांत इतका निर्भेळ उपहास नसला, व त्यांतील कांही व्यक्तींविषयी लेखकास संपूर्ण सहानुभूति असली तरी तें प्राधान्याने उपहासकाव्यच होय. पटवर्धनांच्या आधी मोगरे यांनी बऱ्याच प्रमाणांत उपहास--काव्य लिहिलें. त्यांतील एका प्रकरणांत त्यांच्या कालच्या जहाल पक्षाची व व दुसऱ्यांत सनातनी पक्षाची थट्टा केली आहे. 'पदवीचा पाडवा' या प्रकरणांत पदवीपाठीमागे असणाऱ्या बेअक्कल श्रीमंतांचा मूर्खपणा, स्वार्थसाधू लोकांची लुच्चेगिरी व एका निःस्पृह विद्वानाने केलेला उपदेश या तीनहि गोष्टी चित्रित केल्या आहेत. उपहासकाव्य लिहिणाऱ्या लेखकास मार्मिकपणा, व विनोदशक्ति तीव्र अशी हवी. ही तीव्रता व्यक्त करण्यास समर्थ अशी बोचक व अर्थपूर्ण शब्दांची उपस्थितीहि हवी. सामान्य कवीची हळुवार भावप्रवणता येथे प्रतिकूलच ठरावयाची. जगाचा व्यवहार समजून, त्यांतील औचित्यविसंगति पूर्ण लक्षांत येऊन व पटून, त्याची चीड आली म्हणजेच उपरिनिर्दिष्ट गुण अंगीं असणाऱ्या कवीकडून चांगल्या उपहासकाव्याची निर्मिति होते व तें उपकारकहि

ठरतें. परंतु उपहास हें एक उपयुक्त शस्त्र आहे असें आढळून आल्यावर त्याचा उपयोग कोठेहि आणि कसाहि करण्याचा मोह लेखकांस होणें अगदी शक्य असतें. अशा वेळीं नसलेले दोष लादण्यांत येतात, वैयक्तिक व्यंगांचा उपहास होतो, व परिणाम उपकारक होण्याऐवजी अपकारकच होतो. काव्याचा हा प्रकार उच्च काव्यानंदाच्या दृष्टीने खालच्या श्रेणीमध्येच बसवावयास हवा. कोणत्याहि कवीस आपल्या कवित्वाची उभारणी सर्वस्वीं या प्रकारच्या काव्यावर करतां येणें अशक्य आहे.

विडंबन—

इंग्रजी वाङ्मयांतील Parody या काव्यप्रकाराचा हा मराठीमधील प्रतिनिधि होय. कोणत्याहि प्रकारच्या विडंबनांत अनुकरण हा प्राणभूत असा विशेष आहे. हें अनुकरण एखाद्या मूळ चांगल्या कवितेचें असतें. अनुकरणांत मूळ कवितेची चाल, त्यांतील शब्दप्रयोग, आणि इतर विशेषांची नक्कल येते. मूळ कवितेंतील सामग्री चांगल्या विषयाकरिता उपयोगांत आणलेली असते, तर विडंबनांत ती तुलनेने क्षुद्र अशा विषयाकरिता योजण्यांत येते. यांत जी औचित्यविसंगति होते ती विनोदाचें म्हणजे हास्याचें कारण होते. मूळ कवीच्या लेखनांत कांही विशिष्ट लकबी असतात, त्या काव्यदृष्ट्या दोषास्पद असतात त्यांची थट्टा करावी व लेखकाच्या निदर्शनास त्या आणून द्याव्यात व त्याच्या लेखनांत सुधारणा व्हावी असाहि एक हेतु त्यामध्ये असतो. परंतु शुद्ध विनोदार्थहि विडंबनाचा उपयोग करणें शक्य असतें अत्रे यांनी केलेल्या विडंबनांत पटवर्धनांचा फारशी शब्दाचा अतिरिक्त उपयोग, दोघातिघा कवींनी आगाऊ विषय ठरवून कविता रचण्याची कृत्रिम प्रथा, संस्कृत अपरिचित शब्दांचा अतिरिक्त उपयोग, आपल्या कवितांना आपणच टीपा देण्याचा शिष्ट प्रकार, चार शब्द म्हणून लांबलचक व पांडित्यप्रचुर प्रस्तावना लिहिण्याचा प्रकार हे सारे वाङ्मयदृष्ट्या ठरणारे जे दोष त्यांची थट्टा आली आहे, व ती समर्थनीयहि आहे. पण अशी थट्टा करण्याचा हेतु नसतांनाहि केशवसुतांच्या ‘ दंवाचे थेंब ’ या कवितेचें ‘ पाहुणे ’ हें विडंबन, किंवा रामदासांच्या ‘ मनाच्या श्लोकां ’चें विडंबन हीं शुद्ध विनोदार्थ केलेलीं विडंबनें होत. ना. गं. लिमये यांचें ‘बल्लवदूत’ हें मेघदूतामधील दोषांचें आविष्करण करण्याकरिता केलेलें नसून केवल

विनोदार्थ केलेलें आहे. अत्रे यांच्या ‘ पाहुणे ’ किंवा ‘ परिटा ’ या कवितांतून मूळ कवि खर्ची पडला नसला, तरी पाहुणे आणि परीट हे खर्ची पडले आहेतच. कोणीहि कोणत्याहि प्रमाणात खर्ची पडला नाही तर अर्थात् विनोदनिर्मितीच होणें अशक्य होईल. कारण औचित्यविसंगतिदर्शन हें विनोदाचें मूळ कारण होय व ती ज्या गोष्टीची दाखविली जाईल ती गोष्ट विनोदाचा विषय होणारच.

विडंबन या नांवाविषयी कित्येकांना असमाधान वाटतें व व्यंग काव्य किंवा विकृतानुकरण अशीं नांवें त्याबद्दल सुचविण्यांत येतात. विडंबन याचा अर्थ विटंबना असा विनाकारण तीव्र स्वरूपाचा घेतल्याने हें होतें. विडंबनात शुद्ध विनोद असावा, कोणासहि तें बोचक वाटूं नये या सदिच्छेनेच तें झालें यांत शंका नाही. मूळ ‘ पॅरडी ’ या शब्दात थट्टेचा अर्थ आहे, व थट्टा, विशेषतः वाङ्मयीन दोषांची थट्टा करण्याकरिता इंग्रजी वाङ्मयातहि पॅरडीचा उपयोग करण्यांत आला आहे. पण असा हेतु मनांत नसतांनाहि ग्रे कवीच्या ‘ एलेजी ’ सारख्या काव्याचें विडंबन करून विनोदनिर्मिति करितां येते हेंहि इंग्रजी विडंबनकारांनी दाखविलें आहे. साराश, दोषदर्शनार्थ आणि शुद्ध विनोदार्थ, दोनहि कार्यांकरिता विडंबनाचा उपयोग होतो. विडंबन शब्दाला नुसत्या अनुकरणाचा चागला अर्थ नाही अशा कल्पनेने शुद्ध विनोदार्थ केलेल्या अनुकरणास तो अयोग्य वाटून त्यावर आक्षेप घेण्यांत आला. पण विडंबन-शब्द मूळ संस्कृतमध्ये चांगल्या आणि वाईट अशा दोन्ही प्रकारच्या अनुकरणास चालतो. उलट पॅरडी हा इंग्रजी शब्दच दोनहि अर्थ व्यक्त करण्यास समर्थ नव्हता. तसा तो समर्थ नसतांहि प्रयोगाने जर त्याला चांगला अर्थ आला, तर मूळांत चांगला अर्थहि व्यक्त करण्यास समर्थ असणाऱ्या संस्कृत शब्दाबाबत तें कां होऊं नये हें समजणें कठिण आहे. आज विडंबन शब्दच रूढ झाल्याने हा वाद येथेच संपतो हा भाग निराळा.

विनोदी काव्य—

ज्यांत उपहास-उपरोध नाही, कोणत्याहि कवितेचें कसलेंहि अनुकरण नसल्याने विडंबनहि नाही, तथापि औचित्यविसंगति दिसल्याने हास्योत्पत्ति होत आहे असें काव्य अर्थात् शुद्ध विनोदी होय. विनोदविषयाशीं कवीला सहानुभूति वाटत आहे, दोषदर्शन किंवा विसंगतिदर्शन जेथे बोचक होत नाही

तेथे केवळ विनोदी काव्य होतें. श्री. न. चिं. केळकर यांची ' विलायतच्या प्रवासाची तयारी ' ही कविता या प्रकाराचें उत्तम उदाहरण होईल. अत्रे यांची ' प्रेमाचा गुलकंद ' ही कविताहि अशीच आहे.

या तीनहि प्रकारच्या कवितांमधून औचित्य सुटण्याचा संभव बराच असतो. उपहासांत खासगी उखाळयापाखाळ्या, शारीरिक व्यंगे यांवर भर देऊन, व तीव्र व असभ्य शब्दांचा उपयोग करूनहि लेखन होणे शक्य असतें. विडंबनांत लेखनांतील दोषापेक्षा वैयक्तिक दोषाचेंच दर्शन करण्याचा मोह व्हावयाचा. विनोदांत सभ्यतेची पातळी सोडून खाली घसरण्याची प्रवृत्ति व्हावयाची. विनोदी काव्यांत लेखकास झटकन् लोकप्रियता मिळवून देण्याचें सामर्थ्य असले तरी कवीच्या हातून औचित्यभंग करविण्याची शक्तीहि असते. तो टाळतां न आल्यास विनोदी काव्यलेखन कवियशाच्या दृष्टीने विशेष फलदायी होणार नाही.

त्रुटित काव्य—

आतापर्यंत ज्या आधुनिक काव्यप्रकारांची चर्चा केली, त्यांतील बहुतेक प्रकार स्फुट स्वरूपाचे काव्यप्रकार असले, तरी त्यांची लांबीहि कांही किमान अशी असते. त्यांत सुनीत हा प्रकारच चरणसंख्येच्या दृष्टीने सर्वांत लहान म्हणजे चौदा ओळींचा असा आहे. पण याहीपेक्षा लघु काव्य लिहिण्याची प्रथा गेल्या पंधरावीस वर्षांत मराठीमध्ये रूढ झालेली आहे. यालाच त्रुटित काव्य असें येथे म्हटलें आहे. संस्कृतामध्ये एकश्लोकी म्हणजे चार चरणांची अनिबद्ध रचना बरीच झालेली आहे हें मागे सांगितलें आहेच. अगदी चारच नसली तरी ५,६,८ अशी चरणसंख्या असलेली त्रुटित काव्यरचनाहि सध्या मराठींत होते व ती एका दृष्टीने लक्षणीय असते. हींत भावनेपेक्षा विचाराला साहजिकच अधिक महत्त्व मिळतें; कारण भावनेचा पूर्ण परिपोष होण्यास तींत अवकाश नसतो. विचारमहत्त्वाबरोबर यांत अनेक वेळा कलाटणीलाहि महत्त्व येतें. बहुधा यांत जीवनाच्या एखाद्या लक्षणीय अशा घटनेचा, परिस्थितीचा, न्यायाचा, चमत्कृतिपूर्ण शब्दांनी उल्लेख केलेला असतो. कलाटणीने या चमत्कृतींत भरच पडते. संस्कृतमधील सुभाषितांचें किंवा इंग्रजीमधील एपि-

ग्रामचें स्वरूपहि त्यास कित्येक वेळा येतें. अर्थात् कित्येक वेळा त्यांत भावनेचा स्पर्शहि बऱ्याच प्रमाणांत असतो. अगदी एकश्लोकी रचना श्री. श्री. नी. चापेकर यांनी आपल्या 'एकावली' मध्ये केली आहे. श्री. ह. स. गोखले यांच्याहि बऱ्याच कविता अशा आहेत. केशवसुतांनी आपल्या 'स्फुट' या प्रकरणांत एकश्लोकी रचना केलेली दिसली, तर 'स्वकृत वचनां' त दोन दोन ओळीं-चींच सुभाषितें त्यांनी लिहिलेलीं दिसतात. 'स्फुट विचारां 'त दोन, चार, पांच अशा ओळींचीं सुभाषितें आहेत, तर 'पद्यपंक्तींत' चार व सहा ओळींचीं सुभाषितें ग्रथित झालीं आहेत. चार ओळींच्या त्रुटित काव्याचा दुसरा एक प्रकार म्हणजे 'रुबाया' होत. उमरखय्यामच्या रुबाया पटवर्धनांनी मराठींत उतरल्यानंतर त्याच प्रकाराने लिहिलेल्या आणखीहि रुबाया स्वतंत्रपणें अलीकडील कांही कवींनी लिहिल्या आहेत. चार ओळी, आणि पहिल्या दोन व चौथी ओळ यांचें यमक एक असणें, व यांची जाति भूपति किंवा लीलारति असणें हें या रुबायांचें बाह्य स्वरूप असतें जीवनविषयक कांही तात्त्विक विचार चमत्कृतिपूर्ण शब्दांमध्ये ग्रथित करणें हें त्याचें अंतरंगविषयक वैशिष्ट्य होय. अर्थात् त्यांत अनेक वेळा कलाटणी येते. चार ओळींच्या रुबायांबरोबर पांच ओळींच्या कणिकाहि उल्लेखावयास हव्यात. त्यांचें आणि रुबायांचें अंतरंग जवळजवळ एकाच स्वरूपाचें असलें, तरी त्यांच्या बाह्यरूपांत फरक आहे. कणिकेंत भूपति किंवा लीलारति जातीच्या पांच ओळी असतात, यमक पहिल्या दोन ओळींचें एक, आणि शेवटल्या दोन ओळींचें एक अशी एकंदर रचना असते. मधली ओळ यमकदृष्ट्या एकटीच पडली तरी अर्थदृष्ट्या कलाटणीच्या आरंभाच्या स्वरूपाची असते. बहुधा तेथून अर्थाला निराळें वळण मिळतें. सुनीतांत मुख्य कल्पनेचा परिपोष पहिल्या आठ किंवा १२ ओळींपर्यंत करितां येतो, व मग पुढे निराळें वळण मिळतें. कणिकेंत पहिल्या दोन ओळींतच तें आटपावें लागतें. तिसऱ्या ओळींत कलाटणीस योग्य असा अर्थ सुरू होऊन पुढील दोन ओळींत कलाटणी, वाक्यार्थ व त्यांतील चमत्कृति, सर्व कांही संपवावयाचें असतें. यामुळे थोड्या जागेंत पुष्कळसा अर्थ आणण्याचें कवीचें कौशल्य यांत कसास लागतें. कणिका मूळ जपानमधील. तेथे त्यांना 'टांका' असें म्हणतात. तत्सदृश रचना रवीन्द्रनाथ टागोर यांनी प्रथम बंगालीमध्ये केली. तीवरून ती मराठींत प्रथम श्री. गोपिनाथ तळवलकर यांनी आणली, व आज-

काल बऱ्याच कवींनी ती उचलली आहे. अंतरंगाच्या दृष्टीने यासारखाच, परंतु बहिरंगाच्या दृष्टीने थोडा निराळा असा एक रचनाप्रकार अलीकडे रूढ होऊं पहात आहे. त्याचें नांव जीवनलहरी कवि कुसुमाग्रजांनी आपली प्रेम-विषयक भावना अनेक लहान लहान त्रुटित, परंतु एकाच ठराविक रचनेच्या स्फुटांतून 'जीवनलहरी' या लहानशा संग्रहामध्ये प्रकाशित केली एकेका स्फुटांत आठ ओळी असतात. त्या सर्व भृंग म्हणजे सहा मात्रांच्या दोन दोन आवर्तनांच्या असतात त्यांत पहिल्या चार ओळींचा एक भाग, नंतर दोन ओळींचा दुसरा भाग, व त्यानंतर समारोपाच्या दोन ओळी अशी विभागणी असते. समारोपाच्या दोन ओळींचा यमकाने पहिल्या भागाशीं मेळ बसविलेला असतो. ओळींची संख्या किंवा यमक यांपैकी कशाचेंच बंधन न स्वीकारतां, पण त्रुटित सुभाषित-विनोदाच्या स्वरूपाची, व बहुधा उपरोधाची छटा असलेली अशी रचना पंडित सप्रे यांनी केली आहे. बहिरंगाच्या दृष्टीने तींत कांही नियम नसल्याने तिला स्वतंत्र असें काव्यप्रकाराचें नांव व स्थान मिळत नसलें, तरी उपरोधपूर्ण 'एपिग्राम्'चें रूप तिला असल्याने व त्रुटितत्वहि असल्याने तिचा समावेश प्रस्तुत काव्यप्रकारांतच करावयास हवा. रुबाया, कणिका आणि जीवनलहरी यांना कांही नियमित स्वरूप असल्याने व तें उदाहरणांनी अधिक स्पष्ट होणार असल्याने त्यांचीं उदाहरणें खाली दिलीं आहेत.

रुबाई—मज मिळे न चावी, तेथे बंद कवाड;
जवनिका तिथे, मी बघुं न शके पैलाड;

क्षण गमे ऐकुं ये मी-तूंची लव चर्चा,
मग कुठचें मी-तूं? पुनः शून्यता गाढ.

कणिका—तत्त्वार्थ झगडतां झाले जे जे अरी
उगवूनि घेतला सूड तयांनी तरी
त्या वज्राघातें काळीज न हें पिचें—

सहकार्य जयांशीं केलें तत्त्वास्तव
ते कृतघ्न ठरतां होय जिणें रौरव.

जीवनलहरी—एक करीं मधुगीतें
हात तुझा अन्य करीं
शीळ निशा वाजविते
चंद्रकला डोइवरी
पर्णांवर अर्धफुलें
वाऱ्यातुन गंध हले
स्वर्ग कुठे? स्वर्ग कुठे?
स्वर्ग इथे पृथ्वीवर.

राष्ट्रास्तव, धर्मास्तव,
ध्येयास्तव उज्ज्वल वा
वेंचिले न आयु कधी
देइल मग कोण दुवा?
एकनिष्ठ विमल प्रेम
काय नव्हे शुद्ध हेम?
पामलपण पण पदरीं
माझ्या हा दुर्दैवा!

गद्यकाव्य—

मराठीमधील गद्यकाव्याची प्रथा गेल्या २० वर्षातीलच आहे. वंगकवि रवीन्द्रनाथ टागोर यांच्या गीतांजलीचा बोलबाला झाल्यावर त्या गीतांजलीचा परिचय व्हावा असे साहजिकच सर्वास वाटूं लागलें. त्या गीतांजलीचे दोन अनुवाद, एक गो. वा. कानिटकरांचा, व दुसरा ह ना. आपटे यांचा, हे गद्यांतच झाले. या अनुवादांचें मूळ जें इंग्रजी भाषांतर, तेंहि गद्यांतच होतें मूळ गीतांजलि गद्यांत नसताहि तत्सदृश असें लेखन मराठीमध्ये गद्यांत करण्याची प्रथा पडली. श्री ब ग. खापर्डे यांनी आपलीं 'सर्वस्वाचीं गद्य गाणीं' गीतांजलीच्या धर्तीवर लिहून १९२५ सालीं प्रसिद्ध केलीं; व त्यानंतर शशांक, शंकर साठे, श्यामसुंदर, कादळगांवकर इत्यादिकानी आपापलें गद्यकाव्य संग्रहांतून प्रसिद्ध केलें. संगृहीत नसलेले असें काव्यहि मासिकांतून इतस्ततः विखुरलेलें आहे. गद्यकाव्यास पद्यांतील गेयतेचा फायदा घेतां येत नसल्यामुळे तें इतर दृष्टींनी काव्यमय करण्याचा प्रयत्न विशेष होतो. अत्यंत हळुवार भावना, तितक्याच ललित शब्दांनी, रूपकाच्या अप्रत्यक्षपणाचा उपयोग करून, किंचित् गूढतेचें आवरण स्वीकारून या काव्यांत व्यक्त केलेल्या असतात. एकच लहानशी घटना वा प्रसंग त्यांत कल्पिलेला असतो. विषय बहुधा प्रेमविषयक किंवा ईश्वरविषयक आर्ततेचा असतो. एकएक दोनदोन वाक्याचे परिच्छेद करून त्यांतील प्रत्येक परिच्छेदास महत्त्व आणण्याचा प्रयत्न असतो. पाल्हाळ शक्य तितका कमी. अशा प्रकारचें हें लेखन गद्यांत असलें तरीहि भावनापूर्ण असें काव्य होऊं शकतें. त्याला बहुधा आत्मनिष्ठ भावगीताचें स्वरूप मिळतें. पद्यरचनेचा खटाटोप

करण्याची आवश्यकता यांत नसल्याने हा खरोखर विशेष प्रसृत व्हावयास हवा. परंतु आज त्याच्यावर एकीकडून मुक्तच्छंद आणि दुसरीकडून रूपककथा किंवा भावकथा यानी आक्रमण केल्यामुळे त्याला कोणी वाली उरलेला दिसत नाही.

काव्यप्रकार स्वतंत्र केव्हा मानायाचा—

मराठीमधील काव्यप्रकारांची चर्चा येथे संपवावयास हवी. काव्याचा स्वतंत्र प्रकार मानावयास त्यामध्ये अंतरंग आणि बहिरंग या दोनहि दृष्टींनी वैशिष्ट्य व नियमितपणा असला तर चांगलें सुनीतामध्ये असें होतें परंतु दोनहि अंगांचें वैशिष्ट्य नेहमीच आवश्यक असतें असें नाही. विलापिकांत विषयवैशिष्ट्य तेवढें पुरें आहे. नाट्यगीतांत नाट्यपद्धति महत्त्वाची आहे; बाकी सर्व भावगीताप्रमाणेच असतें. पद्यरचनेचें वैशिष्ट्य हेंच कित्येक वेळा पुरेसें होतें. मुक्तच्छंदामध्ये विषयाबाबत अद्यापि कांही मर्यादा घातली गेलेली नाही; निदान ती अजून स्पष्ट व्हावयाची आहे. गज्जलांतहि खरोखर पद्याचें वैशिष्ट्य महत्त्वाचें होय; परंतु रूढीने प्रेम या विषयालाहि त्यांत प्राधान्य मिळालें आहे. म्हणून तो स्वतंत्र काव्यप्रकार मानणें शक्य आहे. पण प्रेम हा विषय इतर प्रकारांतहि प्राधान्याने दिसत असल्याने गज्जलाचा काव्यप्रकार म्हणून निराळा विचार येथे केला नाही. गज्जल आणि मुक्तच्छंद या दोघांचाहि अधिक परामर्श पद्यविचारामध्येच घेणें युक्त होईल.

प्रकरण १२ वें

काव्य आणि पद्य

आतापर्यंत केलेल्या काव्यविचारांत पद्याचा विचार कोठे फारसा केला नव्हता. काव्याच्या संस्कृत कल्पनेंत पद्यविचारास मुळींच महत्त्वाचें स्थान नव्हतें. काव्याच्या व्याख्येमध्ये कोणाहि संस्कृत साहित्यज्ञाने पद्याचा उल्लेख केला नाही; इतकेंच नव्हे तर साहित्यशास्त्रीय ग्रंथांतून पद्यविचार क्वचितच आला आहे. नाही म्हणावयास क्षेमेन्द्राने 'सुवृत्ततिलक' या आपल्या ग्रंथांत कोणत्या रसास कोणतीं वृत्तें योजावीं इत्यादि चर्चा केली आहे. पण त्यांतहि गणमात्रादि विचार आला नाही. पद्याविषयीची बहुतेक चर्चा ही स्वतंत्र पद्यविषयक ग्रंथांतूनच पिंगलहेमचंद्रादिकांनी केलेली दिसते. या परिस्थितीचें मूळ कारण असें की संस्कृत काव्यशास्त्रज्ञांस पद्य हें काव्याचें अपरिहार्य आवश्यक असें अंग केंव्हाच वाटलें नाही. काव्य म्हणजे कथा-नाटकहि असूं शकतें हें त्यांना माहीत होतें. म्हणून त्याचे भेद सांगतांना त्यांनी गद्य, पद्य व मिश्र असे शब्द योजले, तेथेच काय तो पद्याचा उल्लेख असा त्यांनी केला आहे. काव्यशास्त्रावरील ग्रंथांत उदाहरणादाखल पद्यात्मक भागाचाच उपयोग त्यांनी पुष्कळ वेळा केला असला तरी गद्य उल्लेखहि त्यांत मिळतात; पद्यच काव्य होय अशा समजुतीने तें झालें असें नव्हे. काव्यामधील पद्याच्या स्थानाविषयी ही दृष्टि अलीकडे राहिली नाही. काव्य हा शब्द कदाचित् क्वचित् गद्यकाव्याच्या अर्थाने जरी कोणी योजिला, तरी सामान्यतः त्यांत पद्यच येतें अशी समजूत असते कविता शब्द तर पद्यात्मक काव्यासच आपण योजितों. एवढेंच नव्हे, तर काव्याची व्याख्या करितांनाहि पद्याचा उल्लेख आवश्यक आहे. किंबहुना पद्य हेंच काव्याचें व्यावर्तक असें लक्षण असल्याने त्याची व्याख्या 'गेय वाक्यरचना' अशीच करणें योग्य होय असाहि आग्रह 'रसवन्तीची जन्मकथा' या पुस्तकाचे लेखक प्रा. श्री. म. माटे यांनी धरिला आहे. याला कारण इंग्रजी काव्यकल्पनांचा परिचय हें असावें. काव्य म्हणजे पद्यात्मक रचना (Metrical composition) किंवा लयबद्ध विचार (Musical thought) अशा व्याख्या कांही इंग्रजी काव्यचर्चा करणाऱ्यांनी केल्या आहेत. त्यांच्या इतर चर्चेंतहि

पद्याचा विचार ते करितात आणि त्यांच्या डोळ्यांपुढे बहुधा पद्यच असतें. प्रस्तुत प्रकरणांत मराठी पद्याचा विचारच प्राधान्याने करावयाचा आहे. तथापि काव्यास पद्य आवश्यक आहे की नाही हा सामान्य तात्त्विक विचार हातावेगळा केल्याखेरीज पद्यविचाराकडे वळणें योग्य नसल्याने प्रथम तोच विषय चर्चेला घेऊं.

पद्य आवश्यक आहे काय? —

काव्य हा शब्द पूर्वी कितीहि व्यापक अर्थाने वापरण्यांत येत असला, तरी आज सामान्यतः पद्यस्वरूप लेखनालाच तो लावण्यात येत आहे ही गोष्ट खरी आहे. कांही गद्यालाहि काव्य म्हणण्याची अगदी अलीकडील प्रथा याला अर्थात् अपवाद आहे. पद्य म्हणजे गेय अशी कोणतीहि रचना. काव्यांश नसलेले रूक्ष पद्यहि वरवर का होईना काव्य म्हटलें जातें. लोकांच्या या सामान्य समजुतीला प्रमाण मानून काव्याची व्याख्या करावयाची असें म्हटल्यास, म्हणजे त्यांत इतर कोणताहि लेखनप्रकार येऊं न देतां नेमका एवढाच भाग यावा अशा पद्धतीने त्याचें वर्णन करावयाचें असल्यास, तें 'गेय वाक्यरचना म्हणजे काव्य' अशा शब्दांनी करणें आवश्यक आहे असें ही व्याख्या करणारांचें म्हणणें आहे. काव्यांत भावनाविष्काराला म्हणजेच रसाला खरोखर इतर कोणत्याहि गोष्टीपेक्षा बरेंच अधिक महत्त्व आहे ही गोष्ट अर्थात् यांनाहि मान्य आहे. पण आज हा उत्कट भावनाविष्कार कथा, कादंबरी, नाटक, रूपककथा इत्यादि लेखनामधूनहि होत असतो; तेव्हा त्याचाहि समावेश 'रसात्मक वाक्य' या काव्याच्या व्याख्येंत होईल. तो तर आपण आज करीत नाही. तेव्हा ज्याला आपण काव्य म्हणतों तें निराळें दाखविण्याकरिता त्यांतील गेयतागुणाचा आपल्यास उपयोग करून घेतां येईल. शिवाय गेयतेलाहि कांही कमी महत्त्व नाही. वाक्यार्थ गद्यांत सांगितला असतां जो कांही परिणाम होतो, तोच उत्तम गेय अशा पद्यांत सांगितला असतां, दुप्पट, तिप्पट, किंबहुना दसपट परिणाम करितो असा अनुभव आहे. एवढी शक्ति ज्या गुणांत आहे आणि ज्यामुळे इतर गद्यलेखन व्यावृत्त होतें अशा गुणालाच साहजिकपणें काव्याच्या व्याख्येंत स्थान मिळावें. म्हणून 'गेय वाक्यरचना' अशीच व्याख्या योग्य होय अशी या मताची थोडक्यांत विचारसरणी आहे.

या विचारसरणीमधील दोष—

या विचारसरणीमध्ये दोन मुख्य दोष आहेत पहिला असा की काव्याची शास्त्रीय व्याख्या करावयास निघाल्यावर सामान्य लोकप्रयोगावर विसंबून न राहतां अधिक भक्कम अशा कल्पनेचा आधार घ्यावयास हवा. सामान्य लोकप्रयोग साधारणपणें सैल असतात. आपल्या मनात काय आहे तें स्थूल मानाने व्यक्त झाले म्हणजे कार्यभाग झाला अशी वृत्ति सर्वसाधारण लोकांची असते. सामान्य व्यवहार तेवढ्याने भागतोहि. तथापि त्यांत बारिकसारिक न्यूनता राहून जाते. काव्य शब्दाचीच गोष्ट घेतली तर असे दिसून येईल की पूर्वीचे साहित्यज्ञ तो शब्द गद्यपद्य या दोनहि प्रकारास लावीत. आजहि गद्यकाव्य हा प्रयोग चालू आहेच. उलटपक्षी पद्यांत लिहिलेल्या कांही भागाविषयी पुष्कळदा ' यात काही काव्य नाही ' असेहि उद्गार निघतात. अशा पद्यासंबंधी versified prose (पद्यरूप गद्य) असे शब्दहि वापरण्यांत येतात. म्हणजे पद्यांतहि नीरस गद्य म्हणजे अकाव्य असतें असा अर्थ होतो. पूर्वीच्या काळीं ज्योतिष आणि वैद्यक शास्त्रावरील ग्रंथहि पद्यांत लिहिले जात. त्यांना कोणी काव्य म्हटलें नाही, आजहि म्हणत नाही. रसात्मक वाक्य ही व्याख्या सैल व अ–कार्यकर अशी वाटून नेमका काव्याचा अंतर्भाव करूं शकणारी अशी व्याख्या देऊं इच्छिणाऱ्यानी स्पष्ट अ–काव्याचा अंतर्भाव होईल अशी व्याख्या देणें अयुक्त होईल. वैद्यक व ज्योतिष याचे अपवाद पुढे आल्यावर मग असें सांगण्यात येतें की ' हें वाङ्मय नव्हे, शास्त्र आहे. आपण विचार करीत आहों तो ज्यामध्ये वाङ्मय गुण (म्हणजेच काव्यगुण ?) आहे अशा लेखनाचाच करीत आहों. तेव्हा पद्यांत जरी असलें तरी वैद्यक–ज्योतिषाचा दाखला घेऊन या व्याख्येवर प्रहार करितां येणार नाही. ' याहि विचाराला उत्तर असें, की प्रथम वाङ्मयगुण असणारें लेखन गृहीत धरल्यावर, म्हणजे त्यांतील प्राणभूत तत्त्व गृहीत धरल्यावर मग गेयता हा दुय्यम गुण सांगण्याची आवश्यकता आहेच कोठें ? निदान गेय वाक्यरचना म्हणण्याऐवजी ' गेय वाङ्मय अथवा साहित्य ' असें तरी म्हणावें. कारण वाक्य हें शास्त्रीय वाङ्मयांतहि आहेच. वरील विचारसरणींत दुसरा दोष असा की व्याख्या म्हणजे व्यतिरेक लक्षण समजणें हें होय. व्याख्येचा अर्थ केवळ भेदक गुण असा नसून प्राणभूत तत्त्व सांगून शिवाय भेदक तत्त्व सांगणें असा आहे. व्याख्येची आधुनिक तर्कशास्त्रांतील कोणतीहि

व्याख्या काढून पाहिली तर हें दिसून येईल. तीत Genus = essence of the thing अधिक Differentia = भेदक विशेष असतो. आता काव्याचें प्राणभूत तत्त्व रसात्मकता आहे, ही गोष्ट मतभेदाची बाब नाही तेव्हा व्याख्या करावयाचीच असेल तर ' गेय रसात्मक वाक्य ' अशी तरी करावयास हवी. गेयतेचें काव्यांतील महत्त्व तरी त्यामुळे लक्षांत येईल. भेदक विशेष म्हणून तिचा उपयोग गद्यकाव्य आणि मुक्तच्छंद प्रसवणाऱ्या या युगांत मात्र फारसा होणार नाही असे वाटतें. या दोन प्रकारांस काव्य म्हणावयाचेच नाही असे असेल तर अर्थात् गोष्ट वेगळी. पण ही मतभेदाची बाब होण्यासारखी आहे.

आणखी एक विचारसरणी—

यापेक्षा आणखी एक विचारसरणी आहे. तीप्रमाणे भावनाभावनांमध्ये व त्यांच्या आविष्काराआविष्कारामध्ये फरक आहे काही भावनांचा स्वभावच असा आहे की त्याचा आविष्कार हा कोणत्या ना कोणत्या अनुरूप अशा पद्यस्वरूपांतच व्हावयाचा. अशा भावनाचा पद्यस्वरूपात होणारा आविष्कार म्हणजेच काव्य होय. भावनांचा असा वेगळा वर्ग मानसशास्त्रास संमत नसेल तर असेंहि म्हणता येईल की भावना सर्वसाधारणच, पण त्यांना कांही विशिष्ट उत्कटता प्राप्त झाली की पद्यांत जी कांही तालबद्धता असते, त्या तालबद्धतेसहच भावना शब्दरूप धारण करतात, व अशा उत्कट, तालबद्ध शब्दरूपाला काव्य म्हणावें, इतर भावनाविष्कार म्हणजे काव्य नव्हे. मनुष्याच्या मनाची कांही विशिष्ट उत्कट स्थिति झाली की तो जसा आपोआपच हस्तपादादिकांची तालबद्ध हालचाल करितो, व त्यास जसें नर्तन म्हणतां येतें, तसेंच या पद्यरूप भावनाविष्काराचें होय. भावनांच्या उत्कटतेमध्ये तालबद्ध व सुंदर अशा आविष्काराचा गुण स्वभावतः असतो हें अर्थात् गृहीत मानावयाचें आहे. पण तेवढें गृहीत मानलें की पद्य हें उत्कट भावनाविष्काराचें सहज असें शब्दरूप असतें असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही काव्य म्हणजे पद्यरूप भावनाविष्कार असें जें म्हणावयाचें तें याचकरिता, अशी ही दुसरी, कांहीशी तात्त्विक आणि गूढानुभववादी विचारसरणी आहे.

तिजविषयी चर्चा—

कोणतीहि भावना काव्याचा विषय होऊं शकत असल्याने अमुकच काव्या-

नुकूल म्हणजे पद्यानुकूल आहे असें ठरविणें शक्य नाही. काव्यभावनेमध्ये असें कांहीतरी असतें की त्यामुळे ती पद्यस्वरूपच धारण करिते असें मोघमपणें सांगून चालणार नाही. तें काय असते हें जोवर सागता येत नाही, तोवर 'काही असतें' असें म्हणण्याने काम भागणार नाही. त्यासंबंधी अधिकांत अधिक सांगतां येण्यासारखे म्हणजे लयबद्धता, तालबद्धता असते एवढेंच होय. पण हें सांगणें म्हणजे जें सिद्ध करावयाचें आहे तेंच गृहीत मानल्यासारखे होतें. भाषेच्या उत्पत्तीसंबंधी भाषाशास्त्रज्ञ जेस्परसन् याची अशी उपपत्ति आहे, की जेव्हा प्राथमिक स्थितीमधील पुरुषाला आपल्या प्रेयसीस काही सांगितल्यावाचून राहवेना (हें कांही म्हणजे त्याचें तिजवरील उत्कट प्रेम असावें), त्यावेळीं त्याच्या त्या उत्कट भावनांनी (त्या अवस्थेत विचारापेक्षा भावनानाच प्राधान्य असणें साहजिक होतें) आपोआपच शब्दरूप धारण केले हें शब्दस्वरूप गेय, तालबद्ध असावें असे प्राथमिक अवस्थेमधील भाषाच्या अवलोकनावरून वाटतें. भाषेविषयीची जेस्परसन्ची उपपत्ति काव्याला लावतां येणे शक्य आहे. काव्य म्हणजे 'उत्कट भावनाचा उत्स्फूर्त उद्रेक' ही गोष्ट आता बहुतेकांना मान्य आहे. भावना उत्कट असतील आणि त्याचा उद्रेक उत्स्फूर्त असेल, तर त्यांना लयबद्ध असेंच स्वरूप प्राप्त व्हावयाचें. तेव्हा काव्य आणि लयबद्धता म्हणजेच गेयता ही परस्पराशीं अपरिहार्यपणे संबद्ध आहेत असे जेस्परसन्च्या आधारें म्हणता येण्याजोगें आहे हें खरें परंतु या विचारसरणींतहि दोष आहे. जेव्हा भावनाभिव्यक्तीचें साधन म्हणजे भाषा उपलब्ध नव्हती तेव्हा प्राथमिक अवस्थेंतील माणसाला आपल्या भावना अत्यंत उत्कट होईतोंपर्यंत व आपोआपच व्यक्त होईपर्यंत काही करिता आलें नाही. परंतु ती भाषा उपलब्ध झाल्यावर तो तिचा उपयोग भावनांच्या उत्कटतेने उत्कर्षबिंदु गाठण्यापूर्वीच करूं लागला आहे. म्हणून आपला भाषाव्यवहार आज गद्यातच होऊं लागला आहे, व गद्यांतच आपण भावनाभिव्यक्ति उत्तम प्रकारें करूं लागलों आहोत. लयबद्ध स्वरूपांतच व्यक्त व्हावी इतकी उत्कटता मिळेपर्यंत वाट पाहत बसण्याचें आपल्यास कारण उरलें नाही. त्याचप्रमाणे लयबद्ध स्वरूप हेंच कांही खऱ्या उत्कटतेचें एकमेव गमक आहे असें नाही. कै. शि. म. परांजपे यांचे अनेक निबंध गद्यांत असून त्यांतील उत्कटता काव्यदृष्ट्या कमी पडणारी आहे असें वाटत नाही. गडकरी आणि खाडिलकर यांच्या नाटकांतील अनेक भाषणें

गद्यांत असूनहि भावनोत्कटतेच्या दृष्टीने कोणत्याहि काव्यापेक्षा कमी ठरणार नाहीत. आज तर काव्यलेखकांविषयीहि असें म्हणतां येईल की त्यांचें बरेंच काव्य उत्कटतेचा उत्कर्षबिंदु येण्याच्या आंतच निर्माण झालेलें असतें, व गेय रचनेची माहिती, संवय आणि हातोटी त्यांना साधलेली असते म्हणूनच ते पद्यांत लिहितात. ही सामग्री ज्यांच्याजवळ नसेल ते गद्याचा आश्रय करून आपल्या भावना उत्कटपणें व्यक्त करूं शकतात. वाल्मीकीच्या उत्कट शोकांतून श्लोकाचा जन्म झाला असें मान्य केलें, तरी एकदा श्लोकरचना साधली की मग उत्कटत्वाची आवश्यकताच असते असें दिसत नाही. आणि गद्यांतहि उत्कट भावना व्यक्त होऊं शकते हें कळल्यावर पद्याकडेच धांव घेतली पाहिजे असें नाही. स्वाभाविक प्रस्फूर्त अशी लयबद्धता हें काव्याचें आवश्यक असें अंग म्हणून आपण स्वीकारलें की केवळ भावगीतस्वरूपाच्या काव्याखेरीज इतर काव्य हें काव्य नव्हे असें म्हणण्याचा प्रसंग यावयाचा. दीर्घ कथाकाव्य किंवा सुनीतासारखा विचारप्रधान काव्यप्रकारहि आपल्यास काव्यातून बाहेर काढावा लागेल. केवळ 'लिरिक्' हेंच काय तें खरें काव्य होय असें मानणारे टीकाकार पाश्चात्यांमध्ये आहेत. पण गेयता हें काव्याचें मुख्य लक्षण मानणाऱ्यांची इतकें पुढे जाण्याची तयारी असावी असें वाटत नाही. शिवाय 'लिरिक्'च्या स्वरूपाचें काव्यहि आजकाल गद्यप्राय मुक्तच्छंदामध्ये तिकडे आणि आपल्याकडेहि निर्माण होत आहे हा भाग निराळाच. आता अशा लेखनांत किंवा परांजपे यांच्या गद्यांतसुद्धा एक प्रकारची लयबद्धता असतेच, म्हणून आमचें गेयतेचें लक्षण अबाधित आहे असें म्हणावयाचें असल्यास 'तुष्यतु भवान्' असें म्हणण्यापलीकडे कांही करितां येणार नाही.

पद्याचें महत्त्व—

काव्याला गेयता म्हणजेच लयबद्धता अपरिहार्य आहे असें जरी ठरलें नाही, तरी त्याची उपयुक्तता नाकारणें शक्य नाही. गद्यांत सांगितलेला अर्थ — गेयतेची जोड देऊन सांगितला तर त्याची परिणामकारकता वाढते, फार वाढते यांत शंका नाही. ती दुप्पट, की तिप्पट, की दसपट वाढते हें नेमकें सांगणें शक्य नाही व त्याची आवश्यकताहि नाही. अर्थहीन असे केवळ स्वरालाप जरी ऐकले, तरी भावनाभिव्यक्ति होते किंवा होऊं शकते असें संगीताचें सामर्थ्य

आहे. या सामर्थ्याची जोड शब्दांनी व्यक्त झालेल्या अर्थाला मिळाली तर तो अर्थ पुष्कळच अधिक परिणामकारक होणें अगदी स्वाभाविक आहे. पद्याचा आणखी एक फायदा म्हणजे तें थोडक्यांत बसतें, व विशिष्ट रचनेमुळे लक्षांत राहावयास सुलभ होतें. जेव्हा मुद्रणाची सोय नव्हती, तेव्हा वाङ्मय हें लक्षांत ठेवावें लागे. त्याला पद्यबद्धतेचा फार उपयोग होई. अजूनहि अवतरणें व उल्लेख यांकरिता सुटसुटीत पद्यबद्ध असा अर्थ फार उपयोगी पडतो. जणू कांही असें एखादें वचन पुढे टाकलें की आपलें म्हणणें खरें ठरलेच. परंतु काव्यचर्चेच्या दृष्टीने याला फारसें महत्त्व नाही. काव्यांतील भावनेचा परिणाम पद्यामध्ये अधिक होतो एवढीच बाब महत्त्वाची आहे. तो तसा होतो हें कोणालाहि मान्य करावें लागेल. मात्र काव्याचें यश ठरवितांना त्यांतील पद्यरचनेच्या भागास अवास्तव महत्त्व देतां येत नाही. केवळ गानलुब्ध माणसाचें एखाद्या काव्याविषयीचें मत खऱ्या सहृदयाच्या मतापेक्षा अधिक प्रमाण ठरणार नाही.

गेयतेचें तत्त्व—

एखादा वाक्यार्थ गेय कां होतो व दुसरा कां होत नाही याचें एक उत्तर असें की ज्या वाक्यरचनेंत तालबद्धता असते तें गेय होतें. तालबद्धता म्हणजे ठराविक परिमाणाच्या नादाचें आवर्तन पुनः पुनः येणें. सहा वा आठ मात्रा, किंवा पांच वा सात मात्रा यांचें एक परिमाण ठरवून तेवढ्या मापाच्या नादपरिमाणांचें पुनः पुनः आवर्तन होत गेल्यास त्या त्या ठिकाणीं ताल किंवा टाळी देण्याची सहजप्रवृत्ति होते. या तालांतूनच संगीताचा उद्‌गम झाला आहे. जुने मराठी छंद आणि अलीकडील पदांच्या जाति यातून या तालाचा प्रत्यय आपल्यास येतो. परंतु ताल हेंच गेयतेचें एकमेव कारण आहे असें दिसत नाही. लोकगान आणि शास्त्रीयगान यांत मुख्य फरक म्हणजे लोकगानांत तालाचा अभाव असतो असें प्रा. ग. ह. रानडे यांचें मत आहे. लोकगानांत सर्वात अखेरची पायरी म्हणजे गणवृत्त अथवा मात्रावृत्त यांचें गायन होय असेंहि ते म्हणतात. वसंततिलका, मालिनी अथवा शार्दूलविक्रीडित इत्यादि अक्षरगणवृत्तांमध्ये तालपतनाच्या जागा आपल्यास दाखवितां येत नाहीत. कारण नादाच्या विशिष्ट परिमाणाची आवृत्ति त्यांत झालेली नसते. तेव्हां या वृत्तांमधील गेयता तालावर अवलंबून नाही असें म्हणावें लागतें. मात्र ताल नसला तरीहि एक प्रकारची गेयता त्यांत

आहे ही गोष्ट निर्विवाद आहे तिचें विशिष्ट असें कारण सांगतां येत नाही. कोणत्याहि वृत्तांत एक प्रकारची लय असते. ती चुकल्यास वृत्तभंग झाला असें वाटतें. निरनिराळ्या वृत्तांत लयीचा प्रकार निरनिराळा असतो. ह्या साऱ्यांस सामान्य असे कारण आज सांगतां येत नाही. म्हणून लय हा एकच सामान्य अर्थाचा शब्द योजणें भाग पडतें इंग्रजीत त्यास Rhythm असें म्हणतात. अशी लय असते म्हणून वाक्यार्थ गेय होतो असें सामान्य उत्तर देणेंच आज शक्य आहे.

मराठींतील पद्यप्रकार—

मराठी काव्यांत छंद, वृत्त आणि जाति असे तीन मुख्य पूर्वापार चालत आलेले व अलीकडील मुक्त असा एक गौण हे प्रकार चालू आहेत. (छंद आणि वृत्त हे शब्द अनेक वेळा सामान्य पद्य या अर्थानें योजिलेले दिसत असले तरी येथे त्यांचा उपयोग विशिष्ट अर्थानें केला आहे) अभंग व ओवी छंद या पद्य-प्रकारातील मुख्य छंद होत. पंडित कवींनी योजिलेलीं मालिनी, वसंततिलका आदि संस्कृत काव्यवाङ्मयांतील पद्यें, वृत्त या नांवानें ओळखण्यांत येतात. एकनाथ, मध्वमुनीश्वरादि कवींनीं लिहिलेलीं पदें, किंवा लावण्या, पोवाडे, आजची तांबे यांची पदरचना, अथवा पादाकुलक-बालानंद ही रचना जाति या प्रकारांत येते. मुक्तच्छंद हा इंग्रजी Free Verse च्या अनुकरणानें आपल्या-कडे आलेला आलेला अलीकडील पद्यप्रकार होय.

त्यांची परंपरा—

मराठी पद्यप्रकारांची परंपरा फार जुनी म्हणावयास हवी. वेदकालीन पद्य-प्रकारांस छंद हें सामान्य नांव होतें कोणत्याहि पद्यप्रकारास नियमितपणा लागतो, तसा तो स्थूलमानानें या छंदांमधूनहि होता. तो नियमितपणा अक्षर-संख्येबाबत होता. अनुष्टुभ् छंदांत प्रत्येक चरणांत आठ अक्षरें, त्रिष्टुभ् छंदांत अकरा अक्षरें, जगतीमध्ये बारा अक्षरें अशी संख्या सामान्यत: अपेक्षित असे. प्रत्येक अक्षराच्या लघुगुरुत्वाकडे उच्चारदृष्ट्या लक्ष असलें, तरी अमक्या स्थानीं गुरु, किंवा अमक्या स्थानीं लघु हवेंच असा निर्बंध नसे. (अक्षर-संख्या पुरी करण्यास कित्येक वेळा एक जोडाक्षर दोन अक्षरांप्रमाणे उच्चा-रावें लागे) पुढील उदाहरणावरून हें स्पष्ट होईल :—

त्रिष्टुभ् (११ अक्षरें)

दिवि क्षयन्ता रजसः पृथिव्यां । प्र वां घृतस्य निर्णिजो ददीरन्
हव्यं नो मित्रो अर्यमा सुजातो । राजा सुक्षत्रो वरुणो जुषन्त ॥

वरील श्लोकांत प्रत्येक चरणांत ११ अक्षरांचें परिमाण साधलें आहे. एवढा स्थूल लयप्रकार वैदिक छंदांस पुरेसा होता. प्रत्येक स्थानचें अक्षरहि ठराविक लघुगुरुस्वरूपाचें पाहिजे, किंवा निदान चरणातील एकंदर मात्रासंख्याहि निश्चित हवी, असा आग्रह नसे. पद्यलेखन अधिकाधिक होत गेलें, व लेखकांची वृत्ति अधिक काटेकोर होत गेली, तेव्हा लघु-गुरुत्वाचाहि नियमितपणा वाढला व त्यांतून महाकाव्यपद्धतीमधील अक्षरगणवृत्तें निर्माण झालीं. मराठींत जेव्हा संस्कृत महाकाव्यपद्धतीचें लेखन कवींना विशेष प्रिय होतें त्यावेळीं ही संस्कृत अक्षरगणवृत्तेंहि लिहिलीं गेलीं संस्कृत काव्याच्या उत्तरकालीं आणि प्राकृत-अपभ्रंश काव्यात अक्षरसंख्येच्या ठराविकपणापेक्षा मात्रासंख्येचा नियमितपणा मान्य झाला, त्यावेळीं जातिरचना फार झाली. मात्रासंख्येच्या नियमितपणाने गेयता साधली व त्या त्या स्थानांतील लघुगुरुत्वाचें बंधन सुटल्याने रचनेंत सुलभता आली. गेयतेच्या आणि रचनेच्या दोनहि दृष्टींनी जातिरचना अधिक इष्ट ठरली. मराठी कवितेच्या आरंभींहि ज्ञानदेवासारख्यांनी कांही पदरचना केली. ती मात्रारचनाच होय. परंतु एकनाथांपासून झालेली असंख्य पदरचना, पुढे कटाव, फटके, पोवाडे व लावण्या यांतून दिसणारी जातिरचना, व अलीकडील पदरचना इत्यादिकांत ती अधिकच प्राचुर्याने दिसते. मराठीमधील जुन्या पद्य-प्रकारांची परंपरा अशी आहे.

पद्यरचनेचें आलेखन—

संगीतांतील गेयतेचें प्रत्यक्षदृश्य असें निश्चित आलेखन करण्याची पद्धति इंग्रजीमध्ये आहे, व मराठींतहि अलीकडे स्वरलेखनाची पद्धति पडली आहे. पद्यरचनेचें आलेखन म्हणजे गणमात्रालेखन होय. यांत स्वरलेखन असण्यापेक्षा मात्रामापनच असतें. पद्याच्या चरणांत मात्रा किती हें पाहणें यांतील पहिलें उद्दिष्ट असतें. त्यांत अक्षरसंख्या किती, किंवा कोणत्या स्थलीं किती मात्रा असाव्या हा त्यापुढील विचार असतो. वैदिक छंदांत मात्रामापन स्थूल स्वरूपाचें होतें; अक्षरमापन हें अधिक महत्त्वाचें असे हें वर सांगितलेंच आहे. महाकाव्य-

संस्कृतांत मात्रासंख्या, अक्षरसंख्या व तत्तत्स्थानीय लघुगुरुविचारहि महत्त्वाचा असे. त्यामुळे वृत्तांचें आलेखन करावयाचें म्हणजे अक्षरसंख्या आणि तत्तत्स्थान-विशिष्ट लघुगुरुविचार हाहि करावा लागे. तो निश्चित व्हावा याकरिता संस्कृत वृत्तविचारामधील गणव्यवस्था निर्माण झाली. अक्षरगणवृत्तांत सर्वच गोष्टी ठरलेल्या असल्याने ही गणव्यवस्था अगदी व्यवस्थित व निश्चित स्वरूपाची झाली. उदाहरणार्थ, 'रुचिर मदिरनेत्रीं लोल नीलोत्पलें हीं,' या मालिनी वृत्ताचें वर्णन किंवा लक्षण करावयाचें झाल्यास अक्षरसंख्या किती, व प्रत्येक स्थानावरील अक्षराचें लघुगुरुत्व म्हणजेच मात्रामापन कशा स्वरूपाचें आहे हें सांगणें आवश्यक ठरे. हें थोडक्यात व निश्चितपणे गणव्यवस्थेच्या साहाय्याने सांगतां येई. मालिनीच्या या चरणांत न, न, म, य, य अशी गणव्यवस्था असते असें सांगितलें की काम भागे, म्हणजे ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – – ⏑ – – ⏑ – – असें त्याचें लघुगुरुलेखन होय. संस्कृत वृत्तविचारांत अक्षरगण वृत्तांकरिता तीन अक्षरांचा घटक मानण्यांत येई. प्रत्येक अक्षर लघु, नाही तर गुरु असतें. या दृष्टीने गण जास्तींत जास्त आठच होतात. तीन अक्षरांपैकी सारींच लघु असलीं तर 'न' गण, सारींच गुरु असतील तर 'म' गण, पहिलें मात्र लघु असल्यास 'य' गण, मधलें मात्र लघु असल्यास 'र' गण, तिसरें मात्र लघु असल्यास 'त' गण, पहिलें फक्त गुरु असल्यास 'भ' गण, दुसरें फक्त गुरु असल्यास 'ज' गण व तिसरें फक्त गुरु असल्यास 'स' गण असे ते आठ गण होतात. चरणांतील अक्षरसंख्येस तीनने भागून एक अथवा दोन अक्षरें उरल्यास लघुगुरु असतील त्याप्रमाणे ल अथवा ग या अक्षरांनी तीं दाखवावयाचीं. या पद्धतीने निश्चित व बिनचूक आलेखन होऊं शकतें व वृत्तलक्षण व्यवस्थित करतां येतें.

परंतु गणांच्या साहाय्याने केलेलें आलेखन हें पद्यांतील गेयतेची कल्पना देऊं शकत नाही. चरण घेऊन त्यांतील लयीचा विचार न करितां तीन तीन अक्षरांचे यंत्राने केलेले ते केवळ तुकडे होतात. जेथे चार वा पांच सारख्या अक्षरांची आवर्तनें असतात तेथे खरोखर गण चार किंवा पांच अक्षरांचेहि व्हावयास प्रत्यवाय नसावा. आवर्तनांमुळे लयबद्धता येते, ती कळावयास आवर्तनदर्शक गणच योजावयास हवेत, म्हणजे तें आलेखन बरोबर होतें. उदाहरणार्थ,

शरणागत–भरणातत–करुणाकर–हृदयं या सुरभि वृत्तांतील चरणांत ⏑⏑-⏑⏑ हा चरण तीन वेळा संपूर्ण व चौथ्या वेळीं अर्धा असा **आवृत्त** झाल्याने त्यांत एक प्रकारची तालबद्धता आलेली आहे. ती आलेखनांत दर्शवावयाची असेल तर त्या चरणाचें आलेखन ⏑⏑–⏑⏑।⏑⏑–⏑⏑।⏑⏑–⏑⏑।⏑⏑–असें व्हावयास हवें. पण यांतील अक्षरसंख्या निश्चित असल्याने व लघुगुरुक्रम हाहि ठराविक असल्याने तें अक्षरगणवृत्त होतें, व त्याचें आलेखन यांत्रिक पद्धतीने जर करावयाचें म्हटले तर तें ⏑⏑–।⏑⏑⏑।⏑–⏑।⏑⏑⏑।–⏑⏑।⏑⏑–। असें म्हणजे स–न–ज–न–भ–स असें झालें असतें. यांतून त्यांतील आवर्तनांची किंवा ताल-बद्धतेची कल्पना येत नाही. ज्या वृत्तांत आवर्तनें नसतात त्याचें आलेखन जुन्या त्र्यक्षरी गणांनी केल्यास फारसे बिघडत नाही, परंतु जेथे तीं आहेत, तेथे त्र्यक्षरी गणलेखन हें अयोग्य ठरतें. म्हणून माधवराव पटवर्धन यांनी आपल्या छंदोरचनेच्या पहिल्या आवृत्तींत कांही चतुरक्षरी गण कल्पून त्यांना वियद्‌गंगा, तुंगभद्रा, मन्दाकिनी अशीं नांवें दिलीं, व कांही पंचाक्षरी गण मानून त्यांचीं वियत्सरिता, मधुवाहिनी अशीं नांवें ठेविलीं. पण यामुळे गणप्रकार पुष्कळच वाढतात व इतके विविध गणप्रकार मानण्यापेक्षा आठच त्र्यक्षरी गण मानणें हें लाघवाच्या दृष्टीने बरें, अशा भूमिकेने पूर्वीच्या वृत्तपंडितांनी अक्षरगणवृत्तांकरिता तीच व्यवस्था कायम ठेविली.

अक्षरवृत्तांतूनच मात्रावृत्तांची निर्मिति—

एका लघु अक्षराची एक मात्रा व गुरु अक्षराच्या दोन मात्रा मानतात. मात्रासंख्येच्या दृष्टीने दोन लघु अक्षरें हीं एका गुरु अक्षराच्या बरोबरीचीं असतात असें म्हणावयास प्रत्यवाय नाही. या गोष्टीचा फायदा घेऊन अक्षर-संख्येच्या दृष्टीने निरनिराळीं, परंतु गेयतेच्या दृष्टीने फारशीं वेगवेगळीं नस-णारीं, वृत्तें निर्माण झालीं. उदाहरणार्थ : ‘ त्यजावया । मज जनहीन काननातें ’ हा रुक्मिणी वृत्तांतील चरण ‘ विद्येने । सरल तसाच तो मतीने ’ ह्या प्रहर्षिणी वृत्तांतील चरणाहून मात्रादृष्टया भिन्न नाही. फक्त एकांत तीनहि गुरु अक्षरांचा, सहा मात्रांचा खंड आरंभीं आहे, तर दुसऱ्यांत दोन लघु व दोन गुरु अशा चार अक्षरांचा, पण सहा मात्रांचाच खंड आरंभीं येत आहे. आरंभींच्या अक्षरांत घेतलेली ही सवलत कोठेहि घेतां येईल व गेयतेच्या दृष्टीने सारखेच पण

अक्षरसंख्येच्या व तत्तत्स्थानीय अक्षराच्या लघु-गुरुत्वाच्या दृष्टीने भिन्न असे चारहि चरण एकाच श्लोकांत येऊं शकतील. परंतु तें मालावृत्त होईल, अक्षरगणवृत्त होणार नाही. आठ मात्राच्या दोन आवर्तनांची अनेक वृत्तें संस्कृतमध्ये आहेत. चारी चरणात ठराविक अशी रचना झाली की एकेक वृत्त होतें, व विद्युन्माला (४+४ अक्षरें), स्निग्धा (५+४), बिन्दु (६+४), कलगीत (५+५), पंक्तिरथ (५+५), कुवलयमाला (५+५), सुरपति (६+५), चंपकमाला (५+५), तामरस (७+५), मत्ता (४+६) कुड्मलदन्ती (५+६), कुसुमविचित्रा (६+६), दोधक (६+५) इत्यादि मात्रादृष्ट्या सारखीं असणारीं वृत्ते झाली. याचे चरण वाटेल तसे एकत्र आणले म्हणजे पादाकुलक जाति किंवा मालावृत्त होतें बहुतेक सर्व मात्रावृत्ते अशींच अक्षरवृत्तामधूनच निर्माण झालीं असावीं.

जाति अथवा मात्रावृत्ते—

छंदांमध्ये अक्षरसंख्येचें बंधन असतें; मात्रासंख्येचें नसतें. वृत्तांत (अक्षरगणवृत्तांत) बंधन अक्षरसंख्येचें आणि मात्रासंख्येचेंहि आहे. जातींमध्ये अक्षरसंख्येचें बंधन नाही, मात्रासंख्येचें मात्र असतें. अर्वाचीन मराठी काव्यात मात्रावृत्तेंच प्राचुर्याने दिसतात. साकी, फटका, दिंडी, भूपति, चंद्रकात हीं मात्रावृत्तें, जुने कटाव किंवा पोवाडे व लावण्या, व आजची प्रण्य--प्रभा, नववधू, शुभवदना, दिव्यांगना इत्यादि पदरचना ही सारी जातिरचना आहे. छंदांच्या मानाने यांत गेयता साहजिकच अधिक येते, कारण बहुतेक सर्व जातिरचनेचा कल तालबद्ध होण्याकडे असतो. अक्षरगणवृत्तांहून मात्रारचना अधिक सोपी जाते. कारण तींत बंधनें कमी असतात. सारांश, यापुढे जातिरचना हीच अधिक होत राहणार व यांत बदल किंवा प्रगति झाल्यास ती बंधनें आणखी कमी करण्याच्या दिशेने, म्हणजेच मुक्तच्छंदांच्याकडेच होण्याचा संभव आहे.

कांही मराठी छंद—

मराठीमधील मुख्य छंद म्हणजे अभंग व ओवी हे होत. अभंगामध्ये मुख्य प्रकार म्हणजे सहा सहा अक्षराचे तीन चरण आणि चौथा चार अक्षरी स्वतंत्र चरण अशा स्वरूपाचा आहे. उदाहरणार्थ :

काय वानूं आता । न पुरे ही वाणी । मस्तक चरणीं । ठेवीयेलें ॥
थोरीव साडिली । आपुली परीसें । धन्य केलें कैसें । लोखंडासी ॥
जगाच्या कल्याणा । सतांच्या विभूति । देह कष्टवीति । उपकारें ॥
भूतांची दया हें । भांडवल संता । आपुल्या ममता । देहीं नाही ॥

वर आलेल्या अभंगाच्या चरणाइतकी नियमित अक्षरसंख्या सर्वच अभंगांतून दिसते असे नाही अभंगलेखक वृत्तदोषासंबंधी बहुधा बेफिकीर असत. म्हणून वर दिल्यापेक्षा कमी अधिक अक्षरांचे चरणहि अनेक वेळा दिसतात पण एखादें अक्षर अर्धवट उच्चारून ही संख्या कमी करणें, किंवा एखादे लांबवून अक्षरसंख्या पुरी करणें या गोष्टी म्हणतांना नेहमी चालत लेखनदृष्टया अनेक अभंग सदोष असले, तरी म्हणण्याच्या दृष्टीने ते नियमित स्वरूपाचे करून घेण्यांत येत. वर उद्धृत केलेल्या अभंगांत चरण दोन आणि तीन याचेंच यमक साधलें आहे. केव्हा केव्हा पहिल्या तीनहि चरणाचें एक यमक साधण्यात येतें. जसें:

पंढरीस जावें । जीवन्मुक्त व्हावें । केशवा भेटावें । जीवलगा ॥
जन हे सुखाचे । दिल्या घेतल्याचे । बा अंतकाळींचें । कोणी नाही ॥

अभंगाच्या दुसऱ्या प्रकारांत प्रत्येक चरणांत आठ आठ अक्षरांचे दोन सयमक खंड असतात. पुढील अभंगांत तो प्रकार आढळेल.

जरी व्हावा तुज देव । तरी सुलभ उपाव ॥ १ ॥
करीं मस्तक ठेंगणा । लागें संतांच्या चरणा ॥ २ ॥

क्वचित् चार अक्षराचे तीन खंड व चौथा तीन अक्षरी खंड असा चरण असतो.

पुढे आता कैचा जन्म । ऐसा श्रम वारेसा ॥
पांडुरंगाऐसी नाव । तारी भाव असतां ॥

चरण दोन व तीन यांचें यमक साधलेलें येथे दिसेल. इतरहि लहानसहान फरक असणारे अभंग असतात. तथापि बहुसंख्य अभंग पहिल्या एक दोन प्रकारांत पडतात. अभंगांतील बहुतेक सारीं अक्षरें म्हणण्याच्या दृष्टीने गुरुच असतात. लेखनदृष्टया लघुगुरुत्व अर्थात् पाळलें जातें.

ओवी छंद—

मराठींत वाङ्मयीन ओवी व झोंपाळ्यावरील गेय ओवी असे दोन प्रकार आहेत. झोंपाळ्यावरील ओवी ही अधिक नियमबद्ध अशी असते. तिचा उगम

अभंगांतूनच झाला असावा. तीन सारखे चरणक अधिक एक त्यापेक्षा लहान असा चौथा चरण, बहुधा चार अक्षरी, अशी या ओवीची रचना असते. पहिल्या तीन चरणांत सहा, सात किंवा आठ अक्षरेंहि दिसतात. इतर प्रकारांप्रमाणे याहि प्रकारांत लेखकांनी पूर्वी स्वातंत्र्य घेतलें होतें. 'वाङ्मयीन ओवी' स चरणांत अक्षरसंख्येचें बंधन नव्हतेंच म्हटल्यास चालेल. रचनेंत विविधता आणि सुलभता यामुळे मिळे, पण रेखीवपणा नसे. स्थूल मानाने त्यांत लयबद्धता आली की पुरें असे. बरीचशी ओवी साडेतीन चरणी होती. एकनाथी ओवी मात्र ४॥ चरणी असे म्हणजे तीन पूर्ण चरणांचें यमक असे, व चौथा चरण एरवीपेक्षा जरा मोठा व त्याच्या पोटांत पहिल्या तीन चरणांस जुळेल असें यमक असे. त्यानंतर चारपांच अक्षरें येत तीं यमकाबाहेर असत.

छन्दाचे इतर प्रकार—

कोणतेंहि अक्षर द्विमात्रिक म्हणजे गुरु समजून तसा त्याचा उच्चार करावयाचा, मग तें मुळांत लघु असलें किंवा लेखनांतहि लघु लिहिलें असलें तरी हरकत नाही, हा छंदाचा विशेष मानला गेला आहे. अशा सर्वच गुरु उच्चार असलेल्या अक्षरांनी रचिला गेलेला, परंतु मात्रासंख्या एखाद्या जातिप्रकारा-इतकीच असलेला पद्यप्रकार म्हणजे छंदच होय. कारण त्यांत अक्षरसंख्या निश्चितच राहते. अशा छंदांना तितक्याच मात्रासंख्येच्या जातीचें नांव देतां येतें. चंद्रकांत, दयिता, लवंगलता, हरिभगिनी, वनहरिणी, पादाकुलक इत्यादि जशा जाति आहेत, तसे ते वर म्हटल्याप्रमाणे छंदहि होऊं शकतात. उदाहरणार्थ, हरिभगिनी जाति तीस मात्रांची जाति आहे. आठ मात्रांचीं तीन आवर्तनें अधिक सहा मात्रा अशी तिची रचना आहे. आता प्रत्येक अक्षर गुरु उच्चारून म्हणजे त्याच्या दोन मात्रा मानून जर रचना केली, तर पंधराच अक्षराचा हरिभगिनी छंद होतो. उदाहरणांनी हें स्पष्ट होईल.

हरिभगिनी जातिः—हरिची भगिनी म्हणे सुभद्रा, रुक्मिणिवहिनी ! दया करा;
दादांना तुम्हि कळवुनि वळवुनि अर्जुनजीचा शोध करा.

येथे मात्रा दोन्ही ओळींतहि तीस असल्या तरी पहिल्या ओळींत अक्षरें २१ व दुसरींत २२ अशीं विषमसंख्याक आहेत. तोच हरिभगिनी छंद घेतल्यास खाली दिल्याप्रमाणे

ईश्वराची दया किती थांग तिचा लागेना।
न्यायी तरी त्याची प्रीती सिंधूएवढी जाणा॥

प्रत्येक ओळींत मात्रासंख्या तीस आहे, तर अक्षरसंख्या पंधराच आहे. त्यांत वरवर दिसावयास द, कि, ग, ति इत्यादि अक्षरें लघु असली, तरी उच्चारावयास गुरूच आहेत. ओवी व अभंग सोडल्यास असे बरेच छंद, म्हणजे जवळजवळ पन्नास, आजवर मराठींत लिहिले गेले आहेत. त्यांत विपुल रचना सर्वातच झाली आहे असे मात्र नाही.

अनुष्टुभ् छंद—

ज्यास छंद म्हणण्यांत येत असलें तरी, धड ना छंद, ना वृत्त, ना जाति अशी ज्याची स्थिति झाली आहे असा एक पद्यप्रकार म्हणजे अनुष्टुभ् (छंद) होय. याच्या प्रत्येक चरणात आठ अक्षरें असलीच पाहिजेत या निर्बंधामुळे ही जाति होऊं शकत नाही यांत कांही स्थानांतील अक्षरें लघु-गुरु असावींत याविषयी कांही निर्बंध असले, तरी चरणांच्या पूर्वार्धात कांही नियम नाही असें दिसतें; म्हणजे याला वृत्तहि म्हणता येत नाही. शिवाय छंद म्हणावें तर उच्चाराबाबत लघुगुरुविचार अवश्य होतो. सारांश, तीनहि पद्यप्रकारांत बसूं न शकणारा असा हा अनुष्टुभ् छंद आहे. छंद याचा जो अर्थ वर सांगितला त्या अर्थाने मात्र तो छंद होऊं शकत नाही. असें असलें तरी प्रत्येक चरणांतील आठवें अक्षर शेवटचें म्हणून नेहमी गुरु, पांचवें अक्षर नेहमी लघु, सातवें समचरणांत लघु तर विषमचरणांत गुरु, व सहावें सर्वत्र गुरु असावें असे निर्बंध त्यांत बहुतांशीं पाळले गेले आहेत अशी रचना पुढे पुढे सार्वत्रिक झाली आहे.

आर्यागीति किंवा मोरोपंती आर्या—

अनुष्टुभासारखाच कांहीसा प्रकार आर्येचा आहे. तिच्या विषमचरणांत बारा, आणि समचरणात अठरा मात्रा असतात. एवढेंच सांगितल्याने तें एक मात्रावृत्त आहे एवढाच बोध होतो; तथापि त्यांत आणखी कांही विधिनिषेध-रूप निर्बंध आढळतात. विषम चरणांत, म्हणजे १ आणि ३ या चरणांत पहिल्या, अष्टमात्रिक गणांत ‿--‿- अथवा -‿-‿- अशी रचना होत नाही. समचरणांतहि तें खरें आहे. हे निषेधरूप निर्बंध असले तरी समचरणांतील दुसऱ्या अष्टमात्रिक

गणांत ‿-‿-- हीच गणरचना असावी लागते असा भावरूप निर्बंध असतो. या निर्बंधामुळे तिचें जातिस्वरूप काहींसे वृत्तस्वरूपाला सदृश होतें. अक्षर-संख्येचें बंधन नसल्याने हा छंद होऊं शकत नाही हें निराळें सांगावयास नकोच.

सम, अर्धसम, विषम—

श्लोकांतील किंवा एका काव्यखंडातील सर्वच चरण सारखे असले तर ती समरचना होते हें स्पष्टच आहे. पण कित्येक वेळा समचरण सारखे, तर विषम चरण एकमेकास सारखे असले तरी समचरणांहून भिन्न असतात. त्यांना अर्ध-सम वृत्तें म्हणतात सम आपसांत सदृश आणि विषम चरणहि आपसांत सदृश अशी रचना असेल तरच तें अर्धसमवृत्त होतें. पहिले दोन सारखे व पुढील दोन सारखे अशी रचना मात्र रूढीने अर्धसमवृत्त म्हणून मान्य झालेली नाही. एकाच श्लोकात हे असे निर्बंध न मानता निरनिराळया चरणात निरनिराळीच रचना असेल तर तिला विषम वृत्तें म्हणतात. छंद, वृत्तें, व जाति हे तीनहि प्रकार सम, अर्धसम आणि विषम अशा तीनहि स्वरूपात प्रकट होऊं शकतात. मिश्र म्हणून आणखीहि एक प्रकार मान्य झाला आहे. त्याला उपजाति असे म्हणतात. त्यांत अक्षरसंख्या सर्व चरणांत सारखी असावी, यति असल्यास तीहि सारख्याच स्थानीं असावी, फक्त एखाद्या स्थानांतील अक्षर लघु वा गुरु असलें तरी गेयतेंत सामान्य वाचकास लक्षांत येईल असा फरक होत नाही अशी स्थिति असल्यास तो उपजाति प्रकार होतो. इंद्रवज्रा–उपेन्द्रवज्रा, इंद्रवंशा--वंशस्थ, शालिनी–वातोर्मि यांचीं अशीं मिश्रणें म्हणजे उपजाति होत.

गझल्—

जुने मराठी छंद, संस्कृतवरून घेतलेलीं अक्षरगणवृत्तें, आणि अपभ्रंशाच्या द्वारे आलेलीं, परंतु शुद्ध मराठी स्वरूप असलेलीं मात्रावृत्तें यांनीच मराठीचा पद्यप्रकारसंग्रह चांगला समृद्ध झालेला आहे. यांत आणखी भर फारशी वृत्तांची पडली. गेल्या शतकाच्या शेवटीं मराठी रंगभूमीने उर्दू रंगभूमीवरून गझलांचा प्रकार घेतला व अलीकडे पटवर्धनांनी त्यांचा विशेष परिचय मराठी कवितेस करून

दिला. गझल् म्हणजे वस्तुतः अक्षरगणवृत्तें होत. त्यामध्ये चरणातील अक्षरसंख्याच केवळ निश्चित असते असे नाही, तर चरणांतील त्या त्या स्थानचीं अक्षरें लघुगुरुत्वाच्या दृष्टीनेहि निश्चित असतात गझलांचें हें स्वरूप आरंभीं गझल् लिहिणाऱ्या मराठी कवींच्या लक्षात आलें नाही, व त्यांनी तीं मात्रावृत्तेंच आहेत अशा कल्पनेने शिथिलपणें रचना केली, व अजूनहि कित्येक कवि ती तशी करीत आहेत. माधवराव पटवर्धनांनी हें शैथिल्य योग्य नव्हे हें दाखविण्याकरिता मुद्दाम विविध गझलांची रचना करून त्यांचें खरें स्वरूप लक्षांत आणून दिले गझलाचा एक विशेष म्हणजे तीं अक्षरगणवृत्तें असूनहि ठराविक मात्रावलींचीं आवर्तनें त्यांत असतात. जुन्या अक्षरगणवृत्तांत ज्यात आवर्तनें येतात, तीं वृत्ते गझलात बसूं शकतात. तोटक, पंचचामर, भुजंगप्रयात, गीतिका हीं वृत्तें अशा प्रकारचीं आहेत. आवर्तनी वृत्तें तालबद्ध असल्याने अधिक गेय असतात, तसे गझल्हि असतात त्यांच्या गेयतेमुळे ते मराठीमध्ये विशेष लोकप्रिय झाले. गझलांत अष्टमात्रिक, सप्तमात्रिक, षण्मात्रिक, पंचमात्रिक व चतुर्मात्रिक आवर्तनें असल्याने त्यांच्या गेयतेमध्ये विविधताहि आली आहे. पद्यरचनेच्या या विशेषाबरोबर गझलांत आणखीहि कांही रचनेचीं बन्धनें असतात. द्विपदी हें साधारणपणें त्याचें परिमाण असते. या द्विपदींत बहुधा चार चरण असतात, पण दोन चरणांचीहि द्विपदी असते. गझलातील पहिली द्विपदी यमकबद्ध आणि पालुपदाच्या स्वरूपाची असते. पुढील पाच किंवा अधिक द्विपदी म्हणजे एकेक कडवीं होत प्रत्येक द्विपदीच्या शेवटीं ध्रुवपदांतील यमक आणल्याने ती द्विपदी मुख्य विचाराशीं संबद्ध अशी वाटते द्विपदींत चार चरण असल्यास पहिल्या तीन चरणांत अंतर्गत निराळें यमक असावें किंवा नसावें. गझलांत अशा द्विपदींची संख्या पांचांहून अधिक आणि सतरांहून कमी अशी असावी असा संकेत आहे. गझलासारख्याच आवर्तनात्मक दिडक्या रचनेला मुस्तझाद् असें नाव आहे. ध्रुवपद एका मात्रावलीमधील व दुसऱ्या मात्रावलीचा अंतरा अशी स्थिति असल्यास त्यास 'शेर' असें नांव आहे. या सर्व रचनाविशेषांमुळे गझल् हा एक स्वतंत्र वृत्तप्रकार होऊन बसला आहे.

मुक्तच्छंद—

फारशी पद्यांतून गझल आले, तसा इंग्रजी पद्यांतून मुक्तच्छंद आला. इंग्रजी

पद्याचे मुख्य मुख्य विशेष केशवसुतांनीच मराठी पद्यामध्ये आणले होते एका श्लोकांत किंवा काव्यखंडांत चार चरणाऐवजी अधिक चरण व तेहि विषम-संख्याक चरण घालणें, व अशाप्रकारें काव्यखंडांतून रचनेचें स्वातंत्र्य घेणें, चरणसंख्येप्रमाणेच कमी अधिक लांबीचे चरण एकाच कडव्यांत घालणें, यमक-रचनेंत दोन दोन सलग येणाऱ्या ओळींच्या यमकांपेक्षा निरनिराळी यमक-रचना स्वीकारणें या गोष्टी केशवसुतांनी सुरू करून रूढहि करून टाकल्या पण मुक्तच्छंदापर्यंत मराठी कवितेला नेणे त्याना साधलें नाही. त्यांनी स्वतः तीन कविता मुक्तच्छंद-सदृश रचनेमध्ये लिहिल्या आहेत. तथापि मुक्तच्छंदाचा विशेष पुरस्कार असा त्यांत येत नाही. तो पुरस्कार विदर्भातील दोन कवि श्री. वा. ना. देशपांडे व श्री. आ. रा देशपांडे यांनी गेल्या दहापंधरा वर्षात केला आहे. इंग्रजी फ्री व्हर्स् (Free Verse) चा हा मराठी अवतार होय. याला मुक्त म्हणण्याचें कारण असे की सर्वसाधारण काव्यरचनेची बहुतेक सारीं बंधनं यात तोडून टाकली आहेत. यात यमके नाहीत, यमकामुळे होणारी चरणाच्या गटागटांची भावना यात होत नाही. एका चरणात अक्षरसंख्या किती असावी किंवा मात्रासंख्या किती असावी याविषयींहि निर्बंध नाही. म्हणून यांतील पंक्ति लांबीला कमी अधिक असतात. एका काव्यखंडांत म्हणजे कडव्यांत किती ओळी असाव्या यांविषयींहि मर्यादा नाही. सलग असा एक वाक्यार्थ संपला की कडवें संपतें. लघुगुरुत्वाचेंहि बंधन यात मानले जात नाही; तथापि मात्रासंख्येच्या दृष्टीने प्रत्येक अक्षर, व त्यात लघु अक्षरेंहि, दीर्घ मानण्याचें बधन बहुताशी मान्य झालेलें दिसतें. इतके असूनहि त्याला छंद म्हणण्याचे कारण त्यांत कांही सूक्ष्म अशी तालबद्धता असते, व पद्यात शब्द गद्याप्रमाणे व्याकरण-दृष्ट्या ठराविक क्रमाने न आले तरी चालतात, तसे या मुक्तच्छंदांतहि चालतात. उच्चारदृष्ट्या दीर्घ अशा पांच किंवा सहा अक्षरांच्या चरणकांनी यातील ओळ बनते. असे चरणक ओळीमध्ये १, २, ३ किंवा अधिकहि असू शकतील. पण २–३ चरणकांच्या ओळीच संख्येने अधिक असतात. पांच किंवा सहा असा अक्षरसंख्येचा विकल्प असल्याने तेंहि बंधन शिथिलच होय. पांच किंवा सहा अक्षरें याचा अर्थ दहा किंवा बारा मात्रा असा होतो. चरणकांतील अक्षर-संख्या तीन किंवा चार आणून आणखीहि स्वातंत्र्य कित्येक घेऊं पाहत आहेत. अक्षरसंख्येऐवजी मात्रासंख्याच प्रमाण मानावी असाहि प्रयत्न होऊन गेला

आहे. हें प्रमाण ज्याने त्याने आपल्या ुरतें निश्चित, परंतु इतरांपेक्षा निरनिराळें घेतलें तर (आणि असा प्रकार सध्या चालू आहे) बंधन असें मुक्तच्छंदाला कांहीहि उरणार नाही, व गद्यापेक्षाहि तो अधिक मुक्त होईल. पण मुक्तच्छंदा-पेक्षाहि गद्य हेंच अनुकूल वाटून कित्येक गद्यकाव्य लिहीत आहेत असेंहि दृश्य दिसतें. मराठी कवींना आज छंद, वृत्तें, जाति, गझल, मुक्तच्छंद व गद्य इतके सारे लेखनप्रकार अनेक उपप्रकारांसह उपलब्ध आहेत. अनुरूप अशा वाहनाच्या अभावीं आपलें काव्यलेखन स्थगित झालें आहे किंवा आपल्या भावनांचा कोंडमारा झाला आहे अशी तक्रार त्यांना प्रामाणिकपणाने करितां येईल असें वाटत नाही.

भावना व पद्यप्रकार—

या प्रकरणाच्या प्रारंभींच भावनेस अनुरूप अशा पद्यप्रकारामध्ये ती व्यक्त होत असते या मताचें दिग्दर्शन झालें आहे. कोणत्या भावनेस कोणतें वृत्त म्हणजे पद्यप्रकार अनुरूप आहे हें सांगणें खरोखर कठिण आहे. जेव्हा ओवी, अर्थात् वाङ्मयीन, प्रचारांत होती तेव्हा सर्व रसांचा परिपोष त्या ओवींत होतो हें मुक्तेश्वरादि लेखकांनी दाखवून दिलें. एका आर्यावृत्तांत महाभारतांतील सर्व रस कांही प्रमाणांत तरी उतरवणें शक्य आहे हें मोरोपंतांच्या आर्याभारतावरून दिसेल. संस्कृत वृत्तांमधून कांही कमी रसपरिपोष झाला किंवा मराठी मात्रा-वृत्तांतून कांही विशेष झाला असें म्हणतां येणार नाही. बराच भाग कवीच्या सामर्थ्याचा आहे. पण असें असूनहि प्रत्येक पद्यप्रकार प्रत्येक भावनेस वा विषयास सारखाच अनुरूप असतो असें म्हणणेंहि योग्य होणार नाही. त्यांत तरतमभाव हा असावयाचाच; व म्हणून विषयानुरूप वृत्तयोजना हा कविकौशल्याचा एक उल्लेखनीय असा विशेष समजला जातो. अक्षरगणवृत्तांबाबत अशी कांही चर्चा क्षेमन्द्राने 'सुवृत्ततिलक' या आपल्या ग्रंथामध्ये केली आहे. त्याच्या मताने सावेगपवनाचें–सोसाट्याच्या वाऱ्याचें वर्णन स्रग्धरा वृत्ताने चांगलें होतें; राजे लोकांची स्तुति शार्दूल विक्रीडितामध्ये शोभून दिसते; मंदाक्रान्ता हें वृत्त पाऊस व प्रवास यांना अनुरूप आहे; पृथ्वीचा उपयोग अधिक्षेप, क्रोध, धिक्कार यांना चांगला होतो; हरिणी औदार्यवर्णनाला योग्य होय; अनुष्टुभ् हा छंद शमोपदेशाकरिता उपयोगांत आणावा; वीररौद्ररसांच्या संकराला वसन्ततिलकावृत्त योजलें असतां

चांगलें. पुष्कळ वेळा यामध्ये कवीस असणाऱ्या पूर्वपरिचयाचा भाग असतो. मोरोपंतांनी केकावलींत पृथ्वीवृत्ताचा उपयोग क्रोध-धिक्काराकरिता विशेषसा केलेला नाही, प्रार्थनेकरिताच प्रामुख्याने केला आहे. केशवसुतांनी दोहा हा जोरदार ओजस्वी विषयाकरिता योजला आहे, त्यामुळे केवळ असेच विषय त्यांत यावेत अशी अपेक्षा निर्माण झाली. हिंदी वाङ्मयांत सर्वच प्रकारच्या विषयांकरिता तो योजिला गेला या गोष्टीकडे दुर्लक्ष झालें, तथापि शार्दूलविक्रीडित हें गंभीर विषयास अनुरूप आहे, व तोटकदोधक हीं वृत्तें नर्तनानुकूल मनोवृत्तीच्या वर्णनास योग्य होत हें कोणालाहि मान्य करावें लागेल. मुक्तच्छंदाचा उपयोग अमुकच एका विषयाकरिता करावा असा कोणी दण्डक घालून दिलेला नाही. तथापि आज तो गंभीर तत्त्वप्रतिपादनात्मक कवितेसच वापरला जातो व इतर विषयांस त्याचा विशेष उपयोग होत नाही हें आपण पाहतोंच. असा अनुभव आला की अर्थात् अमक्या विषयाला अमुक वृत्त योग्य किंवा अयोग्य हें स्थूल मानाने सांगतां येणें शक्य वाटतें. गझल् हे प्रेमगीतास विशेष योग्य वाटतात, वीररसाकरिता पोवाड्यांची चाल चांगली वाटते, सुनीताला शार्दूलविक्रीडितच जुळतें आहे, अशीं विधानें करितां येतात. मात्र याबाबत कोणताहि आग्रह धरणें इष्ट होणार नाही. समर्थ प्रतिभावान् कवि हीं अशीं बंधनें तोडूनहि काव्यरचना यशस्वी करून दाखवूं शकतो. काव्यकलेंत सुद्धा अखेर महत्त्व काय सांगितलें आहे यालाच अधिक आहे, तें कोणत्या वृत्तांत सांगितलें आहे याला कमीच.

संदर्भसूचि

प्रकरण १ लें

पृ. २ ओळ १ विभाति लावण्यमिवाङ्गनासु— ध्वन्यालोक, उद्योत १, कारिका ४.

पृ. २ ओळ २ प्रतीयमानच्छायैषा भूषा लज्जेव योषिताम्—ध्वन्यालोक, उद्योत ३, कारिका ३८.

पृ. २ ओळ ३ काव्यं...कान्तासंमिततया उपदेशयुजे —काव्यप्रकाश, उल्लास १, कारिका २.

पृ. २ ओळ ११ काव्यस्यात्मा ध्वनिः —ध्वन्यालोक, उद्योत १, कारिका १.

पृ. ३ ओळ ६ गद्यं पद्यं च मिश्रं च—काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ११.

पृ. ६ ओळ १९ शरीरं तावद् इष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली— काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक १०.

पृ. ६ ओळ २१ रसस्य अंगिनः यदङ्गं शब्दार्थौ, —काव्यानुशासन, अध्याय १, पृ. १७ (निर्णय.)

पृ. ६ ओळ २४ ये रसस्याङ्गिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः—साहित्य-दर्पण, परिच्छेद १, टीका-श्लोक २.

पृ. ६ ओळ २५ शब्दार्थौ मूर्तिराख्यातौ-प्र. रु. य. भूषण, पृ. ४२

पृ. ७ ओळ २ शब्दार्थौ सहितौ काव्यम् —काव्यालंकार, परिच्छेद १, कारिका १६.

पृ. ७ ओळ ३ ननु शब्दार्थौ काव्यम्– काव्यालंकार, अध्याय २, श्लोक १.

पृ. ७ ओळ ४ शब्दार्थौ सहितौ वक्रकविव्यापारशालिनी । बन्धे व्यवस्थितौ काव्यं– वक्रोक्तिजीवित, उ. १.

पृ. ७ ओळ ६ तददोषौ शब्दार्थौ सगुणौ अनलंकृती पुनः काऽपि —काव्यप्रकाश, उल्लास, १ कारिका ४.

पृ. ७ ओळ ९ वाक्यं रसात्मकं काव्यम्—साहित्यदर्पण, परिच्छेद १, कारिका ३.

पृ. ७ ओळ १५ विद्यानाथ, प्रतापरुद्रयशोभूषण, प्रकरण २, श्लोक २.

पृ. ७ ओळ १६ वाग्वैदग्ध्यप्रधानेऽपि रस एवात्र जीवितम्—अग्निपुराण ३३७.

पृ. १० ओळ १० वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते, वक्रोक्ति-जीवित, उन्मेष १, श्लोक ११.

पृ. १० ओळ १५-१६ सैषा सर्वैव वक्रोक्तिः अनयार्थो विभाव्यते ।
यत्नोऽस्यां कविना कार्यः कोऽलंकारोऽनया विना ॥
काव्यालंकार, परिच्छेद २, श्लोक ८५.

पृ. ११ ओळ १६ न तन्मुख्यं काव्यं । काव्यानुकारोऽह्यसौ ।—ध्वन्यालोक, उद्योत ३, टीका कारिका ४३.

प. ११ ओळ २५-२६ रीतिरात्मा काव्यस्य, विशिष्टा पदरचना रीतिः—काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, अधिकरण १, अध्याय २, सूत्रें ६-७.

पृ. १३ ओळ १५ औचित्यस्य-रसजीवितभूतस्य—
औचित्यविचारचर्चा, कारिका ३.

पृ. १३ ओळ १९-२० उचितं प्राहुराचार्याः सदृशं किल यस्य यत्
उचितस्य च यो भावः तदौचित्यं प्रचक्षते ॥
—औचित्यविचारचर्चा, कारिका ७.

पृ. १३ ओळ २३-२४ अनौचित्यादृते नान्यद्रसभंगस्य कारणम् ।
प्रसिद्धौचित्यबन्धस्तु रसस्योपनिषत्परा ॥
ध्वन्यालोक, उद्योत ३, टीका- कारिका १४.

पृ. १५ ओळ १-४ ध्वन्यालोक, उद्योत १, कारिका २-३-४.

पृ. १७ ओळ १२ रसः एव वस्तुतः आत्मा—
ध्वन्यालोकलोचना, पृ. २७ (निर्णयसागर)

पृ. १७ ओळ १३ अयमेवहि महाकवेर्मुख्यो व्यापारो यद्रसादीनेव मुख्यतया काव्यार्थीकृत्य तद्व्यक्त्यनुगुणत्वेन शब्दार्थानां चोपनिबन्धनम् ।
— ध्वन्यालोक, उद्योत ३, टीका-कारिका ३२.

पृ. २० ओळ २५ रमणीयार्थप्रतिपादकः शब्दः –
रसगंगाधर, आनन:१, दुसरा परिच्छेद.

पृ. २२ ओळ २ निर्दोषं गुणवत् काव्यं अलंकारैरलंकृतम्
रसान्वितम् ॥ –सरस्वतीकंठाभरण, परिच्छेद १
श्लोक २.

पृ. २५ ओळ १ Poetry is metrical composition –जॉन्सन्,
–कोश.

पृ. २५ ओळ २ Poetry, we will call, musical thought
– कार्लाइल–हीरोज् अँड हीरोवरशिप्, व्याख्यान ३रें,

पृ. २५ ओळ ३ The rhythmic creation of beauty.––पो,
The Poetic Principle.

पृ. २५ ओळ ५-६(१)कोर्टहोप्,The Liberal Movement in English Literature,
(२) डंटन्, 'एन्सायक्लोपीडिया ब्रिटानिका'मधील काव्यावरील लेख.

पृ. २५ ओळ १४ The language of the imagination and the passions.-Lectures on the English Poets,I

पृ. २५ ओळ १५ A vent for overcharged feeling or a full imagination––Lectures on Poetry.

पृ. २५ ओळ १७ The suggestion, by the imagination, of noble grounds for the noble emotions
—Modern Painters, Vol. III, Part IV.
Chap. I.

पृ. २५ ओळ १९ Expression of imaginative thought and feeling.

पृ. २५ओळ२२-२३ The art of uniting pleasure with truth by calling imagination to the help of reason.––Life of Milton.

पृ. २५ ओळ २४ The spontaneous overflow of powerful feelings.-Wordsworth.

पृ. २६ ओळ १ What is poetry but the thought and words in which emotion spontaneously embodies itself ?--Mill, Thoughts on Poetry and its Varieties.

पृ. २६ ओळ ४ The best words in the best order-Coleridge.

पृ. २६ ओळ ५ The art of employing words in such a manner as to produce an illusion—
—Macaulay, Essay on Milton.

पृ. २६ ओळ ७ The most delightful and perfect form of utterance that human words can reach—Arnold, The French Play in London, Mixed Essays.

पृ. २६ ओळ १२ Criftcism of life—Arnold, Essays in Criticism.

पृ. २६ ओळ १४ The best and happiest moments of the happiest and best minds—Shelley,

. २६ ओळ १७ The disimprisonment of the soul of fact—Carlyle.

पृ. २७ ओळ १९ Poetry is the antethesis of science—
—Coleridge.

प्रकरण २ रें

पृ. २९ ओळ २ काव्यं यशसे, अर्थकृते, व्यवहारविदे, शिवेतरक्षतये सद्यःपरनिर्वृतये,कान्तासंमिततयोपदेशयुजे-
काव्यप्रकाश –उल्लास १, कारिका २.

पृ. २९ ओळ ८ धर्मार्थकाममोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।
प्रीतिं करोति कीर्तिं च साधुकाव्यनिबन्धनम्–
भामह, काव्यालंकार, परि. १, श्लोक २.

पृ. २९ ओळ १० काव्यं सत् दृष्टादृष्टार्थे प्रीतिकीर्तिहेतुत्वात्–
वामन, काव्यालंकार, सूत्रें, १. १.५

पृ. २९ ओळ ११ ननु काव्येन क्रियते सरसानामवगमः चतुर्वर्गे–रुद्रट, काव्यालंकार, १–५

पृ. २९ ओळ १३ दुःखार्तानां समर्थानां शोकार्तानां तपस्विनाम् । विश्रांतिजननं काले नाट्यमेतन्मयाकृतम्-नाट्यशास्त्र, १-८०

पृ. ४४ ओळ १०–११ माडखोलकर, कला आणि कलावंत, शारदाविहार, पृ. २५३–५४

प्रकरण ३ रें

पृ. ४७ ओळ ७-९ नैसर्गिकी च प्रतिभा, श्रुतं च बहुनिर्मलम् ।
अमन्दश्चाभियोगोस्याः कारणं काव्यसंपदः ॥
–काव्यादर्श, १–१०३

पृ. ४७ ओळ १० शक्तिर्निपुणता लोकशास्त्रकाव्याद्यवेक्षणात् ।
काव्यज्ञशिक्षयाभ्यासः इति हेतुः तदुद्भवे ॥
–काव्यप्रकाश, १-३.

पृ. ४७ ओळ ११ प्रतिभास्य हेतुः । व्युत्पत्त्यभ्यासाभ्यां संस्कार्या ।
–हेमचंद्र, काव्यानुशासन, अध्याय १, पृ. ४, ५ (निर्णय॰)

व्युत्पत्त्यभ्याससंस्कृता प्रतिभास्य हेतुः ।–वाग्भट. काव्यानुशासन, अध्याय १, पृ. २ (निर्णयसागर),

पृ. ४७ ओळ १४ तस्य च कारणं कविगता केवला प्रतिभा ।
–रसगंगाधर, पृ. ८.

पृ. ४७ ओळ १५-१६ स्वास्थ्यं प्रतिभाभ्यासो भक्तिर्विद्वत्कथा बहुश्रुतता ।
स्मृतिदार्ढ्यमनिर्वेदो मातरोष्टौ कवित्वस्य ॥
–काव्यमीमांसा, अध्याय १०, श्लोक १

पृ. ४७ ओळ २४ पूर्ववासनागुणानुबन्धि प्रतिभानम् ।–
काव्यादर्श, १–१०४.

पृ. ४८ ओळ ८-१० शक्तिः कवित्वबीजरूपः संस्कारविशेषः । यां विना काव्यं न प्रसरेत्, प्रसृतं वा उपहसनीयं भवेत् ॥ –का. प्रकाश १-३.

पृ. ४८ ओळ १६ प्रतिभा नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा।
—काव्यानुशासन, पृ. २.

पृ. ४८ ओळ २४ काव्यघटनानुकूलशब्दार्थोपस्थितिः।
—रसगंगाधर, पृ. ८.

पृ, ४८ ओळ २८-२९ अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा प्रतिभा।
—अभिनवगुप्त, ध्वन्यालोकलोचना, पृ. २९.

पृ. ४९ ओळ ७ मनसि सदा सुसमाधिनि विस्फुरणमनेकधाभिधेयस्य
अक्लिष्टानि पदानि च विभान्ति यस्यां असौ शक्तिः
—काव्यालंकार, पृ. १५.

पृ. ४९ ओळ १४ सहजोत्पाद्या च सा द्विधा।-काव्यालंकार, पृ. १६.

पृ. ५७ ओळ ७ स्फुरन्ती सत्कवेर्बुद्धिः प्रतिभा सर्वतोमुखी॥
—वाग्भटालंकार, १-४.

पृ. ६३ ओळ २-२० काव्यानुशासन, अध्याय १; पृ. ८—१५
(निर्णयसागर).

प्रकरण ५ वें

पृ. ८७-८८ रसस्वरूपवर्णन साहित्यदर्पणांत पुढीलप्रमाणे आहे.
सत्त्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मयः
वेद्यान्तरस्पर्शशून्यो ब्रह्मास्वादसहोदरः
लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित् प्रमातृभिः
स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्यते रसः
रजस्तमोभ्यामस्पृष्टं मनः सत्त्वमिहोच्यते॥
—परिच्छेद ३, का. २-३-४

पृ. ८९ ओ. २७-२८ पानकरसन्यायेन चर्व्यमाणः। —का. प्रकाश, चतुर्थ उल्लास.
चित्रपानकरसधूपगुडमोदकस्थानीयविचित्रचर्वणा-
पदं भवति.॥ —ध्व. लोचना, पृ. ६२.

पृ. ९० ओळ १० चित्तद्रवीभावमयः ह्लादो माधुर्यमुच्यते—साहित्य-दर्पण, ८–२

ओजः चित्तस्य विस्ताररूपं दीप्तत्वमुच्यते
—साहित्यदर्पण, ८–४

पृ. ९१ ओळ १४-१८ विभावानुभावस्य व्यभिचारीसयोगाद्रसनिष्पत्तिः—नाट्यशास्त्र, ६–३२

पृ. १०२ ओळ ४ यथा नराणां नृपतिः शिष्याणां च यथा गुरुः
एवंहि सर्व भावानां भावःस्थायी महान् इह—
नाट्यशास्त्र, ७–१२

पृ. १०३ ओळ २१ रसविमर्श, पृ. ११३ ते १२७ पाहा.

पृ. १०३ ओळ २५ विरुद्धैरविरुद्धैर्वा भावैर्विच्छिद्यते न यः-दशरूपक,४-३४

पृ. १०४ ओळ ४ रसविमर्श, पृ. २५७–५८.

पृ. १०५ ओळ १३-१४ काव्यालोचन, पृ. १३४–१३५
रसविमर्श, पृ. २४७, २५७

पृ. १०८ रसविमर्श, पृ. २५३–५४

प्रकरण ६ वें

पृ. ११४ ओळ ९ तृषा शुष्यत्यास्ये पिबति मधुरं स्वादु सलिलं। क्षुधार्तः सन् शालीन् कवलयति शाकादिवलितान्। प्रदीप्ते कामाग्नौ सुदृढतरमाश्लिष्यति वधूं। प्रतीकारो व्याधेः सुखमिति विपर्यस्यति जनः —भर्तृहरि

पृ. ११८ ओळ २५ काव्यप्रकाश, चतुर्थ उल्लास, पृ. १०५ (झळकीकर प्रत)

पृ. ११९ ओळ ८ चर्वणाव्यापाररसनीयरूपो रसः – ध्व. लोचना, पृ. १५ (निर्णय०)

पृ. ११९ ओळ ११ रसास्वादः काव्यगतविभावादिचर्वणाप्राणः,
—ध्व. लोचना, पृ.५६

पृ. ११९ ओळ १४ तन्मयीभवनोचितचर्वणाप्राणतया (रसःप्रतिपद्यते)—ध्व. लोचना, पृ. ५७

पृ. १२०–२३	चमत्कृतिवरील विवेचनाकरिता 'सौंदर्यशोध आणि आनंदबोध' या ग्रंथांतील पृ. २६३ ते २६९ यांवरील विवेचन व तेथे दिलेले संदर्भ पाहावे.
पृ. १२३–१२६	अधिक विवेचनाकरिता 'सौन्दर्यशोध आणि आनंद-बोध', पृ. २०८ ते २२१ पाहा.
पृ. १२९ ओळ ३	समग्र केळकर, साहित्यखंड, पृ. ४३.
पृ. १२९–१३०	पुनःप्रत्ययाच्या सविस्तर विवेचनाकरिता 'साहित्य आणि संसार' या प्रा. फडके यांच्या पुस्तकांतलि पृ. १०–११, पृ. १६ पाहा.
पृ. १३१–१३२	प्रत्यभिज्ञेच्या विवेचनाकरिता 'शारदाविहार', पृ. १०७ ते ११२ पाहा.
पृ. १३३ ओळ १४	लोकशिक्षण, एप्रिल, १९३८.
,, ओळ १७–१९	एफ. एल. ल्यूकस्, Tragedy, पृ. ५२.

प्रकरण ७ वें

पृ. १३६	विश्वनाथमताच्या विवेचनाकरिता साहित्यदर्पण, परिच्छेद ३, श्लोक ४ ते ८ आणि त्यांवरील वृत्ति पाहावी.
पृ. १३८	नव्य विद्वानांच्या मताकरिता रसगंगाधर, पृ. २६ वरील विवेचन पाहावें. (निर्णयसागर प्रत)
पृ. १३८-३९	रामचंद्र आणि गुणचंद्र, नाट्यदर्पण, विवेक २, कारिका १०९.
पृ. १३९-१४०	दोन मनांची उपपत्ति, साहित्यप्रकाश, दा. ना. आपटे, पृ. १४२-४३.
पृ. १४१ ते १४४	'कॅथार्सिस्'च्या विवेचनाकरिता बुचर्चें अरि-स्टॉटल्च्या पोएटिक्स् वरील पुस्तक पाहावें.
. १४६-१५४	करुणरसाच्या विविध उपपत्तींकरिता ल्यूकस् यांचें Tragedy वरील पुस्तक पाहावें.

प्रकरण ८ वें

पृ. १५६ ओळ २५ रीङ् गताविति धातोः सा व्युत्पत्त्या रीतिरुच्यते, — भोज, सरस्वतीकंठाभरण, २·२७

पृ. १५७ ओळ ७-८ रीतिरात्मा काव्यस्य। विशिष्टा पदरचना रीतिः —का. लं. सूत्रें, १.२.६३-६४.

पृ. १५७ ओळ १३ पदसंघटना रीतिः अंगसंस्थाविशेषवत्—साहित्यदर्पण, परि. ९, श्लोक १.

पृ. १५७ ओळ २० Walter Pater, Essay on Style, Appreciations.

पृ. १५८ ओळ १ अस्त्यनेको गिरा मार्गः सूक्ष्मभेदः परस्परम्— काव्यादर्श. परि० १, श्लोक ४०
तद्भेदास्तु न शक्यन्ते वक्तुं प्रतिकविस्थिताः काव्यादर्श, परि० १, श्लोक १०१

पृ. १६१ ओळ ६ रसाद्यनुगुणत्वेन व्यवहारोऽर्थशब्दयोः
औचित्यवान् यः ताः एता वृत्तयो विविधाःस्मृताः — ध्वन्यालोक, उद्योत ३, का. ३३

पृ. १६१ ओळ १४ Vritti rather has in view the effect produced by a literary composition upon the mind of the reader or hearer,. —का. दर्श, टीपा परि० १

पृ. १६३ संघटनेच्या विवेचनाकरिता ध्वन्यालोक, उद्योत ३ पाहा.

पृ. १६४ ओळ ४ काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते— काव्यादर्श, परि० २, श्लो० १

पृ. १६५ ओळ १५ साहित्यदर्पण, परि० १०, श्लोक १ व त्यावरील टीका.

पृ. १६७ ओळ १२ काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ६.

पृ. १७२ ओळ १९ काव्यादर्श, परि० १, श्लोक ७३

पृ. १७३ ओळ १२ Practical Criticism, पृ. १९१.

पृ. १७६ ओळ ९ (१) साहित्यदर्पण, विश्वनाथ, परिच्छेद ८, श्लो. २
(२) काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ३.

पृ. १७६ ओळ २५ काव्यादर्श, परिच्छेद १,
पृ. १७७ ओळ १५ नाट्यशास्त्र, अध्याय १६, श्लोक १८.
पृ. १७८ ओळ १० काव्यालंकारसूत्र, ३ १-२१.
पृ. १७९ ओळ ६ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ६९.
पृ. १७९ ओळ ९ काव्यालंकारसूत्र, ३-१-२२.
पृ. १८० ओळ १९ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ८०.
पृ. १८१ ओळ २ नाट्यशास्त्र, १६-९९.
पृ. १८१ ओळ ८ काव्यालंकारसूत्र, ३-१-५.
पृ. १८१ ओळ १२ सरस्वतीकंठाभरण, १-७५.
पृ. १८१ ओळ १४ रसगंगाधर, पृष्ठ ५८ (निर्णयसागर).
पृ. १८१ ओळ १७ काव्यप्रकाश, उल्लास ८, कारिका ४.
पृ. १८२ ओळ २ काव्यालंकारसूत्र, ३-२-२, रसगंगाधर पृ. ६०-६१ (निर्णय०)
पृ. १८२ ओळ २४ काव्यादर्श, १ ७६.
पृ. १८२ ओळ २६ नाट्यशास्त्र, १६-१०२.
पृ. १८३ ओळ ४ काव्यालंकारसूत्र, ३-२-१३.
रसगंगाधर पृष्ठ ६० (निर्णयसागर).
पृ. १८३ ओळ १४ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ७९.
पृ. १८३ ओळ १९ काव्यालंकारसूत्र, ३-११-२३.
पृ. १८४ ओळ २५ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ४३.
पृ. १८७ ओळ ११ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ४७.
पृ. १८९ ओळ १ रसगंगाधर, पृ. ५९.
पृ. १८९ ओळ १३ नाट्यशास्त्र, १६-१०३.
पृ. १८९ ओळ १६ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ८५.
पृ. १९० ओळ ७ काव्यालंकारसूत्र, ३-१-२५.
पृ. १९० ओळ १३ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक ९३.
पृ. १९० ओळ २३ सरस्वतीकंठाभरण, परिच्छेद १, श्लोक ८४.
पृ. १९२ ओळ १२ काव्यप्रकाश, उल्लास ८, श्लोक ६८-६९.

प्रकरण ९ वें

पृ. १९६ ओळ २३ मुख्यार्थहतिः दोषः रसश्च मुख्य : तदाश्रयाद्वाच्यः।
उभयोपयोगिनः स्युः शब्दाद्याः तेन तेष्वपि सः
—काव्यप्रकाश उल्लास ७, का. १

पृ. १९७ ओळ ५ साहित्यदर्पण, परि० ७, श्लोक १

पृ. १९७ ओळ १२ गुणविपर्ययात्मानो दोषाः-काव्यालंकारसूत्र, २-१-१.३

प्रकरण १० वें

पृ. २३४ ओळ ७ काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते-
काव्यादर्श, परि० २, श्लोक १

पृ. २३४ ओळ ११ गुणानिर्वृत्त्या काव्यशोभा । तस्याश्चातिशयहेतवो
अलंकाराः—का. लं. सूत्रे, अधि० ४, अध्याय १

पृ. २३४ ओळ १६ शब्दार्थयोरस्थिरा ये धर्माः शोभातिशायिनः—
सा. दर्पण, परि० १०, श्लोक १

,, ,, २३ अस्थिरा इति नैषा गुणवदावश्यकी स्थितिः- ,, ,,

पृ. ,, ,, २६ अभिधानप्रकारविशेषाः एव अलंकाराः-अ. सर्वस्व
पृ. ८

पृ. २३५, ,, २ अनंताहि वाग्विकल्पाः। तत्प्रकारा एव अलंकाराः
ध्वन्यालोक, पृ. २१० (निर्णय०)

पृ. २३५, ओळ १३ उभौ एतौ अलंकार्यौ, तयोः पुनरलंकृतिः।
वक्रोक्तिरेव वैदग्ध्यभङ्गीभणितिरुच्यते ।- (व. जीवित,)
१—११

पृ. २३७, ओ. २०-२२; कविप्रतिभात्मकस्य विच्छित्तिविशेषात्मकस्या-
लंकारत्वात् ।—अ. सर्वस्व, टीका—पृ. १४४.

पृ. २३९, ओळ ६ न तत् मुख्यं काव्यं। काव्यानुकारोऽह्यसौ ।—
ध्वन्यालोक, उद्योत ३, कारिका ४३.

पृ. २४९, ओळ ६ एवंच विभावनाविशेषोक्त्यसंगतिविषमाधिकव्याघाता—
तद्गुणाः पृथगलंकारत्वेन न वाच्याः ॥—का. शासन,
पृ. २७२.

पृ. २५० ओळ १५ श्लेषः सर्वासु पुष्णाति— काव्यादर्श, परिच्छेद २
पृ. २५४ ओळ २३ काव्यालोचन, पृ. ३२२-३३०. आणि परिशिष्ट.

प्रकरण ११ वें

पृ. २६० ओळ २१ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक १३.
,, ,, ओळ २४ काव्यालंकारसूत्रें, १-३-२७.
पृ. २६२ ओळ १ निरुक्त, अध्याय ७, खंड १–५.
पृ. २६९ ओळ १६ काव्यादर्श, परिच्छेद १, श्लोक १४.
पृ. २८५ ओळ ४ सुनीतिविचार, काव्यविचार, पृ. ४६.
पृ. २९६ ओळ २१ रस्किन्, Of the Pathetic Fallacy

सूचि

(सूचना— अगदीच किरकोळ स्थळाचा उल्लेख येथे केलेला नाही.)

अक्षरगणवृत्तें, ३२७-२९
'अग्निपुराण,' ७
अजविलाप, २९१, २९३
अत्रे, प्र. के. ३१३
अधिकपदत्व, २१६-१९
अनभिहितवाच्यत्व, २१५-१६
अनवीकृत, २१८-१९
अनुचितार्थत्व, २१९-२२१
अनुभाव, ९२-९४
अनुष्टुभ्, ३३३
अप्पय्य दीक्षित, ६९, २६३
अप्रतीतत्व, २०८-२११
—आधुनिक प्रकार, २१०-११
अप्रयुक्त, २०८-९
अभंग, २७२-७३
अभवन्मतयोग, २२१-२२
'अभागी कमल,' ३००
अभिधा, ७०, ९५
—व्यापक, ८४
अभिधामूल व्यंजना, ८०-१
अभिनवगुप्त, १७, ५७, १००,
१०२-३, ११९-२०
अभ्यास, ६२-६४
अमरु, २७१
अर्थव्यक्ति, १७२-७४
अर्धसम वृत्तें, ३३४
अलंकार, ८, ९
—विचार, २३३-२५७
—महत्त्व, २३३-३४
—कल्पना, २३४-३५
—अतिशयोक्ति, २३५-३६
—कृत्रिमता, २३६-३७
—काव्यात स्थान, २३८-३९
—की विभ्रम, २३९-४१
—मुख्य वर्ग, २४१
—शब्दालंकार, २४१-४२
—अर्थालंकार, २४३
—साम्यमूल, २४३-४६
—विरोधमूल, २४६-४९
—शृंखलामूल, २५०-५१
—वाक्यरचनामूल, २५१-५२
—तर्कन्यायमूल, २५२-५३
—मूलतत्त्व, २५३-५४
—संख्येवर आक्षेप, २५४-५५
अवाचकत्व, २०८-९
अशुद्धता, २०६-७
अश्लीलता, २२२-२२५
—व्याख्या, २२२-२३

—तीन प्रकार २२३-२५
ॲँटिगोनी, १४७
ॲरिस्टॉटल्, ९६, १३५, १४१,
१४३, १४५
'आई',१५५
आगाशे, ग. ज. २३१, २९१
आनंद, ११२-११६
—कवीचा, ११२-११७
—क्रीडेचा, ११३-११४
—निर्मितीचा, ११५
—आत्माविष्काराचा, ११५-१६
—रसिकाचा ११६-११७
आनंदवर्धन, १, १४-१५, १७,
६८, १९६, २३२-३४,
२३९,२६३.
आपटे, दा. ना. १३९-१४०
आपटे, ह. ना. १२५, १२७,
१४४-४५, १५१
'आबराई', ३००
आर्नोल्ड, मॅथ्यू २६, ३५, ४२
आर्यागीति, ३३३-३४
आवर्तनें, ३२८-२९
'ऑथेल्लो,' ३५, १०५, १४६,
१४८
'उत्तररामचरित,' ३५, ८६,
१३४, १४५,१४७, २३१
उदात्तीकरण, १४२
उदारता, १८२-१८४
उद्देशिका, २९३-९४
उद्भट, ८, ६९, २४९
उमर खय्याम, ३१५
'एकच प्याला,' १५५, २३१
एकनाथ, २७३
'एकावली,' ३१५
ओजस्, १८०-८२
—अर्थगुण, १८२
ओवी, २७२--७३, ३३०--३३२
औचित्य, १३--१४
कणिका, ३१५
कथाकाव्य, २९८--३०१
करुणरसविचार, १३५-१५५
'करुणविलास,' १
'कला', ३००
कविगीत, २७७
कॅथार्सिस्,१३५,१४१-४३,१४५
कानिटकर, गो. वा. ३१७
कान्ति, १८९--९०
कार्लाइल, २५--२६
कालिदास, ३०--३१, ३४, ९९
१५८, २९१
काव्य
—व्याख्या, ४
—आत्मा, २, ४–७,
—शरीर, २-६
काव्यकारण, ४७-६७
—अभ्यास, ६२-६४
—शारीरिक स्वास्थ्य, ६४–६५
—मानसिक, ६५

—परिस्थिति
—प्रतिभा, ४७–५६
—स्फूर्ति, ५६-५७
—उत्प्रेक्षा, ५७-५८
—व्युत्पत्ति, ५९-६२
—भावनात्मकता, ५९
'काव्यकिरीट,' ३९०
काव्यजीवित, २, ७
काव्यदोष, १९४–२३२
काव्यप्रकार, २५८-३१८
—वर्गीकरणाच्या दोन पद्धति, २५९-६०
—जुने संस्कृत भेद, २६०-६१
—वर्गीकरणाचें आणखी एक तत्त्व, २६१-६२
—प्राचीन मराठी, २७२-७६
—अर्वाचीन मराठी, २७६-३१८
—आत्मनिष्ठ, २६१
—वस्तुनिष्ठ, २६१-६२
—अनिबद्ध, २७१-७२
काव्यप्रयोजन, २८-४६
—जुन्या कल्पना, २८-२९
—अर्थप्राप्ति, २९-३१
—यश, ३१-३२
—अशुभनिवारण, ३२-३३
—व्यवहारविज्ञान, ३४-३६
—उपदेश, ३६-३७
—आल्हाद, ३७-३९
—समाधान, ३९
—पलायन, ३९-४०
—इच्छापूर्ति, ४०–४१
—जिज्ञासापूर्ति, ४१–४२
—आत्माविष्कार, ४२–४४
—उद्बोधन, ४४-४५
—धर्ममोक्ष, ४५-४६
काव्यलक्षण, १-२७
—इंग्रजी कल्पना, २२-२६
—लयबद्धता, २४-२५
—भावना, कल्पना, २५-५६
काव्य व पद्य, ३१९
काव्यानंदमीमांसा, ११२-१३४
'काही तरी', २१३
'किंग् लियर्', १४९
कीर्तिकर, का. र. २९१
कुंटे, म. मो. १७८
कुतूहलपूर्ति, १३४
कुन्तल, ७, ९-१०, ६७, १२०, २३५
कुलकर्णी, कृ. पा. १३२
कुसुमाग्रज, ३१६
'केकावलि,' १८६
केवलानंद, १३६-३८
केशवसुत, १६, ५०, ६७, ७३-७६, ७९, १८४, १८७, २००, २६२, २७९, २८४, २८८, २९४-९५, ३१०, ३१२, ३१५
केळकर, द. के. १०५, २५४

केळकर, न. चिं. १०८, १२९
केळकर, य. न. २००
कोर्ट्होप्, २५
कोल्रिज्, २६
कोल्हटकर, श्री. कृ. ८०-१
क्रमभंग, २२९
क्रॉसलड्, २८६
क्रोचे, ११६, १४२
क्लिष्ट, २११-१२
खंडकाव्य, २७०-७१, २९९-३००
खरे, वा. वा. २९५
खाडिलकर, कृ. प्र. ३२३
खापर्डे, ब. ग. ३१७
गझल्, ३३४-३३५
गडकरी, रा. ग. ७६, १२७, १७३, १८२, १८४, १९०, २००, २५७, ३२३,
गण, ३२८
गद्य, ३
गद्यकाव्य, ३१७-१८
'गर्व-पूर्वग्रह,' १०५
'गंगावर्णना,' १८८
गिरीश, २९४-९५, ३०४, ३०८
गीतक, २७६
'गीतांजलि,' ३१७
गुण, १५६-१९३
—कल्पना, १६३-१६५
—आणि दोष, १६५-६६
—आणि अलंकार, १६५
—इतर, १९१
—संख्या, १६७, १९२-९३
—आत्म्याहून भिन्न, १६६
गेयता, ३२०-२६
—चें तत्त्व, ३२५
गोखले, द. ल. २३८
गोखले, ह. स. ३१०, ३१५
'गोदागौरव,' १७४, २१९
गोवर्धन, २७१-७२
गोविंद कवि, १०८, २१९
ग्राम्यता, २२५
ग्रे, २९३, ३१३
चतुर्दशपदी, २८८
चंद्रशेखर, १६५, १७४-७५, १८४, २१९
चमत्कृति, १२०-१२३
चर्वणा, ११८-१२०
चर्वणा (शक्ति), ९६
चापेकर, श्री. नी. २७७, २८८, ३१५
चिंतामणिपेठकर, १८८, २९५, २९७
छंद, ३२७, ३३०-३३,
—मुक्त, ३३५-३७
जगन्नाथ, १, ३, २०-१, ३३, ६९, ८८, ९५, १०२, १२०-२१, १३८, १७७, १८१-८३,

१८८, १९७-९८, २४९-५०, २६३-६४.
जयदेव, ९, ३०, २७१
' जयमंगला, ' ३००
जयरथ, २३७--३८
—अलंकारव्याख्या, २३७
जानपद काव्य, ३०३—३०७
जावडेकर, शं. द. २९, ४५
जॉन्सन्, २५,
जिज्ञासा, १५३
जिज्ञासापूर्ति, १३३—३४
जीवनलहरी, ३१६—१७
जेस्पर्सन्, ३२३
टाका, ३१५
टागोर, र. ३१५, ३१७
टिळक ना. वा. ५०, ९९, २१९, २७६, २८४, २९१, २९४
टेनिसन्, ६४, २१८, २३१, ३००
डाण्टे, ३०, २८५
डी क्विन्सी, २२
तळवळकर, गो. ३१५
ताटस्थ्य, १२६, १२९
तात्पर्यार्थ, ८५
तादात्म्य, १२६, १२९
ताम्बे, भा. रा. ७८, १८२, २८४, ३०१—२.
तुकाराम, २८३
त्रुटित काव्य, ३१४—१७
दण्डी, २—३, ६, ८, १२, २०, ४७, ६९, ९९, १५७, १६२, १६८, १७२, १७९-८५, १८७, १८९-९०, २३४, २३६, २५०, २६०, २६९
दत्त, ३०९
' दमयंतीस्वयंवर ', २३१
' दशकुमारचरित ', २
' दशरूपक ', १०२
दासोपंत, २७३
दूरान्वय, २२७
देशपाडे, आ. रा. ३३६
देशपाडे, डॉ. कमलाबाई, ३०८
देशपाडे, वा. ना. ३३६
' दोन मनें ', १३९
दोष, १९४-२३२
—रसदोष, २३१-२३२
—व्याख्या, १९६
ध्वनि, १४—१६, ७९—८०
—पद्धति, १७
ध्वनिकार, १४, १८—१९, ६८ ८३, ८५, २६४
ध्वन्यालोककार, ११, १४, २०, १०८, १६१-१६३, २३५
' नकुलालंकार, ' ३११
नरेंद्र, २७३
नाखवागीतें, ३०६
नागेश, २२४—२५, २३१, २७४
नाट्यकाव्य, ३०२

नाट्यगीत, ३०१-३०२
' नाटयदर्पण, ' १३८
नारायण, १२१
निकोल्, १४९
निरंजनमाधव, २७४
निसर्गकाव्य, २९४-९८
—विषय, २९५-९७
—जुनीं सृष्टिवर्णने, २९७–९८
निहतार्थ, २०८–२०९
नीत्शे, १४६
न्यूनपदत्व, २१४–२१५
पटवर्धन, मा. त्र्यं. १६, ७९, १३३, १८२, १८४, १८८, २०९, २८८, ३०९, ३११, ३१५
' पण लक्षात कोण घेतो, ' १४४-१४५, १४७, १४९,
पतजालि, १३९-१४०
पदें, २७३
पद्य, ३
पद्यप्रकार, ३२६-३३७
—त्याची परंपरा, ३२६
पराजपे, शि. म., ३२३
पॅथेटिक् फॅलसी, १९०, २९६
पादपूरण, २२८
पारखी, २९५
पुनरुक्ति, २१८-२१९
पुनःप्रत्यय, १२९-१३२
पेटर्, १५७
पेट्रार्क्, २८५-२८६
पो, २५
पोप्, ३३
पोवाडे, २७५-२७६, २९८, ३०१
प्रतिभा, ४७-५६
—प्राचीनाची कल्पना, ४७-५०
—अलौकिकत्व, ५०-५१
—वेडाची बहीण, ५२-५३
—अपूर्वनिर्मितिक्षम प्रज्ञा, ५३-५४
प्रतिभा-ग्रहणधारण, ५४
—स्मरण, ५४-५५
—निवड, ५५
—मूळ कल्पना, ५५-५६
प्रत्यभिज्ञा, १३१-१३३
प्रसाद, १६७-१७१
—हानीचीं कारणे, १६९-१७१
—अर्थगुण, १७१-१७२
फडके, ना. सी. २९, ४५, १२९
फिरदोसी, ३०
' बन्दीशाळा', २३२, ३००
बर्न्स्, ३०६-३०७
बाण, ३०
बायरन्, ३३
बालकवि, १७९, २१८, २८४, २९४, २९६
' बाष्पाजलि, ' २३१
बिल्हण, ३३

बी, १७१, १८२, १८४
बुचर, १४३
बेलवलकर, श्री. कृ. १६१
ब्राउनिंग्, ३३,६४, ३०१,३०२
ब्राउनिंग् मिसेस्, ३३,२८५
भक्तिरस, १०९-१११
भट्टनायक, ८३
भट्टलोल्लट, ८४
भरत, १७, २९, ९१, ९९, १००, १०१, १०९, १६२, १६५, १६८, १७७, १८२, १८३, १८९, २३३
भर्तृहरि, ३०, ११४, २७१, २८२
भवभूति, २, ३०, ३१, १००, १५८, २३१
भामह, ७, ८, १०, २९, ६९, १५९
भारूड, २७३
भावगीत, २७६-२८४
—नामचर्चा, २७६-२७८
—स्वरूप, २७८-२८१
—आणि संस्कृत वाङ्मय, २८१-२८२
—आणि मराठी काव्य, २८२-२८३
—आणि इतर काव्यप्रकार, २८३-२८४
भावना (शक्ति), ९५
भास्कर, २७३
भोज, २२, १००,१५८,१६१, १७१,१७८, १८१, १८७, १९१, १९३
मधुसूदनसरस्वती,१००, १०९
मध्वमुनीश्वर, २७३
मम्मट, २, ७, ८, १०, ११, २१,२२, २८, २९,३०,३२, ३४, ३६, ३७, ४७, ४८, ६९,८८, ९९, ११९, १२०, १२३, १६०–१६१, १६२, १६८, १८१, १९२–९३ १९६–९८, २३३, २३६, २६३
मनोहर, २२०
मयूर, ३२
मराठी काव्य,
—लेखनशैथिल्य, १९८–९९
महाकाव्य, २६९–२७०, ३००,
महाभारत, ३५
महिमभट्ट, ६९
मॅक्बेथ्, ३५, १०५, १२५
माघ, २९७
माटे, श्री. म. २५, ३१९
माडखोलकर, ग. त्र्यं. ४४
मात्रावृत्तें, ३२९–३०
माधवानुज, १६५, २००, ३०८
माधुर्य, १७४–१७९,
—कल्पना, १७४

—अर्थगुण, १७६
—म्हणजे उक्तिवैचित्र्य, १७७
मिल्, २५
मिल्टन्, ३०,६४,१४२, २८५, २८६
मुकुंदराय, २७३
मुक्तच्छंद, ३१८, ३३५–३७
मुक्तेश्वर, २७३, २७४, २९७, २९८
मेकॉले, २६
'मेघदूत', ३५, २३२, ३१२
मोगरे, २९१, ३११
मोरोपंत, १८५, १८८, २०४, २७४, २९८
यतिभंग, २०२–३
यमकदोष, २०३–२०४
यशवन्त,१६, ७८,१५५,२७९, २९४, २९५, ३००
यास्क, २६२
रघुनाथपंडित, ९९, २३१, २७४, २९७
रविकिरणमंडळ, २११, २७७, २८४, २८८
रस, १६,
—हाच आत्मा, १७
—व लालित कला, १९, २०
रसविचार, ८६–१११
—महत्त्वाचे मुद्दे, ८७
—स्वरूप आणि कार्य, ८७, ८८
—रसकल्पना, ८९-९१
—निष्पत्तिप्रक्रिया, ९१, ९२
—रसप्रक्रिया, ९४–९९
—लोल्लटमत, ९५
—शंकुकमत, ९५
—भट्टनायकमत, ९५-९६
—अभिनवगुप्तमत, ९६-९७
—नवीन मानसशास्त्राचें मत, ९८-९
—रससंख्या, ९९ ते १०१
—रसाची कसोटी, १०१
—गौणप्रधानभाव, १०७-१०९
—रसव्यवस्था-वैयर्थ्य— १०६-१०७
—रससंख्यानिर्णय, १०७
—रसास्वाद, ८६, ८७
'रसगंगाधर,' १२०
'रसवन्तीची जन्मकथा,' ३१९
रस्किन्,२५, ४४, १९०, २९६
राजशेखर, ४७, ६४, ६५, १५८
—कर्पूरमंजरी, १५८
—काव्यमीमांसा, १५८
'राजा शिवाजी' १७८
रानडे, ग. ह. ३२५
रानडे, श्री. बा. २८६, २८९
रामचंद्र आणि गुणचंद्र, १३८
रामजोशी, २४३
रामदास, २१९, २७४, ३१२

रॉझेटी, २८५
रिचर्ड्स्,१८, १२३, १४४–४५
१७३,
रीति, ११, १२, १३
—वैदर्भी, १२, १५८
—गौडी, १२, १५८
रीति, १५६-१६०.
—समानार्थक शब्द, १५६
—व्याख्या, १५७.
—संख्या, १५७-५९
—ध्येयभूत, १५९
—गौण, १५८, १५९
रुद्रट, ७, २९, ४९,६९, १००
रुबाया, ३१५
रुय्यक, ६९, २३४
—' अलंकारसर्वस्व ' २३४,
२५३
रूपगोस्वामी, १०९
रूसो, १५०, १५१
रेंदाळकर, १७९
लक्षणा, ७३-७७
लागू, रा. कृ. २७७, ३१०
लावण्या, २७५ ७६
लिमये, ना. गं. ३१२
लेंभे, २३१ ३२, २९१
लेसिंग्, १४२
लोंब्रोसो, ५२
ल्यूकस्, १४४, १५३
वक्रोक्ति ९-१०, ११
वर्ड्स्वर्थ्, २५,४३,६४, १६८,
२६२, २८५, २९४
वॅट्स् डंटन्, २५
वाग्भट, ४७, ४८, ५७
वाटवे, के. ना. १०४, १०५,
१०८
वामन, ८, ११, १२, २०,२१,
२४,२९,१५७, १५९, १७१,
१७७, १७८, १७९, १८१,
१८२, १८३, १९७, २२२,
२२५, २३४, २६०, २७३,
२७४, २९८
वाल्मीकि, ३२४
विठ्ठल, २२५, २७४
विडंबन, ३११-१३
विद्यानाथ, ६, ७
विनायक, १६५
विनोदी काव्य, ३११-३१४
विंचेस्टर्, १४९
' विरहतरंग ', ३००
विरुद्धत्व, २२५
विरेचन, १४२
विरोध—
—शब्दनिष्ठ विरोध,२४७-४८
—आर्थ विरोध,२४८
विलापिका, २९१-९३
—संस्कृत वाङ्मय, २९१-९२
—आधुनिक विलापिकांचें मूळ,
२९२

—मर्यादा, २९३
विषम समास, २०७
विषम वृत्तें, ३३४
विश्वनाथ, ६, ७, १७, १९, २०,६९,१००, १०२,१२०, १२१, १३६, १५७, १५८, १५९, १६२, १६५, १६८, १८१, १९२, १९७, १९८, २३४
वृत्तभंग, १९९-२०२
वृत्ति, १६०, १६३
'वेणीसंहार,' २३२
वैणिक, २७६
व्यंजना—७७-८४
—अभिधामूल, ८०-८१.
—लक्षणामूल, ८२-८३;
व्यभिचारी भाव, ९२ ९४
व्युत्पत्ति, ५९-६२
शब्दशक्ति, ६८-८५
—त्रिविध, ६९
शब्दालंकार, २५५-५७
शशांक, ३१७
'शशिमोहन', ३००
'शाकुंतल,' १३४
शाहिरी काव्य, २७५-२७६
शॉपेन्हॉवर, १४६
शिशुगीतें, ३०९-३११
शुद्धीकरण, १४२
शेक्सपियर, ५३, १२५, १२७, १४९, २८५-८७
शैली, २६, २७९
शोकान्तिका, १३५,१४५,१४६, १४९—५४
शोकावर्त, २३१
श्रीधर, २७३
श्रुतिकटुत्व, २०४-६
श्लेष, १८४-१८७
—अर्थगुण, १८६-१८७ २४९—५०
संकेत, ७०, ७३
संघटना, १६३,
संदिग्धता, २११—१३
संधिविश्लेष, २०८,
समधातता, १२३-२५, १४५, १४६
समता, १८७-१८९
समवृत्तें, ३३४
समाधि, १९०-९१
'सरस्वतीकंठाभरण', ३
साठे, शंकर. ३१७
साधारणीकरण, ९६
सामराज, २७४
'साहित्यदर्पण,' ३
'सीतास्वयंवर,' २३१
'सुधारक,' ३११
सुनीत, २८४-९१
—इतिहास, २८५
—बाह्यांग, २८५-८६

—दोन विभाग, २८६-८७
—विषय, २८७-८८
—नामचर्चा, २८८-८९
—अंध नुकरण, २८९-९०
‘ सुरतरंगिणी,’ २३२
‘ सुवृत्ततिलक,’ ३१९
सौकुमार्य, १७९-८०
स्तोत्रे, २७४,
स्त्रीगीतें, ३०७-९
स्थायीभाव, १०२-१०४
स्पेन्सर्, ह. ११३
स्फूर्ति, ५६-५७
स्वानितक, २८८
स्वास्थ्य, ६४-६५
हॅझालिट्, २५
हॅम्लेट्, ३५, १२५, १४८, १५५, १९३
हार्डी, १३३, १४४, १४९
हेगेल्, १४७
हेमचद्र, ६, २२, ४७—४९, ६९
ह्यूम्, १५१
क्षेमेंद्र, १३, १४, १२०, १२२, ३१९
—‘औचित्यविचारचर्चा,’ १२०
ज्ञानेश्वर, १०८, १७७, २४४, २७३
ज्ञानानंद, ११७-११८