THE BOOK WAS DRENCHED

UNIVERSAL LIBRARY
OU_192260
UNIVERSAL LIBRARY

-या प्रक-
ळ 'सतारीचे
ो सुचवीन. हे
राहवणार नाही

OUP—391—29-4-72—10,000.

OSMANIA UNIVERSITY LIBRARY

Call No. M 86 K95R Accession No. M 1137

Author [illegible]

Title [illegible] 1952

This book should be returned on or before the date last marked below.

रसग्रहण

कला व स्वरूप

लेखक

प्रा. गो. म. कुलकर्णी, एम्. ए.

प्रस्तावना

प्रा. रा. श्री. जोग, एम्. ए.

स्कूल अँड कॉलेज बुकस्टॉल, कोल्हापूर.

प्रकाशक
दा. ना. मोघे, बी. ए.
कोल्हापूर

सर्व हक्क स्वाधीन
प्रथमावृत्ति १९५२
किंमत ३॥ रुपये

मुद्रक
वसंत काणे
रोहिणी मुद्रणालय
९२७ सदाशिव, पुणे २.

अनुक्रमणिका

प्रास्ताविक १–५

काव्यसृष्टीचें अपूर्वत्व १, काव्याविषयीचे गैरसमज व उपेक्षा २, उपेक्षेचीं कारणें ४.

रसिक ६–१२

रसिकाचें काम ६, रसिक व सामान्य वाचक ७, रसिकाची जबाबदारी ८, रसिक श्रोत्यांचा कवींनीं केलेला गौरव ९, रसिकाच्या अंगीं आवश्यक असलेले गुण १०, रसिक हा ज्ञान-संपन्न असावा लागतो ११, रसिक व सहृदय १२.

रसग्रहणाचें स्वरूप १३–२४

रसग्रहण शास्त्राची जरूरी १४, रसग्रहणाची महती १५, रसग्रहण आणि कलानिर्मिति १५, रसग्रहणाचा उगम १६, रसग्रहण म्हणजे भाष्य १७, रसिकानें घेतलेल्या विविध भूमिका १८, रसिकाची खरी भूमिका १८, रसग्रहणांतील रस १९, रसग्रहणाला स्वास्थ्याची जरूरी २०, रसग्रहण म्हणजे रसप्रदर्शन २०, रसग्रहण म्हणजे टीका नव्हे २१, रसग्रहण म्हणजे हृदयसंवाद २२, रसग्रहणांतील अनेक घटक २३.

कलाविचार २५–३४

कलेचा जन्म २५, कलेचें कार्य २६, कलेच्या मागची प्रेरणा २७, कलानंद व ज्ञानानंद २८, कुतूहल पूर्ति २९, दुःखद घटनापासून होणारा आनंद ३०, गाण्याने श्रम वाटतात हलके ३१, सर्व कलांचें अंतिम ध्येय एकच ३२, कलांतील परस्पर साम्य ३३, कला प्रकारांचीं कारणें ३४,

काव्यकला आणि तिचा जनक ३५–५५

काव्याचें प्रयोजन ३६, विशिष्ट वृत्तीची निर्मिति ३७, कवीची भूमिका व देश, काल, परिस्थिति ३९, बदलती अभिरुचि ४०, मोठ्या लोकांचें होणारें अनुकरण ४०, जीवनपद्धतींतील स्थित्यंतर व काव्य ४१, कलेंत होणारा अपरिहार्य बदल ४२, महाकाव्याचा लोप ४३, भावगीताचा जन्म ४३, ऐतिहासिक दृष्टिकोनाची आवश्यकता ४४, कविचरित्र ४५, कविचरित्राचा काव्याशीं संबंध जोडतांना घ्यावयाची खबरदारी ४६, परिहास विजल्पित ४६, कविचरित्र म्हणजे क्षुद्र खासगी घटना नव्हेत ४८, चारित्र्य ४८, कविचरित्रामुळें काव्यावर पडणारा प्रकाश ४९, कवींचें भावजीवन ५०, ' कवि तो होता कसा आननीं ?' ५०, लेखकाची भूमिका न समजल्यानें होणारे गैरसमज ५१, टीपांची उपयुक्तता ५२, प्रामाणिक मतभेद ५३, काव्याची खरी कसोटी–रसात्मकता ५४.

काव्याचें अंतरंग ५६–८३

रसनिष्पत्ति ५६, रसदोष ५७, जुन्या रसव्यवस्थेचा अपुरेपणा ५८, भावगीत व रसात्मकता ५९, रसाविषयींची आधुनिक कल्पना ६०, एक उदाहरण ६०, वाङ्मयीन क्षोभ-निर्मिति व तिचें वैशिष्ट्य ६२, कांहीं उदाहरणें ६३, काव्याचे विषय ६७, कल्पकता व तिचें अपूर्वत्व ६७, कालाप्रमाणें कल्पनेच्या योजनेंत पडणारा फरक ६८, कलात्मक कल्पना व सत्य ६९, कल्पकता व वास्तवता ७१, कल्पनांतर्गत वास्तवता ७२, रूपक ७४, प्रतीक ७५, काव्यांत कल्पकतेचें स्थान ७६, काव्याचा विचाराशीं असलेला संबंध ७८, विद्वत्व व कवित्व ७८, आधुनिक काव्यांतील विचारप्रकटन ८०, काव्यगत विचार व शास्त्रीय सत्य ८०, भावना, कल्पना व विचार यांचें मिश्रण ८१.

काव्याचें बाह्यांग ८४–१२६

काव्याचें बाह्यांग : त्यांत समाविष्ट होणाऱ्या गोष्टी ८४, अंतरंग सौंदर्यांत बाह्यांगाचें महत्त्व ८५, गद्य व पद्य ८६, छंदोबद्धता व भावनाजागृति ८७, छंदोमयता व गतिमानता ८९, वृत्त आणि विषय ९०, वृत्ताकडे पाहण्याची योग्य दृष्टि ९१, शब्दालंकार : यमक व अनुप्रास ९२, यमकानुप्रासांचें काव्यांतील कार्य ९३, श्लेष ९५, अर्थालंकार व त्यांची इष्टानिष्टता ९६, आधुनिक प्रतिक्रिया ९८, अलंकारावरील आक्षेप ९८, अलंकार व साधेपणा ९९, कृत्रिमतेचा आरोप ९९, अलंकार भावनेला मारक ? १००, अलंकाराचें अभिव्यक्तीस होणारें साहाय्य १०२, अलंकार व सौंदर्यवृद्धि १०४, सूचकता १०६, सूचकतेचें रसनिर्मितीस होणारें साहाय्य १०७, रूपकात्मक काव्य व ध्वन्यर्थ १०९, सूचकता व क्लिष्टता ११०, भाषा ११०, शब्दार्थ संबंध १११, भाषासामर्थ्याचें गमक ११२, सदोष भाषा ११३, प्रसाद गुण ११४, काव्य आणि संगीत ११५, गेयता म्हणजे माधुर्य नव्हे; ११६, नादमाधुर्याची उदाहरणें ११७, ओज ११८, काव्यदोष १२०, दोषांचे अनेक प्रकार १२२, दोषांचा भाषेशीं संबंध १२३, लेखनशैली १२४, औचित्य १२४, शैलीला असलेली मानसिक गुणांची आवश्यकता १२५.

“ कौशल्य सारें रचनेंत आहे ” १२७–१५९

रचनेचीं त्रिविध अंगें १२८, पार्श्वभूमि १२८, निसर्गाचा पार्श्वभूमीसाठीं केलेला उपयोग १३०, वातावरण १३१, विशिष्ट उल्लेखामुळें निर्माण होणारें वातावरण १३१, संवादी वातावरण १३४, वातावरणास साहाय्यक होणाऱ्या गोष्टी १३५, पौराणिक व ऐतिहासिक दाखले १३७, वर्णनें १३८, ओघ १४०, प्राचीन व अर्वाचीन वर्णनांतील फरक १४१, वर्णनांतील सहेतुकता १४२, शब्दचित्रें १४४, सूक्ष्मता १४५, व्यक्तिदर्शन १४६, पुनरुक्ति १४७, ध्रुवपद व भावगीतरचना

१४८, शीर्षक व त्याच्या विविध तऱ्हा १५१, शीर्षका-वरील आक्षेप १५२, कवितेचा आरंभ १५३, शेवट १५४, सांकेतिक शेवट १५६, बैठक १५७, मांडणीच्या विविधतेची आवश्यकता १५८.

काव्यप्रकार १६०–१७३

वर्गीकरणाचें तत्त्व १६२, स्त्रीगीत १६२, शिशुगीत १६३, जानपदगीत १६५, वर्गीकरणास मांडणीचें तत्त्व अधिक उप-योगी १६६, विडंबन काव्य १६७, वृत्तानुसारी काव्यप्रकार १६८, तंत्रभेदामुळें मांडणींत होणारा बदल १६८, कलास्वाद घेतांना लक्षांत घ्यावयाच्या गोष्टी १७१, शेवट नव्हे प्रारंभ १७२.

रसग्रहणाचे कांहीं नमुने १७४–२०८

रसग्रहण हें तंत्ररहित असतें १७४, आरंभाची मांडणी १७५, मध्य व शेवट १७५, कवितेंतील आशयाकडे पाहण्याचे भिन्न भिन्न दृष्टिकोन १७६, रसग्रहणाचा मुख्य भर १७७, प्राचीन काव्याचें रसग्रहण १७८, पुढें दिलेल्या रसग्रहणांचा हेतु १७९. सतारीचे बोल १८०. पांखरा येशील कां परतून ? १९०. अजुनि चालतोंचि वाट १९६. संध्याकाळीं उमललेली कळी २०३.

रसग्रहणापूर्वी

एका तपापूर्वीचे माझे शिष्य आणि त्यानंतरच्या कालांतील स्नेही प्रा. गो. म. कुळकर्णी यांनीं रसग्रहणविषयक आपले अनुभवाचे बोल प्रस्तुत पुस्तकाच्या रूपानें वाचकांना सादर केले ही फार चांगली गोष्ट झाली. हें काम करण्यास ते अधिकारी आहेत यांत मला तरी शंका नाहीं. कवि म्हणून ते लोकांस फारसे परिचित नसले, तरी ते चांगलें काव्य लिहितात हें मला माहीत आहे. काव्यास्वाद कसा घ्यावा हें सांगावयास निघालेल्या माणसास काव्य कसें लिहितात याची अनुभवानें कल्पना असावयास पाहिजे हें कांहीं आवर्जून सांगावयास नको. पण प्रा. कुळकर्णी हे मला आणखी एक दृष्टीनें अधिकारी वाटतात. ते काव्य लिहित असले तरी कवि म्हणून प्रसिद्धि मिळविण्याची धडपड अथवा प्रयत्न त्यांनीं केव्हांच केला नाहीं, व म्हणून कवि होण्याच्या कार्यांत अपयश आल्यामुळें त्यांचा टीकाकार झाला असें घडलें नाहीं. कवीपेक्षां रसिक होण्याचीच संवय त्यांनीं अंगीं बाणवल्यामुळें त्यांच्या रसास्वादांत इतर कवींची किंवा त्यांच्या काव्याची हजेरी घेण्याची वृत्ति शिरलेली नाहीं. आणखीहि एक गोष्ट त्यांच्याबद्दल येथें सांगावयास पाहिजे. रसास्वादास अनुकूल अशी मनोवृत्ति त्यांनीं संपादिलेली असली तरी केवळ रसिकत्वानें आकुलित होऊन ते हें काम करीत नाहींत. त्यामुळें सत्काव्य कोणतें व असत् काव्य कोणतें हें त्यांच्या चटकन् लक्षांत येतें, अपशब्द कोणते, वृत्तभंग कोठें आहे, अर्थहानि कोठें झाली आहे हें त्यांच्या सहज ध्यानांत येतें, व म्हणून कोणत्याहि कृतीचें त्यांनीं केलेलें मूल्यमापन बहुतांशीं बिनचूक असतें. प्रा. कुळकर्णी यांच्या प्रसिद्धिपराङ्मुख वृत्तीनें रसग्रहणविषयक चर्चात्मक लेखन करण्याचा त्यांचा अधिकार त्यांच्या निकटच्या स्नेह्यांखेरीज इतरांना माहीत झालेला नाहीं. या पुस्तकाच्या रूपानें त्यांनीं रसिकांच्या पुढें यावयाचें एकदांचें ठरविलें याबद्दल मी त्यांचें अभिनंदन करितों.

कोणत्याहि कवितेचें आपल्यापुरतें रसग्रहण करणें ही गोष्ट कांहीं कमी काठिण नाहीं. तें कसें करावें हें दुसऱ्यांना सांगणें हें तर त्यापेक्षांहि अनेक

पटींनीं अवघड आहे. आज रूढ असलेल्या अर्थानें रसग्रहण म्हणजे केवल रसास्वाद नव्हे; केवल रसास्वादासाठी आस्वादविषय असलेल्या कृतीशीं तन्मय होऊन ती वाचणें यापेक्षां अधिक फारसें कांहीं करावें लागत नाहीं, व त्यावेळीं जें काहीं घडतें तें अनुकूल भावनानुभवापेक्षां विशेष अधिक असण्याचें कारण नाहीं. हें रसग्रहण अथवा हा रसास्वाद 'स्वार्थ' म्हणजे केवळ स्वत:पुरता व स्वत:करितां असतो. त्यांत आस्वादविषयाचें 'निर्विकल्प' ज्ञानहि पुरेसें होईल. तें करीत असतां विषयगत दोषांचीच काय, पण गुणांचीहि वेगळी अशी जाणीव असण्याची आवश्यकता नाहीं; साहित्याचें शास्त्र माहीत असण्याचें कारण नाही; किंबहुना आपल्या रसग्रहणाची अथवा रसास्वादाची वाच्यताहि न झालेली चालेल. 'स्वार्थानुमान' जसें आपलें आपल्याशीं करून स्वस्थ बसतां येतें, तसेंच 'स्वार्थ' रसग्रहणहि आपलें आपल्याशींच करितां येते. पण रसग्रहणाचा हा अर्थ व्यवहारामध्यें रूढ नाहीं. तेथें तें केवळ 'स्वार्थ' रहात नसून 'परार्थ' करावें लागतें; आणि मग 'परार्थानुमानाला' 'व्याप्तिमूलक हेतू'चें यंत्र उभारावें लागतें, तसेंच कांहीसें रसग्रहणाचें तंत्र तयार होऊं लागतें. मग हें रसग्रहण 'निर्विकल्प' न राहतां 'सविकल्पक' होऊं लागतें. म्हणजे असें कीं मग रसिक वाचक हळू हळू, कळत न कळत, आस्वादविषयाचें पृथक्करण करूं लागतो. त्याचें अंतरंग कोणत्या स्वरूपाचें आहे, त्यांतील आशय काय आहे, त्या आशयास कोणत्या प्रकारचा आकार लेखकानें दिला आहे, त्या आकाराचें सौंदर्य कोणकोणत्या कारणांनीं आलें आहे, त्यांतील गुण कोणते, शब्दयोजना आणि अलंकारयोजना कशी व किती साधली आहे, इत्यादि एक ना दोन विचार त्याच्या मनांत प्रथमत: येतात, आणि मग शब्दरूपानें तोंडी वा लेखी स्वरूपांत आविर्भूत होतात. आज रसग्रहण म्हणतात तें याला. रसग्रहण म्हणजे रसिक वाचकानें दुसऱ्यांकरितां आस्वादविषयाचें साकल्यानें आणि सर्व अंगांनीं केलेलें सौंदर्यदर्शन असाच अर्थ त्या शब्दास

आज प्राप्त झाला आहे. या सौंदर्यदर्शनांत येणारे अनेक विचार या पुस्तकांत सविस्तर आलेले आहेत.

कोणत्याहि कृतीच्या सौंदर्यमीमांसेंत स्थूल मानानें अंतरंगविचार व बहिरंगविचार हे अपरिहार्यपणें येतात. यामुळेंच या विषयींची लेखकानें केलेली चर्चा इतर चर्चेपेक्षां विस्तारानें अधिक झाली आहे हें स्वाभाविक आहे. अंतरंग-सौंदर्याविषयींच्या चर्चेत साहजिकपणेंच रसात्मकता, विचार-गौरव आणि कल्पनासौंदर्य या तीन घटकांची चर्चा प्रामुख्यानें येते. कोणत्याहि कृतीचें बहिरंग महत्त्वदृष्ट्या अंतरंगापेक्षां गौण असूनहि त्यांत तपशीलाचा विचार अधिक येत असल्यानें बाह्यांगविचारानें बराच भाग व्यापलेला दिसेल. काव्याचें स्थूल रूप जें छंदोवृत्तादि तें, यमकादि शब्दालंकार, अर्थालंकार, प्रसादमाधुर्यादि गुण, भाषा व तिची व्यञ्जकशक्ति, इत्यादि विचार या प्रकरणांत आला आहे. याच, स्वरूपाचा, पण जरा वेगळा विचार त्यापुढील प्रकरणांत लेखकानें केला आहे, व त्यांत निसर्ग, वातावरण, पौराणिक व ऐतिहासिक निर्देश, उपक्रम व उपसंहार इत्यादि रचनाविषयक विचार आणला आहे. एवढा तांत्रिक विचार करूनच लेखक थांबलेला नाहीं. कोणतेंहि काव्य संपूर्णपणें समजण्यास कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचें ज्ञान उपयोगी पडतें; म्हणून काव्य व त्याचा जनक यांच्या परस्पर संबंधाविषयी एवढेंच नव्हे तर एकंदर काव्य आणि इतर कला याची प्रक्रिया कशी चालते, व काव्यनिर्मितीपाठीमागें असणारी कवीच्या मनाची बैठक कोणत्या स्वरूपाची असते याविषयींचाहि ऊहापोह ग्रंथकर्त्यानें प्रारंभींच केला आहे. शेवटीं आपली चर्चा केवळ तात्त्विक राहूं नये म्हणून प्रा. कुलकर्णी यांनीं नमुन्यादाखल चार सुप्रसिद्ध कवितांचें आपल्या दृष्टीनें रसग्रहण करूनहि दाखविलें आहे. सारांश, आपलें विवेचन संपूर्ण आणि उपयुक्त व्हावें याबद्दल त्यांनीं शक्य ते प्रयत्न केलेले आहेत.

पण रसग्रहणाचें एक ठरीव तंत्र असतें असें त्यांनाहि म्हणावयाचें नाहीं. वेगवेगळया काव्यकृतींत सौंदर्याचे सारेच घटक उपस्थित असतात असें नाही. त्यांची भूमिका, रचना व हेतु हेहि अगदीं ठरीव असत नाहींत. तेव्हां रसग्रहणाहि अगदीं यंत्रांत घालून काढल्यासारखें करतां येणार नाहीं हें त्यांनीं दृष्टीआड केलेलें नाहीं. रसिकाच्या मनोरचनेप्रमाणें काव्याचें

रसग्रहणाहि भिन्नभिन्न होऊं शकेल. पण असें असलें तरी तत्संबंधीं वस्तुनिष्ठ दृष्टीनेंहि कांहीं चर्चा करणें शक्य असतें; म्हणून रसग्रहणविषयक चर्चा होऊं शकते. अशी चर्चा करणें हाच या ग्रंथलेखनाचा हेतु असल्याने या ग्रंथांतील लेखन आग्रही, सांचेबंद असें न करतांहि उपयुक्त झालें आहे. लेखकाच्या डोळयापुढें अर्थात् शालेय विद्यार्थी नाहीं. सामान्य प्रौढ वाचकाच्या दृष्टीनें हें विवेचन केलें असल्यानें तें सर्वांनाच उपयुक्त ठरेल अशी आशा आहे.

रसग्रहणाची ही चर्चा साहजिकच अर्थग्रहण गृहीत मानूनच केली आहे. 'काव्यं पठितं, अर्थो न ज्ञात:' अशासारख्याचें रसग्रहण कसें करावें हें अर्थात् ते सांगत नाहींत. अर्थग्रहणाशिवायहि रसग्रहण करण्याची आजकालच्या कांहीं रसिकांना अवगत असणारी कला त्यांना माहीत नसावी असें दिसतें. काव्याचा अर्थच कसा समजून घ्यावा याची एखादी गुरुकिल्ली त्यांनीं सांगितली असती, तर आजच्या जमान्यांत ती बरीच उपयोगी पडली असती. तात्त्विक दृष्टया अर्थग्रहण व रसग्रहण हें एक-कालिकच असतें हें खरें; पण त्याबरोबर अर्थग्रहण निर्विघ्नपणें व्हावें लागतें हेंहि तितकेंच खरें. पण कोणत्या का कारणामुळें असो, आजच्या काव्याचें अर्थग्रहण ही बरीच कष्टाची बाब होऊन बसली आहे. प्रा. कुलकर्णी यांनी रसग्रहणाकरितां निवडलेल्या कविता पाहिल्या म्हणजे अर्थग्रहण ते गृहीतच धरितात असें दिसतें. तें अर्थात् युक्तच होय. अर्थ-ग्रहणाबाबतचें साहाय्य आवश्यक तरी नसतें, नाहींतर निष्फळ तरी ठरतें.

'रसग्रहण कसें करावें' असा प्रश्न परीक्षार्थी विद्यार्थी अनेक वेळां करि-तात. त्यांना एकदम उत्तर देणें कठिण असतें. त्यांना आतां प्रा. कुलकर्णी यांच्या पुस्तकाचें नांव सांगून वाटेला लावतां येईल. पण या पुस्तकाची खरी गरज विद्यार्थीजगताच्या बाहेरच्या वाचकांनाच आहे. प्रा. कुलकर्णी यांनीं हाच वाचक आपल्या नजरेपुढें प्राधान्यानें ठेविलेला आहे. त्या वाचकाकडून या ग्रंथाचें स्वागत चांगल्या प्रकारें व्हावें अशीच इच्छा कोणीहि वाङ्मयभक्त करील. त्याच्या हातीं प्रा. कुळकर्णी यांचा पहिला-वहिला ग्रंथ सोपवून मी बाजूला सरतों.

१६।६।१९५२ —रा. श्री. जोग

निवेदन

' रसग्रहण म्हणजे काय ? व तें कसें करावयाचें ? ' हा प्रश्न शाळा-कॉलेजांतील विद्यार्थ्यांकडून वारंवार विचारण्यांत येतो. याविषयींची त्यांची कल्पना संदिग्ध असल्यामुळें या प्रश्नाची चर्चा करतांना त्यांना बऱ्याच अडचणी येतात. या अडचणींचें निराकरण करणारें पुस्तक मराठींत नसल्यामुळें प्रस्तुतचा प्रयत्न केला आहे. तो कितपत यशस्वी झाला आहे, हें वाचकांनींच ठरवावयाचें आहे.

प्रस्तुत पुस्तकाचें नांव ' रसग्रहण-कला व स्वरूप ' असें असलें तरी सारे ललितवाङ्मय प्रकार डोळयासमोर ठेवून हें लिहिलेलें नाहीं. एकाच पुस्तकाच्या मर्यादेंत तसें करणें शक्यच नसल्यामुळें व रसग्रहणाचा उल्लेख भावगीतात्मक कवितेच्या संदर्भातच विशेष येत असल्यामुळें आधुनिक मराठी भावगीत हा प्रमुख घटक कल्पून प्रस्तुतचें विवेचन केलें आहे. (नवकाव्याचीं मूल्यें व स्वरूप अद्यापि निश्चित नसल्यामुळें नवकाव्याचा प्रस्तुत ठिकाणीं विचार केलेला नाहीं.)

शाळा-कॉलेजांतील प्रौढ विद्यार्थी वर्ग व काव्याचा होतकरू वाचक दृष्टीसमोर ठेवून प्रस्तुत पुस्तक लिहिलेलें असल्यामुळें विवेचन फार ' शालेय ' किंवा फार तात्त्विक न होईल अशी शक्य तितकी खबरदारी घेतलेली आहे. उदाहरणांचा वापर याच दृष्टीनें केला आहे. रसग्रहणाची स्पष्ट कल्पना यावी म्हणून तात्त्विक विवेचनानंतर कांहीं रसग्रहणाचे नमुनेहि मुद्दाम दिले आहेत. या बाबतींत कांहीं कालक्रम ठेवावा व विविध प्रकारच्या कवितांच्या रसग्रहणाचे नमुने द्यावे अशी मूळ योजना होती पण तात्त्विक विवेचनामध्येंच बरीच पृष्ठसंख्या खर्ची पडल्यानें नाइलाजानें ती योजना मागें ठेवावी लागली. प्रस्तुत पुस्तकाची उपयुक्तता वाचकांना

पटल्यास पुढेंमागें या पुस्तकाचा पूरक भाग म्हणून हीं रसग्रहणें स्वतंत्र-पणें छापण्याचा विचार आहे.

प्रस्तुत पुस्तक लिहिण्याची कल्पना निघाल्यापासून तों तें प्रसिद्ध होईतोंपर्यंत माझे मित्र प्रा. श्री. र. भिडे, प्रा. वि, बा. इनामदार, श्री. राजाभाऊ कैंभावी व शशिकांत पुनर्वसु यांचें मला अनेक प्रकारांनीं सहाय्य झालें आहे. या सर्वांच्या सहकार्याखेरीज हें पुस्तक प्रकाशांत आलेंच नसतें.

प्रस्तुत पुस्तकाचें हस्तलिखित गुरुवर्य प्रा. रा. श्री. जोग यांनीं वेळांत वेळ काढून वाचलें व अनेक उपसूचना केल्या एवढेंच नव्हे तर प्रकृतीचें अस्वास्थ्य असतांहि माझ्यावरील लोभामुळें प्रस्तावना लिहून मला उप-कृत केलें आहे.

प्रकाशनाच्या दृष्टीनें अत्यंत प्रतिकूल असलेल्या प्रस्तुतच्या काळांत या पुस्तकाच्या प्रकाशनाची जबाबदारी श्री. दामूअण्णा मोघे यांनीं घेतली व त्यांचे सहकारी श्री. प्र. ज. पाध्ये यांनीं ती आपुलकीनें पार पाडली. या सर्व मंडळींचा मी अतिशय ऋणी आहे.

ज्यांच्या वाङ्मयकृतींचा उपयोग प्रस्तुत पुस्तकासाठीं मी करून घेतला त्यांचे व ज्यांनीं पुस्तक वाचून अभिप्रायरूपानें मला उत्तेजन दिलें त्या सर्वांचे मी मनःपूर्वक आभार मानतो.

पुस्तकांत राहिलेल्या अनेक मुद्रणदोषाबद्दल वाचकांची क्षमा मागण्या-खेरीज तूर्त दुसरें कांहीं करतां येण्यासारखें नाहीं. वाचकांनीं कांहीं उपयुक्त सूचना केल्यास लेखक फार आभारी होईल.

१ ऑगस्ट १९५२
गोडबोले मळा, विजापूर.

—गो. म. कुलकर्णी

शुद्धिपत्र

(प्रयत्न करूनहि अनेक मुद्रणदोष राहिलेले आहेत. फक्त महत्त्वाच्या मुद्रणदोषांचाच खाली निर्देश केला आहे.)

पान	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
१	१	स्वयंवराच	स्वयंवराचा
२	७	अनन्य परतंत्रता	अनन्यपरतंत्रा
२	२०	पिपासिनैः	पिपासितैः
४	१२	कवीहि	कवींनींहि
९	११	कोमेला	कोंभेला
१०	पहिली	रसरज्ञ	रसज्ञ
१६	१२	वाटतें	वाटतो
२९	३	प्रवेश	प्रदेश
३७	७	संस्कृत शास्त्र साहित्यकारांनीं	संस्कृत साहित्य-शास्त्रकारांनीं
३७	९	काव्यंयशसे-इ. श्लोक ❋	

❋ तो असा वाचावा :—

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये ।
सद्यः परनिर्वृतये कान्तासंमिततयोपदेशयुजे ॥

पान	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
४०	१८	सिद्धांताप्रमाणें कमर बारीक असणें हे शब्द गाळावे	
,,	२०	तफावत असते. यापुढें कमर बारीक असणें हे शब्द वाचावे.	
४६	खालून दुसरी	आप गा	आपगा
५२	पहिली	श्रील	श्लील
५८	१७	रसो	रसः
८४	मथळा	बाह्याग	बाह्यांग
९३	२०	सभवे	संभवे
९३	खालून ३ री	मनाहारिणी	मनोहारिणी
९४	१	पीतामरंद	पीतां मरंद
९४	६	जल-मार्जन-	जन-मार्जन-

पान	ओळ	अशुद्ध	शुद्ध
९५	१	वंशीं नादतटी	वंशी नादनटी
९५	२	कामपुटीं	वामपुटीं
९५	४	सुखतुटी	सुखलुटी
९५	,,	जरी	जटी
९७	६	मध्यें	मधें
१०८	२	चिकित	चकित
१०९	१५	प्राण्यांचीं	वस्तूंचीं
११०	शेवटची	वाचं अर्थो	वाचमर्थो
१११	१४	आहे	नाहीं
११४	४	जनु	जन
,,	५	परीक्षित	परीक्षिति
१२४	७	प्रयुक्तः श्च	प्रयुक्तश्च
१२७	खालून ४ थी	रसाकर्षक	रसापकर्षक
१३४	८	राऊळ	राऊळें
१३७	१०	त्या	तीं
१४३	२	येना.	ये ना
,,	खालून ४ थी	निळया गऽ	गऽ शेवटीं वाचावें
,,	शेवटची	ढवळाढवळी	ढवळी ढवळी
१४९	१०	संभ्रामात	संभ्रमांत
१५१	१८	कौंचवध	क्रौंचवध
१५४	खालून ५	राहि काय !	राहिल कार्य काय !
१६०	मथळा	काव्य प्रकार	काव्यप्रकार
१७२	१२	दाख,	दोख-
१७६	५	होईलकवितेचा	होईल. कवितेचा
१८५	१८	पुटपुटलाही	पुटपुटलोंही
२०३	१	आपुल्याशीं	अपुल्याशी
,,	४	दाविशि	दाविशी

रसग्रहण

कला व स्वरूप

"कांठोकांठ भरूंद्या प्याला, फेस भराभर उसळूं द्या
प्राशन करितां रंग जगाचे क्षणोक्षणीं ते बदलूं द्या."

— केशवसुत.

प्रास्ताविक : : १

काव्यसृष्टीचें अपूर्वत्व

काव्य किंवा कविता हा शब्द कानी पडल्याबरोबर स्वयंवराचा थाट; अप्सरांचें नृत्य; कोकिलांचें कूजन; अमृत मधुर पाण्यांनीं भरलेलीं व कमलांनीं खचलेलीं सरोवरें; मेघाकडे डोळे लावून बसलेले चातक; चंद्र पानाकरितां आतुर झालेले चकोर; प्रणयी जनांचे संदेश वाहून नेणारे मेघ; कामी जनांना विद्ध करणारे मदनबाण; वसंत ऋतूनें बहरलेली पुष्पवाटिका; गगनचुंबी पहाड; तारकाखचित आकाश; इच्छित वस्तु देणारे चिंतामणी; कल्पतरू; कामधेनु; सुंदर स्त्रियांच्या वदनकमलांभोंवतीं रुंजी घालणारे भृंग; शारदीय चंद्रप्रकाशानें पाझरून जाणारे चंद्रकांत मण्यांचे प्रासाद; 'अंगें भिजलीं जलधारांनीं' असें म्हणत म्हणत वर्षा ऋतूंत एकमेकांना बिलगणारीं प्रणयी जोडपीं; डमरू डुमडुमत व शूल खणखणत येणारा रुद्र;

क्रांतीचा जयजयकार करीत फांसावर चढणारे वीर; परमेश्वराच्या चरण-स्पर्शासाठीं तळमळणारे भक्त; रत्नांच्या राशीच्या राशी असलेली गुहा; मृतबाळाला मांडीवर घेऊन ' राजहंस माझा निजला ' असें म्हणणारी माता;......इत्यादि अपूर्व व विविध वस्तूंचा एक भव्यपट आपल्या मनासमोर उभा राहतो. विश्वामित्राच्या प्रतिसृष्टीला तुच्छ लेखणाऱ्या, प्रतिक्षणाला नवीन सौंदर्य निर्माण करणाऱ्या; नियतिकृत नियमरहिता, अनन्य परतंत्रता, नवरसरुचिरा, ल्हादैकमयी अशा ह्या सृष्टीचें महत्त्व कोठवर वर्णावें ? परंतु आश्चर्याची गोष्ट ही कीं, या दिव्य व अपूर्व अशा काव्यसृष्टीकडे आपलें जेवढें लक्ष वेधलें जावें तेवढें वेधलें जात नाहीं. व्यवहारांत काव्याची उपेक्षाच केली जाते. कारण काव्याभोंवतीं गैर-समजांचें मोठें रान माजलें आहे. एका बाजूला काव्याचें हें अपूर्व वैभव व दुसऱ्या बाजूला त्याची होणारी उपेक्षा आपल्या मनाला जाणवल्या-शिवाय रहात नाहीं.

काव्याविषयींचे गैरसमज व उपेक्षा

कोणत्याही कलेचा तात्कालिक शारीरिक गरजा भागविण्याच्या दृष्टीनें प्रत्यक्ष असा कांहीं उपयोग होत नसल्यामुळें उपयुक्ततावाद्यांचा व व्यवहारपंडितांचा कलेवर बराच रोष असलेला दिसून येतो. कला म्हणजे अव्यवहार्यता व निरुपयोगीपणा असें त्यांचें समीकरण असतें. इतर कलांपेक्षां विशेषत: वाङ्मयकलेवर, त्यांतल्यात्यांत काव्यकलेवर कांहीं लोकांची बरीच इतराजी झालेली दिसते. प्लेटोनें तर आपल्या Republic मधून कवींना हद्दपार करून टाकलें आहे. " पिपासितै: काव्यरसो न पीयते " असें म्हणणारा काव्याचें वैयर्थ्यच पटविण्याचा प्रयत्न करीत नसतो काय ? काव्याला ' रंडागीतानि काव्यानि ' असा आहेर करणाऱ्याच्या मनांत काव्य हें दौर्बल्याचें व रडवेपणाचें प्रतीक आहे हाच अभिप्राय असत नाहीं कांय ? काव्यानें किंवा ललित वाङ्-मयाच्या वाचनानें मन दुबळें व हळवें बनतें, शृंगारिक काव्यें वाचून अनीतीकडे प्रवृत्ति होते, अशी टीका काव्यावर केली जाते. माधवराव पटवर्धनांच्या ' विरहतरंगा ' वरील प्रतिकूल टीकेच्या बुडाशीं हीच कल्पना

आहे. काव्यवाचन म्हणजे रिकामटेकडेपणाचे चाळे वा अव्यवहार्यतेचें प्रदर्शन, असें मानण्याची पद्धति रूढ आहे. उच्च बौद्धिक वातावरणांत विहार करण्याची इच्छा करणाऱ्या पंडितमन्याला काव्याकडे वळणें म्हणजे स्वतःचा दर्जा कमी करून घेणें व वेळ फुकट घालविणें होय; असें वाटतें. 'कवि' या शब्दाचा उपयोग सुद्धां आजकाल शिवीवजा होऊं लागला आहे. संस्कृत नाटकांतील विदूषकाची जागा आजच्या मराठी नाटकांत कवीकडे आलेली दिसते. सामान्य वाचक वर्तमानपत्रें, नियतकालिकें, मासिकें वगैरे चाळतांना कवितेचें दर्शन झालें कीं, तें पान उलटून पुढें जातो; व मासिकाचे संपादकही–कांहीं अपवाद वगळल्यास–काव्याची दखल तितक्याशा तत्परतेनें घेत नाहींत. आजकाल काव्यगायन, चित्रपट संगीत, ध्वनिमुद्रिका इत्यादींच्या प्रसारामुळें कांहीं काव्यें लोकांच्या तोंडांत घोळत असली तरी त्यांत काव्याला प्राधान्य नसून गेयतेलाच प्राधान्य असतें.

तानांचीं मेंडोळीं अडकविण्याची एक खुंटी एवढाच त्यांतील काव्याचा अर्थ मानला जातो. काव्याची उपेक्षा एका विशिष्ट कालीं व विशिष्ट देशांतच होते असें नाहीं. इतर वाङ्मयाच्या मानानें काव्याचे चहाते नेहमींच कमी असतात. काव्याचा उपयोग आनंदासाठीं करण्याऐवजीं वाणीच्या शुद्धतेसाठीं, स्मृति–विकासासाठीं किंवा बौद्धिक कसरतीसाठीं पूर्वी करण्यांत येत असे. आरती, स्तोत्र, भूपाळी, श्लोक, पंचदशी इत्यादींच्या पाठांतरामागें काव्यदृष्टि नसून धार्मिक दृष्टीच होती. स्वराज्याच्या काळांत स्वकालीनांनीं केलेली काव्याची उपेक्षा पाहून मोरोपंतासारख्या प्रतिष्ठित कवीला "समज फार आधुनिका" हा टोमणा द्यावासा वाटला व स्वराज्यानंतर आलेल्या इंग्रजी अमदानींतील केशवसुतासारख्या क्रांतिकारक कवीला "द्या उत्तेजन हो कवीस, न करा गाणें तयाचें मुकें" अशी हांक देण्याची गरज भासली. यावरून कोणत्याही परिस्थितींत काव्याची उपेक्षाच होते, हेंच सिद्ध होत नाहीं काय? काव्य ही एक श्रेष्ठ कला असतांना तिची उपेक्षा कां व्हावी? काव्याच्या उपेक्षेचीं कारणें कोणतीं?

उपेक्षेचीं कारणें

काव्याची उपेक्षा होण्याला व काव्याविषयीं गैरसमज पसरावयाला खुद्द कवींनींच हातभार लावला आहे. त्यांनीं स्वतःविषयीं व स्वतःच्या काव्याविषयीं कांहीं विक्षिप्त कल्पना कळत न कळत समाजांत प्रसृत केल्या आहेत. कवि हा वेडा असतो, या समजाला कांहीं कवींच्या उद्‌गारांनीं व वर्तनानें बळकटी आणली आहे. 'कारण मी वेडा नुसता' हें ते अभिमानानें सांगतात. काव्याचें वर्णन करतांना कवींनीं 'हीं ईश्वराचीं निश्वसितें आहेत,' 'हा स्फूर्तीचा प्रसाद आहे,' "न कळे केव्हां कैशी होते कविच्या मनाप्रति स्फूर्ती" इत्यादि उद्‌गार काढल्यामुळें काव्या-भोंवतीं गूढतेचें धुकें पसरण्यास सहाय्य झालें. कवींच्या 'आम्हीं कोण म्हणून काय पुसतां ?' किंवा "बोला हवें तें मला काय त्यांचें पुरें जाणतों मीच माझें बल' अशा उद्‌गारांचा इतरांनीं विपर्यास केल्यानें ते उद्‌गार अहंकारवाचक ठरूं लागले. कवींहि कांहींशा अहंकाराच्या भरांत सामान्य वाचकांची तेवढीशी कदर न बाळगल्यानें त्यांनी आपल्या काव्यांतील दुर्बोधता टाळण्याचा प्रयत्न केला नाही. आधींच काव्याचें स्वरूप नाटक, कांदबरी इत्यादि ललित प्रकारांपेक्षां छंदोबद्धता, यमक, सूचकता इत्यादिकांमुळें समजावयास कठीण, त्यांत लेखनाच्या दुर्बोध-तेचीं भर पडल्यानें सामान्य वाचक काव्यापासून चार पावलें दूर सरकूं लागला. वाचन हें फुरसतीचा वेळ घालविण्याचें एक साधन अशी त्याच्याकडे पाहण्याची सर्वसाधारण वाचकांची दृष्टि असल्यानें काव्य समजून घेतांना होणारे श्रम त्याला नकोसे वाटूं लागले. शिवाय काव्य हें नाटक, कादंबरी-प्रमाणें कथानकप्रधान नसतें व गुंतागुंत, निरगांठ, उकल इत्यादि उत्कंठा वाढविणाऱ्या युक्त्यांचा स्थूल उपयोग काव्यांत केलेला नसतो त्यामुळें सामान्य वाचक काव्याकडे सहसा वळत नाहीं. काव्याचें गुंतागुंतीचें स्वरूप; काव्याविषयीं पसरलेले गैरसमज; कवींची तऱ्हेवाईक वागणूक; काव्याभोवतीचें गूढतेचें आवरण; कष्ट कमी करण्याची सर्व साधारण प्रवृत्ति व काव्याच्या महत्त्वाविषयींचें अज्ञान, यामुळें काव्याविषयी अनादर, अनास्था, व उदासीनता दिसून येते. ही उदासीनता नष्ट व्हावयास

काव्याभोवतींचें गूढतेचें आवरण काढून काव्याविषयींचें अज्ञान नाहीसें केलें पाहिजे, व काव्याचें जीवनांत किती महत्व आहे हें सामान्य वाचकाला पारिभाषिक शब्दांच्या जंजाळांत न गुंतवितां शक्य तितक्या साध्या भाषेंत समजून दिलें पाहिजे. तसा प्रयत्न आपल्याकडे व्हावा तितका झाला नाहीं. तो करणें हें रसिकाचें काम आहे. रसिक हा रसग्रहणांत केंद्रस्थानीं असल्यामुळें त्याची भूमिका, त्याच्या अंगी आवश्यक असलेले गुण इत्यादिंचा विचार करणें आवश्यक आहे.

★

रसिक : : २

रसिकाचें काम : आपल्याकडे काव्याच्या तंत्राची व शास्त्राची चर्चा करणारे ग्रंथ अनेक झाले आहेत व होत आहेत. काव्यविषयक टीका किंवा टीपा पुष्कळशा उपलब्ध आहेत. पण एखाद्या काव्याचें किंवा ललितकृतीचें रहस्य समजावून देणाऱ्या रसोदग्राही टीका मात्र दुर्मिळ आहेत. प्रा. फडके यांची ' मनोहरची आकाशवाणी ' किंवा एकलव्यांची संगीतविषयक लेखमाला; शिवरामपंत परांजप्यांनीं ' प्रणयिनीचा मनोभंग ' या चित्रावर लिहिलेलें रसग्रहण किंवा कविवर्य टागोरांनीं कालिदासाच्या वाङ्मयाचें केलेलें सहृदयत्वपूर्वक परीक्षण या सारख्या परीक्षणांचा एकंदर टीकावाङ्मयांत अभावच आहे. एखाद्या ललितकृतीचे वाभाडे काढणें, तिची चिरफाड करणें, अभिप्राय वजा शेरे मारणें किंवा तात्त्विक व तार्किक मीमांसा करणें; अशा प्रकारचेंच वाङ्मय आजपर्यंतच्या वाङ्मयीन टीकाकारांनीं प्राधान्यें करून निर्माण केलें आहे.

वाङ्मयाच्या तात्विक व तार्किक चर्चेचें व निर्भीड गुणदोष परीक्षणाचें महत्त्व मान्य करूनहि असें म्हणावेसें वाटतें कीं, एवढ्यानें समीक्षकाचें कार्य पूर्ण होत नाहीं. वाङ्मयसमीक्षक आपल्या टीकेनें सामान्य माणसाला सज्ञान करण्याचा जसा व जेवढा प्रयत्न करतो तसा व तेवढा प्रयत्न त्यानें त्याला सहृदय करण्याचाहि केला पाहिजे; या सहृदयतेची वाढ वाङ्मयाच्या रसाळ परीक्षणानें व कलेंतील सौंदर्य दर्शनानेंच होऊं शकेल. कवीची कला व सामान्यवाचक यांच्यामध्यें दुवा जोडण्याचें कार्य रसिकाचें आहे.

रसिक व सामान्य वाचक

कलेचा आस्वाद ही एक मानसिक गरज असल्यानें सामान्य माणूस आपल्या मगदुराप्रमाणें कलेचा आस्वाद घेतच असतो. मोटेवर 'गीत' गाणारा शेतकरी, जात्यावर गाणें म्हणणारी अशिक्षित स्त्री, हार्मोनियमवर भावगीत वाजविणारी शिक्षिता, ऑफिसच्या कामानें आंबून गेल्यामुळें करमणुकीसाठीं ग्रामोफोनची तबकडी लावणारा कारकून किंवा एखाद्या गवयाला आश्रयाला ठेवून आपल्या लहरीप्रमाणें त्याचें गाणें ऐकणारा लक्ष्मीपुत्र हे आपापल्या परीनें गाण्याचें ग्रहण करीत असतातच. पण त्यांत कोणत्याही प्रकारची शिस्तबद्धता नसते. प्रत्येकजण आपापल्या कल्पनेप्रमाणें कलाकृतीचा आस्वाद घेत असतो. त्याच्याजवळ रसिकता असते पण ती आंधळी असते. ती डोळस होण्यास त्याला कोणत्या तरी मार्गदर्शकाची-कलासमीक्षकाची-गरज असते. असा मार्गदर्शक हा सामान्य माणसाचा आदर्श असतो. व तो या मार्गदर्शकाच्या तालसुराप्रमाणें आपल्या रसिकतेला वळण लावीत असतो. नवा विषय शिकावयास उत्सुक असलेलीं वर्गातील मुलें ज्या आतुरतेनें आपल्या शिक्षकाकडे पाहात असतात, त्या आतुरतेनें व जिज्ञासेनें सामान्य माणूस कलासमीक्षकाकडे पाहात असतो. आपल्या व्यावहारिक अडचणी सोडविण्यासाठीं ज्याप्रमाणें आपण त्या, त्या क्षेत्रांतील तज्ञाकडे घेऊन जातो त्याप्रमाणें कलाक्षेत्रांतील अडचणी कलासमीक्षकाकडे नेण्यांत येतात. त्यानें योग्य सल्ला द्यावा, आपली फसवणूक करूं नये अशी सामान्य माणसाची अपेक्षा असते.

वास्तविक रसिक म्हणजे सामान्य वाचकांची एक परिणत अवस्था होय. रसिक हा मूळचा एक सामान्य वाचकच असतो. कलावंताचें हृद्गत ज्याप्रमाणें त्याला समजलें पाहिजे त्याप्रमाणें सामान्य माणसाची नाडीहि त्यानें हेरली पाहिजे.

रसिकाची जबाबदारी

सामान्य माणसाची रसिकता ही ओबडधोबड व संस्कारहीन असली तरी ती जिवंत असते. आत्मकेंद्रित कलावंताच्या कृतीचें अखेरचें भवितव्य अफाट पसरलेल्या सर्वसामान्य माणसाच्या आवडीनिवडीवरच अवलंबून असतें. एखाद्या कलेचें ग्रहण करीत असतां सामान्य माणसाला स्वतःच्या अज्ञानाप्रमाणें कलावंताच्या सदोष रचनापद्धतीचाहि अडथळा होत असतो. त्याच्या खऱ्याखुऱ्या अडचणी कलावंतापर्यंत नेऊन पोंचविण्याचें कार्य रसिकाला करावयाचें असतें. कलावंत व सामान्य जनता यांचा संबंध आजच्या व्यापारयुगाच्या परिभाषेंत बोलावयाचें झाल्यास निर्माता व ग्राहक असा असतो. कलावंत हा सौन्दर्य निर्माण करतो व सामान्य वाचक त्याचा उपभोग घेतो. कलावंत हें त्यांचें एक टोंक असलें तर सामान्य वाचक हें त्याचें दुसरें टोंक आहे. या दोहोंच्या मध्यें रसिक किंवा कलामर्मज्ञ हा असून त्याचें काम दुभाषासारखें असतें. कलावंत व सामान्य वाचक यांच्यामध्यें चाललेल्या या कलाव्यापाराला ‘ बाजारी ’ स्वरूप येऊं न देण्याची अंतिम जबाबदारी इतरांपेक्षां रसिक समीक्षकावर अधिक आहे. एखादी कलाकृति पाहून सामान्य माणसाला आनंद होतो. पण त्या आनंदाचें नक्की स्वरूप व कारण त्याला सांगतां येत नाहीं. त्याचें ग्रहण हें स्थूल असतें. त्या सौंदर्यातील सूक्ष्मच्छटा व कलांगाचें परस्पर संबंध, यांची मीमांसा सामान्य वाचकासमोर मांडून कलेचे ग्रहण अधिक चोखंदळपणें कसें करावें हें त्याला रसिकानें शिकविलें पाहिजे. कलावंताच्या कृतींतील सौंदर्य स्वतः ग्रहण करणें, त्याचा आस्वाद घेणें, या आनंदाचा लाभ इतरांना करून देणें व त्याचें रहस्य इतरांना उकलून सांगणें हें रसिकांचें कार्य आहे. सामान्य माणसाप्रमाणें कलावंताच्या दृष्टीनेंहि अशा रसिकाची गरज असते. आपल्या कलेजे चीज

करणारा व तिचें रहस्य इतरांना सांगणारा कोणीतरी 'समानधर्मा' त्याला हवा असतो. असें कौतुक झाल्यानें कलावंताला किंवा कवीला उत्तेजन मिळतें. त्याला नवा हुरूप येतो, त्याचा आत्मविश्वास वाढतो व त्याच्या कलेला मार्गदर्शनाचा लाभ होतो, म्हणूनच कवींनीं रसिक श्रोत्यांचा ठिकठिकाणीं गौरव केला आहे.

रसिक श्रोत्यांचा कवींनीं केलेला गौरव

ज्ञानेश्वरांनीं आपल्या रसिक श्रोत्यांना उद्देशून पुढील उद्गार काढले आहेत:

तरी आतां चंद्रापासोनि निवावितें । जें अमृताहूनि जीवविते । तेणें अवधानें कीजो वाढतें । मनोरथा माझिया ॥ १ ॥ कां जे दिठिवा तुमचा वरुखे । तैं सकळार्थ सिद्धिमती पिकें । एऱ्हवीं कोमेला उन्मेषु सुके जरी उदास तुम्ही ॥ २ ॥ सहजें तरी अवधारा । वक्तृत्वा अवधानाचा होय चारा । तरी दोंदें पेलती अक्षरा । प्रमेयाची ॥ ३ ॥ अर्थ बोलाचि वाट पाहे । तेथ अभिप्रावोचि अभिप्रायातें विये । भावाचा फुलौरा होत जाये । मतीवरी ॥ ४ ॥ म्हणोनि संवादाचा सुवावो ढळे । तरी हृदयाकाश सारस्वतें वोळे । आणि श्रोता दुश्चिता तरि वितुळे । मांडला रसु ॥ ५ ॥ अहो चंद्रकांतु द्रवता कीर होये । परि ते हातवटी चंद्रीं कीं आहे । म्हणवुनि वक्ता तो वक्ता नोहे । श्रोतेविण ॥ ६ ॥ (ज्ञानेश्वरी अ. ९ वा.)

दासबोधाच्या आरंभीं रामदासांनीं श्रोत्यांचा असाच गौरव केलेला आहे. मुक्तेश्वरासारखा प्रौढी मिरवणारा कवीहि 'अवधानाचें कोरान्न' आपल्या श्रोत्यांजवळ मागतो. श्रोत्यांचा गौरव प्राचीन कवींनींच केला आहे असें नव्हे. आधुनिक कवींनींहि रसिक श्रोत्यांची "रसिका तुझ्याविना मी, कवनें कुणास वाहूं ?" यासारख्या शब्दांत आळवणी केली आहे. तांब्यासारखा कवि आपलीं काव्यसुमनें रसिकांच्या ओंजळींत आग्रहानें ओतीत असलेला दिसतो. "कोमल कौशल्यें नटला । कर तुमचा जरि किती असला । तरी तयानें । माझी कवनें । जरा स्पर्शणें सहन न होणें । कधीं मजला ॥" असें बजावून

सांगणारे रे. टिळक " रसज्ञ हो ! काय तुम्हां विना मी ॥ करूं जगीं घेऊन काव्य नामीं ॥ " असें उद्‌गार काढतांना दिसतात. टीकाकारांवर चिडलेले, टीकाकारांना गोळया घालून ठार केलें पाहिजे, असे निकराचे उद्गार काढणारे 'खलांच्या अंतरंगाचा मला ठावाच देखावा' किंवा 'अरसिकेषु कवित्व निवेदनं, शिरसि मा लिख मा लिख मा लिख' असें म्हणून हिणवणारे कवि रसिकांना मात्र 'पिकलें' फळ हें तुझियासाठी, खुपस आपलीं चोंच, नको करू संकोच, असें आग्रहानें विनवीत असलेले दिसतात. आपल्या काव्याचें चीज करणारा कोणी भेटला नाहीं तर "उणीव रसिकांचीच परी । आज भासते खरोखरी ।" अशी हुरहूर त्यांच्या मनाला लागून रहाते. व आज ना उद्यां कुणीतरी समानधर्मा आपल्याला मिळेल, कारण काल अपार आहे व पृथ्वी विपुल आहे, असें आपल्या मनाचें तो समाधान करून घेत असतो. "अशी असावी कविता फिरून । तशी नसावी कविता म्हणून । सांगावया कोण तुम्ही कवीला । आहांत मोठे ? पुसतो तुम्हाला ॥ " अशा प्रौढीनें प्रश्न विचारणाऱ्या कवीला रसिकाच्या पुढें नमावें लागतें यांत अस्वाभाविक असें कांहीं नाहीं. आपल्या गुणांचें चीज व्हावें, असें कुणास वाटत नाहीं ? गवयापुढें रसिकतेनें माना डोलावणारे श्रोते असतील तरच त्याच्या गाण्याला रंग भरतो. लोकांनीं फुलून गेलेल्या मैदानावरच वक्तृत्व गाजवावें असें नामवंत वक्त्याला वाटत असतें. चेंडू सीमापार टोकल्यानंतर टाळयांचा कडकडाट झाला तरच क्रिकेटपटूला हुरूप येतो. आपण केलेल्या पदार्थाची रुचि इतरांनीं आवडीनें चाखली तरच सुगृहिणीला बरें वाटतें. या नियमाला कवीहि अपवाद नाहीं. सुजाण रसिक हाच आपल्या कविता कन्येला अनुरूप वर आहे अशी कवीची खात्री असते, म्हणून आपली कवितासुता अशा गुणी वराला समर्पण करावयाला तो उत्सुक असतो.

रसिकाच्या अंगीं आवश्यक असलेले गुण

रसग्रहण करण्यास रसिकाजवळ अनेक उत्तम गुण असावे लागतात. रसिक म्हणजे कवीचा खुषमस्कऱ्या नव्हे. वाटेल त्याची भरमसाट स्तुति करणाऱ्याला रसिक म्हणत नाहींत.

रसिक हा अतिशय चोखंदळ, चांगल्या वाईटाची निवड करण्याचें सामर्थ्य असलेला, कलाशास्त्राचें पूर्णपणें अध्ययन केलेला व त्यांत तज्ञ असलेला, सुजाण, सौंदर्यपिपासू व सुसंस्कृत असा असावा लागतो. अशा रसिकालाच 'सहृदय' अशी पदवी संस्कृत टीकाकारांनीं दिली आहे आणि सहृदयाच्या पसंतीनापसंतीवरून काव्याचें मूल्यमापन करण्याइतकें महत्त्व त्याला मिळालें आहे. यावरून रसिकाची जबाबदारी केवढी मोठी आहे याची कल्पना येईल. तो निःपक्षपाती असतो पण न्यायनिष्ठुर मात्र नसतो.

रसिक हा ज्ञानसंपन्न असावा लागतो

रसिक हा ज्ञानीहि असावा लागतो. याचा अर्थ त्यानें केवळ काव्यशास्त्राचेंच अध्ययन केलेलें असलें म्हणजे पुरें असा मात्र नाहीं. काव्यामध्यें येणारे प्रसंग, स्वभाव, संदर्भ, पौराणिक कथा, इतर शास्त्रांतील किंवा अनुभवांतील दाखले पूर्णपणें समजण्यास त्याला इतर शास्त्रांचें ज्ञान असणें; तो अनुभव संपन्न असणें; त्यानें व्यवहारनिरीक्षण केलेलें असणें; जसें आवश्यक आहे, त्याचप्रमाणें त्यानें आपली वृत्ति पूर्वग्रहापासून शक्य तितकी अलिप्त ठेवलेली असणेंहि आवश्यक आहे. कलेमधील निरनिराळ्या वादांची किंवा पंथांची त्यानें माहिती अवश्य करून घ्यावी; पण त्यानें कोणत्याहि पंथाच्या किंवा मताच्या मात्र आहारीं जाऊं नये. विशिष्ट पंथाच्या व्यक्तीला इतर पंथाच्या कलेचा आस्वाद पूर्वग्रहामुळें घेणें कठीण होतें. रसिकाचें मन पूर्वग्रहापासून अलिप्त असलें तरच तो वाङ्मयांतील नव्या प्रयोगांचा आस्वाद घेऊं शकतो. वाङ्मयाचा उत्कर्ष किंवा अपकर्ष कांहीं अंशीं लेखकाच्या प्रतिभेवर व कांहीं अंशीं रसिकाच्या अभिरुचीवर अवलंबून असतो. योग्य उत्तेजनाभावीं महत्त्वाकांक्षी होतकरू लेखकाचें लेखन खच्ची होतें. नव्या उमेदीनें विकसूं पाहणाऱ्या काव्यलतेवर उत्तेजनाचें जलसिंचन न केल्यास ती वेल सुकून जाते. कीटस् किंवा बालकवीसारख्या अत्यंत हळव्या मनाच्या कवीवर प्रतिकूल टीकेचा फार परिणाम होतो. बालकवींनीं कविता लिहून झाल्यावर कुणाला तरी वाचून दाखववावी, व ती ऐकणाऱ्याला पसंत न पडल्यास

फाडून टाकावी. असें अनेकदां झालें आहे. याचें कारण ऐकणारी व्यक्ति सहृदय नव्हती, हेंच नव्हे काय ?

रसिक व सहृदय

कलानिर्मितीच्या वेळीं कलावंत हा एका विशिष्ट मन:स्थितींत असल्यानें कलावंताच्या त्या मन:स्थितीचा स्वत: लाभ घेऊन त्या अनुभवाचा प्रत्यय इतरांना आणून देण्यास व्यापक सहानुभूतीची आवश्यकता आहे. ज्या कलेचा आस्वाद घ्यावयाचा त्या कलेविषयीं प्रेम किंवा गोडी रसिकाला असली पाहिजे. त्याखेरीज त्या कलेविषयीं सहानुभूति वाटणार नाहीं व सहानुभूतीशिवाय समरस होता येणार नाहीं. 'गानलुब्ध' नसणारा मनुष्य संगीताचा आस्वाद कसा घेणार ? सौंदर्य दर्शनानें पाझरून जाण्याइतका तो संस्कारक्षम व भावनाप्रवान असलाच पाहिजे. कलावंताचें मन समजून घेतांना सहृदयतेइतकीच कल्पकतेचीहि जरूरी असते. रसना, घ्राण, नेत्र, कर्ण, स्पर्श या पंचेंद्रियांनीं ज्याप्रमाणें आपण जगांतील निरनिराळ्या वस्तूंचा उपभोग घेतो, त्याप्रमाणें कलेचा उपभोग घेण्याचें इंद्रिय म्हणजे आपलें 'मन'. तें जितकें प्रफुल्ल, संस्कारक्षम, ज्ञानसंपन्न, कल्पनाप्रवण व उन्नत असेल तितकी रसग्रहणाची पात्रता अधिक. रसिकाजवळ मेघदर्शनानें प्रफुल्ल होऊन नाचणाऱ्या मोरांचा उन्माद, राजहंसाचा नीरक्षीरविवेक, भ्रमराची नवसौंदर्यलालसा, चातकाच्या मेघदर्शनाच्या आतुरतेसारखी सौंदर्यदर्शनाची आतुरता व चकोरपक्षाचा चंद्रिका पानांतील मनोमवाळपणा असावा लागतो. अशा रसिकानें घेतलेल्या कलेच्या आस्वादाला रसग्रहण असें म्हणतात.

★

रसग्रहणाचें स्वरूप : : ३

रसग्रहण हा शब्द इंग्रजीमधील “ ‘ Appreciation ’ या शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून आपण वापरतों. ‘Appreciation’ चा मूळ अर्थ ‘To value properly’ असा आहे. एखाद्या गोष्टीचें योग्य तें मूल्यमापन करणें म्हणजे Appreciation करणें होय; “ Sympathetic recognition of excellence ” असाहि Appreciation शब्दाचा अर्थ दिला आहे. म्हणजे योग्य त्या मूल्यमापनाबरोबर वस्तूंतील सौंदर्याची व मांडणींतील कौशल्याची सहृदयतेनें व सहानुभूतिपूर्वक दखल घेणें याचाहि अंतर्भाव रसग्रहणांत होतो. रसग्रहण ही सौंदर्यशास्त्राची (Aesthetics) एक शाखा आहे. सौंदर्यशास्त्रामध्यें सौंदर्यनिर्मिति व तिचा आस्वाद या दोहों-चीहि तात्त्विक मीमांसा आलेली असते. कलावंत व रसिक या दोहोंच्याहि भूमिकेचा विचार सौंदर्यशास्त्र करतें, परंतु रसग्रहणामध्यें फक्त रसिकानें उत्तम कलाकृतींचा आस्वाद कसा घ्यावा याचाच प्राधान्यानें विचार

केलेला असतो. व रसग्रहणाला आवश्यक असेल तेवढ्याच तात्त्विक चर्चेचा समावेश त्यांत होतो. रसग्रहण करणें म्हणजे चांगल्या गोष्टींतील गुणांचें कौतुक करणें, चांगल्या गोष्टींतील सौंदर्याचा आस्वाद घेण्याची शक्ति असणें, हा आहे. रसग्रहण हा शब्द काव्यक्षेत्रांत वापरण्यांत येत असला तरी जीवनांतील कोणत्याहि गोष्टीचा आनंद उपभोगण्यास रसग्रहण शक्तीची जरूरी असते. या शक्तीच्या पद्धतशीर विकासांचे नियम मिळून रसग्रहण शास्त्र होतें.

रसग्रहण शास्त्राची जरूरी

रसग्रहण चांगल्या तऱ्हेनें करतां येण्यास रसग्रहण शास्त्र जाणून घेण्याची अत्यंत जरूरी आहे. सुंदर गोष्टींचें कौतुक करावें व कुरूप वस्तूंना नाकें मुरडावीं ही प्रवृत्ति माणसांत वास्तविक मुळचीच आहे. पौर्णिमेचा चंद्र, क्रिकेटचा सामना, संगीताचा जलसा, कुस्तीचें मैदान, सात मजली हवेली, सौष्ठवयुक्त शरीर इत्यादिकांच्या दर्शनानें कुणास आनंद होत नाहीं? सौंदर्यदर्शनानें प्रत्येकाला थोडाफार आनंद हा होतोच व तो 'वाहवा! छान! सुंदर!' इत्यादि उद्गारांच्या द्वारां व्यक्तहि केला जातो. ही रसिकता थोड्या फार प्रमाणांत प्रत्येकांत मूळचीच असली तरी तिची वाढ हेतुपूर्वक व प्रयत्नानें करावी लागते. रसास्वादनक्षमता ही प्रत्येकाच्या संस्कृतीवर व कांहीं अंशीं कलाशास्त्राच्या अध्ययनावर अवलंबून असते. तमाशाला जाणारा किंवा मारामारीचा बोलपट पाहणारा प्रेक्षक व 'शाकुंतल, हॅम्लेट' इत्यादि नाटकांचा रसास्वाद घेणारा प्रेक्षक यांची पातळी एकच नसते. कवाली, गज्जल, गाणें व एखाद्या मैफलींत ख्याल म्हणणें हे दोन्हीहि प्रकार गायन या सदरांत मोडत असले तरी कवाली, गज्जल ऐकण्याच्या पलीकडे संगीताचें ज्ञान नसलेला श्रोता ख्याल गायकीचें रसग्रहण करूं शकत नाहीं. त्याकरितां त्याला वेगळें ज्ञान संपादन करावें लागतें.

रसग्रहण करण्याचें एक शास्त्र आहे. तें प्रयत्नानें हस्तगत करून मूळची रसिकता अधिक चोखंदळ व सूक्ष्म सौंदर्यग्राही करतां येते. एखादें चित्र पाहून आपल्याला जेवढा आनंद होतो त्यापेक्षां कितीतरी पट अधिक आनंद चित्रकलेचें रसग्रहण करण्याचें शास्त्र व कला माहिती

असलेल्या तज्ञाला होतो. जी गोष्ट चित्रकलेची तीच संगीत, शिल्प-काव्य इत्यादि कलांची होय. सौंदर्यानें आनंद मिळाला तरी सौंदर्य शास्त्राच्या अध्ययनानें तो वृद्धिंगत होतो; यांत शंका नाहीं.

रसग्रहणाची महति

प्रत्येक प्राण्याची आनंदप्राप्तीसाठीं अहोरात्र धडपड चाललेली असते, पण जीवनांतील आनंद रसिक माणूसच मिळवूं शकतो, निदान आपल्या दुःखाची तीव्रता तरी तो आपल्या रसिकतेच्या जोरावर खास कमी करूं शकतो. या दृष्टीनें रोजच्या जीवनांतदेखील रसग्रहणकलेची महति आहे. प्रत्येकाला स्वतः कलावंत किंवा कवि होता येत नाहीं कारण कवि हा ‘ शिकवून ’ तयार होत नाहीं. तो जन्मावा लागतो. म्हणून Poets are born and not made असें म्हणतात. कवीला लाभलेली प्रतिमेची देणगी किंवा सरस्वतीचा वरदहस्त प्रत्येकाला लाभणें शक्य नसतें तथापि प्रत्येकाला जरी कलावंत होता आलें नाहीं तरी कलामर्मज्ञ खचित होतां येईल, शिवाय कलावंत असलेली प्रत्येक व्यक्ति रसग्रहणनिपुण असतेच असें नाहीं. कलानिर्मिति व कलाग्रहण या दोन भिन्न वस्तु असून त्याचें कार्यक्षेत्रहि वेगवेगळें आहे.

रसग्रहण आणि कलानिर्मिति

कलानिर्मिति अहेतुक तर कलाग्रहण सहेतुक असतें. चित्र, काव्य, नृत्य इत्यादिकांच्या निर्मितीच्या क्षणीं कलावंत हा बेभान असल्यामुळें आपण कलानिर्मिति करतो ही जाणीव त्याला नसते. ही जाणीव नसेल तरच त्याची कला सहजसुंदर होईल. पण कलाग्रहण मात्र अहेतुक नसतें. पदरमोड करून व आपला महत्त्वाचा वेळ खर्च करून नाटक पाहतांना, काव्य वाचताना, मैफल ऐकतांना आपल्याला कलाग्रहण करीत असल्याची जाणीव असते व ती तशी असेल तरच आपणांस विशेष आनंदाची प्राप्ति होईल.

तसें पाहिलें तर रसिक आणि कलावंत यांच्यामध्यें कांहीं बाबतींत साम्य असतें. दोघांच्या स्वभावधर्मांत व आवडीनिवडींत जितकें संवादित्व

असेल तितकें ते परस्पराशीं समरस होऊं शकतील. एरवीं समरसतेशिवाय रसास्वाद संभवतच नाहीं. रसिक हा कांहीं प्रमाणांत कवीच असतो म्हणतात ! The critic of poetry must be a poet या बेन जॉन्सनच्या म्हणण्याचा आशय हाच आहे. गटेचे Every bad poet is a Critic हे उद्गार रसिकांपेक्षां निर्दय टीकाकारांनाच अधिक लागू पडतात. कवि व रसिक हे दोघेहि भावनाप्रधान, कल्पनाप्रवण, सौंदर्यग्रहणक्षम व चांगल्यावाईटाची निवड करण्याची दृष्टि असलेले असे असतात. जगांतील अनुभव व ज्ञान यांची दोघांनाहि आवश्यकता असते. दोघांच्या मनावर जीवनांतील घटनांचा व सौंदर्याचा सारखाच परिणाम होतो. पण रसिक हा कलावंताइतका सृजनशील नसल्यानें तो आपल्या मनांतील सौंदर्याचा कलावंताप्रमाणें आविष्कार करूं शकत नाहीं.

रसग्रहणाचा उगम

रसिकाला कलावंताप्रमाणें हृदयाविष्कार करावासा वाटतें पण तें त्याला जमत नाहीं. म्हणूनच कलेमध्यें हवा असलेला आविष्कार झालेला पाहून त्याला आनंदाचें भरतें येतें. तो आनंदानें बेहोष होतो. आपल्याला कराव्याशा वाटणाऱ्या पण न साधणाऱ्या गोष्टी कलावंतानें कौशल्यानें केलेल्या पाहून कलावंताचें सानंद कौतुक करावें, त्याचा गौरव करावा, त्याला डोक्यावर घेऊन नाचावें असें श्रोत्याला वाटतें, व या अभिनंदनाच्या भावनेंतूनच खऱ्या रसग्रहणाचा जन्म होतो. मात्र रसग्रहण करतांना रसिक हा केवळ कवीचें कौतुक करून थांबत नाहीं तर तो त्या निमित्तानें मूळ सौंदर्यवस्तूविषयींच्या आपल्यावर झालेल्या संस्कारांना व्यक्त स्वरूप देऊन त्याक्षणीं आपल्या मनांत निर्माण होणाऱ्या भावनांना वाट करून देतो. रसग्रहण हें आत्मनिष्ठ असल्यानें त्यांतून रसिकाची सौंदर्यदृष्टि व्यक्त होते.

मूळ कलाकृतीचा आस्वाद घेतांना त्याच्या मनात जे भावनांचे व विचारांचे तरंग उसळतात, त्यांचा रसग्रहणाच्या रूपानें रसिक आविष्कार करीत असतो. आणि हा आविष्कार करतांना पुष्कळदां तो मूळ कलाकृति, कलावंत व जीवन या सर्वांविषयींची आपल्या मनांतील प्रतिक्रिया रस-

ग्रहणरूपी भाष्याच्या निमित्तानें इतरांच्यासमोर मांडीत असतो. हें पुढील उदाहरणावरून स्पष्ट होईल.

रसग्रहण म्हणजे भाष्य

शकुंतला सासरीं जात असतांना दीर्वपरिचित अशा सर्व गोष्टींचा निरोप घेत घेत ती चालली आहे. तिची लाडकी गर्भमंथर हरिणी तिच्या पायाशीं घोटाळत असतां ती कण्वांना उद्देशून म्हणते; "ही मृगी नीटपणें प्रसूत झाली म्हणजे मला कळवा हं !" शाकुंतल नाटकांतील या दृश्याची आपल्या मनावर झालेली प्रतिक्रिया शिवरामपंत परांजपे यांनीं पुढील शब्दांत व्यक्त केली आहे.

"शकुंतले ! ही मृगवधू अनघप्रसव झाली म्हणजे तिला मुलगा झाल्याचें वर्तमान काश्यप ऋषींनीं कबूल केल्याप्रमाणे ते तुला कदाचित् कळवतील ! पण शकुंतले, तुझी वाट काय ? तूंही हल्लीं या मृगवधूप्रमाणें गर्भमंथर आहेस, आणि त्या गर्भापासून तुझी केव्हां कोठें कशी मुक्तता होणार याबद्दल कोणाला काय माहित आहे ! आणि तूं आपल्या हातींपायीं सुटल्यानंतर तुला मुलगा झाल्याचें वर्तमान कोण कोणाला कळवणार आहे ? आणि त्याची तजवीज कोणीं काय केली आहे ? आणि शकुंतले, त्या य:कश्चित् एका मृगवधूला होणाऱ्या संततीविषयीं प्रियनिवेदन करण्याचा निरोप पाठविण्याला तूं कण्वऋषींना सांगत आहेस पण तुला जी संतति होईल त्याबद्दलचें प्रियनिवेदन कण्वऋषींना करण्याला तूं कुणाला पाठविणार आहेस ! दैवाची लीला विचित्र असते ती हीच. सहज तोंडून शब्द निघून जातात, पण त्यांच्या अर्थाचे धागे किती लांबवर गेलेले असतात याची कोणालाहि कल्पना नसते. परंतु सामान्य जनांना नसली तरी धूर्त कवींना त्याबद्दलची संपूर्ण कल्पना पूर्वीच आलेली असते. आणि म्हणूनच उत्तमकवि मानवी अंत:करणांतील नेमक्या तंतूवर नेमकीं बोटें ठेवून त्यांतून नेमके करुणध्वनि निर्माण करीत असतात. कालिदास हा अशांतलाच एक उत्कृष्ट तत्त्ववेत्ता होता. त्या कालिदासानें या गर्भमंथर मृगवधूच्या अनघप्रसूतीच्या कळकळीनें शकुंतलेच्या भावी स्थित्यंतराचें जें हृदयद्रावक चित्र बिन शब्दांनीं प्रतिबिंबित

केलें आहे तें ज्यांच्या लक्षांत येईल त्याच्या डोळयांतील अश्रुबिंदूंनीं त्या अत्यंत करुणारसपरिपूर्ण वाक्यामध्यें जास्त आर्द्रता उत्पन्न केली गेल्या-वांचून राहणार नाहीं. परंतु हे सहृदयाचे अश्रुबिंदु म्हणजे अश्रुबिंदु नसून काव्यसाम्राज्याच्या सिंहासनावर कालिदासासारख्या कवींना मूर्धाभिषेक करणाऱ्या त्या निःसंशय पवित्र तीर्थजलांच्या धारा आहेत असें म्हणण्यास हरकत नाहीं !" (द. के. केळकर कृत 'काव्यालोचन' वरून.)

"ही मृगी नीटपणें प्रसूत झाली म्हणजे मला कळवा हं!" या एका वाक्यावर शिवरामपंतांनी हें केवढें भाष्य केलें आहे ! त्यांत दैव, कालिदासाची योग्यता, शकुंतला या विषयींचीं शिवरामपंतांची मतें व्यक्त झालेलीं दिसत नाहींत काय ? काव्य हें जीवनावरील भाष्य असेल तर या जीवन-भाष्यावर केलेलें भाष्य म्हणजे रसग्रहण होय. हें भाष्य करितांना रसिक हा वेगवेगळया भूमिका घेत असतो.

रसिकानें घेतलेल्या विविध भूमिका

प्रा. द. के. केळकर यांनी आपल्या काव्यालोचनांत या भूमिकांचें खालील प्रमाणें वर्णन केलें आहे. " कधीं त्यानें ग्रंथ विवरण करणाऱ्या पंतोजीचें रूप घ्यावें तर कधी भलेबुरे शेरे मारणाऱ्या रिपोर्टरची ऐट आणावी. कधीं जनमनांत न भरलेल्या ग्रंथांतील गुणोत्कर्षाचें उज्ज्वल वर्णन करून रसिकांचा अनुनय करणाऱ्या वकिलाची भूमिका घ्यावी तर कधीं न्यायासनावर बसून निःपक्षपातीपणानें गुणदोष चर्चा करणाऱ्या न्यायाधिशाचा पेशा स्वीकारावा, कधी गणमात्रा मोजणाऱ्या गणित्याची नीरस मुद्रा धारण करावी तर कधी काव्यांतील रम्य स्थलांचें तितक्याच रम्य भाषेत वर्णन करणाऱ्या रसिकाची उल्हसित वृत्ति स्वीकारावी. कधीं अप्रसिद्ध कवींना जुन्या धूळ खात पडलेल्या बाडांतून व कसरींच्या तडाख्यांतून सोडवून रसिकाची भेट करविणारा संशोधक बनावें तर कधीं काव्याचें मंथन करून त्यातील नवनीत काढणारा तत्त्वज्ञ म्हणून मिरवावें. "

रसिकाची खरी भूमिका

अशा अनेक भूमिकामध्यें रसिकाची खरी भूमिका सन्मित्राची व

मार्गदर्शकाची आहे. सन्मित्र ज्याप्रमाणें आपल्या कार्याचें कौतुक करतो, आपलें अंत:करण जाणून घेण्याचा प्रयत्न करतो, प्रसंगीं आपले दोषहि दाखवितो पण त्याबरोबर त्याला सहानुभूतीचा स्पर्शहि देतो, त्याप्रमाणें रसिकानेंहि कलावंताच्या बाबतींत हेंच करावयाचें असतें. सौंदर्याच्या यक्षभूमींत विहार करण्याची दोघांनाहि सारखीच आवड असते. मात्र या यक्षभूमीत प्रवेश करण्याच्या दोघांच्या दिशा भिन्न असतात.

कलानिर्मितीमध्यें कलावंत हा मूळ एका ठिकाणाहून निघून एका बिंदूपर्यंत येऊन ठेपतो व रसिक हा त्या बिंदूपासून उलट्या क्रमानें कलावंताच्या मूळ ठिकाणापर्यंत जाऊन परत येतो. कलावंताचें कार्य जेथें संपतें तेथून पुढें रसिकाचें कार्य सुरू होतें. मनांतील खळबळीला काव्यरूप दिल्यानें कवीचें कार्य संपतें. या काव्यरूपानें व्यक्त झालेल्या स्वरूपाचा विचार करणें, तद्वतच कवीच्या मनाच्या मूळ स्थितीचा ठाव घेणें, यांत रसिकाच्या रसग्रहणकार्याची सुरवात होते.

रसग्रहणांतील रस

रसग्रहणामध्यें ज्याचें ग्रहण करावयाचें असतें तो ‘ रस ’ म्हणजे आपण ज्या वस्तूचा आस्वाद घेतो त्या वस्तूंतील गोडी होय. रसाची महति काव्यांत तर आहेच, कारण काव्याची व्याख्याच मुळीं “ वाक्यं रसात्मकं ” अशी आहे पण या रसाचें काव्याप्रमाणें इतर वस्तूंतहि महत्त्व असतें. फळ ‘ रसाळ ’ असलें तरच आपण तें चाखतों. शरिराच्या ‘ रसरशीत ’पणावरच त्याचें सौंदर्य अवलंबून असतें. वस्तूचा त्याज्यपणा पुष्कळदां ‘ नीरस ’ या शब्दानें व्यक्त केला जातो. यावरून नेहमींच्या व्यवहारांत देखील आपण रसाला किती महत्त्व देतों याची कल्पना येईल. ‘ रस ’ हा शब्द जरी नेहमीं वाङ्मयांत वापरण्यांत येत असला तरी त्याची मूळ कल्पना पाकशास्त्रांतून घेतली असावी. विविध मसाल्यांच्या प्रमाणबद्ध योजनेनें जसें ‘ षड्रस ’ युक्त पक्वान्न तयार करतां येतें, त्याप्रमाणें कवि हा वेगवेगळया भावना, प्रसंग, कल्पना इत्यादिकांचें एका विशिष्ट प्रमाणांत मिश्रण करून नवरसपरिप्लुत काव्य निर्माण करीत असतो. व अशा कवीलाच ‘ रससिद्ध ’ कवि ही काव्यप्रांतांतील सर्वश्रेष्ठ

पदवी प्राप्त होते. पाकनिष्पत्ति काय किंवा काव्यनिर्मिति काय रुचिर होण्यास प्रमाणबद्ध मिश्रण साधणें आवश्यक असतें. थोडेसें प्रमाण बिघडल्यानें पक्वान्नाप्रमाणें काव्यहि बेचव होतें.

रसग्रहणाला स्वास्थ्याची जरूरी

पानांत वाढलेल्या पदार्थाची चव किंवा रुचि सावकाशपणें घेऊन जशी आपण 'तृप्तीची ढेंकर' देतों, त्याचप्रमाणें काव्याचीहि गोडी संथपणें व प्रसन्न चित्तानें सेवन करून तृप्त व्हावयाचें असतें. "बोलाचीच कढी, बोलाचाच भात जेऊनिया तृप्त कोण झाला?" हा तुकारामाचा प्रश्न व्यवहाराच्या दृष्टीनें ठीक आहे, पण वाङ्मयांत मात्र बोलाची कढी व बोलाचा भात खाऊन मनुष्य खरोखरच तृप्त होतो. या रससेवनाला एक प्रकारच्या स्थैर्याची व मानासिक स्वास्थ्याची जरूरी असते. मोरोपंतांनीं आपल्या काव्यवाचकांना बजावून सांगितलें आहे कीं "यास्तव रसज्ञ लोकीं ह्याची घ्यावी हळूहळू गोडी." कारण मनाच्या विकल किंवा प्रक्षुब्ध अवस्थेंत रसग्रहण संभवत नाहीं. अन्नग्रहणाप्रमाणेंच रसग्रहणाचीहि क्रिया असली तरी अन्न ग्रहणानंतर हात धुतां धुतां" "अन्नदातः सुखी भव" असा आशीर्वाद देऊन आपण मोकळे होतो, तसा प्रकार रसग्रहणांत असत नाहीं. रसग्रहणांतील आनंद विस्तारानें व्यक्त करून दाखवावा लागतो.

रसग्रहण म्हणजे रसप्रदर्शन

रसिकाचें काम केवळ रसग्रहण करण्याचें नसून रसग्रहणामुळें झालेल्या आनंदाचें प्रदर्शनहि त्यानें केलें पाहिजे. एखादी कलाकृति पाहून तिच्यापासून मिळणारा आनंद स्वतःपुरता मर्यादित न ठेवतां त्या आनंदाचा लाभ इतरांना देऊन त्यांना आपल्या आनंदांत सहभागी करणें, हें रसिकाचें कर्तव्य आहे. मूळ कलाकृतींतील सौंदर्य स्वतः अनुभवणें, तें इतरांना अनुभवांवयास लावणें, अनभिज्ञाला सौंदर्यग्रहण करावयास शिकवणें, त्या कलाकृतीचें योग्य तें मूल्यमापन करणें व शेवटीं कलावंताला धन्यवाद देणें, या साऱ्या क्रियांचा रसग्रहणांत अंतर्भाव होतो. हें करावयास रसिकाला आस्वादनक्षमतेप्रमाणेंच आविष्कारक्षमतेची जरुरी आहे. आविष्कार चांगल्या

तऱ्हेनें साधण्यास रसिकाला योग्य शब्दांत योग्य पद्धतीनें आपल्या भावना व विचार मांडतां आले पाहिजेत. रसग्रहण अव्यक्त स्वरुपांत असूं शकेल पण त्याची वक्तृत्वपूर्ण अभिव्यक्ति झाली तरच त्याचा इतरांना उपयोग.

एखादी कलाकृति पाहिल्यानंतर ही कोणी निर्माण केली ? त्या-वेळीं त्या कलावंताची मनःस्थिति कोणत्या प्रकारची होती ? ही केव्हां निर्माण झाली ? ही कला निर्माण करण्यांत कलावंताचा कांहीं हेतु आहे काय ? असल्यास आपल्या हेतूच्या सिद्धीसाठीं त्यानें कोणत्या युक्त्या प्रयुक्त्या योजल्या आहेत ? कलावंताची मूळ भूमिका कोणती ? ती कितपत साध्य झाली आहे ? आपल्याला जो आनंद झाला तो नेमका कोणत्या गोष्टीमुळें ? इतर तत्सम कलाकृतीपेक्षां या कलाकृतीचें वैशिष्टय कोणतें ? इत्यादि प्रश्नांचीं उत्तरें रसग्रहण करणाऱ्यास समर्पकपणें देतां आलीं पाहिजेत. मात्र हीं उत्तरें केवळ टीकाकाराच्या भूमिकेवरून देतां कामां नयेत.

रसग्रहण म्हणजे टीका नव्हे

रसिक किंवा रसज्ञ हा कलावंताचा जसा स्तुतिपाठक नाहीं तसा त्याचा निर्दय टीकाकारहि नाहीं. चांगल्या कलाकृतींत देखील अनवधानतेनें किंवा कलावंताचें कौशल्य पूर्णत्वाला न पोहोंचल्यानें पुष्कळ वेळां दोष शिरतात. रसिकानें हे दोष कलावंताच्या निदर्शनास आणावेत, परंतु हें दोषदर्शन अत्यंत हळुवारपणें केलें पाहिजे. कलावंताचे वाभाडे काढतां कामां नयेत. रसग्रहण म्हणजे टीका नव्हे. टीकेमध्यें गुणांपेक्षां दोषांनांच प्राधान्य असतें. पण रसग्रहणामध्यें दोषदर्शनाला महत्त्व नसून कलेची मनावर जी अनुकूल प्रतिक्रिया होते त्या प्रतिक्रियेला महत्त्व असतें. रसग्रहण करतांना जेथें खटकल्यासारखें वाटतें त्या स्थळांचा निर्देश कर-ण्यापुरताच दोषदर्शनाशीं रसिकाचा संबंध येतो. रसग्रहण हें टीकेहून ज्याप्रमाणें वेगळें आहे त्याप्रमाणेंच तें परीक्षण, अभिप्रायलेखन, चर्चात्मक विवेचन इत्यादि प्रकारांहूनहि वेगळें आहे. परीक्षणलेखनांत कलाकृतीच्या गुणदोषांची संपूर्ण चर्चा अपेक्षित असते तर चर्चात्मक विवेचनांत गुणदोष मीमांसेबरोबर आनंदनिर्मितीचीं कारणें, त्या कृतीचा सामाजिक परिणाम

इत्यादि आनुषंगिक प्रश्नांचा ऊहापोहहि येऊं शकतो. चर्चात्मक परीक्षणाच्या दृष्टीनें केळकरांच्या ' तोतयाचें बंड ' या नाटकाचें श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकरकृत परीक्षण पहावें; मूळ पुस्तकाच्या चर्चेपेक्षां नाट्यशास्त्राची चर्चाच त्या ठिकाणीं अधिक झाली आहे. अभिप्रायलेखनांत मोजक्या शब्दांत कलाकृतीचें मूल्यमापन करणें हें ध्येय असतें. पण रसग्रहणांत गुणदोषमीमांसा, तात्त्विक चर्चा, मूल्यमापन, यांना थोडाफार अवकाश असला तरी त्याचा मुख्य उद्देश सौंदर्यग्रहण हाच असतो.

रसग्रहण म्हणजे हृदयसंवाद

ज्या कलाकृतीमुळें आपलें रंजन झालें, त्या कलाकृतीचें गुण घोळवून घोळवून दुसऱ्याला सांगणें हें सांगतांना स्वत: त्यांत रंगून जाणें, कलेंमधील अव्यक्त सौंदर्य व्यक्त करणें, या गोष्टींना रसग्रहणांत विशेष महत्त्व असतें. मूळ कलेमध्यें लेखकानें कांहीं भाग मुद्दाम अस्पष्ट ठेवलेला असतो, किंवा सूचित केलेला असतो. ' **वाटेच्या वाटसरा** ' या तांब्यांच्या कवितेंत संध्याकाळच्या वेळीं मुशाफिर या नात्यानें घरी आलेल्या बालवयांतील प्रियकराला उद्देशून घरची मालकीण म्हणते;

" जन्मोजन्मींचं तें, तळां गेलं आतां पाप;
गुहेच्या अंधारांत लोपलं रे आपोआप.
चाळवोनी आतां ओढिशीं कां वरवर ?
वाटेच्या वाटसरा दुष्ट जादूची आवर
बिळांत झोपे नाग. नको घालूं रे फुंकर
चाळवून त्याला नको ओढूं वरवर.
असावधपणीं शब्द गेला कधीं काळीं
भरल्या संसारांत नको फोडूं रे किंकाळी ! "

नायिकेचा सध्यांचा सुखी संसार, तिची पापभीरुता, आलेला अतिथि पूर्वपरिचित असून तो पूर्वपरिचितहि नाही, असें इतरांना भासविण्याकारितां तिनें त्याला उद्देशून योजलेले ' वाटेच्या वाटसरा ' हे संबोधन, प्रयत्नानें दडपून टाकलेली भावना पुन्हां वर उसळून येण्याची

एका बाजूनें वाटणारी भीति तर दुसऱ्या बाजूनें त्या दृष्टीची लागलेली ओढ; या द्विधा मनःस्थितीचें चित्र कवीनें येथें अत्यंत सूचकतेनें रेखाटलें आहे. ' जादूची दृष्टि ' भरल्या संसारांतील किंकाळी, फुंकर घालणें इ. शब्दप्रयोगांत लपलेली सूचकता रसिकानें सामान्य वाचकांच्या दृष्टीस आणली पाहिजे.

प्रत्येक कलाकृतींत सौंदर्याचीं अशीं अनेक सूचक स्थळें असतात. वर्णनाची सूक्ष्मता, शब्दप्रयोगांची समर्पकता, अर्थाच्या वेगवेगळ्या छटा, स्वभाव वर्णनाचे बारकावे व खाचाखोंचा, इत्यादिकांतील सौंदर्य रसिकाला टिपून घेतां आलें पाहिजे. कलावंतानें सोडलेले दुवे त्यानें जोडून घेतले पाहिजेत. प्रतिक्षणीं कारंजांतून उसळणाऱ्या जलधारांप्रमाणें, कलेमधून प्रकट होणाऱ्या विविध प्रकारच्या सौंदर्याचें रहस्य स्वतः ओळखून व त्यांच्यातील रंग, रस, रूप, गंध, यांचा आस्वाद स्वतः घेऊन इतरांना त्याची रुचि चाखवणें, हें रसिकाचें काम आहे. कलावंतानें जें निर्माण केलेलें असतें त्याची पुनर्निर्मिति रसिक करीत असतो. ज्या भावभावनांचा अनुभव कवीला काव्यलेखनाच्या वेळीं आला त्या भावभावनांची पुनर्निर्मिति, रसिकांच्या अंतःकरणात, त्या कवितेच्या वाचनानें होते. कलाग्रहणाच्या वेळीं रसिकांच्या बुद्धीला एकसारखी चालना मिळत असते. काव्यांतील शब्द, छंद, वर्णनें, मांडणी, इत्यादिकांमुळें रसिकांच्या वृत्ति चलित होऊन तो हळूहळू कलाविषयाशीं तद्रूप होत जातो. क्रमाक्रमानें रंग, रूप, रस, इत्यादींचें आकलन होत होत कलावंताच्या मनःस्थितीशी तो शेवटीं एकरूप होतो व कलावंताच्या हृदयांतील स्पंदनाचे ठोके रसिकाच्या अंतःकरणांत ऐकूं येतात. रसग्रहण म्हणजे कलावंत व रसिक यांच्यामधील ' हृदयसंवाद ' असतो. हृदयसंवाद हेंच रसग्रहणाचें अंतिम ध्येय आहे. हा हृदयसंवाद साधण्यास रसिकाला अनेक सौंदर्यघटकांचें ज्ञान असावयास पाहिजे.

रसग्रहणांतील अनेक घटक

रसग्रहण म्हणजे सौंदर्यग्रहण होय मग तें सौंदर्य मानवनिर्मित असो किंवा नैसर्गिक असो, तें अनेक घटक मिळून झालेलें असतें. प्रमाणबद्धता,

समतोलपणा, रंगाकृति, सूचकता इत्यादिकांपैकीं एक किंवा अनेक घटक मिळून सौंदर्यनिर्मिति होते. ज्याला सौंदर्याचा आस्वाद घ्यावयाचा असेल त्यानें या सौंदर्यघटकाचें स्वरूप समजून घेतलें पाहिजे. सौंदर्याचें स्वरूप समजून घेणें म्हणजे ज्या घटकांचें तें बनलेलें असतें त्या घटकांचें कार्य, त्यांचे परस्परसंबंध व एकंदर सौंदर्यनिर्मितींत त्यांचें स्थान, याचें यथार्थ ज्ञान करून घेणें होय. हें आकलन होण्यास सर्व सौंदर्याची जननी जी कला तिचें स्वरूप अवगत व्हावयास हवें. कलेचें सामान्यस्वरूप समजल्याशिवाय काव्यसंगीतादि तिचे जे उपप्रकार, त्यांचें महत्त्व व स्वरूप आपल्याला ज्ञात होणार नाहीं. सर्वच कलांचें स्वरूप काहींसें गुंतागुंतीचें असतें काव्याच्या बाबतींत तर तिचा निर्माता 'निरंकुश' व त्यानें निर्माण केलेली कला 'नियतिकृतनियमरहित' अशी असल्यामुळें ही गुंतागुंत अधिकच वाढली आहे. तथापि काव्य हें विश्वव्यापी कलेचाच एक भाग असल्यामुळें एकंदर कलेचें स्वरुप समजल्यानें काव्यकलेच्या स्वरूपाचा उलगडा होणें सोपें जाईल. कला ही मानवनिर्मित असल्यामुळें व आरंभीं गूढ वा अगम्य वाटणाऱ्या कोणत्याहि मानवी व्यवहारांत कसली तरी एक संगति असल्यानें काव्यकलेमध्येंहि एक प्रकारची संगति असली पाहिजे, हें ओघानेंच आलें. या संगतीचें सूत्र प्रयत्नांतीं आपणांस शोधून काढावयाचें आहे. कला ही व्यक्तिनिष्ठ असल्यानें तिचें संपूर्ण विशदीकरण करणें व तिची कारणमीमांसा देणें अशक्य आहे. तरी पण स्थूलमानानें हें करतां येईल. काव्यकलेच्या मागची संगति शोधून काढण्यास आपणास कलेचें स्वरूप व कार्य आरंभीं समजून घेणें आवश्यक आहे. कलेचें स्वरूप व उद्देश कोणते ? ती कशी निर्माण झाली ? कलेनें वेगवेगळीं रूपें धारण करण्याचें कारण काय ? इ. प्रश्नांचा उलगडा झाल्याशिवाय काव्यकलेचें स्वरूप स्पष्ट होणार नाहीं. म्हणून त्या दृष्टीनें आपल्याला आतां थोडा विचार करावयाचा आहे.

★

कलाविचार : ४

कलेचा जन्म

कला हें मानवी संस्कृतीचें फळ आहे. निसर्गाशीं झगडून मानवानें ज्या गोष्टी हस्तगत केल्या त्यांत कलेचा प्रामुख्यानें अंतर्भाव होतो. मानवानें स्वसामर्थ्याच्या जोरावर शेतवाडी, घरेंदारें, हत्यारें-पात्यारें, वस्त्र-प्रावरणें, खाद्येपेयें, कायदेकानू, शास्त्रें-कला इत्यादि समृद्धीचीं व सुखाचीं साधनें निसर्गाशीं व परिस्थितीशीं झगडून मिळविलीं. परिस्थितीला इष्ट तो आकार देण्याच्या या सामर्थ्यांतून मानवी संस्कृतीचा जन्म व विकास झाला व परिस्थितीला इच्छित आकार देऊन नव निर्मिति केल्यामुळेंच मानव हा पशु-कोटीहून श्रेष्ठ ठरला. आहार-मैथुनादि क्रिया पशु व मानव यांना सारख्या असल्या तरी त्या भागवून घेण्याच्या पद्धतींत मनुष्य प्राण्यानें बदल घडवून आणला व त्या अधिक सुखावह करून घेतल्या. इतर प्राण्यांना तें जमलें नाहीं. पक्ष्याचीं घरटीं व मानवांचीं घरें यांचा मूळ हेतु एकच

असला तरी घरें बांधण्याच्या पद्धतींत पर्णकुटींपासून प्रासादापर्यंत सुधारणा झाली. पण युगानुयुगें उलटून गेलीं तरी पक्षांचीं घरटीं होतीं तशीं आजहि आहेत. मानव व पशु दोघेहि जीवनकलहार्थ झगडत असले तरी या कलहांतून मानवाला जे अनुभव आले त्यांचा उपयोग करून त्यानें आपली जीवनपद्धति बदलली. हा बदल घडवून आणतांना ज्या क्रियाप्रतिक्रिया त्याच्या हातून घडल्या त्यांतून ज्ञान व कला यांचा उदय झाला.

घरें बांधण्याचें, अन्न शिजविण्याचें, वस्त्रें विणण्याचें ज्ञान संपादन करून त्याचें समाधान झालें नाहीं. हें करतांना त्यांत शक्य तितकें सौष्ठव, सफाई व सौंदर्य आणण्याचा त्यानें प्रयत्न केला. म्हणजेच कला निर्माण करण्याचा प्रयत्न केला. उबाऱ्यासाठीं घर बांधावयाचें खरें पण तें कसें तरी कुठल्यातरी चार काटक्या गोळा करून न बांधतां त्यांत एकप्रकारचा पद्धतशीरपणा आणल्यानें तें सुखशीतोष्ण होऊन शिवाय मानसिक दृष्ट्याहि आल्हादकारक झालें. वस्त्रांचा उद्देश शरीररक्षण हा असला तरी तीं वस्त्रें बेतीव, ऐटदार व शरीरसौंदर्य-वर्धक असतील तरच परिधान करावीं असें त्याला वाटूं लागलें. क्षुधा निवारण्यासाठीं कांहींतरी अर्धकच्चें शिजवून खाण्यापेक्षां निरनिराळीं रुचिर पक्वान्नें तयार करून तीं रांगोळ्यांनीं विभूषित केलेल्या चांदीच्या ताटांतून सुगंधी द्रव्याच्या घमघमाटांत, इष्ट मित्रांसह हास्यविनोद करीत करीत, भक्षण करण्यांत त्याला आनंद वाटूं लागला. अशा रीतीनें शारीरिक गरजा भागवितां भागवितां मनाचें संतर्पण करणें माणसाला इष्ट वाटूं लागलें व यांतूनच निरनिराळ्या कलांचा जन्म झाला.

कलेचें कार्य

आज आपण केवळ शारीरिक गरजा भागवणाऱ्या कलांना ‘उपयुक्त कला’ व केवळ मनाचा संतोष साधणाऱ्या कलांना ‘ललित कला’ म्हणतों. पण हा भेद सोईसाठीं केला आहे. कोणत्याहि मानवी व्यवहारांत व्यावहारिक सोय व कलात्मक सौंदर्य यांचें मिश्रण आढळतें. एखादा सामान्य निरोप पोहोंचवितांना तो रुक्ष व कर्कशवाणीनें सांगितला तरी काम भागतें. पण तोच निरोप अदबीनें व मधुर वाणीनें सांगितला गेला

तर आपल्या मनोवृत्ति प्रसन्न होतात. उपयुक्तलेची जीवनांत कितीहि महति असली तरी सतत उपयुक्तता, उपयुक्तता आणि उपयुक्तता; हा मंत्र जपणें केव्हांहि समंजसपणाचें होणार नाही. उपयुक्तता हा जीवनाचा पाया असेल तर कला हा जीवनाचा कळस आहे. स्वैरालाप, गप्पाष्टकें, थट्टामस्करी, हास्यविनोद, गमतीचे चाळे, स्वतःची स्वतःशींच चाललेली गुणगुण इत्यादि गोष्टी केवळ उपयुक्ततेच्या निकषावर घासून पाहिल्या तर निरर्थक ठरतील, पण त्यांखेरीज आपलें जीवन एकेरी व कंटाळवाणें होतें हा नित्याचा अनुभव नाही काय ? जीवन जगण्याला उपयुक्ततेचा आश्रय घेतल्याखेरीज गत्यंतर नसतें. पण कलेकडे मात्र आपण स्वेच्छेनें वळतों. कारण जीवनांत माधुर्य आणण्याचें कार्य कला करते, व व्यवहाराला सौकर्य आणते, किंबहुना कलेशिवाय उपयुक्त व्यवहार चांगल्या प्रकारें करणें अशक्य आहे. यासाठींच आपण जीवनांत सौंदर्यशीलता व व्यावहारिक उपयुक्तता यांचा मेळ घालण्यासाठीं धडपडत असतों. कर्तव्यकर्म पार पाडणें जेवढें अगत्याचें तेवढेंच तें कौशल्यानें पार पाडणें हि महत्त्वाचें आहे. श्रीकृष्णाला योगाचें लक्षण सांगतांना " योगः कर्मसु कौशलम् " असें म्हणून कर्माबरोबर कौशल्याचाहि उल्लेख करावा लागला आहे. उपयुक्ततेच्या भूमिकेवरून कलेचा धिक्कार करणाऱ्या वेदाभ्यासजडांनी व ज्ञानदुर्विदग्धांनीं या दृष्टीनें कलेकडे पाहिलें तर अधिक बरें होईल. कला व मानव यांचा संबंध अविभाज्य आहे. मानवामुळें कलेला व कलेमुळें मानवाला आजची प्रतिष्ठा लाभली आहे. पाशवी विकारांची तीव्रता कमी करून त्यांना समतोलपणा येण्यास कलेचें फार साहाय्य होतें. साहित्य संगीतादि कलांना पारख्या असलेल्या व्यक्तीची गणना संस्कृत सुभाषितकारांनी ' साक्षात पशूं'त केली आहे, ती उगीच नव्हे !

कलेच्या मागची प्रेरणा

सौंदर्याची मूलभूत आवड हेंच कलेचें उगम स्थान आहे, तथापि इतरही कांही मानवी प्रवृत्तींचें कलेच्या विकासाला व विलासाला साहाय्य झालें आहे. सौंदर्याभिरुचीप्रमाणें अनुकरणप्रवृत्तीहि मनुष्यांत मूळचीच असते. निसर्गाचा एक भाग असलेला व निसर्गाशीं युद्ध करणारा मानव

कांहीं प्रमाणांत निसर्गाचें अनुकरणहि करीत असतो. निसर्गरमणीय असे सूर्याच्या उदयास्ताचें दृश्य पाहून त्याला आनंद होतोच पण तसलें दृश्य आपण निर्माण करावें, ही इच्छाहि त्याच्या मनांत जागृत होते. कोकिळेचे पंचमांतील आलाप ऐकून आपणहि तसे स्वर कंठांतून काढावे असें त्याला वाटतें. ' कड्यावरुनिया उड्या धडधडा ' टाकणाऱ्या निर्झराचें नर्तन पाहून आपणहि तसें नाचावें, अशी त्याला इच्छा होते. अशा तऱ्हेनें पुष्कळ वेळां कलेची प्रेरणा निसर्गाच्या अनुकरणांतून झालेली आढळते. निसर्गाचें अनुकरण करतां करतां निसर्गावर किंवा वस्तुस्थितीवर मात करण्याची इच्छाहि माणसांत प्रादुर्भूत होते. दुर्दम्य अशा शत्रूकडून झालेल्या पराभवाचें उट्टें काढणें प्रत्यक्षांत अशक्य झाल्यानें शत्रूच्या पराभवाचें चित्र कल्पनेच्या साहाय्यानें रेखाटून मनुष्य आपल्या मनाच्या तळमळीचा उपशम करून घेतो. प्रत्यक्षांत अप्राप्य असलेल्या अशा किती तरी गोष्टींची जोड कला मनुष्याला करून देते. जीवनाचा अनुभव घेतां घेतां त्याच्या भावी स्थितीविषयीं अंदाज बांधणें, दुःखमय परिस्थितीचा कल्पनेनें विसर पाडणें, जीवनाशीं झगडतां झगडतां मनांत निर्माण झालेल्या कल्लोळ, प्रतिक्रिया, क्षोभ, अनुभव, साक्षात्कार, हर्ष, शोक यांना व्यक्त स्वरूप देऊन आपला भार हलका करणें इत्यादि कार्यें कला करीत असते. या हर्षशोकाचा पुनः अनुभव घ्यावा, तसे अनुभव पुनः निर्माण करावे, त्यांत भर घालावी, आपल्या मनाचें रंजन व उद्बोधन करून इतरांनाहि त्याचा लाभ द्यावा, इत्यादि आकांक्षांमधून कलानिर्मिति व कलानंद यांचा जन्म होतो.

कलानंद व ज्ञानानंद

कलेच्या निर्मितीच्या स्वरूपावरून कलेपासून आनंद कां होतो याची कांहींशी कल्पना येईल. आनंद देणें हेंच कलेचें उद्दिष्ट. या कलानंदामध्यें अनेक घटक असतात, त्यापैकीं जिज्ञासा हा महत्त्वाचा घटक आहे. निसर्गांत व मानवी जीवनांत ज्या अनंत घडामोडी चाललेल्या असतात, त्या समजून घ्याव्या, त्यांच्या गतिस्थितीचें आपणास ज्ञान व्हावें, अशी आपली उपजत प्रवृत्ति आहे. संकटें पत्करून सुद्धां ज्ञान-

वृक्षाच्या फळांचा आस्वाद घेण्याचा धडा मानवाच्या आद्य दंपतींनींच आपणांस घालून दिला आहे. नवे अनुभव घ्यावेत, नवे रस चाखावेत, नवीं स्थळें पहावींत, मानवी जीवनाचें गूढ उकलावें, अज्ञात प्रवेश ज्ञात व्हावा, या विषयींच्या उत्कंठेंतून व तळमळींतून शास्त्र व कला यांचा जन्म झाला. ही तळमळ किंवा उत्कंठा शमल्यामुळें जो आनंद होतो त्यालाच ज्ञानानंद व कलानंद किंवा काव्यानंद म्हणतात. ज्ञानानंद आपल्या परीनें श्रेष्ठ असला तरी तो अमूर्त स्वरूपाचा व कष्टसाध्य असतो. पुष्कळशा बौद्धिक श्रमाखेरीज त्याची प्राप्ति होत नाहीं. परंतु कलानंद हा प्राधान्येंकरून, भावनात्मक व मूर्त स्वरूपाचा असल्यामुळें त्याची महति विशेष आहे. शिवकालीन कागदपत्रांचें संशोधन करून तत्कालीन परिस्थितीचें ज्ञान झाल्यानें आनंद होतो तसाच तो त्या कालावर आधारलेली चांगली ऐतिहासिक कादंबरी वाचूनहि होतो. पण तो मिळव-ण्याच्या पद्धतीत कितीतरी तफावत असते.

शास्त्र हें तात्त्विक सत्याच्या मागें लागलेलें असल्यामुळें तें आकलन करणें कांहींसें कठीण जातें. त्याच तात्त्विक सत्याला मूर्त स्वरूप देऊन तें काल्पनिक वा वस्तुस्थितींतील घटनेच्या द्वारें विशद केल्यानें त्याचा बोध लौकर होतो. शिवाय हें सर्व रंजक व आकर्षक पद्धतीनें केल्यानें तें चांगलें ठसतेंहि. 'वाईटाचा परिणाम केव्हांहि वाईटच' असें केवळ विधान करण्यापेक्षां रावण किंवा कंस यांचा दाखला दिल्यानें तें चटकन पटतें. चतुर कीर्तनकार आपलें पूर्वरंगांतील तात्त्विक विवेचन परिणाम-कारक करण्यासाठीं उत्तररंगात एखादें बहारीचें आख्यान लावतो, तें यासाठींच.

कुतूहलपूर्ति

नैसर्गिक अशा जिज्ञासुवृत्तीच्या पोटीं निर्माण झालेल्या कुतूहलाची पूर्ति, इंद्रियबंधन वा देशकालपरिस्थितीची मर्यादा यामुळें प्रत्यक्षांत करून घेणें अशक्य असतें. म्हणून कल्पनेच्या साहाय्यानें कलेच्या द्वारां ही कुतूहलपूर्ति किंवा इच्छापूर्ति करून घेऊन आपण समाधान मानतों. अप्राप्य वस्तूंची प्राप्ति कल्पनेच्या साहाय्यानें करून घेऊन जसें आपण

सुख मानतों, त्याप्रमाणें एकदां घेतलेले अनुभव पुन्हां अनुभवण्याची इच्छा व्यवहारांत नेहमीं फलद्रूप होणें शक्य नसल्यानें कलेंतून तसले प्रसंग निर्माण करून आपण त्यांची गोडी चाखतों. प्रा. फडके याप्रकारच्या आनंदाला " पुनःप्रत्ययाचा आनंद " असें म्हणतात. इच्छापूर्ति किंवा पुनःप्रत्यय यांच्याप्रमाणेंच कल्पनेच्या द्वारां नव्या जाणिवा, नवे अनुभव व नवा प्रत्ययहि मिळूं शकतो.

मनुष्य हा समाजप्रिय प्राणी असल्यामुळें, इतरांच्या व्यक्तित्वाशीं समरस व्हावें, विविध व्यक्तींचें अंतरंग जवळून निरखून पाहून त्यांच्या व आपल्या भावनांची, विचारांची व कल्पनांची तुलना करून पहावी व त्यांतील साम्यविरोध शोधावा, आपल्या आनंदाचा पडताळा घ्यावा, हा जो मानवी मनाचा चाळा त्याचेहि लाड कला पुरवितें. मातेचें वात्सल्य; प्रणयभंगाचें दुःख; राक्षसी महत्त्वाकांक्षेच्या मागची प्रेरणा; कर्तव्याच्या ऐन धुमश्चक्रींत येणारी किंकर्तव्यमूढता; गुन्हेगाराच्या अंतर्मनांत चाललेली खळबळ, साध्या विषयांतील मोठा आशय व सौंदर्य, सामान्यांचा असामान्यपणा किंवा असामान्यांचा सामान्यपणा इत्यादि कितीतरी गोष्टींचें गूढ उकलून दाखवून कला मनुष्याच्या मनाची क्षितिजें व्यापक व उन्नत करीत असते. इतरांच्या मनाचें गूढ उकलण्याची इच्छा करणाऱ्या मनाला पुष्कळदा स्वतःचें मनच अगम्य वाटत असतें. रात्रंदिवस सुखासाठीं धडपडत असतां 'सुख पाहता जवापाडें । दुःख पर्वता एवढें' अशी स्थिति कां, हें आपल्याला कळेनासें होतें. हरघडी मनुष्यच मनुष्याचा वैरी झालेला पाहून आपली मति गुंग होऊन जाते. या साऱ्या दुःखद घटनांचा मनावर खोल परिणाम होऊन आपल्या वृत्ति अंतर्मुख बनतात. मनाची अंतर्मुखता सुखद घटनांपेक्षा करुणगंभीर घटनांनी अधिक साधल्यानें वाङ्मयांतील घटनांना वेगळें स्वरूप प्राप्त होतें.

" Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts " असें यासाठींच म्हणतात.

दुःखद घटनांपासून होणारा आनंद

एखाद्या कथानकाचा शेवट कितीहि भीषण व शोकपर्यवसायी

झाला तरी प्रतिकूल परिस्थितीशीं झुंज खेळतांना व्यक्त होणारे मानवी मनाचे अनेक भव्योदात्त पैलू पाहून एक प्रकारचा दिलासा आपल्याला मिळतो. सत्त्वासाठीं दधीचीनें आपलीं हाडें दिलीं, चांगुणेनें चिलया बाळाचा वध स्वहस्तें करून त्याचें मांस शिजविलें, स्वप्नांतील दान खरें करण्यासाठीं हरिश्चंद्रानें बायकोचा व मुलाचा लिलाव केला, पित्राज्ञे-खातर रामानें वनवास सोसला व लोकरंजनाच्या ध्येयासाठीं पत्नीत्याग केला. ध्येयवादी व्यक्तींच्या या जीवनकथांनीं आपल्यासारख्याच माण-सांनी उदात्त ध्येयासाठीं सोसलेल्या कष्टांचा एक पट आपल्यासमोर उभा राहतो. त्यांनी केलेला स्वार्थाचा होम पाहून आपल्यांतील पाशवी व स्वार्थी वृत्तीची आपल्याला खंत वाटते व असल्या वृत्तींना कांहीं काळ तरी पाय-बंद बसतो. आपल्याहून अधिक दुःखें सोसणाऱ्या महान् व्यक्तींच्या दुःखा-पुढें आपल्या क्षुद्र दुःखांचा बाऊ वाटेनासा होतो; एवढेंच नव्हे तर आपण आपली दुःखें क्षणभर विसरून इतराच्या दुःखांशीं समरस होतों. त्यामुळें आपली करुणा जागृत होऊन नेत्रांतून अश्रूंच्या धारा घळघळा वाहूं लागतात. अशा वेळीं येणारे हे अश्रु दुबळेपणाचे दर्शक नसून भाव-नेच्या उदात्तीकरणाचे निदर्शक असतात. कलेमुळें मनुष्य दुबळा बनत नसून उदात्त व खंबीर बनतो, हें काव्याच्या आक्षेपकांनीं ध्यानीं घ्याव-यास हवें.

गाण्यानें श्रम वाटतात हलके—

मनुष्य कलेकडे वळतो. त्याचें आणखी एक कारण असें कीं, दैनंदिन जीवनात होणारे कष्ट, चालणाऱ्या उलाढाली व व्याप–संताप यांचा कांहीं काळ तरी स्वतःला विसर पडावा, भोंवतालची रुक्षता कांहींशी कमी व्हावी, यासाठीं तो आतुर झालेला असतो. कलेच्या नंदनवनांत प्रवेश केल्यानें ही त्याची इच्छा थोडीफार सफळ होते. त्याच्या मनावर असलेला परिस्थितीचा ताण कमी होतो; दडपल्या गेलेल्या भावना मोकळ्या होतात व एक प्रकारचा हलकेपणा वाटून तो ताजातवाना होतो. कलेची इतर कशासाठीं नसली तरी यासाठीं तरी मातब्बरी खास आहे.

कांहीं काळ परिस्थितीचा विसर पाडून श्रमपरिहार करण्याचें

कार्य मद्यासारख्या कैफ आणणाऱ्या द्रव्यानें किंवा पत्ते, कॅरमसारख्या खेळांनीं अंशत: साध्य होतें, पण कलेच्या आस्वादानें श्रमपरिहाराबरोबर मनाचें उद्बोधन होत असल्यामुळें तिची महति विशेष आहे.

कलेचें स्वरूप व कार्य यांचा कांहींशा विस्तारानें येथें विचार करण्याचा हेतु, काव्य ही एक कला असल्यानें कलेचें जें कार्य तेंच काव्याचेहि असतें हें समजावें, त्याचप्रमाणें आरंभीं वर्णन केलेले काव्याविषयक गैरसमज दूर होण्यास त्याचें साहाय्य व्हावें व जीवनांत काव्याचें असलेलें महत्त्व पटावें; हा आहे. काव्य म्हणजे 'रंडांगीत' किंवा अव्यवहार्यता या आक्षेपांचें निराकरण व काव्यास्वाद कां घ्यावयाचा, त्याच्यापासून लाभ कोणता, इ. प्रश्नांचें उत्तर मिळण्यास कलेचें स्वरूप लक्षांत ठेवणें अगत्याचें आहे.

सर्व कलांचें अंतिम ध्येय एकच

सर्वच सौंदर्य एकजिनसी असल्यानें व साऱ्याच कलांचा जन्म एकाच भूमिकेमधून होत असल्यानें सर्व कलांत कांहीं एका प्रमाणांत साम्य आढळतें. प्रणयवंचनेचें दारुण दु:ख व्यक्त करण्यासाठीं ठाकूरसिंगांनीं 'प्रणयिनीचा मनोभंग' हें चित्र रेखाटलें. हेंच दु:ख करमरकरांसारखा एखादा शिल्पकार आपल्या शिल्पांतून प्रकट करील किंवा याच भावनांचें उदयशंकरासारखा नृत्यपटु आपल्या नृत्याभिनयांतून आविष्करण करील. हाच आशय अबदुल करीमखाँसारखा गवई आपल्या आर्त, कोमल स्वरांतून श्रोत्यांच्या मनांत उतरवील अथवा गडकऱ्यांसारखा कवि आपल्या काव्यांतून हृदयभंगानंतरची निरवानिरव खालीलसारख्या शब्दांत मांडील.

"गोफ गुंफिला उलगडण्याचा कठिण काळ येउनि थडके
हाय, वदावें काय, जिवलगे ऊर तेवढा हा धडके.
हळू हळू ओढणें हळू जरा, ओढायाची कां घाई
भलता धागा ओढितांच तूं जीव जिवलगे हा जाई.
थांब उलगडूं गोफ कठिण हा शांत बुद्धिनें सखे, असा—
कीं न तुटावा पदर एकही, धागा धागा नीट तसा.

कठिण असें तरि उलगडमें हा गोफ असे आतां भाग
ना तरि त्याचा पीळ राहुनी छळील तो जागोजाग.
कठिण जोडणें, परी तोडणं सुकर वाटतें जनांप्रती
उलटा अनुभव आला आम्हां, गुंग जाहली इथें मति.

(गोफ)

कलांतील परस्पर साम्य

कलेचे चित्र, नाट्य, संगीत इ. वेगवेगळे प्रकार होत असले तरी कलेच्या सर्व प्रकारांत विषयाच्या समानतेबरोबर इतरहि कांहीं बाबतींत साम्य आढळतें. प्रत्येक कलेला इतर सर्व कलांचा कांहींना कांहीं तरी उपयोग होतो. संगीत हें स्वराधिष्ठित व काव्य हें शब्दाधिष्ठित असलें तरी काव्याला गेयता उपयोगी पडते व चिजेचे शब्द रसपरिपोषक असतील तर गाण्याला अधिक रंग भरतो. शब्दांचा गाण्याशीं संबंध नसता तर संगीताच्या मराठीकरणाचा वाद इतका माजलाच नसता. नृत्य व संगीत यांचा तर जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. किंबहुना आपल्या प्राचीन कल्पनेप्रमाणें गीत, नृत्य व वाद्य या त्रयींचा संगीतामध्येंच समावेश होतो. गतिप्रधानता हा नृत्याचा विशेष असला तरी वाङ्मयांमध्येंहि एक प्रकारची गतिमानता असावी लागते. निवेदनपद्धतींत गतिमानता नसल्यानें कथानक वा वर्णन नीरस व कंटाळवाणें झाल्याचीं उदाहरणें कितीतरी सांपडतात. चित्र कलेला रंग वा रेषा यांची ‘ भाषा ’ अंगीकारल्याशिवाय चालत नाहीं. तर वाङ्मयकलेंत शब्दचित्रांचा भरणा अवश्य असतो. शिल्पाला मूककाव्य म्हणतात तर काव्याला शब्दांचें घोटीव व आरस्पानी शिल्प साधावें लागतें. रंग भरण्याचा खराखुरा संबंध चित्रकलेशीं असला तरी लक्षणेनें कां होईना पण ‘ रंग भरणें ’ हें संगीत, नृत्य, काव्य इ. कलांच्या यशाचें गमक आहे. ताजमहालासारख्या शिल्पानें किंवा मोनालिसाच्या चित्रानें कवींना स्फूर्ति दिली आहे. रामायण भारतासारखीं काव्यें कितीतरी चित्रांचें, शिल्पांचें वा गाण्यांचें विषय होतात. अशा तऱ्हेनें प्रत्येक कला या ना त्या नात्यानें इतर कलांशीं

जोडलेली दिसते. असें जर आहे तर आपल्यापुढें असा प्रश्न उभा राहतो कीं, कलेचे वेगवेगळे प्रकार होतात ते कां ?

कलाप्रकारांचीं कारणें

साऱ्या कला परस्परांशीं निबद्ध असल्या व त्यांचें अंतिम ध्येय एकच असलें तरी तें तडीस नेण्याचें मार्ग व सामर्थ्य साऱ्याच कलांमध्यें सारखें असत नाहीं. प्रत्येक कलेचें माध्यम वेगवेगळें असल्यानें त्या त्या माध्यमाच्या मर्यादा त्या त्या कलेला पडतात. त्यामुळें त्यांचें आकार व वैशिष्ट्यें वेगवेगळीं होतात. दृश्याला साकार करण्याचें शिल्पाचें सामर्थ्य चित्राला येणार नाहीं, किंवा चित्राचें रंग-वैशिष्ट्य शिल्पांत आढळणार नाहीं. नृत्याची गतिमानता शिल्प किंवा चित्र या सारख्या स्थिरस्वरूपी कलांत कशी येणार ? किंवा संगीतासारख्या श्राव्य कलेंतील श्रुतिमाधुर्याचा अनुभव चित्रकलेसारख्या दृश्यकलेंत कसा मिळणार ? नाट्य ही एकच अशी कला आहे की जींत संगीत, नृत्य, चित्र, शिल्प व वाङ्मय या साऱ्या कलांतील चांगल्या गोष्टींचा एकत्र उपयोग करून घेतां येतो. यामुळेंच नाट्य हें भिन्नरुचीच्या लोकांना सारखेंच प्रिय होत असावें बाकीच्या कला या कांहींशा एकेरी, आपापल्या माध्यमाच्या कक्षेंत वावरणाऱ्या व त्या त्या बंधनांनीं जखडलेल्या असतात. यामुळें माध्यम बदललें कीं, कलेचे स्वरूप व त्याचें शास्त्रहि बदलतें. चित्रकलेचें शास्त्र संगीताला पूर्णपणें उपयोगी पडणार नाहीं. किंवा संगीतशास्त्राचा चांगला व्यासंग केल्यानें काव्यकलेचें रहस्य उमगणार नाहीं; त्याकरितां काव्यकलेचा वेगळा अभ्यास करावयास पाहिजे. याकरितां काव्यकला व तिचा जनक, या विषयांकडे आतां आपण वळूं या.

★

काव्यकला आणि तिचा जनक : : ५

प्रत्येक कलेचा पिंड व प्रकृति वेगवेगळी असते. सर्वच कलांचा व्यासंग केल्यास चतुरस्रपणा वाढेल हें खरें पण तें साऱ्यांनाच शक्य नसतें. ज्या कलेचा आस्वाद प्रामुख्यानें घ्यावयाचा आहे त्या कलेचा वेगळा अभ्यास आस्वादकानें केला पाहिजे. इतर कलांचें ज्ञान त्याचा या बाबतींतला मर्मज्ञपणा वाढविण्यास सहाय्यक होईल, पण त्यानें मुख्य कार्यभाग साधणार नाहीं. प्रस्तुत आपल्याला काव्यकलेचाच विचार करावयाचा असल्यामुळें काव्याचें शास्त्र, काव्याचें स्वरूप व काव्याचें वैशिष्ट्य; कवीची भूमिका, काव्याचें विशेष ध्येय; काव्यसौंदर्याच्या निर्मितीला कारणीभूत होणारीं अंगोपांगें, इ. चा विचार केला पाहिजे. त्याखेरीज काव्याचें रसग्रहण नीट जमणार नाहीं. काव्याचें शास्त्रात्मक स्वरूप व काव्याचें कलात्मक अंग यांचा परिचय करून घेतल्यानें काव्य-सौंदर्य चांगल्या तऱ्हेनें ग्रहण करतां येईलच शिवाय काव्याचें यथातथ्य

स्वरूप समजल्यानें त्याचें जीवनांतील महत्त्वहि पटेल व काव्यविषयक गैरसमज दूर होतील.

कोणत्याहि कलेचें शास्त्र व स्वरुप तिच्या विशिष्ट ध्येयाप्रमाणें निश्चित होत असतें. इतर कला व काव्य यांचें ध्येय कांहीं मर्यादेपर्यंत समान असलें तरी त्याच्या विशिष्ट माध्यमामुळें त्याचीं कांहीं खास प्रयोजनें आहेत, असें मानण्यांत येतें काव्यकलेचें माध्यम शब्द हें असल्यामुळें व शब्दांचा उपयोग मानवी व्यहारांत पदोपदीं होत असल्यामुळें कला व व्यवहार यांचें 'शब्द' हें समान माध्यम आहे, असें सकृद्दर्शनीं वाटतें यामुळें इतर कलांपेक्षां काव्याच्या प्रयोजनाविषयीं बरेच मतभेद आहेत. शब्दाचीं कलेतर क्षेत्रांतील बरींचशीं प्रयोजनें माध्यम–साम्याच्या जोरांवर कलेवरहि लादण्यांत येतात. काव्य हें केवळ आनंदासाठीं आहे, तें एक प्रचाराचें साधन आहे; नीतिपाठ देणें हेंच काव्याचें खरें प्रयोजन होय; उपदेशाला प्राधान्य नसेल तर तें काव्य कसलें ? इ. प्रकारचे तीव्र मतभेद काव्याच्या प्रयोजनाच्या बाबतींत आहेत. काव्याचें प्रयोजन निश्चित झाल्याखेरीज त्याच्या इतर अंगांचा विचार करणें शक्य नसल्यानें प्रथम आपल्याला काव्य प्रयोजनाकडे वळलें पाहिजे.

काव्याचें प्रयोजन

कलेच्या कार्याचा विचार करीत असतां आपण असें पाहिलें आहे कीं, आनंदनिर्मिति, जीवनदर्शन व उद्बोधन हें कलेचें मुख्य साध्य आहे. प्रत्येक कला आपल्या विशिष्ट माध्यमाच्याद्वारां हें कार्य कमी-अधिक प्रमाणांत पार पाडीत असते. विशिष्ट माध्यमामुळें त्यांतलें एखादेंच कार्य प्राधान्यानें त्या त्या कलेला करतां येतें. मनोहर दृश्य डोळ्यासमोर उभें करून आनंद देणें, हें चित्रकलेनें साधलें जाईल तर स्वरविलासाच्याद्वारा संगीत हें श्रोत्यांच्या मनांत हर्षाच्या लहरी उसळ-वील. आनंदानिर्मिति हें दोन्हीं कलांचें ध्येय असलें तरी मूळ ध्येयाला पोषक असें प्रत्येक कलेचें वेगळें ध्येय असतें. या दृष्टीनें मनोहर दृश्य-निर्मिति हें चित्रकलेचें व मधुर स्वरविलास हें संगीताचें विशेष किंवा खास प्रयोजन ठरतें. काव्याच्या प्रयोजनाचा विचार करतांना ही गोष्ट आपण लक्षांत घेतली पाहिजे.

काव्याचें ध्येय निश्चित करणें आरंभीं थोडें कठीण वाटतें. कारण काव्याचें जें माध्यम शब्द ते विविध कार्योपयोगी असल्यानें शब्दांचीं सगळीं कार्यें काव्यानें पार पाडावींत अशी कांहींची अपेक्षा असते. म्हणून काव्याचें खास प्रयोजन कोणते तें आपल्यापुरतें तरी आपण निश्चित करून घेतलें पाहिजे. त्याबरोबरच हें काव्याचें प्रयोजन कवीच्या दृष्टीनें कोणतें तें पहावयाचें कीं, रसिकाच्या दृष्टीनें, याचाहि विचार केला पाहिजे. संस्कृत साहित्यकारांनीं शास्त्र काव्याचीं पुढीलप्रमाणें प्रयोजनें सांगितलीं आहेत—

काव्यंयशसेऽर्थ कृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये
सद्यःपरनिर्वृतये कांतासमिततयोपदेश युजे

मम्मट (काव्यप्रकाश)

काव्य निर्मिति करतांना कवीच्या मनांत यशःप्राप्ति, अर्थसंपादन इ. संस्कृत साहित्यकारांनीं सांगितलेलीं प्रयोजनें असतील पण येथें आपल्याला रसिकाच्या दृष्टीनेंच या प्रयोजनांचा मुख्यतः विचार करावयाचा आहे. उपदेश, प्रचार, ज्ञान, इ. चा प्रवेश कांहीं वेळां काव्यांत होतो. परंतु हें काव्याचें मुख्य क्षेत्र नव्हे. तें ज्ञानाचें वा व्यवहाराचें क्षेत्र आहे. उपदेश, प्रचार किंवा ज्ञान हेंच काव्याचें मुख्य ध्येय असेल तर त्याचें तत्त्वज्ञान वगैरे पासून वेगळेंपण कशांत आहे हें सांगतां येणार नाहीं. ज्याच्या योगानें काव्याचें वेगळेपण सिद्ध होतें, असें त्याचें प्रधान ध्येय कोणतें हा आपल्यापुढें मुख्य प्रश्न आहे. त्या दृष्टीनें विचार केल्यास उपदेश प्रचार इ. चें स्थान गौण आहे हें दिसून येईल.

विशिष्ट वृत्तीची निर्मिति

काव्याचें खरें उद्दिष्ट वाचकाला वर्ण्य विषयाशीं तद्रूप करून त्याला नवे अनुभव, नव्या जाणिवा व नवी दृष्टी देणें आणि त्याचा मनोविकास घडवून आणणें हें आहे. वाचकाच्या मनाच्या मशागतीचें हें कार्य कवि वाचकाच्या मनांत वेगवेगळया वृत्ति निर्माण करून साधीत असतो. व वाचकहि वेगवेगळया वृत्तींचा अनुभव घेण्यासाठीं काव्याकडे वळतो. इतर कलांच्या आस्वादानेंहि विशिष्ट वृत्ति निर्माण होतें. पण

तिचें स्वरूप मर्यादित असतें. संगीताच्या श्रवणानें किंवा चित्र शिल्पाच्या दर्शनानें निर्माण होणाऱ्या वृत्तीचें स्वरूप कांहींसें स्थूल असतें. मनांतील सूक्ष्म छटा निश्चित प्रकारें काव्यद्वारांच व्यक्त करतां येत असल्यामुळें विशिष्ट वृत्तींची निर्मिति हें काव्याचें खास प्रयोजन ठरतें.

कवीच्या दृष्टीनें जरी काव्यच्याा प्रयोजनाचा विचार केला तरी यश:प्राप्ति–अर्थप्राप्ति–कीर्ति–इ. त्याचे प्रमुख उद्देश न ठरतां आनुषंगिक उद्देश ठरतात यशप्राप्ति वा अर्थप्राप्ति होत नसताहि पुष्कळांचें काव्य लेखन चालूंच असतें. खऱ्या कविला काव्यलेखनाचा उद्देश विचाराल तर तो

"I sing because I must"

किंवा

जें रम्य तें बघुनिया मज वेड लागे
गाणें मनांत मग होय सवेंचि जागें
—केशवसुत

असेंच उत्तर देईल. याचा अर्थ, काव्य लेखन विशिष्ट, व्यावहारिक उद्देशानें होत नसून तें सहजस्फूर्त असतें. म्हणूनच वर्डस्वर्थनें काव्याला 'Spontaneous overflow' असें म्हटलें आहे. कवि काव्य 'करीत' नसून तें त्याच्या हातून आपोआप 'होत' असतें. 'मी नाटक लिहिलें' असें न म्हणतां आचार्य अत्रे मला नाटक 'झालें' असें म्हणतात, तेव्हां त्यांच्या मनांत हाच तर उद्देश नसेल ? 'कां गाणें मजला व्हावें' असा प्रयोग गडकऱ्यांनीं आपल्या 'मुरली' या काव्यांत केला आहे. काव्य निर्मितीच्या वेळीं कवीच्या मनाची एक विशिष्ट स्थिति बनलेली असल्यामुळें त्याला इतर कशाचेंहि भान त्यावेळीं राहात नाहीं. 'ब्रह्मानंदीं लागे टाळी । कोण देहातें सांभाळी' अशा मन:स्थितींतून खरें काव्य निर्माण होतें. याचाच अर्थ कवीच्या लेखनाच्या बुडाशीं इतर कांहीं व्यावहारिक हेतु नसून विशिष्ट वृत्तीचा आविष्कार हाच हेतु असतो. किंवा तसा तो ठरतो. कवि किंवा रसिक कोणाच्याहि दृष्टीनें विचार केला तरी विशिष्ट वृत्तीची निर्मिती हेंच काव्याचें प्रयोजन ठरतें. तेव्हां रसग्रहण

करणें याचा अर्थ कवीच्या काव्यनिर्मितीच्या वेळच्या मन:स्थितीशीं एकरूप होण्याचा प्रयत्न करणें हा आहे.

कवीच्या मन:स्थितीशीं एकरूप होण्यास कवीची मूळ भूमिका आधीं समजून घेतली पाहिजे. ही कवीची भूमिका, कवीला काव्य लेखनाला प्रवृत्त करणारी मूळ प्रेरणा, कवीची त्यावेळची विशिष्ट मन:स्थिति काव्यलेखनामागील त्याचा हेतु या सान्यांच्या साकल्यानें बनत असते.

कवीची भूमिका व देशकाल परिस्थिति.

कवीच्या स्वभावाप्रमाणें, संस्काराप्रमाणें किंवा सभोंवतालच्या परिस्थितीप्रमाणें त्याची वृत्ति बनत असल्यानें प्रत्येक कवीची काव्य लेखनाची भूमिका इतर कवींहून कांहीं बाबतींत वेगळी असते. मराठी काव्यापुरतां विचार केला तरी भक्तीपासून क्रांतीपर्यंत अनेक भूमिकांवरून कवींनीं काव्यलेखन केलें आहे.

‘ भक्तीहीन कवित्व । तें जाणावें ठोंबें मत ’

असें म्हणणारे रामदास व

“शब्द पंक्तिचा तरफ आमुच्या करीं विधीनें दिली असे
टेकुनि ती जनताशीर्षावर जग उलथुनिया देऊं कसें ”

असे उद्गार काढणारे केशवसुत यांच्या काव्यलेखनांच्या भूमिका एक नाहींत. दोघांचेंहि काव्य एकाच मापानें मोजल्यानें रसग्रहणांत विक्षेप येऊन चुकीच्या भूमिकेवरून बांधलेली अनुमानांची इमारत कोसळून पडल्याशिवाय राहणार नाहीं. संत-काव्याकडे पाहतांना कांहीं आधुनिक विद्वान् ‘ संताळ्यांनीं देश बुडविला ’ किंवा ‘ मोरोपंत हा समाज विन्मुख कवि होता ’ अशीं विधानें करतांना दिसतात. तर जुन्या काव्याचे अभिमानी ‘ आधुनिक काव्य हें बिंदुस्रावी काव्य आहे, या कवींचें विषय क्षुद्र असतात ’ असा उलट आहेर करतांना आढळतात. ज्या कालांतील कवींचें काव्य वाचावयाचें आहे त्या कालाचा व त्या कालांतील कवींच्या भूमिकेचा नीटसा परिचय करून न घेतल्यानें ही स्थिति निर्माण होते.

“स्तुति करावी परमेश्वराची
करूं नये व्यर्थ कधीं नराची ”

किंवा

" सगुण चरित्रें परमपवित्रें सादर वर्णावीं "

अशी त्या कालांतील कवींची ठाम समजूत व काव्यलेखन हा नवविधाभक्तीचा एक प्रकार मानून "आपण कांहीं तरावया गावें" म्हणूनच ज्यांनीं कवितालेखन केलें त्यांनीं समाजक्रांतीपर काव्य लिहिलें नाहीं असा आक्रोश करण्यांत काय अर्थ ?

बदलती अभिरुचि

प्रत्येक कालाचें वाङ्मय लेखनाविषयीचे कांहीं संकेत ठरलेले असतात. अपूर्व प्रतिभेचे व बंडखोर वृत्तीचे लेखक सोडले तर या रूढ संकेताच्या चाकोरींतूनच बहुतेक साऱ्या लेखकांचें भ्रमण चाललेलें असतें. कालमानाप्रमाणें सामाजिक गरजेप्रमाणें किंवा अभिरुचींत बदल झाल्यानें अथवा नावीन्याच्या ओढीनें जीर्ण संकेत जाऊन नवे संकेत, नव्या रूढी यांचें आगमन होतें. व सौंदर्याच्या कल्पना बदलतात. एकेकाळीं नथ, अग्रफूल, मूद इत्यादि दागिने घालणें सौंदर्यपूर्ण वाटत होतें. आज तसें वाटत नाहीं. कालाप्रमाणें वृत्तींत पालट होतो.

एका काळचा पतितपावन परमेश्वर आज दीनांना छळणारा आकाशांतील पोलिस मानला जाऊं लागला आहे. पूर्वीप्रमाणें भक्तियुक्त अंतःकरणानें फुटकळ अभंगांतून त्यांचा गौरव करण्याऐवजीं फटकळ अभंगांतून आता त्याची यथास्थित हजेरी मात्र घेण्यांत येऊं लागली प्रत्येक देशाच्या सौंदर्यकल्पनांतहि कांही प्रमाणात तफावत असते. सिंहाप्रमाणें कमर बारीक असणें हें आपण स्त्रीसौंदर्याचें एक लक्षण मानतो. चिनी लोकांनीं हा मान स्त्रीच्या पायांना दिला आहे. मैद्याप्रमाणे दिसणाऱ्या पिवळ्या गोरेपणावर आपण पसंतीचा शिक्का मारतो तर युरोपियन माणूस पांडुर गौरवर्णावर खूष होतो. सौंदर्याच्या या वेगवेगळ्या कल्पनांचा त्या त्या देशांतील वाङ्मयावर परिणाम झाल्याशिवाय रहात नाहीं.

मोठ्या लोकांचें होणारें अनुकरण.

समाजांतील व वाङ्मयातील मोठ्या लोकांच्या प्रेरणांचा व लकबींचाहि प्रभाव तत्कालीन वाङ्मयावर व लेखनपद्धतीवर पडतो. ज्ञाने-

श्वरांच्या कालीं, टिळेमाळाबरोबर अभंगलेखन करणें हेंहि वारकरी संप्रदयाचें लक्षण मानलें जात होतें कीं काय अशी शंका येण्याइतपत अभंग लेखनाचा यशस्वी वा अयशस्वी प्रयत्न प्रत्येक संतानें केला. रामदासांनीं महाराष्ट्रांत रामोपासनेचा प्रचार केल्याबरोबर रामचरित्रावर वाङ्मय निर्माण होऊं लागलें. त्यांच्या ब्रह्मचारी शिष्य मंडळींनाहि काव्यद्वारां सीता स्वयंवराचा थाट उडविण्याची लगीन घाई आवरतां आली नाहीं. कांहीं काळ स्वयंवराखेरीज मग तें सीतेचें, रुक्मिणीचें किंवा दमयंतीचें कोणाचेंहि स्वयंवर असो, काव्याला दुसरा विषयच सुचत नव्हता. मोरोपंतांच्या आर्यालेखनानंतर 'आर्या, आर्यासि रुचे' हें जणूं सिद्ध करण्यासाठीं अहमहमिकेनें आर्यालेखन होऊं लागलें. गडकऱ्यांच्यानंतर त्यांच्या अनुप्रासयुक्त भाषेचा सुळसुळाट इतका झाला कीं, वाङ्मय लेखन व बाराखडीचें लेखन यांतील फरक कळेना. गांधीजींनी 'खेड्याकडे वळा' असा संदेश दिल्याबरोबर ग्रामीणगीतें गवतासारखीं फोफावूं लागलीं. माधव ज्यूलिअन यांच्या 'अन्' शब्दाचा उपयोग इतरांकडून इतका केला गेला की, शेवटीं काव्य क्षेत्रांतहि अन्नान्नदशा आली!

जीवनपद्धतींतील स्थित्यंतर व काव्य

कालपरत्वें, देशपरत्वें किंवा मोठ्या लोकांच्या अनुकरणामुळें लोकांच्या अभिरुचींत व वाङ्मयविषयक संकेतांत जेवढा बदल होतो त्यापेक्षां कितीतरी पट तीव्र व मूलगामी बदल जीवनपद्धतींतील स्थित्यंतरामुळें घडून येतो. हें स्थित्यंतर इतकें प्रभावी असतें कीं, शेवटीं त्यामुळें युगप्रवर्तन होऊन त्या युगाचें एक वैशिष्ट्य प्रस्थापित होतें. धर्मकल्पनांचें युग, संतांचें युग, शाहिरांचें युग, क्रांतीचें युग अशीं त्या त्या युगलक्षणाप्रमाणें वेगवेगळीं नांवें त्याला मिळतात. प्रत्येक युगांतील काव्यलेखन त्या युगाच्या धर्माप्रमाणें होतें. वर दिलेलीं देश-कालाचीं वैशिष्ट्यें या युगवैशिष्ट्यांत सामावलीं जातात. अर्थात् जुन्या युगाचे कांहीं अवशेष नव्या युगांत राहतातहि. पण त्यांना गौणस्थान मिळतें. एखाद्या दासगणू सारख्या कवीनें आज भक्तिपर वाङ्मय लिहिलें म्हणून हें भक्तियुग ठरत नाहीं. किंवा मुक्तेश्वर-मोरोपंतासारख्या जुन्या पंडित युगांतील कवींनीं स्वकाव्यांतून

स्वकालीन सामाजिक परिस्थितीचे, वस्त्रापात्रांचे, तेल्या शिंप्यांचे कुंभार–सुतारांचे ओझरते उल्लेख केले म्हणून ते समाजप्रवण कवि ठरत नाहींत.

कलेंत होणारा अपरिहार्य बदल

जीवनपद्धतींतील तीव्र बदलाचा परिणाम सर्वंकष असतो. वाङ्मयहि याच्यांतून सुटूं शकत नाहीं, ही गोष्ट वाङ्मय समीक्षकांनीं दृष्टीसमोर ठेवली पाहिजे. नाहीं तर जुन्या वाङ्मयपद्धतीची वा तंत्रपद्धतीची नव्या वाङ्मयाशीं एका मर्यादेबाहेर तुलना करून मूल्यमापन करण्याचामोह टाळतां येणार नाहीं. आजकाल रामायण–भारतांसारखीं महाकाव्यें; अजिंठावेरुळ सारखीं कोरीव लेणी व ताजमहाल किंवा गोलघुमटा सारखीं कलात्मक वास्तु कां निर्माण होत नाहीं? असा पुष्कळदां प्रश्न विचरण्यांत येतो. याचें समर्पक उत्तर न सांपडल्यानें कलेला अवकळा येत चालली आहे काय? यापुढें आपल्यांत महाकवि कधींच निर्माण होणार नाहीं का? आपल्या वास्तुकलेचा क्रमशः ऱ्हास तर होत चालला नाहीं ना? कलेचें तेजोयुग लोपून तमोयुगाला आरंभ झाला कीं काय? आपण सर्व बाजूंनी आपली प्रगति होत आहे असें मानतों हें सत्य कीं भास? इ. शंका पुष्कळांना व्याकुळ करून सोडतात. त्यांचीं भलींबुरीं उत्तरें जो तो आपापल्या परीनें देत असतो. आपला मुख्य मुद्दा असा कीं, बदलत्या जीवनपद्धतीमुळें वस्तूंच्या व व्यक्तींच्या स्वरूपांत अपरिहार्यपणें कांही बदल घडत असल्यामुळें जुन्या गोष्टींची त्याच स्वरूपांत पुनर्निर्मिति अपेक्षिणें योग्य नाहीं. 'जुनें तें सोनें' मानणें हा वृत्तीचा भाग आहे, हा सिद्धांत नव्हे. सर्व जगभर एकदम नमोवाणीचा आवाज उमटविणाऱ्या आजच्या ध्वनिशास्त्राला गोलघुमटा सारखा बोलका घुमट निर्माण करतां येणार नाहीं, असें कसें म्हणतां येईल? गोलघुमटाच्या बांधणीच्या काळीं उपलब्ध असलेल्या ध्वनिशास्त्राच्या व वस्तुशास्त्राच्या ज्ञानापेक्षां या क्षेत्रांतील आजचें ज्ञान किती तरी अधिक आहे. त्या काळीं सत्ता, संपत्ति व ज्ञान यांच्या भपकेदार प्रदर्शनासाठीं घुमट, देवालयें, घाट, स्तंभ, इ. ची उभारणी करणें हाच एक मार्ग उपलब्ध होता. त्या सर्वांच्या एकत्रीकरणांतून वरील गोष्टी निर्माण झाल्या. उलट आज सत्ता, संपत्ति व ज्ञान यांचा

अनेक मार्गांनीं व्यय होण्याची शक्यता निर्माण झाली आहे. उद्योगधंदे वाढविणें, कारखाने काढणें, अद्यावत् प्रयोग शाळा स्थापणें इ. कडे ज्ञान, संपत्ति यांचा विनिमय होत असल्यानें पूर्वी प्रमाणें एकाच पद्धतीनें त्यांचा उपयोग व्हावा ही अपेक्षा योग्य ठरत नाहीं.

महाकाव्याचा लोप

मुद्रण शास्त्राचा शोध लागण्यापूर्वी स्मरण सुलभतेसाठीं तत्त्वज्ञान, उपदेश, चरित्र, इतिहास, काव्य यांचें एकत्र पद्यबद्ध गाठोडें बांधावें लागल्यानें महाभारतासारखें ' महाकाव्य ' निर्माण झालें. महाभारत हा केवळ काव्यग्रंथ नसून इतिहास, कथा, चरित्र, तत्त्वज्ञान व काव्य यांचा एक समुच्चय आहे, हें सर्वसामान्य आहे. आजच्या काळांत गद्यवाङ्मयाचा विकास झपाट्यानें होत असतां, इतिहास, चरित्र, तत्त्वज्ञान, कथा यांना पद्यनिबद्ध करण्याची जरूरी राहिली नाहीं. आतां काव्यामध्यें केवळ काव्यानुकूल विषयांचाच समावेश होत असल्यानें त्याला सुटसुटीत व एकजिनसी स्वरूप प्राप्त झालें आहे. त्यामुळें दीर्घकाव्यांची परंपरा मागें पडली. व भावगीताचा जन्म झाला.

भावगीताचा जन्म

राजकीय क्षेत्रांत लोकशाहीच्या व सामाजिक क्षेत्रांत व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या कल्पना प्रसृत झाल्याबरोबर काव्यांतील नायकनायिका भाग्यवान कुळांतील व उच्चपदस्थच असाव्यात हा संकेत मागें पडून सामान्य स्त्रीपुरुषांना काव्यांत स्थान मिळूं लागलें. रुक्मिणी, सीता, सावित्री; मालविका, शशिकला यांच्या जोडीनें एखादी अभागी कमल, एखादा बाल गुन्हेगार संजीव काव्याचा विषय होऊं लागला. असामान्य व्यक्तीप्रमाणेंच सामान्य व्यक्तींच्या उत्कट भावतरंगांनाहि काव्याचें स्वरूप देणें हें काव्याचें प्रयोजन ठरल्यानें नित्याच्या छोट्या पण उत्कट भावना; साधेसुधे प्रसंग, सामान्य वाटणाऱ्या गोष्टी यांतील भावकण वेचून त्यांना काव्यरूप दिल्यानें त्रुटित भावगीत अवतीर्ण झालें. उत्कट भावनेची तीव्रता दीर्घकाल टिकत नसल्यानें गीतांची लांबीरुंदी कमी झाली व तीं आकारानें लहान दिसूं लागलीं. हें सर्व योग्य व स्वाभाविक असें झालें असतां

पूर्वीसारखीं प्रचंड काव्यें निर्माण होत नाहींत. म्हणून व्यर्थ अकाडतांडव करणें कितपत युक्त आहे? आपल्या समाजांतील युगायुगांची स्थितिप्रधानता नष्ट होऊन तो आतां शास्त्रांच्या वेगवान झंझावातांत सांपडला आहे. त्यामुळें पूर्वींच्या चष्म्यांतून त्याच्याकडे पाहणें योग्य नाहीं. नवीन गोष्टींचीं मूल्यें अद्यापि निश्चित व्हावयाचीं आहेत. म्हणून नवीनाचा स्वीकार करतांना रसिकांनें अवश्य तारतम्य दाखवावें व त्या वस्तु पारखून घ्याव्यात, परंतु त्याची अविक्षेपाच्या कटाक्षानें किंवा हेटाळणीच्या हंशानें बोळवण करूं नये. कांहीं कालापूर्वीं अच्युतराव कोल्हटकरांनी केशवसुतप्रणीत नवकाव्यावर त्या काव्याची भूमिका समजून न घेतांच टीकास्त्र सोडले होतें. आजच्या नवकाव्याच्या बाबतींतहि अच्युतराव कोल्हटकरांच्या पद्धतीच्या टीकेची पुनरावृत्ति होईल कीं काय अशी साधार भीति वाटते. म्हणून आजच्या रसिकांना एक इषारा द्यावासा वाटतो कीं, रसिकहो, जरा जपून जपून—

ऐतिहासिक दृष्टिकोणाची आवश्यकता.

विशिष्ट कालाच्या वाङ्मयाकडे त्या काळाच्या दृष्टिकोणांतून पाहिल्याशिवाय त्याचें संपूर्ण रहस्य समजणार नाहीं. आज ईश्वरावर आपली श्रद्धा असो वा नसो, पण पांडुरंगाला उद्देशून 'येई गा, तूं येई गा, तूं पंढरीच्या राया' असें आळवणाऱ्या तुकारामाचे अभंग वाचतांना तुकारामाची ईश्वर विषयक दृष्टि समजून घेतली पाहिजे. मर्ढेकरांचें 'पिपांत मेलेल्या ओल्या उंदरां'वरचें काव्य वाचतांना तुकाराम विषयक दृष्टि कामाची नाहीं. मराठी काव्यापुरताच विचार केला तरी ज्ञानेश्वरापासून मर्ढेकरांपर्यंत अनेक स्थित्यंतरें झालीं आहेत. सामान्य जनांना मोक्षप्राप्तीचा मार्ग खुला व्हावा म्हणून संतकवींनीं लिहिलेलें तत्त्वज्ञानात्मक उपदेशप्रधान काव्य; संस्कृत कवींचीं सर्गबद्ध काव्यें समोर ठेवून मराठी पंडित कवींनीं रचलेलीं कथाकाव्यें; शाहिरांची मराठी मनाला मोह घालणारी, उघडी, उद्दाम अशी शृंगार व वीर रसाची अभिव्यक्ति; अव्वल इंग्रजींतील पंडितांनीं संस्कृत व इंग्रजी कवितांचीं केलेलीं स्थूल भाषांतरें; केशवसुतांनीं घडवून आणलेली अंतर्बाह्य, आमूलाग्र क्रांति; तिचें अनुकरण करणारे

गोविंदाग्रज, बालकवि वगैरे तुतारी मंडळाचे सदस्य व त्यांचें काव्य; रविकिरण मंडळांतील सप्तर्षींनीं इंग्रजी वाङ्मयांतून उचललेले अनेक कलात्मक काव्य प्रकार; सामाजिक व राजकीय क्रांतीचा जयजयकार करणारी कुसुमाग्रज वगैरे कवींची कविता आणि आजच्या सडलेल्या यांत्रिक जीवनाच्या उबगेमधून निर्माण झालेलें मर्ढेकरांचें नवकाव्य हें सर्व पाहिलें असतां मराठी काव्य अनेक स्थित्यंतरांतून गेलेलें दिसून येईल. वेळोवेळीं झालेल्या स्थित्यंतरानुरूप काव्याच्या बाह्यांगामध्येंहि अक्षरगण वृत्तापासून मुक्तछंदापर्यंत व हजारों ओळींच्या वस्तुनिष्ठ प्रदीर्घकाव्यापासून आत्मनिष्ठ त्रुटित अशा भावगीतापर्यंत अनेक परिवर्तनें झालेलीं दिसतात. वृत्ति, विषय व वृत्तें यांच्या मध्यें परिस्थित्यनुसार होणारा बदल समजण्यास त्या काव्यवाङ्मयाच्या इतिहासाचें सम्यक् स्वरूप माहिती असणें रसग्रहण कर्त्याला आवश्यक असतें. कवीची भूमिका समजण्यास कवीच्या कालाप्रमाणें त्याच्या चरित्राचाहि कांहीं अंशीं उपयोग होण्याचा संभव असतो.

कविचरित्र

विशिष्ट कालाचे आघात तत्कालीन व्यक्तीवर सारखेच होत असले तरी व्यक्तिपरत्वें त्याची प्रतिक्रिया वेगवेगळी असते. वैयक्तिक परिस्थिति शिक्षण, इ.चे प्रत्येकाच्या मनावर वेगवेगळे संस्कार झालेले असतात. यामुळें प्रत्येकाची वृत्ति भिन्नभिन्न होते. या वृत्ति वैचित्र्यामुळें प्रत्येकाच्या काव्याचें वेगळें स्वरूप बनतें. कोणतेंहि ललितवाङ्मय शेवटीं व्यक्तिनिष्ठच असतें. नाटक, कादंबरी, लघुकथा, नाट्यगीत यासारख्या वस्तुनिष्ठ वाङ्मयांतूनसुद्धां कथावस्तूची निवड, मांडणी, स्वभावरेखाटन, भाषा इ. वरून लेखकाचा कल, त्याच्या आवडीनिवडी, आपण ओळखूं शकतो. कारण त्याच्या वैयक्तिक आवडीनिवडी प्रमाणेंच त्याचें चित्रण उतरतें. प्रा. फडक्यांच्या कादंबऱ्यांवरून किंवा नाट्याचार्य खाडिलकरांच्या नाटकांवरून त्यांच्या स्वभावाविषयीं व प्रवृत्तिविषयीं आपण कांहीं अंदाज बांधले तर ते फारसे खोटे ठरणार नाहींत. वस्तुनिष्ठ वाङ्मयाच्या बाबतींत कांहीं एका प्रमाणांत खरा असलेला हा सिद्धांत आजच्या आत्मपर व व्यक्तिनिष्ठ काव्याच्या बाबतींत तर अधिकच सत्य आहे. गडकरी किंवा यशवंत यांच्या काव्यांत

भरलेली निराशा, व याच्या उलट तांब्याच्या काव्यांत उमटलेले समाधानाचे सूर, यांचा त्या त्या कवीच्या चरित्राशीं खास संबंध आहे. मात्र नेहमींच कविचरित्राचें काव्य वाचनास सहाय्य होईल असें नाहीं.

कविचरित्राचा काव्याशीं संबंध जोडतांना घ्यावयाची खबरदारी

चारित्र्याच्या बाबतींत महाराष्ट्राचा बायरन म्हणून संबोधल्या गेलेल्या विनायक कवींचें चरित्र व काव्य यांच्यामध्यें जमीनअस्मानाचें अंतर आहे. त्याला स्वत:लाहि यांची जाणीव होती. काव्याबरोबर चरित्र मागितलें असतां 'काव्य पाहिजे असेल तर चरित्र मिळणार नाहीं, चरित्र पाहिजे असल्यास काव्य मिळणार नाहीं' 'असा त्यानें जबाब दिला. रे. टिळकांची आर्थिक स्थिति फारशी चांगली नव्हती, हें 'स्मृतिचित्रां'च्या वाचकांना विदित आहेच. पण टिळकांच्या काव्यांत कोठेंहि अतृप्ततेची जळजळ दिसत नाहीं. त्यांच्या धर्मप्रवण वृत्तीचा हा परिणाम असेल, असें मानून त्यांचें उदाहरण बाजूला ठेवलें तरी ज्या चंद्रशेखरांचा मेडिकल ऑफिसरच्या कचेरींत 'हुजूरचा गुलाम' म्हणून कारकुनी करण्यांत जन्म गेला त्या कवीच्या काव्यांतहि निराशा आढळून येत नाहीं, हें लक्षांत घेण्यासारखें आहे. उलट चंद्रशेखरांचे परममित्र, घाटे घराण्यांत सांपत्तिक दृष्ट्या भाग्यशाली गणले गेलेले दत्त, स्वत:च्या कवितांतून निराशेचे सूर काढतांना आढळतात. कवि आपल्या भावनांचें काव्यद्वारां उन्नयन करीत असल्यानें त्यांच्या मूळ स्थितीचें प्रत्यक्ष प्रतिबिंब काव्यांत नेहमींच पडतें, असें नाहीं. त्याकरितां काव्यवाचनाच्या वेळीं कविचरित्राचा उपयोग सारासार बुद्धीनेंच करून घेतला पाहिजे; नाहींतर फसगत होण्याचा संभव असतो.

परिहासविजल्पित

पुष्कळ वेळां कवीचे काव्यांतील उद्गार हें परमार्थानें घ्यावयाचे नसतात. मोरोपंतांनीं केकावलींत काढलेले

"मला निरखितां भवच्चरणकन्यका आप गा
म्हणे 'अगइ' ऐकिलेंहि न कधीं असें पापगा !

हे उद्गार किंवा रामदासांचें करुणाष्टाकांतील

> " नेटकें लिहिता ये ना वाचितां चुकतों सदा
> युक्ति नाहीं बुद्धि नाहीं विद्या नाहीं विवंचिता "

या सारखे उद्गार परमार्थानें ध्यावयाचे नाहींत. ते विनयाचे द्योतक आहेत. ज्ञानेश्वरांनीं ज्ञानेश्वरींत ठिकाठिकाणीं काढलेले नम्रतेचे उद्गार किंवा

> " फोडिले भांडार धन्याचा हा माल
> मी तव हमाल भार वाही

हे तुकारामाचे उद्गार वरील वृत्तीचेच निदर्शक आहेत. अतिशयोक्ति व चमत्कृति वाढविण्यासाठीं

> " पांडुरंगा आम्ही युगांचे दुर्जन
> क्षणाचे सज्जन पश्चात्तापें "

असें कवि लिहितो. तें शब्दशः खरें मानून चालणार नाहीं. पुष्कळदां वस्तुस्थितींल घटनेवर कलेचा साज चढविल्यामुळें मूळ सत्य आकलन होत नाहीं. ' ही तुझीच वाकळ म्हणुनि मला लइ प्यारी ' या शब्दांनीं सुरवात होणाऱ्या यशवंताच्या ' प्रेमाची दौलत ' या कवितेचा जन्म स्वतःचे कपडे पावसानें भिजल्यानें दुसऱ्याचे कपडे परिधान करावे लागले या घटनेंत आहे !

' प्रेम होईना तुझ्यानें । प्रेम माझें राहूं दे ' हा माधव ज्यूलिअन यांचा गज्जल वाचतांना तो कोणत्या तरी व्यक्तीला उद्देशून लिहिला असावा असें वाटतें. पण तो फर्ग्युसन कॉलेज या संस्थेला उद्देशून लिहिला आहे हें कवीला मुद्दाम सांगावें लागतें. 'आमची अकरा वर्षें' या पुस्तकांत लीलाबाई पटवर्धनानीं माधवज्यूलिअन यांच्या कांहीं कवितांचा उगम दिला आहे, पण तो भाग न वाचणाऱ्याला माधवज्यूलिअन यांच्या कवितांचें रसग्रहण होणार नाहीं, असें नाहीं कुतूहलपूर्तीहून अशा गोष्टींना अधिक महत्व नसतें म्हणूनच माधवज्यूलिअन यानीं स्वप्नरंजनाच्या प्रस्तावनेंत 'रसिकाला मूळ सत्याशीं कांहीं कर्तव्य नसून हृदयंगम सत्याभास पुरे असतो' असे उद्गार काढले आहेत. ' प्रेम होईना तुझ्यानें' या गज्जलाची

पार्श्वभूमि समजल्यानें त्यांच्या रमणीयतेंत मोठी भर पडते असें नाहीं. उलट कांहींना त्यांतील प्रणयच्छटा लोपल्यानें तो गझल पूर्वीइतका आवडणारहि नाहीं.

कविचरित्र म्हणजे क्षुद्र खाजगी घटना नव्हेत.

क्षुद्र खाजगी गोष्टींना महत्त्व देऊन राईचा पर्वत करणें म्हणजे कविचरित्राचा विचार करणें नव्हे. केशवसुतांच्या ' हरपल्या श्रेयाचा ' त्यांच्या अल्प वेतनाशीं संबंध जोडणें, त्यांची पत्नी कुरुप होती म्हणून त्यांचें प्रेमकाव्य कल्पनानिष्ठ झालें, असें म्हणणें; ' अरुणा ' वर दोन कविता लिहूनहि गडकऱ्यांच्या त्या कविता बालकवींच्या ' अरुणा ' इतक्या यशस्वी झाल्या नाहींत कारण गडकरी उशीरा उठणारे होते. त्यांनीं कधीं अरुणोदय पाहिलेला नव्हता असें मानणें युक्त नाहीं. गडकरी नेहमी उशीरा उठत हें सत्य मानलें तरी उभ्यां आयुष्यांत अरुणोदय पाहण्याची संधि त्यांना मिळाली नव्हती, असें म्हणणें वास्तवतेला सोडून आहे. शिवाय सर्वच गोष्टींचा कवीनें जातीनें अनुभव घेतलेला असला पाहिजे. हा दंडक घातल्यास अनवस्था प्रसंग ओढवेल. कवीला कल्पनेनें परकाया प्रवेश करण्याची शक्ति असल्यामुळें स्वानुभवाप्रमाणें इतरांच्या अनुभवाचाहि तो उपयोग करून घेत असतो. कवीच्या जीवनांतील खासगी घटना व त्याचे काव्योद्गार यांचा प्रत्यक्ष मेळ घालण्याचा प्रयत्न केल्यानें टीकेला कसें विपर्यस्त स्वरूप येतें; हें पहावयाचें झाल्यास 'काव्यचर्चे'तील अनंततनयांनी रेंदाळकरावर लिहिलेला टीकालेख पहावा.

चारित्र्य

कवीच्या चरित्राप्रमाणें त्याच्या चारित्र्याशीहि त्याच्या काव्याचा संबंध जोडण्यांत येतो. किंवा त्याच्या काव्यलेखनावरून त्याचें चारित्र्य ठरविण्यांत येतें. परंतु काव्य व चारित्र्य यांचा इतका सरळ व प्रत्यक्ष संबंध नाहीं. व्यवहारांत हीन चारित्र्य असलेल्या व्यक्तीच्या अंतःकरणांत उदात्त भावना निर्माण होणार नाहींत, असें नाहीं. प्रत्येक व्यक्तींत चांगल्यावाईटाचें मिश्रण असतें. शिवाय सत्काव्याचें स्फुरण नेहमी उदात्तभावनांतून होत असल्यामुळें काव्यलेखनाच्या वेळीं त्याच्या वृत्ति

क्षुद्र राहूं शकत नाहींत. आणखी असें कीं, कवि हा आपल्या किंवा दुसऱ्याच्या उदात्त भावना साकार करीत असतो, म्हणून त्याचें आपण महत्त्व मानतों. 'बोले तैसा चाले' या कोटीचा तो महात्मा असतो म्हणून नव्हे.

कवि चरित्रामुळें काव्यावर पडणारा प्रकाश

मात्र कवीच्या जीवनांतील कांहीं घटनांचा त्याच्या काव्यावर निश्चित परिणाम झालेला असतो. विषयाची सूचना मिळण्यास त्याच्या वेगवेगळ्या बाजू कळण्यास, वातावरणनिर्मितीस व जिव्हाळा निर्माण होण्यास कवीला स्वानुभवाचा बराच उपयोग होतो. 'बंदिशाळा' काव्याचा यशवंतांच्या येरवड्याच्या नोकरीशीं थोडाफार तरी अवश्य संबंध आहे. 'आंबराई'चा जन्म गिरीशांच्या रहिमतपूर सारख्या खेड्यांतील वास्तव्यांत आढळतो. माधव जूलिअन यांच्या काव्यांत आढळणाऱ्या पर्शियन संकेतांच्या बुडाशीं पटवर्धनांचें पर्शियनचें अध्ययन, अध्यापन नाहीं काय? गडकरी पुण्याच्या न्यू. इं. स्कूल मध्यें कांहीं दिवस शिक्षक होते. ही त्यांच्या जीवनांतील घटना त्यांच्या नाटकांच्या अभ्यासकाला नाहीं कळली तरी चालेल; पण ते किर्लोस्कर नाटक मंडळींत 'मास्तर' होते हें कळल्यानें त्यांच्या नाटकांच्या प्रभावीपणाचा कांहींसा उलगडा होतो.

सावरकरांच्या 'सागरा प्राण तळमळला', 'मूर्ति दुजी ती!' या कविता वाचतांना त्यांच्या जीवनांतील हद्दपारीची, बंदिवासाची त्यांनीं बुद्ध्याच घेतलेल्या सतीच्या वाणाची माहिती असल्यास मूळचा आशय अधिक प्रक्षोभक होतो. कै. तांबे यांची सारी हयात मध्यभारतांतील इंदूर–ग्वाल्हेर सारख्या ठिकाणीं गेली हें आवर्जून सांगण्याचा हेतु त्यांच्या निवासस्थळांचा केवळ निर्देश करणें हा नसून ते आधुनिक शहरीं जीवनापासून दूर अशा संस्थानीं व मध्ययुगीन वातावरणांत राहात होते व त्याचे पडसाद त्यांच्या काव्यांत पडलेले आहेत, हें स्पष्ट करावयाचा असतो. धन्वंतऱ्याचें, गोसाव्याचें किंवा जवाहिऱ्याचें सोंग घेऊन प्रणयिनीची प्रेमपरीक्षा पाहणारे प्रेमिक; आपल्या महालांत उभी राहून मुशाफिरावर प्रेम करणारी रजपूत-बाला, आपल्या विशाल बाहूच्या जोरावर घोडीवर बसून फुलाप्रमाणें

प्रणयिनीला वाहून नेऊं शकणारा नायक—इ. सारख्या त्यांच्या काव्यांत आढळणाऱ्या गोष्टींची संगति वरील माहितीमुळें आपल्याला लागते.

कवीचें भावजीवन

कवि आपल्या बाह्य जीवनापासून आपलें काव्य अलिप्त ठेवूं शकला तरी त्याला आपलें भावजीवन लपवितां येणें शक्य नसतें. बालकवींच्या जीवनांत आढळणारी दुबळी भूल किंवा माधव ज्यूलियन यांची स्त्रीविषयक दृष्टि त्यांच्या काव्यांत प्रतिबिंबित झाल्याशिवाय राहिली नाहीं. याकरितां कवीचें भावजीवन समजून घेणें अत्यावश्यक असतें. या भावजीवनाच्या घडणीला त्याचें बाह्य जीवन कांहीं प्रमाणांत तरी जबाबदार असतें. तें ज्ञात झाल्यानें आंतर जीवनावर प्रकाश पडण्यास साहाय्य होतें. या दृष्टीनेंच कविचरित्राकडे पहावयाचें. मात्र हें सावधपणानें करावयास हवें. आपल्याकडे कविचरित्राच्या बाबतींत आणखी एक अडचण येते ती ही कीं, आपणास कवीच्या चरित्राची पाश्चात्य कवींच्या चरित्राप्रमाणें सांगोपांग माहिती उपलब्ध नसते किंवा पत्रें, दैनंदिनी इ. चरित्रविषयक साधनेंहि उपलब्ध नसतात. ओझरत्या उल्लेखावरूनच काम भागवून घ्यावें लागतें. माधवराव पटवर्धनांच्या चरित्राभोंवतीं असलेल्या गूढ वलयांचें निराकरण त्यांच्या मृत्यूला बारा वर्षें होऊन गेलीं तरी त्यांच्या समकालीनांकडून किंवा मित्रांकडून तितकेंसें झालें नाहीं. हें कविचरित्रविषयक अनास्थेचेंच द्योतक नाहीं काय ?

' कवि तो होता कसा आननीं ? '

कविचरित्रच काय पण त्याचें हस्ताक्षर, त्याचें एखादें चिटोरें, त्याचें छायाचित्र इ. वरून देखील आपण त्या कवीविषयीं व त्याच्या काव्याविषयीं कांहीं अंदाज बांधण्याचा प्रयत्न करीत असतों. त्यामध्यें 'कवि तो होता कसा आननीं' हें केवळ जाणून घेण्याची इच्छा नसून त्याच्या चर्येवरून, अक्षरावरून, त्याच्या स्वभावाचा व वृत्तीचा तलास घेण्याचा तो प्रयत्न असतो. लहान लहान गोष्टींतूनहि माणसाची वृत्ति पुष्कळदां व्यक्त होत असते. कवीची वृत्ति जाणून घेण्यास उपयोगी पडणाऱ्या सर्व लहानमोठ्या साधनांचा आपण उपयोग करून घेतला पाहिजे.

कारण कवीच्या वृत्तीचा त्याच्या काव्यावर परिणाम झालेला असतो. किंबहुना कवीची वृत्तीच काव्यद्वारां प्रकट होत असते. बालकवींच्या काव्यातील सहजता, रे. टिळकांचा प्रसन्न साधेपणा, केशवसुतांच्या काव्यांतील विचारप्रवणता यांचा त्यांच्या वृत्तीशीं खास संबंध आहे. काव्य व्यक्तिनिष्ठ नसतांना सुद्धां कवीची वृत्ति त्याच्या काव्यांत प्रतिबिंबित झालेली दिसते. ज्ञानेश्वरांचा विशाल दृष्टिकोन किंवा मुक्तेश्वराची भावनाप्रधानता त्यांच्या काव्यांतून व्यक्त झाल्याशिवाय राहिली नाहीं. कवि हा मूळचा पंडिती प्रवृत्तीचा असेल तर त्याचेंहि प्रतिबिंब त्याच्या काव्यात पडलेलें असतें. मिल्टनचें ' पॅरेडाइज् लॉस्ट ' मोरोपंतांची ' केकावलि ' किंवा माधव जूलिअन यांचें ' विरहतरंग ' पाहिलें असतां त्याच्या विद्वत्तेचें व बहुश्रुततेचें प्रतिबिंब त्यांत पडलेलें दिसतें. सारांश, कवीची भूमिका पूर्णपणें समजण्यास कवीच्या कालांतील काव्यांचें एकंदर स्वरूप, कवीचें चरित्र व त्याचे स्वभावविशेष इ. ची माहिती असणें आवश्यक आहे. त्यामुळें कवि व त्याचें काव्य याविषयीचे गैरसमज कमी होण्यास मदत होते.

लेखकाची भूमिका न समजल्यानें होणारे गैरसमज.

लेखक समकालीन असूनसुद्धां कांहीं वेळां लेखकाच्या भूमिकेविषयीं गैरसमज किंवा मतभेद संभवतात. अत्रे यांच्या ' घराबाहेर ' नाटकांत " स्त्री ही क्षणाची पत्नी आणि अनंत कालची माता आहे. " असें एक वाक्य आहे. मातृत्वाची महती व जबाबदारी पटविण्याकरितां लेखकानें हें वाक्य अत्यंत गंभीर अशा प्रसंगीं योजिलें आहे. लेखकाची भूमिका नीट न समजल्यानें ' क्षणाची पत्नी ' या शब्दप्रयोगांतून काहींना व्यंग्यार्थानें अश्लीलतेचा वास आला. येथें लेखकाला मातृत्वाची महती पत्नीपदापेक्षां श्रेष्ठ आहे, हें दाखवावयाचें असल्यानें त्यानें 'अनंत' व 'क्षण' यांची विरोधात्मक मांडणी करून हें साधलें इतकेंच. बोलणारी व्यक्ति, तिची संस्कृति, तो प्रसंग व तें वातावरण यांचा संदर्भ लक्षांत घेऊन हें वाक्य वाचलें तर अश्लीलतेचा मागमूसहि येथें आढळणार नाहीं. हें वाक्यच काय पण मूर्तिमंत नग्न दृश्य सुद्धां नेहमींच अश्लील असत नाहीं.

कोणतें नग्न दृश्य अश्लील व कोणतें श्लील हें त्यावेळच्या प्रसंगावर, व्यक्ति रेखाटणारावर, व लेखकाच्या हेतूवर अवलंबून राहील. बुभुक्षितांच्या कामवासनेला रिझविण्याकरितां नग्न वा अर्धनग्न चित्र रेखाटणें वेगळें व द्रौपदीसारख्या कुलवती स्त्रीचा अधिक्षेप होऊन भरसभेंत तिचें वस्त्रहरण झाल्यानें झालेली तिची लज्जास्पद स्थिति दाखविणें वेगळें. लेखकाचा खरा हेतु चतुर वाचकांपासून गुप्त राहणें शक्य नसतें. म्हणून रसिकानें योग्य विचार करून मगच निर्णय दिला पाहिजे. पुष्कळ वेळां असावधपणें किंवा समुचित शब्दयोजनेच्या अभावीं अश्लीलतेचा आभास होतो. अशा ठिकाणीं लेखकाच्या सदोष लेखन शैलीवर हवा तर आक्षेप घ्यावा पण लेखकाच्या हेतूवर शिंतोडे उडविणें बरें नव्हे. तांब्यांच्या काव्यांतील

" रतलें परपुरुषाशीं
परचुंबनमधु पिउनि पुसति वधु कां शिळपट नवऱ्याशीं ? "

अशासारख्या ओळीं मुद्दाम श्लिष्टार्थानें लिहिलेल्या असल्यामुळे येथें अश्लीलतेचा प्रश्नच उद्भवत नाहीं. पण

मोह अचानक पडे मजवरी
खर्कन पदराचि गळे पळांतरि,
नग्नचि झालें न कळत सत्वरि
घातली एकदां अतां उडी "

या ओळी सुद्धां अश्लीलतेच्या उद्देशानें लिहिलेल्या नाहींत. ज्याला अश्लीलताच शोधावयाची आहे त्याला ती वाटेल तेथें दिसेल. खऱ्या रसिकाचें काम अश्लीलता उकरून काढण्याचें नसून अश्लीलतासदृश रचना अनवधानपणें झालेली असल्यास तिच्याकडे दुर्लक्ष करून लेखकाचा मूळ हेतु पाहण्याचें आहे.

टीपांची उपयुक्तता

लेखक हा आपला मूळ हेतु स्पष्ट सांगत नसून प्रसंग, वातावरण, शब्दरचना इ. च्या द्वारां सूचित करीत असतो. कांहीं कवि आपल्या काव्याची भूमिका काव्यारंभीं किंवा टीपा जोडून स्पष्ट करीत असतात. पण हा मार्ग अवलंबिणें म्हणजे कलेची सूचकता नष्ट करणें होय. सामान्यतः

अशा टीपा जोडूं नयेत हा जरी नियम असला तरी कांहीं वेळां मूळ कविता वाचण्यास तिची पार्श्वभूमि समजणें आवश्यक असतें "दुर्दम्यता प्रीतिची" हें यशवंताचें सुनीत वाचण्यास आरंभी दिलेला कथाभाग उपयुक्त ठरतो. टीपा देऊं नयेत हें सूत्र मान्य करूनहि सामान्य वाचकासाठीं टीपा जोडणें कसें आवश्यक असते याचें विवेचन यशवंतांनीं 'ओजस्विनी' या काव्यसंग्रहाच्या शेवटीं केलें आहे. पण हा मार्ग गौण असल्याचेंहि त्यांनींच मान्य केलें आहे. टीपांतून अर्थ व्यक्त करणें हें कवीच्या पराभवाचें लक्षण आहे. संदर्भाकरितां टीपा जोडण्यास हरकत नसते. या दृष्टीनेंच 'विरहतरंगा'वरील टीपा आपण स्वीकारतों, कांहीं टीपा तर अर्थाच्या स्पष्टीकरणासाठीं नसतातहि. गडकऱ्यांच्या कांहीं कवितांवरील टीपा केवळ विनोद बुद्धींतून निर्माण झाल्या आहेत. उदा०—'वेडा' या कवितेला त्यांनीं जोडलेली, 'कुणाला कशाचें वेड लागेल आणि त्याचा शेवट कशांत होईल, हें कोणीं सांगावें?' ही टीप किंवा 'आचरटपणाचा आणखी एक मासला' ही टीप विनोदी वृत्तीची निदर्शक आहे. शिवाय कवीची टीप ही रसिकाच्या दृष्टीनें त्या काव्याच्या बाबतींत निर्णायक ठरते असेंहि नाहीं. कवीच्या टीपेपेक्षां मूळ कवितेवरून रसिकाला येणारी प्रतीति हीच अधिक महत्त्वाची असते. 'हरपलें श्रेय' या कवितेला केशवसुतानीं जोडलेली टीप मान्य न करतां टीकाकारांनीं त्या कवितेंतून वेगवेगळा अर्थ काढण्याचा प्रयत्न केला आहेच कीं नाहीं? टीपांचा अर्थप्रतीतीला क्वचित् उपयोग होईल पण कवितेचा अर्थ शोधून काढण्याची अंतिम जबाबदारी रसिकाचीच आहे. कलेच्या मागें हेतु संशोधनाचा गुप्त पोलीस न लावण्याबद्दल श्री. तात्यासाहेब केळकरानीं सांगितलें आहे, हें खरें, पण त्यांनीं दिलेला इशारा लेखकाच्या भूमिकेसंबंधीं नसून कलेवर नसते हेतु चिकटविण्यासंबंधीं आहे.

प्रामाणिक मतभेद

पुष्कळदां लेखकाच्या भूमिकेविषयीं प्रामाणिक मतभेद होण्याची शक्यता असते. लेखकाच्या भूमिकेबरोबर रसिकाच्या मनोवृत्तीवरहि हेतुप्रतीति कांहींशीं अवलंबून असते. कारण कवीची भूमिका काव्यद्वारां

समजून घेतांना रसिकाच्या मनोभूमिकेलाहि चालना मिळत असल्यामुळें तिचाहि परिणाम हेतुनिर्णयावर होतो. गिरीशांनीं 'शूर्पणखा' ही कविता विनोदनिर्मितीसाठीं लिहिलेली आहे, असें पुष्कळांना वाटतें. पण माधवराव पटवर्धनासारख्या अधिकारी व्यक्तीला शूर्पणखेंत कारुण्य-प्रतीति झाली. तांब्यांच्या 'नववधू प्रिया मी बावरतें' या कवितेचा अर्थ लावतांना 'नववधू' म्हणजे नवपरिणीत संसारी स्त्री कीं मुमुक्षु व्यक्ति या-विषयींहि मतभेद आहेत. ही द्विविध प्रतीति हेतुपुरस्सर असेल तर ठीक, नाहींतर लेखनांतील संदिग्धतेमुळेंहि असें होणें शक्य असतें. मत-भेदाचे असले क्वचित् प्रसंग सोडले तर सामान्यतः लेखकाची भूमिका योग्य प्रकारें जाणून घेतल्यानें गैरसमज होण्याचें कारण नसतें. ही भूमिका कशी समजून घ्यावयाची या विषयींचें विवेचन मागें आलें आहेच.

काव्याची खरी कसोटीः रसात्मकता

मागील कांहीं विवेचन वाचून असा समज होण्याचा संभव आहे कीं, काव्याच्या बाबतींत निर्णायक दंडक किंवा सर्वसामान्य अशी कांही कसोटी नसून सर्व गोष्टी सापेक्ष आहेत. वस्तुतः तशी स्थिति नाहीं. काव्याच्या देशकालनिरपेक्ष अशा कांहीं कसोट्या आहेत. नाहींतर कालिदास–शेक्स्पीअर सारखे कवि सर्व देशांत व सर्व कालांत मान्य झालेच नसते. देशकालपरिस्थितीप्रमाणें काव्याच्या स्वरूपांत कांहीं बदल होत असतो पण काव्याचें अंतिम स्वरूप 'रसात्मक'च असतें. या बाबतींत मतभेद नाहीं.

काव्याची व्याख्या अनेकांनीं अनेक प्रकारांनीं केली असली तरी 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्' ही पौर्वात्य व्याख्या किंवा Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings" ही पौर्वात्य व्याख्येला समानार्थक असलेली पाश्चिमात्यांची व्याख्याच विशेष मान्यता पावलेली आहे. म्हणूनच प्राचीन काळीं भगवत्गीतेचें तत्त्वज्ञान सांगतांनासुद्धा आपल्या ग्रंथांत ज्ञानेश्वरांना 'रससोय' साधावी लागली व आधुनिक काळीं भावगीतलेखनाचें मर्म भावनोत्कटता हेंच मानण्यांत येऊं लागलें.

देश, काल, परिस्थिति किंवा रुचिभिन्नता यामुळें काव्याची प्रयोजनें बदलल्यासारखीं वाटलीं तरीं शेवटीं रस हेंच एकमेव प्रयोजन मानून बाकीचीं प्रयोजनें आनुषंगिक मानावींत याबद्दल दुमत नाहीं. रस हा काव्याचा प्राण असल्यानें काव्याचें अस्तित्वच रसावर अवलंबून आहे. 'रसात्मकता' साधून त्याबरोबर इतर कांहीं गोष्टी साधल्या तर त्याला मज्जाव असूं नये व त्याबद्दल इतरांनीं फारशी तक्रार करूं नये; एवढेंच फार झालें तर या विषयीं म्हणतां येईल. रसवत्तेला काव्यांत अनन्यसाधारण महत्त्व असल्यानें रसग्रहणकर्त्याला रसाची व त्याच्या स्वरूपाची माहिती असणें आवश्यक आहे, कारण काव्याचें अंतरंग मुख्यतः रसमय असतें.

---

६. काव्याचें अंतरंग.

रसनिष्पत्ति

काव्यवाचनानें रसिकाच्या मनाला अनुकूल संवेदना होते, व अनुकूल संवेदना निर्माण झाली कीं, आनंद होतो. रसिकाच्या मनांतील विविध भावनांच्या तारा काव्यानें छेडल्या जातात. ज्या भावनामुळें किंवा भावनाप्रक्रियांमुळें अनुकूल संवेदना होऊन आनंद वाटतो, त्या भावनानांच 'रस' असें संबोधलें जातें. ही रसनिष्पत्ति मुख्यतः भावनेच्या परिपोषणावर व तिच्या आस्वाद्यतेवर अवलंबून असते. मानवी अंतःकरण म्हणजे अनेक भावनांचा एक समुद्रच होय. अगदीं क्षुद्र भावनेपासून अत्यंत उदात्त भावनेपर्यंत सर्व भावनांच्या संमिश्र छटा कमी अधिक प्रमाणांत प्रत्येक माणसांत असतात. परंतु या सर्वच भावना रसपदवीला पोहोचूं शकत नाहींत. रसदृष्ट्या क्षुद्र व क्षणजीवी भावनांना महत्व नसतें.

कारण त्यांचें आवाहन सर्वस्पर्शी व सर्वकालीन असत नाहीं. ज्या भावना स्थायी, मूलभूत व व्यापक असतात त्या परिपुष्ट झाल्यानेंच रसनिष्पत्ति होते.

जुन्या साहित्यकारांनीं रति, क्रोध, शोक, हास, भय, जुगुप्सा, विस्मय, निर्वेद व वात्सल्य यांना स्थायीभाव कल्पून अनुक्रमें शृंगार, वीर, करुण, हास्य, भयानक, बीभत्स, अद्‌भुत, शांत, व वत्सल या सुप्रसिद्ध नऊ रसांची उभारणी केली आहे.

वर वर्णन केलेल्या ज्या मूलभूत व स्थायी भावना त्यांना **स्थायी भाव** असें मानण्यांत येतें. या भावना ज्या व्यक्तींचा अवलंब करून निर्माण होतात त्यांना **आलंबन विभाव** व ज्या परिस्थितीमुळें वा वातावरणामुळें त्या निर्माण होतात त्यांना **उद्दीपन विभाव** हें नांव दिलें गेलें आहे. या भावना निर्माण झाल्यानें त्याच्या शरीरावर जो परिणाम होतो त्याला **अनुभाव** आणि या मुख्य भावनांना चिकटून न राहणाऱ्या पण मधून मधून प्रकट होणाऱ्या किरकोळ भावनांना **संचारी** किंवा **व्यभिचारी भाव** असें म्हणतात. उदाहरणार्थ, शृंगार हा रस घेतला तर रति (स्त्री पुरुषामधील परस्पर आकर्षण) हा स्थायीभाव; नायक-नायिका हे आलंबन विभाव; चांदणें, वसंतऋतु, आकर्षक वेषभूषा इ. उद्दीपन विभाव; कटाक्ष, लज्जेची लाली इ. शरीरावरील परिणाम म्हणजे अनुभाव व हर्ष, लज्जा इत्यादींना व्यभिचारी किंवा संचारी भाव असें म्हणतात. या साऱ्यांच्या योग्य संयोगानें शृंगाररसनिष्पति होते, असें संस्कृत साहित्यकारांचें म्हणणें आहे.

रसदोष

संगीतामध्यें ज्याप्रमाणें विशिष्ट रागाला विशिष्ट स्वर पोषक असतात व विशिष्ट स्वर वर्ज्य असतात; किंवा चित्रकलेंत ज्याप्रमाणें विशिष्ट चित्रांत कांहीं रंगांची संगति चित्राला उठाव देणारी असते व कांहीं रंगच्छटा त्याज्य मानाव्या लागतात त्याप्रमाणें काव्यांत विशिष्ट रसाच्या परिपोषासाठीं इतर कांहीं रसांचा उपयोग होतो तर कांहीं रस मूळ रसाला मारक ठरतात. शृंगाररसांत हास्याचें मिश्रण चालतें. किंवा हास्याला

शृंगाराची झालर शोभून दिसते. तांब्यांच्या 'राजकन्या आणि दासी' किंवा आतां "गटी फू दादाशी" या कवितेंत शृंगार व हास्य यांचें मनोहर मिश्रण आढळतें पण करूण रसांत हास्याची छटा किंवा कांहीं वेळां शृंगाराची छटा परस्परांना पूरक न होतां मारक होते. मुक्तेश्वराच्या खालील वर्णनांत हा दोष घडलेला आहे.

" पांडवप्रताप पुरुष तरणा । नववधू कौरवसेना ।
शृंगारिली परी संघट्टना । युद्ध सुरता न थारवे !
गळाले अभिमानाचें वास । अधैर्याचे मोकळे केस ।
रण शय्यासनीं त्रास । पावोनियां पळाली ॥ (आदिपर्व)

शृंगारवीरांच्या संकरामुळें दोष निर्माण होतो किंवा नाहीं याबद्दल विद्वानांत मतभेद असला तरी येथें शृंगाररसाच्या छटेमुळें मूळ वीररसाची हानि झाली आहे. परस्परविरोधी रसाच्या अशा प्रकारच्या मिश्रणाला रसदोष असें नांव आहे. रसनिर्मिति साधतांना असे दोष निर्माण होणार नाहींत अशी खबरदारी घ्यावी लागते. रसांची संख्या नऊ किंवा कमी अधिक कितीहि मानली तरी प्रत्येक कवीला वृत्तिपरत्वें विशिष्ट रसच आवडत असतात. कोणाला 'रसराजशृंगारा'ला डोक्यावर घ्यावेंसें वाटतें, तर कांहीं कवि भवभूतिप्रमाणें ' एको रसो करुण एव ' असें अट्टाहासानें प्रतिपादन करतात आणि बंडाचा झेंडा घेऊन अिकडे तिकडे धामधूम उडवून देणाऱ्याला तर वीररस (कांहींच्या मतें क्रांतिरस) अधिक प्रिय वाटतो. रसांत श्रेष्ठ-कनिष्ठ भाव किंवा प्रत लावण्याचा कांहींनीं प्रयत्न केला आहे. या क्षेत्रांत मतभिन्नता बरीच आहे. रसव्यवस्थेच्या या जुन्या कल्पनेवर मानसशास्त्राच्या अध्ययनानें एक जोराचा आघात झाला.

जुन्या रसव्यवस्थेचा अपुरेपणा

मानसशास्त्राचा अभ्यास जसजसा वाढूं लागला तसतशी रसांची ही जुनी कल्पना अत्यंत स्थूल व अपुरी ठरूं लागली. शिवाय ही रससंख्या नेमकी कोणती मानावी याविषयीं जुन्या विद्वानांतच अनेक मतभेद मुळापासून आहेत. मानवी मनांत झालेली अनेक प्रकारच्या भावनांची गुंतागुंत

व या गुंतागुंतीचें, तसेंच निसर्गातील अनेक प्रकारच्या घडामोडींचें वर्णन ज्यांत आलेलें आहे असे काव्याचे अनंत विषय या सर्वांना नवरसांच्या दावणींत बांधून टाकणें, जुन्या पद्धतीच्या शास्त्रकारांनाहि जड जाऊं लागलें. काव्य ज्यावेळेला सांकेतिक व ठराविक पद्धतीनें लिहिलें जात होतें व येनकेन प्रकारानें नवरसनिर्मितीचा अट्टाहास ज्या काळीं धरला जात होता, त्याकाळीं रसाची ही जुनी कसोटी अल्पस्वल्प प्रमाणांत कां होईना, काव्याचा दर्जा ठरविण्यास उपयोगी पडत असे.

पण आधुनिक कालांत भावगीतरचनेला आरंभ होऊन काव्याची व्याप्ति वाढल्यानें हें नवें काव्य जुन्या संकेतांत कसें बसवावें, असा पेंच-प्रसंग टीकाकारांवर येऊन पडला. यांतून मार्ग काढण्यासाठीं एका बाजूनें रससंख्या तीच ठेवून, पण रसांच्या अर्थाची व्याप्ति वाढवून निर्वाह करण्यांत येऊं लागला व दुसऱ्या बाजूनें 'क्रांति' सारखा नवा रस मानून रससंख्या वाढविण्याचे प्रयत्न होऊं लागले. परंतु दोन्ही बाजूंनीं होणाऱ्या प्रयत्नांनीं मूळची गरज भागूं न शकल्यानें ते अयशस्वी झाले. मूळच्या रसव्यवस्थेंतच गतिशून्यता व अशास्त्रीयता घुसल्यामुळें आजच्या कवींना किंवा रसिकांना तीविषयीं तेवढेसें प्रेम राहिलेलें नाहीं. कालमानानें भक्ति, अद्भुत वगैरे रसांचें आसन डळमळूं लागलें व माधवराव पटवर्धनासारखे रसिक, पंडितकवि भावगीतांत अनेक भावना प्रकट झाल्यास कोणता रस मानावयाचा ? असा प्रश्न विचारूं लागले.

भावगीत व रसात्मकता

आधुनिक कवींच्या 'आनंदी आनंद गडे' सारख्या कविता प्रचलित अशा कोणत्याहि रसांत बसत नसल्यामुळें 'हर्षा'सारखा नवीन रस मानावयाचा कीं काय ? अशी विचारणा होऊं लागली. शेवटीं भावनेच्या साहाय्यानें काव्यांत रसनिष्पत्ति होत असली तरी 'अमुक रस-प्रधान' असें काव्याचें वर्णन अपुरें आहे; कवीची असामान्य अनुभूति व तिची रसिकांना होणारी प्रतीति; हाच काव्याचा प्राण मानला पाहिजे, असें 'रसविमर्शकारां'नाहि म्हणावें लागलें. (डॉ. वाटवे—'रसविमर्श पृ. ४०४) या बाबतींत सर्व कविता, विशेषतः स्फुट कविता नेहमीं रसा-

विशिष्ट असतेच असें नाहीं. कांहीं गीतें केवळ त्यांमधील चमत्कृतिजनक कल्पनेमुळें किंवा मांडणीच्या आकर्षकपणामुळें अथवा स्फुट विचारांतील नावीन्यामुळें आकर्षक झालेली असतात. तेव्हां त्या गीतांचें रसग्रहण त्यांतील विशिष्ट कल्पनेला, मांडणीला किंवा विचारांना प्राधान्य देऊनच केलें पाहिजे.

रसाविषयींची आधुनिक कल्पना.

याचा अर्थ असा नव्हे कीं, आधुनिक काव्याला 'रसा'ची कसोटी मान्य नाहीं. जुनी रसव्यवस्था अमान्य असली तरी रसाचें महत्त्व जुन्या काव्याइतकें नव्या काव्यांतहि आहे. त्याची कल्पना कांहींशी बदललेली आहे इतकेंच; आधुनिक मानसशास्त्राप्रमाणें, काव्यवाचनानें शेवटीं सांकल्यानें जी एक मनाची वृत्ति (Attitude) तयार होते, तिलाच 'रस' असें संबोधण्यांत येतें. ही वृत्ति अर्थातच रसिकांच्या मनांत तयार झाली पाहिजे. काव्यगत व्यक्ति शोक करीत असतांना सुद्धां त्या व्यक्तीच्या दुःस्थितीनें रसिकाला कांहीं वेळां हर्ष होईल. (उदा० खलनायकाची रंगभूमीवर होणारी फजिती) म्हणून काव्यगत रसापेक्षां रसिकगत रसाला महत्त्व असतें. रसिकाच्या मनांत काव्यवाचनानें एखाद्या विषयासंबंधीं एक कल्पना निर्माण होते. या काव्यगत कल्पनेमुळें वाचकाच्या मनांत आतांपर्यंतच्या अनुभवानें वा ज्ञानानें तयार झालेली तत्सदृश किंवा तद्विरोधी कल्पना उद्दीपित होते. या दोन कल्पनांच्या संकरामुळें किंवा संघर्षामुळें प्रक्षोभ निर्माण होऊन मनाची एक विशिष्ट अवस्था किंवा वृत्ति निर्माण होते, अशी आधुनिक विचारसरणी आहे.

एक उदाहरण

उदाहरणार्थ, आपण यशवंतांच्या 'गुलामाचें गाऱ्हाणें' या कवितेच्या आधारें काव्यवाचनानंतर मनावर कोणकोणते संस्कार होतात व शेवटीं एक विशिष्ट वृत्ति कशी निर्माण होते तें पाहूं. यशवंतांची कविता खालील-प्रमाणें आहे—

जूं बैसलें मानेवरी चाबूक हा पाठीवरी
ह्या कर्दमी मार्गावरी चौखूर धावावें परि

हाकावया जो बैसला सत्तामदें तो झिंगला
माया दयेची आर्द्रता नाहीं तयाच्या अंतरीं
मागें रथामाजीं धनी थुंकी तयाची झेलुनी
त्वेषें लगामा खेचुनी आसूड ने खालींवरीं
घोड्यावरी ठेंचाळतां खाचेंत पायीं मोडतां
उर्वीवरी संथावतां ते कोरडे अंगावरी
विश्रामकोनी वांचवा कर्तृत्व सारें दाखवा
या हाकणाराच्या नसे पर्वा तयाची अंतरीं
त्या बक्षिसाच्या पोतड्या हासून मोतद्दार घे
माझ्या तनूच्या चिंध्या कोणीहि पाहेना परी
धांवूं किती रे मालका ? हांगी दयेला पारखा
किंवा तुझी इच्छाच का- जावें फुटोनी म्यां उरीं ?

या कवितेच्या पहिल्या कांही ओळी वाचतांच दगडधोंड्यांतून चिखलामातींतून ठेचाळत निर्दय मालकाच्या लहरीप्रमाणें जूं मानेवर घेऊन धांवणाऱ्या पशूचें चित्र निर्माण होतें. मागें बसलेल्या रथांतील व्यक्तीच्या मर्जीखातर आणि अधिक मोबदला मिळविण्याच्या आशेनें दमलेल्या घोड्यावर प्रहार करून त्याच्या जिवाची पर्वा न करतां त्याला अधिक धांवावयाला भाग पाडणारा टांगेवाला दुसऱ्या कडव्यांत दिसतो, (वास्तविक जूं बैसले मानेवरी या शब्दांनीं प्रथम घोड्याची कल्पना न येतां बैलाचीच कल्पना येते. पण रथ, मोतद्दार इ. शब्दांमुळें तो प्राणी बैल नसून घोडा असावा असें वाटतें.)

तोंडाला फेंस येऊन छाती फुटेपर्यंत धांवणाऱ्या घोड्याच्या श्रमाचा मोबदला त्याला न मिळतां तो त्या निर्दय टांगेवाल्याला मिळतो. व त्याबद्दल त्या टांगेवाल्याला कसलीच खंत वाटत नाहीं हें पुढील ओळींवरून कळतें व शेवटीं टांगेवाल्याचा क्रूरपणा, दुसऱ्याच्या श्रमाचा निर्लज्जपणें अपहार करण्याची त्याची वृत्ति व कळून न वळणाऱ्या परिस्थितीनें अगतिक झालेल्या त्या घोड्याची केविलवाणी स्थिति आपल्या डोळ्यांसमोर उभी राहते. या दृश्याचा आपल्या अंतःसृष्टींत जोरानें प्रवेश झाल्या-

बरोबर आपण मागें पाहिलेलीं किंवा आपल्याला रोज दिसणारीं अनेक तत्सदृश दृश्यें आपल्यासमोर नाचूं लागतात. त्या घोड्याच्या ठिकाणीं दिवसभर कष्ट उपसणारे पण श्रमाचा पुरेसा मोबदला न मिळालेले असे अनेक मजूर, हमाल, कारकून यांची आपल्या मनांत गर्दी होते व टांगे-वाल्याच्या ठिकाणीं सत्तामदानें झिंगलेला व दुसऱ्याची पिळवणूक करणारा, सत्ताधारी धनिकवर्ग दिसूं लागतो व आपलें मन तितकें संस्कारक्षम असल्यास, पिळली जाणारी सारी दलित जनता व तिला मदांधतेनें पिळणारे सारे शोषक शेवटीं आपल्या डोळ्यापुढें नाचूं लागतात; यांतूनच पीडितांविषयींच्या अनुकंपेची व पिळणाऱ्या लोकांविषयींच्या चिडीची वृत्ति निर्माण होते. वाचक स्वत: पीडितांपैकीं असेल तर स्वत:च्या अनुभवाची तींत भर पडून त्याच्या चिडीची भावना अधिक तीव्र होते. वाचक हा पीडित वर्गापैकीं नसल्यास निदान त्याच्या मनांत गांजलेल्या-विषयीं करुणावृत्ति निर्माण झाल्याशिवाय राहात नाहीं. खऱ्या रसिकावर, मग तो कोणत्याहि वर्गातला असो, याचा थोडा तरी परिणाम होणारच. दुसऱ्याला पिळण्याची किंवा दुसऱ्याकडून पीडित होण्याची शक्यता नसलेली अशी एखादी भाग्यवान व्यक्ति जरी आपण कल्पिली तरी त्या व्यक्तीच्या बाबतींत हा एक वेगळा व विरोधी अनुभव ठरेल व त्याच्या मनांत खळ-बळ होऊन त्याला एका नव्या जाणिवेचा लाभ होईल. एका टांग्याच्या घोड्याच्या द्वारां अनुकंपेची व संतापाची वाचकाची वृत्ती जागी करण्याचें कवीचें कार्य अशा रीतीनें सफल होतें. मुळांत कवीच्या मनाची अशी स्थिति झालेली असते व अनुकूल विषयाच्या व वर्णनाच्या द्वारां तो ती व्यक्त करीत असतो व शेवटीं त्याचें लोण वाचकांपर्यंत येऊन पोहोंचतें.

वाङ्मयीन क्षोभनिर्मिति व तिचें वैशिष्ट्य

रसिकाच्या एरव्ही शांत असलेल्या मानससमुद्राला प्रक्षुब्ध करून एक नवें तांडव निर्माण करणें, हेंच काव्याचें ध्येय असून यांतच त्याची अपूर्वता आहे. काव्यवाचनाच्या वेळीं रसिकाची मनोवृत्ति स्थिर व शांत असावी लागते ती यासाठींच. इतर कोणत्या तरी कारणानें कसलें तरी भावनांचें वादळ त्याच्या मनांत आधींच थैमान घालीत असेल तर काव्याकडे त्याचें लक्ष जाणार नाहीं.

जीवनांतील घडामोडींमुळें निर्माण झालेला क्षोभ व काव्यवाचनानें निर्माण होणारा क्षोभ यांत एक महत्त्वाचा फरक आहे. जीवनांतील घडामोडींमुळें आपल्याला मनांत अनुकूल–प्रतिकूल तरंग उठण्याचें कारण त्या घडामोडीशीं आपले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष हितसंबंध गुंतलेले असतात, म्हणून त्यांतील कांहीं घडामोडी इष्ट तर कांहीं अनिष्ट वाटत असतात व प्रसंगीं आपण अनिष्ट घटनेचा प्रतिकारहि करतों. परंतु वाङ्मयीन क्षोभामुळें सामान्यत: असा कोणताहि अनिष्ट वा अशुभ परिणाम घडत नाहीं. हा क्षोभ आपण स्वेच्छेनें ओढवून घेतों कारण काव्यगत घटनेचा आपल्या व्यावहारिक स्वार्थाशीं यत्किंचितहि संबंध गुंतलेला नसतो. हा क्षोभ स्वार्थ–निरपेक्ष असल्यामुळेंच तो नेहमीं अनुकूल संवेदनात्मक व स्वागतार्ह वाटतो. वाङ्मय हें सत्य, शिव व सुंदर असतें असें मानण्याचें कारण बहुधा हेंच असावें. ज्ञानेश्वरांनीं वाङ्मयश्रवणाचें महत्त्व सांगतांना खालील उद्गार काढले आहेत.

मनाचा मारू न करितां । आणि इंद्रिया दुःख न देतां ।
एथ मोक्षु असे आयता । श्रवणाचि माजीं ॥

(ज्ञानेश्वरी. अध्याय ४ था.)

कांहीं उदाहरणें

खरा रसिक विविध वृत्तींच्या आस्वादासाठींच काव्याकडे वळतो. उपदेश, ज्ञान, व्यवहारदर्शन इ. गोष्टींचा लाभ तो इतर साधनांच्या द्वारां मिळवूं शकतो, पण आपली भूमिका न सोडतां, बसल्या ठिकाणीं विनायास व विनामूल्य इतर भूमिकांचा आस्वाद त्याला फक्त कलेच्या तर्फेच मिळतो. आपण ‘ समुद्र ’ या विषयावरचें काव्य वाचतों तें केवळ समुद्रदर्शनाची प्रत्यक्षांतील तहान कल्पनेनें भागवून घेण्यासाठीं नव्हे, किंवा समुद्राचें हुबेहुब वर्णन त्यांत आढळेल या आशेनेंहि नव्हे. प्रत्यक्ष समुद्र पाहिलेली किंवा समुद्रकिनारीं राहणारी व्यक्ति सुद्धां ‘ दर्यागीतें, वाचते कारण समुद्रदर्शनानें भिन्न भिन्न लोकांच्या मनांत भिन्न भिन्न विचार वृत्तिभिन्नतेमुळें निर्माण होत असतात. ते विचार वा अनुभव आपल्या मनांत संक्रांत व्हावे अशी त्याची इच्छा असते. एकाच वस्तूकडे वेगवेगळ्या

वेळीं वेगवेगळ्या दृष्टीनें मनुष्य पाहात असतो. या साऱ्यांचा लाभ काव्य-द्वारां रसिकाला घेतां येतो. " सागरा प्राण तळमळला " या कवितेंत सागराकडे पाहण्याची सावरकरांची दृष्टि व " कोलंबसाचें गर्वगीत " या कुसुमाग्रजांच्या कवितेंत सागराकडे पाहण्याची कोलंबसाची दृष्टि यांत किती तफावत आहे ! ' समुद्र ' म्हणजे आपल्याला आपल्या प्रिय मातृभूमीला परत नेणारा एक जिव्हाळ्याचा मित्र असें सावरकरांना वाटलें म्हणून ते

" ने मजशीं ने परत मातृभूमीला
सागरा, प्राण तळमळला. "

अशी त्याला कळवळून विनंती करतात. तर कोलंबसाला ' समुद्र ' म्हणजे आपल्या उद्दिष्ट ध्येयाच्या व उच्च आकांक्षांच्या आड येणारा एक प्रबल शत्रू असें वाटतें, म्हणून त्याचा तो ' पदच्युता ' ' पामरा ' इ. शब्दांनीं अधिक्षेप करतो. सावरकरांना मित्र वाटणारा व कोलंबसाच्या गर्वगीतांत शत्रुरूप धारण करणारा तोच समुद्र काणेकरांच्या ' कोळयाच्या गाण्यांत' खुषींत येऊन फेंसावर डुलत होडीशीं गुजगोष्टी करीत असल्याचें दिसतें. त्याच समुद्रानें Riders to the sea या सिंजच्या नाटकांत काळपुरुषाचें रूप धारण केलेलें आढळतें. गडकऱ्यांच्या ' राजसंन्यास ' नाटकांतील तुळशीबरोबर प्रणयक्रीडा करणाऱ्या संभाजीला त्याच सागराचें एक वेगळें रूप प्रतीत होतें.

नित्य समुद्र पहाणाऱ्या व्यक्तीची समुद्र म्हणजे फिरावयाला जाण्याचें एक ठिकाण एवढीच कल्पना असते, पण वरील प्रकारचें वाङ्मय वाचल्यानें त्याला या साऱ्या वृत्तींचा अनुभव येतो. ज्यानें कधी समुद्र पाहिला नाहीं त्याला समुद्राची कांहींशीं भावनात्मक कल्पना येऊन शिवाय या साऱ्या वृत्तींची प्रचीति येते. भूगोलांत केलेलें समुद्राचें वर्णन व काव्यांत आलेलें समुद्रवर्णन यांत हा असा फरक असतो. वृत्तिपरत्वें कोणाला तो ' रत्नाकर ' तर कोणाला तो क्षारोदकाचा एक सांठा असें वाटतें. येथें समुद्र म्हणजे एक विस्तीर्ण जलाशय एवढाच भौतिक अर्थ अभिप्रेत नाहीं. वरील काव्यांत समुद्र या शब्दाच्या

भौतिक अर्थाला महत्त्व नसून वेगवेगळ्या मनःस्थितींत प्रतीत होणाऱ्या त्याच्या वेगवेगळ्या रूपांना महत्त्व आहे. वरील काव्यांत समुद्राच्या साहाय्यानें प्रत्येक कवीनें विशिष्ट मनःस्थिति चित्रित करण्याचा प्रयत्न केलेला दिसून येतो. आपण समुद्रदर्शन घेतल्यानें वर वर्णन केलेल्या साऱ्या वृत्तींची अनुभूति येईलच असें नाहीं. प्रत्येक विषयाच्या साऱ्या बाजू एका व्यक्तीला कळणें कठीण असतें. म्हणून काव्याच्या आश्रयानें आपण या साऱ्या वृत्तींचा आस्वाद घेत असतों.

समुद्रासारख्या एकाच वस्तूचा वेगवेगळ्या कवींनीं कसा उपयोग करून घेतला तें आपण पाहिलें. पुष्कळ वेळां एकच कवि एकाच वस्तूचा भिन्नभिन्न तऱ्हेनें कसा उपयोग करून घेतो, हें पहावयाचें असल्यास त्याची कल्पना आपल्याला तांब्यांच्या 'घटकाव्या' वरून येईल. घट एकच पण 'मधुघटचि रिकामे पडति घरीं', 'घट तिचा रिकामा झऱ्यावरी', 'घटभरा शिगोशिग भरा भरा', 'घटभरे प्रवाहीं बुडबुडुनी' 'तें दूध तुझ्या त्या घटांतलें' इ. कवितांत त्याच घटाचा कवीनें भिन्नभिन्न वृत्तींच्या दर्शनार्थ भिन्न भिन्न प्रकारें उपयोग करून घेतला आहे. 'मातृदेवो भव' हें वचन आपल्याला पाठ असतें. मातृप्रेमाचा अनुभव आपण घेतलेला असतो. मातृवियोगाचें दुःखहि केव्हांना केव्हां तरी प्रत्येकाला भोगावें लागतें. तरी पण यशवंतांची "आई" किंवा माधव जूलियन यांची "प्रेमस्वरूप आई" अथवा केशवसुतांची "आईकरितां शोक" ही कविता पुनः पुन्हां आपल्याला वाचावीशी वाटते. कारण आईविषयींच्या भावनांना या कवितांच्या वाचनानें उजाळा मिळतो. पण हें कार्य यांतील एखादी कविता वाचूनहि होण्यासारखें आहे. यांतील एखादीच कविता वाचून आपलें समाधान होत नाहीं. यासारख्या मिळतील तेवढ्या कविता आपल्याला वाचाव्याशा वाटतात. कारण प्रत्येक कवितेंत वेगळा अनुभव व वेगळी वृत्ति प्रतिबिंबित झालेली असते. वरील तीन कवितांतील प्रत्येक कवितेंत माणसाची वेगळ्या अवस्थेंतील आईविषयींची भावना व्यक्त झाली आहे. तीनहि कविता मातृवियोगावर आधारलेल्या असल्या तरी त्या वेगवेगळ्या मनःस्थितींत लिहिलेल्या आहेत. त्यामुळें त्या वेग-

वेगळया वृत्तीच्या निदर्शक झाल्या आहेत. यशवंतांच्या कवितेंत लहानपणांतील मातृविषयक भावना व्यक्त झालेली आहे. तर माधव जूलियन व केशवसुत यांच्या कवितेंत प्रौढ व्यक्तींच्या भावनांचें चित्रण झालेलें आहे. माधव जूलियन यांना जगांत कशाची उणीव नसूनहि व ' विद्या, धन, प्रतिष्ठा ' यांची प्राप्ति होऊनसुद्धां आईची उणीव जाणवते. तर केशवसुतांना आपले अपराध पोटांत घालून आपल्यावर प्रेम करणारें कोणी उरलें नाहीं म्हणून खेद वाटतो. प्रत्येक कवितेंत मातृप्रेमाचें एक वेगळें अंग प्रतीत होतें. मातृप्रेमावरील कविताच काय पण मातृद्वेषावर आधारलेली कविता सुद्धां तीमधील वृत्तिवैशिष्ट्याकरितां आपल्याला वाचावीशी वाटेल. एकाच कवीच्या एकाच किंवा वेगवेगळया विषयांवरच्या कविता अथवा वेगवेगळया कवींच्या एकाच अथवा भिन्नभिन्न विषयांवरच्या कविता आपल्याला वाचाव्याशा वाटतात यांचें कारण वेगवेगळया अनुभवांची प्रतीति हेंच होय. कवितावाचन हा एक स्वयंभू अनुभवच आहे.

आतांपर्यंतच्या विवेचनावरून हें स्पष्ट झालें असेलच कीं, कवि हा आपल्या मनांतील भावभावना व कल्पना वाचकाच्या मनांत संक्रांत करून त्याला एक नवीन दृष्टि देत असतो. भौतिक सृष्टि तीच असली तरी मनाच्या अनुकूल प्रतिकूल स्थितीप्रमाणें त्या सृष्टीचीं वेगवेगळीं रूपें व अंगें कवीला प्रतीत होत असतात. कवि हा विशिष्ट क्षणींची ती मनःस्थिति, तें वातावरण, त्या भावना त्या कल्पना, तीं सुखदुःखें अनेकांच्या मनांत संक्रात करीत असतो. आणि याच अर्थानें कला ही संसर्गकारक (Infections) व संस्कारक्षम मानली जाते. कवि आपली वृत्ति व्यक्त करण्यासाठीं अनेक विषयांचा, प्रसंगांचा, व्यक्तींचा, वातावरणांचा उपयोग करून घेत असतो. किंवा असेंहि म्हणण्यास हरकत नाहीं कीं, विशिष्ट प्रसंगामुळें, विशिष्ट व्यक्तिदर्शनामुळें किंवा वातावरणामुळें त्याची विशिष्ट वृत्ति बनत असते. विशिष्ट वृत्ति निर्माण करण्याचें किंवा तिचा आविष्कार करण्याचें एक साधन या दृष्टीनेंच काव्यगत विषयाला महत्त्व असतें.

काव्याचे विषय

एके काळीं काव्याचे विषय ठरलेले असत किंवा सामान्य व्यवहाराहून ते निराळे आहेत असें मानण्यांत येत असे. चंद्रप्रकाश, वसंतऋतु, उद्यानें, प्रणयक्रीडा, वात्सल्य, पराक्रम, शोक इ. विषय काव्याचे राखीव प्रांत म्हणून ओळखले जात. परंतु आजचें काव्य हें सर्वस्पर्शी असल्यानें काव्याचे वेगळे असे विषय आपल्याला दाखवितां येत नाहींत. परमेश्वरभक्तीसारख्या अत्यंत गंभीर विषयापासून तों छत्री, काठी, सिगारेटचा धूर इत्यादींपर्यंत कोणतीहि वस्तु काव्य विषय होऊं शकते. तोच न्याय व्यक्ति व प्रसंग यांना लागू आहे. मात्र विषय कोणताहि असला तरी रसपरिपोषासाठीं त्याच्या मांडणींत कल्पकता असावी लागते.

कल्पकता व तिचें अपूर्वत्व

'अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस' (गोविंदाग्रज) 'थकलेल्या भटकणाराचें गाणें' (केशवसुत) 'मातृभूमीप्रत' (तांबे), 'केवढें हें क्रौर्य!' (रे. टिळक) यांसारख्या कविता भावनोत्कटतेमुळें आपल्याला प्रिय होत असल्या व भावनेला काव्यांत अत्यंत महत्त्वाचें स्थान असलें तरी सर्वच काव्य भावनात्मक असतें असें नाहीं. भावनेबरोबर कल्पना व विचार यांचाहि संबंध काव्याशीं येतो. म्हणून पुष्कळदां काव्याचें भावनाप्रधान, कल्पनाप्रधान किंवा विचारप्रधान असें वर्गीकरण त्या काव्यांतील भावनेच्या, कल्पनेच्या किंवा विचाराच्या प्राधान्यानुसार केलें जातें. काव्यांत भावनेच्या खालोखाल विचारापेक्षां कल्पनेला महत्त्व असतें. विषयाच्या मांडणींत कल्पकता नसेल तर रसाविष्कार होत नाहीं. कला व कल्पकता यांचा संबंध फार जिव्हाळ्याचा आहे. कल्पकतेशिवाय कला असूं शकत नाहीं. रसानुकूल मांडणीस कल्पनेचें साहाय्य होतें. 'मेघदूता'चा हेतु विरहभावनेचें चित्रण हा आहे. त्याकरितां कवीनें एक विरही नायकहि कल्पिला आहे. परंतु या विरहाच्या भावनेची अभिव्यक्ति करण्यासाठीं मेघाच्या द्वारां प्रियपत्नीला संदेश पोंचविण्याची योजना कवीला करावी लागली. हें करण्यास त्याला कल्पनेचें साहाय्य घ्यावें लागलें.

प्रियजनांना संदेश पाठविण्यासाठीं सामान्यतः एखाद्या चतुर व्यक्तीची योजना करण्याची पद्धति जुन्या वाङ्मयांत रूढ आहे. पण मेघासारख्या अचेतन वस्तूला दूतकर्म सांगण्याची कल्पना जितकी अपूर्व तितकीच चमत्कृतिजनक आहे. मात्र कल्पना केवळ अपूर्व व चमत्कृतिजनक आहे म्हणून ती कलात्मक होत नाहीं. ती वाचणाऱ्याला संभाव्यहि वाटली पाहिजे. कालिदासाची कल्पना अद्‌भुत असली तरी आपण तिची संभाव्यता कांहीं प्रमाणांत मान्य करतों. कारण कालिदासाच्या वेळीं अद्‌भुताचा काव्यांत उपयोग करणें, हें स्वाभाविक मानलें जात होतें. रघुवंशांत नंदिनीनें घेतलेलें व्याघ्राचें रूप किंवा इंदुमतीचें पुष्पावातानें झालेलें मरण, हे किंवा असले अनेक अद्‌भुत प्रसंग संस्कृत काव्यांतून काढून दाखवितां येतील. मेघदूताचा नायक यक्षसृष्टींतला असल्यामुळें त्याला एक प्रकारें अद्‌भुताचा परवानाच मिळाला आहे. तथापि कालिदासानेंहि मेघाला दूतकर्म सांगण्याची कल्पना वाचकांना चमत्कारिक किंवा असंभवनीय वाटेल हें हेरून

कामार्ता हि प्रकृतिकृपणाश्चेतनाचेतनेषु ।

असें त्याचें समर्थन केलें आहे. व या असंभाव्यतेचाच नायकाची प्रेमविव्हलता दाखविण्यास चातुर्यानें उपयोग करून घेतला आहे.

कालाप्रमाणें कल्पनेच्या योजनेंत पडणारा फरक

कालिदासानें योजलेली ही युक्ति आधुनिक कालांत लिहिलेल्या 'विरहतरंग' सारख्या तत्सदृश काव्यांत योजिली तर तेवढीशीं हृद्य वाटणार नाहीं. कारण आपण वाङ्मयाच्या क्षेत्रांत अद्‌भुताकडून वास्तवाकडे चाललेले आहोंत. म्हणून 'विरहतरंग' लिहितांना मेघासारख्या दूताची योजना न करतां कवीनें आधुनिक कालाला पटेल अशा स्मृतितरंगांतून विरहाची भावना मांडल्यानें ती आपल्याला अधिक स्वाभाविक वाटते. एके काळीं काव्यांत प्राचुर्यानें असलेली अद्‌भुतता आपल्याला आज तेवढीशी प्रिय वाटेनाशी झाली आहे. अकस्मात् आकाशवाणी ऐकूं येणें, देवतांचें संकटकालीं आगमन होणें, शापानें भस्म करणें, असल्या पौराणिक कथांतून येणाऱ्या घटना आजच्या

वाङ्मयांत वर्ज्यच मानतात. याचा अर्थ, वाङ्मयात कल्पनेचें साहाय्य न घेतां जसें आहे तसें वर्णन करण्याकडे कवींचा कल असावा, किंवा असें असेल तरच तें काव्य सरस ठरतें असा नसून काव्यांत कांहींहि चालतें, बोलून चालून तें ' काव्य ' आहे, किंवा ' the lunatic, the lover and the poet are of imagination all compact (Shakespeare: Midsummer Night's Dream.) अशा सारख्या वचनांचा आधार घेऊन वाटेल त्या कल्पना काव्यांत घुसडून दिलेल्या असूं नयेत, एवढाच आहे.

वेड्याची भरमसाट बडबड व कवीची कलात्मक कल्पकता एक नव्हेत. अनेकांना अनेक कल्पना सुचतात. पण त्या साऱ्याच कलात्मक ठरत नाहींत. संभाव्य, सुसंगत, समर्पक व रसानुकूल कल्पनांनाच कलात्मक स्वरूप प्राप्त होत असतें.

कलात्मक कल्पना व सत्य

कल्पना करणें म्हणजे सत्याला सोडचिठ्ठी देणें नव्हे. यक्षसृष्टींतील नायकानें मेघाबरोबर संदेश पाठविणें वेगळें व आजच्या जमान्यातील एखाद्या महाविद्यालयीन तरुणानें असल्याच युक्तीचा अवलंब करणें वेगळें. आजच्या तरुणाला संदेश पाठवावयाचा असल्यास त्यानें मेघाचा आश्रय न करतां पोष्टखात्याचा आश्रय करावा हेंच स्वाभाविकतेच्या दृष्टीनें योग्य व त्याच्या आधुनिक जीवनाच्या दृष्टीनें सुसंगत ठरतें. कल्पनेची इमारत नेहमीं सत्याच्या पायावरच आधारलेली असते. इमारतीच्या बांधणींतील शास्त्रीय सत्याच्या आधारेंच ताजमहालाचें कलात्मक शिल्प तयार झालें. इतर इमारतीपेक्षां तिच्या बांधणींत कल्पकता अधिक असेल पण शेवटीं तीहि एक इमारतच आहे हें विसरून चालणार नाहीं. सत्य व कल्पना यांच्या मिश्रणामधून कला निर्माण होते. व्यवहारांत आढळणारीं सत्यें, घटना, अनुभव इत्यादींना मनाच्या मुशींत घालून त्यांना वेगवेगळा आकार देणें व विखुरलेल्या घटनांची एक संगति लावणें हें कल्पनेचें काम आहे. योग्य घटनांची निवड करून त्यांची योग्य त्या ठिकाणीं योजना करण्यास कल्पना-

शक्तीचें साहाय्य होतें. ब्रम्ह्यानें ज्याप्रमाणें सृष्टींतील सर्व उपमाद्रव्यें एकत्र करून पार्वतीची नयनमनोहर सौंदर्यमूर्ति निर्माण केली, त्याप्रमाणें कवीहि वास्तवांतील अनेक वस्तुद्रव्यें एकत्र करून मनोज्ञ काव्यमूर्ति घडवीत असतो. हा मुद्दा स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीनें गडकऱ्यांच्या 'विरामचिन्हें' या कवितेचें आपण उदाहरण घेऊं.

व्याकरणशास्त्रावरून आपल्याला विरामचिन्हांचें ज्ञान झालेलें असतें. पण त्याच विरामचिन्हांचें जीवनांतील निरनिराळ्या अवस्थांशी समर्पक सांगड घालण्याचें कार्य गडकऱ्यांसारखा कल्पनासंपन्न कवीच करूं शकतो. गोलघुमटाचें प्रतिध्वनि निर्माण करण्याचें सामर्थ्य पाहून आपण त्याचें कोडकौतुक करण्यांतच रममाण होतों पण यशवंतांसारख्या तरल कल्पनेच्या कवीच्या काव्यांतील नायक गोलघुमटाच्या दर्शनानंतर आपल्या प्रियेला उद्देशून पुढील उद्गार काढतो.

" कां आश्चर्य तुला चमत्कृतिमया कारागिरीचेंच ह्या ?
देहाच्या दुनियेमधेंहि तसली कारागिरी माझिया
बाले ! तो प्रिय शब्द एकच तुवां उच्चारिलां जेधवां
माझ्यीं घुमुनी अनंत परिनीं सामावला तेधवां.
जाती येथिल हे निनाद विलया अल्पावकाशें तरी
बोलाचे अवतां निनाद तुझिया हा काल मी अंतरी
येई ऐकुं इथें जरी पुसटही टोकास त्या बोलतां
मौनाचेंहि तुझ्या निनाद घुमती हा मन्मनीं सूक्ष्मता
आलें काय न हें तुझ्या अनुभवा आश्चर्य ? कारागिरी
त्याची आकृति काढिली घुमट हा बांधून कोणी तरी ! "

[गोलघुमटास]

येथें सत्याचें सूत्र न सोडतां कवीच्या कल्पनेचा पतंग स्वैरसंचार करतांना दिसतो. पण तें सूत्र तुटलें कीं, तो वाटेल तिकडे भरकटल्या-शिवाय राहणार नाहीं. व्यावहारिक सत्यच काय पण शास्त्रीय सत्यालाहि न सोडतां कल्पनेचा उज्ज्वल विलास कसा साधतां येतो याचें आदर्श उदाहरण कुसुमाग्रजांच्या 'पृथ्वीच्या प्रेमगीता'मध्यें आढळतें.

कल्पकता व वास्तवता

कल्पना ही सत्याधिष्ठित असावी हें आग्रहानें सांगण्याचा हेतु ती 'अरबी भाषेंतील सुरस व चमत्कारिक गोष्टीं'प्रमाणें किंवा गारुड्याच्या पोतडीप्रमाणें असंभाव्य वा अस्वाभाविक घटनांनीं भरलेली असूं नये एवढाच आहे. रसिकानेंहि काव्यांतील कल्पनेकडे या दृष्टीनें पहावें. पण त्याबरोबर व्यवहाराचे किंवा वास्तवाचे कांटेकोर नियमहि काव्यास लावूं नयेत. कवीच्या कल्पनाविहाराला कांहीं एका प्रमाणांत आपण मोकळीक दिली पाहिजे. पुष्कळ वेळां कवि आपल्या मनांतील भावनांचा वा विचारांचा आरोप कल्पनेच्या जोरावर इतर निर्जीव वा सजीव वस्तूंवर करीत असतो. भौतिक सृष्टींतील घटनांवर एक विशिष्ट अर्थ तो लादत असतो. हा लादलेला अर्थ, केलेला आरोप किंवा बसविलेलें रूपक, वास्तविक दृष्टीनें सत्य नसतें पण भावनात्मक दृष्ट्या तेवढ्या वेळेपर्यंत तें सत्य मानावयाचें असतें. भावना वा विचार मांडण्याच्या सोयीसाठीं कवीनें कांहीं रूपकांचें किंवा प्रतीकांचें साहाय्य घेतलेलें असतें. अशा ठिकाणीं मूळ रूपकाच्या सत्यतेबद्दल शंका न घेतां तो बसवलेला अर्थ कितपत वास्तव आहे किंवा योजलेलें रूपक कितपत समर्पक आहे एवढेंच रसिकानें पाहावयाचें. बालकवींची 'फुलराणी' ही कविता घ्या. फुलराणी म्हणजे नववधू व सूर्यकर हा तिचा प्रियकर ही कल्पना गृहीत धरून या ठिकाणीं त्यांच्या प्रणयलीलांचें किंवा मीलनाचें चित्र कवीनें कितपत यथार्थतेनें रंगविलें आहे, एवढेंच आपण पाहावयाचें. गडकऱ्यांच्या 'प्रेम आणि मरण' या कवितेंतील वृक्षाचें विजेवर वास्तविक प्रेम बसूं शकेल किंवा काय? हा प्रश्न रसिकानें उपस्थित करावयाचा नसून तें प्रेम बसलें आहे हें गृहीत धरून पुढें वृक्षाची प्रणयव्याकुल अवस्था यथार्थ, वास्तव आहे किंवा नाहीं, हें पहावयाचें. कुसुमाग्रजांची 'आगगाडी व जमीन' किंवा यशवंतांची 'शैवालाच्छादित विहिरीचें गाणें' या कविता आपण रूपकात्मक आहेत असें म्हणतो. रूपकात्मक किंवा प्रतीकात्मक काव्यांत कल्पनेनें दोन भिन्न गोष्टींचा संबंध जोडलेला असतो. व त्या दोन भिन्न वस्तूंमधील काल्पनिक साम्य वास्तव वाटेल

अशा पद्धतीनें दाखविलेलें असतें. 'शैवालाच्छादित विहिर' व परिस्थितीनें दडपलेला मनुष्य यांच्यातील साम्य कवीला येथें दाखवावयाचें आहे किंवा शैवालाच्छादित विहिरीच्या निमित्तानें परिस्थितीनें पिचलेल्या व्यक्तीचें चित्र कवीला रेखाटावयाचें आहे. 'आगगाडी व जमीन' या कवितेंत आगगाडी व जमीन यांचे संबंध कुसुमाग्रजांना दाखवावयाचे नसून किंवा त्यांचें वर्णन करावयाचें नसून त्या निमित्तानें जुल्म असह्य झाला कीं, एरव्ही दुबळी वाटणारी व्यक्ति सुद्धां परिणामकारक प्रतिकार करते व जुल्म करणाऱ्यावर सूड उगविते, हें त्यांना दाखवावयाचें आहे. अशा ठिकाणीं वर्ण्यवस्तु चेतन आहे कीं अचेतन आहे हें पहावयाचें नसतें. कवीनें वर्णन करण्याकरितां घेतलेल्या वस्तु अचेतन असल्या तरी त्यांवर सचेतनत्वाचा आरोप केलेला असतो. फूल वस्तुत: हांसत नसतांना 'लाजलाजली या वचनांनी; साधी भोळी ती फुलराणी' असें केलेलें वर्णन आपण स्वीकारतों. 'प्रेम आणि मरण' या कवितेंतील विजेच्या स्पर्शानें कोसळून पडणाऱ्या वृक्षाचें खालील वर्णन कांहींसें अद्भुत असून सुद्धां भावनात्मक दृष्टीनें तें आपण सत्य मानतों.

" दुभंगून खालीं पडला ।
परि पडतां पडतां हंसला ।। एकदां ।।
हर्षाच्या घेऊनि लहरी ।
फडफडुनी पानें सारीं ।। हांसलीं ।।
त्या कळ्या सर्वही फुलल्या ।।
खुलल्या त्या कायम खुलल्या ।। अजुनिही.

(वाग्वैजयंती)

कल्पनांतर्गत वास्तवता

रघुनाथ पंडिताच्या 'नलदमयंती स्वयंवराख्याना'त आलेलें उद्यानाचें अद्भुत वर्णन, तेथील 'षण्मासाचे फणस' 'अमृतही पयही म्हणवीतसे' असलें सरोवर किंवा सहस्रदलधारी कमल यासारखें वर्णन आपल्याला पटत नाहीं. पण गडकऱ्यांच्या 'प्रेम आणि मरण' या कवितेंतील

वृक्षाच्या अद्भुत वर्णनाबद्दल आपण तक्रार करीत नाहीं. याचें कारण गडकऱ्यांनीं अतिशयोक्तीचा आश्रय केलेला असला तरी तो मर्यादित आहे. शिवाय त्यांतील वृक्षाच्या भावनांचें वर्णन हें वास्तव ठेवण्याची गडकऱ्यांनीं खबरदारी घेतलेली आहे. तशी स्थिति रघुनाथ पंडिताच्या उद्यानवर्णनाची नाहीं. तें वर्णन अथपासून इतिपर्यंत अद्भुत वाटत असल्यामुळें तेवढें परिणामकारक होत नाहीं. या दृष्टीनें मेघदूताचेंच आपण पुन्हां उदाहरण घेऊं. मेघाबरोबर संदेश पाठविण्याची कल्पना एकदां मान्य केल्यानंतर पुढें आलेलें यक्षपत्नीचें किंवा निसर्गाचें वर्णन करतांना कालिदासानें कोठेंहि अद्भुताचा फारसा संबंध आणला नाहीं म्हणून तें काव्य हृदयंगम वाटतें. तेंच महिपतीच्या भक्तलीलामृताचें उदाहरण घ्या. त्याची उभारणी मुख्यतः संतांच्या अद्भुत लीलांवर झाल्यानें तें काव्य आपलें मन आकर्षूं शकत नाहीं. भावनात्मक वा विचारात्मक सत्यावर काव्याची उभारणी केलेली असल्यास कांहीं एका प्रमाणांत काव्याला झालेला अद्भुताचा स्पर्श व परिणाम वाढविण्यासाठीं योजलेली अतिशयोक्ति आपल्याला हृदयंगम वाटते. मागें यक्षानें ज्या-प्रमाणें मेघाला निरोप पोंचविण्यास सांगितलें त्याप्रमाणें आजहि एखादी स्त्री पांखराला " माझिया माहेरा जा " असें सांगते. किंवा एखाद्या विरहार्त माणसाला त्याची कांता वाऱ्याबरोबर पत्रें पाठवून देत असतांना आढळते.

पांखरानें माहेरला आसावलेल्या स्त्रीचा निरोप घेऊन जाणें किंवा नैर्ऋत्येकडील वाऱ्यानें कांतेचीं पत्रें आणून देणें या कल्पना कांटेकोर वास्तवतेच्या दृष्टीनें अशक्य कोटींतील असल्या तरी त्यामुळें मूळ रसग्रहणाला फारसा अडथळा येत नाहीं. पांखरूं किंवा वारा यांना निमित्त-मात्र करून कवीनें आपल्या मनांतील माहेरच्या किंवा घरच्या भावनांना वाट करून दिली आहे. शेलेचा ' चंडोल ' (Skylark) किंवा अशाच इतर उद्देशिका यांत हाच प्रकार आढळतो. यशवंतांनीं 'नवीन अपत्यास' (यशोगिरी पृ. ११०) नांवाची एक कविता लिहिली आहे. तीमध्यें त्या अपत्याला उद्देशून कवीनें हें मानवांचें जग विलोभनीय नाहीं असें

सांगितलें आहे. हा आशय त्या नूतन अपत्यास कळत नसला तरी त्याला उद्देशून तो सांगण्यांत एक प्रकारचें औचित्य आहे, हें सांगावयास नकोच. या चित्रित केलेल्या भावना जोंपर्यंत वास्तव असतात, तोंपर्यंत त्या कोणाच्या निमित्तानें व्यक्त केल्या आहेत याला फारसें महत्त्व नसतें. पण तेंच एखादें कथानक सांगतांना त्या कथानकाची अंतर्गत जुळणी जर अद्‌भुत घटनांवर केलेली असेल तर तें कथानक आपण अवास्तव समजतों.

रूपक

प्रतीक किंवा रूपक याच्या योजनेनें मूळ आशयाची परिणामकारकता वाढत असेल तरच त्यांच्या योजनेचें समर्थन करतां येईल एरव्हीं नाहीं. 'प्रेम आणि मरण' या कवितेतील प्रेमाच्या एकनिष्ठतेचा आशय साध्या शद्वांत मांडण्यापेक्षां वृक्षाच्या रूपकाच्या योजनेनें अधिक परिणामकारक झालेला दिसून येईल. कांहीं वेळां कवीला आपला मनांतील आशय साध्या शब्दांत मांडण्यापेक्षां रूपकाच्या आश्रयानें मांडणें अधिक सोईचें वाटतें. शिवाय नावीन्यप्राप्ति होऊन काव्याच्या हृद्यतेंत त्यामुळें भर पडते ती वेगळीच.

म्हणून बरीचशी कविता प्रतीकात्मक किंवा रूपकात्मक पद्धतीनें लिहिलेली आढळते. अलंकारांतील रूपकापेक्षां या पद्धतीच्या रूपकात्मक (Metaphorical) काव्यामध्यें साम्याचीं अधिक स्थलें दाखवावीं लागतात व तीं समर्पक अशीं असावीं लागतात. सांगरूपकामध्येंहि साम्याच्या एकाहून अधिक बाजू दाखविलेल्या असतात. पण याहून अधिक कांहीं अपेक्षा सांगरूपकांतून नसते. रूपकात्मक काव्याचें स्वरूप याहून थोडें वेगळें असतें. रूपकात्मक काव्यांत मानवेतर सजीव वा निर्जीव वस्तूंच्या साध्या स्वरूपावर किंवा स्थित्यंतरावर सहेतुकपणें एक विशिष्ट अर्थ बसविलेला असतो. व त्या बसविलेल्या अर्थाला अनुसरून त्या घटनेची संगति दाखवावी लागते. उदा० खालील प्रसिद्ध सांगरूपक घ्या.

"ममत्वाचें खालतीं आलवाल
वरुनि विरहाचें ऊनहीं विलोल

आंसवांचें जल सदा सिंचत राहे
प्रीतिलतिका जगतात वाढताहे"
(-रे. टिळक 'सुशीला')

प्रेमावर लतिकेचें रूपक करून कवि थांबला नाहीं तर लता, तिला लागणारें आळें, उन, पाणी या गोष्टींची त्यानें ममत्व, विरह, अश्रु या गोष्टींशीं सांगड घातली. एवढी सांगड घातल्यानें सांगरूपक सिद्ध झालें. पण रूपकात्मक कवितेंत हें साम्य अनेक बाजूंनीं व विस्तारानें दाखवावें लागतें. फुलराणीवर नववधूचें व रविकिरणावर नवरदेवाचें रूपक करून बालकवि थांबले नाहीत. विवाहाचा थाट उडवून देण्याच्या दृष्टीनें निसर्गांतलि इतर वस्तूंवर व घटनांवर त्यांना अनेक रूपकें बसवावीं लागलीं. रूपकें जेवढीं समर्पक तेवढी त्या कवीची कल्पकता सरस.

प्रतीक

प्रतीकात्मक काव्यांत मात्र रूपकाप्रमाणें विस्ताराची आवश्यकता नसते. प्रतीकांत विस्तारापेक्षां सूक्ष्मता व व्यंजकता यांवर अधिक भर असतो. प्रतीकांत मूळ आशयाचें चिन्ह म्हणून एखाद्या वस्तूचा कवि उपयोग करतो व वाचकांना मूळ आशयाची सूचना देतो. एखाद्या रंगाच्या छटेनें चित्रांत; किंवा निरांजन पडणें, दिवा भडकणें, अशा-सारख्या लहान लहान घटनांच्या द्वारां बोलपटांत कांहीं गोष्टींची सूचना दिलेली असते. विनायकांच्या 'स्त्री आणि पुरुष' या कवितेंत बागेंत हिंडणारा एक पुरुष एक सुंदर फूल तोडतो, तें हुंगतो व थोड्या वेळानें फेंकून देतो. हें पाहून त्या बागेंत हिंडणाऱ्या स्त्रीच्या डोळ्यांतून अश्रु येतात, असें वर्णन आहे. येथें फुलाचा उपयोग कवीनें स्त्रीजातीचें प्रतीक म्हणून केलेला आहे. तांब्यांच्या 'मधुघट' या कवितेंत मधुघट हें काव्याचें व नैवेद्याची वाटी हें भक्तीचें प्रतीक म्हणून योजिलेलें आहे, खांडेकरांच्या 'घरिं एकच पणती–' या कवितेंत 'पणती' ही ध्येय-वादाचें प्रतीक बनली आहे.

आपला ध्वज हा जसा आपल्या महान राष्ट्रीयतेचें प्रतीक आहे त्याप्रमाणें लहान लहान वस्तु वा घटना पुष्कळदां महान आशयाच्या

द्योतक असतात. त्यांतील योजनाकौशल्यांत कवीची प्रतिभा दिसून येते. काव्यांत अशा तऱ्हेनें योजलेलीं प्रतीकें किंवा रूपकें जितकीं नवीन असतील तितकें त्या कवीच्या प्रतिभेचें कौतुक वाटतें. प्रणयाची उत्कटता दाखविण्यासाठीं

" दीपशिखेवरि पतंग तो
प्रेमें प्राणाहुति देतो "

हा नेहमींचा दीप—पतंगाचा दृष्टांत देण्यापेक्षां बीज व वृक्ष यांचें रूपक योजण्यांत गडकऱ्यांनीं कल्पकता दाखविली आहे. प्रतिभेचें लक्षणच 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रज्ञा' असें करण्यांत येतें. तेव्हां कल्पना नवीन असेल तितकी चांगली. तथापि या नावीन्याबरोबर तींत एक प्रकारची संगतीहि असली पाहिजे. प्रतिभा हें एक वेड आहे असें क्षणभर मानलें तरी या वेडांत हॅम्लेटच्या वेडाप्रमाणें एक शिस्त असते हें विसरून चालणार नाहीं.

काव्यांत कल्पकतेचें स्थान

गडकऱ्यांच्या 'विरामचिन्हें' या कवितेप्रमाणें एखादी कविता कल्पनाप्रधान असो किंवा नसो. कोणत्याहि कवितेंत विषयाची निवड व मांडणी करण्यास कल्पनाशक्तीचें साहाय्य घ्यावें लागतें. कांहीं ठिकाणीं कल्पना स्फुट असते तर कांहीं ठिकाणीं ती भावनेच्या किंवा विचाराच्या आड लपलेली असते. अलंकारांमध्यें तर कल्पनेचें बरेंच प्राचुर्य आढळतें. उपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक इ. अलंकारांचें सौंदर्य त्यांमधील उज्ज्वल कल्पनाशक्तीवर अवलंबून असतें. वाचन, मनन, अभ्यास, निरीक्षण इत्यादींच्या द्वारां मिळविलेली विचारसंपदा व अनुभवसंपदा यांचा हुकुमी उपयोग करण्यास कल्पनासामर्थ्य असावें लागतें. पौराणिक दाखले, जीवनांतले वेगवेगळे प्रसंग काव्यांत रसपरिपोषक होतात, कारण त्यांच्यामागें मांडणीची कल्पकता असते. भारतीय युद्धांत अर्जुनाशीं युद्ध करतांना कर्णाची असलेली प्रतिकूल परिस्थिति आपल्याला माहिती असते. त्याच घटनेचा यशवंतांनीं आपला आशय स्पष्ट करण्यासाठीं कसा कल्पक उपयोग करून घेतला आहे पहा:—

गाउं कशाचें गान ? कोकिळे, घेउं कशी मी तान ?
मनोरथांचीं चाकें चारी
परिस्थितीनें गिळलीं सारीं
हतबल त्यांच्या मी उद्धारीं
करितो तेजोभंग सारथी; कोठुन शरसंधान !
(गाउं कशाचें गान ?)

जीवनांतील घटनांचें पृथक्करण करून त्यांची आपल्या हेतुपूर्ततेसाठीं इष्ट ती जुळणी करणारी शक्ति म्हणजेच कल्पनाशक्ति किंवा प्रतिभा. प्रा. फडके यांनीं 'कल्पना म्हणजे पृथक्करण-संकलन शक्ति' अशी कल्पनेची व्याख्या केली आहे. काल्पनिक 'सुवर्णगिरी'ची निर्मिति वास्तवांतील सुवर्णाचा तेजस्वीपणा व गिरीची भव्यता यांचा कल्पनेनें मेळ घातल्यानेंच झाली आहे.

भिन्नाभिन्न गोष्टींचा सामान्यतः न सुचणारा असा मेळ घालणें किंवा त्यांमध्यें एक संगति दाखविणें, हें कल्पनेचें कार्य आहे. असें केल्यानें घटनेला एक वेगळें स्वरूप तर येतेंच पण एक वेगळा अर्थहि प्राप्त होतो. म्हणून एखाद्या घटनेच्या अभिनव विशदीकरणाचें (Interpretation.) श्रेयहि कल्पकतेकडेच जातें. या दृष्टीनें बोरकरांची 'विश्वामित्रास' (दूधसागर पृ. २३) ही कविता पहा. विश्वामित्रासारख्या उग्र तपस्व्यानें दुष्काळांत कुत्र्याचें मांस भक्षण केलें, ही पुराणांतली कथा सर्वपरिचित आहे. परंतु विश्वामित्रासारख्यालाहि आपल्या जठरानलाची तृप्ति करून घेतांना जर कोणताहि विधिनिषेध राहिला नाहीं तर आमच्या सारख्या सामान्य माणसांना कांहीं मोह आवरतां आले नाहींत व हातुन कांहीं चुका घडल्या तर आपण त्याची खंत कशाला बाळगावी ? विश्वामित्राच्या या स्खलनांत व पराभवांत मानवतेचा गौरव असून मानव कितीहि श्रेष्ठ झाला तरी 'मानव अंतीं मानवच राहील.' हा अर्थ विश्वामित्राच्या मांसभक्षणांतून काढण्यास कवीला कल्पनेचेंच साहाय्य झालें आहे. नाट्याचार्य खाडिलकरांनीं 'कीचकवध' सारख्या पौराणिक नाटकांतून याच प्रकारची प्रतिभा व्यक्त केली आहे. काव्यवाचकानें कविप्रतिभेच

विचार करतांना वरील सर्व गोष्टी लक्षांत घेतल्या पाहिजेत.

भावना व कल्पना यांचें विवेचन केल्यानंतर आपणांस आतां काव्यांत विचाराचें स्थान कोणतें आहे, हें पहावयाचें आहे.

काव्याचा विचाराशीं असलेला संबंध

काव्याचा भावना व कल्पना यांच्याशीं जेवढा निकटचा संबंध आहे तेवढा विचाराचा नाहीं; किंबहुना विद्वत्त्व आणि कवित्व यांचें वैर असून वाङ्मयाचे ललित व गंभीर असे भेद याकरितांच कल्पिले आहेत; विचाराचा सारा मक्ता गंभीर वाङ्मयाकडे दिला असून कल्पना व भावना यांचाच ललितवाङ्मयांत समावेश होतो; विचाराला काव्या-सारख्या ललितवाङ्मयांत मज्जाव आहे; 'Poetry declines as civilization advances,' अशा प्रकारची विचारसरणी पुष्कळांची असते. इंग्रजी वाङ्मयांत मेकॉले व मराठी वाङ्मयांत विष्णुशास्त्री चिपळूणकर यांनीं या विचारसरणीचा पुरस्कार केला आहे. पण या विचारसरणींत एक मोठा हेत्वाभास दडलेला आहे. काव्य हें भावनाप्रधान असतें याचा अर्थ ते विचारशून्य असतें, असा करणें तर्कशास्त्राला धरून नाहीं. तर्क आणि भावना यांचें चिरवैर असून काव्य हें अज्ञानाचें फल आहे, या गैरसमजावर वरील सिद्धांताची उभारणी झाली आहे. एखाद्या वस्तू-विषयींचें शास्त्रीय ज्ञान प्राप्त झालें, म्हणजे तीविषयींचें भावनात्मक आकर्षण लुप्त होतें, असें या सिद्धांताच्या प्रवर्तकांनीं गृहीत धरलेलें असतें. या तत्त्वाप्रमाणें वनस्पतिशास्त्रज्ञाला गुलाबाचें फूल सुंदर वाटणार नाहीं किंवा एखाद्या डॉक्टराला आपल्या पत्नीकडे प्रेमानें पहाणें शक्य होणार नाहीं. डॉक्टर हा शरीरशास्त्रज्ञ असल्यानें पत्नीच्या सौंदर्यापेक्षां तिच्या शरीरांतील अस्थि, स्नायु, मांस, इत्यादींचाच विचार तिच्याकडे पाहात असतां त्याच्या मनांत डोकावेल! या तत्त्वाप्रमाणें बालमानसशास्त्रज्ञाला वात्सल्य स्पर्शणार नाहीं व ध्वनिशास्त्रज्ञ हा गायनकलेला पारखा होईल.

विद्वत्त्व व कवित्व

वास्तविक पाहतां भावनात्मकता व तर्कशुद्धता या मानवी व्यक्तित्वाच्या दोन बाजू आहेत. त्यांचें वास्तव्य एकाच व्यक्तीमध्यें असूं शकतें. सर्वांगीण

व्यक्तिविकासाच्या दृष्टीनें या दोन्हींचीहि मनुष्याला सारखीच गरज आहे. एखाद्या वस्तूकडे पाहण्याचे हे दोन विरोधी दृष्टिकोन नसून परस्परभिन्न असे दृष्टिकोन आहेत. सामान्य व्यक्ति व वनस्पतिशास्त्रज्ञ या दोन्ही दृष्टींनीं गुलाबाच्या फुलाकडे पाहणें एकाच माणसाला अगदीं शक्य आहे. या दोन दृष्टिकोनांचा उपयोग एकच व्यक्ति आपल्या ज्ञानांत भर घालण्यासाठीं करून घेत असते. म्हणून काव्यात्मक दृष्टिकोन मुख्यत: भावनात्मक किंवा कल्पनानिष्ठ असला तरी विचारांचें त्याला वावडें नाहीं. शंकराचार्यासारख्या तत्त्वज्ञानें चर्पटपंजरीसारखीं स्तोत्रें लिहिलीं आहेत. कालिदास–ज्ञानेश्वरासारख्या कवींनी आपल्या काव्यांत स्वकालीन ज्ञानाचा शक्य तितका उपयोग करून घेतलेला आहे. भगवद्गीतेवर यथार्थदीपिकेसारखी तर्ककर्कश टीका लिहिणाऱ्या वामन पंडितानें 'वेणुसुधे' सारखें भावमधुर काव्य लिहिलें आहे; मिल्टन, मोरोपंत किंवा माधव ज्यूलियन हे विद्वान् असूनहि कवि होते. त्यांच्या विद्वत्तेमुळेंच त्यांचीं काव्यें अधिक प्रौढ व विदग्ध झालेलीं दिसतात. विद्वान कवीच्या काव्यावर त्याच्या विद्वत्तेचा परिणाम होतो असें म्हणतां येईल, पण त्याला चांगलें काव्य करतां येणार नाहींच, असें कसें म्हणतां येईल? विसावें शतक हें शास्त्रीययुग म्हणून ओळखलें जात असतांसुद्धां या कालांत पूर्वील कालाप्रमाणेंच काव्यनिर्मितीची परंपरा अखंड चालू आहे. किंबहुना काव्यलेखनांत शास्त्रीय ज्ञानाचा उपयोग करून घेण्यांत येऊं लागलेला आहे. केशवसुतांनीं काव्यांत पूर्वी 'तरफे'चा उपयोग केला. मर्ढेकरांच्या काव्यांत 'पातकांचे क्रिस्टल्' 'स्नायूंच्या तारा' व त्यांचा 'स्विच', 'परिस्थितीचें ॲसिड' इ. आजच्या विज्ञानयुगांतील कितीतरी कल्पना आल्या आहेत.

हें सगळें एवढ्या विस्तारानें सांगण्याचें कारण काव्यांत विचारांना कांहीं एका प्रमाणांत स्थान आहे, हें स्पष्ट व्हावें. प्राचीन मराठी कवींनीं उपदेशाकरितां किंवा विचारप्रकटनाकरितां काव्याचा उपयोग करून घेतलेला होता. काव्याच्या क्षेत्रांत

> "वाचें बरवें कवित्व । कवित्वीं रसिकत्व । रसिकत्वीं परतत्त्व ।
> स्पर्शु जैसा
>
> ज्ञानेश्वर.

हा दंडक आदर्श मानण्यांत येत असे. उपदेश फटके, मनाचे श्लोक, स्फुट अभंग, सुभाषितात्मक रचना इ. मधून बरेंच विचारप्रदर्शन झालेलें आहे. जुन्या कवींची काव्याकडे पाहण्याची दृष्टि एकांगी होती असें मानून त्यांचा विचार सोडून दिला तरी आधुनिक कवींपैकीं बऱ्याच कवींनीं काव्यद्वारां विचारप्रकटन केलेलें आहे.

आधुनिक काव्यांतील विचार प्रकटन

आधुनिक काव्याच्या जनकाचें—केशवसुतांचें—बरेंच काव्य विचारप्रधान आहे. नव्या क्रांतिकारक विचारदर्शनामुळेंच त्यांना आधुनिक कवींत श्रेष्ठ स्थान मिळालें. माधव जूलिअन यांच्या ‘ सुधारक ’ काव्याचें किंवा अनिलांच्या ‘ भग्न मूर्ती’चें स्वरूपहि विचारप्रदर्शनात्मकच आहे. सुनीतांत विचारगांभीर्य असावें किंवा ‘ विलापिके’त शोकाबरोबर गंभीर विचारांना स्थान दिलें जावें; हा नियम कटाक्षानें पाळला जातो. उमरखय्यामच्या ‘ रुबाया ’ किंवा त्या धर्तीवर लिहिलेलें स्वतंत्र काव्य विचारनावीन्यामुळेंच आकर्षक वाटतें. माधव ज्यूलियन यांची ‘ भ्रांत तुम्हां कां पडे ? ’ किंवा ‘ महात्मा काय करिल एकला ? ’ या कविता म्हणजे खडे तात्त्विक बोलच आहेत. यशवंतांची ‘ सत्य न मरतें दळभारें ’ किंवा तांब्यांची ‘ मरणांत खरोखर जग जगतें ’ या कविता विचारप्रधानच आहेत. ‘काठिण समय येतां कोण कामास येतो’ ? ‘ रात्रीच्या गर्भांत उद्यांचा असे उष:काल ’ ‘जीवाचें जगणें असेंच असतें सापेक्ष प्रेमावरी ’ यासारख्या अर्थांतरन्यासांतून अनेक विचारमौक्तिकें काव्यप्रांगणांत इतस्तत: विखुरलेलीं दिसतात. काव्याचें वजन वाढविण्यास व भावनेला स्थिरता येण्यास विचारांचें साहाय्य होतें. काव्यलेखनाप्रमाणेंच काव्यवाचनालाहि तर्कशुद्ध विचारसरणीचें साहाय्य होतें. काव्यरसिक हा एक भावडा प्राणी नसून तो विदग्ध व रसिक पंडित असावा लागतो तें याकरितांच.

काव्यगत विचार व शास्त्रीय सत्य

काव्यांतला विचार हा संपूर्ण किंवा शास्त्रीय सत्यावर आधारलेला पाहिजे असें नाहीं. किंवा काव्यगत कल्पनेप्रमाणें तो अगदीं नवीन असला

पाहिजे असेंहि नाहीं. 'कठिण समय येतां कोण कामास येतो ?' हें संपूर्ण सत्य नसून सत्याची एक बाजू आहे. काव्यांतील दृष्टांताप्रमाणें काव्यांतील विचारहि 'एकदेशी'चअसतात. भावनेच्या विशिष्ट अवस्थेंत जे विचार तीव्रतेनें येतात अशाच विचारांचें प्रदर्शन बहुधा काव्यांतून होत असल्यामुळें ते त्या भावनेच्या दृष्टीनें सत्य असतात एवढेंच. या दृष्टीनें कविवर्य तांबे यांचें खालील विवेचन पहा:—

"भावनांचा स्वभाव असा आहे कीं, त्या परमोत्कर्षास गेल्या म्हणजे विचारांना आपल्याबरोबर ओढीत नेतात. काव्यांत विचार भावनागर्भ असतात; हेतुपुरस्सर त्यांसच अधिकृत करून काव्य लिहिलें तर भावनाहानि होते. काव्यांत विचार नसतातच असें नाहीं. किंबहुना भावना व विचार एकरूप होऊन जातात, भाव तोच विचार व विचार तोच भाव असें त्यांचें तादात्म्य असतें."

(राजकवि तांबे पत्रव्यवहार पृ. १२१)

काव्यगत विचारांत पूर्ण तर्कशुद्धता अपेक्षित नसते. तांब्यांच्याच "जन म्हणति सांवळी" या कवितेंत केलेलें सांवळेपणाचें समर्थन काव्यात्मक आहे. पण तें तर्कशुद्ध नाहीं. 'प्रेम हें विष नसून भूलोकीचें अमृत आहे,' 'प्रेम आंधळें असतें' इ. सारखे विचार 'परमार्था'नें घ्यावयाचे नसतात. तर्कशुद्ध विचारांचें क्षेत्र काव्य नसून शास्त्र आहे. काव्याचा विचारांशीं कांहीं एका प्रमाणांत संबंध असतो: काव्य म्हणजे विचारशून्य अशा लिबलिबीत भावनेचा ओला गोळा नव्हे. त्यांत वैचारिकतेचा अंश असतो. कवीचें जीवनविषयक तत्त्वज्ञान त्यांत प्रतिबिंबित झालेलें असतें. त्यामुळें प्रत्येक काव्यांत भावना व कल्पना यांच्याबरोबर विचारांचें साहचर्य असणें अपरिहार्य आहे. मात्र हे विचार जंत्रीवजा असतां कामा नयेत. त्यानें काव्यसौंदर्याची हानि होते. जुन्या शाहिरांची कांहीं उपदेशप्रधान कविता यामुळें कमी आकर्षक झाली आहे.

भावना, कल्पना व विचार यांचें मिश्रण

विशिष्ट कवितेचा विचार करतांना रसिकानें भावना, कल्पना व विचार यांपैकीं कोणत्या गोष्टींना प्राधान्य द्यावयाचें हें त्या विशिष्ट

कवितेच्या स्वरूपावरून व भूमिकेवरून ठरवावयाचें असतें. गडकऱ्यांच्या 'विरामचिन्हें' या कवितेचा हेतु विरामचिन्हांची कल्पना जीवनाला लावून दाखविणें एवढाच असल्यामुळें ती कविता कल्पनाप्रधान झाली आहे. पुष्कळ वेळां कवीचा हेतु कल्पनेबरोबर भावनानिर्मिति हाहि असतो. कुसुमाग्रजांची 'पृथ्वीचें प्रेमगीत' ही कविता घ्या. सूर्याभोंवतीं चाललेल्या पृथ्वीच्या अखंड भ्रमणावरून पृथ्वीचें सूर्यावर प्रेम बसलेलें असून ती त्यांच्या भोंवती पिंगा घालते आहे, अशी कल्पना कवीनें केली आहे. पण सूर्याची प्राप्ति अद्यापि न झाल्यानें तिच्या मनांत संतप्त भावनांचे जे कढ निर्माण झाले ते लाव्हारसाच्या रूपानें बाहेर येतात, तिच्या अंगावर आलेल्या शहाऱ्यामुळें भूकंप होतो; इ. कल्पना वाचून ही कविता कल्पनाप्रधान आहे असें आपण म्हणतों.

पण या कल्पनांबरोबरच

"युगामागुनी चालली रे युगें हीं
करावी किती भास्करा, वंचना
किती काळ कक्षेंत धावूं तुझ्या मी
कितीदां करूं प्रीतिची याचना"

या सारखी आर्त भावनांहि कवितेंत व्यक्त झालेली असल्यामुळें या कवितेचें स्वरूप केवळ कल्पनामय न राहतां तें भावनात्मकहि झालें आहे. माधव ज्यूलियन यांच्या 'संगमोत्सुक डोहा'च्या मुळाशीं एक अभिनव रूपकात्मक कल्पना आहे. डोहावर प्रियकराचें व नदीवर प्रियकरणीचें रूपक कवीनें योजलेलें आहे परंतु कवितेच्या पुढील भागांत मीलनोत्सुक व्यक्तींच्या भावनाचित्रणावर भर दिल्यानें ती कविता भावनाप्रधान झाली आहे. 'तुतारी' सारख्या कवितेंत

"प्राप्तकाल हा विशाल भूधर
सुंदर लेणीं तयांत खोदा
निज नामें त्यावरती नोंदा..."

अशा सारख्या कल्पना किंवा

"धार धरुनिया प्यार जिवावर
रडतिल रडोत रांडा पोरें
गत शतकांचीं पापें घोरें
क्षाळायाला तुमचीं रुधिरें—
पाहिजेत रे ! स्पष्ट न कां तर !"

अशा सारख्या भावना आल्या आहेत. परंतु 'जुनें जाउं द्या मरणालागुनि' 'जुन्यांतून जी निष्पत्ति नवी; काय नव्हे ती श्रेयस्कारक ?' 'विक्रम कांहीं करा, चला तर, पुरुषार्थ नव्हे पडणें रखडत !" इ. विचारांचेंच बाहुल्य असल्यामुळें तुतारी ही कविता मुख्यत: विचारप्रवर्तक आहे असें आपण मानतों. कांहीं कविता केवळ भावनाप्रधान असतात. रामदासाचीं 'करुणाष्टकें', गडकऱ्यांची 'अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस', बालकवींची 'दुबळी भूक' यांसारख्या कविता कल्पना किंवा विचारापेक्षां भावनोत्कटतेकरितांच प्रसिद्ध आहेत. प्रत्येक कवितेंत कमीअधिक प्रमाणांत भावना, कल्पना व विचार यांचें मिश्रण झालेलें असतें. भावना उचंबळून वर येत असतांना तिच्या मदतीला कल्पना धांवते व विचाराचें तिला पाठबळ मिळतें. काव्याचें अंतरंग अशा तऱ्हेनें भावना, कल्पना व विचार यांचें मिळून झालेलें असतें.

काव्यस्वरूपाच्या अंतरंगाचा हा विचार झाला; आतां आपल्याला काव्याच्या बाह्यांगाचा विचार करावयाचा आहे. आणि आणि तोहि तितकाच महत्त्वाचा आहे. कारण कोणत्याहि वस्तूचें स्वरूप बाह्यांग व अंतरंग मिळून झालेलें असतें.

———

७ काव्याचें बाह्यांग

काव्याचें बाह्यांग : त्यांत समाविष्ट होणाऱ्या गोष्टी

काव्याचें बाह्यांग व अंतरंग स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीनें संस्कृत साहित्य-कारांनीं काव्यावर केलेलें मानवी स्त्रीचें रूपक लक्षांत घेण्यासारखें आहे. कविता ही एक लावण्यवती स्त्री असून शब्दार्थ हे तिचें शरीर, अलंकार म्हणजे तिच्या शरीरावरील भूषणें; वैदर्भी, गौडी, पांचाली इ. रीति म्हणजे तिच्या अवयवांची ठेवण; प्रसाद, माधुर्यादि गुण हे तिच्या स्वभावाचे विशेष आणि रस हा तिचा आत्मा; असें हें रूपक आहे. आपल्या तत्त्वज्ञानाप्रमाणें आत्मा हा शरिरापेक्षां श्रेष्ठ असल्यानें रसाला काव्यांत सर्व-श्रेष्ठ स्थान दिलें आहे व शब्दार्थ आणि अलंकार यांची बाह्यांगांत गणना केली आहे. गुण व रीति यांना रसाइतकें महत्त्वाचें नव्हे पण शब्दार्थाइतकें कनिष्ठहि नव्हे असें मधलें स्थान प्राप्त झालें आहे. आत्मा व शरीर यांची फारकत करतां येत नाहीं, हा मुद्दा क्षणभर बाजूला ठेवून प्रस्तुत रूपकाचा

विवेचनाचा सोयीसाठीं येथें आश्रय केला आहे. या रूपकाप्रमाणें काव्याच्या बाह्यांगांत वृत्त, शब्दार्थ, अलंकार व रीति यांचा समावेश होत असून अंतरंगांत रस व कांहीं अंशीं गुण यांचा समावेश होतो. अंतरंग हें केवळ भावनात्मक नसून कल्पनेचा व विचाराचा अंतर्भावहि त्यांत होतो हें पूर्वी सांगितलें आहेच.

वृत्तिपरत्वें काव्यस्वरूपाच्या बाह्यांगाला कांहीं रसिक महत्त्व देतात तर कांहींचें लक्ष केवळ अंतरंगाकडे लागलेलें असतें. विविध वृत्तें, चित्रविचित्र बंध, भाषेचा झगझगाट, अलंकारांची जडणघडण यांनीं कांहीं लोक दिपून जातात तर कांहींची वृत्ति

"पात्र सोन्याचें असो मृत्तिकेचें
वेड मजला आंतील अमृताचें"

अशी असल्यानें ते 'ऊस डोंगापरि रस नव्हे डोंगा । काय भुललासि वरलिया सोंगा' असें म्हणून बाह्यांगाकडे पूर्ण दुर्लक्ष करतात. बाह्यांग असुंदर असलें तरी त्यांना चालतें.

अंतरंगसौंदर्यांत बाह्यांगाचें महत्त्व

बाह्यांगापेक्षा अंतरंग हें अधिक महत्त्वाचें असलें तरी अंतरंगाप्रमाणें बाह्यांग चांगलें असणें-निदान सौंदर्यशास्त्रांत तरी-महत्त्वाचें असतें. आत्मा व कुडी यांचेंच रूपक घेऊन बोलावयाचें झाल्यास सुंदर आत्म्याला कुरूप कुडींत राहावयास लावणें उचित नाहीं. रत्न कितीहि सुंदर असलें तरी त्याला सोन्याचें कोंदण असेल तरच त्याची शोभा वाढते. शिवाय काव्याचे बाह्यांग व अंतरंग असे भाग केलेले असतात ते सोयीसाठीं. काव्यसौंदर्याची प्रतीति दोन्हींच्या समन्वयामधून होत असल्यानें अंतिमदृष्ट्या ते एकरूपच होत. काव्याचीं विविध अंगें एकमेकांना पूरक असून त्यांच्या सामुदायिक कार्यामधून रसनिष्पत्ति होत असते. व्यक्तीच्या रूपांत हात, पाय, नेत्र, कान इत्यादींच्या समावेश होत असला तरी रूपप्रतीति मात्र त्यांच्या सम्यक् दर्शनानें होते, प्रत्येक अवयवाचें वेगवेगळें दर्शन घेतल्यानें किंवा त्याचें विच्छेदन केल्यानें व्यक्तिरूपाचा बोध आपल्याला होत नाहीं. तोच न्याय काव्यस्वरूपाला लागू आहे.

गद्य व पद्य

काव्याच्या बाह्य स्वरूपाचा विचार करतांना त्याचें पद्यात्मक स्वरूप चटकन नजरेस येतें. पद्य व काव्य यांचें इतकें साहचर्य आहे कीं, सामान्यत: पद्यबद्धता म्हणजे काव्य असें समीकरण मांडलें जातें. मा. माटे यांनीं आपल्या 'रसवंतीच्या जन्मकथेंत' पद्यबद्धता हें काव्याचें अपरिहार्य अंग आहे असें आग्रहानें प्रतिपादलें आहे. पद्यबद्धता काव्यांत अपरिहार्य आहे किंवा नाहीं हें ठरविण्यापूर्वी पद्य व गद्य यांच्यांत कोटें साम्य वा वैषम्य आहे हें पाहिलें पाहिजे व प्रत्येकाच्या कार्याची व्याप्ति कोणती, तीहि समजून घेतली पाहिजे. तात्यासाहेब केळकरांनीं गद्य व पद्य यांना जुळ्या भावांची उपमा दिली असून ते म्हणतात—

"गद्य व पद्य हीं जुळीं भावंडें एकाच वाङ्मयरूपी कुलांत जन्मलेलीं असतात. एकाच रसरूप आईबापांचे रक्तपिंड त्यांच्या अंगांत असतात व दोघांचेंहि गोत्र शब्दरूपीच असतें पण त्यांचे चेहरे, विशेषत: त्यांचे स्वभाव व गुण हे सारखेच असतात असें नाहीं. आणि त्यांचे पेहराव व नांवें तर वेगळीं असावींच लागतात." (साहित्यखंड) यावरून गद्य व पद्य दोन्हीं शब्दाधिष्ठित असलीं तरी त्यांचीं कार्यक्षेत्रें भिन्नभिन्न असतात हें स्पष्ट होईल.

गद्य मनुष्याच्या विचारशक्तीला व पद्य कल्पनाशक्तीला जागृत करतें. गद्याचा संबंध मेंदूशीं असून त्याचा उद्देश बोध हा आहे तर पद्याचा संबंध हृदयाशीं असून त्याचा उद्देश आनंद हा असतो. गद्य तर्कनिष्ठ तर पद्य भावनानिष्ठ असतें. गद्य व पद्य यांच्या व्याख्या अनुक्रमें खालील प्रमाणें केल्या जातात.

"केवळ भाषणाला उपयोगी, कालमर्यादा आणि चाल यांच्या बंधनांत न सांपडणारें साहित्य" म्हणजे गद्य होय. आणि "विशिष्ट चालीवर, विशिष्ट वेळांत व विशिष्ट मर्यादेंत म्हणावयाचें साहित्य" म्हणजे पद्य होय. गद्याचा भर वर्णावर असून तें व्यवहारोपयोगी तर पद्याचा भर स्वरावर असून तें संगीतोपयोगी असतें. गद्याला चरण नसतात. पद्याला ठराविक संख्येचे चरण असतात. गद्याला ताल नसतो पद्याला

असतो. गद्य हें बोलावयाचें असून पद्य हें गळ्यावर म्हणावयाचें असतें.

संस्कृत टीकाकारांनीं ओजस्वीपणा व समासप्राचुर्य हें गद्याचें जीवित असून, काव्य हें 'मधुरकोमलकांतपदावली'नें युक्त असतें असें मानिलें आहे.

गद्यपद्यांतील भेदाच्या वरील वर्णनावरून पद्य हें केवळ कलोपयोगी व गद्य हें केवळ व्यवहारोपयोगी आहे, असा समज होतो, तथापि हें सर्वांशानें खरें नाहीं. आजकाल ललितवाङ्मयांत पद्यापेक्षां गद्याचा उपयोग अधिक केला जातो. कथा, कादंबरी, नाटक इ. जे ललितवाङ्मयाचे प्रकार आहेत, ते सर्व गद्यांतुन लिहिले जातात. मुद्रणकलेच्या शोधापूर्वी, स्मरणाच्या सोयीसाठीं, ललितवाङ्मयानें पद्याचा अवलंब केला असेल व ज्योतिष, तत्त्वज्ञान यांसारखे गद्यानुकूल विषयहि पद्यबद्ध स्वरूपांत लिहिले असतील पण आधुनिक कालांत गद्यानें व्यवहारोपयोगी अशा सर्व विषयांचा ताबा घेतला असून शिवाय ललितवाङ्मयाचाहि बराचसा भाग व्यापला आहे. एवढेंच नव्हे तर काव्य हा जो पद्याचा खास प्रांत त्यावरहि आक्रमण करून 'गद्यकाव्य' हा नवीन काव्यप्रकार अंमलांत आणला आहे. शि. म. परांजपे, वि. स. खांडेकर, सानेगुरुजी इ. लेखकांच्या गद्य लेखनांतून कितीतरी काव्यमय भाग काढून दाखवितां येईल, 'काव्येषु नाटकं रम्यम्' असें म्हणणाऱ्या संस्कृत साहित्यशास्त्रालाहि पद्य हें काव्याचें व्यवच्छेदक लक्षण वाटत नव्हतें, हें उघड आहे.

छंदोबद्धता व भावनाजागृति

तथापि काव्यांत प्राधान्येंकरून पद्याचा आश्रय केला जातो. कारण पद्य हें लयबद्ध असल्यानें, मनुष्याच्या आंदोलनाच्या उपजत इच्छेला तृप्त करतें. भावना प्रदीप्त झाली कीं, स्वाभाविकपणें मनांत आंदोलनें निर्माण होतात व त्यांचा आविष्कार तालबद्ध किंवा छंदोबद्ध पद्धतीनें होतो. क्रौंचवधानें उद्दीपित झालेल्या वाल्मिकीच्या भावनेनें, छंदात्मक स्वरूप धारण केल्याची कथा भावना व छंदोबद्धता यांचें साहचर्य दाखवीत नाहीं काय ?

. . . भावनेच्या उठाव छंदोबद्धतेनें सुलभ जातो, ही अनुभवाची गोष्ट आहे. मानवी मन हें जात्याच नादलुब्ध असल्यामुळें छंदाचें त्याला विलक्षण आकर्षण असतें. रडणाऱ्या मुलाचें रडें

" अडगुलें मडगुलें, सोन्याचें कडगुलें, रुप्याचा वाळा, तान्ह्या बाळा-

इ. अर्थशून्य पण नादमय शब्दांनीं थांबवितां येतें. पडघमच्या तालावर कवाईत करणारी हजारों सैनिकांची पलटण किंवा टाळमृदंगांच्या घोषांत बेभानपणें नाचणारी वारकऱ्यांची दिंडी पाहिली म्हणजे नाद आणि ताल यांचें सामर्थ्य किती विलक्षण असतें याचें प्रत्यंतर येतें. त्या नादाचा परिणाम तटस्थ प्रेक्षकांवरहि होतो व त्या दृश्यांत तो गुंग होऊन जातो. छंदामुळें मन हें अधिक भावग्राही व संवेदनानुकूल होतें. स्थिर असलेली वाचकाची मूळची मनोवृत्ति चलित होऊन काव्यांतील आशय ग्रहण करण्यास अनुकूल होते. या दृष्टीनें काव्यांत छंदाचा उपयोग कवि करीत असतो. कवीची भावना पुष्कळवेळां अनुकूल छंदाचें रूप घेऊन साकार होत असल्यामुळें त्यांतील छंदोबद्धता काढल्यानें काव्याचा आकर्षकपणा कमी झाल्याशिवाय राहात नाहीं; काणेकरांच्या 'कोळ्याचें गाणें' या कवितेच्या पहिल्याच ओळी घ्या:—

"आला खुशींत् समिंदर, त्याला नाहीं धिर,
होडीला देइना ठरूं,
ग, सजणे, होडीला बघतो धरूं !"

या ओळींचा अर्थदृष्ट्या गद्य अनुवाद करावयाचा झाला तर तो खालील प्रमाणें करतां येईल.

" समुद्र खुषींत आला आहे. त्याला बिलकूल धीर नाहीं, तो होडीला एकक्षणभरहि ठरूं देत नाहीं, तिला तो धरूं पाहात आहे. "

वरील पद्यमय ओळींचा हा गद्य अनुवाद अर्थदृष्ट्या बरोबर असूनसुद्धां तो पद्यबद्ध ओळींइतका हृदयंगम वाटत नाहीं. छंदामुळें येणारी नादमयता व आंदोलन गद्य अनुवादांत आलेलें नाहीं. ' आला खुशींत समिंदर' या पद्यबद्ध ओळी वाचतांना समुद्राच्या गतिमानतेची जी कल्पना

येते ती गद्य ओळींत येऊं शकत नाहीं. म्हणून अर्थाच्या खालोखाल काव्यांत छंदोमयतेला महत्त्व असतें. पुष्कळ कवींच्या मनांत आधीं एखादी हृदयंगम चाल घोळत असते व मागाहून ती चाल शब्दरूप घेते, बोरकरांच्या कांहीं कवितांचा उगम तांब्यांच्या कवितांच्या चालींत सांपडतो याचें कारण हेंच. छंदामुळें काव्याला माधुर्य व गति प्राप्त होते.

छंदोमयता व गतिमानता

केशवसुतांच्या 'झपूर्झा' कवितेंतील

> ज्ञाताच्या कुंपणावरुन
> धीरत्व धरुन
> उड्डाण करुन
> चिद्घन चपला ही जाते
> नाचत तेथें चकचकते."

या ओळी वाचतांना चिद्घनचपलेबरोबर आपलें मनहि उड्डाण करूं लागतें. याचें श्रेय या कवितेच्या विशिष्ट छंदालाच आहे. अर्थ-प्रतीति होवो वा न होवो, 'झपूर्झा' कवितेच्या प्रवाहांत वाचक वाहात जातो.

हाच अनुभव त्यांची 'हरपलें श्रेय' ही कविता वाचतांना येतो.

> " त्रिखंड हिंडुनि धुंडितसे
> परि न हरपलें तें गवसें "

या आरंभींच्या ओळींनीं आपल्या मनाची घेतलेली पकड शेवट पर्यंत सुटत नाहीं. या कवितांचीं उदाहरणें येथें मुद्दाम निवडलीं आहेत, कारण केशवसुतांच्या या दोन्हीं कविता गूढगुंजनात्मक काव्यांत मोडतात व या कवितांच्या अर्थासंबंधीं विद्वानांत तीव्र मतभेद आहेत. तथापि या कवितांचें छंदात्मक स्वरूप इतकें प्रभावी आहे कीं, अर्थ न कळतां-सुद्धां त्या पुनःपुन्हां वाचाव्याशा वाटतात. वृत्त व विषय यांचा कांहीं वेळां इतका एकजीव झालेला असतो कीं, एक दुसऱ्यापासून अलग करतांच येत नाहीं. माधव जूलिअन यांनीं आपल्या 'आगगाडी' या कवितेला योजलेला छंद पाहण्यासारखा आहे.

"धडाड धडाड
खडाड खडाड
धावते ही गाडी
केवढी धडाडी"

इ. ओळींतून आगगाडीच्या वेगाची कल्पना येते त्याचें कारण, समर्पक छंदाची योजना. तांब्यांची 'वारा' ही कविता किंवा कुसुमाग्रजांची 'आगगाडी आणि जमीन' ही कविता प्रस्तुत प्रकारच्या षडक्षरचरणी छंदांतच आहे. या कवितांना संथ गतीनें चालणाऱ्या छंदाची योजना केल्यास कवितेचें बरेंचसें स्वारस्य कमी होईल. इतकें छंद व विषय यांचें येथें तादात्म्य झालें आहे.

वृत्त आणि विषय

वृत्त आणि विषय यांचें साहचर्य असल्यामुळेंच आधुनिक कवींनी नवीन विषयांबरोबर नवीन वृत्तांचा अंगीकार केला. केशवसुतांनीं 'तुतारी' कवितेकरतां नवें वृत्त योजिलें कारण त्यांना एक नवा आशय व्यक्त करावयाचा होता. तुतारीचा आशय भेदक असल्यानें तिची चाल 'धावती' व 'ठोकर मारणारी' झाली आहे. 'सुनीता' सारख्या विचारप्रधान काव्याला शार्दूलविक्रीडितासारखें गंभीर वृत्त वापरण्याचा संकेत या हेतूनेंच पाळला जातो. विशिष्ट राग विशिष्ट भावनापरिपोषाला अनुकूल असतात; असें संगीतशास्त्र सांगतें व विशिष्ट राग विशिष्ट वेळीं गावा असा नियमहि संगीतशास्त्रांत आढळतो. कारण विशिष्ट वेळ विशिष्ट भावपोषणाला अनुकूल असते असें मानलें जातें. छंदःशास्त्रज्ञांनीहि छंदाच्या योजनेच्या बाबतींत असे कांहीं नियम घालून दिले आहेत. शार्दूलविक्रीडिताचा उपयोग गांभीर्याकरितां, शिखरिणी, मंदाक्रांता, अक्रूर, उद्धव इ. सारखीं वृत्तें व जाति करुणरसपरिपोषाकरितां व 'फटक्या'चा उपयोग उपदेशाकरितां करावा असा संकेत आहे.

परंतु, संगीतशास्त्रांतील वरील बंधनें जशी आज कोणी कटाक्षानें पाळीत नाहीं त्याप्रमाणें विशिष्ट वृत्तांचा विशिष्ट विषयासाठीं उपयोग करण्याचें बंधनहि आज कोणी मानीत नाहीं. विशिष्ट वृत्त विशिष्ट विष-

याला पोषक आहे कीं नाहीं हें त्या वृत्तापेक्षां तें म्हणण्याच्या पद्धतीवर अवलंबून राहील. तुकारामाचा एकच 'अभंग' निरनिराळ्या रागांत गाऊन निरनिराळ्या भावनांचा परिपोष गवई करतांना आढळतात. ज्ञानेश्वरांनीं ओवीचा, तुकारामानें अभंगाचा, मोरोपंतांनीं आर्येचा उपयोग करून निरनिराळ्या रसांचा उठाव केल्याचें आपणास माहिती आहेच. निरनिराळ्या वृत्तांच्या उपयोगाप्रमाणें एकाच वृत्ताचा उपयोग करून संपूर्ण काव्य लिहिणाऱ्या जुन्या व नव्या कवींचीं उदाहरणें वाङ्मयांत विपुल आहेत. वाल्मिकीचें 'रामायण,' व्यासांचें 'महाभारत,' कालिदासाचें 'मेघदूत' मोरोपंतांची 'केकावलि' माधव जूलिअन् यांचें 'विरहतरंग' गिरीशांची 'आंबराई,' यशवंतांची 'बंदीशाळा' इ. काव्यें उदाहरणादाखल सांगतां येतील. कांहीं कवींचीं कांहीं वृत्तें आवडतीं असतात. तांब्यांची 'नववधू' तिवारींची 'उद्धव' मोरोपंतांची 'आर्या' इत्यादि.

वृत्ताकडे पाहण्याची योग्य दृष्टि

याकरितां अमुक वृत्त अमुक विषयाला अनुकूल वा प्रतिकूल असतें असा आग्रह धरतां येणार नाही. छंदाच्या बाबतीत रसिकानें एवढेंच कटाक्षानें पाहावयाचें की कवीनें योजलेलें वृत्त सफाईनें वापरलें आहे किंवा कसें व त्याचें वृत्तावर प्रभुत्व आहे किंवा नाहीं. वृत्त सफाईनें वापरलेलें असल्यास काव्याचें वाचन वा श्रवण सुखद होतें, नाहींतर रसनिर्मितीला अडथळा निर्माण होतो. वरचेवर निष्कारण होणारा वृत्तांतील बदल, पादपूरणार्थक अव्ययांची खोगिरभरती व ऱ्हस्वदीर्घांची ओढाताण यामुळें काव्याचा डौल बिघडतो. वामनपंडिताच्या काव्यांत असा प्रकार बऱ्याच वेळां होतो. छंदोविषयक किरकोळ दोषांचा मात्र रसिकानें बाऊ करूं नये. दिवसेंदिवस वृत्तांच्या कठोर नियमांतून मुक्त होण्याकडे कवींचा कल दिसतो. अक्षरगण वृत्तांवरून जातिरचनेकडे, जातिरचनेवरून छंदाकडे व आतां मुक्तछंदाकडे व गद्यकाव्याकडे कवि वळत असलेले दिसतात. काव्यांत छंदाचें एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंतच महत्त्व असतें. नादमयता निर्माण करून एका विशिष्ट

पद्धतीनें निश्चयाची मांडणी करण्यास व भाषेवर नियंत्रण घालण्यास छंदांचें साहाय्य होतें; परंतु केवळ छंदोबद्धता म्हणजे काव्य नव्हे. टांगलेल्या चित्रात चौकटीला जेवढें महत्त्व तेवढेंच काव्यांत छंदाला महत्त्व असतें. चौकट कितीहि नक्षीदार असली तरी चित्रविरहित स्थितींत ती कोणी दिवाणखान्यांत टांगून ठेवीत नाहीं. नुसती छंदोबद्धता कांहीं काळ भुरळ पाडूं शकली तरी तिचें आकर्षण मर्यादित असतें. भावनेचा उठाव करण्यास केवळ छंदोमयता अपुरी असल्यानें कवींचें लक्ष काव्यगत शब्दयोजनेकडे जाऊं लागलें व त्यांतून शब्दालंकारांचा प्रादुर्भाव झाला.

शब्दालंकारः यमक व अनुप्रास

छंदोबद्धतेनें निर्माण झालेल्या नादमयतेची वृद्धि यमकानुप्रासादि शब्दालंकारानीं होते. इंग्रजी किंवा संस्कृत कोठेंयामध्यें यमकाला तेवढें महत्त्व नाहीं. आधुनिक मराठी कविता क्वचित निर्यमक लिहिली जात असली तरी यमक हें रचनेचें एक आवश्यक अंग होऊन बसलें आहे. वामन–मोरोपंताची तर यमकाकरितां प्रसिद्धि आहे. यमकानुप्रासांच्या समुचित उपयोगानें काव्याची शोभा वाढते यांत शंका नाहीं. संवादी स्वरांच्या पुनरुच्चारानें गाण्यांत ज्याप्रमाणें संवादित्व, एकतानता व सुरेलपणा निर्माण होतो; त्याप्रमाणें वर्णांच्या ठराविक पुनरुक्तीनें साधलेल्या यमक, अनुप्रासादि शब्दालंकारांनीं काव्याला सुश्लिष्टता व सौष्ठव येतें. एखाद्या वर्णाच्या उच्चारानें निर्माण झालेली अपेक्षा पूर्ण करण्याचें कार्यहि यमकानुप्रासामुळें होतें. अनिल यांच्या 'मानवता' या निर्यमक व मुक्तछंदात्मक काव्यांतील खालील ओळी पहा.

"अवघ्या अभाग्यांचे अश्रु
उभे आमच्या डोळ्यांत
दुःखितांच्या वेदनांच्या
कळा उरांत आमच्याहि"

या ओळींत निर्यमकतेमुळें अपेक्षापूर्ति होत नाहीं व त्या कांहींशा विस्काळित वाटतात. पण त्याच ओळी किंचित् फेरफार करून यमकबद्ध केल्या तर त्या अशा होतील,

"अवघ्या अभाग्यांचे अश्रु
उभे आमच्या डोळ्यांत
दुःखितांच्या वेदनांच्या
कळा आमुच्या उरांत"

निर्यमक कवितेंतील विस्काळितपणा नाहींसा होऊन त्यांना आतां कसा बांदिस्तपणा आला पहा !

यमकानुप्रासाचें काव्यांतील कार्य

यमक-अनुप्रासानें लयबद्धता निर्माण होते व लिहिलेल्या ओळी स्मरणसुलभ होतात. लोकांच्या तोंडीं असलेल्या पुष्कळशा म्हणी अर्थगौरवाप्रमाणेंच त्यांतील यमकामुळेंहि लक्षांत राहिलेल्या आहेत " कांखेंत कळसा । गांवाला वळसा." "बोलेल तें करील काय; गर्जेल तें पडेल काय," " बैल गेला । झोपा केला." इ.—पुष्कळशा म्हणी यमकप्रचुर आहेत.

"हंसें मुक्ता नेली मग केला बलकलाट काकांनीं
हावांनीं नभ भरलें जाय सुगंध्याहि नाद हा कानीं
ही मोरोपंतांची आर्या तीमधील यमकानुप्रासामुळेंच दीर्घकाल स्मरणांत राहते. किंवा

" अये, कविकुलोद्भवे, सहजसंभवे, स्वामिनी,
सुवर्णमयदेहिनी. नवरसात्मके, भामिनी
प्रसादमयजीविते. अनुविचारसंचारिणी
चमत्कृतिविलासिनी, रसिकसन्मनोहारिणी

चंद्रशेखर (कवितारति)

हें चंद्रशेखरकृत कवितावर्णन एवढें कशामुळें डौलदार झालें असेल तर त्यामधील यमकानुप्रासामुळेंच होय.

"पीतामरंद उदरंभर भ्रमरांचें
जें होय मंदिरहि सुंदर इंदिरेचें"

या रघुनाथ पंडिताच्या नलदमयंतीस्वयंवराख्यानांतील ओळींत किंवा

"हीं पावनें उपवनें पवनें हिमानें
हीं अंगणेंहि जल-मार्जन सिंचनानें"

या चंद्रशेखरांच्या 'वसंतमाधवां'तील पंक्तींत जें नादमाधुर्य निर्माण झालें आहे तें अनुप्रासामुळेंच नाहीं काय ?

यमकामुळें पुष्कळदां नवीन कल्पनाहि सुचतात. मोरोपंतांना कांहीं आर्यार्ध यमकामुळेंच सुचलेले आहेत. उदाहरणार्थ, पुढील दोन आर्या पहा:-

"सेतु न तो; यत्पतिनें स्वसुता नेली जरी वृकें एणी
त्या लंकेची श्रीभूदेवीनें ओढिली असे वेणी"

— मोरोपंत

पहिल्या ओळींतील शेवटच्या अक्षराशीं दुसऱ्या ओळींतील शेवटच्या अक्षराचें यमक साधण्यासाठीं भूदेवीला कवीनें लंकेची वेणी ओढण्यास लाविलें आहे. पुढील आर्येत पहिल्या ओळींतील यमकामुळें दुसऱ्या ओळींतील दृष्टांत सुचला आहे.

"भूप म्हणे न वराचा वरते, जरि सुगुणसागर लवायू
शीतल मंदसुगंधहि वद सेवावा कसा गरलवायू ?"

— मोरोपंत

यमकानुप्रासामुळें काव्याला शोभा येते पण त्याचा अतिरेक काव्याला मारक होतो. हें मोरोपंतांच्याच उदाहरणावरून दाखवितां येईल.

"तूं जेंवि देवकीला भेटसि तैसाच भेट आतेला
आम्हाहुनि तूंचि अधिक घृत सेवुनि कोण करिल 'आ' तेला"

येथें तेला—तुपाचा दिलेला अनुचित दृष्टांत केवळ यमकामुळें आलेला आहे. पंतांच्या काव्यांतील बरेचसे दोष यमकाच्या अतिरिक्त हव्यासामधून निर्माण झाले आहेत. हें त्यांच्या अभ्यासकांना माहिती आहेच.

" वंशीं नादतटी तिला कटितटीं खोवूनि पोटींपटीं
कक्षे कामपुटीं स्वशृंग निकटीं वेतांटिही गोमटी,
जेवीं नीर तटीं तरु तळवटीं, श्रीश्यामदेहीं उटी
दाटी व्योमघटीं सुरां सुखतुटी घेती जरी धूर्जटी '

ही ' वनसुधे 'त वामन पंडितानें दिलेली " टीपार्टी " किंवा गडकऱ्यांनीं लिहिलेली

" नत जन हनन मनिं न कां मानवना जनन हानिच्या नयना
नमनाहुनि अनुनय नच; अनुमानी ज्ञानखनिहि मुनिनयना "

ही ' न ' साठीं आर्या यमकानुप्रासाच्या हव्यासामुळें अतिशय कृत्रिम झाली आहे. यमकानुप्रासाचा परिमित उपयोग केल्यासच ते सौंदर्यवर्धक ठरतात. चांगलें यमक साधण्यास व्यंजनाप्रमाणें स्वराहि तेच पाहिजेत. त्याचप्रमाणें पुनरुक्त होणाऱ्या अक्षरांचा अर्थ तोच असतां कामा नये. तो भिन्न पाहिजे. इ. नियम पाळून त्याची योग्य त्या प्रमाणांत योजना केल्यास तें यमक हृद्य होतें. नाहींतर त्यांतून

"हटातटानें पटा रंगवुनि जटा धरिशि कां शिरीं ?
मठाची उठाठेव कां तरी ?"

— रामजोशी

असला खडखडाटच निर्माण होण्याचा संभव अधिक असतो.

श्लेष

यमकानुप्रासाप्रमाणें श्लेषानेंहि काव्यसौंदर्य वाढविलें जातें. युक्तिवाद करण्यास, मुद्याला कलाटणी देण्यास किंवा वेगळा अर्थ सुचविण्यास श्लेषाचा चांगला उपयोग होतो. नलविरहानें व्याकुळ झालेल्या दमयंतीनें, इतर उपचार व्यर्थ आहेत, नलप्राप्ति हाच खरा उपाय आहे, हें सुचविण्याकरितां श्लेषाचा आश्रय करून " औषध नलगे मजला '. असे उद्गार काढले. श्लेषामुळें दमयंतीला विनय न सोडतां नलाच्या नांवाचा उल्लेख करतां आला. कवीच्या या समर्पक श्लेषयोजनेचें यामुळें अधिक कौतुक वाटतें. असाच चतुर उपयोग कालिदासानें शाकुंतल नाटकांत ' शकुंत-

लावण्य ' या श्लेषाचा केला आहे. कर्णानें धर्मयुद्ध करावें असें सुचवितांच श्रीकृष्णानें,

" रक्षावा धर्म बुधें म्हणशी तरि तें असे अम्हां मान्य
रक्षितसो धर्मातें आम्हांला धर्म ठाऊका नान्य "
—मोरोपंत

असें उत्तर देऊन मूळ मुद्याला श्लेषाच्या आधारावर कलाटणी दिली आहे. कचाचा निषेध करतांना देवयानीला श्लेषाचाच आश्रय करावासा वाटला.

मालिन, कुटिल, नीरस, जड, अजड, पुनर्भवपणेंहि कचसाच
धरिला शिरावरींहि न स्वप्रकृतिगुण त्याजीस नाम कच साच "
—मोरोपंत

असे तिनें श्लिष्ट उद्‌गार काढण्याचें कारण ज्या व्यक्तीवर प्राणांपलीकडे प्रेम केलें, त्याचा उघड निषेध करणें तिच्या जिवावर आलें असावें. बऱ्याचशा कोट्या श्लेषाधिष्ठित असतात. 'कांकणभर सरस' 'आंत एक बाहेर एक' इ. श्लेष एकाद्या शब्दावर किंवा त्याच्या विशिष्ट अर्थावर अवलंबून असतो असें नाहीं. 'नववधू प्रिया मी बावरतें' सारखी कविता संपूर्णपणें श्लिष्ट आहे. छेकापन्हुति, श्लिष्ट परंपरित रूपक, समासोक्ति इ. अलंकारांत श्लेषाचा उपयोग केला जातो. अर्थाशीं कांहीं संबंध नसून केवळ वर्णाच्या कसरतीनें शब्दालंकार साधतां येतात, पण केवळ छंदोमयता किंवा अक्षरांची कसरत यानें प्रौढ बुद्धीचें समाधान होत नाहीं. शब्दांची कसरत बालिश वाटून अर्थाच्या रमणीयतेकडे अधिक लक्ष वेधूं लागतें. मनाच्या विकासाची ही पुढची पायरी होय. या प्रवृत्तींतूनच अर्थालंकारांची निष्पत्ति झाली.

अर्थालंकार व त्यांची इष्टानिष्टता

अर्थप्रतिपादन हा प्रमुख हेतु असला तरी तो वेगवेगळ्या पद्धतीनें म्हणजेच वक्रोक्तीच्या आधारानें सांगितला कीं, चमत्कृति व नावीन्य वाटून आनंदप्रतीति अधिक होते. संध्याकाळ झाली आहे व आकाशांत तांबूस रंग पसरलेले आहेत असें म्हणण्यापेक्षां

'संध्येची गहिरी शराब भरली अस्मानप्याल्यामध्यें'

— केशवकुमार.

असें म्हटल्यानें अधिक आकर्षकपणा येतो. वक्रोक्ति म्हणजे वांकडें बोलणें नव्हे. विदग्ध लोकांच्या बोलण्याच्या रमणीय पद्धतीला 'वक्रोक्ति' म्हणतात. साध्या बोलण्यापेक्षां पर्यायानें, सूचकतेनें बोलणें अर्थाची हृदयंगमता वाढवितें. सरळ वेलीपेक्षां लवलेली लता आपल्याला अधिक सुंदर वाटतें याचें कारण तिची वक्रता.

अलंकारांच्या बुडाशीं हेंच वक्रोक्तीचें तत्त्व आहे. "आपण कोठून आलांत व आपलें नांव काय?" या साधा वाक्यापेक्षां

"केलेंचि धन्य दर्शनदानें येऊनि कानना मातें;
अजि देवेश निवावे बहु हे सेवूनि कान नामातें

—मोरोपंत

असें पर्यायानें विचारणें हें अधिक आकर्षक वाटतें. नायिकेच्या सौंदर्याचें सरळ वर्णन करण्यापेक्षां

"मी पाहिल्या अतुल मौक्तिक-रत्न-माला
त्यांची कधीं भुरळ ना पडली मनाला
स्रष्ट्यास मीं उलट दोष दिला सदैव
कीं निर्मिले न मणिकांचन का सजीव
अव्हेरुनी नृपसभेमधिं गौरवाला
मीं पाहिलें नृपतिच्या उजवीकडेला
तों खिन्न कांचन सकंप सबाष्प रत्नें
आलीं अकल्पित दिसून विना-प्रयत्नें!
दोषांतुनी करुनि मुक्त तदा विधीला
मीं मान त्या तुकविली नृपवैभवाला'

—यशवंत (जयमंगला)

अशा अप्रत्यक्ष निवेदनानें काव्य सजविलें जातें. सरळ व स्पष्ट निवेदन व्यवहाराच्या किंवा शास्त्राच्या क्षेत्रांत इष्ट असेल पण काव्यांत मात्र या वक्रतेला प्राधान्य असतें. काव्यांत, निदान प्राचीन काव्यांत, अलंकारांचें

बरेंच प्राबल्य होतें. काव्य क्वचितच अनलंकृत असतें अशी पूर्वसूरींची कल्पना असल्यामुळें प्राचीन संस्कृत काव्य हें अलंकारांनीं मढविलेलें असे. अलंकारांनीं शोभा वाढते या तत्त्वाचा अतिरेक कांहीं जुन्या काव्य-वाङ्मयांत आढळतो. केवळ अलंकारांना काव्य मानून अलंकारांवर फार भर दिल्यानें त्यामध्यें अनेक भेद, पोटभेद, उपभेद निर्माण होऊन तें अतिशय किचकट व कंटाळवाणें झालें.

आधुनिक प्रतिक्रिया

या एकंदर प्रवृत्तीची प्रतिक्रिया म्हणून किंवा आधुनिक जीवनाचा कल अलंकारिकतेपेक्षां साधेपणांत सौंदर्य आहे असें मानण्याकडे आहे म्हणून आधुनिक काव्यांत अलंकारांचें स्तोम कमी झालें आहे. अलंकारांनीं आपादमस्तक वेढलेल्या जुन्या पद्धतीच्या गजगामिनीपेक्षां बेताची पण ठाकठिकीची अलंकारभूषा केलेली आधुनिक चपल युवती आपणांस अधिक सुंदर वाटूं लागली आहे. टोलेजंग हवेलीपेक्षां सुटसुटीत बंगलीच आज आपण पसंत करतों. या साधेपणाच्या आवडीचा काव्यावर परिणाम झाल्यामुळें काव्याची वेषभूषा साधी ठेवण्याकडे आधुनिक कवींचा कल आहे. आधुनिक कवींची कविता अगदीं 'लंकेची पार्वती' बनलेली नसली तरी तिला अलंकारांचा पूर्वीप्रमाणें लक्ष्मीवरी सोसहि राहिलेला नाहीं. जुन्या व नव्या काळांतील हा अलंकारविषयक फरक इष्ट असाच झाला यांत शंका नाहीं.

अलंकारावरील आक्षेप.

पण कांहींची मजल याच्याहि पुढें जाऊन साधेपणाच्या आवडीचें पर्यवसान भलतेंच झालें. त्यांना अलंकारांचा द्वेष वाटूं लागला. वाङ्मय जितकें उघडें बोडकें दिसेल तितकें बरें असें प्रतिपादण्यास कांहींनीं सुरवात केली व आपल्या म्हणण्याच्या समर्थनार्थ लोकशाहीच्या कल्पनेचा त्यांनीं आश्रय केला. लोकशाहीच्या युगांतील वाङ्मय हें लोकांचें, लोकांनीं, लोकांसाठीं लिहिलेलें पाहिजे व त्याचें स्वरूप बहुजनसमाजाला समजेल असें साधें, अत एव निरलंकृतच असलें पाहिजे; असें या अलंकारविरोधी पक्षाचें म्हणणें. सभेंत श्रोतृसमुदायाला संबोधतांना 'बंधुभगिनींनो'

म्हणून संबोधण्याऐवजीं 'भावांनो आणि बहिणींनो' असें म्हणण्यापर्यंत साधेपणाची मजल गेली आणि शेवटीं अतिरिक्त साधेपणाचें रूपांतर ग्राम्यतेंत झालें.

अलंकार व साधेपणा

साधेपणाच्या व बहुजनसमाजाविषयींच्या कांहीं चमत्कारिक गैरसमजांमधून ही मतप्रणालि अस्तित्वांत आली आहे. वाङ्मय शक्य तितकें सुबोध व शक्य तितक्या अधिक लोकांना समजेल असें असावें हें म्हणणें योग्य आहे. पण साधेपणा म्हणजे गांवढळपणा नव्हे. वाङ्मयाचें ध्येय बहुजनसमाजाच्या ग्राम्यतेला उत्तेजन देणें हें नसून त्याला सुसंस्कृत करणें, हें आहे. शिवाय सामान्य मनुष्य व अलंकारिक भाषा यांचें चिरवैर असतें असेंहि नाहीं. सामान्य अशिक्षित स्त्रीपुरुष-सुद्धा व्यवहारांत पदोपदीं अलंकारिक भाषेचा आश्रय करीत असतात, 'वाटणें गिठासारखें पडलें आहे' 'ती गौरीसारखी सजली आहे' 'महा-गाईचा बकासूर फार माजला आहे' 'आभाळच फाटलें मग तें कसें सांधणार?' 'देशभक्ति म्हणजे सुळावरची पोळी' इ. सामान्य भाषेंतील उद्गार अलंकारिक नाहींत काय? चिरपरिचयामुळें कांहीं उद्गारांतील अलंकारिकत्व तेवढें प्रतीत होत नसेल पण ते अलंकारिक नाहींत असें म्हणता येणार नाहीं. साधेपणाचा असला आग्रह वृत्तपत्रीय वाङ्मया-सारख्या केवळ व्यवहारोपयोगी वाङ्मयांत चालेल पण कलेंत बिलकूल चालणार नाहीं.

कृत्रिमतेचा आरोप

कला ही कल्पनेच्या साहचर्यानें वावरत असल्यामुळें कांहीं एका प्रमाणांत ती कृत्रिम होणें अपरिहार्य आहे. आणि संपूर्ण वास्तवता हें कलेचें ध्येय नाहीं. कांहीं संकेत व तदनुषंगिक कृत्रिमता हा कलेचा पाया आहे. वाङ्मयात सत्याइतकेंच सत्याभासालाहि महत्त्व असतें. चकोर-चंद्रिका, लोह—परिस यांसारखे जुने काव्यसंकेत सोडून दिले तरी नाटकांतील तीन पडदे म्हणजे घर हा रंगभूमीवरील संकेत आजच्या वास्तववादाच्या काळांत आपण पाळतों व त्याविषयीं हुज्जत घालीत

नाहीं अथवा ' आटपाट नगर होतें; तेथें एक राजा होता—' अशा वाक्यानें सुरवात होणाऱ्या गोष्टींतील त्या आटपाट नगराचें भौगोलिक स्थान किंवा त्या राजाच्या वाड्याच्या चतुःसीमा यांची चर्चा आपण कधीं करीत नाहीं. रस्त्यावर किंवा घरोघर चालणारें रोजचें संभाषण म्हणजे नाटकांतील संवाद नव्हेत. ते रोजच्या संभाषणाहून वेगळे असतात याचाच अर्थ ते कांहींसे कृत्रिम असतात, अगदीं वास्तव नसतात, असा आहे.

आपली वास्तवांतील खासगी भाषा म्हणजे वाङ्मयांतील आदर्श भाषा नव्हे. कारण वास्तवांतील खासगी भाषा ही व्यक्तिगत व कांहीं व्यक्तींपुरतीच मर्यादित असते. पण वाङ्मयांतील भाषा ही समष्टी-करितां असल्यानें ती सर्वांना समजण्याच्या दृष्टीनें कांहीं योजना व निवड करावी लागते. आणि नेमकी यामुळेंच ती कृत्रिम होते. ही कृत्रिमता कलेंत अपरिहार्य आहे. ती टाळण्याचा प्रयत्न केल्यास कलेच्या अस्तित्वालाच धोका पोंचल्याशिवाय राहणार नाहीं. कलावंताचें खरें कौशल्य कलेंत कृत्रिमता असूनसुद्धां तशी ती नाहीं असा आभास निर्माण करण्यांतच असतें. 'Art lies in concealing art' हें ओळखून या कृत्रिमतेंत किती सफाईदारपणा व सहजता लेखकानें आणली आहे हें पाहणें रसिकाचें काम आहे. तेव्हां कलेमध्यें एका मर्यादेपलीकडे धरलेला साधेपणाचा आग्रह कलेला मारक झाल्याशिवाय राहात नाहीं. माधवराव जुंट्यांचें ' राजा शिवाजी ' हें काव्य साधेपणाच्या अतिरिक्त आग्रहानें हास्यास्पद झाल्याचें उदाहरण आपल्यापुढें आहेच.

अलंकार भावनेला मारक ?

अलंकारावर आणखी एक आक्षेप घेण्यांत येतो तो असा कीं, काव्य हें भावनांच्या उत्कट कल्लोलांतून निर्माण होत असल्यामुळें उत्कट स्वरूपांत आविष्कृत होणारी भावना नेहमीं साधें रूपच धारण करिते. याच्या उलट अलंकारांचा जन्म बुद्धीच्या कसरतीमधून होत असल्यामुळें ते भावनेला मारक ठरतात. गडकऱ्यांच्या ' राजहंस ' या कवितेंतील अलंकार-प्राचुर्यामुळें तीमधील उत्कटता कमी झाली आहे व रेंदाळकरांच्या 'अजुनि

चालतोंचि वाट' या कवितेंत उत्कटता तिच्या निरलंकृततेमुळें वाढली आहे. असें कांहीं टीकाकारांचें म्हणणें. उत्कट भावना निरलंकृत असूं शकेल व गडकऱ्यांच्या 'राजहंस' कवितेंत अलंकारांचा अतिरेक झाल्यामुळें दोष निर्माण झाले असतीलहि. पण त्यामुळें अलंकार भावनेला मारक ठरतात, हा सिद्धांत कांहीं प्रस्थापित होत नाहीं. कारण भावनोत्कटता व अलंकार यांच्यांत वैमनस्य नसतें. उलट कांहीं वेळां असें होतें कीं, आपण तीव्र भावना साध्या शब्दांत व्यक्तच करूं शकत नाहीं. आपला आशय स्पष्ट व परिणामकारक करण्यासाठीं अशा वेळीं अलंकाराचा आश्रय करावा लागतो. साधेपणाकरितां प्रसिद्ध असलेल्या तुकारामासारख्या अशिक्षित कवीला आपल्या मनातील ईश्वरभेटीची तळमळ साध्या शब्दांत व्यक्त करणें अशक्य झाल्यानेंच त्यानें

" कन्या सासुराशीं जाये । मागें परतोनि पाहे
तैसें झालें माझ्या जीवा । कधीं भेटशी केशवा ! "

असे अलंकारिक उद्गार काढले. तुकारामाची गाथा वरवर चाळली तरी तिच्यांतून 'मऊ मेणाहुनि आम्ही विष्णुदास; कठीण वज्रास भेदूं ऐसे; ' " ढेकणाच्या संगें हिरा तो भंगला; कुसंगें नासला साधु तैसा ! कामक्रोध आड राहिले पर्वत; राहिला अनंत पैलीकडे; " असे कितीतरी अलंकारिक उद्गार काढून दाखवितां येतील.

ज्ञानेश्वरासारख्या भाषाप्रभु व्युत्पन्न कवीला महाभारताची थोरवी साध्या शब्दांत व्यक्त करता आली नाहीं म्हणूनच त्यांना

"एथ चातुर्य शाहणें झालें । प्रमेय रुचीशीं आलें
आणि सौभाग्य पोसलें । सुखाचें एथ "

असें कांहींसें अतिशयोक्तीनें लिहावें लागलें. साध्या शब्दापेक्षां अलंकारिक शब्दानें अर्थप्रतीति सुलभ होते व परिणामकारकता वाढते. तांब्यांच्या 'बिजली जाशी चमके स्वारी' या कवितेंतील या खालील ओळी पहा.

जळ झुले जसें वाऱ्यानें
तिकडील तशा शब्दानें
कशिं बाइ झुलतिं हीं सैन्यें !

या ठिकाणीं 'जळ झुले जसें वाऱ्यानें' या उपमेमुळें सैन्याच्या हालचालीचें चित्र कसें आपल्या डोळ्यांसमोर उभें रहातें. ही उपमा काढून टाकून वर्णन वाचल्यास वर्णनांत उणीव आल्याशिवाय रहाणार नाहीं.

अलंकारांचें अभिव्यक्तीस होणारें साहाय्य.

एखाद्या वस्तूचें ज्ञान करून व्यवहारांत ज्याप्रमाणें आपण साम्य-विरोधाच्या तत्त्वाचा उपयोग करून घेतों व उदाहरणांनीं ती गोष्ट बिंबविण्याचा प्रयत्न करतों, त्याप्रमाणें काव्यांत हेंच कार्य पुष्कळदां अलंकाराच्या द्वारां साधलें जातें. ज्ञानेश्वरांनीं गीतेंतील 'अद्वेष्टा सर्वभूतानां' या पदाचा अर्थ स्पष्ट करण्याकरितां कसे समर्पक दृष्टांत दिले आहेत ते पहा :—

"जो सर्व भूतांच्या ठायीं । द्वेषातें नेणेचि कांहीं ।
आपपरू नाहीं । चैतन्या जैसा
उत्तमातें धरिजे । अधमातें अव्हेरिजे
हें कांहींच नेणिजे । वसुधा जेवीं
कां रायाचें देह चाळूं । रंका परौतें गाळूं
हें न म्हणेचि कृपाळू । प्राणु पैं गा
गाईची तृषा हरूं । कां व्याघ्रातें विष होऊनि मारूं
ऐसें नेणेचि गा करूं । तोय जैसें
तैसी आघवियांचि भूतमात्रीं । एकपणें जया मैत्री
कृपेसी धात्री । आपणचि जो

(ज्ञानेश्वरी अध्याय १२ वा.)

एखादाच समर्पक दृष्टांत देऊन परिणाम कसा वाढविला जातो. हें पाहावयाचें असल्यास खालील ओळी पहा :—

"असें न म्हणशील तूं वरद, वत्सल, श्रीकरा
परंतु मज भासलें, म्हणुनि जोडितों मी करा
दिलें बहु बरें खरें, परि गमे कृपा व्यंग ती
अलंकृतिमती सती मनिं झुरे, न जो संगती

मोरोपंत (केकावली)

अलंकारांमुळें वर्ण्यवस्तूच्या प्रतीतीबरोबर साहचर्यानें इतर गोष्टींच्या सौंदर्याची अनुभूति येऊन आपला आनंद द्विगुणित होतो. बी कवींनीं 'माझी कन्या' या कवितेंत कन्येच्या हास्याचें वर्णन पुढीलप्रमाणें केलें आहे.

" लाट उसळोनी जळीं खळें व्हावें
त्यांत चंद्राचें चांदणें पडावें;
तसें गालीं हांसतां तुझ्या व्हावें,
उचंबळुनी लावण्य वर वहावें

येथें कन्येच्या हास्यसौंदर्याबरोबर जलाशयांतील चंद्रबिंबाचें लावण्यहि प्रतीत झाल्यामुळें आपला आनंद वृद्धिंगत होतो. बालकवींच्या 'अरुणां'तील खालील उत्प्रेक्षा याकरितांच आपल्याला हृद्य वाटतात.

" अरुण चितारी नभःपटाला रंगवितो काय,
प्रतिभापूरित करी जगाला कीं हा कविराय ?
कीं नवयुवती उषासुंदरी दारीं येवोनी
रंगवल्लिका रम्य रेखिते राजस हस्तांनीं ?
दिवसयामिनी परस्परांचें चुंबन घेतात—
अनुरागाच्या छटा तयांच्या खुलल्या गगनांत !
कीं, स्वर्गींच्या दिव्यांचें हें फुटलें भांडार
जणूं वाटतें स्वर्गच त्यासह खालीं येणार ? "

अलंकारांमुळें अर्थप्रतीति, परिणामकारकता व सौंदर्यपूर्णता साधून शिवाय नावीन्यप्राप्तिहि होते. बलाकमालेचें खालील वर्णन पहा—

" ही बलाकमाला उडते गगनांतुनी
जणुं फुलतिं खपुष्पें मूर्त रूप होऊनी
कीं प्रणयभग्न कुणि जीवें वैतागुनी
स्मृति उदासवाणी करिल दाह सारखा
म्हणुनि या फाडिल्या जुन्या प्रेमपत्रिका !"

— गोपीनाथ

गोविंदाग्रजकृत डोळ्यांचें पुढील वर्णन नावीन्यामुळेंच आकर्षक झालेलें दिसेल.

" नाहीं पाणी जरि भंवतीं
तरि दोन कमळें हंसतीं,
जन्म जलामधिं कमलांचा
न्याय असे हा जगताचा
परि या कमलांच्या रंगा
खेळे प्रेमाची गंगा !
तुमच्या जगतीं
किरणें पडतीं,
कमळें फुलतीं,
परि माझीं कमळेंच बघा
निज किरणीं खुलविती जगा !"

अलंकार व सौंदर्यवृद्धि.

प्राचीन मराठी कवींपैकीं बहुतेक नामवंत कवींच्या काव्यांतील कवित्व त्यांच्या अलंकारांच्या योजनेवर अवलंबून आहे. भास्करभट्ट बोरीकर किंवा नरेंद्र पंडित या महानुभाव कवींनीं आपल्या काव्यांतून विषयविवेचनासाठीं वा कल्पनाविलासासाठीं अलंकारांचा विपुल प्रमाणांत उपयोग करून घेतला आहे. ज्ञानेश्वरीचें वाङ्मयीन सौंदर्य बव्हंशीं तीमधील नावीन्यपूर्ण व मार्मिक अलंकारयोजनेवर अवलंबून आहे. ज्ञानेश्वरींतील सर्व अलंकार काढून टाकले तर तीमधील बरेंच काव्य-सौंदर्य नष्ट झाल्याशिवाय राहणार नाहीं. अलंकारांच्या समुचित उपयोगानें सबंध काव्याला सौंदर्य आणण्याच्या दृष्टीनें आधुनिक काव्यांपैकीं यशवंतांचें 'जयमंगला' हें काव्य पाहण्यासारखें आहे. आधुनिक अभिरुचि व जुनी अलंकारपरंपरा यांचा हृद्य मेळ 'जयमंगले'त आढळतो.

कांहीं कवितांतील भावना व अलंकार हे एकमेकांत इतके मिळून गेलेले असतात कीं, अलंकार हे मूळ काव्यापासून बाजूला काढतांच येत नाहींत. तांब्यांची 'कुणी कोडें माझें उकलिल का ?' ही कविता किंवा

गु. ह. देशपांडे यांची 'सुखद संभ्रम' ही कविता, या दृष्टीनें पहाण्या-सारख्या आहेत. नावीन्याप्रमाणें विरोधाभासात्मक वर्णनांतून चमत्कृतिहि पुष्कळदां निर्माण करतां येते. काणेकरांनीं सावल्यांचें केलेलें

"तेजाचीं आम्ही बाळें
रूप जरी अमुचें काळें"

(सांवल्यांचें गाणें)

असें वर्णन वास्तव पण चमत्कृतिजनक वाटतें. कुसुमाग्रजांनीं 'जीवनलहरीं'त एके ठिकाणीं स्त्रियांच्या सामर्थ्याचें असेंच विरोधाभास अलंकाराच्या साहाय्यानें चमत्कृतिजनक वर्णन केलें आहे—

'अबलांचें बल सारें
त्यांच्या नयनांत असे
अग्नीच्या संगें जल
तेथें हो राहतसे
नजरेंतून बळिवरती
प्रथम निखारे पडती
अग्न्यस्त्रहि अपुरें जर
आहे वरुणास्त्र पुढें !'

अशा तऱ्हेनें अलंकाराचा समुचित वापर केल्यानें काव्याची हृदयंगमता खचित वाढते. म्हणूनच अलंकारांना पूर्वीच्या संस्कृत कवींनीं दिलेलें गौण स्थान योग्य नाहीं. अलंकारांच्या उपयोगानें कोणतेंहि काव्य अधम ठरत नसून अलंकारांचा अतिरेक केल्यानें किंवा

"नाहीं ज्या परि डोंगळा कधिंहि तो गेला झणीं साखरे
नाहीं ज्या परि चालला कधिंहि तो मार्जार साईकडे,
नाहीं कृष्ण कधींहि ज्या परि सखे, गेला दह्यांडीप्रत,
तैसा येइन मी समुत्सुक गडे तूझ्याकडे चालत !"

—केशवसुत

असल्या हास्यास्पद उपमा दिल्यानें अथवा "मन्मतिदरींत न शिरो कोपमतंगज" अशा सारख्या अमार्मिक रूपकामुळें काव्याला कमीपणा

येतो. औचित्यहीनतेनें अलंकारसृष्टि कलंकित न केल्यास कविप्रतिभेनें ती अधिक सुंदर व उज्ज्वल होते. म्हणूनच प्रा. रा. श्री जोगांनीं अलंकारांनां कवितारूपी स्त्रीच्या अंगावरील बाह्यभूषणें न मानतां कवितारूपी स्त्रीचे ते मनोहर विभ्रम आहेत असें मानिलें आहे. ‘काव्याला शोभा देणारे धर्म’ म्हणजे अलंकार असें मानण्यांत येतें. ही शोभा केवळ काव्याच्या बाह्यांगाचीच नसून अंतरंगाचीहि असते.

काव्यार्थाच्या वेगवेगळ्या प्रकारच्या मांडणीनें वेगवेगळे अर्थालंकार होतात. हें आपण पाहिलें; हा अर्थ नेहमींच स्पष्ट असतो असें नाहीं; तो पुष्कळवेळां अलंकारांमधूनसूचित केला जातो. ‘जयमंगला’ काव्यांतील—

‘गळ्यामाजीं घालून रत्नमाला
धिंड रत्नांची काढिशी कशाला ?
जरी शोभा राखणें तुला त्यांची
नको दावूं तर छटा हा स्मिताची

या ओळी घ्या. यामध्यें नायिका ही रत्नापेक्षां अधिक सुंदर आहे, हें कवीला सांगावयाचें आहे, पण तें त्यानें स्पष्ट न सांगतां अलंकारांच्या द्वारां सूचित केले आहे. अप्रस्तुतप्रशंसा, अन्योक्ति, प्रतीप, व्याजस्तुति, श्लेष, सूक्ष्म, व्याजोक्ति इ. अलंकारांमधून इष्टार्थ स्पष्ट न करतां सूचित केलेला असतो. उपरोध व उपहास यांमध्येंहि सूचकतेचाच आश्रय केलेला आढळतो. ‘गेला कवीश्वर बरा सुटला बिचारा’ (माधव जूलियन) ‘जा जरा पूर्वेकडे’ (कुसुमाग्रज) ‘किती महामूर्ख तूं शहाजहाँ’ (तांबे), या कविता या दृष्टीनें पाहण्यासारख्या आहेत.

सूचकता

काव्यांत स्पष्टार्थापेक्षां सूचकतेला किंवा ध्वन्यर्थाला प्राधान्य असतें. शास्त्रीय विवेचनांत स्पष्टार्थप्रतिपादनाला असलेलें महत्त्व काव्यांत नाहीं. येथें व्यंग्यार्थाला अधिक महत्त्व आहे. पूर्णविकासित फुलापेक्षां पानाआड लपलेली अर्धस्फुट कळी जशी अधिक सुंदर दिसते त्याप्रमाणें स्थूल वाच्यार्थापेक्षां सूक्ष्म व्यंग्यार्थ हा अधिक आकर्षक वाटतो. म्हणून कवि हा

शब्द, छंद अलंकार इ. साधनांच्या द्वारां नवसौंदर्य सूचित करीत असतो. कलावंत कितीहि सामर्थ्यवान असला तरी आपल्या मनांतील सारा आशय व्यक्त करणें त्याला शक्य नसतें. म्हणून तो त्याच्या कांहीं छटा व्यक्त करून बाकीचा आशय सूचित करीत असतो. सर्वच कलांत सूचकतेला महत्त्व असतें. चित्रकार एखाद्या रंगच्छटेमधून किंवा नर्तक केवळ तर्जनीच्या साभिप्राय पण साध्या हालचालींमधून पुष्कळ आशय प्रकट करीत असतो. संगीतामधील स्वरांमधून स्पष्ट असें कांहींच सांगितलेलें नसतें. पण अस्फुटपणें अनेक भावतरंग, त्याच्या अनंत छटा व शेवटीं नादद्वारां सारें ब्रह्म आपल्यापुढें उभें केलेलें असतें. संथ जलाशयांत टाकलेल्या लहानशा खड्यानें जसे अनेक तरंग निर्माण होतात, त्याप्रमाणें कलादर्शनानें सुप्तावस्थेंत असलेली रसिकाची भावना चालित होऊन तिला एक प्रकारची गति मिळते. कलेचें कार्य हेंच आहे. घंटेला दिलेल्या टोल्यानें जशा अनेक ध्वनिलहरी निर्माण होतात, त्याप्रमाणें काव्यांतील शब्दांच्या उच्चारानें विविध भावकल्पनांचे तरंग वाचकांच्या मनांत आंदोलित होतात.

सूचकतेचें रसनिर्मितीस होणारें साहाय्य.

तांब्यांच्या ' रिकामे मधुघट ' या कवितेंतील—

" ढळला रे ढळला दिन सखया
संध्या–छाया भिवविति हृदया "

या ओळी, विशेषत: त्यांतील ' संध्या–छाया ' हा शब्द वाचल्या-बरोबर संध्याकाळची धूसरवेळ, अंधार व तज्जन्य उदासीनता, एखाद्या गोष्टीचा होऊं लागलेला शेवट, आणि त्यामुळें लागलेली हुरहूर इ. कितीतरी गोष्टी मनाला स्पर्शून जातात व कवीच्या जीवनाची संध्याकाळ आल्यामुळें त्याच्या मनाला वाटणारी हुरहूर अधिक तीव्रतेनें जाणवते. स्पष्ट वर्णनापेक्षां सूचक निवेदनानें अधिक रसनिष्पत्ति होते याचें हेंच कारण आहे. या दृष्टीनें मेघदूताच्या नायिकेचें कालिदासानें केलेलें वर्णन व कृष्णशास्त्री चिपळूणकर यांनीं त्यांचें केलेलें भाषांतर यांची तुलना कर-ण्यासारखी आहे. कालिदासानें यक्षपत्नीचें वर्णन करतांना तिचें

तन्वी श्यामा शिखरिदशना पक्वबिंबाधरोष्ठी
मध्ये क्षामा चकितहरिणीप्रेक्षणा निम्ननाभिः

असें वर्णन केलें आहे. "चकितहरिणीप्रेक्षणा' या शब्दाचें भाषांतर करतांना कृष्णशास्त्र्यांनीं मुळावर ताण करण्याच्या दृष्टीनें

"तिचे डोळे काळे बघुनि मृगबाळेंहि झुरतीं

असें भाषांतर केलें; मुळामध्यें शब्दालंकार व अर्थालंकार नसतांना त्यांची त्यांनीं आपल्या कल्पनेनें योजना केल्याबद्दल अनेक रसिकांनीं व पंडितांनीं चिपळूणकरांची स्तुति केली व कालिदासावर ताण झाली, असें प्रशस्तिपत्रहि त्यांना बहाल केलें. एका दृष्टीनें हें भाषांतर मुळावर ताण करणारें आहे हें खरें, पण मुळांत 'चकितहरिणीसारखे नेत्र असलेली' या शब्दामध्यें जी सूचकता आहे. ती मात्र भाषांतरांत समूळ नष्ट झाली आहे 'चकितहरिणी' हे शब्द वाचल्याबरोबर डोळयाचें चांचल्य, टपोरेपणा, कृष्णवर्ण, आकर्षकपणा इ. कितीतरी गुणांची सूचना रसिकाला मिळते. इतकेंच नव्हे तर त्याच्या पूर्वानुभवांतील चकितहरिणीशीं निगडित असलेलीं कितीतरी दृश्यें त्याच्या मानसचक्षूसमोरून तरळून जातात. रम्यप्रभातीं तो फिरावयास गेला असतांना समोर दिसणारी धूसर टेकडी, हरिततृणानीं मढविलेली ती भूमि, तीवर आनंदानें बागडणारीं निष्पाप हरिणशावकें, क्वचित् येणाऱ्या जाणाऱ्या व्यक्तीकडे टकमक पाहणारी त्याची ती भावगर्भ दृष्टि; यांसारख्या अनेक सूचना रसिकाला मिळतात व त्यांच्या अंतर्मनांतील हरिणीशीं निगडित असलेल्या अनेक स्मृति जाग्या होतात. पण चिपळूणकरांनीं 'तिचे डोळे काळे होते' असें म्हणून यक्षपत्नीच्या डोळयांना 'काळे' हें विशेषण चिकटविल्याबरोबर तिचे डोळे काळे होते, एवढाच अर्थ प्रतीत होतो व बाकीच्या छटा लुप्त होतात. कल्पनेला चालना मिळून पूर्वसंस्कार जागे झाल्यानें येणाऱ्या अनुभूतीला सूचकताहीन काव्यांत वाचक मुकतो. प्रियेच्या नाजुक, शीतल व स्निग्ध स्पर्शाचें वर्णन अनेक शब्दांनीं करण्यापेक्षां

"काढ सखे गळयांतील
तुझे चांदण्याचे हात"
(कुसुमाग्रज)

असें म्हटल्यानें त्या स्पर्शसुखाची कल्पना वाचकाला आपोआप येते.

रूपकात्मक काव्य व ध्वन्यर्थ

सूचक लेखनानें शब्दांची बचत होऊन लेखनाला एक प्रकारचा कांटेकोरपणा येतो हा त्याचा आणखी एक फायदा आहे. ही सूचकता काव्याचा मथळा, एखादा शब्दप्रयोग, वर्णनपद्धति, आरंभ वा शेवट इ. अनेक प्रकारांनीं आणतां येते.

"आजवरी कमलाच्या द्रोणीं
मधू पाजला तुला भरोनी"

या ओळींतील 'कमलांचे द्रोण' हे शब्द वाचतांच सूचनेनें तांब्याची लालित्यपूर्ण शैली आपल्या समोर उभी राहते. रूपकात्मक किंवा प्रतीकात्मक काव्यांत स्थूल वाच्यार्थाला महत्त्व नसून व्यंग्यार्थालाच महत्त्व असतें. 'संगमोत्सुक डोह' म्हणजे मीलनोत्कंठित प्रियकर असें सूचनेनें आपण मानतों. संगमोत्सुक डोहाचे उद्गार हे वाच्यार्थानें खरे न मानतां त्या उद्गारांतून प्रियकराची मीलनाची ओढ व्यक्त झाली आहे; असे आपण म्हणतों. रूपकात्मक काव्यांतून डोह, वृक्ष, पतंग अशा मानवेतर प्राण्यांचीं रूपकें बहुधा वापरलेलीं असतात व मानवेतर वस्तूंवर मानवी व्यवहारांचा आरोप केलेला असतो; याचें कारण वाचकानें तें वाच्यार्थानें खरें मानू नये असें सुचविण्याकरितांच होय. माधव जूलिअन यांची 'कंचनी' ही कविता आपण रूपकात्मक मानीत नाहीं, कारण तेथें वाच्यार्थ लागू पडतो. पण 'संगमोत्सुक डोह' मात्र आपण रूपकात्मक मानतों, कारण डोह ही एक निर्जीव वस्तू आहे, त्याला प्रेमाची भावना असणें शक्य नाहीं, हें आपल्याला ठाऊक असतें. असें असून ज्या अर्थी कवीनें त्याच्या प्रणयव्याकुल भावनांचें वर्णन केलेलें आहे त्या अर्थी; त्याचा उद्देश कांहींतरी वेगळा असला पाहिजे, हें चटकन आपल्या ध्यानीं येतें. यशवंतांच्या 'शैवालाच्छादित विहिरी'तील

"शैवालानें मला टाकिलें व्यापुनि पुरतेपणीं
गुदमरें जीवहि त्या दडपणीं"

या ओळी वाचतांच परिस्थितीनें पिचलेल्या व्यक्तीचें चित्र या-मुळेंच तावडतोब आपल्या समोर उभें राहतें.

सूचकता व क्लिष्टता

सूचकता म्हणजे क्लिष्टता किंवा गूढता नव्हे. अर्थ गहन असून सुद्धां त्याची आपल्याला त्वरित सूचना मिळाली पाहिजे. संदिग्धता हा दोष आहे. व सूचकता हा काव्यांतील महत्त्वाचा गुण आहे. गूढगुंजनात्मक काव्यांत असणारी अर्थाची दुर्बोधता म्हणजेहि सूचकता नव्हे. गूढगुंजन हा काव्याचा एक वेगळा प्रकार आहे. त्याचा विचार सध्यां बाजूला ठेवून आपल्याला असें म्हणतां येईल कीं, चांगल्या काव्यांत ध्वनीला किंवा सूचकतेला फार महत्त्व असतें. 'हा शृंगार रस' 'हा उपमा अलंकार' अशीं लेबलें लावल्यानें रस किंवा अलंकार याची प्रतीति येत नसून वर्णनद्वारां त्यांची सूचना अंतःकरणाला जाऊन मिळते व मग त्याची प्रतीति येते, म्हणून काहीं टीकाकार काव्यांतील अर्थ, अलंकार, रस. इ. सर्व गोष्टी प्रत्यक्ष सांगितलेल्या नसून ध्वनित होत असतात व सूचकता हा काव्याचा प्राण आहे असें मानतात. हें म्हणणें विवाद्य म्हणून सोडून दिलें तरी इतकें खरें कीं, रसनिर्मितीला ध्वनीचें फार साहाय्य होतें. सूचकतेच्या उपयोगानें कवि वाचकाच्या बुद्धिमत्तेविषयीं व चाणक्षपणाविषयीं आदर व्यक्त करीत असतो म्हणूनहि असा कवि व त्याचें काव्य वाचकांना अधिक पसंत पडत असावें. काव्यद्वारां उपदेश करावयाचा असल्यास तो सूचकतेनें करावा असें यासाठींच तर म्हटलें नसेल ना ? काव्यात सूचकता निर्माण करण्यास भाषेचें बरेंच साहाय्य होतें, एवढेंच नव्हे तर काव्याचें अस्तित्व भाषेवर अवलंबून आहे या दृष्टीनें काव्याच्या भाषेचा विचार केला पाहिजे.

भाषा

भाषा ही काव्यकलेचें माध्यम असल्यानें प्रसंग, स्वभाव, भावना, विचार, हालचाली, इत्यादींचें ती वाहन होतें, म्हणून काव्याची भाषा ही व्यावहारिक भाषेहून वेगळी असते. ती लयबद्ध, नादानुकूल अलंकारिक व सूचक अशी असावी लागते. काव्यांतील भाषेविषयीं निर्णायक नियम घालून देणें कठीण आहे. भाषा श्रेष्ठ कवींच्या बाबतींत 'वाचं अर्थोऽनुधावति' अशी

असली तरी इतरत्रहि व्यक्तीप्रमाणें भाषेंत बदल होत गेल्याशिवाय राहात नाहीं. भाषा हें अभिव्यक्तीचें एक साधन असलें तरी तें अतिशय लव-चिक असें साधन आहे. व्यक्तीच्या मनाची ठेवण, त्याचा स्वभाव, यांचा भाषाशैलीवरहि परिणाम होतो. म्हणून व्यक्तीच्या भाषेवरून त्याच्या मनाचा कांहीं एका प्रमाणांत कानोसा घेणें शक्य असतें. शिवरामपंतांचें छद्म, केळकरांचा नेमस्तपणा, लो. टिळकांची तर्ककर्कशता, फडक्यांची रसीली वृत्ती, सानेगुरुजींचा हळवेपणा, त्यांच्या भाषेंत प्रतिबिंबित झालेला आहे. भाषेची काव्याच्या बाह्यांगांत गणना करण्यांत येत असली तरी भाषा व विचार यांचा अत्यंत जिव्हाळ्याचा संबंध आहे. विचाराशिवाय भाषा एक-वेळ असूं शकेल पण भाषेशिवाय विचार संभवतच नाहीं. भाषा व विचार अन्योन्याश्रयी असल्यामुळेंच 'Form and content are inseparable' असें म्हणतात.

शब्दार्थसंबंध

शब्दांचा अर्थाशीं असलेला संबंध कपडे व शरीर यांच्यासारखा आहे. कपडे बदलल्यानें आपल्या शरिरांत कांहीं फरक पडत नाहीं, पण त्वचा खरवडल्यानें किंवा तींत बिघाड झाल्यानें त्याचा जसा शरीरावर परि-णाम होतो तसा शब्दांत बिघाड झाल्यास तो अर्थाला भोंवल्याशिवाय राहात नाहीं. भाषेचा मुख्य गुण म्हणजे तिचें इष्टार्थ व्यक्त करण्याचें सामर्थ्य. मुत्सद्याची भाषा अर्थप्रकटनापेक्षां खरा अर्थ लपविण्यासाठीं योज-लेली असते. तसा प्रकार काव्यांत असतां कामा नये. कांहीं कवि आपलें विचार-दारिद्य लपविण्यासाठीं त्यावर भाषेचें ऐसपैस पांघरूण घालतात. अशांनाच 'शब्दबंबाळ' कवि असें संबोधण्यांत येतें. मुळांत कांहीं सांग-ण्यासारखें नसल्यास भाषेच्या आवतबाजीचा कांहीं उपयोग नाहीं, हें जसें खरें, त्याचप्रमाणें जें सांगण्यासारखें आहे तें योग्य शब्दांत न सांगित-ल्यानें फुकट जाण्याचा संभव असतो, हेंहि खरें आहे. डॉ. केतकरांना भाषेची अनुकूलता असती तर त्याचें लेखन अधिक परिणामकारक झालें असतें. इष्टार्थ जेवढ्या सहजतेनें व समर्पकतेनें व्यक्त केला जाईल, तेवढी ती भाषा सामर्थ्यपूर्ण मानली जाते.

भाषासामर्थ्याचें गमक

सहजसौंदर्याच्या दृष्टीनें बालकवींची भाषा आदर्श मानण्यास हरकत नाहीं. ' आकाशामधुनी जाती; मेघांच्या सुंदर पंक्ति ' यांसारख्या साध्याच पण सहजसुंदर ओळी त्यांच्या काव्यांत कितीतरी सांपडतात. सहजरम्यतेचा आदर्श नमुना या दृष्टीनें त्यांची ' औदुंबर ' नांवाची ही कविता पहा—

" ऐलतटावर पैलतटावर हिरवाळी घेऊन
निळासावळा झरा वहातो बेटाबेटांतुन
चार घरांचें गांव चिमुकलें पैल टेकडीकडे
शेतमळ्यांची दाट लागली हिरवी गरदी पुढें
पायवाट पांढरी तयांतुनि अडवीतिडवी पडे
हिरव्या कुरणामधुन चालली काळ्या डोहाकडे
झांकळुनी जळ गोड काळिमा पसरे लाटावर
पाय टाकुनी जळांत बसला असला औदुंबर ॥

या कवितेच्या रम्यतेचें कारण त्यांतील साधी पण साभिप्राय भाषाच नाहीं काय ? निळासावळा झरा, हिरवी गरदी, अडवीतिडवी पांढरी पायवाट, काळा डोह, गोड काळिमा इ. साभिप्राय शब्दप्रयोगांमुळें कविता निरलंकृत असूनसुद्धां एवढी सुंदर झाली आहे. प्रौढ भाषेमुळेंच काव्याला सौंदर्य प्राप्त होतें, असा गैरसमज जुन्या पिढीतील वि. वा. भिडे प्रभृति कवींचा असावा असें कटाक्षानें केलेल्या त्यांच्या संस्कृतप्रचुर प्रौढरचनेवरून वाटतें. वास्तविक काव्यांतील भाषा साधी आहे कीं प्रौढ आहे याला महत्त्व नसून ती विषयानुकूल आहे की नाहीं हेंच रासिकानें मुख्यतः पहावयाचें असतें. विशिष्ट भाषेची योजना विशिष्ट प्रसंगीं अयोग्य ठरते. गंभीर प्रसंगीं विनोदी भाषेचा आश्रय करणें अनुचित ठरतें. पात्र वा प्रसंग यांच्या अनुरोधानें भाषेचें स्वरूप बदललें पाहिजे. ' रुद्रास आवाहन ' करतांना

" कडकडा फोड नभ उडव उडु माक्षिका
खडबडवि दिग्गजा, तुडव रविमालिका,
मांड वादळ, उधळ गिरि जशी मृत्तिका

अशी वीररसाला योग्य भाषा वापरणाऱ्या तांब्यांच्या लेखणीनें

" साईहुनि मउ मउ बोटें तीं
झुरुमुरु झुरुमुरु धार काढिती
रुणु झुणु कंकण करिती गीती "

(तें दूध तुझ्या त्या—)

अशा प्रसंगानुरूप मृदुल शब्दांची पेरणी केली आहे. तांब्यांच्या भाषेंतील नादानुकारित्व वरील दोन्ही उदाहरणांत दिसून येतें. नादानुकारित्व हाही एक भाषेचा गुण मानण्यांत येतो. तांब्यांच्याच काव्यांतील खालील ओळी पहा—

" रुणुझुणु ये, रुणुझुणु ये झणकारित वाळा
लुटुलुटु लुटु दुडुदुडु दुडु ठुमकत ये बाळा ! "

(रुणुझुणु ये)

सदोष भाषा

" नक्षत्रें जगतीवरलीं
दिवस फुलवितो असे खरें
पुष्पें आकाशामधलीं
रात्र खुलविते पहा बरें
एकच तारा दिन दावी
असंख्य भास्कर परि निशा
दिवस उघडितो ही उर्वी,
रजनी अनंत आकाशा "

(दिवस आणि रात्र)

अशा अर्थगौरवात्मक ओळी लिहिणारे केशवसुत भाषेवर असावें तेवढें प्रभुत्व नसल्यामुळें

" ज्या मत्कृति तुझ्याविशीं, घालितों त्या स्वांघ्रि जैशीं मुलें;
तेणें रक्त मदीय आटत असे. निद्रा न येई मशीं ! "

अशा वैरस्यकारक ओळी लिहितात, त्यामुळें त्यांचें लेखन मधून मधून खडबडीत वाटतें.

भाषेमध्यें एक प्रकारचा समतोलपणा असणें आवश्यक आहे. जेथें विनोदनिर्मिति हाच हेतु असतो त्याठिकाणीं,

" अयि नरांग–मल--शोणित भक्षिके
जनु–विनाशक–जंतु–सुरक्षिके
असुवरीक्षितहारकतीक्ष्के
' क्या हुवा अफसोस ! ' मक्षिके "
—केशवकुमार (कषायपेयपात्रपतित मक्षिकेप्रत)

अशा विषम भाषेची मुद्दाम योजना केलेली असते पण हा हेतु नसतांना,

" ध्यायेत् स्वदेशम् । अल्लाहु अक्बर "
—माधव जूलिअन

अशी शब्दयोजना रसहानिकारक ठरते व सुश्लिष्टतेला बाध येतो. काव्यांत एक प्रकारची संगति वा संवादित्व असल्यामुळें भाषा ही काव्यांतील भावनेला, कल्पनेला व वातावरणाला पोषक अशी असावी लागते. तींत एका अक्षराचीहि फिरवाफिरव करण्यास अवसर असूं नये. कांहींनीं काव्याची व्याख्या 'Best words in best order' अशी केली आहे ती यासाठींच. भाषेंत सहजता, सूचकता, समर्पकपणा व समतोल-पणा यांच्याबरोबर प्रसादपूर्णताहि असावी लागते.

प्रसादगुण

ज्या गुणामुळें अर्थग्रहण सुगम होतें त्या गुणाला ' प्रसाद ' असें म्हणतात. सुबोधपणा म्हणजे बालबोधता किंवा उथळपणा नव्हे. शद्वांत अर्थाच्या सूक्ष्म छटा व गांभीर्य असूनहि त्यांचें ग्रहण सुलभ होण्याला प्रसादगुणाची जरुरी असते. क्लिष्टता, दूरान्वय, संदिग्ध रचना इ. गोष्टी प्रसादगुणाला मारक होतात. विचारांचा गोंधळ मुळांतच असल्यास लेखनावर अनिष्ट परिणाम झाल्याशिवाय कसा राहील ? प्रासादिक काव्याचा विचार करतांना ईश्वराच्या प्रसादामुळें प्राप्त झालेली काव्यप्रेरणा अशा अर्थानें त्याचा विचार करावयाचा नाहीं. अर्थाचा उचित बोध या दृष्टीनेंच त्याचा विचार करावयाचा. त्याचप्रमाणें गूढगुंजनात्मक काव्याचा

अर्थ पुष्कळदां कळत नाहीं, याचें कारण त्यामधील प्रसादगुणाचा अभाव हें नव्हे; हेंहि आपण लक्षांत ठेविलें पाहिजे. गूढगुंजनांतील अर्थघनता पुष्कळवेळां सामान्य माणसाच्या आटोक्याबाहेरची असते, शिवाय त्यांतील विवेचन हें कांहीं वेळां स्वानुभवावर आधारलेलें असल्यामुळें तसे अनुभव न आलेल्यांना तें काव्य समजत नाहीं; या दृष्टीनें गूढ-गुंजनाला दिलेलें ' प्रतीतिधर्म ' हें नांव अधिक योग्य आहे. याचा उल्लेख येथें करण्याचें कारण, काव्य न कळण्याला नेहमीं प्रसादगुणांचा अभाव हें एकच कारण असत नाहीं; हें ध्यानांत यावें हा आहे.

प्रसादगुणाबद्दल आधुनिक कवींत तांबे, टिळक, चंद्रशेखर, बालकवि, यांची विशेष प्रसिद्धि आहे. ' एक अमेरिकन मुलगी ' या रे. टिळकांच्या काव्यांतील खालील ओळी पहा:

" **किंचित् प्रभात समयीं कळिनें फुलावें**
कीं अंतरंग लपवून पुढें करावें;
हें हांसरें मुख हिचें करि तीच लीला
दावी पुन्हा लपविते रदनावलीला. "

ही सारीच कविता प्रसादपूर्ण आहे. त्यांच्या ' केवढें हें क्रौर्य ! ' ' कुणास्तव कुणीतरी ' इ. कविता या दृष्टीनें पाहण्यासारख्या आहेत. भिन्न भिन्न अर्थांच्या चमत्कारिक संकरामुळेंहि कांहीं वेळां प्रसादाची हानि होते. माधव ज्यूलिअन यांच्या काव्यांतील दुर्बोधतेचें हें एक कारण आहे. वानगीदाखल ' स्वप्नरंजनांतील ' रागिणी विधवा ' ही कविता पाहावी.

प्रसादगुणाच्या खालोखाल काव्यांत माधुर्याला महत्त्व आहे. माधुर्याच्या अनुषंगानें संगीत व गेयता यांचाहि विचार संभवतो. प्रथम आपण काव्य व संगीत यांचा परामर्श घेऊं.

काव्य आणि संगीत

काव्य आणि संगीत यांच्याविषयीं श्री. आ. रा. देशपांडे यांनीं ' फुलवात ' या आपल्या काव्यसंग्रहाच्या प्रस्तावनेंत काढलेले पुढील उद्गार महत्त्वाचे आहेत. (पृष्ठ २७।२८):—

" काव्य आणि संगीत यांचा संबंध अतिशय जिव्हाळ्याचा आहे. आरंभींच्या अवस्थेंत हीं दोन्हीं एकच होतीं, दोहोंचाहि उगम भावनें-तूनच झाला. पण पुढें शब्द व अर्थ यांना जास्त महत्त्व दिल्यामुळें काव्याची वाढ वेगळी झाली, व स्वरास जास्त महत्त्व दिल्यामुळें संगीताचा वेगळा विकास होत गेला.

काव्य म्हणजे संगीतगर्भ विचार असें असलें तरी, काव्याच्या सर्व प्रकारांत संगीताला सारखाच वाव आहे असें नाहीं. भावगीतासारख्या भावनाप्रधान लघुगीतांत संगीताला जितका वाव आहे तितका खंडकाव्या-सारख्या दीर्घरचनेंत नाहीं; कारण भावगीतांत व्यक्त केलेल्या भावनेंत एकाजिनसीपणा (Homogeneity) असतो व तिला एकच राग, एकच ताल, किंवा एकाच प्रकारचा स्वरमेळ पोषक व पुरेसा होऊं शकतो. शिवाय भावगीत हें बहुधा गेय असतें......

भावगीतांतलें संगीत हें त्यांत वर्णन केलेल्या भावनेला पोषक असें साधें व सहजस्फूर्त असावयास पाहिजे—तें काव्यात्म असलें पाहिजे. शास्त्रीय व रागदारीच्या संगीतांत, काव्यात्मतेपेक्षां, भावनांपेक्षां, शास्त्रा-कडेच, शास्त्रशुद्धतेकडेच जास्त लक्ष असल्यामुळें तें संगीत काव्योपयोगी नाहीं. भावगीताच्या उत्पत्तीचा क्रम ज्यांनीं अंतर्मुख दृष्टीनें (introspectively) पाहिला असेल त्यांना असें दिसून येईल कीं, आरंभीं एक तऱ्हेची भाववृत्ति (mood) उत्पन्न होते; तीतून त्या भाववृत्तीचे निदर्शक असे रव (tunes) उत्पन्न होतात. हे रव ह्मणजे एक प्रकारची अस्फुट, अव्यक्त, मधुर, अथांग अशी भाषाच असते. त्या रवांना परि-स्फुटता आली म्हणजे ते शब्दावाटें बाहेर पडतात. आणि त्यांची चाल त्या भाववृत्तीच्या निदर्शक अशा रवांसारखीच असते. अशा तऱ्हेनें सहजपणें येणारें संगीत हेंच भावगीताला पोषक असें संगीत होय. "

गेयता म्हणजे माधुर्य नव्हे.

पूर्वींचे भाट, चारण वा शाहीर आपलें काव्य गाऊन दाखवीत असत. तांब्यांची बरीचशी कविता रागदारींत असल्यानें ती अधिक लोक-प्रिय झाली. आधुनिक काव्याच्या प्रसारास काव्यगायनाच्या उपक्रमाचें

बरेंच साहाय्य झालें हें खरें, पण काव्यांतील माधुर्य हें गेयतेवर अवलंबून नाहीं, हें लक्षांत घेतलें पाहिजे. पद्य हें कांहींसें स्वराधिष्ठित असलें तरी अर्थाला त्यांत प्राधान्य असतें, हें न समजल्यानें पुष्कळसे काव्यगायक काव्यापेक्षां गायनाला अधिक महत्त्व देतात तें इष्ट नाहीं. मुळांत नाद-मधुर नसलेली कविता उत्कृष्ट सार्थीच्या साहाय्यानें गाऊन दाखविली तरी ती नादमधुर ठरत नाहीं. कवितेंतील खरें नादमाधुर्य ती मनांतल्या मनांत वाचली तरी प्रतीत झाल्याशिवाय राहात नाहीं. कारण माधुर्य हें बाह्य साधनांवर अवलंबून नसून शब्दांच्या अंतर्गत योजनेवर अवलंबून असतें. प्रत्येक शब्दाला एक विशिष्ट नाद असतो. कांहीं वर्ण कठोर तर कांहीं जात्याच मृदु असतात. त्यांच्या समुचित योजनेनें नादमाधुर्य निर्माण होतें. गेयता म्हणजे नादमाधुर्य नव्हे. मागें यमकानुप्रासांच्या योजनेनें माधुर्य कसें प्राप्त होतें त्याची चर्चा आली आहेच. कोमल वर्णांच्या योज-नेमुळेंहि माधुर्यनिर्मिति होते. माधुर्यामुळें चित्तवृत्ति लौकर द्रवतात. चित्तवृत्तींना आर्द्र करण्याच्या दृष्टीनें अनुकूल अशा शब्दार्थांची योजना केल्यानेंहि माधुर्याचा प्रादुर्भाव होतो. शृंगार, शांत व करुण रसांत माधुर्यगुणाची प्रतीति विशेष येते.

नादमाधुर्याचीं उदाहरणें.

"तव अधरावर मंजुळ गाणीं ठसलीं कसलीं तरी
तव नयनीं या, प्रेमदेवता धारविखारी भरी !
क्रीडांगण जणुं चंचळ सुंदर भाल तुझें हें गडे.
भुरु भुरु त्यावर नाचत सुंदर कुंतळ कुरळा उडे.
अर्धस्मित तव मंद मोहने, पसरे गालावरी,
भुललें तुजला हृदय साजणी, ये चल माझ्या घरीं."

(तूं तर चाफेकळी)

बालकवींच्या काव्यांतील या शृंगारात्मक ओळींत किंवा खालील उताऱ्यांतील

"पाउला पाउला उदकें । वाहाळें तीण अति चोखें ।
निर्झरे कां विशेखें । सुलभें जेथ
हा आतपुही अळुमाळु । जाणिजे तरी शीतळु ।

पवनु अति निश्चलु । मंद झुळके.
बहुत करूनि निःशब्द । दाट न रिघे श्वापद
शुक हन षट्पद । तेउतें नाहीं. ''
(ज्ञानेश्वरी अध्याय ६ वा)

खडबडीत रचना टाळून सुकुमार शब्दांच्या साहाय्यानें कोमल भावनांच्या तारा नाजुक तऱ्हेनें छेडल्यानें माधुर्यगुणाची प्रतीति येते. मोरोपंतांनीं खालील आर्येंत रुक्मिणीची श्रीकृष्णभेटीची उत्कंठा कशी हळुवारपणें वर्णिली आहे !

" चिंताज्वरांत रात्रौ माझा नाहींच लागला डोळा
जायासाठीं कंठीं शतवार प्राण जाहले गोळा. ''
(श्रीकृष्णविजय)

नळासाठीं शोक करणाऱ्या दमयंतीच्या पुढील आर्त उद्गारांतहि हें माधुर्य आलें आहे .

"पक्षी हो ! तुम्हां पक्षबळ । उडोनी शोधा माझा नळ ।
वार्ता सांगोन उतावीळ । शीघ्र आणा मजपाशीं ''
(मुक्तेश्वर—वनपर्व.)

माधुर्याचें काव्यांतील महत्त्व लक्षांत घेऊनच कार्लाइलनें काव्याची व्याख्या 'Musical Thought' अशी केली आहे.

ओज

प्रसाद व माधुर्य यांच्या जोडीनें ओजाचाहि अंतर्भाव काव्यांतील प्रमुख गुणांत करण्यांत येतो. केवळ समासप्रचुर रचना म्हणजे ओजस् ही दंडीची कल्पना मागें पडून जेथें सामर्थ्यशील व तेजस्वी आशय तितक्याच सामर्थ्यशील व तेजस्वी भाषेंत व्यक्त झालेला असेल तेथें ओजोगुण असतो ही नवी कल्पना पुढें आली. माधुर्य व ओज या गुणांच्या बाबतींत आधुनिक मराठी गद्य लेखकांचीं उदाहरणें द्यावयाचीं झाल्यास तीं अनुक्रमें प्रा. फडके व श्री. माडखोलकर यांचीं देतां येतील. प्रा. फडके यांचें लेखन माधुर्यगुणाच्या दृष्टीनें प्रातिनिधिक तर माडखोलकर यांचें लेखन ओजोगुणाचें निदर्शक मानण्यास हरकत

नाहीं. माधुर्य व ओज हे गुण परस्परविरोधी आहेत; ओज हा गद्याचा प्रांत असून माधुर्य हें काव्याच्या कक्षेंत येतें; अशी सामान्य समजूत आहे. पण ती सत्य नाहीं. कोमल हृदयाच्या कवींनाहि कधीं कधीं कठिण 'शब्दांच्या धोंड्यांची हाणाहाण ' करावी लागते किंवा ' वज्राचीं अक्षरें ' घडवावीं लागतात. मध्यंतरी केशवसुतांची कांहीं कविता, तांब्यांचें ' रुद्रास आवाहन ', विनायक व सावरकर यांची कविता, तिवारींचीं संग्रामगीतें, माधवांची कांहीं कविता वर्ज्य केल्यास ओजोगुणाची परंपरा रविकिरण मंडळाच्या कारकिर्दीत खंडित झाली होती. परंतु नवयुगांत क्रांतीचा उद्घोष करणाऱ्या कुसुमाग्रजांच्या काव्यांत या ओजोगुणाची बरीच प्रतीति येते. श्रीकृष्ण पोवळे, रुद्रवीणाकार कांत इ. ' अग्निसांप्रदायी ' कवींची कविता ओजोगुणाच्या वळणावर गेली आहे.

आवेश हा ओजाचा प्राण आहे. मनांतील त्वेषाचे, संतापाचे कढ जळजळीत शब्दांत प्रकट झाल्यानें रचनेला एक प्रकारची धार चढते. कुसुमाग्रजांच्या ' अहिनकुल ' ' मातीची दर्पोक्ति ' ' सात ' ' आगगाडी व जमीन ' ' क्रांतीचा जयजयकार ' इ. कविता ओजोगुणांच्या दृष्टीनें पाहण्यासारख्या आहेत. ' क्रांतीचा जयजयकार'मधील हें पहिलेंच कडवें पहा—

" गर्जा जयजयकार क्रांतिचा गर्जा जयजयकार
अन् वज्रांचे छातीवरती घ्या झेलून प्रहार
खळखळुं द्या या अदय शृंखला हातापायांत
पोलादाची काय तमा मरणाच्या दारांत ?
सर्पांनो उद्दाम आवळा कसूनेया पाश
पिचेल मनगट परी उरांतील अभंग आवेश
तडिताघातें कोसळेल का तारांचा संभार
कधींही तारांचा संभार
गर्जा जयजयकार क्रांतिचा गर्जा जयजयकार ! "

श्रीकृष्णानें डिवचल्यामुळें त्वेषानें उफाळून उठलेल्या मरणोन्मुख दुर्योधनाचे कृतकृत्यतेचे खालील उद्गार मोरोपंताच्या काव्यांतील तेजस्वी वक्तृत्वाचा उत्कृष्ट नमुना म्हणून मानण्यास हरकत नाहीं.

"अखिलाहि भोगिली म्यां पृथ्वी, परमस्तकीं दिला पाय
स्वंततर कवण मजहुनि आतां कर्तव्य राहिलें काय ?
अभिमुख शस्त्राघातें समरमखामाजिं वेचिलें काय
स्वंततर कवण मजहुनि आतां कर्तव्य राहिलें काय ?
मद्भोग मदैश्वर्य प्रेक्षुनि वदले समरांत अरि 'हाय;'
स्वंततर कवण मजहुनि आतां कर्तव्य राहिलें काय ?
(गदापर्व)

प्राचीन कवींमध्यें ओजोगुणाच्या दृष्टीनें मोरोपंतांपेक्षां मुक्तेश्वराची ख्याति विशेष आहे. त्याच्या महाभारतांत शकुंतलेनें दुष्यंताला दिलेलें तेजस्वी उत्तर, द्रौपदीनें वस्त्रहरणप्रसंगीं दुर्योधनाचा केलेला अधिक्षेप, भीमजरासंधयुद्ध इ. कितीतरी ओजस्वी प्रसंग आहेत. प्रसाद, माधुर्य आणि ओज हे तीन गुण प्रमुख असून त्या सर्वांत प्रसाद हा महत्त्वाचा आहे. प्रत्येक काव्यांत माधुर्य वा ओज असेलच असें नाहीं, पण प्रसाद मात्र प्रत्येक काव्यांत असला पाहिजे, नाहींतर काव्यार्थ स्पष्ट होणार नाहीं. रसग्रहण करतांना प्रसाद, माधुर्य किंवा ओज, या गुणांची दखल रसिकानें घेतली पाहिजे. आणि या गुणांचा प्रादुर्भाव विशिष्ट काव्यांत कसा होतो तें त्यास उलगडून दाखवितां आलें पाहिजे. काव्यांतील गुणांचा विचार करतांना अनुषंगानें दोषांचाहि विचार आलाच.

काव्यदोष

काव्यांतील दोषस्थळें मुद्दाम दाखविणें हें टीकाकाराप्रमाणें रसिकांचें प्रमुख कर्तव्य नव्हे, हें मागें सांगितलें आहेच. तथापि रसग्रहणकर्त्याला दोषांची सर्वसामान्य कल्पना असणें आवश्यक आहे. रसग्रहण करीत असतां कवीला इष्ट असलेला परिणाम रसिकाच्या मनावर कांहीं वेळां होत नाहीं. रसनिर्मितीला कसला तरी अडथळा त्या कवितेंतूनच निर्माण होत असतो. या रसापकर्षक अडथळ्यांनाच काव्यदोष असें म्हणतात. अडथळ्यांच्या स्वरूपाची कल्पना रसिकाला असल्यास, रसभंगाची मीमांसा त्याला स्वतःला करून स्वतःचें समाधान मानून घेतां येतें व तुलनेनें दोषरहित काव्याचें रसग्रहण तो चांगल्या प्रकारें करू

शकतो. शिवाय कवीसमोर आपल्या अडचणी मांडून पर्यायानें कवीला लेखन निर्दोष करण्यास तो साहाय्य करीत असतो. दोषविचार करतांना रसिकानें एक गोष्ट लक्षांत घेतली पाहिजे कीं, केवळ दोष दूर केल्यानें काव्य निर्दोष होईल पण तें गुणसंपन्न होईलच असें नाहीं. दोषांचा अभाव हा एक फक्त आवश्यक भाग आहे.

काव्यांत वृत्तें, अलंकार, रस, भाषा, मांडणी, इ. जे वेगवेगळे घटक असतात त्यांच्या योजनेंत किंवा मांडणींत प्रमाद झाल्यास त्याला दोषरूप येऊन त्या प्रमाणांत काव्यसौंदर्य कमी होतें. जगांतील कोणतीहि गोष्ट संपूर्ण व निर्दोष बहुधा असूं शकत नाहीं या न्यायानें काव्य हेंहि संपूर्णतया निर्दोष आढळणें अशक्य आहे. हें तत्त्व ओळखूनच चांगल्या कवीच्या काव्यांतील अल्पस्वल्प दोषांकडे दुर्लक्ष करून आपण त्यांचा रसास्वाद घेत असतों. रसग्रहणाला जोंपर्यंत त्या दोषांचा फारसा अडथळा होत नाहीं तोंपर्यंत त्या दोषांकडे विशेष उत्सुकतेनें पाहण्याचें रसिकाला कारण नाहीं. पण तेच दोष रसग्रहणाला व्यत्यय करूं लागले तर त्यांच्याकडे लक्ष देणें भागच पडतें. कुसुमाग्रजांचें काव्य वाचीत असतां त्यांत आढळून येणाऱ्या वृत्त दोषांकडे फारसें लक्ष जात नाहीं, कारण रसग्रहणाला त्याचा अडथळा होत नाहीं. पण वामन पंडितांच्या काव्यांतील वृत्तदोषांकडे दुर्लक्ष करावयाचें म्हटलें तरी तें अशक्य होतें. कारणाशिवाय वरचेवर वृत्त बदलणें, मात्रांची वा ऱ्हस्वदीर्घांची ओढाताण करणें, त्याकरितां अशुद्ध शब्दयोजना पत्करणें यासारख्या गोष्टी वारंवार कवीच्या काव्यांत होऊं लागल्या कीं, रसिकाला एकसारखे धक्के बसूं लागतात व त्याच्या काव्यतंद्रेचा भंग होतो. योग्याच्या समाधिसुखाच्या आड येणाऱ्या विकारांप्रमाणें काव्यदोष हे काव्यसमाधीच्या आड येत असतात. विकार निदान सहा तरी आहेत पण दोषांची संख्या किती म्हणून सांगावी ? श्रेष्ठ काव्यांत आढळणारा एखादा किरकोळ दोष पौर्णिमेच्या चंद्रावरील कलंकाप्रमाणें खपून जातो; किंवा कांहींच्या म्हणण्याप्रमाणें तो शोभूनहि दिसतो पण याच पौर्णिमेच्या चंद्राचें खग्रास ग्रहणांत रूपांतर करण्यास कारणीभूत होणाऱ्या केतूप्रमाणें एखादा मोठा दोष सबंध काव्याचें मातेरें

करण्यास समर्थ असतो. काव्याच्या रमणीय राजपथावरून रमतगमत जाणाऱ्या रसिकाच्या पायांत बोचणारे कांटे म्हणजे हे दोष होत. ते जेवढे मोठे तेवढी त्यांची बोंच अधिक !

दोषांचे अनेक प्रकार

दोष हे अनेक प्रकारचे असून ते अनेक कारणांनीं निर्माण होतात; स्थूलमानानें त्यांत रसदोष, अलंकारदोष, वृत्तदोष, मांडणीचे दोष, अर्थाचे व शब्दांचे दोष हे प्रमुख आहेत, असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. यांपैकीं रसदोष व अलंकारदोष यांचा उल्लेख पूर्वीं आला आहेच. विषयाला विसंगत वृत्त वापरल्यानें, मात्रासंख्येची ओढाताण केल्यानें किंवा पुढें माझा नारायण तरुण तो पुत्र तिसरा " अशासारखा यतिभंगाचा दोष केल्यानेंहि तो वृत्तदोषच होतो. असमर्पक मथळा, परिणामशून्य आरंभ वा शेवट, पाल्हाळ किंवा पुनरुक्ति, विसंगत कल्पनांची सांगड इ. अनेक कारणांनीं मांडणीचे दोष निर्माण होतात. गडकऱ्यांच्या राजहंस या कवितेंत घातलेलें

" या माझ्या मानस सरसीं । सारखें प्रेमजल वाही !
त्या तरंगलहरींवरती । राजहंस पोहत राही !
सारखा पोहुनी दमला । मग मला भुकेला बाही !
नयनांच्या शिंपामधुनी
अश्रूंचे मौक्तिक सुमणी
मीं दिले तया काढोनी
मोत्यांचा चारा असला । राजहंस खाऊनि निजला "
(राजहंस)

हें रूपक स्वतंत्रपणें कितीहि चांगलें असलें तरी त्याची प्रस्तुत स्थळीं केलेली योजना दोषास्पद असल्याबद्दल मतभेद असण्याचें कारण नाहीं. रे. टिळकांनीं 'सुशीला' या आपल्या खंडकाव्यांत ख्रिस्ती तत्त्वज्ञान घुसडून देण्याचा अकारण प्रयत्न केल्यानें तो त्या काव्याला मारक झाला आहे. बालकवींच्या ' अरुण ' व ' धर्मवीर ' या कविता प्रमाणाबाहेर लांबल्यानें त्यांची परिणामकारकता कमी झाली आहे.

तांब्यांनीं स्वपत्नीच्या गौरवपर लिहिलेल्या कवितेंत अतिशयोक्तीनें वर्णन करण्याच्या नादीं लागून

"एकवार बघ हांसुन
डळमळेल सिंहासन
तळमळतिल मनिं सुरगण
हास्यास्तव खास ते!"

(सहज तुझी हालचाल)

असे जे उद्गार काढले आहेत त्यामुळें कवीचा मूळ हेतू चांगला असूनसुद्धां पत्नीच्या हास्यास्तव इतरांनीं मनांत तळमळावें ही अपेक्षा सूचित झाल्यानें या ओळींत अर्थदोष निर्माण झाला आहे. अश्लीलता, ग्राम्यता, बीभत्सपणा, इ. दोषांची गणनाहि अर्थदोषांतच होते. नूतन ऐवजीं 'नूत्न' शब्दाचा उपयोग करणें; आंधळेच्या ऐवजी 'करुणार्ह बिचारे ते अंधळे' असें लिहिणें किंवा

"बैर तयाला; थप्पड बसतां, चोळिती जे गालास"

(केशवसुत)

अशी गद्यप्राय रचना करणें. चवैतुहि, गडे, ग, अहो, हा; इ. पादपूरणार्थक शब्दांची खोगीरभरती करणें; हे सर्व भाषादोष होत. त्याच त्या शब्दांच्या कंटाळवाण्या पुनरुक्तीनेंहि दोष निर्माण होतो. पु. शि. रेगे यांच्या 'मस्तानीं' कवितेंत 'मस्ती म्हणजे' या शब्दांची अनेक वेळां अकारण पुनरुक्ति झाली आहे.

दोषांचा भाषेशीं संबंध

प्रसाद, माधुर्य, ओज इ. गुणांचा प्रादुर्भाव ज्याप्रमाणें भाषेच्या सामर्थ्यानें करतां येतो त्याप्रमाणेंच अप्रस्तुत, अप्रासंगिक किंवा असमर्पक भाषेमुळें पुष्कळशा दोषांची पैदास काव्यांत होते. भाषेचा बोजडपणा काव्यांतील सहजता नष्ट करतो; भाषा दुर्बोध असेल तर काव्य क्लिष्ट होतें, योग्य शब्दांत अर्थव्यक्ति न झाल्यास संदिग्धता येते. वाजवीपेक्षां अधिक शब्द खर्ची घातल्यानें पुनरुक्ति किंवा पाल्हाळ होतो. ग्राम्यता, कटुता, अशुद्धत्व, इ. बरेचसे काव्यदोष योग्य भाषेच्या अभावीं निर्माण

झालेले असतात. म्हणून कोणत्याहि लेखनात भाषाप्रभुत्वाला महत्त्व असतें. केवळ व्याकरणशुद्ध भाषा लिहिणें, अनेक नवीन शब्दांची टांकसाळ उघडणें, शब्दांचा विपुल संग्रह असणें म्हणजे भाषाप्रभुत्व नव्हे. कोणत्याहि प्राचीन कवीपेक्षां मोरोपंतांजवळ या सर्व गोष्टींचा भरणा असूनसुद्धां अडाणी व अशुद्ध लिहिणाऱ्या शाहिरांच्या भाषेइतकी ती रसाळ वा काव्यात्म वाटत नाहीं. भाषा हें एक प्रचंड सामर्थ्य आहे. 'एकः शब्दः सम्यक् ज्ञातः सम्यक् प्रयुक्तःश्च स्वर्गे लोके कामधुक् भवति' हें वचन भाषेचें सामर्थ्य दाखवितें. भाषेच्या बळावरच मनुष्य ज्ञानाच्या प्रचंड इमारती उठवूं शकला.

कवीला तर 'शब्दसृष्टीचे ईश्वर' असें मानण्यांत येतें. मात्र केवळ शब्दसामर्थ्यावर किंवा भाषाप्रभुत्वावर सुंदर काव्य निर्माण होणार नाहीं. केवळ "'ट'ला'ट' 'प'ला'प'" 'काव्य बने आपोआप' असा प्रकार असत नाहीं. 'राया, सजणा, नाचत, हांसत थयथय, गरगर, अशा शब्दांच्या वेगवेगळया वेटोळयांनीं काव्यनिष्पत्ति होत नसते. 'मोलें घातलें रडाया। नाहीं आंसू आणि माया' असाच प्रकार या काव्याचा होणार. काव्याला 'जित्या जिवाच्या जातिवंत जगण्याची' आवश्यकता असते. भाषा हें साध्य नसून तें एक साधन आहे हें कटाक्षानें लक्षांत घेतलें पाहिजे; मात्र हें महत्त्वाचें अत्यंत महत्त्वाचें-साधन आहे. कारण पुष्कळ वेळां लेखकाच्या भाषेवरून त्याची लेखनशैली ठरत असते.

लेखनशैली

कवीच्या भाषेवरून त्याचा शैलीला विशिष्ट नांव प्राप्त होतें. तुकारामाची शैली आर्ष आहे, मुक्तेश्वराच्या शैलींत ओघ फार, ज्ञानेश्वरींत मार्दव आढळतें, बालकवींचें काव्य म्हणजे सहजरम्यता इ. विधानें करतांना त्या त्या लेखकाची भाषाशैलीच प्रामुख्यानें आपल्या दृष्टीसमोर असते असें म्हणण्यास हरकत नाहीं.

औचित्य

पण केवळ शब्दसंपत्तीच्या कुबेरानें कर्णाच्या औदार्यानें आपली शब्दसंपदा मुक्त हस्तानें कितीहि उधळली तरी या दातृत्वामुळें तो

अव्वल दर्जाचा शैलीकार होईल असें नाहीं. उत्कृष्ट शैलीला केवळ शब्द-संपत्ति पुरेशी नसून इतर ब-याच मानसिक गुणांची आवश्यकता असते.. त्यामध्यें औचित्याला प्रमुख स्थान आहे. कोणत्या वेळीं कोणती गोष्ट करावी व कोणती टाळावी याच्या विवेकाला औचित्य असें म्हणतात. व्यवहारांतील आपल्या वर्तनाचा निकष औचित्य हाच असतो. त्यावर आपलें व्यवहारनैपुण्य अवलंबून असतें. काव्यांतील गुणावगुणांचें मोजमापहि औचित्याच्या आधारें केलें जातें. देशकालपरिस्थित्यनुसार वागणारा पुरुष जसा चतुर ठरतो त्याप्रमाणें काव्यांत पात्र, प्रसंग व हेतु लक्षांत घेऊन तदनुसार शब्द, अलंकार, वर्णनें, इ. चा समर्पक उपयोग करणारा कवि अव्वल दर्जाचा शैलीकार ठरतो. हातीं असलेल्या साधनांच्या मार्मिक योजनेनें व परिणामकारक सजावटीनें चांगली शैली सिद्ध होते; लेखनशैली दोषरहित पाहिजेच पण केवळ काव्यदोष टाळणाऱ्याला उत्कृष्ट शैलीकार म्हणतां येणार नाहीं. उत्कृष्ट शैलीकाराच्या लेखनांत निश्चित अशा गुणांचा आढळ असतो.

शैलीला असलेली मानसिक गुणांची आवश्यकता.

कवीच्या शैलीचा विचार करतांना कवीचा मूळ हेतु, तो सिद्धीस नेण्यासाठीं कवीनें वापरलेल्या युक्त्याप्रयुक्त्या; परिणामकारक असा केलेला कवितेचा आरंभ, मध्य व शेवट; हातीं असलेल्या सर्वच साधनांचा वारेमाप उपयोग न करतां योग्य त्या टिकाणीं आवश्यक तेवढ्याच साधनांचा केलेला वापर आणि हें सर्व करतांना कवीनें दाखविलेली समयज्ञता, संयम व सारासारविवेक इ. गोष्टी लक्षांत घेतल्या पाहिजेत. साधनांच्या विपुलतेबरोबर साधनांच्या विवेकाचें सूत्रहि शैलीच्या बाबतींत सांभाळलें गेलें पाहिजे. कोणी कल्पनेच्या व कोटीबाजपणाच्या आहारीं गेलेला असतो तर कोणी भावनेच्या भरांत वाहावत गेलेला दिसतो; कोणी भाषेच्या बहरांतच गुंग होऊन रहातो तर कुणाचें लेखन अलंकारांच्या अतिरेकानें डागळलेलें आढळतें; कुणाला साधेपणानें वेडें केलेलें असतें तर कुणाला गूढतेचें कोडें घालावेसें वाटतें. कुठल्या तरी छांदिष्टपणानें अव्वलदर्जाचा शैलीकार निर्माण होत नाहीं. साधनांच्या आहारीं जाणें हें सामर्थ्याचें लक्षण नसून तें

दौर्बल्याचें चिन्ह आहे. साधनांचें सेवकत्व न पत्करतां साधनांवर स्वामित्व संपादिल्यानेंच खऱ्या शैलीचा साक्षात्कार होतो.

व्यक्ति तितक्या प्रकृति व प्रकृति तितक्या शैली बनतात. वेगवेगळया शैली होण्यास काव्यविषयांचें वैचित्र्य, काव्यनिर्मितीचीं विविध साधनें व व्यक्तिव्यक्तींतील रुचिभिन्नता या गोष्टी कारणीभूत असतात. प्राचीन टीकाकारांनीं मानलेल्या वैदर्भी, गौडी, पांचाली इ. शैलींच्या देशवाचक नांवावरून विशिष्ट देशांतील परंपरेचाहि परिणाम शैलीवर होतो हें स्पष्ट आहे. संकल्पित विषयाचें परिणामकारक निवेदन हें कवीचें ईप्सित असतें; त्या दृष्टीनें तो वेगवेगळया युक्याप्रयुक्या योजून व मांडणी आकर्षक करून आपल्या इष्टहेतूची पूर्तता करीत असतो. त्याचा आतां आपल्याला विचार करावयाचा आहे.

८ "कौशल्य सारें रचनेंत आहे"

कवि इष्टत भावनांचा परिपोष कधीं स्वतःच्या भूमिकेमधून तर कधीं इतर भूमिकांच्या द्वारां करितो. यामुळें काव्याच्या वेगवेगळ्या शैली व काव्याचे वेगवेगळे प्रकार होतात; कधीं दीर्घ तर कधीं लघु आकार यामुळेंच प्राप्त होतो. कवीच्या हेतूला अनुसरून कधीं कल्पनामय, कधीं भावनामय तर कधीं विचारात्मक असें स्वरूप काव्याला प्राप्त होतें. रसपोषणाकरितां कवि अनेक युक्त्याप्रयुक्त्यांची योजना करीत असतो. त्यांच्या युक्तायुक्ततेचें अंतिम गमक त्यांच्या रसोत्कर्षाच्या किंवा अपकर्षाच्या सामर्थ्यावर अवलंबून असतें. रसोत्कर्ष साधल्यास त्या युक्त्यांना वा योजनांना गुणांचें व गौरवाचें स्थान मिळतें. उलट रसोत्कर्षाऐवजीं रसाकर्षक ठरणाऱ्या अशा सर्व सहेतुक वा अहेतुक काव्यगत गोष्टी दोषास्पद ठरून कवीला लांच्छन आणतात; म्हणून वरील सर्व गोष्टींचा विचार करणें भाग आहे.

रसपरिपोष हा रचनाकौशल्यावर अवलंबून असल्यामुळें "कौशल्य सारें रचनेंत आहे." असें सांगण्यांत येतें. हें रचनाकौशल्य काव्याचे जे अनेक घटक असतात त्यांच्या समुचित मांडणीवर अवलंबून असतें; रसानिर्मिति हें साऱ्याच कलांचें समान ध्येय असलें तरी तें साधण्याचें प्रत्येक कलेचे मार्ग भिन्नभिन्न असतात. या साधनाभिन्नतेमुळें प्रत्येक कलेचें स्वरूपहि वेगवेगळें होतें. काव्याचें स्वरूप, काव्याचे घटक, त्या प्रत्येकाचें कार्य व या घटकांचा परस्परांशीं असलेला संबंध यांचा विचार केल्याखेरीज काव्याच्या रसग्रहणाची सर्व सामुग्री हस्तगत झाली असें म्हणतां येणार नाहीं; शिवाय रसास्वादाबरोबरच या रसपरिपाकाच्या सामग्रीचें स्वरूप समजून घेणें व तिच्या योजनेंतील कौशल्याचें कौतुक करणें याचा अंतर्भाव रसग्रहणांतच होतो.

रचनेचीं विविध अंगें

लेखनाचें तंत्र व लेखकाची शैली या गोष्टी विषयाच्या मांडणीवर व त्यानें इष्ट हेतूच्या सिद्धीसाठीं वापरलेल्या युक्त्याप्रयुक्त्यांवर अवलंबून असतात. इष्ट हेतूच्या सिद्धीसाठीं अर्जुनाच्या सव्यसाचित्वानें आपल्या भात्यांतील साऱ्या अमोघ शस्त्रास्त्रांचा मारा तो करीत असतो. वृत्तें, अलंकार, भाषा, ध्वनि, आरंभ, शेवट, वातावरण, वर्णनें, मथळे, फार काय, एखादें प्रश्नचिन्ह किंवा उद्गारचिन्ह यांच्या सहेतुक व कौशल्यपूर्ण वापरानेंहि तो इष्ट हेतु तडीला नेतो. नाट्यछटाकार दिवाकरांनीं आपल्या नाट्यछटेंत विरामचिन्हांचा उपयोग करतांनाहि परिणाम कसा वाढेल याकडे लक्ष पुरविलें आहे. इष्ट हेतूंची पारख करतांना इतर ललित वाङ्मयांत प्रामुख्यानें वापरलेल्या साधनांचाहि मधून मधून तो उपयोग करतो. काव्यांत पार्श्वभूमीचा केलेला उपयोग हा या प्रकारचा आहे. वर्ण्यवस्तूला उठाव येण्यासाठीं कवीनें प्रारंभीं जी एक योजना केलेली असते तिला पार्श्वभूमि म्हणण्यास हरकत नाहीं.

पार्श्वभूमि

पार्श्वभूमीचा उपयोग प्राधान्येंकरून चित्रकलेंत करण्यांत येत असला तरी वाङ्मयकलेंतहि कांहीं वेळां पार्श्वभूमीचा कौशल्ययुक्त उपयोग करण्यांत

येतो. सर्वपरिचित गीतेचेंच उदाहरण द्या. कर्तव्याकर्तव्याची चर्चा कृष्णार्जुनांना निवांतपणें मंचकावर बसूनहि करतां आली असती. पण कौरवपांडवांचीं सैन्यें युद्धभूमीवर येऊन थडकलीं आहेत, दोन्ही बाजूंचे वीर आपापली शस्त्रास्त्रें सांवरून इषाऱ्याची वाट पहात उभे आहेत, त्यांचे बाहु युद्धासाठीं स्फुरण पावत आहेत, अर्जुनाचा रथ दोन्ही सैन्यांच्यामध्यें उभा आहे, अशा वेळीं आपण युद्ध करावें कीं नाहीं ही शंका अर्जुनाच्या मनांत निर्माण करण्यांत कवीचें कौशल्य दिसतें. युद्धाच्या इष्टानिष्टतेची तात्त्विक चर्चा केव्हांहि स्वागतार्ह असली तरी युद्धाच्या पार्श्वभूमीमुळें त्या प्रश्नाला निश्चित उत्तराची जी निकड प्राप्त झाली आहे, ती एरव्ही झाली नसती.

पार्श्वभूमि ही कधीं मूळ विषयाला संवादी तर कधीं विरोधी पद्धतीनें मांडलेली असते. सामान्यतः संवादी पार्श्वभूमीपेक्षां विरोधी पार्श्वभूमीचीच योजना अधिक प्रमाणांत केलेली आढळते, कारण विरोधानें विषयांतर्गत द्वंद्वाला उठाव मिळतो; गीतेच्या वरील उदाहरणांतहि एका बाजूला कर्तव्याकर्तव्याचा प्रश्न सोडविण्यास आवश्यक असलेली शांतता व दुसऱ्या बाजूला युद्धाची धमाल अशी विरोधी परिस्थिति कवीनें मुद्दाम योजिली आहे.

दुष्यंतशकुंतलेच्या प्रणयक्रीडेला तपोवनाची पार्श्वभूमि निवडण्यांत कालिदासाचा हेतु हाच असावा. विरोधमूलक अलंकाराच्या बुडाशीं हेंच तत्त्व असतें. शोकांतिकेंत विरोधी परिस्थितीच्या पार्श्वभूमीवर मानवी आकांक्षाचें चित्र रेखाटलेलें आढळतें. कुसुमाग्रजांनीं आपल्या मनांतील नाजुक भावनांचा आविष्कार करण्यासाठी ‘ स्मृति ’ या कवितेंत विरोधी पार्श्वभूमीचा उपयोग कसा केला आहे, याची कल्पना खालील कांहीं ओळींवरून येईल:—

“ बेहोष चढे जलशांना येथिल रंग
रुणझुणतां नूपुर जीव बने निस्संग
परि स्मरतो आणिक करतो व्याकुळ केव्हां
तूं आर्त मला जो ऐकविलास अभंग !

लावण्यवतींचा लालस येथ निवास
मदिरेंत माणकापरी तरारे फेस
परि स्मरती आणिक करती व्याकुळ केव्हां
ते उदास डोळे त्यांतिल करुणविलास"

(विशाखा पृ. २०)

बालकवींनीं पारव्याच्या 'खिन्न नीरस' गीताला उठाव येण्यासाठीं योजलेली अनुकूल अशी पार्श्वभूमि खालील कवितेंत दिसून येईल.

"भिंत खचली कलथून खांब गेला,
जुनी पडकी उध्वस्त धर्मशाळा;
तिच्या कौलारीं बसुन पारवा तो
खिन्न नीरस एकांत गीत गातो"

निसर्गाचा पार्श्वभूमीसाठीं केलेला उपयोग.

निसर्गाचा पार्श्वभूमीसारखा उपयोग करण्याची पद्धति काव्यांत रूढ आहे. केवळ निसर्गवर्णनापेक्षां, अशा तऱ्हेनें मानवी भावनांच्या उठावासाठीं निसर्गाचा संवादी वा विरोधी पद्धतीनें उपयोग करून घेणें, हें अधिक कौशल्याचें मानण्यांत येतें. निसर्गाचा विरोधी पार्श्वभूमीसाठीं 'विरहतरंगा'त माधव जूलियन यांनीं बऱ्याच ठिकाणीं उपयोग करून घेतलेला आहे. उदा. खालील स्थळ पहाः—

"दाराशीं निशिगन्धिनी कुणि फुले कुंडीमधें मोहक,
होई ती प्रिय तूं करूनि मजला देतां तिची ओळख;
येतां मंद झुळूक हीजवरुनी ही गन्ध उद्दाम दे,
कोठें देवतरू? अशी भुरळ ही पाडी रसज्ञा मदें?
गन्धोच्छ्वास हिचे असह्य करिती चित्तांतलें वादळ,
होई शान्त जरी हळू पहुकडे बाहेर कोलाहल
सौधीं चिन्तित मी तुलाच बसलों, खाळीं दिवे लागले;
कां मांडूं घरवात? मीच जळवों येथें वियोगानलें"

(विरहतरंग पृष्ठ १४

मायदेवांच्या ' गोकुळ ' या कवितेंत किंवा अनिलांच्या खालील प्रसिद्ध ' अंगाई ' कवितेंत निसर्गाच्या पार्श्वभूमीचा संवादी पद्धतीनें उपयेाग करून घेतलेला दिसतो.

"आकाशींच्या अंतराळीं
तारकांना तेज चढे
तुझी माझी प्रीति जडे
परसांतल्या फुलांचा
वास कोनाकोर्नी खुले
तुझा माझा श्वास मिळे
काजव्यांच्या प्रकाशांत
तरुलता एक होत
तुझे माझे गळां हात
दूर निळ्या शेवटांत
व्योमधरेचें मीलन
तुझें माझें आलिंगन
वारा पानांच्या दाटींत
किती कोंडलासा वाटे
तुझा माझा कंठ दाटे
आनंदाचें दहींवर
रात्र खालीं फार ढाळे
अश्रु तुझे माझे डोळे
रातकिडे गीत गाती
अंगाई फुलांना लागे
आतां तूं मी नको जागे ! "

वातावरण.

योग्य अशी पार्श्वभूमि व परिणामकारक वर्णन यांच्यायोगानें अनुकूल वातावरणनिर्मिति होऊन रसपरिपोष होतो. पार्श्वभूमीपेक्षां वाता-

वरणाला काव्यांत अधिक महत्त्व असतें. योग्य वातावरणनिर्मिति केली कीं, रसपरिपोष व्हावयाला वेळ लागत नाहीं. पार्श्वभूमि ही काव्याच्या मागें छायेसारखी उभी असते, तर वातावरण हें सर्व काव्यांतून स्वैरपणें संचार करीत असतें. अनुकूल मनःस्थितींची निर्मिति म्हणजेच वातावरणनिर्मिति होय. वातावरणनिर्मितीस परिणामकारक वर्णनाचें पुष्कळ साहाय्य होतें. चतुर कवि एखाद्या उपमेनें, शब्दानें, प्रतीकानें, पौराणिक दाखल्यानें किंवा नुसत्या मथळ्यानेंहि वातावरणनिर्मिति करूं शकतो.

'दुखणाईत दिवा' या कवितेंत बोरकरांनीं वर्णनद्वारा व दिव्याच्या प्रतीकानें दारिद्र्याचें व जर्जरतेचें वातावरण निर्माण केलें आहे.

"दुखणाइत हा जळे दिवा !
खोकत खोकत, काजळ ओकत
कुजट करी ही दमट हवा
बघतिं त्याकडे जीर्ण चिरगुटें
मडकीं, डबडीं आणि तवा."

(दूधसागर पृ. ५३)

होनाजी बाळानें आपल्या

"घनश्याम सुंदरा श्रीधरा अरुणोदय झाला
उठि लवकरि वनमाळी ! उदयाचळीं मित्र आला."

या भूपाळींत सडासंमार्जन, घरोघरीचे अखंड दीप, यमुनाजळीं गोपींचें होणारें प्रयाण, गाईच्या धारा, दधिमंथन, इ. च्या वर्णनानें सकाळचें प्रसन्न वातावरण निर्मिलें आहे. केशवसुतांनीं 'रांगोळी घालतांना पाहून' या आपल्या कवितेंत,

"होतें अंगण गोमयें सकलही संमार्जिलें सुंदर."

या पहिल्या ओळीपासून एका शांत व प्रसन्न वातावरणाची निर्मिति केली आहे व पुढें रांगोळी घालणारी ती शुभमुखी बालिका, तिच्या मुखांतून निघणारें तें अस्फुट मंजुळ गीत, पद्में, बिल्वदलें, तुळस, स्वस्तिक, गोष्पद, सुदर्शन इ. च्या तिनें काढलेल्या आकृति; यांचा उल्लेख करून पावित्र्याची भावना वृद्धिंगत केली आहे.

विशिष्ट उल्लेखामुळें निर्माण होणारें वातावरण.

कांहीं संकेत किंवा चिन्हें अशीं असतात कीं, त्यांच्या उल्लेखानें एक उदात्त भावना निर्माण होते; या संकेतांचा केशवसुतांनीं 'रांगोळी' या कवितेंत मोठ्या कौशल्यानें उपयोग करून घेतला आहे. अशाच तऱ्हेचें कौशल्य तांबे यांनीं 'पूर्णाहुति' या कवितेंत यज्ञाचें रूपक घेऊन प्रकट केलें आहे. 'पूर्णाहुति' या मथळ्यापासूनच या उदात्त वातावरणास प्रारंभ होतो.

"जीवनाध्वरिं पडे आज पूर्णाहुती,
येइ अंत्येष्टि घटि, आज झाली कृती."

या ध्रुवपदापासून या वातावरणाची वाढ होत होत पुढें क्रमानें ती खालीलप्रमाणें कळसास पोहोंचते,

"आज वीणेवरी भगवती शारदा
साम मंत्रावली स्वैर आलापुं ती
आज षड्दर्शनें मूर्त येवोनिया
वेदघोषें भरूत सवनभूमीप्रती !
शंखघंटादिकीं नाद घुमवा अतां,
चौघडा द्या झडूं, या करा आरती.
आज पुष्पांजली स्थंडिलीं अर्पुनी
स्वस्तिवचनीं करा सांगता सिद्धि ती"

(तांबे कविता पृ. २५९)

जीवन म्हणजे एक यज्ञकृत्य व मृत्यु म्हणजे त्या यज्ञाची सांगता ही कल्पनाच किती उदात्त आहे; त्यांत साममंत्रावली, सवनभूमि, पुष्पांजली, स्वस्तिवचन इ. कल्पनांच्या साहचर्यानें त्या उदात्त कल्पनेला अनुकूल वातावरणाची जोड मिळते. कित्येक वेळां एखाद्या भव्य कल्पनेमुळें सुद्धां उदात्त वातावरणाची निर्मिति होते. श्री. सावरकरांच्या 'जगन्नाथाच्या रथोत्सवा'ची कल्पनाच किती उदात्त आहे पहाः—

"दिक्क्षितिजांचा दैदीप्य रथ तुझा सुटतां
ह्या कालपथाच्या अतुट उतरणीवरतां

नक्षत्रकणांचा उठे धुराळा परता
युगक्रोश दूरी । मागुती युगक्रोश दूरी
महाराज, आपुली कथा ना कुठें निघे स्वारी ? ”

पाहिल्या कडव्यानेंच उदात्त भावना जागृत होते. येथें कवीला वातावरणनिर्मितीकरितां वेगळे श्रम घ्यावे लागले नाहींत. केवळ विशिष्ट प्रकारच्या उदात्त वस्तूंचा एकत्र केलेला उल्लेखहि विशिष्ट वातावरण-निर्मितीस साहाय्यक होतो, हें खालील उताऱ्यावरून दिसून येईल.

“ तेणें वैकुंठा पासोनि विशाळें । मजलागी केलीं राऊळ
कौस्तुभाहूनि निर्मळें । लेणीं दिधलीं ॥
दुधाचीं सेजारें । क्षीराब्धी ऐसीं मनोहरें ।
मजलागीं अपारें । सृजिलीं तेणें ॥
कर्पूर चंदन अगरु । ऐसेया सुगंधाचा महामेरू
मज हातिवा लाविला दिनकरू । दीपमाळे ॥
गरुडासारखीं वाहनें । मज सुरतरूंचीं उद्यानें
कामधेनूंचीं गोधनें । अर्पिलीं तेणें ॥
मज अमृताहूनि सुरसें । बोनी वोगरिलीं बहुवसें
ऐसा भक्ताचेनि उदकलेशें । परितोषें गा. ”

(ज्ञानेश्वरी अ. ९ वा.)

संवादी वातावरण

विशिष्ट प्रसंगीं, विशेषतः करुणरसाच्या प्रसंगीं करुणरसाला परिपोषक असें वातावरण निर्मावें लागतें. विसंवादी वातावरण निर्मिल्यास-रसभंग होतो. नाटकामध्यें ही वातावरणानिर्मिति पुष्कळ वेळां पार्श्व' संगीतानें अगर एखाद्या गाण्यानें निर्माण करण्यांत येते. ‘ पुण्यप्रभाव - नाटकांत ‘ पडला अभिमन्यु ’ या गाण्याचा उपयोग वातावरणीर्नीमिती साठीं केला आहे. काव्यांत एखाद्या उपमेनें किंवा थोड्याशा वर्णनानें हें कार्य साधतां येतें. गिरीशांच्या ‘ कृतज्ञता ’ या कवितेंतील खालील ओळी पाहा:—

" पोर खाटेवर मृत्युच्या च दारां
कुणा गरिबाचा तळमळे बिचारा
रात्र अंधारी माजली भयाण
सोसवेना जिवास अतां ताण "

'रात्र अंधारी माजली भयाण' या एकाच ओळींतून कवीनें इष्ट तें वातावरण निर्माण केलें आहे. काणेकरांनीं योग्य वर्णनानें चांदण्याराात्रींचें धुंद वातावरण मोठ्या कौशल्यानें पुढील ओळींत निर्माण केलेलें दिसतें;

" चराचरावर शुभ्र रुपेरी मोहन हें पसरलें
मोहनें जीवभाव भारलें;
अस्मान वर्षतें शीत धवलता अशी
नसनसांत थरके लहर थंड गोडशी
कुणि जवळ बसावें बिलगुनिया छातिशीं ।
चांदरातिच्या कोंदणांत दिकाल विसरुनी असें
पडावें स्पर्शसुखीं धुंदसें ! "

(चांदरात. पृ. २)

वातावरणास साहाय्यक होणाऱ्या गोष्टी

अनकूल वातावरणाच्या निर्मितीला कवीजवळ निवड करण्याचें सामर्थ्य असावें लागतें. गडकऱ्यांनीं आपल्या 'स्मशानांतलें गाणें' व 'घुबडास' या कवितांतून भयानक वातावरण निर्माण करण्याकरितां अनेक भीषण गोष्टींचा व कल्पनांचा उपयोग केला आहे; आधींच स्मशान व घुबड यासारख्या भयानकतेला पोषक असा काव्यविषय त्यांत गडकऱ्यांसारखा भाषाप्रभु कल्पक कवि यामुळें कविता प्रदीर्घ झाल्या आहेत. 'घुबडास' ही कविता ६४ कडव्यांची व 'स्मशानांतलें गाणें' ही कविता ४८ कडव्यांची आहे. काळोख, वेताळाची स्वारी, सटवी, नादब्रह्माचें प्रेत, ओंकारांचा ध्वनि, तांडव, मरत्या रात्रीचा श्वास व शेवटीं विधवेनें टाकलेल्या मृतबाळाच्या तोंडावर सांडलेलें दूध चाटणारें स्मशानवासी श्वान इ. कल्पनांचा त्यांनीं भरपूर उपयोग केला आहे. इतक्या साऱ्या खटाटोपांतून गडकऱ्यांनीं या कवितांमधून जेवढी भयानकता निर्माण केली आहे तीपेक्षां किती तरी अधिक

भयानकता बालकवींनीं अलंकारांचा आश्रय न करतां साध्या भाषेत व दहाबारा ओळींत 'खेड्यांतील एका रात्री'चें वर्णन करून निर्माण केली आहे.

" त्या उजाड माळावरती
बुरुजाच्या पडल्या भिंती
ओसाड देवळापुढती
वडाचा पार–अंधार दाटला तेथ भरे भरपूर
ओढ्यांत भालु ओरडती
वाऱ्यांत भुतें बडबडती
डोहांत सावल्या पडती
काळ्याशार–त्या गर्द जाळिमधिं रात देत हुंकार
भर रावीं काकस्थानीं
उठतात ज्वाळ भडकोनीं
अस्मान मिळालें धरणीं
आर ना पार--अवकाळ रात्रिचा प्रहर घुमे तो घोर "

वर्णनाबरोबरच वातावरणनिर्मितीस मथळा, उपमा, शब्द, प्रतीक, पौराणिक दाखला यांचेंहि साहाय्य होतें. कन्याविरहावर आधारलेल्या कवितेला माधव जूलियन यांनीं ' अर्थो हि कन्या परकीय एव ' हा मथळा दिला आहे. हा मथळा वाचतांच कण्वाची ती अश्रुक्लांत तपोमूर्ति आपल्याला दिसते व शकुंतलेच्या सासरीं जाण्याचें तें चित्र दृष्टीसमोर उभें राहून एकदम करुणरसाला अनुकूल असें वातावरण निर्माण होतें.

" वझऱ्यावरती न्हाउनि पाणी
गार्वी मीं कुणबाऊ गाणीं
पेज पिऊनी पोवळींतुनी "

(—बोरकर)

यांतील ' वझरा ' किंवा ' पोवळीं ' हे विशिष्ट प्रदेशांतील शब्द वापरल्यानें प्रादेशिक वातावरणाची निर्मिति होण्यास साहाय्य झालें आहे.

" राया तुझं दात जसं धुतलं तांदुळ "

(ठोकळ)

किंवा

" नयनाचा केला दिवा
तळहाताचा पाळणा
नको रे नको बाळा,
करूं मातेची हेळणा "

(स्त्रीगीत)

अशा सारख्या दाखल्यांनीं घरगुती वातावरण निर्माण करतां येतें. जुन्या स्त्रीगीतांतून विशिष्ट वातावरण निर्माण होत असल्यामुळें त्या वाचाव्याशा वाटतात.

पौराणिक व ऐतिहासिक दाखले.

पौराणिक व ऐतिहासिक दाखल्यांचा उपयोग वातावरणनिर्मिती-करितां करण्यांत येतो. सामान्यतः ऐतिहासिक दाखले ओजस्वी वातावरण-निर्मितीकरितां व पौराणिक दाखले करुणरसाच्या निर्मितीकरितां वापरण्याची कवींची पद्धति आहे. विनायक, सावरकर, स्वातंत्र्यशाहीर गोविंद यांच्या काव्यांत ऐतिहासिक दाखले याच कारणासाठीं वारंवार देण्यांत येतात. सावरकरांची 'अटकेवर जरिपटका' (सावरकरांची कविता पृ. १७२) ही कविता या पद्धतीची निदर्शक मानण्यास हरकत नाहीं. गडकरी व यशवंत यांनीं पौराणिक दाखल्यांचा वारंवार उपयोग करून इष्ट हेतु साधला आहे. एकुलता एक मुलगा नाहींसा झाल्यामुळें अनाथ झालेल्या मातेच्या मनाची स्थिति व्यक्त करण्याकरितां यशवंतांनीं पौराणिक दाखल्यांचा खालील ओळींत कसा कौशल्यानें उपयोग करून घेतला आहे पहाः—

" संजिवा ! शोधुं कुठें तुज आतां ?
जाहली व्याकुळ ही तव माता
तुजवांचुनि शोकार्णवीं कुणी ना त्राता

बुडाली मम सौभाग्य-धरित्री
प्रळयिं ह्या परि आशा वटपत्रीं
अङ्गुष्ठमूर्ति तूं माझी विश्वविधात्री
एकली सीता मी वनवासी
राबते तारा कीं परदास्यीं
कां अखंड रजनी परि माझ्या रविवंशीं ? ”

(बंदिशाळा)

परिचित दाखल्यानें तो तो प्रसंग रसिकांच्या डोळयांसमोर उभा राहून अनुकूल भूमिका निर्माण होण्यास साहाय्य होतें. विषयानुकूल इतर उल्लेखहि विशिष्ट वातावरणनिर्मितीस साहाय्यभूत होतात, ‘ विरहतरंगा’मध्यें असलेलें विद्यालयीन सुसंस्कृत वातावरण, त्यांत असलेल्या वाङ्मयीन व क्रिकेट, टेनीस, संगीत इ. च्या उल्लेखांमुळें परिपुष्ट झालें आहे.

वर्णनें

योग्य अशी पार्श्वभूमि तयार झाल्यानंतर कवि परिणामकारक वर्णनशैलीच्या आधारें वर्ण्यविषयाचें निवेदन करीत असतो. वर्णनाला कादंबरीइतकें काव्यांतहि महत्त्व असतें. महाकाव्यें, कथाकाव्यें, खंड-काव्यें इ. पूर्वीच्या काव्यांत वर्णनाला बरेंच प्राधान्य होतें. प्रेमाचीं वर्णनें, नायकनायिकांच्या सौंदर्याचीं वर्णनें, निसर्गाचीं वर्णनें, स्वयंवराचीं वर्णनें यांची रेलचेल प्राचीन संस्कृत व मराठी काव्यांत आढळते; मुक्तेश्वराचें महाभारत अशा वर्णनांनीं भरलेलें आहे. आधुनिक खंडकाव्येंहि बऱ्याच प्रमाणांत वर्णनप्रधान असतात. गिरीशांची ‘ आंबराई ’ माधव जूलिअन यांचें ‘ विरहतरंग ’ यशवंतांची ‘ बंदिशाळा ’ चंद्रशेखरांचें ‘ गोदागौरव ’ ‘ बी ’ ची ‘ कमला ’ माधवांचें ‘ हिरवें तळकोंकण ’ अनिलांची ‘ भग्न मूर्ति’ इ. काव्यें वर्णनप्रधान आहेत. भावगीतात्मक काव्यांतहि मधून मधून वर्णनांचा आश्रय केलेला असतो. कुसुमाग्रजांची ‘ अहिनकुल ’ ही कविता बरीचशी वर्णनात्मक आहे. या कवितेंतील सौंदर्य मुख्यत: वर्णन-

कौशल्यांमुळें निर्माण झालें आहे. सापाच्या उद्दाम हालचालीचें हें कुसुमाग्रजकृत वर्णन पहा:—

" कधिं लवचिक पातें खड्गाचें लवलवतें
कधिं वज्र धरेवर गगनांतुन कडकडतें
कधिं गर्भरेशमी पोत मधें जरतार
प्रमदेचें मादक वस्त्र जणूं सळसळतें "

या कवितेंतील बरेचसें वर्णन वरीलप्रमाणें अलंकारांनीं सजविलें आहे. अहिनकुलांचें युद्ध चालूं असतां त्याचें वर्णन

" रण काय भयानक, लोळे आग जळांत
आदळती, वळती, आवळती, क्रोधांत "

असें करून नंतर

" जणुं जिंकायासी गगनाचें स्वामित्व
आषाढ घनाशीं झुंजे वादळवात ! "

(विशाखा पृ. ८।९)

अशी उत्प्रेक्षा कवीने योजिली आहे. खांडेकरांनीं भाताच्या मळ्याचें वर्णन तर नुसतें अलंकारांनीं मढविलेलें आहे.

" हळु मळा सळसळे सळसळत्या भातानें
जणुं झराच अवखळ खिदळत जललहरीनें !
चहुकडे हांसतो चिमणा सागर हिरवा
कुणि म्हणोत इरली फिरतीं इवल्या नावा
किती उदार सागर लपवि न कधिं ही मोतीं
नवतुरे तरंगति खालीं, भवतीं, वरतीं,
मृदु संगिताचे येति मधुनि मधु सूर
जलदेवीचें जणु गान लावि हुरहूर !

(सुगी पृ. २९)

वर्णनाला अलंकाराचा आश्रय नेहमींच आवश्यक असत नाहीं. त्यामुळें वर्णन कृत्रिम होण्याचा संभव असतो. अहिनकुल या कवितेंत कुसुमाग्रजांनीं वर्णनाकरितां केलेला अलंकारांचा अवलंब परिणाम वाढविण्यास

कारणीभूत होतो. पण खांडेकरांच्या वरील कवितेंत वस्तूच्या परिणामकारक वर्णनापेक्षां कल्पकतेच्या प्रकटनाकरितांच अलंकारांचा आश्रय केलेला दिसतो. अलंकाराशिवाय सहजसुंदर वर्णन कसें होऊं शकतें याचा नमुना बालकवींच्या 'औदुंबर' कवितेंत येतो याचा मागें उल्लेख आलाच आहे. अलंकारामुळें वर्णनाचा ओघ खंडित होण्याचा संभव असतो आणि अखंडित ओघ हा तर वर्णनाचा महत्त्वाचा घटक आहे.

ओघ

ज्या हालचालींचें, स्थलाचें, वा व्यक्तींचें वर्णन करावयाचें आहे, त्यांत जर गतिमानता नसेल तर तें वर्णन कंटाळवाणें होतें. हरिभाऊ आपट्यांच्या 'उषःकाल' कादंबरींत प्रारंभीं केलेलें घोडेस्वाराचें वर्णन याच कारणामुळें कंटाळवाणें होतें. आधुनिक कवींत ओघवान वर्णनाच्या दृष्टीनें चंद्रशेखर, विनायक, कुसुमाग्रज यांची विशेष ख्याती आहे. मनांत उठलेल्या कल्लोलांचें चित्र चंद्रशेखरांनीं किती सुंदर रेखाटलें आहे !

" परि केवल हा दोष न माझा, अंगुलि फिरते तुझ्याकडे !
जननि ! मला पय पाजुनि दिधले स्खलनाचेही तूंच धडे
तया पयानें स्फूर्ति जहाली, तेच धडे मी बडबडतों,
मी वक्ता तूं श्रोता ! न मला भान कशाचें वरकड तों.
अंकावरिच्या अज्ञ शिशूचे प्रेमें स्वैरालाप जसे
परिसे माता, तसें न भारत, अठरा पर्वहि पर्वतसें !
अयि गोदे ! त्वत्प्रसाद व्हाया यत्न असे मम हा सगळा
विशंक गातो, गोड नसेना, सद्गद् आहे यास गळा !
प्रकटुनि येथें मूर्तिमती तूं देशिल दर्शनलाभ जना
तोंवरि माते ! करीत राहिन एक लयानें तव भजना,
भजनांतहि मज बालवर्यांच्या सहजचि होतिल आठवणी:
हृदय विदारुनि दावुं कुणाला सुखासुखाच्या सांठवणी "

(—गोदागौरव)

प्राचीन कवींपैकीं ज्ञानेश्वर व मुक्तेश्वर यांची वक्तृत्वपूर्ण वर्णनाबद्दल विशेष ख्याती आहे. वानगीदाखल प्रत्येकाच्या काव्यांतील एकेक उदाहरण खालीं दिलें आहे.

" जे आंगीं निष्काम आचारू । जीवीं विवेकु साचारू
तो सबाह्य घडला आकारू । शुचित्वाचाचि ॥
कां फेडित पापताप । पोखीत तीरींचें पादप
समुद्रा जाय आप । गंगेचें तैसें ॥
कां जगाचें आंध्य फेडितु । श्रियेचीं राउळें उघडितु
निघे जैसा भास्वतु । प्रदक्षिणें ॥
तैसीं बांधिलीं सोडितां । बुडालीं काढितां ।
सांकडीं फेडितां । आर्तांचि गा ॥
किंबहुना दिवसरातीं । पुढिलांचें सुख उन्नति ।
आणित आणित स्वार्थी । प्रवेशिजे
वांचूनि आपुलिया काजालागीं । प्राणिजाताच्या अहितभागीं,
संकल्पाचीहि आडवंगी । न करणें जे ॥ "

(ज्ञानेश्वरी अध्याय १६ वा.)

हें पहा भीम व जरासंध महायुद्धाचें मुक्तेश्वरकृत वर्णन—

" हस्त वोढिती तोडावया । पाय कवळिती मोडावया ।
डोळे टोंचिती फोडावया । पाडावया दशनातें ॥
कर प्रहार लत्ताप्रहार । मुष्टि प्रहार मस्तक प्रहार ।
मोजूनि मारिती शतसहस्र । ' उसणे घे घे ' म्हणोनी ॥
मस्तकीं वाहती करूनी मोट । भूमीं टाकिती जैसा घट
तळीं पाषाण होती पिष्ट । आंगलोटें दोघांच्या ॥
बाहु गदा बाहु मुसळें । बाहु मुद्गल कर त्रिशूळें ।
एकमेकांचीं मर्मस्थळें । पाहोनिया मारिती ॥
तळवे तळपणें चपट झडपा, । ताडितां दोघे दाटिती धापा ।
उडिया टाकिली सकोपा । येर येरां मस्तकीं ॥ "

(सभापर्व)

प्राचीन व अर्वाचीन वर्णनांतील फरक.

पूर्वीच्या वर्णनशैलींत व आतांच्या वर्णनशैलींत महत्त्वाचा फरक पडलेला आहे. प्राचीन कवींचीं वर्णनें कांहींशीं अद्भुत व अलंकारप्रचुर असत. वास्तवापेक्षां आदर्शावर त्यांचा अधिक भर असे. रघुनाथ पंडितांच्या काव्यांत

" अमृतहि पयही म्हणवीतसे
उभय होय तशी रुचि वीतसे "

असें सरोवर, सहस्रदलांचीं कमळें, सोन्याचे हंस यांसारखीं अद्भुत वर्णनें आहेत. बाणानें अच्छोद सरोवराचें असेंच कांहींसें आदर्श पद्धतीचें अद्भुत वर्णन केलें आहे. पूर्वीच्या मानानें आधुनिक कवींचीं वर्णनें सूक्ष्म व वास्तव अशीं असतात.

बाह्यांगाप्रमाणें अंतरंगाच्या छटा, आविर्भाव, हालचाली, यांचें हुबेहुब वर्णन करण्याकडे आधुनिक वाङ्मयाचा जो कल आहे त्याचें प्रतिबिंब आधुनिक काव्यांतही पडलेलें आढळतें. मात्र कादंबरी, लघुकथा प्रवासवर्णन इ. गद्य वाङ्मयप्रकारांत वर्णनाच्या विस्ताराला असलेला अवसर काव्यांत नाहीं.

वर्णनांतील सहेतुकता.

मोजक्या शब्दांत, थोडक्या अवकाशांत, सूचकतेनें, आवश्यक तेवढेंच केलेलें वर्णन काव्यांत अभिप्रेत असतें. संध्याकाळचें वर्णन अनेक प्रकारांनीं करतां येईल, पण त्यांतील विशिष्ट भागालाच विषयानुसार व कवीच्या हेतूला अनुसरून काव्यांत स्थान प्राप्त होतें. वेगवेगळ्या प्रसंगीं वेगवेगळ्या कवींनीं केलेलीं हीं संध्याकाळचीं व रात्रीचीं वर्णनें पहा—

" रंगे अंबर हें पहा मन कशासाठीं तरी आतुरे
आला संपत दीस, बोल मधुरे, झाला अबोला पुरे "
(माधव जूलिअन)

" किरकिरती रात किडे झाल्या तिन्हिसांजा
अजुनि कसे येतीना परधान्या राजा "
(यशवंत)

" जाहल्या तिन्हिसांजा
दीप गगनीं लागले
घरीं शिणवीत होळे
कोणीतरी "
(अनिल)

" गाई घरा आल्या–झाली बाई कातरवेळ
अजुनि कां घननीळ–येना घरां
गाई घरा आल्या–लावियेली सांजवात
बाळा दामोदरा रात–झाली न कां "
(मायदेव)

" घनप्रसर माजला, नभिं न एक तारा दिसे
परंतु हंसरा सदा सुखद चंद्र गेहीं वसे "
(रे. टिळक)

" पंक्चरली जरि रात्र दिव्यांनीं
तरी पंपतो कुणि काळोख
हास्याचें जरि वेड लागलें
भुंकतात तरि अश्रु चोख "
(मर्ढेकर)

माधव जूलिअन यांनीं ' पुरुषाची छाती ' या कवितेंत रात्रीच्या सामसुमीचें वर्णन पुढील शब्दांत केलें आहे,

" राजपथावर उजळे बिजली, सामसूम सारी
क्वचित् त्या पळती मोटारी
दूर चाळ वाडींत झोपली, डुलक्या घे माड,
भोंवतीं अंधकार गाढ "

कवीला दरवड्याची घटना पुढें वर्णन करावयाची असल्यामुळें त्या प्रसंगाला अनुरूप एवढेंच रात्रीचें वर्णन त्यानें येथें केलें आहे. नदीकिनाऱ्याचें अनेक प्रकारांनीं वर्णन करतां येईल पण ना. घ. देशपांडे यांनीं आपल्या ' नदीकिनारीं ' या कवितेंत–

अवतीं भंवतीं नव्हतें कोणी
नाचत होत्या राजसवाणी
निळ्या गऽ जळावर सोनसळीच्या नवथर लहरी
जरा निळ्या अन् जरा काजळी
ढगांत होती सांज पांगली
ढवळा ढवळी वर बगळ्यांची संथ भरारी गऽ "

एवढेंच वर्णन त्या किनाऱ्याचें केलें आहे. कारण काव्यगत घटनेला आवश्यक असलेला एकांत तेथें होता. एवढेंच त्यांना येथें सांगावयाचें असल्यानें अधिक वर्णनाची जरूरी राहिली नाहीं. अशा तऱ्हेच्या वर्णनांचें सामर्थ्य त्याच्या विस्तारांत नसून त्रुटितपणांत असतें.

शब्दचित्रें

वर्णनें चांगलीं उतरण्यास कवीजवळ लेखनसामर्थ्याबरोबर सूक्ष्म निरीक्षणाची सामग्री असावी लागते. इष्ट अशा हालचालीचें, व्यक्तीचें वा प्रसंगाचें मूर्तिमंत चित्र डोळ्यांसमोर उभें करणें, हें अशा वर्णनाचें ध्येय असतें. यालाच जुन्या परिभाषेंत 'स्वभावोक्ति' व आधुनिक परिभाषेंत शब्दचित्रें म्हणतात.

" अंधुक श्यामल वेळ, टेकडी
झरा, शेत, तरु मधें झोपडी
त्यांची देवी धारहि काढी

(तें दूध तुझ्या त्या घटांतलें

किंवा

" चिमणिसारखं तोंड जाहलं
डोळ्यांवरचं तेज चाललं
नाक उंच वर येउं लागलं
गत कशि ग जाहली !"

(दृष्ट हिला लागली)

अशासारखीं कितीतरी शब्दचित्रें तांब्यांच्या काव्यांत आहेत. जुन्या काव्यांतहि अशीं शब्दचित्रें क्वचित दिसतात. आरतींतील शंकराचें हें वर्णन पहा,

" लवथवती विक्राळा ब्रम्हांडीं माळा
विषें कंठ काळा त्रिनेत्रीं ज्वाळा
लावण्य सुंदर मस्तकीं बाळा
तेथुनिया जळ निर्मळ वाहे झुळझुळा "

(भक्तिमार्गप्रदीप)

'हतभागिनी' या कवितेंत विनायकांनीं दरिद्री हिंदमातेचें काढलेलें शब्दचित्र असेंच वेधक व भेदक झालें आहे.

" तळहातीं टेकुनी ही स्वाशिरातें बैसली, !
मस्तकीं केश विखुरले,
श्वास चालले, अश्रु लोटले
गळे जल गालीं–चिंतेनें पोळली !
वस्त्रें तीं अपुरीं जुनीं,
तेथ कोठुनी असावा मणी,
दीनता त्यालीं–दुःखानें कावली ! "

अशीं वर्णनें वाचल्यानें रसिकाला आनंद होतो. अपेक्षेप्रमाणें वर्णन झाल्यानें त्याला एक प्रकारचें समाधान वाटतें. त्याला स्वतःच्या नजरेंतून सुटलेल्या सूक्ष्म सौंदर्याची प्रतीति येते.

आतांपर्यंत दिलेलीं वर्णनें बाह्यसृष्टीचीं होतीं. अंतरंगाचेंहि असें सूक्ष्म वर्णन करतां येतें. त्या दृष्टीनें बोरकरांची 'स्पर्श' ही कविता पाहण्यासारखी आहे. प्रिय स्पर्शानें झालेल्या मनाच्या स्थितीचें वर्णन करणाऱ्या खालील कांहीं ओळी पहा—

" फुलल्या लाख कळ्या
स्पर्श-सुगंधा घन अंधारीं फुटल्या ग उकळ्या
सुटल्या अवचित जटिल समस्या
फुटला रव स्मरकुटिलरहस्या
जननांतरिच्या स्मृतिच्या ज्योती पाजळल्या सगळ्या."
(दूधसागर पृ. ४८.)

सूक्ष्मता

दृश्य मूर्तिमंत उभें होण्यास सूक्ष्म वर्णनाची जरूरी असते. सूक्ष्म वर्णनानें शब्दचित्र साकार होतें. शिवाय दृष्टींतून सामान्यतः निसटणाऱ्या सूक्ष्म सौंदर्यच्छटांची प्रतीति येऊन नावीन्याचाहि लाभ होतो. केशवसुतांनीं पाऊस पडण्यापूर्वीच्या सृष्टिस्थितीचें वर्णन करतांना केलेला

मुंग्या उडूं लागल्याचा उल्लेख किंवा माधव जूलिअन यांनीं मृगवृष्टीच्या वर्णनांत केलेला बाळगवतांचा व इंद्रगोपांचा उल्लेख कवीची मार्मिक सौंदर्यदृष्टि दाखवितो. विरहतरंगांत सूक्ष्म वर्णनाचीं अशीं अनेक स्थळें आढळतात. मर्ढेकरांनीं मुंबईतील सामान्य माणसाच्या सकाळच्या चहाचें केलेलें

" घराघरांतिल चूल पेटली,
चहा उकळुनी काळा झाला,
जरा चढवितां दुसरें भांडें.
भातहि शिजुनी होइल पिवळा"
(कांहीं कविता पृ. ३१)

हें वर्णन वास्तव होण्यास चहाच्या रंगाचा केलेला उल्लेखच कारणीभूत नाहीं काय ?

व्यक्तिदर्शन

वर्णन करण्याच्या पद्धतीवरून व्यक्तिदर्शनहि घडवितां येतें हें सकाळच्या पुढील दोन वर्णनांवरून दिसून येईल.

" झुंजुमुंजु , झालं, सुकदेव वर आला
पहाटचं वारं कसं झोंबतं अंगाला
परसांत माझ्या आरवतंय कोंबडं
लई वक्त झाला, आतां फुटंल तांबडं "
(ग. ल. ठोकळ)

या वर्णनाच्या जोडीनें रेंदाळकरांनीं 'प्रबोधन' या कवितेंत केलेलें वर्णन वाचा :—

" उघडि नयन रम्य उषा हंसत हंसत आली
खगकूजित अलिरुंजित
लतिका तरुगण सिंजित
सुदति ! विफल सकळ गमत
तुजविण या कालीं "
(प्रबोधन)

या दोन वर्णनाच्या वाचनानें आपल्याला दोन भिन्नभिन्न संस्कृतींच्या व्यक्तींची कल्पना येते. ठोकळांच्या काव्यांतील व्यक्ति ही ग्रामीण जगात वावरणारी आहे तर रेंदाळकरांच्या काव्यांतील व्यक्ति संस्कृत पांडित्यात मुरलेली आहे, हें वेगळें सांगावयास नकोच.

पुनरुक्ति

पुनरुक्तीचाहि कलात्मक उपयोग वर्णनें ठाशीव करण्यास व योग्य वातावरण निर्माण करण्यास कांहीं वेळा केला जातो.

"अरुण नयन
अरुण चरण
अरुण वसन
सखि आली,
ही अरुणोदयकालीं"

(—तांबे)

येथें 'अरुण' शब्दाची पुनरुक्ति यासाठींच केली आहे.

सामान्यतः पुनरुक्ति ही दोषरूप असली तरी एखादी कल्पना, भावना वा विचार मनावर ठसविण्यासाठीं पुनरुक्तीचा चांगला उपयोग होतो. बालकवींना अशा पुनरुक्तीची हौस बरीच आहे. "हिरवे हिरवे गार गालिचे;" "झुलवित अपुले तुरे तुरे" "दरी दरी घुमवित येई" "वर खालीं गाणें गाणें". श्रांततेची कल्पना बालकवींनीं खालील पंक्तींत 'शिणणें' या क्रियेच्या सतत उपयोगानें कशी साकार केली आहे!

"शिणली काया, शिणली माया, शिणले लोकाचार
सौख्यहि शिणलें, दुःखहि शिणलें, शिणले तत्त्वविचार"
(बालकवींची कविता पृ. ३८)

खालील प्रश्नोत्तरांची पुनरुक्तीहि अशीच कलात्मक वाटते:—

"परिमळतीं रानफुलें
रेंगाळत वायु डुले

स्वर्ग कुठें ? स्वर्ग कुठें ?
पृथ्वीवर ! पृथ्वीवर ! "
(कुसुमाग्रज—जीवन लहरी)

मुक्तेश्वरानें नळाचें वर्णन करतांना,

" सुरमंडळीं सहस्रनयन । ग्रहमंडळीं सहस्राकिरण ।
पाताळभुवनीं सहस्रवदन । तेवी तो मान्य भूतळीं
(वनपर्व)

' सहस्र ' शब्दाची पुनरुक्ति केली आहे, त्यामुळें त्याला येथें शब्दालंकार व अर्थालंकार साधतां आले. काव्यांत योजलेलें ध्रुवपद, हाहि पुनरुक्तीचाच एक प्रकार असतो.

ध्रुवपद व भावगीत रचना

काव्यांत ध्रुवपदाची योजना विशिष्ट कल्पनेच्या पुनरुक्तीकरितां केली जाते. ध्रुवपद हें मध्यवर्ति कल्पनेवर आधारलेलें असल्यानें त्या कल्पनेच्या केंद्राभोंवतीं सगळी कविता फिरत राहते. भ्रांत तुम्हां कां पडे ? गाऊं त्यांना आरती, सागरा प्राण तळमळला, उडाला पक्षी पिंजऱ्यांतुनि, इ. ध्रुवपदें या दृष्टीनें पहावींत. आधुनिक मराठी भावगीताची रचना एक मध्यवर्ती कल्पना, तिचें बनाविलेलें ध्रुवपद, ती कल्पना स्पष्ट करण्याकरितां योजलेले वेगवेगळ्या क्षेत्रांतील दृष्टांत किंवा रूपकें व गेय चाल एवढ्या सामग्रीवर केलेली आढळते. विशेषतः मराठींतील विशेष लोकप्रिय भावगीतलेखक तांबे व यशवंत यांची रचना या प्रकारची आहे. यशवंतांची 'तळमळ' ही कविता या दृष्टीनें पहा;

" सफल कधीं आकांक्षा व्हायच्या कळेना
करिं उदंड मी प्रयास सुयश तें मिळेना !
घट वाहुन रात्रंदिन
भरूं बघतों हा रांजण
ठरतो परि थेंबही न
छिद्र तें दिसेना !

करित रोज समर थोर
लोहगोलवृष्टि घोर
तरि अभेद्य तट समोर
मरत मात्र सेना !
कवळाया रत्ननिधी
मंथियला किति उदधी
गवसुनि पारि तो न कधीं
होइ धनी फेना !
मुग्ध संपदाच आंत
गोड अशा संभ्रामांत
उघडाया सजत हात
तो रिताच मेणा !
सूर नभिचेच गोड
लाविति जीवास ओढ
द्याया सहकंपजोड
शक्त ही न वीणा ''

येथें पहिल्या दोन ओळींत मध्यवर्ती कल्पना ध्रुवपदाच्या आधारानें मांडून घट वाहणें, युद्ध करणें, समुद्रमंथन करणें, इ. विविध क्षेत्रांतील रूपकांच्या वा दृष्टांतांच्या आधारें एकच कल्पना स्पष्ट केली आहे. अशी रचना परिणामकारक व सौष्ठवपूर्ण होत असली तरी या एकाच पद्धतीनें रचनेला ठराविकपणा येतो व त्यांत मनाच्या वा घटनेच्या विकासाचे पुढचे टप्पे येत नाहींत. त्या दृष्टीनें माधव जूलिअन यांनीं 'गज्जलांजलीं'त कांहीं ठिकाणीं या पद्धतीची रचना न अवलंबितां एकाच घटनेच्या वा विषयाच्या विविध बाजू प्रश्नोत्तररूपानें किंवा संवादरूपानें मांडलेल्या आढळतात.

त्यामुळें काव्यगत व्यक्तींच्या वा भावनांच्या अधिक गुंतागुंतीच्या छटा चांगल्या तऱ्हेनें व्यक्त झाल्या आहेत. माधव जूलिअन हे मधून मधून अर्थान्तरन्यासात्मक किंवा सुभाषितात्मक वाक्यांचा उपयोग

करून विशिष्ट घटनेला व्यापक वा तात्त्विक स्वरूप देण्याचा प्रयत्न करतात. त्यामुळेंहि कवितेला एक प्रकारचा भरीवपणा प्राप्त होतो.

'मृत्यु ज्याला जन्म त्याला ठेविलेला मागुनी

किंवा

'प्रेम लाभे प्रेमळाला, त्याग ही त्याची कसोटी'

यांसारख्या ओळी त्यांच्या गज्जलांजलींत पुष्कळ आढळतात.

संवादांचा उपयोगहि 'गज्जलांजली'त चांगल्या तऱ्हेनें केलेला दिसतो. उदा. 'प्रश्नोत्तर' हा गज्जल पहा. (गज्जलांजली पृ. ३८) संवादात्मक नाट्यगीतें लिहिण्याच्या बाबतीत तांब्यांचा विशेष हातखंडा आहे. 'आतां गट्टी फू दादाशीं?' 'राजकन्या आणि दासी' या त्यांच्या कविता मार्मिक संवादामुळेंच गाजल्या आहेत. भावगीतांचा कांहीं एक क्रम लावून त्यांतून एखादें कथानक सांगण्याचा प्रयत्नहि 'जयमंगला' व 'तुटलेले दुवे' या काव्यसंग्रहांतून आढळतो. परंतु ही टूम तेवढीशी यशस्वी झालेली नाही.

भावगीत हें आकारानें छोटें असलें तरी तें स्वयंपूर्ण व एकपिंडी असतें. पुढील कथानकाविषयीं उत्सुकता निर्माण करावयाची व भावगीत या दृष्टीनें तें स्वयंपूर्ण करावयाचें या दोन्ही गोष्टी जमणें कठीण असल्यामुळेंच भावगीतद्वारां कथानिवेदन करण्याचा प्रयत्न मागें पडला असावा. 'दिसतें सोपी पण असते कठीण' ही कलेची व्याख्या भावगीतालाहि लागू असल्यामुळें भावगीताच्या बांधणीकडे विशेष कटाक्षानें लक्ष पुरवावें लागतें. आरंभापासून अखेरपर्यंत त्याच्या बांधणीतूनच चढत्या पायरीनें रसोत्कर्ष साधतां आला पाहिजे. त्यामध्यें एक प्रकारचें आंदोलन व गतिमानता असणें आवश्यक आहे. अलंकारांची मांडणी किंवा विषयाचें विवेचन हें उत्तरोत्तर उत्सुकता वाढविणारें, मनाची पकड कायम ठेवणारें व शेवटीं एक उत्कर्षबिंदु गांठणारें असें असलें पाहिजे.

शीर्षक व त्याच्या विविध तऱ्हा.

कवितेच्या कलात्मक बांधणीला शीर्षकापासूनच आरंभ होतो. शीर्षकाविषयीं बोलावयाचें झाल्यास असें म्हणतां येईल कीं, तें सुटसुटीत आकर्षक, सूचक किंवा मध्यवर्ती कल्पनेवर अधिक प्रकाश पाडणारें असावें. शीर्षक हें नेहमीं साभिप्राय असलें पाहिजे. क्वचित् त्यानें विषयाची दुसरी बाजूहि कळतें. मराठी काव्यांत X X अशा दोन फुल्या किंवा प्रश्नचिन्ह यांच्या पासून तों " जगामधें या तुला कशाला परमेशें धाडिलें ? " किंवा " मी तुझी मावशी तुला न्यायला आलें " अशा संपूर्ण वाक्यापर्यंत शीर्षकें योजलेलीं आढळतात. त्याचप्रमाणें 'सत्सुमदाम' या संस्कृत नांवापासून " अल्ला हो अकबर 'ची घोषणा करण्यापर्यंत मराठी शीर्षकांनीं मजल मारली आहे. कांहीं कवि ध्रुवपदाचा उपयोग शीर्षकासाठीं करतात. ' गाऊं त्यांना आरति ' ' तेथें कर माझे जुळती ' हीं शीर्षकें या प्रकारचीं आहेत. ध्रुवपदांत मध्यवर्ती कल्पना आल्यामुळें या शीर्षकांना विशेष कलात्मक नाहीं मानलें तरी समर्थनीय म्हणतां येईल, पण कांहीं वेळां कवितेच्या आरंभीची किंवा शेवटची ओळ शीर्षकासाठीं वापरलेली असते, अशा ठिकाणीं कोणीकडून तरी कवितेला शीर्षक असलेंच पाहिजे या संकेतापलीकडे कांहींच साधलेलें नसतें. " कांहीं स्फुट विचार " " कांहीं तरी " " माझीं गाणीं " " एक कोडें " " समस्या " असलीं कल्पकताहीन नांवें एका बाजूला तर ' क्रौंचवध ' ' कांचनमृग ' ' दोन ध्रुव ' असलीं रूपकात्मक व विषयाला विशेष धरून नसलेलीं व कांहींशीं असंबद्ध शीर्षकें दुसऱ्या बाजूला; हाहि प्रकार कांहीं वेळां आढळतो. " मधुघट " " पाणपोई " हे मथळे केवळ रूपकात्मक आहेत. कांहीं वेळां व्यक्तिप्रसंग वा स्थळ यांचे उल्लेख असलेले मथळे असतात; ' विश्वामित्रास ', 'कंचनी', 'नदीकिनारीं', 'तो क्षण', 'अरुण', 'संध्यारजनी' 'निर्झरास' इ. मथळे याप्रकारचे आहेत, कांहीं वेळां कवि आपली अनुप्रासाची हौस शीर्षकद्वारां भागवून घेतो. ' अनामिकाचे अभंग ' ' प्रेमाचा प्रलयकाल ' ' पानपताचा फटका ' 'फणसाचें पान' अशा प्रकारचे गोविंदाग्रजांच्या काव्याचे मथळे पाहावेत. कांहीं मथळे केवळ चमत्कृतिजनक

व विरोधाभासात्मक असतात. 'गोड निराशा' 'संध्याकाळीं उमललेली कळी', 'झपूर्झा', 'काय हो चमत्कार !' 'उघडं गुपित', 'फुलें वेचलीं पण–' इ. मथळे या प्रकारचे आहेत. मथळे देण्यामध्यें अनेक प्रकारचें वैचित्र्य दिसून येतें. पुष्कळसे मथळे सांकेतिक व सारांशवजा असतात.

शीर्षकावरील आक्षेप

याचकरितां श्री. वा. ल. कुलकर्णी यांनीं आपल्या 'मतें आणि मत-भेद' या पुस्तकांत शीर्षकावर बरेच आक्षेप घेतले आहेत. तात्पर्यवजा मथळ्यामुळें काव्यांतील सूचकता नष्ट होते; रूपकात्मक शीर्षकें कृत्रिम असतात, कांहीं ठिकाणीं तीं ठिगळवजा असतात. इ. प्रकारचें त्यांचें निवेदन काव्याच्या बाबतींत कोणालाहि मान्य होईल; पण याच्यापुढें जाऊन ज्यावेळीं ते शीर्षकहीन काव्याचा पुरस्कार करतात त्यावेळीं खरा मतभेदाचा प्रश्न निर्माण होतो. शीर्षक सुचणें व काव्यलेखन करणें या दोन मानसिक प्रक्रिया भिन्न आहेत; शीर्षक देतेवेळीं तर्काशींविशेष संबंध येतो तर काव्यलेखन करतेवेळीं भावनेशीं अधिक संबंध येतो, तेव्हां शीर्षक देण्याचें बंधन भावकवीवर असूं नये हें एक; व दुसरें, काव्यलेखन करतांना, जीवनाच्या ज्या अनंत छटा कवि रंगवितो त्यांतील नेमकें एखादें सूत्र शीर्षक रूपानें पकडून ठेवणें हें अशक्य आहे, असा त्यांच्या म्हणण्याचा रोख आहे.

सांकेतिक शीर्षकांच्या बंधनांतून मुक्त होण्याच्या दृष्टीनें त्यांचें हें विवेचन उपयुक्त असलें तरी ते मानतात तेवढ्या प्रमाणांत, शीर्षक देणें व काव्यलेखन करणें या दोन मानसिक प्रक्रिया भिन्न किंवा परस्परविरोधी नाहींत. पुष्कळदां त्या क्रिया परस्परांना पूरक ठरतात. आधीं शीर्षक सुचून त्यावर योग्य असें काव्यलेखन होणें हेंहि अशक्य नाहीं. माधव जूलिअन यांच्या 'अर्थो ही कन्या परकीय एव' या कवितेचें हें शीर्षक काढून टाकल्यास या कवितेंतील वातावरणाची हानि होणार नाहीं काय ? वृत्त, अलंकार, भाषा इ. ज्या विविध साधनांनीं कवि आपल्या मनांतील आशय व्यक्त करतो, त्या साधनांपैकींच शीर्षक हें एक साधन आहे. कवि नेहमींच साऱ्या साधनांचा सारख्याच

प्रमाणांत उपयोग करून घेतो असें नाहीं. या दृष्टीनें त्यानें हवें तर आपल्या कवितेला शीर्षक देऊं नये, तेवढें त्यास स्वातंत्र्य असावें. पण शीर्षकें द्यावयाचीं झाल्यास तीं अगदीं साधींच असावींत (उदा. A sketch, a landscape इ.) अशीं नवीं बंधनेंहि घालूं नयेत. यशवंताच्या ‘ युगंधराचें पालुपद ’ या कवितेचें शीर्षक काढून टाकून ‘ जमेचिना, घडेचिना ’ इ. ओळीच टेविल्या तर त्या कवितेचा आशय अस्पष्ट होणार नाहीं काय? परमेश्वराला उद्देशून लिहिलेल्या सडेतोड अभंगांचें ‘ फटकळ अभंग ’ हें शीर्षक वाचून कवीच्या वृत्तीवर अधिक प्रकाश पडत नाहीं काय ? आजच्या समाजव्यवस्थेनें झालेली मजुरांची दैना वर्णन करण्याच्या उद्देशानें लिहिलेल्या कुसुमाग्रजांच्या कवितेचें ‘ बळी ’ हें शीर्षक वाचून त्या अन्यायाविषयीं वाटणाऱ्या चिडींत अधिक भर पडत नाहीं काय ? तेव्हां शीर्षक हें पुष्कळ वेळां कवितेचें अविभाज्य अंग असतें व त्या दृष्टीनें तें तसें आहे कीं नाहीं हें पाहणें रसिकाचें काम आहे.

कवितेचा आरंभ

शीर्षकाप्रमाणें कवितेचा आरंभहि आकर्षक पाहिजे. कवितेचा आरंभ चांगला असल्यास कवितेविषयीं वाचकाच्या मनांत औत्सुक्य जागें होऊन तो ती कविता वाचण्यास प्रवृत्त होतो. कवितेचा आरंभ व शेवट हे परिणामकारक असले पाहिजेत. पूर्वी काव्याचा आरंभ मंगलाचरणानें करून फलश्रुतीनें त्याचा शेवट करण्याची पद्धति रूढ होती. कवीचें नांव बहुधा शेवटच्या चरणांत येत असे. (उदा. तुका म्हणे, एका जनार्दनी, मीराके प्रभु इ.) गडकऱ्यांनीं आपल्या कांहीं कवितांचा शेवट अनुष्टुभ छंदांत केलेला आहे. एक कला या दृष्टीनें जेव्हांपासून काव्याकडे विशेष लक्ष पुरविलें जाऊं लागलें तेव्हांपासून हा सांकेतिक आरंभ व शेवट मागें पडूं लागला व, या बाबतींत काव्य सौंदर्यपूर्ण करण्याचा प्रयत्न होऊं लागला. चंद्रशेखरांच्या ‘ घनाभिनंदन ’ या कवितेचा हा आकर्षक आरंभ पहा:—

“ अहो ! आला ! आला ! नव जलद हा अंबरपथीं
बसोनि वायूच्या अतिचपल वेगोयुत रथीं

पहा नानारंगी विकट धनु त्यांचें विलसतें
विजेची ही दोरी फिराफिरुनि झंकार करिते. "

त्यांच्या 'कवितारति' 'वसंत-माधव' या कवितांचे आरंभहि असेच आकर्षक आहेत. अनिलांच्या 'विसरून जा' या कवितेच्या

" दो दिवसांचे, दो प्रहरांचें, प्रेम जगा सखये असतें
तरि मम हृदया 'विसर' म्हणाया मींच कमी केलें नसतें'
(फुलवात पृ. ६०)

या पहिल्या दोन ओळी वाचतांच आपली उत्सुकता एकदम जागी होते. तोच अनुभव तांब्यांच्या कवितेंतील 'कुणि कोडें माझें उकलिल कां?' या आरंभीच्या प्रश्नानें येतो.

" कुणि कसें म्हणा, कुणि करा हवें तें आतां
ते कांत यापुढें मी हि तयांची कांता "

'ते कांत यापुढें' कवितेंतील या पहिल्या ओळी वाचतांच नायिकेच्या निश्चयी स्वभावाची वाचकास चटकन् कल्पना येते व काव्यविषयाचा उलगडा होतो. भावगीतात्मक रचनेंत नाटककादंबरीप्रमाणें संथ पद्धतीनें आरंभ करण्यास अवसर नसतो. प्रदीर्घ काव्यांत आरंभ त्या पद्धतीनें केला तर एक वेळ चालेल पण भावगीतांत चालणार नाही. आकर्षक आरंभाच्या दृष्टीनें तांब्यांच्या कांही कवितांतील या आरंभीच्या ओळी पहा

" घाबरूं नको बावरूं नको
क्षणभीतीनें गांगरूं नको "

" आलों, थांबव शिंग दूता, आलों ! थांबव शिंग
किती निकडीनें फुंकिशि वारंवार ! कळला मला प्रसंग "

" जन पळभर म्हणतिल हाय ! हाय ! मी जातां राहि कार्य ? "

शेवट

आरंभाप्रमाणें शेवटहि विषयाचा उत्कर्षबिंदु गांठणारा किंवा निश्चित परिणाम साधणारा असला पाहिजे. वाचकांच्या मनावर निश्चित परिणाम करणें हें प्रत्येक कवितेचें ध्येय असल्यामुळें 'अखेर साधणें' हें इतर गोष्टीप्रमाणें काव्यांतहि महत्त्वाचें ठरतें. 'सतारीचे

बोल' या कवितेंत, संगीतानें विविध वृत्तींची निर्मिति होऊन शेवटीं शांत रसांत त्याची परिणति होते हें दाखवायचें असल्यामुळें कवीनें शेवटीं शांत रसांत त्यांचा शेवट केला आहे. नदीरूपी प्रियेला भेटावयास उत्सुक असलेल्या डोहानें शेवटीं 'अजुनि वैशाख संपेना हन्त' असें आक्रंदन करावें हेंच स्वाभाविक. माधव जूलिअन यांनीं 'गज्जलांजलीं'तील पुष्कळशा गज्जलांचा समारोप फार चांगल्या तऱ्हेनें साधला आहे. 'प्रेमाचा उदय' या गज्जलांतील नायक आपल्या मनांत उदित झालेल्या प्रीतीचें केव्हां ना केव्हां तरी साफल्य होईल हा विश्वास उराशीं बाळगून आहे,. ही श्रद्धा इतरांना कदाचित् पटणार नाहीं म्हणून तो शेवटीं म्हणतो,

" व्यवहारकोविद लोकहो, श्रद्धा तुम्हांस न ही पटे
अपुले हिशेब करा सुखें, गणुनी खुळा मज जा हंसा !"
(गज्जलांजलि पृ. ३०)

या ओळीमुळें नायकाची श्रद्धा भोळसर नसून ती डोळस व पक्की आहे हें स्पष्ट होतें.

दुसऱ्या एका गज्जलांत कवीनें नायिकेची वंचनाप्रियता, तिचें बुद्धिचातुर्य, व नायकाची फसवणूक करण्यांत तिला वाटणारी मौज स्पष्ट करण्यासाठीं खालील ओळी लिहिल्या आहेत,

" याचेंहि काय तुला सखे ? उलटी मजाच दिसेल कीं !
'वणवा न तो दीपावली !' म्हणतात, जे वसती दुरी
कुणि हाच गज्जल दावितां म्हणशील वेळुाने मान तूं
म्हणती वृथा न कवी तया किती भावनोत्कट माधुरी !"
(गज्जलांजलि पृ.२९)

शेवटच्या दोन ओळींनीं नायिकेच्या स्वभावावर किती विदारक प्रकाश पाडला आहे ! जातां जातां त्याला वास्तवाचा मिळालेला स्पर्शहि तितकाच हृद्य आहे.

सांकेतिक शेवट.

शेवट हा विषयानुरूप आहे कीं नाहीं हें पाहणेंहि आवश्यक असतें. कवीच्या मनांत कांहीं वेळां करुण, कांहीं वेळां वीर तर कांहीं वेळां हास्य-रसाचा उठाव करावयाचें असतें. या दृष्टीनें ठराविक पद्धतीनेंच पण विशिष्ट हेतूप्रमाणें वेगवेगळे शेवट असलेल्या पुढील कांहीं कविता पहा:--

" मग मातापुत्रांवरि त्या । तरु ढाळिति कोमळ पानें
ढाळिती लता निज सुमनें । पशुपक्षिहि रडती गानें
दशदिशा दगडही कढती । मन दुभंगुनी शोकानें "

— (गोविंदाग्रज—राजहंस)

" संपला इथें इतिहास—शिवरायाच्या राज्याचा !
आतां न राहिला काळ—मर्दांनी पोवाड्याचा !
आटला झरा येथून — चैतन्ययुक्त वाणीचा !
अष्टयाचें तरि मैदान—स्फूर्तिप्रद गातें गान ! आठवतो तेथिल अझुन—
वृक्षलता पाषाणाला—गोकलखां लढनवाला "

(माधव—गोकलखां)

" दगडांवर दिसातिल अजुनि तेथल्या टाचा
ओढ्यांत तरंगे अजुनि रंग रक्ताचा
क्षितिजावर उठतो अजुनि मेघ मातीचा
अद्याप विराणी कुणि वाऱ्यावर गात
वेडात मराठे वीर दौडले सात ! "

(कुसुमाग्रज—सात)

" निघतील इथें शाहीर
लववितील माना वीर,
तरु झरे ढाळितील नीर,
ह्या दगडां फुटतिल जिभा कथाया कथा सकळ काळीं ! "

(भा. रा. तांबे—झांशीवाली)

" करूं नका गलबला अगदीं । झोपला असे हा वीर !
जन्मांत असा पहिल्यानें । पहुडला शांत गंभीर !
राहणें जितें तरि मागें । व्हा दोन पावलें दूर !
हा बसेल मानगुटीला ! ना तरी होऊनी पीर !

(केशवकुमार--कादरखां)

कवितेच्या शेवटीं कवि हा रसिकाचा तात्पुरता निरोप घेत असल्यामुळें तो निरोपप्रसंग परिणामकारक झाला पाहिजे. प्रिय व्यक्तीचा निरोप घेतल्यानंतर ज्याप्रमाणें त्याच्या स्मृति आपल्या मनांत रेंगाळत राहतात त्याप्रमाणें काव्यवाचनानंतर त्या कवितेंतील चरण आपल्या मनांत घोळत राहिले पाहिजेत.

बैठक

काव्याच्या रचनेंतील सर्व साधारण अंगांचा आपण येथवर विचार केला. पुष्कळदां कवीला विषयाप्रमाणें आपल्या काव्याची मांडणी बदलावी लागते. एकाच पद्धतीनें सर्व विषय मांडल्यास तें लेखन परिणामकारक होत नाहीं. त्याकरितां त्याला वेगवेगळी बैठक (Pose) घ्यावी लागते. एकनाथांना जीवशीव संबंध, षड्‌विकारांचा परिणाम इत्यादींविषयीं वाचकांना माहिती सांगावयाची होती पण ती साध्या भाषेत न सांगतां

" कसबे कायापूर, लांबी साडेतीन गांव
तीनशें साठ पेठा, तेथें नांदति उमराव
चौदा चौक, दहा रस्ते बसविले अपूर्व
दिली धन्यानें सनद शिवाजीपंतांच्या नांवें
शिवाजीपंतानें जिवाजी ठेविला दिवाण
साही षड्‌विकार त्यासी मिळाले मन "

इत्यादीप्रकारें " अर्जदारतांच्या स्वरूपांत त्यांनीं ही माहिती सांगितली आहे. त्यामुळें त्याला एक प्रकारचें नावीन्य येऊन शिवाय त्याची परिणामकारकता वाढली आहे. त्यांनीं आपलीं भारुडें याचकरितां लिहिलीं असावींत. ज्ञानेश्वरांच्या घोंगडीच्या अभंगांतहि हाच प्रकार आहे.

'केकावलि' लिहितांना मोरोपंतांनीं घेतलेल्या वकिली बैठकीमुळें तिची हृदयंगमता कितीतरी वाढली आहे. शिवरामपंतांच्या 'शिवाजीची एकरात्र' 'स्वराज्यंजनाची भाऊबंदकी' 'भासाची भवितव्यता' इ. गद्यलेखात अशाच तऱ्हेची वेगवेगळ्या भूमिकेची बैठक घेतलेली दिसते. ताम्बयांना खरोखरीच कसलें तरी गंभीर कोडें पडलेलें आहे म्हणून त्यांनीं 'कुणि कोडें माझें उकलिल कां?' असा प्रश्न विचारला नाहीं किंवा गडकऱ्यांना 'गुलाबी कोडें' स्वतःच उकलतां आलें नसतें असें नव्हे. वर्ण्य विषयाची परिणामकारकता वाढविण्याकरितां कवींनीं जाणून बुजून घेतलेलें हें सोंग आहे. याची जाणीव रसिकांना असते व यांतच त्याची खरी गंमत आहे.

मांडणीच्या विविधतेची आवश्यकता

काहीं विषय विशिष्ट पद्धतीनें मांडले तरच त्यांचा परिणाम अधिक वाढतो. उदा. आपण ताम्बयांची 'विजली जशि चमके स्वारी!' ही कविता घेऊं. कवितेचा वर्ण्य विषय पत्नीनें आपल्या पतीच्या पराक्रमाचा केलेला कौतुकात्मक गौरव हा आहे. एक पत्नी आपल्या पतीच्या गुणांचें सरळ वर्णन करते असें दाखविण्यापेक्षां कवीनें, ती स्त्री प्रत्यक्ष युद्धप्रसंग पाहते आहे, असें दाखविलें आहे. सैन्याच्या हालचालींच्या व समरभूमीच्या देखाव्यानें तिच्या मनात निर्माण झालेल्या भावनांचें चित्रण नाट्यात्मक पद्धतीनें केल्यामुळें कवितेच्या परिणामकारकतेंत भर पडली आहे.

यशवंतांच्या 'आशीर्वाद' या कवितेचा विषय दुर्दैवी माणसाची मनःस्थिति हा आहे. दुर्दैवी माणसाच्या भावनांचें प्रत्यक्ष पद्धतीनें वर्णन करण्यापेक्षा आशीर्वाद मागण्यासाठीं जवळ आलेल्या पुत्राला किंवा पुत्रतुल्य व्यक्तीला 'तुज द्याया आशीर्वादा मीं उचलूं केवि हात?' असें म्हणून आपल्या मनातील व्यथेला ती व्यक्ति वाट करून देते, असें दाखविल्यानें ती कविता अधिक उत्कट झाली आहे.

अशा तऱ्हेनें मनांतील आशय व्यक्त करण्यासाठीं कवि ज्या विविध पद्धति वापरतो त्यांतूनच विविध काव्यप्रकार निर्माण झाले आहेत.

भावगीत, नाट्यगीत, वर्णनात्मक इ. जे प्रकार काव्याचे होतात त्याचें कारण हेंच. पूर्वी काव्याचें क्षेत्र मर्यादित असल्यामुळें महाकाव्य, खंड-काव्य इ. मर्यादित काव्यप्रकार होते. पण आधुनिक काव्यवाङ्मयाचें क्षेत्र विस्तृत झाल्यानें व परकीय वाङ्मयाच्या व्यासंगानें आधुनिक मराठींत अनेक तंत्रप्रकार व काव्यप्रकार रूढ झाले आहेत. फार्सी गज्जल व रुबाया, जपानी कणिका, इंग्रजी सुनीत इ. सारखे बरेच काव्य-प्रकार परकीय भाषांतून आलेले आहेत.

या वेगवेगळ्या काव्यप्रकारांचें तंत्र वेगवेगळें असतें. प्रत्येक प्रकाराच्या कांहीं मर्यादाहि असतात. उदा० सुनीत घ्या. तें चौदा ओळींचेंच असलें पाहिजे, त्याचें वृत्त शार्दूलविक्रीडितच पाहिजे, इ. अनेक बंधनें सुनीतलेखकाला पाळावीं लागतात. हीं बंधनें जर रसग्रहण-कर्त्यास माहिती नसतील तर कवीच्या कौशल्याचा संपूर्ण प्रत्यय त्याला येणार नाहीं. म्हणून त्यानें काव्यप्रकारांचा अभ्यास करणें आवश्यक आहे.

काव्य प्रकार : : १.

कवि आपल्या विषयाची इष्ट परिणाम साधण्यासाठीं विशिष्ट प्रकारानें मांडणी करीत असतो. त्यामुळें वेगवेगळे काव्यप्रकार निर्माण होतात. हें सर्व कवि नेहमींच हेतुपुरस्सर करीत असतो असें नव्हे, कांहीं वेळां काव्य हें विशिष्ट स्वरूप घेऊनच कविमनांतून व्यक्त होत असतें. शिवाय काव्याचे अभ्यासक अभ्यासाच्या सोईसाठीं काव्याचें वर्गीकरण करीत असतात तें वेगळेंच. सर्व काव्याचें अंतिम स्वरूप जरी एकजिनसी असलें तरी असे भेद करणें अभ्यासाच्या दृष्टीनें सोईचें असतें. आणि ही पद्धति केवळ काव्यांतच नव्हे तर सर्व शास्त्रांत व कलांत उपयोजिलेली आढळते. केवळ कलेचा विचार केला तरी चित्र, संगीत व नृत्य यांचे, तैल-चित्र, व्यंगचित्र, रेखाचित्र; तराणा, ठुंबरी, कवाली; तांडव, कथाकली, लास्य इ. वेगवेगळे प्रकार आढळतात.

नाटक, कादंबरीसारख्या काव्येतर ललित वाङ्मयांतहि हें वर्गीकरण आढळतें. प्रकरण, शोकांतिका, सुखांतिका किंवा एकांकिका इ. नाटकाचे प्रकार किंवा आत्मचरित्रात्मक, पत्रात्मक, मनोविश्लेषणात्मक, ऐतिहासिक, सामाजिक इ. कादंबरीचे भेद हे मांडणीप्रमाणें किंवा विषयाप्रमाणें केलेलें वर्गीकरणच सूचित करीत नाहींत काय ?

इतर क्षेत्रांतील वर्गीकरणाचें हें तत्त्व काव्यांतहि अवलंबिलेलें असतें. प्राचीन काळापासून महाकाव्य, खंडकाव्य, चंपू, आख्यानें, भारुडें, पोवाडे, लावण्या इ. काव्याचे विविध प्रकार चालू आहेत. प्रत्येक क्षेत्रांत नवेनवे प्रयोग सतत होत राहणें हें जिवंतपणाचें व प्रगतीचें एक लक्षण मानण्यांत येतें. काव्यवाङ्मयांतहि असे प्रयोग नित्य होत आले व कालानुसार पुढेंहि ते होत राहतील. महाकाव्यापासून कणिका किंवा क्षणिकापर्यंत जे अनंत काव्यप्रकार आज मराठींत आढळून येतात त्यांच्या बुडाशीं हीच प्रवृत्ति दिसते. विषयाच्या नावीन्याप्रमाणें त्याचें तंत्रहि बदलतें. पूर्वीपेक्षां हल्लींच्या काव्यांत अनेक प्रकार अधिक आढळतात, याचें कारण इंग्रजीसारख्या समृद्ध भाषेचें अध्ययन. इंग्रजीच्या अध्ययनानें सर्वच बाबतींत तंत्रबद्धता आली आणि तीमधून कांहीं काव्यप्रकार आपल्याकडे आले व कांहीं मांडणीच्या सोयीसाठीं व कांहीं नावीन्याच्या हौसेमधून निर्माण झाले. काव्येतर वाङ्मयप्रकारांतील चांगल्या गोष्टींचा उपयोग काव्यासाठी करण्याच्या कल्पनेमधूनहि कांहीं काव्यप्रकार जन्माला आले असावेत. 'नाटक' या वाङ्मयप्रकारांतील घटनात्मकता व संवादचातुर्य यांचा उपयोग काव्यांत करणें कांही ठिकाणीं इष्ट वाटल्यानें ' नाट्यकाव्य ' निर्माण झालें. कादंबरींतील आकर्षक निवेदनपद्धतीचा उपयोग काव्यांत करण्याची हौस कथाकाव्यांत भागवितां येऊं लागली. कांहीं घटना, प्रसंग वा भावना विशिष्ट पद्धतीनें सांगितल्या तरच त्या यशस्वी होतात. आणि यामुळें नवीन काव्यप्रकार जन्माला येतात.

काव्यप्रकार अंतर्गत गरजेमधून जन्माला येतो व मागाहून त्याचीं लक्षणें बांधून त्यासारखें काव्यलेखन केलें जातें. रामायण–महाभारतासारखीं प्रदीर्घ काव्यें आधीं निर्माण झालीं व मग त्यांचें स्वरूप पाहून

'महाकाव्या'चें लक्षण ठरविण्यांत आलें. कांहीं काव्यप्रकार विशिष्ट कालांत जन्माला येतात व गरज संपली कीं मागें पडतात. महाकाव्य किंवा शाहिरी काव्य आजच्या युगांत मागें पडून त्रुटित भावगीतात्मक रचना आज कां रूढ झाली त्याची कारणमीमांसा मागें केली आहेच.

वर्गीकरणाचें तत्त्व.

काव्याचे जे अनंत प्रकार होतात त्याच्या मागचें तत्त्व कोणतें ? या प्रश्नाचा विचार करतांना असें दिसून येतें कीं, कोणत्याहि एकाच तत्त्वाप्रमाणें आजपर्यंत काव्याचें वर्गीकरण केलें गेलें नाहीं. जुन्या काव्यांतील, सूचकतेच्या कमी अधिक प्रमाणावर आधारलेली उत्तम, मध्यम व अधम ही काव्याची प्रतवारी किंवा विषयाकडे पाहण्याच्या कवीच्या दृष्टिकोनाप्रमाणें केलेलें आत्मनिष्ठ (Subjective) व वस्तुनिष्ठ (Objective) असें आधुनिक वर्गीकरण, स्थूल व अपुरें आहे. निरनिराळ्या काव्यप्रकारांतील साम्यभेद स्पष्ट होण्याच्या दृष्टीनें या वर्गीकरणाचा फारसा उपयोग नाहीं. सामान्यतः अभ्यासाच्या सोईसाठी काव्याचें विषयानुसारी वर्गीकरण करण्याची पद्धति बरीच रूढ आहे व या पद्धतीनें बरेच काव्यप्रकार कल्पिलेले आढळतात. सामाजिक, राष्ट्रीय, ऐतिहासिक, निसर्गविषयक, स्त्रीगीत, बालगीत, गोपगीत, गूढगुंजन, लोकगीत इ. जे काव्याचे प्रकार आहेत ते विषयाधिष्ठितच आहेत. काव्याच्या विषयानुरूप केलेल्या अशा वर्गीकरणाच्या वेळीं किंवा त्या प्रकारचें काव्य वाचतांना तें एका विशिष्ट दृष्टीनें वाचावें लागतें.

स्त्रीगीत

उदाहरणार्थ, स्त्रीगीतांमध्यें आलेली भावना ही स्त्रीसुलभ आहे कीं नाहीं हें पाहिलें पाहिजे. पूर्वी स्त्रीपुरुषांत सामाजिक दृष्ट्या बराच भेद असल्यामुळें स्त्रियांच्या भावनांना व विचारांना एक वेगळें क्षेत्र होतें. त्याचें प्रतिबिंब भोंडल्याच्या किंवा झोंपाळ्यावरील गाण्यांत प्रतिबिंबित झालेलें आढळतें. आधुनिक काळांत परिस्थिति व शिक्षण इ. मुळें स्त्रीपुरुषांतील अस्वाभाविक असें अंतर बरेंच कमी होऊं लागलें आहे व तें शक्य तितकें

कमी होणें इष्टहि आहे,तरी मातृत्वासारख्या स्त्रियापुरत्याच मर्यादित असलेल्या भावनांचा आविष्कार यापुढेंहि होत राहणारच. स्त्रियांनीं लिहिलेलीं सर्व गीतें ' स्त्रीगीतें ' होत नाहींत, किंवा बाई, सखे, गडे गऽ यांसारख्या शब्दांची पेरणी केल्यानेंहि तें स्त्रीगीत ठरत नाहीं. स्त्रीगीत पुरुषकविहि लिहूं शकतो. जेथें स्त्रियांच्या भूमिकेमधून स्त्रियांच्या भाषेत त्यांचे विचार व भावना मांडण्याचा प्रयत्न झालेला असतो तेथेंच तें स्त्रीगीत होतें. साने गुरुजींनी संपादिलेला स्त्रीजीवनविषयक गीतांचा संग्रह या दृष्टीनें पाहण्यासारखा आहे. भावनेचा कोमलपणा, अकृत्रिमपणा व घरगुती वातावरण यामुळें स्त्री–गीत विशेष आकर्षक वाटतें. तांबे यांची 'माहेरची आठवण ' किंवा ' स्फुट ओव्या ' स्त्रीगीत या दृष्टीनें पाहतां यशस्वी ठरल्या आहेत. यशवंतांची ' मातृपदाविण ' ही कविता किंवा मायदेवांच्या ' गाई घरा आल्या', 'चिमण्या चंद्रा', इ. कवितांचा अंतर्भाव स्त्रीगीतांतच होतो. स्त्रीगीतांप्रमाणें शिशुगीत हें विषयानुसारी वर्गीकरणांतूनच आलें.

शिशुगीत

विषयानुरूप अशा काव्याला त्या विषयामुळें पडणारीं सर्व बंधनें पाळावी लागतात. ' शिशुगीतें ' लिहितांना मुलांचें मानसशास्त्र विचारांत घेऊन ती लिहिलीं आहेत किंवा नाहीं हें पाहावें लागतें. पुष्कळदां ' Child is the father of man ' यासारखें प्रौढांचें तत्त्वज्ञान सांगण्याकरितां बालकांचा निमित्तमात्र उपयोग केलेला असतो. अशा प्रकारच्या पण मुलांना उद्देशून लिहिलेल्या कवितांचा अंतर्भाव शिशुगीतांत करतां येणार नाहीं. प्राचीन काव्यवाङ्मयांत क्वचित स्वभावोक्तिसाठीं मुलांच्या रूपक्रियांचें वर्णन केलेलें आढळतें. कारण स्वभावोक्तीचें तें एक अंग गणलें जात होतें. कालिदासाच्या शाकुंतलांत मुलाचें आलेलें वर्णन वाचून गटेसारखा कवि आनंदानें बेहोष झाल्याचें सर्वपरिचित आहेच. श्रीकृष्णाच्या गोकुळांतील लीला वर्णन करण्याच्या निमित्तानें ज्या बालक्रीडा आलेल्या आहेत, किंवा ' बालक बापाच्या ताटीं रिघे । आणि

बापातोंचि जेववूं लागे' अशासारखे आलेले दृष्टांत जर सोडले तर शिशूं-वर आधारलेलें असें वाङ्मय फारसें नाहीं. केशवसुतांच्या कवितेंतसुद्धां 'प्रौढत्वीं निज शैशवास जपण्या'चा फक्त उल्लेख आहे. 'तान्हा बाळाचि राहतों तर किती होतें बरें तें अहा' किंवा 'आईला बाळया बदला कुतुकानें उत्सुकलेला' यासारख्या उल्लेखापलीकडे भावनेला स्थान नाहीं. शिक्षणशास्त्राच्या निमित्तानें बालमनाचें जसजसें अधिक संशोधन होऊं लागलें तसतसें शिशुगीतांना वाङ्मयांत महत्त्वाचें, प्रतिष्ठेचें स्थान प्राप्त होऊं लागलें. शिशूंची बोबडी भाषा व त्यांचे विचार, त्यांची कल्पना-प्रियता, त्यांना असलेली अद्भुताची आवड, त्यांचे खेळ, आवडीनिवडी छंदांचें किंवा तालांचें त्यांना असलेलें विशेष आकर्षण या बाबींचा विचार होऊन शिशुगीतें निर्माण होऊं लागलीं. आधुनिक काळांत दत्त कवींना यशस्वी बालगीतें लिहिण्याचा पाहिला मान देण्यास हरकत नाही. त्यांच्या 'शाहणी बाहुली' 'गडे तूं बोलत कां नाही ?' इ. कविता प्रसिद्ध आहेत. बाल-कवींनींहि कांहीं गीतें बालांकरितां लिहिलेली आहेत. रे. टिळक हे जरी फुलामुलांचे कवि असले तरीं त्यांनी या प्रकारचीं बालगीतें लिहिलेलीं नाहींत. आधुनिक कालांत मायदेवांनीं या प्रकारची गीतें लिहिण्याचा बराच प्रयत्न केलेला आहे. पण तीं कांहींशीं कृत्रिम व यांत्रिक पद्धतीनें रचल्यासारखीं वाटतात. त्यापेक्षां माधव ज्यूलिअन यांनी लिहिलेली बालगीतें हीं संख्येनें अल्प पण गुणांनीं अधिक यशस्वी वाटतात. त्यांच्या 'भातुकलीचें गाणें' 'माझी बाहुली' 'आगगाडी' इ. कविता प्रसिद्ध आहेत. नुकत्याच जन्मलेल्या आपल्या नवीन भावाला पाहून एक मुलगा म्हणतो,

"आळशी हा अजूनहि कसा निजला ?
आंघोळीला उठविती मात्र मजला
शेगडीची ऊब याला, झोपे सारखा,
जागवाया गुदगुली याला करूं कां ?
किलकिल्या डोळ्यांनीं हा कुठें बघतो ?
बघ मला बघून हा कसा हंसतो !

देऊं याला सांज्यांतून थोडासा खाऊ ?
दे ग माझ्या मांडीवर धाकुला भाऊ ! ”

(नवीन भाऊ)

हे उद्गार लहान मुलाच्या दृष्टीनें अत्यंत स्वाभाविक असल्यामुळें ते आपल्याला हृद्य वाटतात. स्वाभाविकता हा अशा प्रकारच्या गीतांचा प्राण असतो. प्रस्तुत कवितेंतील पूर्वार्ध जेवढा स्वाभाविक आहे तेवढा उत्तरार्ध वाटत नाहीं. कारण बाळ घरीं कसा येतो ? या प्रश्नाला

“ भूक जशी लागूनहि नच दिसते
हृदयांत बाळ तसें माझें असतें ”

हें आईनें दिलेलें उत्तर त्या मुलाच्या आकलनशक्तिच्या पलीकडील आहे. भाषा, वातावरण, विचार, मांडणी या दृष्टीनें ज्या प्रमाणांत स्वाभाविकता असेल त्याप्रमाणांत या प्रकारचें वाङ्मय अधिक यशस्वी होतें.

जानपद गीत

आजकाल अनेक प्रकारचें जानपद वाङ्मय निर्माण होत आहे. कथा, कादंबरी, गीतें, बोलपट या द्वारा जानपद जीवनाचें चित्रण होत आहे. परंतु प्रा. माटे याचें ‘उपेक्षितांचें अंतरंग’ किंवा श्री. व्यंकटेश माडगूळकर याची ‘ माणदेशी माणसें ’ यांसारखे कथासंग्रह सोडले तर ग्रामीण जीवनाचें चित्रण अद्यापि यशस्वी रीतीनें फारसें झालें नाहीं. जानपदगीतें हा काव्यप्रकारहि वरील विधानाला अपवाद नाहीं. केवळ न्याहरी, भलरी, शिवार, वंगाळ, वाइळ असल्या शब्दांच्या पेरणीनें चांगलें जानपदगीत निर्माण होत नाहीं. चंद्रशेखरासारख्या रचनाकुशल कवीनें ‘ उपवंड गुपित ’ सारखीं जानपदजीवनावर खंडकाव्यें लिहिलीं. यशवंत, विशेषतः गिरीश यांनीं आपल्या काव्यांतून जानपद जीवनाचें चित्रण करण्याचा प्रयत्न केला व ‘सुगी’ सारखे जानपदगीतांचे संग्रहहि निघाले. पण या सर्व पसाऱ्यांत खऱ्याखुऱ्या जानपदजीवनाचे सुवर्णकण फार थोडे आढळतात. सुशिक्षित भावनाच ग्रामीण वेषांत

वावरतांना दिसते. असल्या विषयाधिष्ठित काव्यप्रकारांच्या बाबतींत रसिकानें स्वाभाविकतेची कसोटी मुख्यत: वापरली पाहिजे. विषयानुरूप झालेल्या काव्याचे प्रकार कितीहि वाढवितां येतील. त्या सर्वांचा विचार येथें करणें शक्य नाहीं. शिवाय याप्रकारचें वर्गीकरण हें तेवढें महत्त्वाचें आहे असेंहि नाहीं.

एखाद्या कवीच्या काव्याच्या अभ्यासाला रचना-कालानुसार केलेल्या वर्गीकरणाप्रमाणें विषयाधिष्ठित वर्गीकरण उपयुक्त असलें तरी या पद्धतीनें काव्यप्रकार कल्पिल्यास ते अनंत होतील. कारण काव्याचे विषय अनंत आहेत. शिवाय केवळ विशिष्ट विषयाप्रमाणें झालेल्या काव्यप्रकाराचा विचार करतांना त्याचें एक अगदीं वेगळें तंत्र होतें असेंहि नाहीं. उदा. स्त्रीगीत, बालगीत किंवा जानपदगीत घ्या. स्त्रीगीताची भाषा ही स्त्रियांना शोभेल अशी असावी. स्त्रियांचे विषय कल्पना किंवा विचार स्त्रियांना शोभतील या पद्धतीनें लिहिलेले असावेत असा या काव्यप्रकाराबाबत जो दंडक घालून देण्यांत येतो तोच बालगीत किंवा जानपदगीत यांनाहि लागू आहे. फार काय कोणत्याहि कवितेची भाषा, विचार व वृत्त विषयानुकूल असावेत या सामान्य सिद्धांतापेक्षां या वेगवेगळ्या विषयानुरोधी काव्यप्रकारांच्या बाबतींत अधिक कांहीं सांगण्यासारखें नसतेंच.

वर्गीकरणास मांडणीचें तत्त्व अधिक उपयोगी.

वेगळा काव्यप्रकार हा केवळ विषयानुसारी नसून तो प्रामुख्यानें मांडणीच्या तत्त्वावर अवलंबून असतो. विलापिका, उद्देशिका, नाट्यगीत, विडंबनकाव्य हे प्रकार या प्रकारचे आहेत. यांतहि नाट्यगीताला विशेष प्राधान्य असतें. नाट्यगीताचा विचार करतांना केवळ तें एक भावगीत आहे या दृष्टीनें विचार करून भागत नाहीं. त्यांत योजलेले संवाद, भाषा, प्रसंग इ. नाट्यमय पद्धतीनें कितपत रंगविले आहेत यावर त्या गीताचें यशापयश अवलंबून असतें. त्याचा अवश्य विचार केला पाहिजे. विडंबनकाव्याचा विचार करावयाचा झाल्यास त्याचें विशिष्ट रचनातंत्र ज्ञात असलें पाहिजे. विडंबनकाव्याचें रसग्रहण करण्यास खालील गोष्टींची स्थूल कां होईना माहिती पाहिजे;

विडंबनकाव्य

विडंबनकाव्यामध्यें विनोदनिर्मिति हा हेतु असला तरी सारेंच विनोदी काव्य विडंबनात्मक असतें असें नाहीं. विनोदी काव्याचा विडंबन हा एक प्रकार आहे. कोणत्या तरी लोकप्रिय कवितेची चाल, शब्द, मांडणी इ. घेऊन ती सर्व एखाद्या क्षुद्र विषयाला लावून दाखविल्यानें विडंबनकाव्य निर्माण होतें. विडंबनकाव्याचें संपूर्ण रहस्य समजण्यास ज्या मूळ कवितेचें तें विडंबन असतें ती कविता माहिती असणें आवश्यक असतें.

घनश्यामसुंदरा श्रीधरा गिरणोदय झाला
उठि लवकरि दिनपाळी......

(मर्ढेकर)

हे विडंबन समजण्यास

घनश्यामसुंदरा श्रीधरा अरुणोदय झाला
उठि लवकरि वनमाळी...

या होनाजी बाळाच्या भूपाळींतील ओळी माहिती असणें आवश्यक आहे. केशवकुमारांची 'पाहुणे' ही कविता समजण्यास केशवसुतांची 'दंवाचे थेंब' ही कविता माहिती पाहिजे, 'परिटास' ही कविता वाचतांना रे. टिळकांच्या 'पांखरास' या कवितेचा परिचय हवा, किंवा झेंडूच्या फुलांतील 'मनाचे श्लोक' म्हणतांना रामदासी मनाच्या श्लोकांचें ज्ञान असणें आवश्यक आहे. विडंबनाचा हेतु जीवनांतील कोणत्या तरी घटनेवर, स्वभावच्छटेवर, वागणुकींतील विक्षिप्तपणावर किंवा लेखनपद्धतीवर टीका करण्याचा असतो. मात्र ज्या कवितेचें तें विडंबन असतें त्या कवितेवरच टीका करण्याचा लेखकाचा नेहमीं हेतु असतो असें नाहीं. माधव ज्यूलिअन यांच्या लेखनशैलीवर टीका करण्यासाठीं अत्रेनीं 'श्यामलेस' ही कविता लिहिली, पण 'मनाचे श्लोक' लिहिण्यांत त्यांचा हेतु रामदासी श्लोकांवर टीका करण्याचा नसून विशिष्ट प्रकारच्या मानवी वृत्तीवर टीका करण्याचा आहे. विडंबनांत कोणत्या ना कोणत्या तरी गोष्टीवर रोख असतो हें

मात्र खरें आहे. या सर्वांची कल्पना असल्यासच विडंबनकाव्याचा आस्वाद घेतां येईल. म्हणून मांडणीप्रमाणें होणारे सर्व काव्यप्रकार व व त्यांचें तंत्र रसिकानें ज्ञात करून घेतलें पाहिजे.

वृत्तानुसारी काव्यप्रकार

विषय किंवा तंत्र यांच्याप्रमाणें कांहीं काव्यप्रकार वृत्तावर अधिष्ठित झालेले असतात. सुनीत, गज्जल, रुबाया, कणिका इ. काव्यप्रकार याप्रकारचे आहेत. वृत्ताप्रमाणें विषयाचेंहि बंधन त्यांना सांभाळावें लागतें. काव्याचा आस्वाद घेतांना या तंत्रप्रकाराचा अभ्यास रसिकानें केलेला असला पाहिजे, त्याशिवाय त्याला विशिष्ट तंत्रप्रकारांतील रचना-कौशल्याचा आनंद पूर्णपणें उपभोगतां येणार नाहीं. साऱ्याच काव्यप्रकारांचें मूल्यमापन एकाच दंडकानें केल्यास त्यांतील सूक्ष्म भेद व तदनुषंगिक सौंदर्य यांना रसिक पारखा होईल. सुनीतात्मक कविता वाचतांना कविता या दृष्टीनें जें सौंदर्य चाखावयाचें तें रसिकाला केव्हांहि चाखतां येईलच, पण त्या बरोबरच 'सुनीत' या काव्यप्रकारांत असलेलें ओळींचें, यमकांचें, वृत्ताचें व विषयाचें बंधन व त्यांचें एकंदर स्वरूप त्याला ज्ञात असल्यास सुनीताचीं बंधनें सांभाळून केलेल्या कौशल्यपूर्ण आविष्काराचें त्याला अधिक कौतुक वाटेल व त्याच्या आनंदांत खचित भर पडेल.

तंत्रभेदामुळें मांडणींत होणारा बदल.

प्रत्येक कला व तिचे प्रकार रसिकाच्या मनांत कांहीं निश्चित व विशिष्ट अपेक्षा निर्माण करतात. म्हणून खरा रसिक या विशिष्ट कला-प्रकाराकडे विशिष्ट अपेक्षेनें पाहात असतो. या अपेक्षांच्या साफल्यावरच्च रसिकाच्या मनाचें समाधान व त्या कलाप्रकाराचें यश अवलंबून असतें. विषय एकच, पण कादंबरींतून, नाटकांतून, लघुकथेंतून किंवा काव्याच्या निरनिराळया प्रकारांतून मांडला कीं, प्रत्येक कलाप्रकाराप्रमाणें रसिकाच्या त्या विषयासंबंधींच्या अपेक्षा बदलतात. खालीं एक कविता दिली आहे. तिच्या मांडणीच्या प्रकारांत बदल झाल्यानें आपल्या अपेक्षा कशा बदलतात तें पहा,

जाणीव

सांध्य रमानें रंगत रंगत
अवकाशाचें अंतर उजळत
तूं आणिक मी बसून तेथें
सहजच सारें वाटत नव्हतें
उमजत नव्हतें हें कीं तें वा
होती प्रीती, परंतु तेव्हां

वाहत होता कोमल वारा
उमटत होता एकच तारा
बोलत होतों सहजच कांहीं
त्या दिवशीं पण तुला, मलाही,
ती तर, सजणे, होती प्रीती !
जाणिव नव्हती, जाणिव नव्हती.

दैवगतीनें वाहत वाहत
असेच आलों वय अनपेक्षित
पुन्हां तूं नि मी बसलों येथें;
सहजच वाटत नाहीं पण तें
अजाण होतों मागें आपण
उरली आहे आज, सखे, पण

अनेक वर्षानंतर सजणी,
आपण दोघे एक ठिकाणीं !
बोललीस तूं, मी पण कांहीं:
आज खरोखर मला, तुलाही
नव्हती जाणिव, होती प्रीती
जाणिव नुसती, जाणिव नुसती!

— ना. घ. देशपांडे.

प्रेम असतें त्या वेळेला त्याची जाणीव नसते व जाणीव येते त्यावेळेला प्रीतिसाफल्य शक्य नसतें हा कांहीं प्रेमिकांच्या बाबतींत येणारा विचित्र अनुभव कवीला येथें ग्रथित करावयाचा आहे. प्रस्तुत भावगीत वाचतांना त्यानें आपल्या मनांतील ही इष्ट भावना कितपत यशस्वी रीतीनें व्यक्त केली आहे एवढेंच आपण पाहतों पण याच भावगीताचें सुनीतांत रूपांतर केलें तर तें साधारणपणें खालीलप्रमाणें होईल.

" संध्याकाळची वेळ होती. वारा मंदपणानें वाहात होता.
अवकाशाचें अंतर उजळित आकाशांत एकच तारा लुकलुकत होता.
अंवतीभंवतीं कोणी नव्हतें; फक्त तूं आणि मीच होतों.
आपण कसल्या तरी विषयावर सहज बोलत होतों,
पण त्या दिवशींचें आपलें बोलणें आपणा दोघानाहि सहज वाटत नव्हतें.
एका नवीन अनुभूतीची अस्पष्ट चाहूल दोघांच्याहि हृदयांत उमटत होती.

परंतु ती चाहूल कसली आहे याची आपणा दोघांनाहि जाणीव नव्हती.
यानंतर आपली भेट झाली नाहीं, मध्यंतरीं बराच काळ लोटला.
अनेक स्थित्यंतरें आपल्या जीवनांत आलीं आणि गेलीं.
एके दिवशीं दैवगतीनें अनपेक्षितपणें आपली पुनर्भेट झाली.
पूर्वीच्याच ठिकाणीं आपण पुन्हां बोलत बसलों. आणि
मागच्या घटनेची स्मृति होऊन अकस्मात् सर्व गोष्टींची जाणीव आली.
प्रीति होती त्या वेळेला तिची जाणिव नव्हती.
आणि आज जाणीव आली पण प्रीति? हाय! ती मात्र लुप्त झाली!

यासारखा आशय कवीला शार्दूलविक्रीडितांत बसवावा लागेल, व सुनीतरचनेला अनुरूप असा यमकांचा क्रम त्याला ठेवावा लागेल, आणि 'सुनीत' या दृष्टीनें या कवितेचा विचार करतांना कवीनें हें सर्व योग्य तऱ्हेनें केलें आहे किंवा नाहीं हें रसिकाला पहावें लागेल. प्रीति होती पण जाणीव नव्हती हा उल्लेख मूळ कवितेंत कवितेच्या मध्येंच आला आहे. पण सुनीताला आवश्यक असलेली कलाटणी देण्यासाठीं त्या गोष्टीचा उल्लेख शेवटीं करावा लागला आहे.

हीच भावना नाट्यगीतांतून व्यक्त करावयाची झाल्यास कवीला अनेक वर्षांनंतर नायकनायिकांची अकस्मात भेट होते या घटनेपासून सुरवात करावी लागेल व त्या दोघांच्या संवादांतून खालील आशय येईल.

कालांतरानें होणारी आकस्मिक भेट व त्या भेटीमुळें वाटणारें आश्चर्य, दोघांत घडून आलेल्या बदलामुळें झालेली मनाची चमत्कारिक स्थिति, पूर्वीच्या स्मृतीनें होणारी जाणीव, पूर्वीच्या व आतांच्या स्थितीची तुलना, या स्थित्यंतराला उद्देशून दोघांचे निघणारे उद्गार, प्रीति होती त्यावेळीं जाणीव नव्हती व जाणीव आली त्यावेळीं प्रीति नसावी या विचित्र नियतीला दोघांनीं दिलेला दोष, याला उपाय नसल्यामुळें परस्परांनीं परस्परांचें सांत्वन करण्याचा केलेला निष्फळ प्रयत्न व शेवटीं सखेद अंतःकरणानें घेतलेला निरोप हा सर्व भाग नाट्यगीतांत येऊं शकेल. दोघांच्या चेहेऱ्यावरील भाव, जड अंतःकरणानें होणारें त्यांचें संभाषण, निरोप घेतांना त्यांची झालेली व्याकुळ स्थिति, त्यांच्या हालचाली, यांचें एक मूर्तिमंत

चित्र कवीला नाट्यगीतांत उभें करावें लागेल. या सर्वांची भावगीताला जरूरी नसल्यामुळें वरील भावगीतांत त्या आलेल्या नाहींत. एखादी भावना, विचार किंवा कल्पना उत्कटपणें व आकर्षक पद्धतीनें मांडणें एवढेंच भावगीतांचें प्रयोजन असतें. आणि तें साधलें कीं, भावगीत-रचनेचें कार्य संपतें.

पण समजा, या विषयावर कादंबरी लिहिण्याची प्रेरणा एखाद्या लेखकाला होऊन त्यानें ती तशी लिहिली तर ती कादंबरी वाचतांना प्रस्तुत कवितेमध्यें जी त्रुटितता व सूचकता आहे व रसिकाच्या कल्पनेवर मधले धागे जुळविण्याची जी कामगिरी कवीनें सोपविलेली आहे तशी ती कादंबरीकारानेंहि वाचकावर सोपविल्यास तें आपल्याला मान्य होणार नाहीं. काव्यांत जी गोष्ट आपण आनंदानें मान्य करतों तीच गोष्ट कादंबरींत मात्र आपणांस खपेनाशी होते याचें कारण, प्रत्येक वाङ्मय-प्रकारापासून आपल्या भिन्नभिन्न अपेक्षा असतात हें होय. त्यांची पूर्तता करणें हें कलावंतांचें काम असतें. प्रस्तुत विषयावरील कादंबरी वाचतांना या व्यक्ति कोठल्या; त्यांची भेट कोठें, कशी व केव्हां झाली; त्यांचें परस्परांवर प्रेम जडण्यास कोणत्या घटना कारणीभूत झाल्या; त्यांची परिस्थिति, शिक्षण, संस्कार व रूप कोणत्या प्रकारचें होतें, त्यांच्या प्रेमसाफल्याच्या आड नेमकी कोणती गोष्ट आली? पुढें त्यांची कालांतरानें गांठ कोठें पडली? त्यावेळीं त्यांच्या मनांत निश्चित अशा कोणत्या भावना आल्या? या सर्वांचा बारीक तपशील, सूक्ष्म व विस्तृत वर्णनें, अनेक घटना व त्यांचे दुवे, स्वभावाच्या खाचाखोचा इ. चा सविस्तर वृत्तांत कादंबरीकारानें द्यावा अशी आपली अपेक्षा असते. आणि या अपेक्षापूर्तीवरच त्या वाङ्मयप्रकाराचें यश अवलंबून असतें.

कलास्वाद घेतांना लक्षांत घ्यावयाच्या गोष्टी.

म्हणून कलास्वाद घेतांना त्या कलेचीं अंगोपांगें, तिचें स्वरूप, तिचा प्रकार, त्या प्रकाराचीं वैशिष्ट्यें, त्या वैशिष्ट्यांतून निर्माण होणाऱ्या अपेक्षा या साऱ्यांची कल्पना रसिकाला निश्चितपणें व योग्य प्रकारें असली पाहिजे. प्रस्तुत आपल्याला काव्यकलेचा आस्वाद कसा घ्यावा

यापुरताच विचार करावयाचा होता म्हणून काव्यकलेच्या अंगोपांगांचा, स्वरूपाचा व प्रकाराचा कांहींसा विचार आतांपर्यंत केला. त्याचा निष्कर्ष असा कीं, कवितेविषयीं आरंभीं सांगितलेले गैरसमज दूर होऊन काव्याचा रसास्वाद चांगल्या तऱ्हेनें घेण्यास काव्यकलेचें एकंदर स्वरूप, इतर कलांशीं असलेले तिचे संबंध, इतर कला व काव्यकला यांच्यांतील साम्य-भेद, काव्याचें खास प्रयोजन, त्या प्रयोजनांच्या सिद्धयर्थ कवीनें योजलेली लेखनशैली, कवीचा काल, कवीचें चरित्र, त्याची भूमिका, काव्याच्या बाह्यांगांत अंतर्भूत होणाऱ्या वृत्त, अलंकार, भाषा, गुणदोष, ध्वनि, औचित्य इ. ची माहिती, काव्याच्या अंतरंगस्वरूपाचें-रसाचें-ज्ञान, भावनेशीं कल्पना व विचार यांचे असलेले संबंध, त्याचप्रमाणें कवीनें आपल्या हेतूच्या पूर्ततेसाठीं अभिप्रेत विषयाची केलेली मांडणी, त्याच्या लेखनाची बैठक, त्यानें रंगविलेलीं वर्णनें व वातावरण, आरंभ व शेवट करण्यांत दाखविलेली कलात्मकता, मथळयांचें औचित्य, ध्रुवपदाचा समर्पकपणा-काव्याचे होणारे वेगवेगळे प्रकार, इतर वाङ्मयप्रकाराहून काव्याच्या रसग्रहणाचें असलेलें वेगळेपण, या सर्वांची माहिती रसिकाला असावयास पाहिजे. काव्य हा कादंबरी, नाटकाप्रमाणें ऐसपैस लेखनप्रकार नसून अतिशय संक्षिप्त व सूचक असा वाङ्मयप्रकार आहे. त्यामुळें त्यात आरंभापासून शेवटपर्यंत आलेल्या बारीक सारीक गोष्टींना अतिशय महत्त्व असतें. त्या सर्वांचें ग्रहण यथार्थपणें होण्यास त्यांचे परस्परसंबंध नीट माहिती पाहिजेत. प्रत्येक कवितेंत या सर्वांना सारखेंच महत्त्व असेल असें नाहीं. एखाद्या दुसऱ्या गोष्टीलाच महत्त्व असेल पण रसग्रहणाची पूर्वतयारी म्हणून रसिकाला या सर्वांचें ज्ञान असणें आवश्यक आहे.

—शेवट नव्हे प्रारंभ

परंतु एवढ्यानें सर्व कार्यभाग झाला नाहीं. 'अपार' अशा काव्यसंसाराच्या समुद्राप्रमाणें असलेल्या व्यापाचें व विस्ताराचें वर्णन कोठवर करणार ? आणि वर्णन कितीहि केलें तरी त्यानें काव्याचें सर्व मर्म थोडेंच समजणार आहे ? 'Poetry is not to be explained, it is to be understood या तत्त्वाप्रमाणें या समुद्रांत निमज्जन करून कृतार्थ होणें हाच एक खरा

मार्ग उपलब्ध आहे. कलेप्रमाणें तिचें रसग्रहणाहि आत्मनिष्ठ व विविध-रंगी असल्यानें तिचें संपूर्ण विवेचन करणें शक्य नाहीं. मुक्तीचा मार्ग ज्याप्रमाणें ज्याचा त्यानेंच शोधावयाचा असतो व आपला आपणच उद्धार करून घ्यावयाचा असतो त्याप्रमाणें कलाब्रह्माचा साक्षात्कार हाहि परब्रह्माच्या साक्षात्काराप्रमाणें एक आत्मानुभव आहे. काव्यानंदाला 'ब्रह्मानंदसहोदर' असें म्हटलें आहे तें उगीच नव्हे! तेव्हां या बाबतीत 'उद्धरेत् आत्मनात्मानम्' या तत्वाचा आश्रय करून मुक्त व्हावें हें उत्तम. तथापि या क्षेत्रात पदार्पण करूं इच्छिणाऱ्याला स्थूल व अंधुक कां होईना, मार्गदर्शन करतां आल्यास करावें या उद्देशानें केलेला हा खटाटोप आहे. रसग्रहणाच्या क्षेत्रांतील हा अखेरचा शब्द नसून ही आरंभाची निशाणी आहे, एवढेंच वाचकांनीं लक्षांत घ्यावें ही विनंती.

रसग्रहणाचे कांहीं नमुने : : १०

रसग्रहण हें तंत्ररहित असतें.

रसग्रहणाचा एवढा विचार केल्यानंतर सामान्यतः रसग्रहण करण्याची सामग्री सिद्ध झाली असें म्हणण्यास हरकत नाहीं. रसग्रहणामध्यें काव्यसौंदर्याचें ग्रहण करणें व त्याची इतरांच्यासाठीं अभिव्यक्ति करणें या दोन्ही क्रियांचा अंतर्भाव होतो; हें आरंभापासूनच गृहीत धरलेलें आहे. रससौंदर्याच्या आस्वादनाचा वाटा इतरांना देण्यास तें चांगल्या तऱ्हेनें व्यक्त करतां आलें पाहिजे. ग्रहण केलेलें सौन्दर्य, चाखलेला रस, पुन्हां फुलवून खुलवून इतरांच्या पुढें ठेवणें हा एक स्वतंत्र कलात्मक लेखनप्रकार आहे. आणि हा कांहींसा ललितलेखनाचा प्रकार आहे. इतर ललितकलाप्रमाणें ही कला आत्मनिष्ठ आहे. नव्हे, आत्मनिष्ठता हा तिचा प्राण आहे. काव्यसौंदर्याची अभिव्यक्ति म्हणजे कवितेच्या वाचनानें वा श्रवणानें मनावर झालेल्या प्रतिक्रियांची मांडणी होय. ती

मांडणी कशी करावी याविषयीं अमुक एक निश्चित नियम आहेत असें नाहीं. हा लेखनप्रकार कांहींसा लघुनिबंधासारखा आहे. लघुनिबंधाप्रमाणें रसग्रहणाच्या मांडणीचेंहि निश्चित असें तंत्र नाहीं.

आरंभाची मांडणी

मांडणीमध्यें सामान्यत: आरंभ, मध्य, शेवट व भाषा या गोष्टींचा अंतर्भाव होतो व कोणत्याहि वस्तूची परिणामकारक मांडणी करण्याचे जे सर्वसामान्य नियम तेच या क्षेत्रांतहि उपयुक्त ठरतात. याच्याहून या बाबतींत निश्चित असें कांहीं सांगतां येण्यासारखें नाहीं. लघुनिबंधाप्रमाणें रसग्रहणाचाहि आरंभ विशिष्ट तऱ्हेनेंच करावा असा नियम नाहीं. ' अर्थो हि कन्या परकीय एव ' या माधव जूलिअन यांच्या कवितेच्या रसग्रहणाच्या आरंभाची मांडणी व्यक्तिपरत्वें वेगवेगळी होईल. ' अर्थो हि कन्या परकीय एव ' या मथळयामुळें आठवणारा ' शाकुंतल ' नाटकांतील प्रसंग एखादा लेखक आरंभीं सांगेल तर दुसरा ' लग्न म्हणजे मुलीची उत्तरक्रिया', या ' एकच प्याल्या'तील सिंधूच्या वाक्यानें आपल्या रसग्रहणाची सुरवात करील. गजबजलेल्या लग्नमंडपाचें वर्णन करून त्या आनंदोत्सवाच्या पार्श्वभूमीवर या कवितेंतील ' कन्यादानदु:खाच्या कळा ' लागलेल्या बापाचें दु:ख, विरोधानें रंगविणेंहि शक्य आहे. ' फुलराणी ' कवितेच्या रसग्रहणाचा आरंभ गिरीशांनीं फुलराणीशीं निगडित असलेल्या बालकवींच्या आठवणीनें केला आहे. (सह्याद्रि फेब्रु. १९३९).त्या कवितेंत आरंभीं आलेल्या निसर्गाच्या वर्णनानेंहि 'फुलराणी'च्या रसग्रहणास आरंभ करतां येईल. रसग्रहणाचा आरंभ हा असा व्यक्तिपरत्वें बदलत असला तरी त्या बाबतींत एक नियम सांगतां येईल कीं तो त्या कवितेकडे आकृष्ट करणारा असावा व त्यानें वाचकाची मनोभूमिका कवितेंतील आशय ग्रहण करण्यास अनुकूल होईल अशी करावी.

मध्य व शेवट

अनुकूल आरंभानंतर त्या कवितेंतील मध्यवर्ती कल्पनेचें स्पष्टीकरण करून तिचें निवेदन करावें व कवीची मूळ भूमिका काय आहे हें सांगून नंतर ही मूळ कल्पना, भावना व विचार सजविण्याकरितां कवीनें

मांडणीचें, शब्दालंकारांचें, वृत्ताचें, कसें साहाय्य घेतलें आहे याचा खुलासा करावा व कविनिर्मित सृष्टीची आपल्या मनावर झालेली प्रतिक्रिया, आपल्याला आठवणारीं इतर क्षेत्रांतील साम्यस्थळें, यांचा आवश्यक तेवढा विस्तार करावा. रसग्रहणाचा मुख्य भाग हा आहे. मागें दिलेल्या विवेचनाचा या ठिकाणीं जास्त उपयोग होईलकवितेचा प्रकार व कविचरित्र यांचाहि कांहीं संबंध मूळ कवितेच्या सौंदर्यग्रहणांत येत असल्यास त्याचाहि खुलासा करावा. गुणांबरोबर दोषांचा उल्लेख करावयाचा असल्यास तो येथेंच करावा, मात्र, त्यावर फारसा भर देऊं नये. ' रुद्रास आवाहन ' या तांब्यांच्या कवितेचें रसग्रहण करतांना डॉ. माधवराव पटवर्धनांनीं त्या कवितेंतील आशय ओजस्वी कसा आहे यावर विशेष भर दिला आहे. पण जातां जातां रुद्राच्या वर्णनांत 'झाड खट्‌खट् तुझें खड्ग क्षुद्रां' या ओळींतील खड्गाचा उल्लेख रुद्राच्या वर्णनांत कसा अप्रस्तुत आहे हेंहि दाखविलें आहे. गुणदोषविवेचनानंतर रसग्रहणास घेतलेल्या कवितेचा आपल्या मनावर साकल्यानें काय परिणाम झाला तें सांगून समारोप करावा. रसग्रहणाच्या मांडणीचें हें असें स्थूल स्वरूप आहे. हें करण्यास परिणामकारक, विषयानुकूल भाषा वापरावी. तींत लालित्याचाअंश अवश्य असावयास पाहिजे.

कवितेंतील आशयाकडे पाहण्याचे भिन्नभिन्न दृष्टिकोन

मांडणीप्रमाणें मूळ कवितेच्या आशयाकडे पाहण्याचा दृष्टिकोनहि भिन्नभिन्न असूं शकतो. कांहीं रसग्रहणें विवेचनात्मक (Interpretative) असतात तर कांहींच्या रसग्रहणांत सौंदर्यवर्णन व गुणगान यावर अधिक भर असतो; तर कांहीं मूळ विषयावरून सुचलेल्या विचारांनाच अधिक प्राधान्य देतात. गोविंदाग्रजांच्या ' प्रेम आणि मरण' या कवितेचें ग्रहण करतांना कोणी कल्पनानावीन्यावर भर देईल, कोणी भाषा व मांडणींतील सौंदर्याकडे लक्ष वेधील तर कोणी कवितेंतील आत्यंतिक प्रेमनिष्ठेवरून जीवनांतील ध्येयनिष्ठेकडे वळेल. केशवसुतांच्या 'आम्ही कोण' या कवितेचें विवेचन करतांना कुसुमावतीबाई देशपांडे यांनी 'आम्ही' या शब्दाचा अर्थ कवीपुरताच मर्यादित नसून सर्व प्रतिभावन्तांना कसा लागू पडतो. यावर अधिक भर

दिला आहे (अभिरुचि, दिवाळी अंक १९४६). तर अन्य कोणी 'आम्ही कोण' यांतील 'आम्ही' चा अहंकार (कीं आत्मविश्वास ?) कसा उद्दामपणें प्रकट झाला आहे हें सांगेल व तुलनेकरितां रे. टिळकांची 'पुरें जाणतों मीच माझें बल' ही कविता पुढें करील. बालकवींच्या 'औदुंबर' या छोट्या कावितेचें रसग्रहण करतांना कोणी तीमधील रंगच्छटांची आपल्याला कशी भुरळ पडली हें निवेदन करील तर दि. के. बेडेकरां-सारखा विवेचक रासिक "जगाला उबगलेल्या परंतु अशा वैराग्यात गंभीर व शांत राहणाऱ्या कलावंत व्यक्तीच्या मनाला वाटणारें विश्वा-विषयीं आकर्षण, नंतर वाटणारा उद्वेग व शेवटीं वैराग्य या तीनहि अवस्थांचें चित्र औदुंबर कावितेंत आहे." (वाङ्मयीन वाद पृ. १० महाराष्ट्र साहित्य परिषद प्रकाशन) हें आपल्याला दाखवून देईल. एखादा रसिक कावितेचें सर्व बाजूंनीं कसोशीनें परीक्षण करावयास बसून व त्यावर आपल्या बुद्धीचा प्रकाश टाकून काय काय आढळतें याचें विश्लेषण करील. या दृष्टीनें बा. सी. मर्ढेकर यांनीं आपल्या 'वाङ्मयीन महात्मता' या पुस्तकांत माधव ज्यूलियन यांच्या 'काहूर' या गज्जलाचें केलेलें विश्लेषण पाहावें. त्या गज्जलांतील

"हें काय असें होई ? साशंक धपापे ऊर
डोळ्यांत जमे पाणी डोक्यांत उठे काहूर"

या अगदीं पाहिल्याच ओळी घेऊन त्यांनीं साशंक परिस्थितींत डोळयांत पाणी जमूं शकेल काय ? या प्रश्नाचें विवेचन केलें आहे.

रसग्रहणाचा मुख्य भर

वरील सर्वच लेखकांनीं हें विवेचन रसग्रहणाच्या खास उद्देशानें केलेलें नाहीं, हें खरें असलें तरी एकाद्या कवितेकडे पाहण्याचे दृष्टिकोन कसे वेगवेगळे असतात हें स्पष्ट करण्याच्या उद्देशानें येथें त्यांचा उल्लेख केला आहे. यांतील कांहीं भावनांचा रसग्रहणांत अंतर्भाव होईल. लघुनिबंधाप्रमाणें रसग्रहणांत तत्त्वाविवेचन, वर्णन, कल्प-नाविलास इ. गोष्टींचा अंतर्भाव होतो. पण रसग्रहण हें लघुनिबंधापेक्षां जास्त सहेतुक असल्यानें त्याचा मुख्य भर सौंदर्यदर्शनावर पाहिजे. अनु-

षंगानें इतर गोष्टींचा त्यांत समावेश करून तें अवश्य वजनदार करावें, पण सौंदर्यदर्शनावरील आपली दृष्टि ढळूं देऊं नये. 'अर्थो हि कन्या परकीय एव'या कवितेचेंच उदाहरण घेऊन सांगावयाचें झाल्यास असें म्हणतां येईल कीं, तिचें रसग्रहण करतांना आपला मुख्य भर, ही कविता कन्याविरहावर आधारलेल्या इतर कवितांपेक्षां कोणत्या बाबतींत वेगळी आहे, हें सांगण्यावर असला पाहिजे. प्रस्तुत कवितेंतील पित्याचें कन्याविरहाचें दुःख संमिश्र आहे. ती त्याचें एकुलतें एक अपत्य आहे, त्यानें तिला पुत्राच्या ठिकाणीं मानिलें आहे आणि ती त्याच्या प्रियपत्नीची स्मृतीहि आहे. तेव्हां एका कन्येच्या वियोगामुळें त्याला पत्नीवियोग व कन्या-वियोग या द्विविध वियोगांना तोंड द्यावयाचें असल्यामुळें त्याच्या चित्तांत डोंब कसा उसळला आहे, हें स्पष्ट केलें पाहिजे. आणि नाट्यात्मक पद्धतीनें तिची मांडणी केल्यामुळें वाढलेला परिणाम, कन्येला पित्याविषयीं वाटणारी काळजी, स्वतः दुःख करीत असतां मुलीची समजूत काढण्याचा पित्यानें केलेला प्रयत्न, इत्यादींचें विवेचनहि त्यांत यावयास हवें.

प्राचीन काव्याचें रसग्रहण

संपूर्ण ग्रंथाचें वा खंडकाव्याचें रसग्रहण करावयाचें झाल्यास वेगळी पद्धति योजावी लागेल, पण या पुस्तकांतील विवेचन आधुनिक भावगीतापुरतेंच मर्यादित असल्यामुळें त्याचा येथें विचार केला नाहीं. प्राचीन मराठी काव्यांत भावगीतात्मक रचना फार थोडी असल्यामुळें तिचाहि येथें परामर्श घेतलेला नाहीं. पण ज्ञानेश्वरींतील एखादा उतारा, 'संशयरत्नमाला' किंवा 'केकावली' यांच्यांतील एखादा भाग किंवा नामदेव–तुकाराम प्रभृतींचा सुटा अभंग रसग्रहणास घ्यावयाचा झाल्यास त्यांनाहि वर सांगितलेलें रसग्रहणाचें तंत्र कांहीं मर्यादा सांभाळून लावतां येईल. ज्ञानेश्वरींतील एखाद्या उताऱ्याचें रसग्रहण करतांना त्याच्या तत्त्व-ज्ञानांत फारसें न शिरतां त्यामधील उपमा–दृष्टांतांच्या समर्पकतेवर व भाषामाधुर्यावर अधिक भर द्यावा लागेल किंवा मोरोपंतांच्या 'केकां'चें सौन्दर्य उकलून दाखवितांना त्यांतील वकिली बाण्याचें कौशल्य व

पौराणिक दाखल्यांच्या योजनेंतील मार्मिकपणा, यांकडे अधिक लक्ष पुरवावें लागेल तर तुकारामाच्या अभंगाचा आस्वाद घेतांना त्यांतील भाव-सौंदर्य स्पष्ट करावें लागेल.

पुढें दिलेल्या रसग्रहणांचा हेतु

रसग्रहणाच्या कलेचें व स्वरूपाचें कितीहि विवेचन केलें तरी तें अपुरेंच आहे. आणि त्याचा एका मर्यादेपलीकडे उपयोगहि नाहीं. पोहण्याचे नियम वाचून जसें जलतरणपटुत्व येत नाहीं, त्याप्रमाणें रसग्रहणाचे नियम वाचून (आणि सांगूनहि) चांगलें रसग्रहण करतां येईलच असें नाहीं. तथापि पोहण्याचे नियम माहिती असल्यानें व इतर कसे पोहतात हें कांठावर बसून पाहिल्यानें पाण्यांत उतरण्याची प्रेरणा मात्र अवश्य होईल. रसग्रहणाच्या चर्चेला पूर्तता येण्यासाठीं पुढें रसग्रहणाचे काहीं नमुने दिले आहेत. ते आदर्श आहेत असें नाहीं. मतभेदाला, वृत्ति-वैचित्र्याला या क्षेत्रांत भरपूर अवसर आहे, हें लक्षांत घेऊन ज्यानें त्यानें आपल्या आवडीप्रमाणें व शक्तीप्रमाणें ' स्व-तंत्र ' असें रसग्रहण करावें व त्याचा आस्वाद इतरांना द्यावा.

सतारीचे बोल

काळोखाची रजनी होती
हृदयीं भरल्या होत्या खंती
अंधारांतचि गढलें सारें
लक्ष्य, न लक्षी वरचे तारे
विमनस्कपणें स्वपदें उचलित
रस्त्यांतुनि मीं होतों हिंडत
एका खिडकींतुनि सूर तदा
पडले–दिडदा, दिडदा, दिडदा!
जडहृदयीं जग जड हें याचा
प्रत्यय होता प्रकटत साचा
जड तें खोटें, हें मात्र कसें
तें न कळे, मज जडलेंच पिसें
काय करावें, कोठें जावें,
नुमजे मजला कीं विष खावें!
मग मज कैसे रुचतील वदा
ध्वनि ते–दिडदा, दिडदा, दिडदा!
सोसाट्याचें वादळ येतें,
तरि तें तेव्हां मज मानवतें,
भुतें भोंवतीं जरि आरडतीं
तरि तीं खचितचि मज आवडतीं,
कारण आंतिल विषण्ण वृत्ती
बाह्य भैरवीं धरिते प्रीति,
सहज कसे तिज करणार फिदा
रव ते–दिडदा, दिडदा, दिडदा!
ऐकुनि ते मज जो त्वेष चढे,
त्यासरशीं त्या गवाक्षाकडे
मूठ वळुनि मीं हात हिसकला,
पुटपुटलोंही अपशब्दांला,

म्हटलें-" आटप, आटप मूर्खा !
सतार फोडुनि टाकिसी न कां !
पिर पिर कसली खुशालचंदा,
करिसी-दिडदा, दिडदा, दिडदा !

सरलों पुढतीं चार पावलें,
तों मज न कळे काय जाहलें,
रुष्ट जरी मी सतारीवरी
गति मम वळली तरि माघारीं,
ध्वनिजालीं त्या जणूं गुंतलों
असा स्ववशता विसरुनि बसलों—
एका ओट्यावरी स्थिर तदा
ऐकत--दिडदा, दिडदा, दिडदा !

तेथ कोंपरें अंकीं टेकुनि
करांजलीला मस्तक देउनि
बसलों, इतक्यामाजीं करुणा--
रसपूर्ण गती माझ्या श्रवणां
आकर्षुनि घे, हृदय निवालें,
तन्मय झालें, द्रवलें, आलें--
लोचनांतुनि तोय कितिकदां
ऐकत असतां--दिडदा, दिडदा, !

स्कंधीं माझ्या हात ठेवुनी
आश्वासी मज गमलें कोणी,
म्हणे-" खेद कां इतुका करिसी ?
जिवास कां बा असा त्रासती ?
धीर धरीं रे !--धीरा पोटीं
असतीं मोठीं फळें गोमटीं !
ऐक, मनींच्या हरितील गदा
ध्वनि ते-दिडदा, दिडदा, दिडदा !

आशाप्रेरक निघूं लागले
सूर, तधीं मीं डोळे पुशिले
वरती मग मीं नजर फिरविली,
नक्षत्रें तों अगणित दिसलीं,
अस्तित्वाची त्यांच्या नव्हतीं
हा वेळवरी दादच मज ती !
"तम अल्प, द्युति बहु" या शब्दां
    वदती रव ते--दिडदा, दिडदा !
वाद्यांतुनि त्या निघती नंतर
उदात्ततेचे पोषक सुस्वर,
तों मज गमलें विभूति माझी
स्फुरत पसरली विश्वामाजीं !
दिक्कालांसहि अतीत झालों
उगमीं विलयीं अनंत उरलों,
विसरुनि गेलों अखिलां भेदां
    ऐकत असतां -दिडदा, दिडदा !
प्रेमरसाचे गोड बोल ते
वाद्य लागतां बोलायातें,
भुललों देखुनि सकलहि सुंदर,
सुरांगना तों नाचति भूवर,
स्वर्ग धरेला चुंबायाला
खालीं लवला--मजला गमला
अशा वितरती अत्यानंदा
    ध्वनि ते--दिडदा, दिडदा, दिडदा !
शांत वाजली गती शेवटीं,
शांत धरित्री, शांत निशा ती,
शांतच वारे, शांतच तारे,
शांतच हृदयीं झालें सारें !
असा सुखें मी सदना आलों

शांतींत अहा ! झोपीं गेलों,
बोल बोललों परी कितिकदां
स्वप्नीं--दिडदा, दिडदा, दिडदा !

— केशवसुत.

गाणें गुणगुणण्याचा किंवा ऐकण्याचा नाद कोणाला नसतो ? संगीताचें वेड नसलेली व्यक्ति दुनियेंत शोधून सुद्धां सांपडणें कठीण! सर्व ललितकलांमध्यें संगीत हें अधिक विश्वव्यापी स्वरूपाचें असल्यामुळें लहानापासून थोरापर्यंत सर्वांना त्याचें वेड असतेंच. गाण्याचें एवढें महत्त्व असण्याचें आणखी कारण असें कीं, त्याचा मनावर होणारा परिणाम तात्काल पण दृढ असा असतो. मानवच काय पण पशुपक्षीहि गाण्यानें मोहित होतात. रस्त्यावर खेळ करणारा गारुडी आपल्या पुंगीनें सापासारख्या प्राण्याला डोलवीत असल्याचें दृश्य आपण कितीदां तरी पाहतों; पारधी हरिणाला गाण्यानें आकर्षित करून आपल्या जाळ्यांत अडकवितो; मनाचे अनेक रोग गाण्यानें बरे होतात असें वैद्यकशास्त्र सांगतें. पशु आणि मानव यांच्यावर होणारा हा गाण्याचा परिणाम लक्षांत घेऊनच श्रीकृष्णाच्या मुरलीवादनाचें वर्णन करतांना वामनपंडितांनीं

'मोहती व्रजपशू मृग, गाई
आमुचें नवल काय अगाई !'

असे उद्गार काढले आहेत. गाणें ऐन भरांत आलें म्हणजे श्रोते तल्लीन होऊन डोलूं लागतात. व 'वाहवा ! शाबास ! बहोत अच्छा ! !' असे धन्यतेचे उद्गार त्यांच्या तोंडून निघतात. कित्येक वेळां गाण्याचा परिणाम इतका विलक्षण होतो कीं, डोळ्यांतून नकळत अश्रुपात सुरू होतो. गाण्याची ही महती केशवसुतांना मान्य असल्यामुळें–'गाण्यानें श्रम वाटतात हलकें हेंही नसें थोडकें' असे उद्गार त्यांनीं काढले आहेत. केशवसुतच काय पण कोणत्याहि कलावंताला गाण्याची योग्यता मान्य असते आणि गायन प्रसंगाचीं किंवा मनावर झालेल्या गाण्याच्या परिणामाचीं कितीतरी वर्णनें वाङ्मयांतून आढळतात. 'If music be the food of love, play on' हे शेक्सपीअरचे उद्गार सर्वश्रुतच आहेत.

हें सर्व खरें असलें तरी आरंभीं तटस्थ असलेल्या किंवा दुसऱ्याच कसल्या तरी उपाधींनीं व्यग्र असलेल्या मनाला आपल्याकडे संगीत कसें खेचून घेतें याचें वास्तववादी व मानसशास्त्रीय वर्णन क्वचितच आढळतें. अशा क्वचित आढळणाऱ्या वर्णनामध्यें 'सतारीचे बोल' या कवितेचा अंतर्भाव होत असल्यानें ही कविता एवढी लोकप्रिय झाली आहे. संगीताच्या परिणामाचें निवेदन केशवसुतांना एखाद्या जलशाच्या वर्णनानेंहि करतां आलें असतें, परंतु एखाद्या गाण्यापेक्षां किंवा जलशापेक्षां संगीताचें प्रतीक म्हणून सतारीसारखें कोमल तंतुवाद्य निवडण्यांत केशवसुतांची मार्मिकता दिसते. गायनापेक्षां वादन हें शुद्ध स्वरविलासाला जास्त पोषक असतें. आणि शुद्ध संगीत म्हणजे स्वरांचा मधुर विलास. केशवसुतांनीं संगीताच्या प्रतीकासाठीं तंतुवाद्याची योजना करण्यांतच आपलें कौशल्य व्यक्त केलें आहे असें नव्हे; कवितेची सुरवातच ज्या पार्श्वभूमीवरून केली आहे तीहि तितकीच समर्पक आहे. या कवितेचा मुख्य हेतु संगीताचा मानवी मनावर होणारा परिणाम हा आहे. मनाच्या प्रसन्न अवस्थेंत संगीतासारख्या कलेचा परिणाम होईल यांत नवल नाहीं पण संगीताचें खरें सामर्थ्य प्रतिकूल स्थितींतील व्यक्तीलाहि आपल्याकडे आकृष्ट करून घेण्यांत असल्यामुळें येथें ज्या व्यक्तीवर संगीताचा परिणाम झाल्याचें दाखवावयाचें आहे, ती व्यक्ति अत्यंत निराशाग्रस्त व चिंतातुर मनस्थितींत असलेली दाखविली आहे.

"काय करावें, कोठें जावें,
नुमजे मजला कीं विष खावें!"

येथपर्यंत त्या व्यक्तीच्या निराशेची मजल गेली असून त्या निराशेला उठाव देण्यासाठीं कवीनें अंधाऱ्या रात्रीची वेळहि मुद्दाम निवडलेली दिसते.

मनाच्या अशा दुःखी व विकल अवस्थेंत आपल्याला गाणें, बजावणें आवडूं नये हें अगदीं स्वाभाविक आहे पण मौज अशी कीं, आपण दुःखांत असतां इतरांनीं आमोदप्रमोदांत मग्न व्हावें याचीहि आपणाला चीड येते. आपण दुःखव्याप्त असतां इतरांनीं आनंदांत गढून जावें म्हणजे काय?

मानवी मनाच्या या विचित्र प्रवृत्तीवर केशवसुतांनीं प्रस्तुत कवितेंत अचुक बोट ठेविलें आहे. प्रस्तुत कवितेंतील दु:खी व्यक्तीला सतारीचे बोल ऐकण्याऐवजीं त्यावेळीं दु:खी वातावरण असतें तर अधिक प्रिय झालें असतें. याचें कारण त्या व्यक्तीनेंच असें सांगितलें आहे कीं,

" कारण आंतिल विषण्ण वृत्ती
बाह्य भैरवीं धरिते प्रीति "

म्हणून तो म्हणतो कीं,

" सोसाट्याचें वादळ येतें
तरि तें तेव्हां मज मानवतें "

फार काय,

" भुतें भोंवतीं जरि आरडतीं
तरि तीं खचितचि मज आवडतीं "

संगीताच्या सुमधुर स्वरांपेक्षां भुतांचें भेसूर बरळणें त्याला त्यावेळीं अधिक प्रिय आहे आणि म्हणून सतारीचे स्वर कानांवर आल्याबरोबर त्यानें संतप्त व्हावें हें अगदीं साहजिक आहे. त्याच्या मनाच्या संतप्त स्थितीचें चित्र केशवसुतांनीं फार सुंदर शब्दांत रेखाटलें आहे.

" मूठ वळुनि मीं हात हिसकला
पुटपुटलोंही अपशब्दांला
म्हटलें:– " आटप आटप मूर्खा !
सतार फोडुनि टाकिसी न कां !
पिरपिर कसली खुशालचंदा,
करिसी—दिडदा, दिडदा, दिडदा ! "

मूठ वळवून हात हिसकण्याची त्याची ती कृति आपल्या डोळ्यांसमोर कशी अगदीं स्पष्ट उभी राहते ! ' पिरपिर ' व ' खुशालचंद ' या शब्दांची योजनासुद्धां किती अन्वर्थक आहे ! ' खुशालचंदा ' या शब्दानें शब्दाच्या समर्पक योजनेबरोबर यमकसौंदर्यांत भर घातली आहे ती वेगळीच. वरील उद्गारांत त्या व्यक्तीच्या संतापाचा कळस दाखविला आहे. पण सतारवादकाला मारावयास धावलेली ती व्यक्ति त्या वाद-

काच्या खिडकीजवळ जातांच त्यास मारावयास धजली नाहीं. क्रमशः त्या व्यक्तीच्या मनावर गायनाचा परिणाम कसा होत गेला हें येथून पुढें कवीनें वर्णन केलें आहे. कवितेचा पूर्वभाग संपून येथून उत्तर भागास सुरवात होते.

खिडकीजवळ आल्यावर त्याच्या विरोधाचें पर्यवसान तटस्थतेंत झालें. निदान त्याच्या संतापाची तीव्रता कमी झाली. त्याचा संताप ओसरला नव्हता पण प्रत्यक्ष प्रतिकार करण्याची शक्तिहि राहिलेली नव्हती. द्विधा मनस्थितींत तो स्तब्धपणें डोकें धरून ओसरीवर बसला. प्रतिकारवृत्ति लोप पावत असतांच त्याच्या कानांवर त्या सतारीमधून करुणरसाचे ध्वनि ऐकूं येऊं लागले. अंतःकरणाची कठोरता वितळून टाकण्यास येथें करुण-रसाची केलेली नियुक्ती समुचित नाहीं असें कोण म्हणेल? इतर कोण-त्याहि रसापेक्षां चित्त द्रवभूत करण्याचें सामर्थ्य करुणरसांत अधिक आहे हें कोण नाकबूल करील? 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thought' हें खरें नाहीं का? सतारीतून येणाऱ्या करुणरसाच्या ध्वनीनें त्या व्यक्तीच्या अंतःकरणाला पाझर फुटून त्या निमित्तानें त्याच्या मनांतील दुःखाचे कढ बाहेर येतात. त्याच्या डोळयांतून अश्रुपात सुरू होतो. त्या करुणरसपूर्ण ध्वनीनें त्याच्या हृदयावरील दुःखाची जड गोणी काढून टाकल्यानें त्याचें मन हलकें झालें. गाण्यानें श्रमच नव्हे तर दुःखहि हलकें होतें तें असें.

आतां त्या गाण्यानें त्या व्यक्तीचा संपूर्ण ताबा घेतला असून त्याची वृत्ति हळूहळू बदलत चालली आहे. करुणारसानंतर सतारींतील आशाप्रेरक स्वराबरोबर एक नवी आशा, नवी उमेद, नवा धीर त्याच्या मनांत संचारू लागल्याचें कवीनें वर्णिलें आहे. दृष्टि बदलल्याबरोबर, सृष्टि तीच पण तीहि आतां बदलल्यासारखी दिसूं लागली. आरंभी दुःखामुळे 'लक्ष न लक्षी वरचे तारे' अशी स्थिति होती पण आतां त्याची दृष्टि वर गेल्याबरोबर त्याला अनंत, मनोहर तारकांचें दर्शन झालें. एवढेंच नव्हे तर 'तम अल्प, द्युति बहु' हा संदेशहि मिळाल्यासारखें वाटूं लागलें. आरंभींच्या त्याच्या स्थितीशीं आतांच्या स्थितीची तुलना करा

म्हणजे त्याच्यांत किती फरक पडला आहे याची कल्पना येईल. गाण्यानें त्याचें सर्व देहभान नाहीसें होऊन त्या नादब्रह्माशीं तो तद्रूप होऊं लागला आहे. त्याचें व्यक्तित्व विशाल अशा विश्वांत जणूं कांहीं विरून चाललेलें आहे. यापुढें कलेच्या सर्वांत उदात्त व भव्य परिणामाचें केशवसुतकृत वर्णन सुरू होतें.

कला माणसाचें दुःख हलकें करते. त्याला आश्वासन देते एवढेंच नव्हे तर त्याला एका उदात्त पातळीवर नेऊन सोडून मानव व सर्व विश्व यांच्या अंतिम ऐक्याची प्रतीतीहि आणून देते. त्याचें वर्णन केशवसुतांनीं फारच बहारदार भाषेंत केलें आहे.

> " वाद्यांतुनि त्या निघती नंतर
> उदात्ततेचे पोषक सुस्वर;
> तों मज गमलें, विभूति माझी
> स्फुरत पसरली विश्वामाजीं;
> दिक्कालासहि अतीत झालों
> उगमीं विलयीं अनंत उरलों
> विसरुनि गेलों अखिलां भेदां
> ऐकत असतां—दिडदा, दिडदा !

या ओळी गूढगुंजनात्मक आहेत असें म्हणणाऱ्यांना काय म्हणावें ? पण तो आपला प्रस्तुत विषय नाहीं व शिवाय कलेच्या साक्षात्काराच्या वेळीं ही कविता गूढगुंजनात्मक आहे किंवा काय, अथवा ही कोणत्यातरी इंग्रजी कवितेवर आधारलेली आहे कीं काय, याची चर्चा कशाला ? 'विसरुनि गेलों अखिलां भेदां' या वृत्तीची स्वाभाविक परिणति विश्वप्रेमांत झाली आहे, आणि शेवटीं या प्रेमानें त्याच्या मनाला शांतता, अगदीं पूर्ण शांतता प्राप्त झाली आहे.

कवितेच्या आरंभाइतकाच तिचा शेवटहि मार्मिक व औचित्यपूर्ण आहे. शांतरसांत कवितेचा शेवट झाल्यानें व अंतःकरण तृप्तीनें आकंठ भरून आल्यानें मिळालेलें चित्तस्थैर्य कवीनें शेवटीं वर्णिलें आहे. शांतरसांत शेवट करून कवीनें एवढेंच साधलें नसून कलेचा

अंतिम परिणाम व ध्येय यांचेंहि दर्शन घडविलें आहे. सर्व नद्या जशा शेवटीं समुद्राला जाऊन मिळतात त्याप्रमाणें सर्व रसांचा शेवट शांत-रसांत होतो असा पौरस्त्य कलाशास्त्राचा दंडक आहे. केशवसुतांनाहि तो मान्य दिसतो.

" शांत वाजली गती शेवटीं
शांत धरित्री, शांत निशा ती
शांतच वारें, शांतव तारे
शांतव हृदयीं झालें सारें !"

६. वर्णनांतील 'शांत' शब्दाची हेतुपुरस्सर केलेली पुनरुक्ति शांत-रसाचें वातावरण निर्माण करण्यास साहाय्यक होते व आपलें मन उदात्त-संस्कारांनीं भरून टाकते. कलेचा मानवी मनावर होणारा हा परिणाम हेतुपुरस्सर नसतो, तो नकळत श्रोत्यावर घडतो व कलावंतालाहि कांहीं वेळां त्याची कल्पना नसते. त्या सतारवादकानें जें वादन चालविलें होतें तें कांहीं अशा परिणामाच्या हेतूनें नव्हे, आत्मरंजनासाठीं तो सतार छेडीत होता. त्याला कल्पनाहि नव्हती कीं, बाहेर कोणी तरी आपली सतार ऐकत असून आरंभीं ती व्यक्ति आपल्यावर फार रुष्ट झालेली होती. निंदास्तुतीच्या अतीत होऊन कलारत होणें हेंच कलावंताचें काम ! तें निरपेक्षपणें अव्याहत चाललें पाहिजे. त्या श्रोत्यानेंहि त्या कलावंताला समाधींतून जागें करून धन्यवाद दिले नाहींत. तृप्ति झाल्यावर तो मुकाट्यानें घरीं चालूं लागला, कलेमुळें झालेल्या आनंदात तो इतका मग्न झाला होता कीं, आभाराच्या उपचाराचें भानहि त्याला राहिलें नव्हतें.

'सतारीचे बोल' ही कविता म्हणजे कला, तिचा हेतु व परिणाम ह्या विषयावर केलेलें एक सुंदर भाष्य आहे. पण तें इतक्या हळुवारपणें झालेलें आहे कीं, त्याला प्रचाराचा वासहि येत नाहीं. केशवसुतांच्या इतर कवितांमधून प्रचार बऱ्याच वेळां डोकावत असल्यामुळें येथें त्याच्या अभावाचें विशेष कौतुक वाटतें आणि एरव्ही कठीण शब्दांची हाणाहाण करणाऱ्या या कवीच्या राकट रचनेनें; येथें साधलेलें कलात्मक शिल्प पाहून

तर आपलें कौतुक द्विगुणित होतें. आरंभ व शेवट यांच्यांतील आकर्षकपणा, आत्मनिवेदनाच्या पद्धतीनें कवितेची मांडणी केल्यामुळें तिला आलेली उत्कटता, मांडणींतील वास्तव क्रम, 'दिडदा' 'दिडदा' या शब्दाचें समुचित ध्रुवपद, सतारीच्या गतीला योग्य अशी धांवती चाल, मधून मधून विखुरलेलीं सुंदर सुभाषितें, भाषेचा मोहक साधेपणा...इ. गुणांचें किती वर्णन करावयाचें? केवळ केशवसुतांच्याच काव्यामध्यें नव्हे तर मराठी-काव्यांतील उत्तमोत्तम कवितांपैकीं ही एक कविता आहे. एवढें म्हटलें म्हणजे त्यांत सर्व आलें.

पांखरा ! येशिल का परतून ?

पांखरा ! येशिल का परतून ?
मत्प्रेमानें दिलया खुणांतून
एक तरी आठवून ? पांखरा !
हवेसवें मिसळल्या माझिया
निःश्वासा वळघून ? पांखरा !
वाऱ्यावरचा तरंग चंचल
जाशिल तूं भडकून ! पांखरा !
थांब, घेउं दे रूप तुझें हें
हृदयीं पूर्ण भरून ! पांखरा !
जन्मवरी मजसवें पहा ही
तव चंचूची खूण ! पांखरा!
विसर मला, परि अमर्याद जग
राही नित्य जपून ! पांखरा !
ये आतां ! घे शेवटचे हे
अश्रू दोन पिऊन ! पांखरा !

—रे. टिळक.

पांखरा येशिल का परतून ?

प्रस्तुत कविता अगदीं वरवर वाचली तरी दिसायला अगदीं साधी, सोपी व सुटसुटीत दिसते. तथापि या साधेपणाच्या आड एक अत्यंत हळुवार भावना उत्कटत्वानें रंगविलेली दिसून येईल. साध्या सुबोध शब्दांतून अर्थाची हृदयंगमता निर्माण करण्यात रे. टिळकांचा हातखंडा आहे. काव्याच्या परिभाषेंत बोलावयाचें झाल्यास प्रस्तुत कविता प्रसाद-गुणानें नटलेली आहे. या कवितेंत नेहमींच्या परिचित अशा शब्दांमागें अर्थाच्या अनंत सूक्ष्म व तरळ छटा भरलेल्या आहेत. मूळ भावनेच्या तीव्रतेची आच लागल्यामुळें शब्दाना प्रवाही व निरलंकृत स्वरूप प्राप्त झालेलें येथें दिसून येतें. या साधेपणातच या कवितेचें सौंदर्य व सामर्थ्य सामावलेलें आहे. कविमन भावनेनें भारावून गेल्यानंतर तें काव्यद्वारां आविष्कृत होत असतां मूळ आशयाला अनुरूप असें सहजसुंदर रूप धारण करीत असतें. Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings ही काव्याची व्याख्या यथार्थपणें जर कोणत्या काव्याला लागू पडत असेल तर ती प्रस्तुतसारख्या कवितेलाच.

कवितेच्या नांवावरून ही कविता एका पांखराला उद्देशून लिहिली आहे हें स्पष्ट आहे. प्रस्तुत तें कवीचा कायमचा निरोप घेऊन चाललें आहे. त्या पांखरावर कवीचें अत्यंत प्रेम असून त्यानें त्याचें लहानपणा-पासून अत्यंत वात्सल्यानें लालन-पालन केलें आहे. त्यामुळें तें पांखरूं पुन्हा भेटेल किंवा नाहीं या कल्पनेनें कवीचें मन व्याकुळ झालें आहे. म्हणून तो ' पांखरा येशिल का परतून ? ' असा आर्त प्रश्न त्याला पुन्हां पुन्हा करीत आहे. हा प्रश्न विचारीत असतांच त्याच्या मनाची खात्री झाली आहे कीं, तें परत येणार नाहीं. म्हणून तो त्या पांखराला शेवटचे दोन अश्रु पिण्याविषयीं सांगत असून त्याचें प्रियदर्शन पुन्हां होणार नसल्यामुळें आपल्या अंतःकरणांत तें रूप कायमचें सांठवून ठेवण्याचा प्रयत्न करीत आहे.

ज्याच्यावर लहानपणापासून प्राणापलीकडे प्रेम केलें, ज्याला कटि-खांद्यावर खेळविलें व ज्याच्या कल्याणाची काळजी अहोरात्र वाहिली

त्या अपत्याची किंवा अपत्यनिर्विशेष व्यक्तीची ताटातूट, अगदीं कायमची ताटातूट हा एक जीवनांतील करुणगंभीर प्रसंग आहे. या प्रसंगीं मातापितरांच्या मनांत निर्माण होणारे भाव हा या कवितेचा केंद्रबिंदु आहे. कविता जरी एका कवीनें एका पांखराला उद्देशून लिहिली असली तरी सासरीं जाणाऱ्या कन्येचा निरोप घेतांना किंवा उद्योगधंद्याच्या निमित्तानें दूरदेशीं जाणाऱ्या पुत्राला आशीर्वाद देतांना प्रत्येक मातापितरांच्या मनांत अशाच प्रकारचे भाव उसळत नाहींत काय? या सर्वव्यापी भावचित्रणामुळें या कवितेचा आशय विशाल व खोल झालेला आहे. प्रासंगिक घटनेमधून अशा चिरस्थायी स्वरूपाच्या कल्पना, भावना, विचार व्यक्त करणें हें श्रेष्ठ काव्याचें एक महत्त्वाचें कार्य असतें, तें प्रस्तुत कवितेंत चांगल्या तऱ्हेनें बजावलें गेलें आहे.

अशा वियोगक्षणीं होणारी मनाची अवस्था कांहींशीं द्विधा व भांबावलेली असते, अपत्याच्या भावी उत्कर्षासाठीं कर्तव्य म्हणून हा वियोग सोसला पाहिजे हें कळत असूनसुद्धां वियोगाच्या क्षणीं आपलें कांहीं तरी श्रेष्ठ धन हरपल्याचें दुःख, कितीही प्रयत्न केला तरी आवरणें अशक्य होतें. कण्वासारख्या तपस्व्यालासुद्धां शकुंतलेच्या विरहप्रसंगीं हें दुःख आवरतां आलें नाहीं. त्याचें दर्शन 'चिंताजड' झालें व डोळे अश्रूंनीं भरून आले, मग सामान्य संसारी माणसाची काय कथा ?

हें दुःख इतकें प्रबल असूनसुद्धां या कवितेंत त्याला आक्रंदनाचें किंवा स्वैर आरडाओरडीचें भडक स्वरूप आलेलें नाहीं, दुःखाचा आवेग व तो आवरण्याचा केलेला अयशस्वी प्रयत्न यांतच या कवितेचें यश सामावलें आहे. मुलाच्या प्रयाणाच्या वेळीं आक्रोश करून त्याच्या प्रयाणांत अडथळा निर्माण करणें, हें या पित्याच्या समंजस बुद्धीला पटत नाहीं. त्याला आपल्या प्रेमपाशांत गुंतवून ठेवण्याचा तो प्रयत्नहि करीत नाहीं किंवा मुलाच्या प्रयाणानंतरहि आपल्या काळजांतील व्यथा तो इतरांजवळ उघड करून दाखवीत नाहीं. तसें करणें, त्याच्या मानधन व संयमी मनाला आवडत नाहीं. पण हें वियोगाचें दुःख; हें ताटातुटीचें शल्य, त्याच्या उरांत खोल घर करून राहिलेलें असतें आणि त्यामुळें

एकांतांत तो मूक रुदन करीत असतो. या मूक रुदनांतून निर्माण होणाऱ्या असंख्य निःश्वासांपैकीं एखादा तरी निश्वास वाऱ्यांत मिसळून आपल्या मुलापर्यंत जाईल का ? व आपला मुलगा तो निःश्वास ओळखून परत येईल का ? असें मात्र त्याला वाटल्याशिवाय राहात नाहीं. भावी आयुष्याच्या रम्य स्वप्नसृष्टींत व कर्तव्याच्या ऐन धुमश्चक्रींत आपली आठवण आपल्या मुलाला राहील का ? आपल्या प्रेमाच्या खुणा त्यानें जपून ठेवल्या असतील का ? असे विचार मागें राहिलेल्या वत्सल मातापितरांच्या मनांत आल्याशिवाय कसे राहतील ? आईबापांची आठवण मुलाला न राहणें स्वाभाविक आहे. पाण्याचा प्रवाह उगमस्थलाकडे परत न येतां पुढें पुढें धांवत जातो, त्याप्रमाणें स्वैर तरुण मन मागच्या गोष्टींचा विचार न करतां भावी ध्येयसृष्टीकडे धांव घेत असतें. यामुळें क्षमाशिल मातापितरांचीं मनें मुलाच्या या वृत्तीबद्दल दुःख न वाटूं देतां मुलाचा उत्कर्ष चिंतण्यांत कशीं रममाण होतात याचें चित्र

" विसर मला, परि अमर्याद जग
राही नित्य जपून । "

या ओळींतून किती यथार्थपणें मांडलें आहे ! मुलानें लाडानें, हट्टानें वा अभावितपणें केलेल्या तीव्र आघाताच्या खुणाहि आज प्रीतीचीं स्मृति—चिन्हें म्हणून अविस्मरणीय राहिल्या आहेत. त्यांत आघाताचें शल्य नसून स्मृतीचा आनंद आहे.

" जन्मवरी मजसवें पहा ही
तव चंचूची खूण "

ांत हाच अर्थ भरलेला आहे. कोणताहि व्रण हा एरव्ही दुःखदायकच ठरावा पण पित्याच्या अथांग वात्सल्यानें त्याच व्रणाचें मधुर स्मृतिचिन्हांत रूपांतर केलें आहे.

" वाऱ्यावरचा तरंग चंचल
जाशिल तूं भडकून ! "

या वर्णनामधून मुलाचा छांदिष्टपणा व स्वैर स्वातंत्र्याची तारुण्यसुलभ ओढ जणूं साकार झाली आहे. माता—पितरांना वाटणाऱ्या या

दुःखांत ती जाणारी व्यक्ति फारशी सामील झालेली दिसत नाहीं. नावी-न्याच्या ओढीनें त्याला घरट्याबाहेर जाण्याची उत्कंठा लागलेली आहे. कदाचित् तो घरच्या व्यक्तींवर रुष्टहि झालेला असावा. तें कांहींहि असलें तरी परिचित अशा जगाचें त्याला आतां कांहींच आकर्षण राहिलेलें नाहीं. मनाच्या या उतावीळ ओढींत आईवडिलांच्या भावनांकडे त्याचें लक्षहि नाहीं. तो त्यांना सोडून जाण्यास कसा अगदीं आतुर झाला आहे! पण बापालाच न राहवून तो त्याला म्हणतो कीं,

" थांब, घेउं दे रूप तुझें हें
हृदयीं पूर्ण भरून ! "

या ओळींतील कारुण्य उलगडून दाखविलें पाहिजेच काय ?

" हवेसवें मिसळलेले निःश्वास " यासारख्या ओळींतील सूचक सौंदर्य कुठपर्यंत वर्णन करून दाखवावें? ओळीओळींतून ओसंडणाऱ्या या सौंदर्याचा आस्वाद ज्याचा त्यानेंच घेतलेला बरा. फुलांमुलांच्या या कुटुंबवत्सल कवीच्या प्रतिभेला प्रस्तुत वियोगप्रसंग वर्णन करतांना जणूं तुफान भरतें आलें आहे. या महापुरांत प्रत्येक वाचक वाहून गेल्या-शिवाय कसा राहील ?

पांखरांचें रूपक योजून हा वियोगप्रसंग वर्णन करण्यांत कवीनें मार्मिकताच व्यक्त केली आहे. पक्षी पंख फुटेतोंपर्यंतच घरट्यांत राहतात. नंतर ते आपल्या चिमुकल्या घरकुलाचा निरोप घेऊन या अफाट जगांत निघून जातात. कारण घरट्याबाहेर पडल्याखेरीज त्यांचा विकास होत नाहीं. विकासासाठीं बाहेर जाऊं इच्छिणाऱ्या व स्वतंत्र होण्याइतकें बळ आलेल्या व्यक्तीच्या वर्णनासाठीं पंख फुटल्यानंतर घरट्याबाहेर पडूं इच्छिणाऱ्या पक्ष्याचें प्रतीक कवीनें योजावें हें योग्यच आहे. पांखरांचेंच प्रतीक योजावयाला आणखीहि एक कारण आहे. प्रस्तुत कविता रे. टिळकांनीं बालकवींच्या वियोगावर लिहिली आहे. बालकवींच्या स्वच्छंदी व तरल वृत्तीची कल्पना येण्याच्या दृष्टीनें हें पांखरांचें रूपक अगदीं अन्वर्थक आहे. ही कविता बालकवींना उद्देशून लिहिली आहे ही कल्पना लक्षांत घेऊन जर ती

वाचली तर तिचें मूळचें सौंदर्य कितीतरी पटीनें वाढल्यासारखें वाटतें. बालकवि व रे. टिळक यांच्यामधल्या परस्पर जिव्हाळ्याचा सारा इतिहास या कवितेच्या निमित्तानें आपल्या डोळ्यांसमोर उभा राहतो. रे. टिळक व बालकवि यांच्या प्रेमाचें हें एक वाङ्मयीन स्मारकच आहे, असें म्हणावयास हरकत नाहीं. असें सांगतात कीं, ही कविता वाचून बालकवींच्या डोळ्यांत अश्रू उभे राहिले. बालकवींसारख्या कोमल मनाच्या कवीला या कवितेनें हलवून सोडलें असेल यांत नवल नाहीं. प्रत्यक्ष पत्थरालाहि पाझर फोडण्याचें सामर्थ्य या कवितेंत आहे.

अजुनि चालतोंचि वाट.

अजुनि चालतोंचि वाट ! माळ हा सरेना !
विश्रांतिस्थल केव्हां यायचें कळेना !
त्राण न देहांत लेश, पाय टाकवेना,
गरगर शिर फिरत अजी होय पुरी दैना !
सुखकर संदेश अमित पोंचविले कोणा,
भार वाहुनी परार्थ जाहलों दिवाणा !
कांट्यावरि घातलाचि जीव तयासाठीं,
हंसवाया या केली किति आटाआटी !
हेंच खास माझें घर म्हणुनि शीण केला,
उमगुनि मग चूक किती अश्रुसेक झाला;
दिन गेले, मास तसे, वत्सरेंहि गेलीं,
निकट वाटतें जीवनसंध्या ही आली !
कुठुनि निघालों, कोठें जायचें न ठावें,
मार्गींतच काय सकळ आयु सरुन जावें !
काय निरुद्देश सर्व जीवन मम होतें ?
मरुसरितेपरि अवाचित झरुनि जायचें तें ?
पुरे ! पुरे ही असली मुशाफिरी आतां
या धूळींत दगडावर टेकलाच माथा !

— रेंदाळकर.

प्रत्येक प्राणी हा जीवनमार्गावरचा एक मुशाफिर असतो. जीवनपथ आक्रमून इष्ट असें ध्येय प्रत्येकाला गांठावयाचें असतें. मग तें देशभक्तीसारखें उदात्त ध्येय असो किंवा सुखानें संसार करण्यासारखें सामान्य ध्येय असो. 'हें विश्वाचि माझें घर' असें मानणाऱ्या श्रेष्ठ महात्म्यापासून तों घरालाच विश्व कल्पिणाऱ्या संकुचित दृष्टीच्या सामान्य माणसापर्यंत प्रत्येक जण कोणतें ना कोणतें तरी ध्येय उराशीं बाळगून त्याच्या सिद्धीसाठीं अहोरात्र धडपडत असतो. श्रेष्ठ ध्येय बाळगणाऱ्यांच्या आकांक्षाहि मोठ्या आणि त्यांच्या सिद्धीच्या आड येणारीं संकटेंहि मोठीं. मनुष्य प्रयत्न करीत असतो खरा; पण ध्येयाचें पैलतीर गांठणारे फार थोडे. परिस्थितीमुळें किंवा अन्य कारणांमुळें मध्येंच गटंगळ्या खाणारे फार.

मनुष्याणां सहस्रेषु कश्चिद्यतति सिद्धये
यततामपि सिद्धानां कश्चिन्मां वेत्ति तत्त्वतः

मोक्षमार्गातला हा सिद्धांत कोणत्याहि श्रेष्ठ ध्येयमार्गाच्या बाबतींत तितकाच सत्य आहे. मात्र सिद्धि न मिळालेल्या लोकांना आपण श्रेष्ठ अशा मार्गावरचे साधक आहोंत एवढें तरी समाधान असतें. पण ध्येयसिद्धीसाठीं ज्यांनीं आटोकाट प्रयत्न केला; प्रतिकूल परिस्थितीशीं ज्यांनीं तहहयात झुंज देऊन स्वतःला रक्तबंबाळ करून घेतलें; दैवानें ज्यांची सतत पारधच केली आणि त्यामुळें ज्यांच्या मनांत मूळ ध्येयाविषयींच शंका निर्माण झाली; त्याची परिस्थिति मोठी विचित्र होते. वैफल्याच्या दारुण दुःखामुळें आपलें ध्येय आभासात्मक किंवा मृगजळात्मक वाटणें व यामुळें मूळच्या अपयशाच्या दुःखांत आणखी भर पडणें यापेक्षां हृदयद्रावक गोष्ट कोणती? प्रस्तुत कवितेंत रेंदाळकरांनीं अशाच एका व्यक्तीच्या मनांतील अंत्यक्षणीच्या भावना अत्यंत उत्कटतेनें रेखाटल्या आहेत.

जीवनपथ आक्रमितां आक्रमितां देहयष्टि थकून गेली आहे, धुळीनें सारें अंग माखलें आहे, शरीरांत त्राण नाहीं, पाय गळून गेले आहेत, डोळ्यांना शीण आला आहे, अतिश्रमामुळें डोकें गरगर फिरतें आहे, पण जवळपास विश्रांतिस्थळ मात्र कुठें दिसत नाहीं,

जिकडे तिकडे उजाड माळरान पसरलें आहे, पुष्कळ वेळ चालूनसुद्धां अंतर सरत नाहीं, पुढें अजून किती जावयाचें हें माहिती नाहीं, फार काय, आलों कोठून व जायचें कोठें हेंहि कळेनासें झालें आहे, निर्वाणीचा क्षण तर जवळ येऊन ठेपला; आणि आतां नवा रस्ता शोधणें शक्य नाहीं; 'अरत्री न परत्री' स्थितींतील व्यक्तीच्या मनांत अशा कितीतरी विचारांची गर्दी होते. अंत्यक्षणीं आपल्या साऱ्या जीवनव्यापाराचा तो हिशोब पाहूं लागतो. आपला जीवनोद्देश काय होता ? आपण जीवनांत काय केलें ? या प्रश्नाचें उत्तर शोधतांना त्याला असें दिसतें कीं आपला इष्ट उद्देश सिद्धीला न जातां मार्गांतच आपलें सारें आयुष्य संपून गेलें आहे. स्वतःसाठीं कांहीं केलें नसलें तरी इतरांसाठीं आपण काय कमी कष्ट केले ? इतरांना हंसविण्यासाठी स्वतःचा जीव कांट्यांत घालून स्वतःला रक्तबंबाळ करून घेतलें. हें माझें, माझें म्हणून अपार कष्ट सोसले पण त्याचें चीज न होता विपर्यास मात्र झाला ! हें करण्यांत आपली चूक होती, हें आतां कळलें तरी काय फायदा ? ती चूक आतां थोडीच दुरुस्त करतां येणार आहे ? दिवस गेले, महिने गेले. कित्येक वर्षें जाऊन जीवनाची संध्याकाळ आली, तरी इष्ट स्थळीं जातां आलें नाहीं. मार्गांतच सारें आयुष्य संपून गेलें. सारें जीवन निरुद्देश व्हावें अशीच विधिघटना होती काय ? असली मुशाफिरी आतां पुरे. त्यापेक्षां या धुळींतील दगडावर माथा टेकलेला काय वाईट ?

ध्येयाच्या उद्देशानें सुरू केलेला प्रवास निरुद्देश व्हावा, जीवनाच्या शेवटच्या क्षणीं साऱ्या जीवनाचा आढावा घेतांना निष्फळतेशिवाय कांहीं हातीं लागूं नये, या परतें दुर्दैव तें कोणतें ? अशा वेळीं होणाऱ्या मनाच्या तळमळीला पारावार नसतो व समाधानाला लवमात्र जागा नसते. जाळ्यांत तडफडणारा मासा व अशी व्यक्ति सारखीच. सिद्ध किंवा साधक यांच्यापेक्षां संदेहावस्थेंतील अशा व्यक्तीची स्थिति फार वेगळी व अनुकंपनीय असते; हरपलेल्या श्रेयामुळें निराश झालेल्या व त्याचा निदिध्यास घेतलेल्या निराशाग्रस्त स्थितीपेक्षांहि ही स्थिति अधिक शोचनीय. ज्याचें श्रेय हरपलेलें असतें त्याला निदान कांहीं काळ तरी

त्याची प्राप्ति झाल्याचें समाधान असतें, निदान त्या श्रेयाची त्याला निश्चित कल्पना तरी असते. पण संदेहावस्थेंत अंत्यक्षण मोजणाऱ्या प्राण्याला कशाचें समाधान आलें आहे ? ध्येयाच्या अप्राप्तीमुळें झालेली निराशा, जीवनोद्देश कोणता याविषयींची अनिश्चिति व चूक कळूनसुद्धां दुरुस्त करणें शक्य नसल्यामुळें वाटणारी असहाय्यता, यांचें एक विचित्र मिश्रण त्या व्यक्तीच्या मनांत झालेलें असतें, अशा वेळीं हुतूतू घालणाऱ्या मृत्यूला तो आवाहन करतो व आपल्या जीवनाचा शेवट आपल्या हातानें करून टाकतो. टॉलर, स्टीफन झ्वाइग किंवा साने गुरुजी यांच्या मृत्यूचें हेंच तर रहस्य नसेल ?

प्रस्तुत कवितेंतील व्यक्तीच्या मनाची स्थिति वर दिल्याप्रमाणेंच आहे. गडकऱ्यांच्या 'राजसंन्यास' मधील संभाजीप्रमाणें 'सुखाचें मरण' नसलें तरी 'मरणाचें सुख' अनुभवावें असें त्याला वाटत असतें. आजपर्यंत कोणतीहि गोष्ट आपल्या मनाप्रमाणें झाली नाहीं; निदान मरणें तरी आपल्या स्वाधीन आहे ना ? एवढी तरी गोष्ट आपल्या मनासारखी व्हावी म्हणून तो धूळ, दगड इ. ची पर्वा न करतां मनास येईल तेथें डोकें टेकून जीवनाचा शेवट करून घेतो. आजपर्यंतच्या जीवनाला योग्य अशीच ही मृत्युशय्या नाहीं का ? 'या दगडावर टेकिलाच माथा' असें म्हणून विकल स्थितींत तो पडत असतांच या कवितेचा शेवट झाला आहे. भावनेची तार खेचली जाऊन तिनें एक टोंक गांठल्याबरोबर कवितेचा शेवट झाल्यानें तो अत्यंत परिणाम-कारक वठला आहे.

साध्या गद्यांत जरी या कवितेचा आशय मांडला तरी त्याची उत्कटता जाणवल्याशिवाय राहात नाहीं, कारण रेंदाळकरांच्या तप्त अंतःकरणांतून हा भावनांचा लाव्हारस वर उसळून आला आहे. त्याचा चटका आपल्या सारख्या परस्थाला जर जाणवतो तर बिचारे रेंदाळकर त्यांत किती होरपळून निघाले असतील ! ही कविता स्वतंत्रपणें वाचली तरी आपल्याला चटका लावतेच पण रेंदाळकरांचें चरित्र माहिती असेल तर तें या कवितारूपानें पुन्हां आपल्या डोळ्यांसमोर मूर्तिमंत उभें राहतें. अठरा विश्वे दारिद्र्यांत रेंदाळसारख्या कुग्रामीं झालेला जन्म; उच्च शिक्षणाची अभिलाषा

असून सुद्धां मराठी सातवीपर्यंत कसेंबसें पार पडलेलें शिक्षण एका बाजूला आणि मनाची मोठी उभारी, स्वाभिमानी वृत्ति व संस्कारक्षम मन दुसऱ्या बाजूला, या विरोधाचा रेंदाळकरांना फार त्रास झाला. मूळच्या रसिक व सौंदर्यलोलुप वृत्तीला प्रतिकूल असें कौटुंबिक वातावरण लाभल्यानें त्यांच्या कोमल वृत्ति अकालीं करपून गेल्या; अशाहि परिस्थितींत स्वतःला होमून घेऊन सुदर काव्य निर्मिण्याची ईर्षा त्यांनीं बाळगली व काव्यनिर्मिति केली. पण तिचेंहि चीज झालें नाहीं !

" सुखकर संदेश अमित पोंचविले कोणा
भार वाहुनी परार्थ जाहलों दिवाणा !
कांटयावरि घातलाच जीव तयासाठीं
हंसवाया या केली किति आटाआटी
हेंच खास माझें घर म्हणुनि शीण केला
उमगुनि मग चूक किती अश्रुसेक झाला; "

या ओळी या संदर्भांत वाचल्या तर त्यांचा आशय अधिक स्पष्ट होईल. ही कविता वाचतांना प्रतिकूल परिस्थितीशीं झगडून थकलेले, रोगानें जर्जर झालेले, दारिद्र्यानें पछाडलेले, जगाच्या ढोंगीपणाचे घाव सोसून व्याकुळ झालेले, भोंवतालच्या कुरूपतेनें गुदमरलेले; सांगली, कोल्हापूर, पुणें, मुंबई करून निराश मनानें स्वग्रामीं परत येऊन तेथें आपला देह ठेवणारे रेंदाळकर, आपल्याला ओळीओळींतून अवतरल्यासारखे वाटतात. रेंदाळकरांनीं आपलें अंतःकरण पिळवटून हे उद्गार काढल्यामुळें त्याला विलक्षण धार चढली आहे. रेंदाळकरांच्या इतर कवितांबद्दल रसिकांचें कांहींहि मत असो, पण एवढ्या एका कवितेमुळेंच रेंदाळकरांचें नांव मराठी काव्यांत दीर्घकाल स्मरणांत राहील. या कवितेंत रेंदाळकरांच्या जीवनाचें सार तर ग्रथित झालें आहेच, पण या निमित्तानें रेंदाळकरांसारख्या पिचलेल्या हजारों अंतःकरणांनाहि आपोआप वाचा फुटली आहे. येथें मुक्या मनाचे कढ नुसते वाचाल झाले नसून भावनेच्या आवेगानें ते ओथंबले आहेत. या कवितेच्या वाचनानें

व रेंदाळकरांच्या करुणजीवनानें माधव जूलिअन सारख्या संस्कारक्षम कवीच्या मनाला इतका चटका लावला कीं, ते रेंदाळकरांचें गांव स्वत: पाहून आले व या एकंदर परिस्थितीला उद्देशून त्यांनीं 'सर्वा खल्विदं माया' यासारखी सुंदर कविता लिहिली.

'अजुनि चालतोंचि वाट' या कवितेंत कल्पनेची उत्तुंग भरारी नाहीं किंवा भाषेची नेत्रदीपक आतषबाजी नाहीं, पण भावनेचा प्रबल व जिवंत जिव्हाळा असल्यामुळें तिच्यांतील आशय इतका प्रभावी झाला आहे. कविमनांतील सारें वैफल्य व आर्तता शब्दरूपानें इथें साकार झाली आहे.

"काय निरुद्देश सर्व जीवन मम होतें
मरुसरितेपरि अवचित झरुनि जायचें तें ?"

या ठिकाणची मरुसरितेची समर्पक उपमा सोडली तर कवितेंत कुठें अलंकार नाहींतच. सर्व आशय कसा अगदीं साध्या पण समर्पक शब्दांतून व्यक्त झाला आहे. 'अजुनि चालतोंचि वाट' यांतील 'अजुनि' हा शब्द घ्या. या शब्दांमध्यें चालण्यांतील प्रदीर्घता व कंटाळवाणेपणा व्यक्त झाला आहे. 'माळ' या शब्दानें रूक्षतेची व वैराणपणाची कल्पना पुरेपूर येते.

"हेंच खास माझें घर म्हणुनि शीण केला
उमगुनि मग चूक किती अश्रुसेक झाला;"

यांतून व्यक्त झालेली वैफल्याची भावना किंवा 'कांट्यावरि घातलाचि जीव तयासाटीं' या ओळींत व्यक्त झालेली श्रमाची दु:सह पराकाष्ठा आपल्या अंत:करणाला एकदम जाऊन भिडते. 'दिन गेले, मास तसे, वत्सरेंहि गेलीं; निकट वाटतें जीवनसंध्या ही आली' या पंक्ति वाचतांच कालाचा एक प्रचंड पट आपल्या डोळ्यांसमोरून सरकत जातो. आरंभापासून शेवटपर्यंत अशा प्रकारच्या अर्थगर्भ व भावनोत्कट ओळींनीं ही कविता भरलेली आहे, उत्कट भावना वेंचक शब्दांचें रूप धारण करते ती अशी!

'अजुनि चालतोंचि वाट' ही कविता साधी नाहीं. हींतील प्रत्येक अक्षर अश्रूंनीं भिजलेलें आहे. कविहृदयाचा हा स्फोट, निराश जीवाचें हें

आक्रंदन, विफल आकांक्षांचा हा मूर्त आकांत, दुर्दैवाच्या दशावताराचें खेळणें झालेल्यांचें हें भेसूर रडणें, ऐकून आपल्या हृदयांत भावनांचा कल्लोळ उसळतो व मनांत विचार येतो कीं, या दुःखावर उपाय कोणता? तत्त्वज्ञानाच्या मलमपट्टयांनीं ही जखम भरून येण्यासारखी नाहीं किंवा सांत्वनाची शाब्दिक फुंकर मारल्यानें हा दाह शमण्यासारखा नाहीं. त्या व्यक्तीच्या दुःखाला उतार पडण्यासाठीं आपण कांहीं यशस्वी कृति करणें म्हणजे त्याच्या दुःखावर आणखी डागण्या देण्यासारखेंच होय. साऱ्या कृतींना व उक्तींना हतबल करण्याइतकी ही हताशा प्रबल आहे. त्यानें आपणहि अगतिक होतों, परंतु स्वस्थ राहवत नसल्यामुळें या परिस्थितींतील व्यक्तीला आपण एवढेंच दुबळें आश्वासन देऊं शकतों कीं,

" येईल एक परि धन्य दिवस सौख्याचा
जो करिल तुझ्यासह अंत तुझ्या गीताचा,
फिरवून भरारा गोफण तो झाडील
कांट्यांवर उपडें भग्न हृदय पाडील !

o o o

मग एकच धडकी, एकच अंतिम बोल
बोलून तुझें हें जळतें हृदय निवेल ! "

— बालकवि (पारवा)

या कवितेच्या शेवटीं रेंदाळकरांच्या बाबतींत तो 'सौख्याचा धन्य दिवस' उगवलेला दिसतो पण त्यामुळें रेंदाळकरांचें तें 'जळतें हृदय' खरोखर निवलें असेल काय?

संध्याकाळीं उमललेली कळी.

कां अशी अकारण हंसशी सखि आपुल्याशीं ?
कळशींतिल जळ कां खिदळे तव हृदयाशीं ?
घट एक भराया लागे का ग घटका ?
कां उतावळीचा भाव दाविशि लटका ?
इतक्यांतच कळशी कशि ग अर्धी झाली ?
नी कुणा सांजची तहान वरुन आली ?
कटिं असुनी घट हें केवि मुखावर पाणी ?
कां भिजलें कुंकू चमके सूर्यावाणी ?
डोळ्यांत गहनता कोठिल ही घननीळ ?
गात्रांत कुणाची घुमते अजुनी शीळ ?
जातांना होतिस कलिका नाजुक पोर
घटकेंत फुलापरि झालिस केंवी थोर ?
रवि असा कोणता उगवे सायंकाळीं
कर शिवतां ज्याचे ये जीवास नव्हाळी ?
का अर्घ्यांचि अर्धें जीवन त्याला दिधलें ?
अन् हास्यें त्याच्या उरलें सुरलें भरलें ?

— बा. भ. बोरकर

संध्याकाळीं उमललेली कळी? कळी प्रभातकाळीं उमलल्याचें आपण पाहतों पण येथें तर कवीनें कळी संध्याकाळीं उमलल्याचें वर्णिलें आहे. त्याअर्थीं ती कळी निसर्गसृष्टींतील नसून मानवी सृष्टींतील असली पाहिजे हें उघड आहे. मुग्ध कोमल बालेला कळीची उपमा देण्याचा संकेत जुनाच आहे. निसर्गांतील कळीचा विकास होण्यास सूर्यकिरणाच्या स्पर्शाची जरूरी असते. मानवी सृष्टींतील ही कळी उमलण्यालाहि कुठल्या तरी तरुणरूपी रविकराच्या स्पर्शाची जरूरी होती आणि तसा स्पर्श, ती बाला पाणी आणण्यासाठीं पाणवठ्यावर किंवा झऱ्यावर गेली असतां तिला झाला. रविस्पर्शानें कळीचें जसें फुलांत रूपांतर होतें त्याप्रमाणें त्या तरुणस्पर्शानें या बालेचें युवतींत रूपांतर झालें. तिची मुग्धावस्था लोपून तिनें यौवनाच्या उंबरठ्यांत पाऊल टाकलें, प्रियस्पर्शानें तिच्या वृत्ति बदलून गेल्या. पहिला कटाक्ष, पहिलें चुंबन, पहिलें मूल किंवा अशा प्रकारचा कोणताहि पहिलावहिला अनुभव अतिशय अद्भुत व रोमांचकारी असतो. त्या अनुभवानें सारें शरीर व मन व्यापून जाऊन जगाचें भान नाहींसें होतें. त्या तरुणीच्या रूपानें येथें कवीला मनाच्या या स्थितीचें चित्रण करावयाचें आहे.

आधींच रसराज शृंगार हा सर्वांना प्रिय असतो. त्यांतून मुग्ध बालेच्या मनांत नवीनच आविर्भूत झालेला तो शृंगार असल्यानें त्याची आकर्षकता अधिकच वाढली आहे. या विषयाला अनुरूप अशा स्थळकाळाची निवड कवीनें मोठ्या कौशल्यानें केली आहे. सूर्य अस्ताला जाण्याच्या मार्गांत आहे, त्याच्या तांबुसगहिऱ्या छटा आकाशांतील मेघपुंजावर पसरल्या आहेत, चराचरांत एक उत्कट आतुरता भरून राहिली आहे, अशा वेळीं ती बाला वेळूच्या बनानें वेढलेल्या निळसर स्वच्छ झऱ्यावर पाणी भरण्यासाठीं एकटीच निघालेली आहे. प्रणयाच्या जादूचा साक्षात्कार होण्यास स्थळ व काळ दोन्हीहि अत्यंत अनुकूल आहेत. संध्याकाळची वेळ व पाणवठ्याचें स्थळ प्रणयक्रीडेला अनुकूल मानण्याचा कविसंकेत फार जुना आहे. संगीतांतील शृंगाररस-प्रचुर चिजांतून रंगविलेल्या नायिकांचा 'नीरभरना'शीं फार निकटचा

संबंध असतो. 'अतिपृथुल जलकुंभ' घेऊन प्रियकराच्या भेटीस जाणाऱ्या नायिकांची संस्कृत वाङ्मयांत उणीव नाहीं. तांब्यांनीं आपल्या कांहीं कवितांतून प्रणयभावनेच्या चित्रणाला संध्याकाळची वेळ व झऱ्याचें ठिकाणच योजिलें आहे.

नागर जीवनांत स्त्रीपुरुषभेटींचे प्रसंग सहजसाध्य असतात, तशी स्थिति ग्रामीण जीवनांत नसते; कुलवधू ही पाणी भरण्याच्या निमित्तानेंच एकटी बाहेर पडूं शकते. म्हणून प्रणयप्रसंगाला पाणवठ्याचें स्थळ स्वाभाविकपणेंच निवडलेलें असतें. शिवाय त्यांत इतर स्थळांपेक्षां निसर्गरमणीयत्वहि अधिक आहेच. पाणी भरावयाला जावयाच्या वेळा दोनच. एक सकाळ किंवा संध्याकाळ. सकाळपेक्षां संध्याकाळची वेळ ही अधिक निवांत व अंधकाराचें साहाय्य देणारी असल्यामुळें अधिक सोईची. वास्तविक पाणी भरण्याचें ठिकाण हें सार्वजनिक असल्यामुळें प्रणयाला आवश्यक असलेला एकांत तेथें नेहमी मिळेलच असें नाहीं, शिवाय प्रस्तुत कवितेंतील 'नाजुक पोर' ही प्रणयाच्या बाबतींत अगदींच नवखी आहे, त्यामुळें आपण होऊन ती प्रियकराच्या भेटीला जाण्याची शक्यता नाहीं; अशा स्थितींत त्या तरुणानें धृष्टतेनें एकांत कसा साधला असेल व कोणत्या उपायांनीं तिच्या मनांत प्रणयभावना जागृत केली असेल हा प्रश्नच आहे. कवीनें याविषयीं निश्चित असें कांहीं सांगितलेलें नाहीं.

" रवि असा कोणता उगवे सायंकाळीं
कर शिवतां ज्याचे ये जीवास नव्हाळी "

किंवा

'कटिं असुनी घट हें केवि मुखावर पाणी'

अथवा

गालांत कुणाची अजुनी घुमते शीळ ?"

या ओळीवरून त्या तरुणानें तिला शिळेनें खुणावलें असावें, तिच्या कळशींतील पाणी घेऊन तें त्यानें तिच्या अंगावर शिंपडून तिचें तोंड भिजवून टाकलें असावें, हें करणारा तो तरुण तिला परिचित असावा व त्याच्याविषयीं तिच्या मनांत अस्पष्ट कां होईना प्रेमभावना असावी,.

असा कांहींसा अंदाज आपल्याला करतां येतो; कवितेंत सूचकतेचा आश्रय केल्यानें लेखकानें हें सर्व अस्पष्टपणें सूचित केलें आहे. रसिकानें त्याचें स्पष्टीकरण स्वतःशीं करून घ्यावयाचें आहे. शिवाय या गोष्टींना येथें फारसें प्राधान्य नाहीं. प्रणयस्पर्श झाला हें गृहीत धरूनच कवितेची सुरवात झाली आहे, कळीचें फूल कसें झालें; मुग्धेची प्रौढा कशी बनली, पाणी भरावयास जातांना कलिकेप्रमाणें नाजुक असलेली पोर घटकेंत फुलाप्रमाणें थोर कशी झाली; या गोष्टींवर कवीचा मुख्य भर आहे, आणि प्रणयस्पर्शानें होणाऱ्या स्थितींचें चित्रण मुख्यतः त्याला करावयाचें असल्यामुळें प्रणयस्पर्शानें धुंद झालेली ती बाला पाणी भरून परत येत आहे येथूनच त्यानें कवितेला सुरवात केली आहे.

ती बाला पाणी भरून परत येत आहे पण तिचें लक्ष कटीवरील कळशीकडे किंवा इतर कोणत्याही गोष्टीकडे नाहीं. कळशींतील पाणी हिंदकळून अंगावर सांडतें आहे पण त्याची तिला पर्वा नाहीं. तिचें अंग पाण्यानें ओलें झालें असून ती स्वतःशींच अकारण हंसते आहे व तिच्या डोळ्यांतून वेगळे भाव प्रकट होत आहेत. या चिन्हांवरून तिच्या सखीला जें काय समजावयास हवें होतें तें समजलें आहे, पण ती तसें स्पष्ट सांगत नसून मिस्किल प्रश्नांतून सूचित करीत आहे. तिच्या खट्याळ प्रश्नांनीं आरंभापासून अखेरपर्यंत ही कविता रंगली आहे. आपल्या प्रश्नांचीं उत्तरें त्या बालेनें द्यावींत अशी तिची अपेक्षा नाहीं. प्रश्न विचारण्यांत नाजुक चेष्टा करणें, एवढाच हेतु अभिप्रेत असल्यामुळें एक प्रकारची चमत्कृति निर्माण झाली आहे. 'संध्याकाळीं उमललेली कळी' या शीर्षकापासूनच या विरोधात्मक चमत्कृतीला सुरवात होते. आणि 'घट एक भराया लागे कां ग घटका ?' 'कटिं असुनी घट हें केंवि मुखावर पाणी ?' 'रवि असा कोणता उगवे सायंकाळीं ?' इ. प्रश्नांतून या विरोधाची कमान एकसारखी वाढविली आहे. भावनेच्या नाजुक आविष्कारा-बरोबर अलंकारांची योजनाहि सहजपणें केल्यानें अलंकारप्रिय वाचका-लाहि या कवितेपासून आनंद मिळतो. घट, घटका; घननीळ, गहनता; अर्घे, अर्घ्य; यांतील सूक्ष्म अनुप्रास माधुर्याला पोषक झाले आहेत. मुग्ध

बालेवर कळीचें रूपक केल्याबरोबर तिच्या प्रियकरावर सूर्याचें रूपक करावें हें ओघानेंच आलें. कळीच्या रूपकामुळें त्या बालेचा मुग्ध कोमल-पणा व सूर्याच्या रूपकामुळें त्या तरुणाचा तेजस्वीपणा सूचित होतो. भिजलेल्या कुंकवाला दिलेली सूर्याची उपमा किंवा ' कर ' आणि ' जीवन ' यांवर केलेले श्लेष असेच मार्मिक आहेत. अकारण हंसणें, जल खिदळणें, डोळयांतील घननील गहनता; गात्रांतून घुमणारी शीळ, ही सारीच शब्द-रचना सूचक व वेधक आहे.

शीळ वास्तविक गात्रांत घुमत नसून कानांत घुमत असते.

' गात्रांत कुणाची अजुनी घुमते शीळ ? '

याऐवजीं 'कानांत कुणाची घुमते अजुनी शीळ' अशी ओळ लिहिली असती तरी वृत्तदृष्ट्या व अर्थदृष्ट्या चुकीची ठरली नसती, पण कानांत शीळ घुमते, असें म्हणण्याऐवजीं 'गात्रांत शीळ घुमते' असें म्हणण्या-मध्यें तिचें सर्व शरीर प्रेमभावनेनें व्यापून गेलें होतें, हें कवीला सुचवा-वयाचें आहे. डोळयांत दाटलेल्या सखोल भावनांचें समर्पक वर्णन " घननीळ गहनता ' या शब्दांखेरीज इतर कोणत्या शब्दांनीं करणार ? कटीवरील कळशींतील पाणी व हृदय यांचें सान्निध्य लक्षांत घेऊन ' कळशींतील जळ कां खिदळे तव हृदयाशीं ? असें वर्णन करून कवीनें तिची हर्षभरित वृत्ति सूचित केली आहे.

तसें पाहिलें तर कोणत्याही तऱ्हेचें तत्त्वज्ञान, उपदेश किंवा विचार यांच्या नावीन्यानें ही कविता नटलेली नाहीं. हीमधील भावनाहि आप-णांस परिचित अशीच आहे. प्रणयाच्या पहिल्या प्रादुर्भावाचें वाङ्मयीन वा मानसशास्त्रीय वर्णन अनेक ग्रंथांतून वाचावयास मिळतें. शिवाय ही स्थिति प्रत्येक प्रौढ वाचकाच्या जीवनांत केव्हां ना केव्हां येऊन गेलेली असतेहि, पण तिचें असें हें मूर्त चित्रण मात्र क्वचितच पाहावयास मिळतें. काव्य म्हणजे मूर्त स्वरूपांतील अनुभव, ही व्याख्या या कवितेस तंतोतंत लागू पडते. विषयनावीन्य नसतांना सुद्धां ही कविता जी एवढी यशस्वी झाली आहे, तिचें कारण तिच्यांतील रचना-

कौशल्य. कुतूहल निर्माण करणारें शीर्षक वाचल्याबरोबर पुढील भाग वाचण्याविषयीं वाचकाला उत्कंठा लागते,

“ कां सखी अकारण हंसशी तूं अपुल्याशीं ?
कळशींतिल जल कां खिदळे तव हृदयाशीं ? ”

या ओळी वाचल्याबरोबर, स्वतःशींच अकारण हंसणारी, कळशींतील पाण्यानें आपलें सारें अंग भिजवून घेणारी, अशी एक अल्लड तरुणी आपल्यासमोर उभी राहते. या तिच्या स्थितीचें कारण काय असावें या शंकेचें उत्तर, तिला कळशी भरावयास लागलेल्या उशीराचें व उतावळीचा लटका भाव दाखविणाऱ्या तिच्या प्रयत्नाचें वर्णन असलेल्या पुढील दोन ओळींतून मिळतें व क्रमशः साऱ्या गोष्टीचा उलगडा होत जातो. शेवटच्या दोन ओळींतून अर्ध्या जीवनाचें अर्घ्य तिनें त्याला दिल्याचें सांगून ती त्याची ‘ अर्धांगी ’ होण्याची शक्यता कवीनें मोठ्या कौशल्यानें सूचित केली आहे. अर्घ्याच्या कल्पनेनें तिच्या मनांतील त्या तरुणाविषयींचा भक्तिभावहि सूचित होतो. याच काय पण अशा अनेक सूक्ष्म, सूचक, सौंदर्यच्छटा या कवितेंत आहेत. किंबहुना सूचकतेचा उत्कृष्ट नमुना म्हणूनहि या कवितेकडे बोट दाखविण्यास हरकत नाहीं.

नामसूचि

अत्रे (केशवकुमार) १८, ९७.
घराबाहेर ५१, कषायपेयपात्र-पतित मक्षिकेप्रत ११४, कादरखां १५७, परिटास १६७, पाहुणे १६७, श्यामलेस १६७, मेंहूचीं फुलें १६७.
अनिल (देशपांडे आ. रा.) १४२.
भग्नमूर्ति ८०, १३८, मानवता ९२, फुलवात (प्रस्तावना) १२५, अंगाई १३१, विसरून जा १५४.
अनंततनय
काव्यचर्चा ४८.
आपटे ह. ना.
उषःकाल १४०.
उमरखय्याम
रुबाया ८०.
एकनाथ १५७.
काणेकर अनंत
कोळ्याचें गाणें ६४, ८८, सावल्यांचें गाणें १०५, चांदरात १३५.
कालिदास ६, १७, १८, ५४, ६८, ७३, ७९, ९१, १०८, १२९.
शाकुंतल १४, १७, ९५, १६३, १७५, मेघदूत ६७, ६८, ७३ १०७, रघुवंश ६८.
कार्लाइल ११८.
कांत (रुद्रवीणाकार) ११९.
कॉटल् ११.
कुलकर्णी वा. ल.
मतें आणि मतभेद १५२.
कुसुमाग्रज ४९, १०८, ११९, १२१, १४०.
कोलंबसाचें गर्वगीत ६४, पृथ्वीचें प्रेमगीत ७०, ८२, आगगाडी आणि जमीन ७१, ७२, ९०, जीवनलहरी १०५, १४८, जा जरा पूर्वेकडे १०६, मातीची दर्पोक्ति ११९, क्रांतीचा जयजयकार ११९, सात ११९, ११६, अहिनकुल ११९, १३८ १३९, स्मृति १२९, बळी १५३.
कुंटे माधवराव
राजा शिवाजी १००.
केशवसुत ३, १८, ३९, ४४, ५१, ६६, ७९, ८०, १०५, ११९, १२३, १४५, १६४, १८३, १८४, १८५, १८८.
हरपलेलें श्रेय ४८, ५३, ८९, आईकरितां शोक ६५, थक-

लेल्या भटकणाराचें ' गाणें ६७, तुतारी ८०, ८३, ९०, झपूर्झा ८९, १५२, दिवस आणि रात्र ११३, रांगोळी घालतांना पाहून १३२, १३३, सतारीचे बोल १५४, आम्ही कोण १७६, १७७, सतारीचे बोल (रसग्रहण) १८०.

केतकर डॉक्टर १११.

केळकर द. के.
काव्यालोचन १८.

केळकर न. चिं. ५३, १११.
तोतयाचें बंड २२, साहित्यखंड ८६.

कोल्हटकर अच्युतराव ४४.

कोल्हटकर श्री. कृ. २२.

खाडिलकर नाट्याचार्य ४५.
कीचकवध ७७.

खांडेकर वि. स. ८७, १४०, १५१.
घरीं एकच पणती— ७५, भाताचें शेत १३९.

गटे १६, १६३.

गडकरी (गोविंदाग्रज) ४१, ४५, ४९, ७६, १०४, १३७, १५३.
गोफ ३२, मुरली ३८, अरुण ४८, आचरटपणाचा एक मासला ५३, वेडा ५३, राजसंन्यास ६४, १९९, अवेळीं ओरडणाऱ्या कोकिळेस ६७, ८३, विरामचिन्हें ७०, ७६, ८२, प्रेम आणि मरण ७१, ७२, ७४, १७६, न सार्टी आर्या ९५, राजहंस १००, १०१, १२२, १५६, पुण्यप्रभाव १३४, स्मशानांतील गाणें १३५, घुबडास १३५, सत्कुसुमदाम १५१, पानपतचा फटका १५१, अनामिकाचे अभंग १५१, प्रेमाचा प्रलयकाल १५१, गोड निराशा १५२, फुलें वेचलीं पण— १५२, गुलाबी कोडें १५८, एकच प्याला १७५.

गिरीश १६५, १७५.
आंबराई ४९, ९१, १३८, शूर्पणखा ५४, कृतज्ञता १३४.

गोपीनाथ १०३.

गोविंद(स्वातंत्र्यशाहीर) १३७.

चिपळूणकर कृष्णशास्त्री १०७, १०८.

चिपळूणकर विष्णुशास्त्री ७८.

चंद्रशेखर ४६, ११५.
कवितारती ९३, १५४, वसंतमाधव ९४, १५४, गोदागौरव १३८, १४०, काय हो चमत्कार १५२, उघडं गुपित १५२, १६५, घनाभिनंदन १५३.

जोग रा. श्री. १०६.
झ्वाइग स्टीफन् १९९.
टागोर रवींद्रनाथ ६.
टॉलर अर्न्स्ट १९९.
टिळक (रे.) १०, ४६, ५१, ११५, १४३, १६४, १९१, १९४, १९५.
केवढें हें क्रौर्य! ६७, ११५, सुशीला ७५, १२२, एक अमेरिकन मुलगी ११५, पुरे जाणतों मीच माझें बल १७७, पांखरा येशिल कां परतुन? (रसग्रहण) १९०.
टिळक लक्ष्मीबाई
स्मृतिचित्रें ४६, मी तुझी मावशी १५१.
ठोकळ ग. ल. १३७, १४६, १४७.
तिवारी ९१.
संग्रामगीतें ११९.
तुकाराम २०, ४४, ४७, ९१, १०१, १२४, १७८, १७९.
तांबे भा. रा. ९, ४६, ४९, ५२, ८९, ९१, १०९, ११५, ११६, १४७, १४८, २०५.
वाटेच्या वाटसरा २२, नववधू प्रिया मी ५४, ९६, राजकन्या आणि दासी ५८, १५०, आतां गटी फू ५८, १५०, 'घटकाऽर्ये' ६५, मातृभूमीप्रत ६७, रिकामे मधुघट ७५, १०७, १५१, मरणांत खरोखर जग जगतें ८०, जन म्हणति सांवळी ८१, तांबे-पत्रव्यवहार ८१, वारा ९०, बिजली जशि— १०१, १५८, कुणि कोडें माझें १०४, १५४, १५८, किति महामूर्ख तूं—१०६, रुद्रास आवाहन ११२, ११९, १७६, रुणुझुणु ये ११३, तें दूध तुझ्या त्या— ११३, १४४, सहज तुझी हालचाल १२३, पूर्णाहुति १३३, हृष्ट हिला लागली १४४, उडाला पाक्षि— १४८, ते कांत यापुढें— १५४, झांशी-वाली १५६, माहेरची आठवण १६३, स्फुट ओंव्या १६३.
दत्त कवि ४६.
शाहणी बाहुली १६४, गडे तूं बोलत कां नाहीं? १६४.
दासगणू ४१.
दिवाकर नाट्यछटाकार १२८.
देशपांडे कुसुमावतीबाई १७६.
देशपांडे गु. ह.
सुखद संभ्रम १०५.
देशपांडे ना. घ.
नदीकिनारी १४३, जाणीव १६९.
दंडी ११८.

नरेंद्र पंडित १०४.
नामदेव १७८.
पटवर्धन लीलाबाई
आमचीं अकरा वर्षे ४७.
परांजपे शि. म. १७, १८, ८७, १११.
प्रणयिनीचा मनोभंग ६, स्वर व्यंजनांची भाऊबंदकी १५८, शिवाजीची एक रात्र १५८, भासाची भवितव्यता १५८.
प्लेटो
रिपाब्लिक् २.
पोवळे श्रीकृष्ण ११९.
फडके ना. सी. ३०, ४५, ७७, १११, ११८.
मनोहरची आकाशवाणी ६.
बाण १४२.
बालकवि ११, ४५, ५०, ५१, ११५, १२४, १४७, १६४.
अरुण ४८, १०३, १२२, १५१, आनंदी आनंद गडे ५९, फुलराणी ७१, ७२, ७५, १७५, १९४, १९५, दुबळीभूल ८३, औदुंबर १२२, १११, १७७, तूं तर चाफेकळी ११७, धर्मवीर १२२, पारवा १३०, खेड्यांतील एक रात्र १३६, संध्या रजनी १५१, निर्झरास १५१, पांखरास २०२.
बी
माझी कन्या १०३, कमला १३८.
बेडेकर दि. के. १७७.
बेन जॉन्सन् १६.
बोरकर बा. भ. ८९, १३६.
विश्वामित्रास ७७, दुखणाइत दिवा १३२, स्पर्श ११५, तेथें कर माझे जुळती १५१, संध्याकाळीं उमललेली कळी १५२, संध्याकाळीं उमललेली कळी (रसग्रहण) २०४.
बोरीकर भास्करभट्ट १०४.
भक्तिमार्गप्रदीप १४४.
भगवद्गीता ५४, ७९, १२९.
भवभूति ५८.
भिडे वि. वा. ११२.
मम्मट
काव्यप्रकाश ३७.
मर्ढेकर बा. सी. ४५, ७९, १४३, १४६, १६७.
पिपांत मेलेले उंदीर ४४, वाङ्मयीन महात्मता १७७.
महाभारत ४३, १६१.
महीपति
भक्तलीलामृत ७३.
माटे श्री. म.
रसवंतीची जन्मकथा ८६, उपेक्षितांचें अंतरंग १६५.

माडखोलकर ग. त्र्यं. ११८.

माडगूळकर व्यंकटेश

माणदेशी माणसे १६५.

माधव ११९.

हिरवें तळकोंकण १३८, गोकल-खां १५६.

माधव जूलियन (माधवराव पटवर्धन) ४८, ४९, ५०, ५४, ५९, ६६, ७९, ११४, १४२, १६७, १७६.

विरहतरंग २, ५१, ५३, ६८, ९१, १३०, १३८, १४६, प्रेम होईना तुझ्यानें ४७, स्वप्न-रंजन ४७, ११५, प्रेमस्वरूप आई ६५, सुधारक ८०, भ्रांत तुम्हां कां पडे ! ८०, १४८, महात्मा काय करिल एकला ! ८०, संगमोत्सुक डोह ८२, १०९, आगगाडी ८९, १६४, मेला कवीश्वर बरा— १०६, कंचनी १०९, रागिणी विधवा ११५, अर्थोहि कन्या— १३६, १५२, १७५, १७८, पुरुषाची छाती १४३, गज्जलांजलि १४९, १५०, १५५, तुटलेले दुवे १५०, अल्ला हु अकबर् १५१, फटकळ अभंग १५३, भातुकुलीचें गाणें १६४, माझी बाहुली १६४, काहूर १७७, सर्वांखल्विदं माया २०१.

मायदेव वा. गो. १४३, १६४,

गोकुळ १३१, गाई घरा आल्या १६३, चिमण्या चंद्रा १६३.

मिल्टन ७९.

पॅरेडाइज लॉस्ट ५१.

मुक्तेश्वर ९, ४१, ५१, ५८, ११८, १२०, १२४, १४०, १४१, १४८.

मेकॉले ७८.

मोरोपंत ३, २०, ३९, ४१, ७९, ९२, ९३, ९४, ९६, ९७, ११८, ११९, १२०, १२४, १७८.

केकावलि ४६, ५१, ९१, १०२, १५८, १७८.

यशवंत ४५, ६६, १३७, १४२, १६५.

प्रेमाची दौलत ४७, बंदिशाळा ४९, ९१, १३८, ओजस्विनी ५३, दुर्दम्यता प्रीतिची ५३, गुलामाचें गाऱ्हाणें ६०, आई ६५, गोलघुमटास ७०, शैवालाच्छादित विहिरीचें गाणें ७१, ७२, १०९, नवीन अपत्यास ७३, यशोगिरि ७३, गाऊं कशाचें गान ! ७७, सत्य न

मरतें दळभारें ८०, जयमंगला ९७, १०४, १०६, १५०, तळमळ १४८, गाऊं त्यांना आरती १४८, १५१, पाणपोई १५१, युगंधराचें पालुपद १५३, आशीर्वाद १५८, मातृपदाविण १६३.

रघुनाथपंडित ७३, १४१.
नलदमयंतीस्वयंवराख्यान ७२, ९४.

रामजोशी ९५.

रामदास ३९, ४१.
दासबोध ९, करुणाष्टकें ४७, ८३, मनाचे श्लोक १६७.

रामायण १६१.

रेगे पु. शि १२३.

रेंदाळकर ए. पां. ४८, १४७, १९९, २००, २०२.
अजुनि चालतोंची वाट १००.
अजुनि चालतोंचि वाट (रसग्रहण) १९६, प्रबोधन १४६.

वर्डस्वर्थ ३८.

वाटवे के. ना.
रसाविमर्श ५९.

वामनपंडित ९२, १२१, १८३,
वेणुसुधा ७९, यथार्थदीपिका ७९, वनसुधा ९५.

वाल्मिकी ८७, ९१.

विनायक ४६, ११९, १३७, १४०.
स्त्रीपुरुष ७५, हतभागिनी १४५.

व्यास ९१.

शेक्सपीअर ५४, ६९, १८३.
हॅम्लेट १४.

शेले
चंडोल ७३.

शंकराचार्य
चर्पटपंजरी ७९.

साने गुरुजी ८७, १११, १६३, ११९.

सावरकर वि. दा. ११९.
सागरा प्राण तळमळला ४९, ६४, १४८, मूर्ति दुजी ती ४९–, जगन्नाथाचा रथोत्सव १३३, जरिपटका १३७.

सुगी १६५.

सिंज जे. एम्.
Rider's to the sea ६४.

होनाजी बाळा
घनश्यामसुंदरा–१३२, १६७.

ज्ञानेश्वर–ज्ञानेश्वरी ९, ४०, ४४, ४७, ५१, ५४, ६३, ७९, १०१, १०२, १०४, ११८, १२४, १३४, १४०, १४१, १५७, १७८.

दा. ना. मोघे–प्रकाशन

कादंबऱ्या

दौलत	प्रा ना. सी. फडके	५	रु.
काश्मिरी गुलाब	,, ,,	३॥	,,
जादूगार	,, ,,	५	,,
अटकेपार	,, ,,	५	,,
दौलत (संक्षिप्त)	,, ,,	२	,,
सुखाचा शोध	वि स. खांडेकर	३॥	,,
रिकामा देव्हारा	,, ,,	२॥	,,
दिव्यचक्षु	कु. रत्नप्रभा रणदिवे	३॥	,,
आंधळा न्याय	वि. वा. पत्की	२॥	,,
अंधारांतील वाट	बा. भ. बोरकर	२॥	,,
जळतें रहस्य	,, ,,	२	,,
तांबडी माती	बा. सी. मर्ढेकर	२	,,
प्रतिबिंब	दि. चिं. देशपांडे	२॥	,,
चौघांच्या चार तऱ्हा	रविंद्रनाथ टागोर	२	,,
विभावरी	वि. वा. हडप	३	,,
शिवशाहीचा शुभशकुन	,, ,,	३	,,
शिवशाहीची पहांट	,, ,,	३	,,
सती	साने गुरुजी	३	,,
झोंपी गेलेला देश	टुर्गेनिव्ह	३॥	,,

संकीर्ण

रसग्रहण	प्रा. गो. म. कुलकर्णी	३॥ रु.
ज्ञानेश्वरी १५ वा अध्याय	प्रा. द. सी. पंगू	४॥ ,,
ज्ञानेश्वरी १ ला अध्याय	,, ,,	३ ,,
सीतास्वयंवर	,, ,,	४ ,,
कला-नीति-वाद	प्रा. संत व प्रा. गाडगीळ	२ ,,
मनाचे संकल्प	प्रा. म. ना. अदवंत	२॥ ,,
साहित्य आणि संस्कृति	प्रा. दु. का. संत	३ ,,
वाङ्मयविहार	प्रो. फडके	१॥ ,,
साहित्य आणि संसार	,, ,,	१॥। ,,
कोंदणें	,, ,,	३ ,
गोकर्णीचीं फुलें	वि. स. खांडेकर	२॥ ,
धुंधुर्मास	,, ,,	१॥ ,
आस्वाद	प्रो. पंगु	२॥ .
तुषार	,, ,,	२॥।
प्राचीन मराठी कविपंचक	,, ,,	२॥
वाङ्मयविलास	ग. त्र्यं. माडखोलकर	२
तीन तपस्वी	प्रभाकर पाध्ये	२
खांडेकर चरित्र आणि वाङ्मय	प्रो. मा. का. देशपांडे	३॥
साहित्याचे मूलधन	कालेलकर	१।

स्कूल अँड कॉलेज बुकस्टॉल, कोल्हापूर