



शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
दूर शिक्षण केंद्र

सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्र. १

भाषिक आविष्काराची रूपे

सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्र. ५

साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार

(शैक्षणिक वर्ष २०१८-१९ पासून)

एम. ए. भाग १ : मराठी

भाषिक आविष्काराची रूपे
साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार
एम.ए.भाग १: मराठी
अभ्यासपत्रिका क्रमांक १ व ५
२०१८ पासून होणाऱ्या परीक्षांसाठी

© कुलसचिव, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर (महाराष्ट्र)

प्रथमावृत्ती : २०१८

एम. ए. भाग-१ करिता

सर्व हक्क स्वाधीन. शिवाजी विद्यापीठाच्या परवानगीशिवाय कोणत्याही प्रकाराने नक्कल करता येणार नाही.

प्रती : १,०००



प्रकाशक :

डॉ. व्ही. डी. नांदवडेकर

कुलसचिव,

शिवाजी विद्यापीठ,

कोल्हापूर : ४१६ ००४



मुद्रक :

श्री. बी. पी. पाटील

अधीक्षक,

शिवाजी विद्यापीठ मुद्रणालय,

कोल्हापूर : ४१६ ००४



ISBN- 978-81-8486-696-4

★ दूर शिक्षण केंद्र आणि शिवाजी विद्यापीठ याबद्दलची माहिती पुढील पत्त्यावर मिळू शकेल.

शिवाजी विद्यापीठ, विद्यानगर, कोल्हापूर-४१६ ००४. (भारत)

★ दूर शिक्षण विभाग-विद्यापीठ अनुदान आयोग, नवी दिल्ली यांच्या विकसन अनुदानातून या साहित्याची निर्मिती केली आहे.

दूर शिक्षण केंद्र, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

सल्लागार समिती

प्रा. (डॉ.) डी. बी. शिंदे
मा. कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) डी. टी. शिर्के
प्र-कुलगुरू,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एम. एम. साळुंखे
माजी कुलगुरू,
यशवंतराव चव्हाण महाराष्ट्र मुक्त विद्यापीठ, नाशिक

प्रा. (डॉ.) के. एस. रंगाप्पा
माजी कुलगुरू,
म्हैसूर विद्यापीठ, म्हैसूर

प्रा. पी. प्रकाश
अतिरिक्त सचिव-II
विद्यापीठ अनुदान आयोग, नवी दिल्ली

प्रा. (डॉ.) सीमा येवले
गीत-गोविंद, फ्लॉट नं. २,
११३९ साईक्स एक्स्टेंशन,
कोल्हापूर-४१६००१

प्रा. (डॉ.) पी. एस. पाटील
I/c अधिष्ठाता, विज्ञान व तंत्रज्ञान विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) ए. एम. गुरव
I/c अधिष्ठाता, वाणिज्य व व्यवस्थापन विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) भारती पाटील
I/c अधिष्ठाता, मानवविज्ञान विद्याशाखा,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) पी. डी. राऊत
I/c अधिष्ठाता, आंतर-विद्याशाखीय अभ्यास विद्याशाखा
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

डॉ. व्ही. डी. नांदवडेकर
कुलसचिव,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

श्री. एम. ए. काकडे
संचालक, परीक्षा व मूल्यमापन मंडळ,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

श्री. व्ही. टी. पाटील
वित्त व लेखा अधिकारी,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

प्रा. (डॉ.) एम. ए. अनुसे (सदस्य सचिव)
संचालक, दूरशिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

दूर शिक्षण केंद्र,
शिवाजी विद्यापीठ,
कोल्हापूर

भाषिक आविष्काराची रूपे/साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार

एम.ए.भाग १: मराठी

अभ्यासपत्रिका क्रमांक १ व ५

अभ्यास घटकांचे लेखक

लेखक	घटक क्रमांक आणि शीर्षक
सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्रमांक १ : भाषिक आविष्काराची रूपे	
डॉ. रफीकसूरज मुल्ला जयवंत महाविद्यालय, इचलकरंजी	१. भाषिक आविष्कार २. भाषेची सर्जनशील प्रक्रिया ३. भाषा आणि साहित्य ४. भाषा आणि साहित्याचे मूलबंध
सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ५ : साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार	
डॉ. रफीकसूरज मुल्ला जयवंत महाविद्यालय, इचलकरंजी	१. महाकाव्य, आख्यानकाव्य, कविता, दीर्घकविता, भावकविता २. कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी ४. ललित गद्य : आत्मचरित्र, चरित्र, आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन
प्रा. डॉ. कोमल कन्हय्या कुंदप एस. जी. एम. कॉलेज, कराड	३. लोककला-तमाशा-एकांकिका-नाटक

■ संपादक ■

डॉ. रफीकसूरज मुल्ला

जयवंत महाविद्यालय, इचलकरंजी,

जि. कोल्हापूर

प्रास्ताविक

‘भाषिक आविष्काराची रूपे’ आणि ‘साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार’ या अभ्यासपत्रिका एम. ए. भाग-१ च्या सत्र-१ व सत्र-२ साठी आहेत. या अभ्यासपत्रिकांमध्ये सत्र १ साठी १. भाषिक आविष्कार, २. भाषेची सर्जनशील प्रक्रिया, ३. भाषा आणि साहित्य, ४. भाषा आणि साहित्याचे मूलबंध; तसेच सत्र २ साठी १. महाकाव्य-आख्यानकाव्य-कविता-दीर्घकविता-भावकविता, २. कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी, ३. तमाशा-लोककला-नाटक-एकांकिका, ४. ललित गद्य : आत्मचरित्र-चरित्र-आठवणी-रोजनिशी-प्रवासवर्णन असे घटक आहेत. या घटकांवर त्या त्या अभ्यासकांनी सविस्तर लिहिलेले आहे. त्याचा उपयोग आपणाला होईल. प्रत्येक घटकात विषयविवेचन या विभागांतर्गत सविस्तर चर्चा केलेली आहे. उदाहरणे व स्पष्टीकरण देऊन तो घटक दूरशिक्षणाच्या माध्यमातून विद्यार्थ्यांना कसा समजेल याची दक्षता घेतलेली आहे. प्रत्येक घटकावर स्वयंअध्ययन प्रश्न दिलेले आहेत. काही ठिकाणी त्याची उत्तरेही दिलेली आहेत. आपण या सर्वांचा उपयोग करून घेऊन उत्तम अभ्यास करावा. दिलेले संदर्भग्रंथ मिळवून वाचा, त्या त्या घटकानुसार त्यातील टिपणे व टाचणे काढा. वेगवेगळे साहित्यप्रकार अभ्यासून भाषिक आविष्काराची उदाहरणे विचारात घ्या. या पद्धतीने अभ्यास केल्यास सविस्तर अभ्यास होईल. अर्थातच स्वयंअध्ययन पुस्तिकेची आपणास संदर्भग्रंथाप्रमाणे निश्चितच मदत होईल.

■ संपादक ■

डॉ. रफीकसूरज मुल्ला

जयवंत महाविद्यालय, इचलकरंजी

■ अभ्यासमंडळ : मराठी ■

अध्यक्ष : डॉ. दत्तात्रय मल्लू पाटील
डॉ. घाळी कॉलेज, गडहिंगलज, जि. कोल्हापूर

- प्रा. डॉ. आर. जी. गवस
मराठी विभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
- डॉ. रणधीर शिंदे
मराठी विभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
- डॉ. एस. जी. मेणकुदळे
छत्रपती शिवाजी कॉलेज, सातारा
- डॉ. शहाजी जगन्नाथ पाटील
पद्मभूषण वसंतरावदादा पाटील कॉलेज, तासगांव,
जि. सांगली
- डॉ. सुभाष गणपती जाधव
दत्ताजीराव कदम आर्ट्स, सायन्स अँड कॉमर्स कॉलेज,
इचलकरंजी, जि. कोल्हापूर
- डॉ. प्रभाकर पवार
मुधोजी कॉलेज, फलटण, जि. सातारा
- डॉ. आर. के. शानेदिवाण
श्री शहाजी छत्रपती महाविद्यालय, कोल्हापूर
- डॉ. अरुण कृष्णा शिंदे
नाईट कॉलेज ऑफ आर्ट्स अँड कॉमर्स, कोल्हापूर
- डॉ. उदय रामचंद्र जाधव
शहाजीराजे महाविद्यालय, खटाव, जि. सातारा
- प्रा. डॉ. दासू वैद्य
मराठी विभाग, डॉ. बाबासाहेब आंबेडकर मराठवाडा
विद्यापीठ, औरंगाबाद
- डॉ. नंदकुमार विष्णु मोरे
मराठी विभाग,
शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर
- डॉ. गोपाळ ओमाणा गावडे
महावीर महाविद्यालय, कोल्हापूर
- श्री. के. एस. अटकरे
कैलास पब्लिकेशन, औरंगपूरा, औरंगाबाद

■ समन्वय समिती : मराठी ■

अध्यक्ष - डॉ. आर. जी. गवस
मराठी अधिविभाग, शिवाजी विद्यापीठ, कोल्हापूर

- डॉ. डी. ए. देसाई
विवेकानंद कॉलेज,
कोल्हापूर
- प्रा. डॉ. डी. के. वळवी
छत्रपती शहाजी कॉलेज,
दसरा चौक, कोल्हापूर

भाषिक आविष्काराची रूपे/साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार

एम.ए.भाग १: मराठी

अभ्यासपत्रिका क्रमांक १ व ५

अनुक्रमणिका

सत्र पहिले : अभ्यासपत्रिका क्रमांक १

भाषिक आविष्काराची रूपे

घटक १	भाषिक आविष्कार	१
घटक २	भाषेची सर्जनशील प्रक्रिया	१२
घटक ३	भाषा आणि साहित्य	२८
घटक ४	भाषा आणि साहित्याचे मूलबंध	४९

सत्र दुसरे : अभ्यासपत्रिका क्रमांक ५

साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार

घटक १	महाकाव्य, आख्यानकाव्य, कविता, दीर्घकविता, भावकविता	९३
घटक २	कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी	१३०
घटक ३	लोककला-तमाशा-एकांकिका-नाटक	१६८
घटक ४	ललित गद्य : आत्मचरित्र, चरित्र, आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन	२०१

■ विद्यार्थ्यांना सूचना

प्रत्येक घटकाची सुरुवात उद्दिष्टांनी होईल. उद्दिष्टे दिशादर्शक आणि पुढील बाबी स्पष्ट करणारी असतील.

१. घटकामध्ये काय दिलेले आहे?
२. तुमच्याकडून काय अपेक्षित आहे?
३. विशिष्ट घटकावरील कार्य पूर्ण केल्यानंतर तुम्हाला काय माहीत होण्याची अपेक्षा आहे?

स्वयं मूल्यमापनासाठी प्रश्न दिलेले आहेत. त्यामुळे घटकाचा अभ्यास योग्य दिशेने होईल. तुमची उत्तरे लिहून झाल्यानंतरच स्वयं अध्ययन साहित्यामध्ये दिलेली उत्तरे पाहा. ही तुमची उत्तरे (किंवा स्वाध्याय) आमच्याकडे मूल्यमापनासाठी पाठवायची नाहीत. तुम्ही योग्य दिशेने अभ्यास करावा, यासाठी ही उत्तरे 'अभ्यास साधन' (Study Tool) म्हणून उपयुक्त ठरतील.

प्रिय विद्यार्थी,

हे स्वयंअध्ययन साहित्य या पेपरसाठी एक पूरक अभ्याससाहित्य म्हणून आहे. असे सूचित करण्यात येते की, विद्यार्थ्यांनी २०१७-१८ पासून तयार केलेला नवीन अभ्यासक्रम पाहून त्याप्रमाणे या पेपरच्या सखोल अभ्यासासाठी संदर्भपुस्तके व इतर साहित्याचा अभ्यास करावा.

सत्र १ : घटक १

भाषिक आविष्कार

१.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- भाषा आणि समाज यांचा अनुबंध लक्षात येईल.
- भाषेतून विनिमय अथवा संज्ञापनाची प्रक्रिया कशी चालते हे समजेल.
- भाषिक आविष्काराचे वेगवेगळे प्रकार समजतील.
- मौखिक आणि लिखित भाषिक आविष्कारातील भेद लक्षात घेता येतील.
- भाषेचे वेगवेगळे गुणधर्म समजतील.

१.२ प्रास्ताविक :

प्रत्येक व्यक्तीचा जन्म कोणत्यातरी विशिष्ट भाषिक पर्यावरणात झालेला असतो. भाषा हे मानवी व्यवहार करण्याचे, परस्परांमधील विनिमयाचे महत्त्वपूर्ण माध्यम आहे. भाषेचा इतिहास संस्कृतीइतकाच जुना आहे. कारण भाषेशिवाय संस्कृती शक्य नाही. समाजातल्या व्यक्तींचे एकमेकांशी चालणारे व्यवहार भाषेच्या मदतीने चालतात. आपले म्हणणे दुसऱ्याला कळेल असे इंद्रियगोचर रूप त्याला देणे, म्हणजे ते सर्वांना मान्य होईल अशा उपलब्ध संकेतांनी व्यक्त करणे, ही सामाजिक व्यवहारातील एक मूलभूत गरज पूर्ण करण्याचे सर्वश्रेष्ठ आणि अत्यंत सुटसुटीत असे माध्यम म्हणजे भाषाच होय. आत्मप्रकटीकरणाच्या धडपडीतून भाषेचा जन्म झाला आहे. मानवी जीवनाच्या सर्व क्षेत्रात आता भाषेचा संचार व्यापून राहिला आहे. भाषेमुळे विचार जागृत होतात, तसेच भाषेच्या माध्यमातून माणसाचा भावनाविकासही साधला जातो. माणसाचा निव्वळ बुद्धिविकासच उपयोगाचा नसतो, तर त्याबरोबर त्याचा भावनाविकासही घडून आला पाहिजे. या दोन्ही गोष्टींच्या संतुलित विकासातून माणसाची खऱ्या अर्थाने जडणघडण होत असते. माणसाच्या या जडणघडणीत खूप मोठा वाटा भाषिक आविष्कारांचा असतो.

भाषेचा शोध हा बुद्धिमान अशा मानवी समूहाला लागलेला खूप मोठा शोध आहे. भाषेचा शोध लागला आणि प्रगतीची सगळी दालने मानवाला खुली झाली असे म्हटले तर वावगे ठरणार नाही. माणसाचे विचार, कल्पना, भावना, अनुभव, ज्ञान, कला संदर्भातील हजारो गोष्टी एका पिढीपासून पुढील पिढ्यांपर्यंत भाषेच्या माध्यमातून संक्रमित होत आल्या आहेत. गरजेनुसार आणि कालानुरूप प्रत्येक पिढीने त्यामध्ये भर टाकली. म्हणूनच मानवजातीचा विकास हा असा भाषिक विकासाशी निगडित आहे. स्वतःची भाषा नसणारा एकही मानवी समूह जगाच्या पाठीवर अस्तित्वात नाही.

म्हणजेच मानवी समाज आणि भाषा यांचा अतूट संबंध आहे. मानवी समाजात भाषा ही संदेशवहनाचे (Communication) चे काम करीत असते. इतर कोणत्याही माध्यमापेक्षा भाषेतून एकमेकांशी विचारांची आणि भावभावनांची देवाणघेवाण करणे अधिक सुलभ असते. त्याबरोबरच ज्ञानव्यवहाराचे माध्यमही भाषाच असते. भाषेचा परिणामकारक आणि सौंदर्यपूर्ण वापर केला तर आपला दैनंदिन व्यवहार सुलभ होतोच; परंतु आपले सामाजिक, सांस्कृतिक आणि मानसिक जीवनही अभिरुची संपन्न बनते. संस्कृतिसंक्रमण व कलापूर्ण अभिव्यक्ती या दृष्टीने भाषा ही महत्वपूर्ण भूमिका निभावत असते.

प्रस्तुत घटकात आपण 'भाषा' या माध्यमाचा विस्ताराने परामर्श घेऊन पुढे मौखिक आणि लिखित भाषिक आविष्कारांची ओळख करून घेणार आहोत.

१.३ विषय विवेचन

स्वतःची भाषा व बोली नाही असा एकही मानवी समाज पृथ्वीतलावर आढळत नाही. स्वतःचे कायमस्वरूपी निवास अथवा भूमी नसलेल्या अनेक भटक्या जमाती आढळतात. तंत्रज्ञान, विज्ञान, गणित, दळणवळणाची साधने इ. गोष्टींची परंपरा नसलेले मागासलेले अनेक समूह आजही बघायला मिळतात. परंतु या समूहांना स्वतःची भाषा वा बोली ही असतेच. प्रत्येक समूहाच्या भाषेत अनेक सामाजिक, सांस्कृतिक, धार्मिक संकेत दडलेले असतात. समूह किंवा समाज जसा बदलत जाईल तसे संकेतही बदलत आलेले दिसतात. भाषा ही सामाजिक संस्था असल्याने इतर संस्थाप्रमाणेच भाषेतही परिवर्तन होत राहतात. भाषा ही संकेतबद्ध व्यवस्था आहे. ज्या सामाजिक परंपरेतून भाषा निर्माण होते त्या परंपरेतून चालत आलेले संकेत भाषेने स्वीकारलेले असतात.

संवाद किंवा संप्रेषण हे कोणत्याही भाषेचे प्रमुख कार्य आहे. संप्रेषणाच्या स्तरावर सर्व भाषांची कार्यप्रणाली समानच असते. संप्रेषण करणारी भाषा ही एक प्रकारची चिन्ह-व्यवस्था असते. या चिन्हव्यवस्थेमधूनच भाषेचे पुढे लेखन सुरू झाले. म्हणजेच कोणतीही भाषा पहिल्यांदा बोलण्यात येते, नंतर ती लेखनात येते. मनुष्यप्राण्याने अभिव्यक्तीसाठी भाषेचा वापर केला तो सुरुवातीच्या टप्प्यावर बोलण्यात, नंतर हीच भाषा लिपीबद्ध झाली आणि लेखनातून प्रकटू लागली. भाषेची ओळख करून घेतल्यानंतर आता आपण भाषा, समाज आणि संस्कृती यांतील अनुबंध अभ्यासणार आहोत.

१.३.१ भाषा, समाज आणि संस्कृती यांतील अनुबंध

लीला गोविलकर यांनी भाषेची व्याख्या पुढीलप्रमाणे केली आहे- 'भाषा म्हणजे मानवनिर्मित ध्वनींमधून निर्माण होणाऱ्या अर्थपूर्ण संकेताची योग्य मांडणी करून विनिमय सांधणारी किंवा संदेशन करणारी एक सामाजिक संस्था होय.' (लीला गोविलकर/ वर्णनात्मक भाषाविज्ञान) किंबहुना, 'एकच भाषा वापरून एकत्र व्यवहार करणारे लोक म्हणजे समाज' अशी समाजाची एक वेगळी व्याख्या मांडली जाते. समाज या शब्दाच्या ज्या इतर अनेक व्याख्या त्याच्या वेगवेगळ्या वैशिष्ट्यांच्या

अनुरोधाने केल्या जातात त्या सर्वांच्या मुळाशी एकभाषिकत्व असण्याचे तत्व गृहित धरलेले असते. कोणत्याही सामाजिक व्यवहारासाठी समाजातल्या सर्व लोकांची भाषा एकच असल्याशिवाय, किंवा सर्वांना समजणारी अशी कोणती तरी भाषा प्रत्येकाला आल्याशिवाय व्यवहार करणे अशक्य होऊन बसते. म्हणजेच भाषा ही समाजजीवनाला अपरिहार्य आहे याबद्दल वादच नाही.

सामाजिक संबंध प्रस्थापित करायचे, ते तसेच टिकून ठेवायचे, वाढवायचे किंवा तोडूनसुद्धा टाकायचे अशा अनेक गोष्टी भाषेच्या वापरामुळे समाजाचा भाग असलेल्या प्रत्येक व्यक्तीला शक्य होते. सामाजिक सहचार्यांचा व्यवहार हा फार मोठ्या प्रमाणात भाषेद्वारेच घडत असतो. अन्न, वस्त्र आणि निवारा किंबहुना त्यापेक्षा जास्त माणसाला भाषेची निकड जाणवते. कारण भाषा जवळ असली तरी अन्न, वस्त्र, निवारा या मुलभूत गरजा प्राप्त करता येतात. माणूस हा समाजशील प्राणी आहे आणि त्याचे जीवन इतरांच्या सहवासात व मदतीने पुढे सरकत असते. म्हणजेच माणसाचे दैनंदिन जीवन परस्परावलंबी आहे. लीला गोविलकर म्हणतात त्याप्रमाणे, समाजात राहून व्यक्तीला सुखासमाधानाने जगायचे असते, आपल्या आकांक्षा सफल करून घ्यायच्या असतात, इतरांशी सहकार्य करून स्वार्थ आणि परार्थ साधायचा असतो. ही सामाजिक चौकट कधीकधी व्यक्तिस्वातंत्र्याच्या आड येत असली, तरीही व्यक्तिविकासाला आणि व्यक्तीचे अस्तित्व टिकवायला ती आवश्यक आहे. भाषा हा व्यक्तीव्यक्तीतला आणि व्यक्ती आणि समाज यांच्यातला दुवा आहे, स्वतःचे व्यक्तित्व इतरांच्या नजरेला आणून द्यायचे माणसाचे पहिल्या दर्जाचे साधन आहे. हे साहित्यात जितके खरे आहे तितकेच व्यवहारातही खरे आहे; म्हणूनच व्यक्तिदर्शन आणि व्यक्तिविकास यांचे हे साधन सर्वांना आधी स्वाधीन करून घ्यावे लागते. ते ज्याला स्वाधीन करून घेता येते तो समाजाचा कर्तृत्ववान घटक बनू शकतो. या कारणामुळेच जन्मांधालाही जी अडचण समाजात वावरताना येत नाही, ती जन्मबधिर म्हणजे मुक्या माणसाला येते. दृष्टी शाबूत असलेल्या माणसाला साकार इंद्रियोगोचर सृष्टीचा प्रत्यय येऊ शकतो हे खरे असले, तरी दृष्टी हे ग्रहणसाधन आहे, विनिमयसाधन नाही. निदान परंपरा तरी तशी आहे. ध्वनिग्रहण करू शकणारा आणि त्याचे व्यवहारसुलभ अनुकरण करू शकणारा माणूस इतर माणसांशी बोलू शकतो; आणि त्यामुळेच समाजाचा प्रभावशाली घटक बनू शकतो. (लीला गोविलकर/ वर्णनात्मक भाषाविज्ञान)

अनुभव व्यक्त करणे, जुने ज्ञान नव्या पिढीपर्यंत पोचवणे, नवे ज्ञान शोधून काढून ते पुढे उपयोगी पडेल अशा पद्धतीने त्याचा संचय करणे या गोष्टी भाषेच्या माध्यमातून शक्य असतात. बदलत्या जीवनप्रवाहानुसार भाषेतही बदल घडत जातात. त्यामुळे प्रत्येक समाजाची परिवर्तनशील परिस्थितीनुरूप योग्य आणि अनुकूल बदल स्वीकारत असते. या दृष्टीने भाषा ही संस्कृतिदर्शक असते. अर्थात संस्कृती आणि भाषा या दोन्ही गोष्टी व्यक्तिजीवनातूनच प्रकट होतात. अनेक समूहांनी आक्रमणे करून इतर समूहांवर आपली सत्ता प्रस्थापित केल्याची अनेक उदाहरणे आपल्याला इतिहासात बघायला मिळतात. भिन्न असलेल्या दोन्ही समूहांना भाषिकता आणि सांस्कृतिकता जशीच्या तशी टिकवून ठेवणे शक्य झाले नाही. कधी राज्यकर्ते म्हणून गेलेल्या वर्गांनी आपली भाषा पराजितांवर लादण्याचा प्रयत्न केला. पण कित्येकदा या भाषेचे ऋण स्वीकारूनही पराजितांची भाषा

टिकून राहिली. तर कित्येकदा पराजित अथवा जेत्यांनीही एकमेकांची भाषा स्वीकाली असल्याने उदाहरणे बघायला मिळतात. अशा परिस्थितीत भाषा जाऊन संस्कृती किती टिकली आणि भाषा टिकवूनही संस्कृतीचे स्वरूप किती बदलले याचा अभ्यास मनोरंजक ठरेल.

संस्कृती म्हणजे एका अर्थाने व्यक्तीचे व समाजाचे समग्र आचार-विचार आणि विचारांचे आदानप्रदान होय. शेती, पशुपालन, स्थापत्य, धातुकाम, यंत्रनिर्मिती, वस्त्रोत्पादन, धर्म, नीती, कायदा, विद्या, ललितकला, वाङ्मय, सभ्यता, शिष्टाचार इत्यादी अनेक गोष्टींचा अंतर्भाव संस्कृतीत होतो. या सर्व गोष्टींचा विकास भाषेशिवाय होऊच शकत नाही. भाषेमुळेच ज्ञान व विचारांचे संक्रमण होऊ शकते आणि त्यातून संस्कृतीचे संवर्धन होत असते. कोणत्याही संस्कृतीचे रूप कसकसे बदलत गेले ते तिचे वाहन म्हणून वापरण्यात येणाऱ्या भाषेच्या इतिहासावरून कळून येते.

महत्वाची गोष्ट अशी, कोणतीही संस्कृती सुरुवातीपासून अखेरपर्यंत निर्लेप, निर्भेळ, शुद्ध किंवा बाह्य संपर्कापासून मुक्त असू शकत नाही. काळाच्या ओघात इतर संस्कृतींचा परिचय घडत जातो आणि त्यातून प्रत्येक संस्कृतीवर नवनवे संस्कार घडत असतात. संस्कृतीला नव्या विचारांचा दृष्टिकोण प्राप्त होतो. अनेक नवनव्या वस्तूंचा, सवयींचा आणि कल्पनांचा ती स्वीकार करायला प्रवृत्त होते. त्यामुळे समाजात स्थित्यंतर घडत जाते. थोडक्यात, भाषा, समाज आणि संस्कृती यांचे नाते अतूट आहे. समाजाच्या आणि संस्कृतीच्या विकासामध्ये भाषेचे योगदान अनन्यसाधारण आहे. मानवाच्या विकासात महत्वाचे स्थान असणाऱ्या भाषेची लक्षणे कोणती याचा आपण थोडक्यात अभ्यास करूयात.

१.३.२ भाषेची लक्षणे

भाषिक संप्रेषणासाठी वक्ता आणि श्रोता अशा किमान दोन व्यक्तींची गरज असते. बोलणारा त्याला व्यक्त करायच्या असलेल्या आशयाचे भाषिक चिन्हांत संकेतीकरण करतो व त्यांचे उच्चारण करतो. श्रोता बोलणाऱ्याचा ध्वनिरूप आशय श्रवण करतो आणि या आशयाचे ग्रहण स्वतःच्या संकेतव्यवस्थेनुसार करतो. वक्ता आणि श्रोता या दोघांनाही संबंधित भाषिक संकेत व्यवस्थेचे ज्ञान असावे लागते. हे संकेत ध्वनींनी बनलेले असतात. साधारणपणे एकाच परंपरेतून आलेल्या आणि एकत्रित व्यवहार करणाऱ्या मानवसमूहाचे ध्वनिसंकेत ठरलेले असतात. निश्चित संदर्भात संकेतांनी परत परत निश्चित अर्थच व्यक्त होत असल्याने भाषेचा उपयोग सवयीसारखा करता येतो. त्यामुळे प्रत्येक मनुष्याकडून भाषेचा उपयोग सहजपणे, आपोआप आणि बिनचूक होतो. कोणत्या गोष्टीला काय म्हणतात किंवा वाक्यरचना कशी असायला हवी यावर त्याला फार विचार करावा लागत नाही. भाषेचे रूप बोलणाऱ्या व्यक्तीच्या तोंडी स्वाभाविकपणे रुढ झालेले असते.

मात्र एखादी विशिष्ट भाषा माणसाला उपजतपणे व जन्मतः अवगत असते असे म्हणता येत नाही. वाढत्या वयानुसार भाषा शिकावी लागते. साधारणतः सुमारे १८ महिन्यांपासून ते चार वर्षांपर्यंतच्या वयाच्या टप्प्यावर मानवी मूल भाषा शिकण्याच्या तयारीत असते. त्यासाठी त्या मूलाला सामाजिक संपर्क अपरिहार्य असतो. मानवी ध्वनी वैशिष्ट्यपूर्ण असल्यामुळे सर्व भाषांमध्ये वेगळेपणा

किंवा प्रत्येक भाषेचे रूप स्वतंत्रपणे विकसित झालेले आहे. प्रत्येक भाषेमध्ये निवडक ध्वनींच्या वापराने अमर्याद शब्द अथवा वाक्यांची निर्मिती करता येते. त्यामुळे निर्मितीशीलता (Creativity) हा भाषेचा सर्वात महत्वाचा गुणधर्म आहे. पूर्वी कधीही न उच्चारलेले अथवा ऐकलेले शब्द आपण निर्माण करू शकतो. बोलणारा (वक्ता) आणि ऐकणारा (श्रोता) या दोहोनाही अशा नवीन शब्दांची जाणीव होते. भाषिक संदेशनाला स्थळाचे, काळाचे बंधन असत नाही. आपण पाहिलेल्या अथवा न पाहिलेल्या गोष्टींविषयी आपण चर्चा करू शकतो. वर्तमान-भूत-भविष्य अशा तिन्ही काळांविषयीही बोलू शकतो. भाषा व्यक्तिपरत्वे बदलते. जातीजमाती, प्रदेश आणि कालगणिक बदलते. हे सर्व बदल भाषेचे अंगभूत भाग असतात. भाषेचे हे सर्व बदल नैसर्गिक मानून एकाच भाषिक समूहात व्यवसायानुरूप, वयानुरूप, लिंगानुरूप, शैक्षणिक दर्जानुरूप, प्रसंगानुरूप वापरली जाणारी निरनिराळी रूपे महत्वाची मानली जातात. या संदर्भात शुद्ध किंवा अशुद्ध असा भाषेत भेद करणे अशास्त्रीय आहे. कोणतीही भाषा शुद्ध किंवा अशुद्ध नसते. त्याप्रमाणेच कोणत्याही भाषांमध्ये श्रेष्ठ-कनिष्ठत्वाची कल्पनाही अवैज्ञानिक आहे. भाषाविज्ञानाच्या दृष्टीने जगातल्या सर्व भाषा समान पातळीवर आहेत. म्हणूनच भाषा कशी असावी हे सांगणाऱ्या व्याकरण परंपरेला आधुनिक भाषाभ्यासक नाकारतात.

थोडक्यात, भाषेतले वर्ण आपण स्वतंत्रपणे वेगवेगळे उच्चारू शकतो, त्यांची विविध पद्धतींनी जुळणी करू शकतो. ह्या जुळणीचे नियम लहानपणीच प्रौढांना अनुसरून बालके अवगत करून घेतात. मानवी मेंदूच्या रचनेतही भाषा अवगत करून वापरण्याचे आनुवंशिक गुण आढळतात; ह्यामुळे मानवी अपत्यांना आपल्या परिसरातील भाषेचे नियम वेगाने आत्मसात करता येतात. भाषेच्या द्वारे हळूहळू बालके सृष्टीचा अर्थ लावू शकतात. कोणत्या वस्तूला कोणता वर्णसमूह वापरावा, कोणत्या क्रियेला कोणते वर्णसमूह कसे वापरावे, हे परंपरेने चालत आलेल्या शब्दांनुसार बालके ऐकत, अनुकरण करित सवयीने अवगत करून घेतात. भाषेमुळे मानवाला कुटुंब, टोळ्या, गाव, जमात, समाज, राज्य इ. संस्था स्थापन करता आल्या. कारण माणसामाणसांतल्या संदेशवहन्यामुळेच माणसे एकत्र येऊन समूहात वावरू शकतात. आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक व्यवहार करू शकतात. जगातल्या सर्व मानवी समूहाच्या भाषा सारख्याच प्रभावी असून प्रत्येक भाषेत त्या त्या समाजाच्या गरजेनुसार अर्थ व्यक्त करण्याची क्षमता आहे. (भालचंद्र नेमाडे/ साहित्याची भाषा)

१.३.३ मानवाची संवेदनात्मक व भावनात्मक प्रतिक्रिया आणि भाषा

आपल्याला आलेल्या अनुभवाचा अर्थ लावणे, त्यात संगती निर्माण करणे, त्या अनुभवाचा आकार शोधणे ही ओढ मानवाच्या ठिकाणी उपजत असलेली आढळते. अखंडपणे लाभलेल्या सृष्टीच्या निकटच्या सान्निध्यातून आदिमानवाला नवनवीन गोष्टी समजत गेल्या. प्रत्ययास येणारे अनुभवविश्व कुणाजवळ तरी मांडावे यासाठी तो अधीर होत होता. अनुभवाविषयीच्या आपल्या संवेदनात्मक आणि भावनात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करण्यासाठी तो आविष्काराचे माध्यम शोधत होता. त्याला बाह्य आणि आंतर वास्तव प्रत्यक्षतेने प्रकट करायचे होते. ही त्याची अनावर अशी प्रेरणा

होती. त्याच्याजवळ वादन-नृत्य यासारखी काही मोडकीतोडकी-प्राथमिक अवस्थेतील माध्यमे उपलब्ध होती. पण त्यातून व्यक्त होण्यासाठी ती पुरेशी ठरत नव्हती. यासाठी त्याला 'भाषा' च हवी होती. आज आपण भाषेला केवळ मानवी व्यवहारातले संकेत आणि चिन्हे मानून त्याकडे काहीशा निर्विकारपणे पाहत असलो तरी, आदिमानवाला मात्र भाषेतला प्रत्येक शब्द हा 'ब्रह्म' वाटत होता. भाषेत त्याला सर्जनशीलतेचे चैतन्यरूप आढळले.

मानवाला शब्द सापडताच संवदेना, भावना, विचार, कल्पना, स्मृती इत्यादी त्याच्या अनेक मानसिक शक्ती वेगाने जाग्या झाल्या, क्रियाप्रवण झाल्या; आणि त्यातून त्याच्या अनुभवव्यापारात एक विलक्षण उत्कटता आणि गुंतागुंत भरून राहिली. ही गुंतागुंत, आर्तता आणि अनुभवांसंबंधीच्या प्रतिक्रिया पुढील काळातील प्रगत मानवाच्या तुलनेने अगदीच सरळ आणि साध्या असणार पण त्यासाठी प्राचीन मानवाला अंतःप्रेरणेने त्या विविध घटनांचा अर्थ लावताना भाषेच्या निरनिराळ्या शक्ती जागृत करण्याची गरज वाटली असावी. या त्याच्या प्रयत्नांतून त्याच्या भाषेमध्ये प्रतिमा, प्रतीक, रूपक (मेटॅफर) इत्यादी सर्जक घटक निर्माण झाले. या सर्वांत महत्वाचा घटक म्हणजे प्राक्कथा (मिथ) निर्माण करण्याची सर्जक शक्ती. आपले अनुभव किंवा सृष्टीतील घटनांचा अर्थ बुद्धीने किंवा तर्काने लावण्याची शक्ती तेव्हा मानवाला ज्ञात झालेली नव्हती. अंतःप्रेरणेने (इंट्यूइशन) तो हे अर्थ लावायचा. त्यामुळे शब्द अर्थयुक्त झाले तरी शब्द आणि अर्थ यांतले नाते आजच्याप्रमाणे जाणीवपूर्वक निर्माण केलेल्या संकेतांचे न राहता सर्जक व्यापारातून निर्माण झालेले आणि म्हणून एक तऱ्हेच्या गूढतेने भारलेले राहिले. शब्द आणि अर्थ यांत पसरलेल्या धुक्यामध्ये तो आपल्या तरल, गूढ जाणिवांची लेणी कोरीत राहिला. त्यातून एक विलक्षण मंत्रशक्ती भाषेत खेळू लागली. (रमेश तेंडुलकर-साहित्य: अध्यापन आणि प्रकार)

भाषा ही मुळात साहित्यनिर्मितीसाठी जन्माला आलेली नाही खरेय. मात्र भाषा ही संदेशनासाठी आणि व्यवहाराच्या अखंड भासणाऱ्या क्षणिक गरजा भागविण्यासाठीच नुसती उपयोगी नाही; तर ती अर्थवाहक, आशयपूर्ण आणि कार्यक्षम बनवता येते. व्यवहाराबाहेरही तिचा उपयोग होऊ शकतो, ही जाणीव ज्या वेळी माणसाला झाली, त्याचवेळी साहित्याचे बीजारोपण झाले असे ना. गो. कालेलकरांनी एकेठिकाणी नोंदविले आहे. भाषेचा व्यवहाराबाहेर करण्यात आलेल्या उपयोगामागे, व्यक्तीचे अनुभव आणि तिच्या संवेदना यांचे दर्शन घडविण्याचा हेतू आहे. हे दर्शन घडवण्यासाठी भाषेला अधिक परिणामकारक रूप देणे आवश्यक होते. कारण आपला अनुभव व्यक्त करून तो आपल्याला प्रथम आला, त्यावेळच्या संवदेना जर सांगणाऱ्याला पुन्हा होऊ शकल्या किंवा ऐकणाऱ्याला घडवता आल्या तर बाह्य सृष्टीचे शब्दमय प्रतिचित्र निर्माण केल्याचा आनंद होणे स्वाभाविक आहे. व्यक्तिविश्वाचे हे दर्शन इतरांना घडवणे म्हणजेच भाषेचा कलात्मक उपयोग करणे. ही कला म्हणजेच साहित्य अशी कालेलकर व्याख्या करतात आणि ती मान्य होण्यासारखी आहे.

१.३.४ भाषा उत्पत्तीचा काळ

भाषा म्हणताच आपल्या डोळ्यांसमोर लिहिलेली, छापलेली अक्षरे उभी राहतात. लिखित स्वरूपात असते ती भाषा अशी भाषेच्या स्वरूपाविषयी आपली एक गैरसमजूत आहे. खरे तर आपण लिहितो वाचतो त्यापेक्षा कितीतरी पटीने आपण भाषा बोलत असतो. भाषेची उत्पत्ती नेमकी कशी झाली, या संदर्भात विविध वाद-प्रतिवाद आजपर्यंत केले गेले आहेत. पण त्यातून कोणताही ठोस असा निष्कर्ष निघू शकला नाही. कोणताही सिद्धांत अथवा उत्पत्ती भाषेच्या उत्पत्तीबाबत समाधानकारक मत देऊ शकत नाही.

भालचंद्र नेमाडे यांच्या म्हणण्यानुसार, मानव चतुष्पाद असे पर्यंत भाषा निर्माण होणे अशक्य होते. कारण भाषेचे घटक जे क ख ग घ च छ ज झ इत्यादी सूक्ष्म उच्चारभेद असलेले वर्ण मानव द्विपाद झाल्यावरच उच्चारणे शक्य झाले. फुफ्फुसांत घेतलेली हवा कंठमार्गाने घशातून वर पोकळीत निरनिराळ्या ठिकाणी अडवली जाते. दर वर्णाच्या उच्चारासाठी जीभ अनेक प्रकारांनी वळवावी लागते. ओठ, पडजीभ, कंठस्नायू, विशिष्ट पद्धतींनी संयोजित करावे लागतात व उच्चारप्रक्रियेत फुफ्फुसांकडून आवश्यक तेवढा हवेचा दाब असावा लागतो. ह्या गोष्टी, हवेचा मार्ग उभा संथपणे कंठमार्गात चालू राहणे मानवाच्या उभ्या शरीरामुळेच शक्य होतात. हवेचा मार्ग कंठाच्यावर काटकोनात तोंडाकडे वळतो, त्यामुळे विविध प्रकारचे स्वर, व्यंजने, अनुनासिके, जोडस्वर, जोडव्यंजने उच्चारणे शक्य होते. मानव दोन पायांवर उभा राहून दोन्ही हातांनी हवे ते काम करू शकतो. त्यामुळे तोंड, दात, जीभ इ. अवयव संपूर्णपणे भाषेच्या निर्मितीसाठी मोकळे राहू शकतात.

सुमारे ४० लक्ष वर्षांपूर्वी मानव द्विपाद झाला असे डार्विनच्या उत्क्रांतीसिद्धांतानुसार मानण्यात येते. सुमारे ५० हजार वर्षांपूर्वी मानवाची संवेदनशीलता अधिकाधिक समृद्ध होत गेली व त्याच सुमारास जगभरच्या सर्व मानवी समूहांच्या भाषा घडू लागल्या. संदेशवहनाची एक लवचीक आणि समृद्ध व्यवस्था म्हणून भाषा सुमारे १० हजार वर्षांपासून वापरली जाते आहे. यानंतर जगात निरनिराळ्या ठिकाणी भाषा लिहिल्या जाण्यासाठी लागणाऱ्या लिपी चित्रांच्या स्वरूपातून अक्षरांपर्यंत उत्क्रांत होत अस्तित्वात आल्या आणि समाजाचे नियंत्रण भाषेच्या साधनाने होऊ लागले.

१.३.५ भाषिक आविष्कार: मौखिक आणि लिखित

मानवाला भाषेचा शोध लागला आणि त्याला आविष्काराचे एक सहजसाध्य असे माध्यम प्राप्त झाले. मानवाच्या संवेदना, भावना, विचार, कल्पना, स्मृती अशा त्याच्या अनेक मानसिक शक्ती वेगाने जाग्या झाल्या. त्या अधिकाधिक क्रियाप्रवण झाल्या आणि त्याच्या अनुभव आदानप्रदानात एक विलक्षण उत्कटता व गुंतागुंत भरून राहिली. हळूहळू भाषेचा विविध क्षेत्रातील वापर, सांस्कृतिक बदल, गतिमान जगाचे होणारे परिणाम यांतून ती भाषा अधिक सक्षम होत गेली. भाषेत नवनवीन शब्दांची भर पडत गेली. समाजात शिक्षण, धर्म, न्याय, प्रशासन, प्रसारमाध्यमे इत्यादी सामाजिक संस्था विकसित होत गेल्या.

कोणतीही भाषा प्रथम बोलण्यात आणि नंतर लिहिण्यात येत असते. मानवी इतिहासात मानवाने साक्षर होणे ही तुलनेने अलीकडची गोष्ट आहे. लेखन परंपरा सध्या उपलब्ध असलेल्या लिखितावरून फारफार तर सहा हजार वर्षांपर्यंत मागे नेता येते. मौखिक परंपरेकडून लेखन परंपरेकडे, तिथून मुद्रणपरंपरेकडे आणि नंतर इलेक्टॉनिक परंपरेकडे अशा साधारणपणे भाषिक आविष्काराच्या मानवी इतिहासातील अवस्था दिसतात. मौखिक परंपरा ही अतिप्राचीन आणि दीर्घकाळ टिकलेली परंपरा आहे. अजूनही ती पूर्णपणे नष्ट झालेली नाही. अजूनही अनेक भाषांनी लिपी नाही. मात्र भाषा वैज्ञानिक अभ्यासातील निष्कर्षानुसार लेखनपद्धती नसलेल्या या भाषा या इतर लिपी असलेल्या भाषांइतक्याच व्यामिश्र आणि संप्रेषण क्षम असतात असे दिसून आले आहे. लिखित असणारी भाषा ही मौखिक भाषेचे रूपांतर आहे, हे भान भाषिक दृष्टिकोनातून साहित्य अभ्यासणाऱ्यांनी कायम ठेवले पाहिजे.

लिपीत गोठवलेली लिखित भाषा ही काहीवेळा कृत्रिम संस्करणामुळे मौखिक भाषेइतकी प्रवाही राहात नाही. लिखित भाषिक परंपरेतील बंदिस्तपणा मौखिक परंपरेतल्या भाषेला राहात नाही. त्यामुळे प्रत्येक सादरीकरणात मौखिक आविष्कार वेगवेगळे रूप धारण करीत असते. गोष्ट सांगणारा असो की गीत गाणारा, त्याच्या भाषिक क्षमतेचा ठसा त्या संहितेवर उमटत असे. मात्र संहितेचे 'रूप' बदलले तरी तिचा 'गाभा' कायम राहत असे. मानवी जीवनाच्या विविध क्षेत्रांबद्दलचे ज्ञान मौखिक परंपरेने चालत आले आहे. मौखिक परंपरेत शब्दांचा केवळ उच्चार नव्हता तर हातवारे, हावभाव याही गोष्टींचा अंतर्भाव त्यात होता. समग्र लोकसाहित्य हा मौखिक परंपरेचाच आविष्कार होय. परंपरेने एका पिढीकडून पुढच्या पिढीकडे चालत आलेली प्रयोगसिद्ध रूपे म्हणजेच समूहमनाचा गीत, नृत्य, नाट्यमय आविष्कार होय. ही प्रयोगसिद्ध रूपे रूढीगत, सहजस्पर्त, उत्स्फूर्त, कालसंवादी, लवचीक, नित्यनूतन अशी असतात. ज्याला आज आपण सादरीकरणाच्या कला म्हणतो, म्हणजेच गोंधळ, जागरण, भराड, ललित इत्यादी कला या मौखिक परंपरेचाच भाग आहेत. मौखिक परंपरेतील आविष्कारामध्ये तालाला अधिक महत्त्व असते, कथनामध्ये नाट्याला महत्त्व असते, तर तत्त्वविवेचनात दृष्टांतांना महत्त्व असते. दृकश्राव्यात्मकता हे मौखिक आविष्काराचे महत्त्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

विद्यार्थी मित्रांनो, मानवाला आपले संवेदनात्मक आणि भावनात्मक अनुभव एकमेकांजवळ मांडावेत अशी त्याला अतितीव्र इच्छा झाली. त्यातून तो भाषेची मौखिक आणि लिखित आविष्कार रूपे शोधत राहिला. हे आपण आतापर्यंतच्या विविचनातून अभ्यासले.

१.४ सारांश

संवाद किंवा संप्रेषण हे कोणत्याही भाषेचे प्रमुख कार्य आहे. भाषा ही समाजजीवनाला अपरिहार्य अशी गरज आहे. स्वतःची भाषा व बोली नाही असा एकही मानवी समाज पृथ्वीतलावर आढळत नाही. सामाजिक सहचार्यांचा व्यवहार हा फार मोठ्या प्रमाणात भाषेद्वारेच घडत असतो. अनुभव व्यक्त करणे, जुने ज्ञान नव्या पिढीपर्यंत पोचवणे, नवे ज्ञान शोधून काढून ते पुढे उपयोगी

पडेल अशा पद्धतीने त्याचा संचय करणे या गोष्टी भाषेच्या माध्यमातून शक्य असतात. कोणतीही विशिष्ट भाषा माणसाला उपजतपणे व जन्मतः त्याला अवगत नसते. ती त्याला शिकावी लागते. सुमारे दीड वर्षांपासून ते चार वर्षे या वयाच्या टप्प्यावर मानवी मूल भाषा शिकण्याच्या तयारीत असते. जगातल्या सर्व भाषा समान पातळीवर आहेत. कोणतीही भाषा शुद्ध अथवा अशुद्ध नसते, त्याबरोबरच श्रेष्ठ अथवा कनिष्ठही ठरविता येत नाही. अखंडपणे लाभलेल्या निसर्ग सान्निध्यातून प्रत्ययास येणाऱ्या अनुभवाविषयीच्या आपल्या संवेदनात्मक आणि भावनात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करण्याच्या गरजेतून मानवाला भाषेचा शोध लागला. माणूस चतुष्पाद असेपर्यंत भाषा निर्माण होणे अशक्य होते, तो द्विपाद झाल्यावरच भाषा निर्माण झाली अशी एक उत्पत्ती मांडण्यात येते. कोणतीही भाषा प्रथम बोलण्यात आणि नंतर लेखनात येते. सध्या उपलब्ध असलेल्या लिखितावरून फारफार तर सहा हजार वर्षांपर्यंतच लेखनपरंपरा आपणांस मागे नेता येते. मौखिक परंपरा मात्र अतिप्राचीन आणि दीर्घकाळ टिकलेली परंपरा आहे. समग्र लोकसाहित्य हा मौखिक परंपरेचाच आविष्कार आहे. दृकश्राव्यात्मकता हे मौखिक आविष्काराचे महत्वाचे वैशिष्ट्य आहे.

१.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

१.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) मानवी समाजात भाषा कशाचे काम करित असते?
- २) लिखित भाषा परंपरेचा इतिहास जास्तीत जास्त किती जुना आहे?
- ३) मौखिक आविष्काराचे महत्वाचे वैशिष्ट्य कोणते?

उत्तरे: १) संदेशवहनाचे २) ६००० वर्षे ३) दृकश्राव्यात्मकता

१.५.२ योग्य पर्याय लिहा.

- १) स्वतःची भाषा अथवा बोली नाही असे पृथ्वीतलावर किती मानवी समाज अस्तित्वात आहेत?
अ) अकरा ब) तीस क) एकही नाही ड) चौदाशे
- २) भाषिक संप्रेषणासाठी कमीत कमी किती व्यक्तींची गरज असते?
अ) एक ब) दोन क) तीन ड) चार
- ३) माणूस दोन पायांवर चालू लागला तेव्हाच भाषा निर्माण झाली, असे का म्हटले जाते?
अ) मानवाच्या उभ्या शरीरामुळे अनेक वर्ण उच्चारणे शक्य झाले
ब) मानव शिकार करू लागला
क) माणूस हिंडू फिरू लागला, त्यामुळे त्याला भाषेची गरज वाटू लागली
ड) भाषेचा संबंध पायांच्या संख्येशी आहे.

उत्तरे: १) एकही नाही

२) दोन

३) मानवाच्या उभ्या शरीरामुळे अनेक वर्ण उच्चारणे शक्य झाले.

१.६ सरावासाठी प्रश्नोत्तरे

१.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्नोत्तरे

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) कोणतीही भाषा पहिल्यांदा लेखनात येते की बोलण्यात ?
- २) मौखिक भाषा ही त्या भाषेच्या लिखित आविष्कारापेक्षा अधिक कृत्रिम असते की नैसर्गिक ?
- ३) समग्र लोकसाहित्य हा कोणत्या परंपरेचा आविष्कार आहे ?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

- १) सामाजिक साहचर्याचा व्यवहार करण्यासाठी सर्वात महत्वाची गोष्ट कोणती ?
अ) निवारा ब) भाषा क) स्वप्ने ड) सुडौल शरीर
- २) भाषा शिकण्याचे माणसाचे सर्वसाधारण वय कोणते ?
अ) दीड ते चार वर्षे ब) पाच ते दहा वर्षे
क) दहा ते चौदा वर्षे ड) अठरा वर्षे पूर्ण झाल्यानंतर
- ३) भाषेचा सर्वात महत्वाचा गुणधर्म कोणता ?
अ) भाषा उपजत येते ब) निर्मितीशीलता
क) माणसाच्या मृत्यूबरोबर भाषाही मरते ड) भाषा येण्यासाठी साक्षरता लागते.

१.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्नोत्तरे

- १) भाषा, समाज आणि संस्कृती यांतील अनुबंध उलगडून दाखवा.
- २) मानवाने संवेदनात्मक व भावनात्मक प्रतिक्रिया देण्यासाठी भाषा या माध्यमाचा कसा उपयोग करून घेतला ?

१.६.३ लघुत्तरी प्रश्नोत्तरे

- १) भाषेची थोडक्यात लक्षणे सांगा.
- २) भाषेच्या मौखिक आणि लिखित आविष्काराचा परामर्श घ्या.

१.७ पूरक वाचन

- मौखिकता आणि लोकसाहित्य/ संपा. मधुकर वाकोडे-सुषमा करोगल.
- साहित्याची भाषा/ भालचंद्र नेमाडे
- भाषा आणि संस्कृती / ना. गो. कालेलकर
- वर्णनात्मक भाषाविज्ञान/ लीला गोविलकर
- मराठीचे वर्णनात्मक भाषाविज्ञान/ महेंद्र कदम



सत्र १ : घटक २
भाषेची सर्जनशील प्रक्रिया

२.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- भाषिक सर्जनशीलता म्हणजे काय ते सांगता येईल.
- विचार प्रकटीकरणात, विचार प्रभावीपणे व्यक्त करताना भाषेचा सर्जनशील वापर कसा केला जातो ते समजेल.
- दृक्श्राव्य आणि सादरीकरणाच्या अभिव्यक्तीनुसार भाषेच्या लालित्यात होणारे बदल दाखविता येतील.
- भाषिक सर्जनशीलता वाढविता येईल.
- कलावंतांच्या सर्जनशीलतेची वैशिष्ट्ये सांगता येतील.
- सर्जनशीलतेचे विविध घटक कोणते याचा शोध घेता येईल.

२.२ प्रास्ताविक :

या घटकात आपणास भाषेचा सर्जनशील वापर कसा आणि कोणकोणत्या माध्यमात करता येतो याचा तपशीलवार विचार करावयाचा आहे. पहिल्या घटकात आपण भाषेचे स्वरूप जाणून घेतले. भाषा ही माणसाच्या दैनंदिन व्यवहाराची गरज आहे. भाषाव्यवहारातून आपण परस्परांशी संवाद साधत असतो. अनेक माणसांचा मिळून होणारा 'समाज' हा भाषा या माध्यमातून संघटित होत असतो. कोणतीही भाषा प्रथम बोलण्यात येते. मग त्या भाषेची लिपी बनून ती लेखनात येते. भाषेची मौखिक परंपरा अलीकडील आहे. भाषेची लिखित परंपरा फारफार तर सहा हजार वर्षे मागे नेता येते. समग्र लोकसाहित्य हा मौखिक परंपरेचाच आविष्कार आहे. दृक्श्राव्यात्मकता हा मौखिक परंपरेचे महत्त्वाचे अंग आहे. मौखिक परंपरेतील भाषा अधिक नैसर्गिक व प्रवाही असते. एकंदरीत आपले सांस्कृतिक संचित भाषेद्वारे जतन केले जाते. एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे सांस्कृतिक संचित संक्रमित करण्याचे महत्त्वाचे कार्य भाषेद्वारेच होते. एका अर्थाने भाषाच आपल्याला घडवते, त्याबरोबरच समाजालाही. भाषेमुळे आपले सामाजिक, सांस्कृतिक आणि मानसिक जीवन अभिरुचीसंपन्न बनते. अशाप्रकारे आपल्या जीवनात भाषेचे किती महत्त्वपूर्ण स्थान आहे याचा परामर्श आपण मागील घटकात घेतला.

मानवाने गरज आणि स्वतःचे अस्तित्व टिकवून ठेवण्यासाठी अनेक शोध लावले. स्वतःचा भौतिक विकास साधला. भाषेबरोबरच समाज, संस्कृती, ज्ञान, विज्ञान, साहित्य आणि इतर कलांची

निर्मिती केली. ह्या सर्व गोष्टी मानवाच्या सर्जक बुद्धिमत्तेतून निर्माण झाल्या आहेत. त्याची ही सर्जनशीलता काळानुरूप नित्य नवी आणि बदलती राहिली आहे.

मानवाला भाषेचा शोध लागला आणि त्याला आविष्काराचे एक सहजसाध्य माध्यम उपलब्ध झाले. त्याच्या संवेदना, कल्पना, विचार, भावना अशा अनेक मानसिक शक्ती विलक्षण क्रियाप्रवण झाल्या. व्यक्तीव्यक्तीमधला संवाद वाढत जाण्यास मदत होऊ लागली. एकमेकांचे विचार आणि भावनांचे आदानप्रदान सुरू झाले. निर्मितीशीलता हा भाषेचा खूप मोठा विशेष आहे. निवडक ध्वनींच्या वापरातून अमर्याद शब्द अथवा वाक्यांची निर्मिती करता येते. पूर्वी कधीही न उच्चारलेले अथवा ऐकलेले शब्द आपणास निर्माण करता येतात. सहजपणे शब्दजुळणी करून त्यातून असंख्य वेगवेगळ्या प्रकारची वाक्ये तयार करता येतात. मानवी भाषेच्या ह्या निर्मितीच्या मुळातच एक प्रकारची सर्जनशीलता दडलेली आहे. या सर्जनशीलतेचे स्वरूप आपण या घटकात समजावून घेणार आहोत.

२.३ विषय विवेचन

सर्जनशीलता याचा अर्थ चाकोरीबाहेरचा, नवा, कल्पकतापूर्ण विचार करण्याची क्षमता. सृजन आणि सर्जन यांत भेद आहे. जी गोष्ट आपोआप, सहजस्फूर्त असते, त्याबाबत सृजन असा शब्द वापरात आहे. मात्र जी गोष्ट सरावाने, प्रयत्नाने, व्यासंगाने आणि प्रयत्नकर्त्याच्या कौशल्याने प्राप्त करता येते त्याठिकाणी 'सर्जनशीलता' असा शब्दप्रयोग केला जातो. सर्जनशीलता ही विज्ञानातील एखाद्या उपयुक्त आणि अपूर्व अशा संशोधनातून जशी प्रत्ययाला येते, तशीच ती साहित्य, संगीत, शिल्प, शिक्षण, मुद्रण, सुलेखन, जाहिरात इत्यादी क्षेत्रांतही प्रत्ययास येते. सर्जनशीलतेसंबंधी 'विश्वकोश'मध्ये अशी नोंद आढळते-सर्जनशील व्यक्तींची विचार करण्याची पद्धत सर्वसामान्य माणसांच्या चाकोरीबद्ध विचारपद्धतीपासून भिन्न असते, त्यामुळे भोवतालच्या परिस्थितीला त्यांच्याकडून मिळणारे प्रतिसादही नवे, वेगळे असतात. अनेक नवनव्या, अनोख्या कल्पना त्यांना सुचत असतात. ह्या कल्पना एखाद्या अनिर्बंध प्रवाहाच्या वेगाने त्यांना सुचत असल्यामुळे कल्पनांचा अस्खलितपणा त्यांच्या ठायी असतो. नवता, मौलिकता वा अनन्यसाधारणता हा सर्जनशीलतेचा अत्यंत महत्त्वाचा निकष म्हणता येईल. एखाद्या समस्येचे अभिनव उत्तर शोधणे, एखाद्या भावनेची वा कल्पनेची नव्या शैलीने अभिव्यक्ती साधणे, एखादा नवा शोध लावणे यांसारख्या कृतींतून ही मौलिकता वा अनन्यसाधारणता प्रकट होते. मात्र केवळ मौलिकता, अनोखेपणा हे निकष सर्जनशीलतेच्या संदर्भात पुरेसे नाहीत. मौलिकता ही वास्तवाशी अनुकूलन साधणारीही असली पाहिजे.

सर्जनशीलता हा शब्द संस्कृतमधील 'सृज' ह्या धातूपासून तयार झाला. सृज म्हणजे निर्माण करणे, त्यावरून सर्जनशीलता म्हणजे नवे निर्माण करण्याची शक्ती. सर्जनशीलता ही एक प्रकारची मानसिक शक्ती आहे. 'सर्जनशीलता' या संकल्पनेत ठरीवपणा, तोचतोचपणा आणि निश्चितता यांना अजिबात स्थान नसते. अज्ञाताचा शोध घेणे, मुक्तपणे अनुभव घेणे, जुन्या कल्पनांची मोडतोड करून

नव्या कल्पना मांडणे, किंवा कल्पना-कल्पनांमध्ये नवे नाते प्रस्थापित करणे, साचेबंदपणाला विरोध करून सतत वेगवेगळ्या मांडणीला प्रोत्साहन देणे अशा कृती स्वाभाविकपणे सर्जनशील कृती ठरतात. सर्जनशीलता ही माणसाची मूलभूत प्रेरणा असून, इतर सजीवांपेक्षा मानवी जीवन हे वेगळे ठरण्यासाठी ती अत्यंत महत्त्वाची गोष्ट आहे. 'सर्जनशीलता' ही मानवी अस्तित्वाची खरी ओळख आहे.

२.३.१ सर्जनशीलतेचे स्वरूप

स्वतःच्या भावभावनांना व्यक्त करण्यासाठी, विचारांची देवाणघेवाण करण्यासाठी, विचारांची देवाणघेवाण करण्यासाठी, अनुभव मांडण्यासाठी मानव जेव्हा ध्वनींना भाषिक रूप देण्याचा प्रयत्न करित होता, तेव्हा ती मानवाची प्रारंभिक भाषिक सर्जनशीलताच होती. भाषेबरोबरच माणसाने कला निर्माण केल्या. गरजांच्या पूर्तीसाठी अनेक भौतिक साधने निर्माण केली. कुटुंब, समाज, शासन यांसारख्या संस्था उभ्या केल्या. माणूस हा निर्मितिक्षम म्हणजेच सर्जनशील प्राणी आहे. म्हणूनच त्याने इतर प्राण्यांपेक्षा झपाट्याने स्वतःचा विकास करून घेतला.

सामाजिक व्यवहारासाठी भाषा निर्माण झाली. भाषेचा वापर अनेक गोष्टींसाठी केला जातो. ती व्यवहारात वापरली जाते. शास्त्रीय वाङ्मयात वापरली जाते, त्याबरोबरच साहित्यासाठीही वापरली जाते. माहिती, संदेशवहन, संप्रेषण, लिहिणे, वाचणे याचबरोबर इतिहास, समाजशास्त्र व वैज्ञानिक शास्त्रांमध्येही माणसाने विशिष्ट भाषेचा वापर सुरू केला. लिखित रूपांमधून विचार, व्यवहार, शास्त्र, विज्ञान, कला, साहित्य यांची अभिव्यक्ती केली. परंतु या सर्वच लिखित रूपांच्या भाषेला सरसकट 'सर्जनशील भाषा' असे म्हटले जात नाही. व्यवहाराची भाषा, वैचारिक भाषा, तार्किक व तात्त्विक भाषा, शास्त्र व विज्ञान यांची भाषा वाच्यार्थप्रधान असते. तर सर्जनशील लेखनाची भाषा लवचीक, सौंदर्यपूर्ण, अनेकार्थी, व्यंगार्थयुक्त असते. ज्या ठिकाणी भाषेचा सौंदर्यपूर्ण व लवचीक वापर होत असतो तेथे सर्जनशील निर्मिती घडत असते. हे राजन गवस यांचे सर्जनशीलतेबाबतचे मत अधिक नेमके व सर्जनशीलतेबाबत स्पष्टता आणणारे आहे.

आपण आपल्या अवतीभोवती उपजीविकेसाठी वेगवेगळी कामे करणारी माणसे बघतो. पण त्यांचे हे कष्ट रोजचेच आणि वरकरणी एकाच पद्धतीचे आहे असे वाटत असले तरी, त्यांच्या कामामध्ये एकप्रकारचे सर्जनही दडलेले असते. उदाहरणार्थ, शेती करणारा शेतकरी शेतीची अवजारे घेऊन मशागत करतो. पण नांगरणी, पेरणी पासून अगदी धान्याची साठवणूक करेपर्यंत तो वेगवेगळ्या कल्पना लढवितो. सातत्याने वेगवेगळे शेतीत प्रयोग करतो. मशागतीच्या साधनांमध्ये सुधारणा करतो. अर्थातच त्याच्या या सर्व कृती म्हणजे सर्जनशीलताच आहे. स्वयंपाकात अनेक रूचकर पदार्थ तयार करणारी स्त्रीदेखील सर्जनशील म्हणावी लागेल. नवनवे शोध ही शास्त्रज्ञांची सर्जनशीलता असते. शास्त्रज्ञाची सर्जनशीलता त्यांच्या प्रयोगशीलतेने, कल्पकतेने, प्रयत्नांनी आणि अभ्यासाने सिद्ध होते. सर्वसामान्य माणसाची सर्जनशीलता व्यावहारिक व सामाजिक गरजेतून निर्माण होते. एखादा शिल्पकार दगडातून नवे-नवे आकार शोधतो किंवा निर्माण करतो. चित्रकार रंगेषांच्या वापरातून चित्र काढतो. त्याचे चित्र प्रत्यक्षातील दृश्यापेक्षा वेगळे असते. कारण चित्रकाराला वेगळे काही जाणवलेले असते.

त्याची म्हणून एक जागा चित्रात दडलेली असते. शिल्पकारालाही रूक्ष अशा दगडात काही सौंदर्यपूर्ण आकार दिसत असतात. चित्रकार-शिल्पकार यांसारखे कलावंत नवीन निर्मिती करीत असतात. म्हणून त्यांच्या निर्मितीला सर्जनशीलता म्हणावे लागेल.

थोडक्यात साहित्य, कला, विज्ञान आणि जीवनातील सामान्य व्यवहार अशा सर्वच क्षेत्रांत सर्जनशीलता कार्यरत असते. मानवाच्या अनेक कृतीउक्तीतून ती प्रकटत असते. सर्जनशीलता निव्वळ बुद्धिवंताजवळच असते असे समजण्याचेही काही कारण नाही. ती एखाद्या निरक्षर, कमी बुद्धी असलेल्या सर्वसामान्य माणसाकडेही असू शकेल. बुद्धिवंत हा सर्जनशील असू शकेल, पण प्रत्येक बुद्धिवंत सर्जनशील असेलच असे नाही. सर्जनशीलतेसाठी कोणत्याही घटनेकडे नव्या दृष्टिकोनातून पाहता येणे आणि नवे अर्थनिर्णयन करता येणे ही प्राथमिक अट आहे. त्यासाठी बुद्धिवंत असणे वा नसणे, साक्षर आहे की नाही वगैरे गोष्टींची फारशी गरज नसते. सर्जनशीलतेसाठी प्रतिभास्वरूप दैवी देणगी असणे आवश्यक आहे यासारखेही गैरसमज रूढ आहेत. परंतु नवा, कल्पकतापूर्ण विचार करण्याची क्षमता सरावाने आणि व्यासंगाने प्राप्त करता येते हे लक्षात घेतले पाहिजे.

२.३.२ सर्जनशीलतेचे घटक

विद्यार्थीमित्रांनो, 'सर्जनशीलता' म्हणजे काय हे आपण समजून घेतले. स्थूलमानाने सर्जनशीलता म्हणजे नवनिर्माण, कल्पकतापूर्ण असे नवे संघटन, नवी रचना, नवा प्रयोग. आता आपण सर्जनशीलतेचे मुख्य घटक कोणते याचा अभ्यास करू. एकनाथ पगार यांनी सर्जनशीलतेचे आठ मुख्य घटक मानले आहेत.

१) विपुलता किंवा प्रवाहित्व

कोणत्याही वस्तूच्या, व्यक्तीच्या, घटनेच्या, परिस्थितीच्या किंवा विषयाच्या संदर्भात अधिकाधिक कल्पना सुचण्याची क्षमता म्हणजे विपुलता किंवा प्रवाहित्व. काहीजणांना बोलताना एकाच शब्दासाठी अनेक प्रतिशब्द सहजपणे भराभरा आठवतात. काहीजण हजरजबाबी असतात. कोणत्याही मुद्द्यावर सहजपणे त्यांना पटकन नवे काही सुचून जाते. उदाहरणार्थ, एका 'बिच्याच्या' नवरोबाने विनोदाच्या अंगाने व्यक्त केलेली ही खंत बघा- 'नवऱ्याने घरात कुठल्याही बाबतीत ओपिनियन देणे म्हणजे.... 'टो' (Toe) करून नेत असलेल्या गाडीच्या ड्रायव्हरने स्टिअरिंग फिरवण्यासारखे आहे!'

२) लवचीकता

लवचीकता हे भाषेचे महत्वाचे वैशिष्ट्य आहे. समजा, वेगवेगळ्या फुलांसाठी पांढरी, पिवळी, गुलाबी, लाल, निळी अशी रंगांची वेगवेगळी विशेषणे वापरता येतील. पण त्यात वैचित्र्य जाणवणार नाही. कारण ही विशेषणे सरळधोपट आहेत. पण त्याऐवजी हसरी फुले, दुःखी फुले, नाजूक फुले यासारखी विशेषणे वापरली तर त्यातून वेगळ्या प्रकारच्या गुणांचा बोध होऊ लागतो. यालाच लवचीकता असे म्हणतात. आपले म्हणणे अधिक ठळकपणे पोचविण्यासाठी वाच्यार्थाने, सरळ अर्थाने, वर्णनात्मक लिहिणे योग्य ठरत नाही. त्यासाठी लवचीकतेचा आधार घ्यावा लागतो.

३) मौलिकता

सामान्यतः कोणाला सुचणार नाही, सुचण्याची शक्यता नाही अशी कल्पना मौलिक असते. झाडावरून पडणारे सफरचंदाचे फळ बघून न्यूटनला गुरुत्वाकर्षणाचा सिद्धांत सुचला. हे न्यूटनच्या सर्जनशीलतेतील मौलिकतेचे लक्षण आहे. आता हे उदाहरण बघा-

हापूस चे भाव वाढले की माणूस पायरीवर येतो.....

आणि पायरी वरून घसरून लंगडा होतो!

या विधानातील नर्म विनोदाची पातळी मौलिक अशी आहे. अशा विधानातून सर्जनशीलतेच्या मौलिकता या घटकाचे दर्शन होते.

४) विस्तार किंवा पूर्ती

एखादी अपूर्ण कल्पना किंवा योजना आपल्या कल्पनेने पूर्ण करणे हा विस्तारक्षमतेचा विशेष. काही मुद्दे देऊन किंवा कल्पना देऊन त्यावरून साहित्यनिर्मिती करायला लावणे यांतून सर्जनशीलतेतील विस्तारक्षम घटकाला आवाहन असते. वर्गातल्या मुलांना चित्र काढण्यासाठी एखादा प्रसंग सुचवितो, त्यावेळी प्रत्येकजण आपआपल्या कल्पनेतील चित्र मूळ विषयाला धरून काढायला घेतो. प्राचीन काळात अनेक शिल्पांचे, मंदिरांची, किल्ल्यांची बांधकामे वर्षानुवर्षे, पिढ्या न पिढ्या चालत असत. मूळ आराखड्याला धक्का न लावता ती कल्पनाच पुढच्या पिढीने विस्तारत नेलेली असते. अशाप्रकारची सर्जनशीलता विषयविस्ताराच्या गुणधर्मांमुळे शक्य असते.

५) पुनर्रचना

सर्जनशीलता ही रूपांची, विचारांची किंवा कल्पनांची नवी मांडणी असते. रूप, कल्पना किंवा विचार यांचे अनेक पर्याय निर्माण करून पाहायचे ही आनंददायक क्रीडा पुनर्रचनेमुळे शक्य होते. एखाद्या खुल्या जागेत स्थापत्य विशारद इमारतीचे नकाशे बनवायला घेतो, तेव्हा तो अनेक पद्धतींनी इमारतीतील खोल्यांची आणि आकाराची मांडणी करून बघत असतो. अशा विविध रचना किंवा मांडणी म्हणजे 'पुनर्रचना' होय. अनेक लोकप्रिय कवितांची आचार्य अत्रे यांनी विडंबने केली आहेत. मूळ कविता हा सर्जनशीलतेचा आविष्कार आहेच, पण त्या कवितेचे मोठ्या खुबीदारपणे केलेले विडंबन हाही सर्जनशीलतेचाच नवा आविष्कार ठरतो.

६) समस्या संवेदनक्षमता

समस्या संवेदनक्षमता म्हणजे कोणत्याही गोष्टीतील दोष किंवा उणीवा चटकन ध्यानात येण्याची क्षमता. वैद्यकीय सेवा देणाऱ्या डॉक्टरला रोग्याच्या प्रकृतीला बिघाड लक्षात येतात आणि तो उपचार करतो. समस्या डॉक्टरच्या लक्षात आली म्हणून डॉक्टर हाही सर्जनशील ठरतो. त्याचप्रमाणे संगीत, चित्र, साहित्य यांची कला समीक्षक करणारी मंडळीही सर्जनशीलच असतात. अनेक विनोदी लेखक, व्यंगचित्रकार, चित्रपट-नाटकात 'कॉमेडी' करणारे विनोदी नट यांना समाजातील दोष-व्यंगे लक्षात

येतात. मग ते आपल्या मिस्किल, खेळकर, उपरोधिक शैलीत अशाप्रकारच्या व्यंगावर प्रहार करतात. या मंडळींकडे समस्या संवेदनक्षमता आहे म्हणूनच ते समाजातील विसंगती उघड करतात.

७) विशिष्टाचे सामान्यीकरण करण्याची क्षमता

आपल्या व्यक्तिगत, खाजगी अनुभवांचे खाजगीपण घालवून त्या अनुभवाचे सार्वत्रीकरण आणि सामान्यीकरण करता येणे हा सर्जनशीलतेचा आणखीन एक महत्वाचा विशेष आहे. प्रसिद्ध कादंबरीकार श्री. ना. पेंडसे यांना नियमितपणे रोजनिशी लिहिण्याची सवय. पस्तीस वर्षांहून अधिक काळ रोजनिशीलेखन केल्यावर, या रोजनिशीतल्या नोंदीवरून त्यांना नव्या लेखनाची ऊर्मी वाटली. ते भराभर लिहू लागले. या लेखनप्रक्रियेतून त्यांची 'लव्हाळी' ही कादंबरी आकारास आली. म्हणजेच रोजनिशीतल्या मौलिक अनुभवातले खाजगीपण संपवून श्री. ना. पेंडसे यांनी त्याला कादंबरीरूप देताना या अनुभवांचे सामान्यीकरण केले आहे.

८) अनुभवाचे एकात्म रूप उभे करण्याची क्षमता

कोणत्याही कलेची निर्मिती ही सुरुवातीच्या टप्प्यावर धुसर आणि विस्कळीत स्वरूपात असते. कलेचे अंतिम रूप कसे असणार याविषयीही कलावंताच्या मनात संभ्रम असतो. कलेतल्या वेगवेगळ्या सौंदर्यघटकांची सुसंघटित रचना कलावंत त्यातून सौंदर्यनिर्मितीचा आविष्कार करत असतो. सुरुवातीच्या टप्प्यातील कलाविष्कारात हळूहळू स्पष्टता येत जाते आणि कलेचे स्पष्ट चित्र समोर येऊ लागते. म्हणूनच अनुभवाचे एकात्म रूप उभे करण्याची क्षमता सर्जनशीलतेचे महत्वाचे घटकांग आहे.

२.३.३ अभिव्यक्तीसाठी भाषेचा सर्जनशील वापर

मनुष्य जैविक पातळीवरील देवघेवीपुरते ध्वनी निर्माण करून निव्वळ संप्रेषणाची गरज भागवत नाही. तर या जैविक गरजांच्या पलीकडे जाऊन विचारांची, भावनांची देवघेव करण्याची क्षमता असणारी भाषा निर्माण करतो. मानवी भाषेच्या ह्या निर्मितीच्या मुळातच एक प्रकारची सर्जनशीलता दडलेली असते. आपली दैनंदिन व्यवहारभाषा ही निव्वळ संज्ञापनाच्या गरजा भागविणारी असते. मात्र भाषेचा सर्जनशील वापर करून सूचक व नवे अर्थसंदर्भ निर्माण करण्याकडे मनुष्याचा कल असतो. भाषेच्या अशाप्रकारच्या वैशिष्ट्यपूर्ण वापरामुळे त्याला आनंद मिळतो.

भाषेच्या सर्जनशील वापराला भोवतीच्या पर्यावरणाचे, आंतरिक दबावांचे असे अनेक संदर्भ असतात. त्यातील व्यभिचरतेमुळे भाषेचे स्वरूप सातत्याने बदलत असते. चॉम्स्की म्हणतो, मानवाला उपजत काही 'भाषिक क्षमता' असल्या तरी त्याचे व्यक्तिमत्त्व भाषेतून आकारत असते. इतकेच नव्हे तर सभोवतालच्या वास्तवाला सामोरे जाताना, त्या वास्तवाचा परिचय तो भाषेद्वारेच करून घेत असतो. भाषाबाह्य वास्तवाचा अर्थ लावणे त्याला अवघड जाते. अशावेळी तो नवीन भाषिक रूपे जन्माला घालीत असतो. त्यामुळे मानवाच्या जडणघडणीमध्ये भाषेचा वाटा महत्वाचा असतो. म्हणूनच 'मानवाचे व्यक्तिमत्त्व तयार नसते, तर ते भाषेप्रमाणे भाषेद्वारे घडत जाते.' असे लांका

म्हणतो. भाषेद्वारे आकारणारे व्यक्तिमत्त्व भाषेद्वारेच व्यक्त असते. त्याच्या भाषिक अभिव्यक्तीमध्ये त्याचे असे काही हेतू दडलेले असतात. म्हणूनच 'भाषा हा मानवाच्या अंगाचा प्रकाश आहे', असे दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे म्हणतात. हा प्रकाश हीच मानवाची ओळख असते. या प्रकाशाच्या अवकाशात तो भाषेशी खेळत असतो. या खेळातून त्याचे जीवन आणि पर्यायाने त्याची जीवनविषयक धारणा आकारत असते. या सर्व धारणा वाङ्मयीन अभिव्यक्तीशी आणि सर्जनशीलतेशी थेटपणे संबंधित असतात.

थोडक्यात सांगायचे तर भाषेचा सौंदर्यपूर्ण व परिणामकारक वापर करणे ही भाषिक सर्जनशीलता होय.

सर्जनशीलता ही दैवी देणगी नसून ती सर्वाजवळ असते. फक्त स्वतःजवळ सर्जनशीलता आहे याची अनेकांना कल्पना नसते. याबाबतीत एक साधे उदाहरण सांगता येईल. आपली आजी गोष्ट सांगते तेव्हा ती एकीकडे कथानक रचत असते आणि रसाळपणे ती कथन करत असते. आजीच्या कथनात भाषेचा सर्जनशील वापर होत असतो. वाक्यांची रचना, कल्पना व भावना यांचा संयोग, कल्पनेच्या आधारे कल्पित विश्वाची निर्मिती, वाक्यरचनेतून निर्माण होणारे नादसौंदर्य, वर्णनातले तपशील, संवाद, नाट्यमयता, अनुभवाची रूपकात्मक मांडणी अशा अनेक गोष्टींमुळे आजीची कथा 'ललितरम्य' बनते. आजीच्या गोष्टीला सर्जनशीलतेचे मूल्य प्राप्त होते. आपण अशा भाषिक कृती जाणवते-अजाणतेपणी करीत असतो. अभिव्यक्तीसाठी भाषेच्या अशा सर्जनशील वापरासाठी आपण कुणी लेखक-कवी झालेले नसतो. आजीलाही तसे काही वाटत नसते. भाषेच्या सौंदर्यपूर्ण क्रीडेत आपण रममाण होऊ शकतो. भाषेच्या सर्जनशील वापराने नवनिर्मितीचा आनंद मिळतो. स्वतःमधील अभिव्यक्तक्षमता विकसित करू शकतो.

भाषेचा वापर करणारी सर्च माणसे कमी-जास्त प्रमाणात सर्जनशील असतात. व्यक्तीची अभिरूची, संस्कार, त्या विशिष्ट भाषिकांची सांस्कृतिक पातळी, बाह्य परिस्थिती, संदेशनाचा हेतू यावर सर्जनशीलता अवलंबून असते. अलंकार, प्रतिमा, रूपके, दृष्टांत, म्हणी, उच्चारतील नाद-आघात यांचा वापर करून दैनंदिन भाषाव्यवहार सर्जनशील होत असतो.

दृक्, श्राव्य आणि सादरीकरणाच्या कलांमध्ये विविध पातळ्यांवर भाषेचे सर्जनशील रूप कसे बदलत जाते हे अभ्यासणे महत्त्वाचे ठरते.

२.३.४ भाषा आणि विविध कला माध्यमे

भाषेचे मूळ बोली रूप आणि नंतरचे लिखित रूप, यापुढे जाऊन भाषा आज नवनव्या माध्यमांत उपयोजिली जात आहे. ध्वनिफिती, ध्वनिमुद्रणाचे विविध प्रकार, तारायंत्र, नभोवाणी, संगणक इ. नवनवी उपकरणे यांत भाषेचे आरेखन वेगवेगळ्या प्रकारे होत आहे. आकाशवाणी, दूरदर्शन, वृत्तपत्रे, चित्रपट, इंटरनेट ही आधुनिक म्हणजे गेल्या शंभर-दीडशे वर्षांत विकसित झालेली प्रसारमाध्यमे आहेत. या प्रत्येक माध्यमाचे स्वरूप वेगवेगळे आहे. अर्थात प्रत्येक माध्यमाची स्वतःची गरज व

त्याचे वेगळेपण म्हणून भाषेच्या सर्जनशीलतेचा स्तर बदलत गेला आहे. पारंपरिक लोककला, नाटक, लोकनाट्ये या पारंपरिक दृक्श्राव्य कला आहेत. आज प्रत्येकाच्या हातात मोबाईल दिसतो. मोबाईलवरून SMS पाठविणे, Whatsapp वरून संवाद साधणे यासारख्या संप्रेषणातही सर्जनशीलतेची कितीतरी आविष्कार रूपे बघायला मिळत आहेत. पण ही आविष्कार रूपे पारंपरिक दृक्श्राव्य कलेतल्या भाषिक आविष्कार रूपांपेक्षा एकदम बदलून गेली आहेत.

मानवी संस्कृतीच्या विकासात मुद्रित माध्यमांनी महत्त्वाचे योगदान दिले आहे. पण त्याच्या काही अंगभूत मर्यादा होत्या. मुद्रित माध्यमे ही साक्षरांचीच मक्तेदारी होती. ही उणीव दूरदर्शन, आकाशवाणी आणि काहीअंशी मोबाईल यांसारख्या माध्यमांनी भरून काढली. साक्षर, निरक्षर, गरीब-श्रीमंत, लहान मुले-वृद्ध लोक असा कोणताही भेद न करता ती आबालवृद्धांमध्ये कमालीची लोकप्रिय झाली. गंमत अशी की लोकनाट्य किंवा पारंपरिक लोककलांसाठी साक्षर असण्याची अट नव्हती. मुद्रित माध्यमांसाठी साक्षर असण्याची प्राथमिक अट आली. पुन्हा खूप मोठी क्रांती झालेल्या आजच्या दृक्-श्राव्य माध्यमांचा आनंद घेण्यासाठी, आता साक्षर असण्याची अट संपत चालली आहे. भाषेच्या पातळीवर साक्षर-निरक्षर भेदाभेद हे संपून चाललेत असे या माध्यमांनी एकप्रकारे ठळक केले आहे. पण साक्षरता अक्षरओळखीची आवश्यकता नसली, तरी कॅमेरा किंवा इतर तंत्रज्ञानाची माहिती असणे आवश्यक ठरते आहे. भाषेच्या सर्जनशील प्रक्रियेत माध्यमांचे बदलत गेलेले रूप हा मुद्दाही विचारात घेणे अपरिहार्य ठरतो. प्रत्येक माध्यमाची काही बलस्थाने तर काही मर्यादा आहेत. प्रत्येक माध्यमाच्या भाषेचे स्वरूप वेगळे आहे. दूरदर्शनसारख्या दृक्श्राव्य माध्यमात, छोट्या पडद्यावर दृश्य प्रत्यक्षात पाहणे व ऐकणे याला आपोआप महत्त्व असते. चित्रात्मकता हे दूरदर्शनचे वैशिष्ट्य असते. त्यामुळे आकाशवाणीसारख्या श्राव्य माध्यमातील ध्वनिपेक्षा दृश्यातून-चित्रात्मकतेतून व्यक्त होणे अधिक महत्त्वाचे ठरते आणि ते फार परिणामकारकही ठरते. तर चित्रपटसारख्या माध्यमात क्षणोक्षणी बदलणाऱ्या दृश्यांची आणि ध्वनींची कालबद्ध अशी अखंड प्रसंगमालिका असते.

माणसाने मुद्रित, श्राव्य, दृक्श्राव्य, चित्रपट याबरोबरच त्याला जसे शक्य होईल तसे आणि उपलब्ध होईल त्या माध्यमांतून भाषिक सर्जन केले आहे.

२.३.४.१ भाषा आणि लोकवाङ्मय

आदिम लोकसमूहाने नैसर्गिक जीवन जगत असताना, अंगिकारलेल्या जीवनशैलीचा कलात्मक आविष्कार, त्याला लोककला म्हणणे उचित ठरेल. लोककलांचा आविष्कार हा लोकसमूहाद्वारे होत असतो. लोकसमूहाद्वारे आविष्कृत होणाऱ्या या कलांचे स्वरूप अंशतः वैयक्तिक असले तरी त्या आविष्कारापाठीमागे समूहमन दडलेले असते. आदिम लोकसमूहाला नृत्यकला अवगत होती. अखंडपणे लाभलेल्या सृष्टीच्या निकटच्या सहवासातून लय, ताल, ध्वनी यांची जाणीव या समूहाला जन्मतः अवगत होती. भावभावना प्रकट करण्याच्या ऊर्मीतून मानवाच्या नृत्यातून लोकगीतांचा जन्म झाला, अशी एक उपपत्ती मानववंशशास्त्रीय भाषावेत्त्यांकडून मांडण्यात येते. लोकगीतातून लोकनृत्याने

आकार घेतला आणि लोकनृत्य हा लोकजीवनातल्या सांस्कृतिक अभिव्यक्तीचा एक अविभाज्य घटक बनला. लोक समूहमनाचा आविष्कार करणारी नाट्यकला नृत्यकलेतून जन्माला आल्याचे मानले जाते. लोकपरंपरेत विधींना महत्त्वाचे स्थान असते. विधी करण्यामागील लोकसमूहाची श्रद्धा नाट्यातून आविष्कृत होते. यासंदर्भात प्रभाकर मांडे म्हणतात की, विधी चारचौघांसमोर किंवा समूहामध्ये जेव्हा करण्यात येऊ लागले तेव्हा त्याचे स्वरूप नाटकी (Dramatic) झाले. याजकाच्या (विधी पार पाडणाऱ्या) वागण्यात, हालचालीत प्रेक्षकांच्या जाणिवेमुळे स्वाभाविकता कमी होऊन ज्याला नाटकी म्हणता येईल असा भाग येऊ लागला. विधीमध्ये जेव्हा याजकाचे अव्यक्तिकरण (Impersonification) होऊन तो दुसऱ्याची भूमिका घेतो त्यावेळी हा विधी विधिनाट्याच्या स्वरूपाचा बनतो. यातील नाट्यात्मकतेचा भाग स्वतंत्रपणे विकसित होतो. विधीबरोबर एखादी मिथकथा सांगितली जात असे व हीच मिथकथा प्रत्यक्ष घडलेली दाखविली जात असे. यातूनही नाट्याचा उगम झाला असावा अशी मते मांडण्यात येऊ लागली आहेत. पुढच्या काळात रंजन, लोकश्रद्धा व उद्बोधन या प्रेरणांमधून लोकनाट्य जन्मले. मानवी जीवनातील व्यवहारांबरोबरच कथा, गोष्ट व कहाण्या चालत आलेल्या आहेत. लोकसांस्कृतिक जीवनाचे कल्पक, अद्भुतरम्य, रंजक व नितिपरदर्शन घडविणे हे लोककथेचे सर्वसाधारण प्रयोजन आहे. त्याबरोबरच हर्ष, खेद, विरह, भय, रक्षण, शरण अशा भावावस्था साकार करताना लोकगीते गुंफली गेली असावीत. मनाच्या उत्कट अवस्थेला मानवाने उत्स्फूर्तपणे निसर्गरूपांना व निसर्गघटितांच्या अनुभूतींना नादलरींमध्ये शब्दबद्ध केले असेल. एकंदरीत लोकनाट्य, लोककथा, लोकगीतांबरोबरच चित्रकला, संगीतकला, नृत्यकला, वास्तुशिल्पकला यांतून सामूहिकता आणि श्रद्धाभाव या तत्त्वांच्या आधाराने लोककलाविष्कार प्रकटत गेला.

लोक वाङ्मय ही समाजाची निर्मिती असते. संपूर्ण लोकसमाजाचा अनुभव घेण्याची रीत व तो व्यक्त करण्याची पद्धती यांचा प्रातिनिधिक नमुना लोकवाङ्मय असते. जागर, गोंधळ, तमाशा, बोहाडा, रामलीला, भवई असे काही प्रयोगसिद्ध लोककलाप्रकार दिसतात. तर शाब्द माध्यमाद्वारे अभिव्यक्त होणाऱ्या लोकसाहित्यात लोकगीते, लोककथा, लोककथागीते, लोकनाट्य अशा काही लोकसाहित्यप्रकारांचा समावेश करता येईल. लोककथा आणि लोकनाट्य हे पूर्णतः मनोरंजनपर लोकसाहित्य प्रकार आहेत. लोकमानसातील पिढ्यान्पिढ्यांचे अनुभव आणि भाषेचा चपखल उपयोग म्हणी आणि वाक्प्रचारांतून बघायला मिळतो. तर प्रतिमासृष्टी, भावाभिव्यक्ती, विचारसौंदर्य, काव्यात्मता आणि भाषेचा वापर अशा सर्वच अंगांनी लोकगीते समृद्ध दिसतात. गीतात्मकता व स्वरप्रधानता ही लोकगीताची अंगभूत लक्षणे आहेत.

मधुकर वाकोडे लोकवाङ्मयाच्या भाषिक आविष्काराचे वेगळेपण नोंदविताना म्हणतात— लोकवाङ्मय मौखिक भावाविष्कार आणि पारंपरिक लोकनाट्यशैली शिष्ट परंपरेशी अंतर राखणारी पण कालसापेक्ष घडामोडी उरीपोटी सांभाळणारी अत्यंत प्रवाही अशी एक समांतर धारा आहे. ह्या धारेला स्वतःचा असा घाट आणि स्वतःची वहिवाट आहे. अभिजात परंपरेत सामान्य 'लोकां'ना अवनत आणि अभिजनांना उन्नत बनविण्याचा सुनियोजित प्रयत्न असतो. तथाकथित कृत्रिम

कलात्मकता विरुद्ध बावनकशी प्राकृतिकता असा हा मूलतः संघर्ष आहे. वस्तुतः अशिष्टकला ह्याच अभिजनांच्या स्वीकाराने शिष्ट बनत असतात. संस्कृत साहित्यात ज्या स्त्रियांना खेडवळ मानले त्याच अनामिकांची उत्कट अभिव्यक्ती म्हणजे लोकवाङ्मय. सर्वसामान्य स्त्री-पुरुषांचे पैशाची, मागधी, अभिरी, अपभ्रंश भाषांतील संवाद, तर उत्तमकोटीतील स्त्री-पुरुषांचे संस्कृत भाषेतील व्यवहार असा दुहेरी मापदण्ड अभिजात परंपरेत होता. या शिष्ट परंपरेविरुद्ध अशिष्टांनी स्वतःची अशी एक लोकछंद परंपरा निर्माण केली. मौखिक परंपरेतील ओवी, अभंग, तुमडी, धुवा, धवळे, भारूड, गजर, पाळणा, झडती अशासारख्या असंख्य लोकछंदाची आणि परंपरागत नाट्यात्म शैलीची निर्मिती 'लोकां'च्या कोंडमाऱ्यातून झालेला आत्माविष्कार आहे. (मौखिकता आणि लोकसाहित्य/संपा. मधुकर वाकोडे-सुषमा करोगल)

२.३.४.२ भाषा आणि मुद्रित माध्यमे

मुद्रणाच्या बाबत भारतात आरंभ झाला तो धार्मिक वाङ्मय छापण्याच्या दृष्टीने, १५६१ साली गोव्यात पहिला छापखाना सुरू झाला. या छापखान्यात छापल्या गेलेल्या पहिल्या पुस्तकाची प्रत न्यूयॉर्क येथील सार्वजनिक वाचनालयात आजही उपलब्ध आहे. मराठीतील पहिले वृत्तपत्र सुरू करण्याचा मान बाळशास्त्री जांभेकर यांच्या 'दर्पण' या पत्राला जातो. ६ जानेवारी १८३२ रोजी 'दर्पण'चा पहिला अंक प्रकाशित झाला आणि मराठी भाषेत मुद्रित माध्यमाची एक उज्वळ परंपरा रोवली गेली. वृत्तपत्रांना लोकशाहीचा चौथा स्तंभ असे म्हटले जाते. मराठी वृत्तपत्रांचा इतिहास साधारणतः पावणेदोनशे वर्षांइतका जुना आहे. वृत्तपत्रांचे स्वरूपही आता झपाट्याने बदलू लागले आहे. माहिती आणि ज्ञानाच्या शोधात असलेल्या वाचकाला केवळ बातम्या देऊन वृत्तपत्रे थांबत नाहीत. तर त्यांनी आता अधिक संवादी भूमिका घेतली आहे. वृत्तलेख, स्तंभलेख, मुलाखती, समीक्षात्मक लेखन, जाहिराती, पत्रे, निवेदने असे लेखनाचे अनेक प्रकार बातम्यांबरोबर वृत्तपत्रांतून आवर्जून छापले जातात. या लेखनप्रकारांतून स्वतःची मतमतांतरे मांडण्याचे अभिव्यक्ती स्वातंत्र्य असते. आपला मुद्दा वेगळेपणाने आणि ठळकपणे पटवून देण्यासाठी लेखन कौशल्य महत्त्वाचे असते. अशाप्रकारच्या लेखनासाठी भाषेचा पोत आणि सर्जनशीलता याला अधिक महत्त्व असतेच.

प्रत्येक मुद्रित माध्यमाने आपल्या स्वरूपाला साजेशी भाषा स्वीकारलेली असते. माध्यमांची स्वतःची एक शैली असते. त्याबरोबरच भाषा वापरली जाते. काळाच्या ओघात जीवनशैली खूपच वेगवान झाली आहे. लोकांच्याजवळ फावला वेळ उपलब्ध नाही. त्यामुळे कमीत कमी शब्दात आणि सोप्या भाषेत महत्त्वपूर्ण आशय पोचविणे याला आज अधिक महत्त्व आहे. काळानुसार बदललेले विषय, बदललेली भाषा आणि प्राधान्यक्रम लक्षात घेऊन मुद्रित माध्यमात भाषिक आविष्कार करावा लागतो. वाचकाला मजकुराशी खिळवून ठेवणे यात सर्व भाषिक कौशल्य पणाला लावावे लागते. मुद्रित माध्यमात ठराविक आणि मोजकी जागा मजकुरासाठी उपलब्ध असते. त्या जागेचा भरपूर फायदा घेऊन सर्जनशीलता प्रकट करावी लागते.

विचार करणे, संवेदना किंवा जाणीव होणे आणि प्रतिसाद देणे या सर्वांचे साधन म्हणून भाषा फार उपयोगाची आहे. दृष्टी, क्षमता, वृत्ती, आवड आणि मूल्ये यांच्यासह व्यक्तिमत्त्वाचा आविष्कार भाषेतून प्रकट होत असतो. आजच्या काळात प्रत्येक क्षेत्रात प्रचंड स्पर्धा वाढली आहे. बाजारीकरणाचा खूप मोठा प्रभाव जाणवू लागला आहे. त्यामुळे मनातील विचार आणि भाषिक आविष्कार सडेतोड आणि योग्य दिशादिग्दर्शन असण्याला अधिक महत्त्व आहे. माहितीच्या युगात संवादाची दृकश्राव्य माध्यमे झपाट्याने विकसित झाली तरी मुद्रित माध्यमाचे महत्त्व कमी झालेले नाही. मुद्रितमाध्यमात प्रमाणभाषेला आणि शुद्धलेखनाला अधिक महत्त्व आहे. मजकूर भाषेच्या पातळीवर वाचनीय असायला हवाच, पण त्याबरोबरच त्या मजकूराची मांडणी आणि छपाई या गोष्टीही बारकाईने तपासल्या जातात. मुद्रणकला हे एक तंत्र आहे. मजकुराची सलगता, आवश्यक चित्रे, छायाचित्रे, रेखाटने, अक्षरांची जाडी अशा तांत्रिक बाजूही मुद्रक तपासून घेत असतो. वृत्तपत्रांबरोबरच ग्रंथप्रकाशन व्यवसाय हाही मुद्रित माध्यमाचाच एक भाग आहे.

२.३.४.३ भाषा आणि दृकश्राव्य माध्यमे

मुद्रित माध्यमापेक्षा दृक-श्राव्य माध्यमाचे स्वरूप खूपच भिन्न आहे. दृक-श्राव्यात ऐकणे, पाहणे अपेक्षित आहे. आकाशवाणी हे श्राव्य माध्यम आहे. तर दूरदर्शन, इंटरनेट, वेबसाईट इत्यादी दृक-श्राव्य माध्यमे आहेत. भारतात आकाशवाणी प्रसारणाला १९२६ साली सुरुवात झाली. सर्वप्रथम मुंबई आणि त्यानंतर कलकत्ता येथे आकाशवाणी केंद्रे सुरू झाली. आज देशातल्या सर्व महत्त्वाच्या मोठ्या शहरात आकाशवाणी केंद्रे असून, त्यांची संख्या शेकड्यांच्या घरात आहे. गेल्या दोन दशकांत स्थानिक रेडिओ स्टेशन किंवा एफ. एम. रेडिओ स्टेशन ही नवी संकल्पना जोरदारपणे रुजली आहे. यांतील बहुतांश केंद्रे ही शासकीय प्रभावाखाली नाहीत. अर्थातच त्यामुळे लोकशिक्षणापेक्षा लोकरंजन हा मुद्दा प्रभावी ठरून एफ. एम. केंद्रामध्ये अधिकाधिक व्यावसायिकता भिन्नत चालली आहे. या केंद्रावरील 'रेडिओ जॉकी' हा श्रोत्यांशी थेटपणे संवाद साधत असतो आणि कार्यक्रम लोकाभिमुख होण्यासाठी धडपडत असतो. तर दूरदर्शन हे आजच्या काळातील सर्वात जास्त प्रभावी व लोकप्रिय माध्यम आहे. दूरदर्शनला आपण 'दृक-श्राव्य' माध्यम म्हणत असलो, तरी दृश्य-रूपावर भर देणारे हे माध्यम आहे. जगाच्या तुलनेत भारतात दूरचित्रवाणीचे आगमन तसे उशिराच झाले. १५ सप्टेंबर १९५९ रोजी नवी दिल्लीतल्या संसद मार्गावरून दूरदर्शनचे पहिले प्रायोगिक प्रसारण केले गेले. १९७२ ला संपूर्ण देशातले दुसरे दूरदर्शन केंद्र मुंबईला सुरू झाले. मनोरंजन आणि ज्ञान या दोन गोष्टींसाठी उपलब्ध असणाऱ्या दूरदर्शनने समाजाची जीवनशैलीच बदलून टाकली आहे.

वृत्तपत्र, आकाशवाणी या माध्यमांप्रमाणे दूरचित्रवाणीसाठी मोकळेपणाने लेखन करता येत नाही. कारण निव्वळ संहिता लिहून झाली की, तिथे निर्मिती प्रक्रिया थांबत नाही. तर या लिखित संहितेला साधन म्हणून उपयोगात आणून पुन्हा नव्याने दृश्य स्वरूपात मांडावे लागते. इथे केवळ शब्दांऐवजी दृश्यांतून अभिव्यक्ती करण्याची पद्धती अवलंबावी लागते. त्यामुळे या माध्यमाचा वापर करणाऱ्यांना या माध्यमाच्या ताकदीची, अभिव्यक्तीची आणि तंत्रासहित दर्शकाला अपेक्षित असलेल्या सर्वांग

परिपूर्ण अनुभवाची कल्पना स्पष्टपणे असावी लागते. या माध्यमात काम करताना यंत्राच्या साहाय्याने आपल्या मनातला म्हणजेच संहितेतला आशय चित्रमुद्रित व ध्वनिमुद्रित करणार आहात याची सातत्याने जाणीव ठेवावी लागते. चित्रमुद्रण करणारा कॅमेरा, ध्वनिमुद्रणातील परिणामकारकता, प्रकाशयोजना वगैरे अशा अनेक तांत्रिक बाबींचे पक्के ज्ञान असावे लागते. इतर माध्यमात आतापर्यंत विचारपद्धती आणि अभिव्यक्तीची पद्धती 'शब्दप्रधान' होती. पण दृक-श्राव्य माध्यमात शब्दांना कमी महत्त्व दिले जाते आणि 'दृश्य' या गोष्टीला अधिक प्राधान्य असते. त्यामुळे दृकश्राव्य माध्यमात भाषिक सर्जन 'दृश्यातून विचार करण्याच्या' पद्धतीतून चालत असते.

आता आपण एक उदाहरण बघू.

'शिक्षिका म्हणून काम करित असलेल्या अश्विनीला आज पावसामुळे शाळेत पोचायला उशीर झाला.'

एका वाक्यात नोंदविलेली ही घटना मुद्रित माध्यमात, श्राव्य माध्यमात आणि दृक-श्राव्य माध्यमात वेगवेगळ्या प्रकारे नोंदवली जाते. ही अश्विनी नावाची स्त्री काय वयाची आहे? ती कुठे राहते? तिची शाळा तिच्या घरापासून किती अंतरावर आहे? ती शाळेला कशी जाते? चालत की बसने? की स्वतःच्या दुचाकीने? असे अनेक प्रश्न उभे करून, मुद्रित माध्यमात त्या अनुषंगाने अनेक गोष्टी लिहिता येतील. भरपूर तपशील देण्यासाठी वाक्यामागून वाक्ये मांडता येतील. हा मजकूर नीरस आणि निव्वळ तपशीलाचाच वाटू नये म्हणून आणखीन काही बाबी घेता येतील. शाळेला वेळेत पोचण्यासाठीची तिची लगबग, बस स्टॉपवरील गर्दी, छत्री किंवा पायातली चप्पल तुटणे, पावसाने अंगावरील कपडे भिजणे, पावसाची वर्णने, रस्त्यावर पाणी वाहणे वगैरे वगैरे.

पण हीच घटना श्राव्य माध्यमातून श्रोत्यांसमोर मांडताना आपल्यासमोर लिखित संहिता आहे तशी वाचून वाचून दाखविणे हा एक पर्याय राहतो. पण श्राव्यातील परिणामकारकता वाढविण्यासाठी रस्त्यावरील गर्दीचा गोंगाट, बसगाड्यांचा आवाज, पावसाच्या रिपरिप पडण्याचा ध्वनी अशा इतर काही गोष्टींचा आधार घ्यावा लागेल. तर दृकश्राव्य माध्यमात 'शिक्षिका म्हणून काम करित असलेल्या अश्विनीला आज पावसामुळे शाळेत पोचायला उशीर झाला' या वाक्यातल्या एकेका शब्दासाठी एकापेक्षा अधिक दृश्ये प्रेक्षकांसमोर ठेवावी लागतात. अश्विनी ही बघितल्यावर 'शिक्षिका' असल्यासारखी वाटली पाहिजे. यासाठी त्या स्त्रीचा पोशाख, मेकअप, केशरचना, भाषा, देहबोली या गोष्टींवर विचार केला जातो. पाऊस, बस स्टॉप, घर, शाळा, रस्ता, गर्दी अशा अनेक गोष्टींना कॅमेऱ्याच्या चौकटीत (Frame मध्ये) टिपले जाते. दृश्य आणि ध्वनी यांची सांगड घालून दृश्यातली परिणामकारकता वाढविली जाते. या सर्व गोष्टी लिहिणाऱ्याच्या कल्पनाशक्तीवर अवलंबून असतात. अशा संहितालेखनात प्रेक्षकांशी थेट संवाद साधणाऱ्या भाषेलाही अतिशय महत्त्व असते. प्रेक्षकाचे बघणे व ऐकणे अशा दोन्ही क्रिया एकाचवेळी सुरू राहिल्याने, त्याचे अवधान दुहेरी असणार आहे. अशावेळी कानावर पडणारी भाषा क्लिष्ट व बोजड किंवा संवाद अकारण अलंकारिक असतील तर

त्याच्या आकलनावर ताण पडेल आणि तो त्रासून जाईल. त्यामुळे त्याच्या आस्वादप्रक्रियेत रसभंगता येईल. त्यामुळे दृक-श्राव्य माध्यमातील सर्जनाची भाषा साधी, प्रवाही असणे आवश्यक ठरते.

२.३.४.४ भाषा आणि सिनेमा माध्यम

सिनेमा हे एकप्रकारे दृक-श्राव्य माध्यम असले तरी त्याचे तंत्र खूपच वेगळ्या पद्धतीचे आहे. चित्रपट हा सुट्या सुट्या दृश्यांच्या तुकड्यांचा पट असतो. हे तुकडे एकापुढे एक जोडून त्यातून सलग प्रसंगाची लय साधली जाते. भाषेत जसा विरामचिन्हांचा, परिच्छेदांचा वापर असतो त्याप्रमाणेच चित्रपटात दृश्यांची मालिका आणि त्यांना साहाय्यभूत ठरणारी ध्वनिरचना असतात. त्यांच्यातल्या प्रत्येकीचा परिणाम वेगवेगळा असतो. त्यांच्या एकत्रित जोडणीतून चित्रकथा आकारास येते. चित्रपटामार्फत होणारे संज्ञापन हे पडद्यावरील प्रतिमा व ध्वनियोजना यांमुळे होते, तर भाषिक संज्ञापन हे प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष असू शकते. प्रख्यात विनोदी अभिनेता चार्ली चॅप्लिन यांचे सर्व चित्रपट 'मूक' या गटातील आहेत. चित्रपटात आपणास कोणतेही संवाद ऐकायला मिळत नाहीत. पण चित्रपटात चित्रित झालेली दृश्ये, नट मंडळींचा अभिनय, दृश्यांच्या जोडणीतून उलगडत जाणारे कथानक अशा गोष्टींमुळे संवादांचा अभाव जाणवत नाही.

चित्रपटासाठी 'पटकथा' लिहावी लागते. पटकथा हा चित्रपटाचा आत्मा आहे. पडद्यावर घडणारी प्रत्येक गोष्ट कशी घडेल ते सविस्तर लिहिणं म्हणजे पटकथा. त्यामुळे पटकथेत प्रत्येक गोष्टीचे बारीकसारीक तपशील दिले जातात. कथा कशी घडते, त्यातले प्रसंग कोणते, त्याची माहिती द्यायची, ध्वनीचा वापर कसा आणि कुठे करायचा, संगीत कुठे वापरले पाहिजे अशा एक ना अनेक गोष्टी पटकथेत नोंदवाव्या लागतात. पटकथा म्हणजे कॅमेऱ्याच्या दुर्बिणीला आधारभूत मानून केलेला भाषिक आविष्कार असतो. चित्रपटाची भाषा ही खरे तर कॅमेऱ्याचीच भाषा असते.

अगदी साधं उदाहरण घेऊ या. समजा 'ती त्याच्यावर रागावली' असं एक साधं वाक्य तुमच्या कथेत आहे. लिहिताना लेखक सहजच ते लिहून गेलाय आणि वाचताना वाचकालाही 'रागावली' म्हणजे नेमकं काय झालं ते कळतंय. आता वाचकाला कळतंय म्हणजे नक्की काय होतं- तर प्रत्येकजण आपापल्या पद्धतीनं, अनुभवानं किंवा कल्पनेनं तिच्या रागावण्याचं मनातल्या मनात चित्र उभं करतो आणि समजून घेतो. पण हेच जर पडद्यावर आणायचं असेल तर जी कल्पना प्रत्येकाच्या मनातच आहे, तिला वास्तवात उतरवायचं मोठंच काम होऊन बसतं आणि हे अवघड आहे. अवघड यासाठी की, कदाचित रागावण्याचा अर्थ हजार वाचक अक्षरशः हजार प्रकारांनी लावतील आणि तुम्ही दाखवलेला एक अर्थ त्या सगळ्या हजार वाचकांना 'आपला' वाटला पाहिजे! कारण त्या रागावण्याला मूर्त रूप देण्याचं काम तुम्ही करणार आहात! आता आली का पंचाईत? कारण 'तिला' 'त्याच्यावर' शब्दशः हजार प्रकारांनी रागावता येईल की नाही? मग तुमच्या कथेत ती त्याच्यावर कशी रागवेल! नुसत्या डोळ्यांनी संताप व्यक्त करेल, बोलेल, चिडेल, 'मी रागावली आहे' असं स्पष्ट शब्दात सांगेल, की अत्यंत त्रयस्थ आणि शांत चेहरा ठेवेल? काय करेल? पुन्हा एकदा या प्रश्नाचं उत्तर आपलं पात्ररेखन (Characterization) देऊ शकेल. ती त्याच्यावर रागावेल कशी, तर

त्यापूर्वी आपण तिला जशी प्रेझेंट केली आहे तशीच. आक्रस्ताळी असेल तर चिडेल, ओरडेल; शांत, संयमी असेल तर चेहरा शांत पण रागावणं आवरून धरलेला असा इत्यादी. मात्र हे सगळं पटकथाकाराला 'व्हिज्युअलाईज' करावं लागतं आणि लिहावं लागतं. (प्रसाद नामजोशी/शॉर्टकट)

२.४ सारांश

भाषेच्या निर्मितीच्या मुळातच सर्जनशीलता दडलेली आहे. सृजन आणि सर्जन यांत फरक आहे. सृजनातील निर्मिती ही सहजस्फूर्त आणि नैसर्गिक असते. मात्र जी गोष्ट सरावाने, प्रयत्नाने, व्यासंगाने आणि कौशल्याने प्राप्त करता येते त्यामागे 'सर्जन' असते. सर्जनशीलता याचा अर्थ चाकोरीबाहेरचा, नवा, कल्पकतापूर्ण विचार करण्याची क्षमता. सर्जनशीलता ही एक प्रकारची मानसिक शक्ती आहे. सर्जनशीलता या संकल्पनेत ठरीवपणा, तोचतोचपणा आणि निश्चितता यांना अजिबात स्थान नसते.

सर्जनशील लेखनाची भाषा लवचीक, सौंदर्यपूर्ण, अनेकार्थी आणि व्यंगार्थयुक्त असते. सर्जनशीलता निव्वळ बुद्धिवंताजवळ असते असे समजण्याचे कारण नाही. कल्पकतापूर्ण विचार करण्याची क्षमता असणाऱ्या कोणत्याही सर्वसामान्य माणसाकडेही सर्जनशीलता असू शकते. साहित्य, कला, विज्ञान आणि जीवनातील सामान्य व्यवहार क्षेत्रात सर्जनशीलता कार्यरत असते. विपुलता किंवा प्रवाहित्व, लवचीकता, मौलिकता, विस्तार, पुनर्रचना, समस्या संवेदनक्षमता, विशिष्टाचे सामान्यीकरण करण्याची क्षमता आणि अनुभवाचे एकात्म रूप उभे करण्याची क्षमता असे सर्जनशीलतेचे आठ घटकांग मानले जातात. अभिव्यक्तीसाठी सर्जनशील भाषेचा उपयोग केला जातो. काळानुरूप अभिव्यक्तीची माध्यमे बदलली, त्याप्रमाणे सर्जनशील भाषेचे स्वरूपही बदलत गेले. प्राचीन काळापासून मानवाकडे असलेल्या मौखिक परंपरेतील लोकवाङ्मयात भाषेचे सर्जनशील रूप मोठ्या प्रमाणात बघायला मिळते. त्याबरोबरच मुद्रित माध्यमात आणि दृक-श्राव्य माध्यमातही भाषेचे सर्जन वेगवेगळ्या पातळ्यांवर बघायला मिळते. मुद्रित, दृक-श्राव्य आणि सिनेमा याठिकाणी भाषेचा सर्जनशील उपयोग करताना तंत्र आणि यंत्र या गोष्टींचे भान ठेवावे लागते. प्रत्येक माध्यमांची त्यांची त्यांची एक भाषा असते. माध्यमानुसार भाषिक सर्जन प्रक्रिया बदलत जाते.

२.५ स्वयं अध्ययन प्रश्नोत्तरे

२.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) सृजन म्हणजे काय?
- २) भाषेचा सौंदर्यपूर्ण व परिणामकारक वापर करणे म्हणजे काय?
- ३) लोकवाङ्मय ही कुणाची निर्मिती असते?

उत्तरे १) जी गोष्ट आपोआप, सहजस्फूर्त असते.

- २) भाषिक सर्जनशीलता.
- ३) समाजाची.

२.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

- १) सर्जनशीलता हा शब्द संस्कृतमधील कोणत्या धातूपासून तयार झाला ?
अ) साजरा ब) सरल क) सृज ड) सांज
- २) सर्जनशील भाषेचा महत्त्वाचा विशेष कोणता ?
अ) लवचीकता ब) काठिण्यता क) दुर्बोधता ड) एकच अर्थ असणे
- ३) दृक-श्राव्य माध्यमात कोणत्या गोष्टीला अधिक महत्त्व असते ?
अ) वाचनाला ब) शब्दाला क) दृश्याला ड) रंगाला

उत्तरे १) सृज २) लवचीकता ३) दृश्याला

२.६ सरावासाठी प्रश्न

२.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तरे लिहा.

- १) सर्जनशीलतेसाठी प्राथमिक अट कोणती ?
- २) सिनेमाच्या लिखित संहितेला काय म्हणतात ?
- ३) रूपाच्या, विचाराच्या आणि कल्पनांच्या नवनव्या मांडणी करून पाहण्याच्या सर्जनशीलतेच्या घटकास काय म्हणतात ?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

- १) सिनेमाची भाषा ही खरे तर कशाची भाषा असते ?
अ) अभिनेत्यांची ब) लिहिण्याची क) ऐकण्याची ड) कॅमेऱ्याची
- २) आकाशवाणी हे कसले माध्यम आहे ?
अ) दृक ब) श्राव्य क) मुद्रित ड) दृकश्राव्य
- ३) मुद्रित माध्यमातील मजकूर भाषेच्या पातळीवर कसा असायला हवा ?
अ) समजायला कठीण ब) वाचनीय
क) रंगीबिरंगी छापलेला ड) अलंकारप्रचूर

२.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

- १) सर्जनशीलतेचे स्वरूप कसे असते हे सांगून वेगवेगळ्या माध्यमानुसार भाषेचे रूप कसे बदलत जाते ते स्पष्ट करा.

२) सर्जनशीलतेच्या विविध घटकांचा परामर्श घ्या.

२.६.३ लघुत्तरी प्रश्नोत्तरे

१) अभिव्यक्तीसाठी मानवी समूहाने लोकवाङ्मयातून कशाप्रकारे भाषिक आविष्कार केले?

२) दृकश्राव्य माध्यमातील भाषिक आविष्काराचे वेगळेपण सांगा.

२.७ पूरक वाचन

- * भाषिक सर्जन आणि उपयोजन - राजन गवस, अरुण शिंदे आणि गोमटेश्वर पाटील.
- * प्रसारमाध्यमे आणि मराठी भाषा - संपा. भास्कर शेळके.
- * शॉर्टकट - प्रसाद नामजोशी
- * सय माझा कलाप्रवास - सई परांजपे.
- * मराठी भाषा : उपयोजन आणि सर्जन - संपा. अनिल गवळी.



सत्र १ : घटक ३
भाषा आणि साहित्य

३.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- भाषा आणि साहित्य यांचा संबंध समजेल.
- भाषा ही एक सामाजिक संस्था आहे. तिच्या द्वारा सर्व सामाजिक व्यवहार पार पडतात. पण साहित्यव्यवहारातही ती वापरली जाते. अशावेळी ती बदलते, त्या बदलाचे स्वरूप सांगता येईल.
- व्यवहार भाषा, साहित्य भाषा आणि शास्त्र भाषा यांचे स्वरूप, वैशिष्ट्ये व साम्यभेद लक्षात येतील.
- साहित्याच्या अर्थव्यवहारात भाषेचे नादसौंदर्य वाढविणाऱ्या रूपक, प्रतीक, प्रतिमा, प्राक्, यमक, अनुप्रास वगैरेचे स्थान काय काय आहे ते शोधता येईल.
- साहित्यभाषेतील सौंदर्यासंबंधीची आस्था वाढून साहित्यनिर्मितीचा आनंद मिळविता येईल.

३.२ प्रास्ताविक :

भाषा ही मुळात साहित्यनिर्मितीसाठी जन्माला आलेली नाही. मुख्यत्वे करून भाषा ही संप्रेषणासाठी निर्माण झालेली आहे. समाजातल्या सर्व घटकांशी संवाद आणि विनिमय भाषेद्वारा होत गेला. हळूहळू भाषा फक्त व्यवहाराच्या गरजा भागविण्यासाठीच नुसती उपयोगी नाही, तर ती अधिक अर्थवाहक, आशयपूर्ण आणि कार्यक्षम बनवून व्यवहारापलीकडेही तिचा उपयोग होऊ शकतो हे माणसाच्या लक्षात येऊ लागले. भाषेच्या या सामर्थ्याची जाणीव ज्या वेळी माणसाला झाली त्याचवेळी साहित्याचे बीजारोपन झाले.

साहित्य म्हणजे काय याविषयीची सुस्पष्टता मांडताना ना. गो. कालेलकर म्हणतात, भाषेचा व्यवहाराबाहेर करण्यात आलेला उपयोग व्यक्तिनिष्ठ आहे. व्यक्तीचे अनुभव आणि तिच्या संवेदना यांचे दर्शन घडवण्याचा हेतू तिच्यामागे आहे. हे दर्शन घडवण्यासाठी भाषेला अधिक परिणामकारक रूप देणे आवश्यक होते. कारण आपला अनुभव व्यक्त करून तो आपल्याला प्रथम आला त्या वेळच्या संवेदना जर सांगणाऱ्याला पुन्हा होऊ शकल्या किंवा ऐकणाऱ्याला घडवता आल्या तर बाह्य सृष्टीचे शब्दमय प्रतिचित्र निर्माण केल्याचा आनंद होणे स्वाभाविक आहे. व्यक्तिविश्वाचे हे दर्शन

इतरांना घडवणे म्हणजेच भाषेचा कलात्मक उपयोग करणे. ही कला म्हणजेच साहित्य. (भाषा आणि संस्कृती/ ना. गो. कालेलकर)

साहित्य हे माणसाने माणसासाठी निर्माण केलेले असते. म्हणजेच ते सहेतुक असते. साहित्यनिर्मितीत कल्पना व भावना यांना अनन्यसाधारण महत्व आहे. त्याबरोबरच बुद्धीचे अस्तित्वही महत्वाचे आहे. साहित्यातील बौद्धिकतेचा घटक लेखनाच्या मुळाशी असलेल्या वैचारिकतेशी, विवेकतेशी संबंधित असतो. त्यामुळे लेखनात सुसुत्रता आणि तार्किकता येते. भाषेच्या व साहित्याच्या इतिहासात खूप आधीपासून 'वाङ्मय', 'साहित्य', 'काव्य' हे शब्द सारख्याच अर्थाने वापरलेले दिसतात. तरी त्यांच्या नेमक्या अर्थाचा बोध करून घेणे आवश्यक ठरते. आज आपण 'वाङ्मय' हा शब्द तोंडी व लेखी अशा भाषाविष्कारासाठी वापरतो. भाषा हे एकच माध्यम असूनही वाङ्मयाचे वर्गीकरण केले जाते. 'साहित्य' म्हणजे 'ललित साहित्य' असे आज मानले जाते. 'ललित' शब्दात सौंदर्य, मार्दव, सौष्टव इत्यादी गुणांनी युक्त असा अर्थ आहे. डॉ. अशोक केळकर यांनीही 'ललित वाङ्मय' लाच 'साहित्य' म्हणावे असा आग्रह धरला आहे. पूर्वी 'काव्य' ही संज्ञा व्यापक अर्थाने योजून त्याखाली सर्व साहित्यप्रकारांचा विचार केला जायचा. आज इतक्या व्यापक अर्थाने 'काव्य' ही संज्ञा सहसा वापरली जात नाही. आज शब्द साहित्याच्या एका प्रकारासाठी 'काव्य' ही संज्ञा वापरली जाते. थोडक्यात सर्जनशील भाषिक कृतीला आपण साहित्य म्हणतो. या घटकात आपणास साहित्यात भाषेचा वापर कसा चालतो हे समजून घ्यायचे आहे.

३.३ विषय विवेचन

साहित्याचे साधन आणि माध्यम भाषा हेच आहे. साहित्याची निर्मिती, आकलन, आस्वाद व समीक्षा ही भाषेद्वारेच होत असते. संवाद हे मूळ कार्य सांभाळून भाषेच्या सामान्य नियमावलीच्या आधारे अधिक अर्थसमृद्धी करणे, भाषा अधिक संवेदनशीलतेला अनुसरणारी करणे, त्यासाठी सामान्य नियमावलीला प्रसरणशील करणे, प्रसंगी नियमांचे उल्लंघन करणे ही साहित्यिक भाषेची कसोटी ठरते हे दिलीप धोंगडे यांचे साहित्यभाषेबाबतचे मत अधिक नेमके व साहित्यभाषेबाबत स्पष्टता आणणारे आहे. साहित्यकृती ही शब्दरूप असते. हे शब्दरूप काव्य-कथा-नाट्य इत्यादी प्रकारचे असते. लेखकाची प्रतिभा या रूपाद्वारे प्रकट होत असते. म्हणून साहित्यकृती ही भाषिक घटना असते. सर्वसामान्य माणसाला आपला कोणताही विचार वा कोणतीही भावना व्यक्त करण्यासाठी साहित्य हे एक साधन असते.

भाषा मानवाच्या बाह्य व्यवहाराबरोबरच मनातील आंतरिक व्यवहारही पार पाडते. शिवाय ती सर्वच मानवाची समान असल्यामुळे व्यापकही असते. अशा भाषेतून प्रकट होणारे साहित्य हे जीवनप्रवाहाबरोबर वाहत, वाढत, विकसित होत जाणारे असते. जीवनातील अनेक घटना, माणसामाणसांतील विविध प्रकारचे संबंध, मनातल्या विचारांची गुंतागुंत ही साहित्याच्या माध्यमातून व्यक्त होत असते. अशा वापरातही भाषा ही व्यापक व स्थिररूप प्राप्त झालेल्या भाषेपेक्षा निराळी

असते. थोडक्यात, संदेशवहन उत्तम करणे, हे भाषेचे मूळ कार्य मानून मग साहित्यात भाषेचा वापर होतो.

सर्वसाधारणपणे व्यवहार भाषा, शास्त्रभाषा आणि साहित्यभाषा अशा संज्ञा आपण वेगवेगळ्या निमित्ताने वापरत असतो. पण या तिन्ही प्रकारच्या भाषांत स्पष्ट आणि काटेकोर सीमारेषा प्रत्यक्षात दाखविता येत नाहीत. भाषेसारख्या अनेकपदरी आणि प्रवाही सामाजिक संस्थेत अशा प्रकारच्या सीमारेषा दाखविणे फोलपणाचे ठरते. संपूर्णतः व्यवहारी भाषा टाळून पूर्णांशाने साहित्यभाषेत (काव्यात्म भाषेत) लिहिता येणे अशक्य आहे. तर कधीकधी एखाद्या व्यावहारिक गोष्टीतही एखादा सामान्य माणूस प्रसंगी तरल अशा काव्यात्म भाषेचा वापर करून जातो. लीळाचरित्रची भाषा, एकनाथांची भारूडे किंवा संत तुकारामांचे अभंग यांतून प्रकटलेली भाषा ही व्यवहारभाषेच्या जवळचीच आहे. म्हणूनच भालचंद्र नेमाडे म्हणतात त्याप्रमाणे असाहित्यिक-साहित्यिक, मौखिक-लिखित, गद्य-काव्य ह्या वरवर स्वतंत्र वाढणाऱ्या भिन्न भिन्न विभाजनांमधून दोन्ही बाजूंना सहजासहजी छेदणारी भाषिक रूपे आपण गृहीत धरली पाहिजेत, तरच व्यक्तिगणिक, साहित्यप्रकारागणिक, प्रसंगागणिक कधी कधी सूक्ष्म, स्थूलमानाने बदलणाऱ्या भाषेच्या वापराचा सलग पल्ला आपल्या आकलनात येईल, प्रत्यक्ष वापरात न आढणारी तकलादू अशी सोयीची कुंपणे आपण आपल्या शास्त्रीय वर्गीकरणाच्या शिस्तीसाठी मानीत असतो. असे करणे आवश्यकही आहे. तथापि, ह्या कुंपणांमधून भाषिक रूपे चपळपणे सहज इकडून तिकडे जाऊ शकतात, ह्याचे भान ठेवले, तर साहित्यिक भाषेचे स्वरूप अधिक स्पष्टपणे आपल्या ध्यानात येईल.

मात्र व्यवहारभाषा, शास्त्रभाषा आणि साहित्यभाषा यांचे भिन्नभिन्न स्वरूप आणि तिन्ही भाषांचा तुलनात्मक अभ्यास केल्यानेच साहित्यभाषेचे वेगळेपण लक्षात येणार आहे. तेव्हा विद्यार्थी मित्रांनो, व्यवहारभाषा आणि शास्त्रभाषा यांच्या स्वरूप व वैशिष्ट्यांचा विचार आपण सर्वप्रथम करूयात.

३.३.१ व्यवहारभाषा

व्यवहारभाषेचे कार्य अंतिमतः विशिष्ट मर्यादेपुरते एकपदरी संदेशवहन करणे असे असते. तिला अर्थाचा एकच पदर असतो आणि ती विशेषत्वाने अनेकार्थता टाळते. व्यवहारभाषा ही जीवनव्यवहारात उपयोगी पडणारी अशी साधनात्मक भाषा आहे. सार्वजनिकता हा तिचा महत्वाचा गुण असल्यामुळे तिचे स्वरूप निवेदनात्मक, स्पष्टीकरणात्मक निर्देशात्मक व विवेचनात्मक असते. व्यवहारी भाषेत बोलणारा, ऐकणारा आणि त्यांच्यामधला संदेश ह्या तीन आवश्यक घटकांना धरून भाषिक व्यवहार चालतो. अर्थातच हा भाषिक व्यवहार संदेशाचे स्वरूप, त्या त्या वेळची परिस्थिती, समोर ऐकणारा माणूस नवखा आहे, की जुना परिचयाचा, घरचाच आहे की परका इत्यादी संदर्भानुसार चालतो. उदाहरणार्थ-‘रात्री मी येणार नाही, दारेखिडक्या नीट लावून घे’, असे म्हटल्यावर घरातली जबाबदार-कर्ती व्यक्ती बाहेरगावी निघालीय, ती रात्री परत येणार नाही, तेव्हा रात्री झोपण्यापूर्वी घराच्या खिडक्या-दरवाजे काळजीने बंद करण्याची घरात राहणाऱ्या व्यक्तीने जबाबदारी घ्यावी असा या संदेशाचा अर्थ अनुस्युत आहे. बोलणारी आणि ऐकणारी व्यक्ती घरातीलच असतील

आणि घराच्या सुरक्षेविषयी असणारी काळजी दोघांना असेल असे याठिकाणी गृहीत धरलेले असते. आता हे दुसरे उदाहरण बघा-‘मी चहा घेऊन येतो, तोपर्यंत हे काम संपवून घ्या.’ आता ह्या संदेशात चहा घेऊन येणे म्हणजे चहा प्यायला जाणे, चहासाठी ती जागा सोडून इतरत्र कुठेतरी जावे लागणार, आणि चहा घेऊन येण्याच्या काळात ठरवून दिलेले काम संपविण्याची सूचना अशा गोष्टींचा निर्देश केला गेला आहे. बोलणाऱ्या व्यक्तीने ऐकणाऱ्या व्यक्तीचा एकत्रित चहा घेण्यासाठी विचार केलेला नाही याचा अर्थ दोघांच्यातील थोडासा परकेपणाही दडलेला आहे.

व्यवहारभाषेत भावना-संताप-प्रेम इत्यादी व्यक्त करण्यासाठी कोणत्या शब्दावर किती जोर द्यावा, शब्दाशब्दांमधले हेल कसे द्यावे, यांचे ध्वनिनियमही त्या त्या घरातल्या, प्रसंगातल्या, व्यक्तिव्यक्तीतल्या शिष्टाचार संकेतांनुसार आणि एकूण रिवाजानुरूप ठरलेले असतात. साहित्यभाषेच्या तुलनेत व्यवहारभाषेत एक प्रकारचा भरडपणा आढळतो. व्यावहारिक पातळीवरील संदेश अथवा आशय एका व्यक्तीकडून दुसऱ्या व्यक्तीकडे पोहोचविण्याचे कार्य नेमकेपणाने व सुरळीतपणे घडायला हवे असेल, तर भाषिक चिन्हांची एक निश्चित अशी नियमव्यवस्था असावी लागते.

३.३.२ शास्त्रभाषा

शास्त्रभाषेत प्रतिपाद्य विषयाला अधिक महत्व असते. त्यामुळे ती लेखकागणिक अथवा व्यक्तिगणिक फारशी बदलत नाही. या भाषेतून बोलणाऱ्याचे व्यक्तित्व प्रकट होण्याची फारशी शक्यता नसते. तर त्याच्या बौद्धिक आकलनाची मांडणी कमावलेल्या अशा भाषेच्या सफाईदार मांडणीतून होत असते.

भालचंद्र नेमाडे यांनी शास्त्रभाषेची काही लक्षणे सांगितली आहेत. कोणत्याही शास्त्रीय वाङ्मयात विवेकनिष्ठ अर्थव्यक्तीला सर्वाधिक महत्व असल्यामुळे सुस्पष्टता हे शास्त्रभाषेचे प्रमुख लक्षण ठरते. अर्थाच्या घटकांची तर्कसंगत मांडणी भाषेच्या रूपांमधून पारदर्शक पद्धतीने व्यक्त व्हावी लागते. याचा अर्थ भाषा हे पूर्ण अर्थाने साधन म्हणून वापरलेले असते. अलंकरण, अनेकार्थत्व, शास्त्रीयतेला हानिकारक ठरतात. वाक्यरचना अर्थानुसारी असते. वाक्ये विचारांच्या घटकांशी पूर्णपणे संलग्न असतात. वाक्यावाक्यांतील संबंध तर्कसुसंगत मांडणीनुसार येतात. शब्दांचे पराकोटीचे विशिष्टीकरण झालेले असते. इतके, की एका शब्दाचा एकच पूर्वनिश्चित अर्थघटक गृहीत धरलेला असतो. शब्द आणि त्याचा अर्थ यांचा एकास एक संबंध असतो आणि तो सर्व विवेचनात एकच असतो. अतिव्याप्त अतिसंकुचित अस्पष्ट अर्थघटक शास्त्रीय शब्दांनी व्यक्त करता कामा नये. संज्ञांच्या पूर्णपणे सर्वमान्य व्याख्या शास्त्रांच्या अचूकपणासाठी, वैधिकतेसाठी आवश्यक ठरतात.

उदाहरणादाखल आता हा उतारा पाहा:

उत्तर आणि ईशान्य दिशेला पसरलेल्या धनुष्याकृती पर्वतीय प्रदेशात, हिमालय आणि पतकोई या प्रमुख रांगांचा समावेश होतो. भारतीय उपखंडाच्या उत्तर भागात ही पर्वतरांग आहे. भारतीय उपखंड

आणि तिबेटचे पठार हिमालयामुळे विभागले गेले आहे. हिमालयाची प्रमुख पर्वत श्रेणी पश्चिमेस सिंधू नदी ते पूर्वेस ब्रह्मपुत्रा नदीपर्यंत विस्तारलेली आहे. पश्चिमेकडे काश्मीरमधील हिमालयाची रूंदी सुमारे ४०० कि. मी. आहे, तर अतिपूर्वेकडे विस्तारलेला आसाममधील हिमालयानी रूंदी सुमारे १५० कि.मी. आहे. भारतीय भूभागाचा विचार करता हिमालय हा केवळ अत्युच्च पर्वत नाही, तर या भूभागातील हवामानापासून ते लोकजीवनाच्या प्रत्येक पैलूवर याचा प्रभाव पडतो. अतिथंड कोरडे वारे वारे हिमालयामुळे अडतात, त्यामुळे भारताचा बचाव होतो. तसेच उत्तरेकडे जाणारे बाष्पयुक्त मोसमी वारे हिमालयामुळे अडविले जातात. त्यामुळे या उपखंडात पुरेसा पाऊस पडतो. अनेक मोठ्या नद्यांचे हिमालय हे उगमस्थान आहे. उत्तरेकडे हिमालयपर्वत रांगा आणि पूर्वेकडे नागा लुशाई टेकड्या हे पर्वत निर्मिती प्रक्रियेतील प्रदेश आहेत. जगातील सर्वात आकर्षक पर्वतीय सौंदर्य या प्रदेशात आहे. यातील बराचसा पर्वतीय प्रदेश समुद्राखाली होता. पर्वतनिर्मितीच्यावेळी झालेल्या उर्ध्वगामी हालचालींमुळे गाळ व तळाचे खडक अत्युच्च उंचीवर आले. आज उठावाचा दिसणारा हा भाग अपक्षय व अपक्षरण या प्रक्रियांमुळे निर्माण झालेला आहे.

३.३.३ साहित्यभाषेची वैशिष्ट्ये

१) भाषेला साहित्यप्रकाराचा बाह्यसंदर्भ प्राप्त

व्यवहारभाषा आणि शास्त्रभाषेचे स्वरूप लक्षात घेतल्यावर त्या पार्श्वभूमीवर साहित्यभाषेची काही वैशिष्ट्ये आपणांस जाणवू लागतात. ह्यांपैकी अगदी प्राथमिक असे वैशिष्ट्य म्हणजे ह्या भाषेला कुठल्यातरी साहित्यप्रकाराचा एक बाह्यसंदर्भ सकृतदर्शनीच प्राप्त होतो. सदानंद रेगे यांची ही रचना पाहा-

फुलवुन पंखा

शुभ्र फुलांचा

तुरा टपोरा

तलम उन्हाचा

टाकित टाकित

सुने उसासे

टिपे शेवगा

धुंद कवडसे!

(शेवगा/ सदानंद रेगे)

आता ही रचना वाचताना आपण एक कविता वाचीत आहोत, आणि तुटक वाक्यरचनेच्या या लयबद्ध ओळी कवितेसारखा वाचल्या पाहिजेत ही प्राथमिक अट ठरते. आता खालील उतारा हा

आत्मचरित्रातील आहे, असे समजून आपण त्याच्यातील भूतकाळी वाक्यरचनेला कसे समजून घेत वाचत जातो ते बघा:

रंगयात्रीच्या जमान्यामधला 'शेजारी' चा एक चित्तथरारक अनुभव आठवतो. पुण्याला बालगंधर्वमध्ये प्रयोग चालू होता. चोखंदळ पुणेकर मिनिटामिनिटाला हसून दाद देत होते. अचानक प्रेक्षागृहामध्ये एक वेगळीच खळबळ उडाली. पाठोपाठ 'पडदा पाडा', 'पडदा पाडा' असा गलका झाला. दुसऱ्या रांगेमधल्या एका वयस्कर प्रेक्षकाचं जागीच निधन झालं होतं. सुदैवानं कुटुंब बरोबर बसल्यानं अँब्युलन्स बोलावून त्यांना तात्काळ नेण्यात आलं. काही काळ सुन्न स्तब्धता पाळल्यावर नाटक पुन्हा सुरू झालं. पण नट आणि प्रेक्षक सगळ्यांचाच जोश विरला होता. आपल्या नाटकात असं काही अघटित व्हावं, याचं वैषम्य वाटत राहिलं. मग काही दिवसांनी एक पत्र आलं. त्याचा गोषवारा असा- 'गेल्या आठवड्यात आपलं नाटक पाहत असताना माझ्या वडलांना हृदयविकाराचा झटका येऊन ते निर्वतले. हा त्यांचा तिसरा अटॅक. डॉक्टरांचा सल्ला न जुमानता, उरलेले दिवस आनंदात घालवायचे, असं त्यांनी ठरवलं होत. तुमच्या नाटकाला ते सतत खदखदत हसून दाद देत होते. हसत हसतच त्यांनी जगाचा निरोप घेतला. आम्ही आभारी आहोत.'

(सय/ सई परांजपे)

वाचकाला साहित्यप्रकाराचा काहीसा अंदाज आला, की त्या संहितेतील भाषेला कसा प्रतिसाद द्यायचा याची मानसिक पूर्वपीठिका तो तयार करतो. प्रत्येकाची चित्तवृत्ती वेगवेगळी असते, त्यानुसार ती व्यक्ती त्या त्या भाषेचे परिशीलन जुळवून घेण्याचा प्रयत्न करित जाते. कविता वाचताना ओळींच्या लांबीनुसार, विशिष्ट ठिकाणी विराम घेत, व्याकरणाचे नियम लवचीक करित कवितेतून अनेकार्थी भाषिक रूपांची शक्यता आजमावली जाते. मघाशी उदाहरवादाखल घेतलेली सदानंद रेगे यांची कविता वाचताना, 'फुलांचा-उन्हाचा', 'उसासे-कवडसे' या शब्दानंतर आपोआप आपण विराम घेतला. दोन ओळींच्या चरणामुळे पाहताक्षणीच ही कविता आहे असा आपला समज बळावत गेला. या कवितेतून सदानंद रेगे यांना शेवग्याचे वर्णन करायचे आहे की आणखीन कुणाचे? याविषयी आपण विचारप्रवण होऊ लागतो. दुसरे उदाहरण सई परांजपे यांच्या आत्मचरित्रातील आहे. या उताऱ्याचे वाचन आपण कवितेसारखे लयीचे भान न ठेवता वाक्यावाक्याचे संबंध लक्षात घेत केले. त्यातून एक निश्चित अर्थ गवसत जातो. सारांश, साहित्याच्या भाषेला संहिताविशिष्ट सामोरे जाण्याचीच वृत्ती निर्णायक ठरते.

२) साहित्यभाषेच्या संहितेतील आंतरिक रचनातत्व

वस्तुतः प्रत्येक संहिता भाषिक रूपांची परस्पर सहकार्य करणारी एक आंतरिक रचना असते. ठरावीक अर्थप्राप्तीसाठी ठरावीक भाषिक रूपाची रचना जाणीवपूर्वक लेखकाने केलेली असते. त्यामुळे आपोआपच संहितेमध्ये आंतरिक रचनातत्व निर्माण होते. संहितेतील प्रत्येक भाषिक रूप इतरांशी व पर्यायाने एकूण रचनातत्वाशी काहीतरी संबंध दाखवते आता ही गोष्ट आपण पुढील उदाहरणांतून समजून घेऊ.

गिरिशिखरें, वनमालाही
 कड्यावरुनि घेऊन उड्या
 घे लोळण खडकावरती,
 जा हळुहळु वळसे घेत
 पाचूंची हिरवीं राने
 वसंतमंडप-वनराई
 श्रमलासी खेळुनि खेळ
 ही पुढची पिवळीं शेतें
 झोंप कोठुनी तुला तरी,
 बालझरा तूं बालगुणी,

दरीदरी घुमवित येई!
 खेळ लतावलथीं फुगड्या
 फिर गरगर अंगाभंवती;
 लपत-छपत हिरवाळींत
 झुलव गडे, झुळझुळ गानें!
 आंब्याची पुढतीं येई
 नीज सुखें क्षणभर बाळ!
 सळसळती-गाती गीतें;
 हांस लाडक्या! नाच करीं.
 बाल्याचि रे! भरिसी भुवनीं!

(निर्झरास/ बालकवी)

कवितेच्या या तुकड्यात बालकवींनी निर्झराची वेगवेगळ्या ठिकाणची वेगवेगळी रूपे चित्रित केली आहेत. कड्यावर उड्या घेणारा, लतावेळींतून गरगर फिरणारा, खडकांवर एखाद्या अवखळ बालकाप्रमाणे लोळण घेणारा अशा निर्झराच्या प्रवाहाची विविध रूपे, त्याचा कमीजास्त होणारा वेग आणि त्याची बदलती उसळण, वळणे-वाकणे इत्यादी गोष्टींचे सुंदर असे शब्दचित्र या कवितेतून आकारास येत जाते. बालकवी निसर्गाकडे एक आनंदाचे पूर्ण रूप म्हणून पाहतात. त्यांना निसर्ग हा निरागस मुलाप्रमाणे अवखळ वाटतो. निसर्गातील प्रत्येक दृश्य आणि निर्झर, लतावेली, खडक, हिरवी राने, दऱ्याखोऱ्या, कडेपर्वत यांसारखे प्रत्येक घटक निरागसता जपणारे आणि आनंद उत्क्रांत करणारे वाटतात. त्यामुळे कवीला जो भावजागर करायचा आहे, त्याला अनुकूल असे शब्दचित्र आणि प्रतिमाबंध यांतून कवितेची एक रचना (construct) उभारत जातो. आता चारुता सागर यांच्या कथेतल्या या ओळी वाचा-

-आणि हरण्या डोंबारी-शेवंतीचा बाप. ती त्याला बापू म्हणते. शेवंती पातरीच्या भाजीवानी कवळी. रंगानं सावळी, पण कायेनं तुकतुकीत. हरण्यानं जपली म्हणून उमटली. त्याच्या मनात आता पोरगी आता उजवली पाहिजे. हुबेहुब तिच्याकडं गेलीया. नाकाडोळ्यांत अगदी तश्शी. फक्त पायांतच माझ्याकडं आलीया. लहानसं अन् कोरल्यागत. आता पहिल्यावानी जवळ यायला लाजते. थोरली झाली नव्हं! तिची धाकली बहीण असावी, अशी दिसते. चार पैसं जाईनात का, पर जागा मात्र अशी फक्कड हुडकाया हवी, की तिच्या जन्माचं कल्याण व्हावं.

(ढोलगं/चारुता सागर)

कथेचा हा तुकडा वाचताना एका वाक्याचा दुसऱ्याशी संबंध प्राधान्यानं जोडत अर्थघटक जुळवत कथेचे सूत्र पकडावे लागते. यातील प्रत्येक शब्द, वाक्य, शेवंतीच्या रुपाचे वर्णन, डोंबारी समाजाच्या दृष्टीने रीतिरिवाज, बापाची काळजी इत्यादी गोष्टी भाषिक रूपांनी प्रकटल्या आहेत. ही भाषिक रूपे कथेच्या संहितेतून एकमेकांशी काहीतरी संबंध ठेवूनच लेखकाने योजलेली आहेत. त्यांतून एक रचनातत्त्व दृढ होते.

३) साहित्यभाषेला चिरंतन स्वरूपाचा कालसंदर्भ

व्यवहारभाषेला चिरंतन स्वरूपाचा कालसंदर्भ नसतो. संहितेतील भाषिक रूपे स्वतंत्रपणे व्यवहाराच्या भाषेतून काहीतरी अर्थ व्यक्त करित असतात. परंतु संहितेत त्याची मांडणी करताना भाषिक रूपे त्या त्या संहितेच्या रचनेनुसार विशिष्ट अर्थ प्राप्त करतात. कथा-कादंबरीपेक्षा कवितेसारख्या प्रकारात रचनेनुसार विशिष्ट अर्थ प्राप्त होणे अधिक प्रकर्षाने दिसून येते. आता ही छोटीशी कविता पहा-

माझी अंतिम इच्छा

काहीच नाही

फक्त मला पडवीत बसवल्यावर

तू वेशीत असावास.....

(मातेच्या कविता/ मोहन पाटील)

या कवितेतील भाषिक रूपाला, व्यवहारात एक सामान्य अर्थ आहे. परंतु 'पडवीत आणून बसविणे', 'गावाच्या वेशीत मुलगा आलेला असणे' अशा सामान्य अर्थाचे विशिष्टीकरण होऊन 'आपल्या मृत्यूसमयी मुलाने किमान अंतिम दर्शनासाठी तरी यावे' हा संहितेबाहेरचा वेगळा अर्थ समोर येतो. त्यामुळे या अर्थाला आपोआप एक कारुण्याची छटा निर्माण होते. या अर्थाला अनेक सामाजिक आणि लोकव्यवहारातील कालसंदर्भ चिकटून जातात.

४) साहित्यभाषेला व्याकरणापलिकडचे अर्थाधिक्य प्राप्त

रोजच्या व्यवहाराला किंवा सामाजिक संदर्भाला परिचित नसलेले असे भाषिक संकेत साहित्याच्या भाषेत योजलेले असतात. असे अपरिचित संकेत योजून साहित्यभाषा आपल्याकडे लक्ष वेधून घेण्याचे मुख्य कार्य साधू शकते. 'आशयाचा तूच स्वामी/ शब्दवाही मी भिकारी/' अशा प्रकारच्या रचनेत भारवाही (गाढव) या शब्दाच्या धर्तीवर 'शब्दवाही' असा नवा शब्दप्रयोग या रचनेच्या भाषेकडे लक्ष वेधून घेतो. साहित्यभाषेचे अशाप्रकारचे सौंदर्यात्मक कार्य नियमबद्धतेपेक्षा नियमोल्लंघनावर आधारलेले असते.

साहित्यभाषेचा एक विशेष म्हणजे ती अनपेक्षित अर्थव्यक्ती करते. व्यवहाराच्या भाषेत शब्द शब्दांचे व्याकरण, शब्दक्रम, वाक्यरचना नेहमी अपेक्षित पद्धतीने कार्य करित असते. ह्या प्रमाणकांची

मोडतोड करून भाषिक रूपांना अर्थच्छटा देण्याचे कार्य साहित्यभाषेतून चालते. ही मोडतोड भाषेच्या सर्व स्तरांवर शक्य असते. भालचंद्र नेमाडे यांनी नमूद केल्याप्रमाणे, साहित्य भाषेत ध्वनी, मात्रा, हेल, शब्दरचना, शब्दक्रम, वाक्यरचना, वाक्यावली, कडवी, ओळी ह्या सर्वच स्तरांवर नवनव्या रचना अपेक्षित असतात. ह्या भाषिक प्रयोगामधून अर्थाचे नवनवे पदर प्रकट होतात आणि भाषेला पुरोगामी करण्यात साहित्यिकांना यश येते. एका कवितेतील या ओळी पाहा-

माझ्या उत्तराच्या फुंकरिने
तिच्या चेहऱ्यावरची संशयी चिमणी
भुरकन उडून गेली

ती फुलत गेली तंदुरीसारखी लाल रसरशीत

माझ्या काळपट ओळांची रोटी
तिने स्वतःच घेतली लावून
लाल रसरशीत गालावर
नि पसरले भरदिवसा सर्वस्व
माझ्या नक्षी उडालेल्या शरीरमटवर

मी हाऊसफुल्ल गर्दीत बुडालेल्या
डायनिंग हॉलसारखा.

(हॉटेल माझा देश/ धम्मपाल रत्नाकर)

नवनवीन प्रयोग, अधिक विशेषणांचा वापर, लांबलचक वाक्ये-ओळी, परक्या भाषेतील उसनी घेतलेली रूपे, अपरिचित शब्दांचा वापर अशांतून भाषिक रचना सांभाळून, व्याकरणापलिकडचे अर्थाधिक्य प्राप्त करून देणे साहित्यभाषेला नेहमीच आव्हान असते.

३.३.४ अभिधा, लक्षणा, व्यंजना आणि संहितार्थ

मौखिक आणि लिखित भाषा कुठल्या ना कुठल्या प्रकारचा अर्थ व्यक्त करण्याच्या उद्देशाने निर्माण झालेली असते. भाषेतील शब्द, वाक्य याच हेतूने योजलेले असतात. थोडक्यात, अर्थ हा भाषेचा मध्यवर्ती गाभा आहे. शब्द आणि त्यांचे अर्थ यांच्या साहाय्यानेच ध्वनी आणि रस यांची निष्पत्ती होत असते. शब्दांचा रूढ, परिचित अर्थाने उपयोग केला असता तो अनेकवेळा आकर्षक होत नाही. ते अलंकारिकपणे योजले की चमत्कृती निर्माण होते. यामुळे सबळ आणि प्रत्यक्ष अर्थापेक्षा इतर असे अर्थ शब्दांना प्राप्त होऊ शकतात. साहित्याची भाषा ही सरळ संदेशवाहक भाषेपेक्षा वेगळी असते. या वेगळ्या भाषिक रचनेमुळे साहित्यात सूचक अर्थाची निर्मिती होते.

कोणत्याही भाषेत शब्द असतात आणि शब्दांना अर्थ असतो. शब्द आणि अर्थ यांच्यामुळे भाषेला संदेशवहनाचे कार्य करणे शक्य होते. साहित्याचे उद्दिष्ट केवळ भावार्थ व्यक्त करणे नसून भावानुभव प्रत्यक्ष साकार करणे असते. साहित्यभाषेत शब्दांमधील ध्वनींचा, शब्दांचा, प्रत्ययांचा व वाक्यरचनेचा रूढ नियमांपेक्षा वेगळा उपयोग केला जातो. अर्थाच्या अधिकाधिक छटा सूचित व्हाव्यात या उद्देशाने नव्या शब्दबंधाची जडणघडण केली जाते.

भारतीय साहित्यशास्त्रामध्ये शब्दांच्या अर्थाचा विचार मांडला आहे. शब्दांना तीन प्रकारचे अर्थ असतात.

१) वाच्यार्थ २) लक्ष्यार्थ ३) व्यंगार्थ

१) **वाच्यार्थ**- शब्द उच्चारताच त्यावरून ज्या अर्थाचा बोध होतो तो त्या शब्दाची मुख्य किंवा वाच्य अर्थ होय. या वाच्यार्थाला संकेतार्थ असा दुसरा एक शब्द आहे. मुख्यार्थ आणि त्याचा बोधक शब्द यांच्यात वाच्यवाचक संबंध असतो. ज्या वृत्तीमुळे हा संबंध निर्माण होतो त्या शब्दशक्तीला अभिधा म्हणतात. म्हणजेच शब्द उच्चारताच सरळ संदेशवहन सुरू होते आणि अर्थाची थेट प्रतीती येते.

२) **लक्ष्यार्थ**- बऱ्याचदा आपण शब्दशः अर्थ घेत नाही म्हणजेच वाच्यार्थ न घेता काही वेगळा अर्थ घेतो. हा लक्षणाशक्तीमुळे प्राप्त होणारा लक्ष्यार्थ होय. उदाहरणार्थ-‘त्याच्या घरावरून हत्ती गेला’ या वाक्यातील ‘घरावरून’ या शब्दाचा मुख्यार्थ अडचण निर्माण करणारा आहे, तो लागू पडत नाही. म्हणून ‘घरावरून’ या शब्दाचा ‘घरासमोरच्या रस्त्यावरून’ असा लक्ष्यार्थ घ्यावा लागतो.

३) **व्यंगार्थ**- मुख्यार्थाचा अथवा वाच्यार्थाचा बोध न होता शब्दोच्चारांबरोबर रसिकांच्या अंतःकरणात वाच्यार्थाहून भिन्न अशी रमणीय अर्थाची जी अनंत वलये निर्माण होतात त्यांनाच व्यंगार्थ म्हटले आहे. शब्दांच्या व्यंजनाशक्तीमुळे हे कार्य होते. शब्दाच्या ठिकाणी असलेल्या अभिधा आणि लक्षणाशक्ती क्षीण झाल्या की, शब्दाच्या ठिकाणी असलेल्या व्यंजनाशक्तीमुळे एक वेगळाच अर्थ आपणांस जाणवतो. अर्थातच असे शब्द आधी शोधून निवडून ते वापरले जातात असे नाही. अनेक शब्दांनी, अनेक ओळींनी बनलेली साहित्यकृती आपल्यासमोर असते. साहित्यकृतीचा विशेषतः कवितेसारख्या प्रकारांचा प्राण हा व्यंग्यार्थच असतो.

वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ आणि व्यंगार्थ हे शब्दांचे तीन अर्थ जरी साहित्यशास्त्रात मांडले गेले असले, तरी भालचंद्र नेमाडे यांनी ‘व्यंगार्थ’ ऐवजी ‘संहितार्थ’ असा वेगळा शब्दप्रयोग योजला आहे. संहितेतील स्थलकाल-प्रसंगाच्या संदर्भानुसार ‘वाच्यार्थ’ पूर्णपणे स्थानांतरित करणे, साहित्यनिष्ठ असा स्वतंत्र अर्थ निर्माण करणे असे संहितार्थाचे स्वरूप मानले आहे. संहितेत एकापाठोपाठ भाषिक रूपे येत असतात. त्यामुळे पहिल्या रूपाचा अर्थ दुसऱ्या रूपाच्या अर्थाला संदर्भ ठरतो आणि दोन्ही अर्थघटकांचे एकमेकांवर परिणाम होऊन नव्या पातळीवर हा अर्थ जातो. त्याचे पुन्हा तिसऱ्या रूपाच्या अर्थघटकावर परिणाम होऊन क्रमाक्रमाने शब्दांचे, वाक्यखंडांचे, वाक्यांचे अथवा ओळींचे

एकमेकांवर संस्कार होत अर्थाची स्वतंत्र पातळी निर्माण होत राहते. ह्या अर्थाचा वाच्यार्थाशी अत्यंत प्राथमिक, जुजबी असा संबंध उरतो. सूचितार्थाचा पल्ला संहितानिष्ठ संहितार्थाच्या मानाने अतिशय तोकडा, एखाद्या अर्थघटकापुरता असतो. ह्याउलट संहितानिष्ठ संहितार्थ संबंध साहित्यकृतीतील स्थळकाळाला सांभाळणारा असा असू शकतो. थोडक्यात, भाषेचे व्यामिश्र अर्थाची पातळी निर्माण करण्याचे कार्य निव्वळ शब्दांच्या शक्तीवर अवलंबून नसते, तर शब्दांसकट सर्व प्रकारच्या भाषिक रूपांच्या रचनेवर अवलंबून असते.

३.३.५ रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा

साहित्यभाषेत शब्दांना वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ आणि व्यंगार्थ असे तीन प्रकारचे अर्थ असतात हे आपण पाहिले. पण साहित्यकृतीत शब्दांतून प्राप्त होणारा अर्थ हा शब्दांसकट सर्व प्रकारच्या भाषिक रूपांच्या रचनेवर अवलंबून असतो हे अधिक महत्वाचे आहे हे आपल्या लक्षात आले असेल.

रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा या चार भाषिक योजनांना साहित्याच्या व्यवहारात खूप महत्व आहे. साहित्यभाषेत वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ आणि व्यंगार्थ हे कमीजास्त प्रमाणात आढळते तरी, अर्थाचे अधिक वक्र व्यवहार, अधिक उठाव आणि व्यामिश्रता, अधिक स्पष्टीकरण करणारे भाषिक प्रयोग रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा यांच्या वापरामुळे शक्य होतात. भालचंद्र नेमाडे यांनी एकेठिकाणी नमूद केल्याप्रमाणे ह्या चारही भाषिक योजना भाषेच्या अंतःस्तरावर उगम पावणाऱ्या विविध अर्थच्छटांचे संलग्नीकरण करताना दिसतात. ह्यांपैकी प्रतीक आणि प्राक्कथा अधिक सामूहिक, सर्वांनी मानलेल्या, अधिक स्थिर आणि साहित्याव्यतिरिक्त अन्य सांस्कृतिक क्षेत्रांशी निगडित असू शकतात. तथापि, त्यांची व्यक्तिनिष्ठ रूपे वैयक्तिक साहित्यकृतीमध्येही निर्माण होऊ शकतात.

१) रूपक

साहित्य वाचत असताना त्यातल्या अर्थाचे अनेक ठसे वाचणाऱ्याच्या अंतःकरणावर उमटतात. त्यामुळे अर्थाला विशेष सौंदर्य प्राप्त झाले असे त्याला वाटते. अशावेळी त्याठिकाणी 'रूपक' या अर्थालंकारांचा उपयोग झालेला आहे असे म्हणता येईल. रूपक हा अर्थालंकाराचा एक प्रकार आहे. एका वस्तूचे गुणधर्म दुसऱ्या वस्तूशी जोडले की रूपकनिर्मिती होते. या दोन्ही वस्तूंमध्ये अभेद कल्पिला जातो. वस्तूच्या प्रत्यक्ष अनुभूतीबरोबरच लेखकाला एखाद्या अप्रत्यक्ष वस्तूची प्रतीतीही त्याला येत असते. यात तर्काचा भाग कमी आणि कल्पकतेचा व संवेदनेचा भाग अधिक असतो.

उदा.

१) पाऊस वैरी होऊन डोळे झाकून कोसळत होता.

(भूक/ बाबूराव बागूल)

२) डोक्यावरचा

पोलादी पंखा

लपवितो अंग
गतीच्या बुरख्यात

(कावेरी डोंगरे/ विंदा करंदीकर)

उपरोक्त दोन उदाहरणांवरून शब्द आणि त्यांतून प्रतीत होणारा अर्थ यांच्या गुणधर्मांचे परस्परांशी किती अतूट साहचर्य निर्माण करता येणे शक्य असते, हे त्यातील रूपकांवरून लक्षात येईल.

साहित्याच्या भाषेत रूपकीय विचार करण्याच्या खास पद्धतीबद्दल भालचंद्र नेमाडे म्हणतात-त्या त्या भाषेच्या, कालखंडाच्या, सांस्कृतिक वैशिष्ट्यांच्या आणि जीवनदृष्टींच्या अनुसार रूपकीय पद्धती बदलत असतात. बहुतेक रूपकांमध्ये साम्यक्रिया व्यक्त होते. काही रूपकांमध्ये ऐंद्रिय संवेदनांचे अनाकलनीय संघटन प्रतीत होते आणि अर्थाचे बहुढंगी पदर प्रक्षेपित होतात. आपल्या धार्मिक काव्यात रूपकांद्वारे परमेश्वराचे अचेतन वस्तूशी, प्रकृतीचे पुरुषाशी, जीवाचे सृष्टीशी, नाना तऱ्हांनी संबंध व्यक्त केलेले दिसतात. अर्थ व्यक्त करण्याची रूपक ही मानवी संदेशवहनातली एक आश्चर्यकारक योजना मानली जाते. (भालचंद्र नेमाडे/ साहित्याची भाषा)

२) प्रतीक

प्रतीक म्हणजे चिन्ह. चिन्ह आणि त्याचा अर्थ हे द्वैत प्रतीकामध्ये उघडपणे गृहीत धरलेले असते. नवनवीन प्रतीकांची जडणघडण आणि समाज-संस्कृतीत प्रचलित असलेल्या प्रतीकांना नवनवे अर्थ देणे ही मानवी मनाची सतत चालणारी नैसर्गिक क्रिया आहे. प्रतीके ही विशिष्ट भाषिक संस्कृतीत परंपरेने चालत आलेली असतात आणि वाचकांनी नित्य जीवनव्यवहारात ती आत्मसात केलेली असतात.

कवितेसारख्या प्रकारात प्रतीकाचे महत्व फार आहे. मुळात शब्द हेच भाषिक चिन्ह असल्याचा नव्या संरचनावादी समीक्षेचा आग्रह आहे. त्यामुळे सर्व साहित्यसृष्टीच एक भाषिक चिन्हाची संघटना बनते.

आता उदाहरणादाखल ही कविता अभ्यासा-

‘तणकट’

तो

किती किती प्रयत्न करतो:

उन्हाळ्यात लोखंडी नांगर

चालवला, पावसाळ्यात लाकडी;

मग वखर;

मग बायांची खुरपी.....

पण शेतातलं तणकट जात नाही

पिकाची मान आवळून धरतं सालं.
विषारी द्रवाची फवारणी केली.
तणकट जात नाही.

तो
वेड्यासारखा होतो
बचकबचक तळहाट सोलवटेस्तोवर
उपटत राहतो.
तणकट जात नाही.

शेवटी तो
निष्कर्षाप्रत येतो की
या मातीतलं तणकट जात नाही.
जाणार नाही.

आता तो
फक्त गच्च डोकं धरून बसतो.
मेंदूत तणकटाचं बी पडू नये
म्हणून आटोकाट प्रयत्न करतो.

-नारायण कुळकर्णी कवठेकर.

या कवितेत 'तणकटा' च्या वाच्य अर्थाचे क्रमशः प्रतीकात्मक अर्थात रूपांतर होते. तो अर्थ जमिनीत घट्टपणे मुळे रोवून बसलेल्या तणकटांपुरता सीमित राहत नाही. तणकटाला समूळ उपटून नाहीसे करण्याचे शेतकऱ्यांचे प्रयत्न जसे वाया जातात, त्याप्रमाणेच अज्ञान, अंधश्रद्धा, वाईट रीतिरिवाज, भ्रष्ट आचरण अशा गोष्टींचा नायनाट करणेही कठीण होऊन बसते. अशा तणकटाचे बी मेंदूत पडले तर मनुष्यत्वच संपुष्टात येण्याचा धोका आहे हे 'तणकट' या प्रतीकातून आपल्यासमोर येते.

३) प्रतिमा

प्रतिमा हा कवितेच्या भाषेचा एक महत्वाचा घटक आहे. किंबहुना कविता ही प्रतिमांनी युक्त प्रतिमाच असते असे म्हटले जाते. प्रतिमा म्हणजे शब्दांतून निर्माण होणारे चित्र. सुधीर रसाळ यांनी कवितेचे लक्षण सांगताना 'प्रतिमांची सेंद्रिय रचना म्हणजे कविता' असे म्हटले आहे. प्रतिमाची व्याख्या करताना पुढे ते म्हणतात: 'प्रतिमा म्हणजे उच्चारानी चिन्हांकित होणाऱ्या दोन किंवा अधिक मानसिक संदर्भांमध्ये, म्हणजेच त्यांतील संवेदनाकृती व तत्संलग्न भावनिक, वैचारिक घटक यांमध्ये,

घडणाच्या साधर्म्य-वैधर्म्याधिष्ठित आंतरप्रक्रियेतून निर्माण होणारी मूर्त, गतिशील, अनेकार्थी व सेंद्रिय संघटना.'

प्रतिमा हे सरळसरळ अनुभूतीला लाभलेले रूप आहे. प्रतिमांच्या वापरांतून डोळ्यांसमोर उभे राहणारे चित्र हे नुसते चित्र नसते तर कवीची भावना, संवेदना, कल्पना त्या चित्रांतून जाणवतात. मानवी भावनेचा ठळक रंग प्रतिमेतून प्रकटत असतो. रंग, रूप, वास, चव आणि नाद अशाप्रकारच्या ऐंद्रिय संवेदना प्रकट करण्याचे, त्याबरोबरच ह्या संवेदनांची पुननिर्मिती करण्याचे प्रतिमा हे परिणामकारी साधन ठरते. अबोध मनाची क्रिया भाषेच्या पातळीवर पकडण्याचे कौशल्य प्रतिमांमधून दिसून येते. ह्या प्रक्रियेत शब्दांचे रूढ वाच्यार्थ पार्श्वभूमीला जाऊन आदिम संवेदनपर अर्थ व्यक्त होत राहतो. व्यवहारभाषेतल्या शब्दांच्या गुळगुळीत अर्थाला तडा देण्याचे कार्य प्रतिमा करतात. आता ही उदाहरणे बघा:

१) खूप झाले देणेकरी
आता हे गाव सोडायला हवे
नव्या मुक्कामी
नवे सावकार शोधायला हवेत
(शोध/ विजय चोरमारे)

२) पाण्यात खोल कालवावे तसे माझ्या घशात हंबरताहेत हुंदके.
(प्रभा गणोरकर)

४) प्राक्कथा किंवा मिथके

प्राक्कथांचा भाषेशी आणि संस्कृतीशी जवळचा संबंध असतो. प्रत्येक संस्कृतीत प्राक्कथा आढळतात आणि त्या भाषेतून व्यक्त होतात. प्राक्कथांना मिथ अथवा मिथके असेही संबोधले जाते. प्राक्कथा म्हणजे मानवी अथवा परा-मानवी अस्तित्वाचे गहन स्तर प्रतीकात्मक रीतीने व्यक्त करणाऱ्या कथा अथवा कथाघटकांचे समुच्चय हे कथन म्हणजे माणसाच्या अबोध मनातील घटकांचे रूप असते. प्राक्कथांमध्ये निर्मिती आणि उत्पत्ती, देवदैवतांचे जन्म, मृत्यू आणि मृत्यूनंतरचे जीवन, आणि जगाची पुनरुत्पत्ती आणि पुनर्जन्म हे विषय प्रामुख्याने येतात. त्या त्या काळात प्रतीत होणाऱ्या जीवनाच्या विराट स्वरूपाची सुसंगती लावणे, त्याला गोष्टीरूपाने भाषेत व्यक्त करणे, आकार आणि अर्थ मिळवून देणे ही प्रक्रिया लेखन प्राक्कथांच्या पद्धतीने पार पाडत असतो.

उदाहरणार्थ-

१) मकर संक्रातीच्या वाघिणीवर स्वार झालं माझं अष्टभुजा दुःख
(नामदेव ढसाळ)

२) ज्वालेने रमणीय एक ठिणगी माझ्याकडे धाडिली,
ती मी आपुलिया उदात्त हृदयी सानन्द हो स्थापिली;
पृथ्वीने मज आणण्यास वरती होते जिला धाडिले,
प्रीतीने मग त्या फिरुनि मज या लोकामधी आणिले.

(केशवसुत)

पहिल्या उदाहरणात मकर संक्रात, वाघिणीवर स्वार झालेली अष्टभुजा देवता यांना पुराणकथेतले संदर्भ आहेत. तर दुसऱ्या उदाहरणात स्वर्गातून पृथ्वीवर अग्नी आणण्याला प्राक्कथेचा संदर्भ आहे. हे संदर्भ नीट समजून घेतल्याशिवाय प्रस्तुत रचनेचा आशय नीटपणे स्पष्ट होणार नाही. मानवी जग आणि मानवी जगाबाहेरची सृष्टी यांच्याविषयीच्या गूढांचे आकलन प्राक्कथांच्या मदतीने लेखक मांडण्याचा प्रयत्न करित असतो. मानवी आत्म्याची बुद्धीने न उलगडता येणारी रहस्ये उलगडण्याचे प्राक्कथा हे एक साधन आहे. वेद, पुराणे, महाभारत यांसारख्या प्राचीन वाङ्मयातून आलेल्या प्राक्कथांमधून आधुनिक कवींनी प्रतिमारूपे घेतली आहेत. पाश्चात्य प्राक्कथांतूनही काही प्रतिमारूपे प्रकटली आहेत.

३.३.६ शैलीविचार

शैलीविचार ही एक विश्लेषणात्मक शास्त्रीय पद्धती असून साहित्याच्या आस्वादन प्रक्रियेला उपयुक्त ठरणारे एक महत्वाचे साधन आहे. साहित्यकृतीचा आस्वाद घेताना वाचक कमीअधिक प्रमाणात तिच्या भाषिक रूपांना प्रथमतःच प्रतिसाद देत असतो. भाषेच्या संपूर्ण आकलनाशिवाय साहित्यकृतीचा आस्वाद सुरूच होत नाही. साहित्यभाषेच्या ह्या प्रतिसादाला भाषाशास्त्रीय शिस्त शैलीविचाराने मिळते. शैलीविचार ही भाषा व साहित्य या विषयांचा समन्वय साधणारी एक अभ्यासपद्धती आहे.

प्रत्येक साहित्यकृती ही एक संपूर्ण आणि अभेद्य अशी सर्वात्मक समग्र रचना असते. त्या कृतीची एकात्मता लेखकाच्या सृजनशील मनाचा आविष्कार असते. कथानकाची संरचना, प्रतिमासृष्टी, भाषा थोडक्यात म्हणजे त्या कृतीचा आशय लेखकाच्या सुसंगत अशा आत्मतत्वावर अवलंबून असतो. साहित्यकृतीच्या वारंवार वाचनातून वाचकाला लेखकाच्या आत्मतत्वाची जाणीव होऊ लागते आणि त्या साहित्यकृतीचे अंतर्गत रचनातत्व त्याला उमगते. पृष्ठस्तरीय तपशीलांकडून आतल्या गाभ्याकडे जाणे आणि परत इतर तपशीलांचा विचार करणे अशाप्रकारची दुहेरी यात्रा साहित्यकृतीच्या विश्लेषणाच्या संदर्भात महत्वाची मानली जाते.

साहित्यकृती ही वाक्यांनी अथवा शब्दबंधांनी बनलेली असते. वाक्य हे व्याकरणिक संरचनेचे क्षेत्र असते आणि त्यामुळे ते अर्थाचेही क्षेत्र बनते. साहित्यकृतीचे अर्थनिर्णयन वाक्यापासून सुरू होते. कोणतेही वाक्य हा आकलनाचा प्राथमिक घटक असतो. एक एक वाक्याचा उलगडा करित गेल्यानंतर संपूर्ण साहित्यकृतीचे आकलन होते. प्रत्येक वाक्याचा साहित्यकृतीच्या आकृतिबंधाशी

घनिष्ठ संबंध असतो. वाक्यरचनेच्या दोन पातळ्या असतात. एक, अंतःस्तरीय रचनेची आणि दोन, पृष्ठस्तरीय रचनेची पातळी. वाक्यरचनेच्या अंतःस्तरीय आणि पृष्ठस्तरीय पातळ्यांच्या संकल्पनेत आशय आणि अभिव्यक्ती या संकल्पनांचे प्रतिबिंब पडलेले असते. वाक्याची अंतःस्तरीय रचना कळल्याशिवाय त्याची पृष्ठस्तरीय रचना समजत नाही. किंवा अभिव्यक्तीचे आकलन झाल्याशिवाय आशय कळत नाही असेही म्हणता येईल. विशेषतः कवितेसारखा प्रकारात शब्दबंधातील अंतःस्तरीय रचनाच तिचा अर्थ निश्चित करित असते. सामान्य दर्जाच्या कवितांमध्ये केवळ पृष्ठस्तरीय रचना समजली तरी कवितेच्या आकलनास तेवढे पुरेसे ठरते. अनेकदा साहित्यकृती वाचकाच्या भाषिक क्षमतेची अपेक्षा करित असते. भाषिक प्रयोगामागे असलेल्या भाषिक ज्ञानाला अमेरिकन भाषावैज्ञानिक नोअम चॉम्स्की यांनी भाषिक क्षमता असे नाव दिलेले आहे. भाषिक क्षमतेच्या संकल्पनेला समोर ठेवून जोनाथन कलर या समीक्षकांनी 'साहित्यिक क्षमते' ची (Literary Competence) संकल्पना मांडली आहे.

साहित्याचा आस्वाद घेण्यासाठी साहित्य ज्या भाषेत असेल त्या भाषेच्या नियमव्यवस्थेचे ज्ञान वाचकाला असणे आवश्यक ठरते. भाषिक व्यवहार प्रत्येक सर्वसामान्य वाचक करून शकतो. पण एखादे वर्तमानपत्र वाचणे आणि एखादी साहित्यकृती वाचणे यात खूप मोठा फरक असतो. साहित्याचा अनुभव घेण्यासाठी निव्वळ वाचता येणे इतकीच गोष्ट पुरेशी नसते. त्यासाठी अधिकची साहित्यिक क्षमता वाचकाकडे असावी लागते. साहित्यकृतीच्या स्वरूपाविषयीचे संकेत, अपेक्षा, वर्गीकरणे, मूल्यमापनाचे निकष, साहित्यकृती ज्या भाषेतील आहे त्या भाषेचे व्याकरण इत्यादी गोष्टींचे ज्ञान असायला हवे. ही भाषिक क्षमता नसेल तर आपल्याला साहित्यकृतीचे वाचनच करता येणार नाही. पूर्वी कधीही न ऐकलेल्या वाक्यांचे आकलन आणि स्वतः नव्या वाक्यांची निर्मिती करणे या प्रक्रिया भाषिक क्षमतेमुळे घडत असतात. भाषिक क्षमतेत भाषेच्या नियमव्यवस्थेचे ज्ञान अनुस्युत असते. ते प्राप्त करून घेण्याची पात्रता मानवास निसर्गतः असते. मानवी जैविक घडणीचाच तो एक भाग असतो. साहित्यकृतीत भाषेचा प्रत्यक्ष प्रयोग होत असताना वेगवेगळे भाषिक घटक एकापुढे एक असे येऊन त्यांची एक भाषिक साखळी तयार होत असते. भाषेमध्ये शब्द एकापुढे एक या अनुक्रमाने येत असले तरी प्रत्येक शब्दाचा दुसऱ्या शब्दाशी असणारा संबंध सारख्याच प्रकारचा नसतो. त्यामुळे अनुक्रमी स्वरूपाच्या अनुबंधाऐवजी पदबंधावर आधारित व्याकरणिक अनुबंध योजावा लागतो. आशय, भाषा आणि वाङ्मयप्रकार ह्यांचा संयोग घडून येताना जी विविध तंत्रे वापरली जातात, त्या तंत्रांचा अभ्यास साहित्यनिर्मितीच्या अभ्यासात आणि साहित्यकृतीच्या आस्वादानात अपेक्षित असतो.

एखाद्या द्रव्याला विशिष्ट माध्यमाद्वारे विशिष्ट रूपामध्ये प्रकट करण्याकरिता वापरल्या जाणाऱ्या तंत्रसमुच्चयाची पद्धती म्हणजे शैली, अशी शैलीची व्याख्या भालचंद्र नेमाडे यांनी केली आहे.

निल्स एरिक एनक्विस्ट यांनी शैलीविषयक सहा दृष्टिकोण मांडलेले आहेत, ते असे :

- १) लेखनपूर्व अवस्थेत अस्तित्वात असलेल्या विचार वा अभिव्यक्तीचे कवच म्हणजे शैली.
- २) अभिव्यक्तीच्या पर्यायांमधून केलेली विशिष्ट पर्यायांची निवड म्हणजे शैली.

- ३) व्यक्तिगत वैशिष्ट्यांचा संच म्हणजे शैली.
- ४) प्रचलित भाषिक प्रयोगांपासून झालेले विचलन अथवा नियमोल्लंघन म्हणजे शैली.
- ५) सामूहिक वैशिष्ट्यांचा संच म्हणजे शैली.
- ६) वाक्याहून मोठ्या आणि विस्तृत लेखनात आढळणाऱ्या भाषिक घटकांतील परस्पर संबंध म्हणजे शैली.

एनक्विस्ट यांनी मांडलेल्या सहा दृष्टिकोणांपैकी पहिला दृष्टिकोण मान्य होण्यासारखा नाही. कारण विचार किंवा अभिव्यक्ती आणि भाषा असे द्वैत कल्पिता येत नाही. भाषा आणि विचार एकाचवेळी अस्तित्वात येतात. भाषेशिवाय विचार अशक्यच आहे. किंबहुना भाषणच विचारांचे स्वरूप ठरवते. भाषिक अभिव्यक्तीच नव्हे तर समग्र संरचना-पात्रे, स्थिती, कथानकाची रचना, कृती या साऱ्यांचाच 'शैली' या संकल्पनेत समावेश केला जातो. कोणत्याही लेखकाची शब्दांची निवड करण्याची आणि वाक्यरचना करण्याची विशिष्ट अशी पद्धती असते. भाषेची नियमव्यवस्था, भाषेचे व्याकरण लेखकाला ज्ञात असते. शब्दांचे नाद आणि अर्थ, शब्दांमुळे शब्द ठेवून बनलेले वाक्य, एकच आशय व्यक्त करणारे विविध शब्द आणि वाक्य त्याला कल्पिता येतात. या विविध पर्यायांमधून तो निवड करित असतो. ही निवड जाणीवपूर्वक अथवा अजाणतेपूर्वकही होते. वाचक किंवा विश्लेषकाला ती प्रतीत होते. त्याचप्रमाणे वेगवेगळ्या बोली, वक्तृत्व, संभाषण या स्तरांवरही लेखकाची व्यक्त होण्याची पद्धत वेगवेगळी असते. यातूनच एका लेखकाची शैली दुसऱ्या लेखकाच्या शैलीहून भिन्न प्रकारची असते हे लक्षात येईल.

शैलीविज्ञानात विचलन किंवा नियमोल्लंघन या विषयाला महत्वाचे स्थान आहे. त्यामुळे नियमोल्लंघनाचे अधिक स्पष्टीकरण करणे महत्वाचे ठरते.

भाषेची एक नियमव्यवस्था असते. सामान्य भाषा या नियमांच्या चौकटीत वापरली जात असते. दैनंदिन वापरामुळे ती आपल्या परिचयाची होते आणि तिचे यांत्रिकतेत रूपांतर होते. सर्वसामान्य अनुभव मांडण्यासाठी या परिचित भाषेचा उपयोग केला जातो. मात्र साहित्याच्या वापरलेल्या भाषेत काही विशिष्ट खुब्या, वैशिष्ट्ये असतात. वेगवेगळ्या भाषिक प्रयोगांतून एकच अर्थ व्यक्त करता येतो. लेखकाजवळ भाषेतील शब्दसंभार असते. तो भाषेच्या शब्दसंभाराचा, वाक्यरचनेचा आणि व्याकरणादी अंगांचा कौशल्याने जास्तीत जास्त उपयोग करित असतो. कधी जुनी शैली वापरून बोथट झाल्यावर बंडखोर साहित्यिक नवीन शैली हाताळण्याचा प्रयत्न करतो. तर कधी विस्मृतीत गेलेल्या जुन्या शैलीला आधुनिक आशय मांडण्यासाठी लेखक हाताळतो आणि शैलीचे पुनर्जिवन करतो. साहित्याची विशिष्ट प्रकृती असते. यांत्रिक भाषेच्या परिचित नियमांचे अतिक्रमण करून आविष्कारासाठी एक निराळी भाषा उपयोजिली जाते. सामान्य भाषेच्या नियमव्यवस्थेच्या अतिक्रमणाला नियमोल्लंघन किंवा विचलन म्हटले जाते. हे विचलन सहेतुक असते. त्यामागे कलात्मक अभिव्यक्तीची प्रेरणा असते.

रिचर्ड ओहमन यांच्या मते कथन आणि शैली या दोन वेगळ्या गोष्टी आहेत. लेखक आशयद्रव्याची अभिव्यक्ती करण्यासाठी ज्या व्याकरणिक संरचनांचा आणि रूपांतरणाचा उपयोग करतो त्यातूनच शैली व्यक्त होत असते. ओहमन यांनी सांगितलेल्या शैली अभ्यासाच्या काही पद्धती वसंत आबाजी डहाके यांनी एकेठिकाणी उद्धृत केल्या आहेत. त्या अशा:

- १) एखाद्या राष्ट्रातल्या साहित्याच्या भिन्न भिन्न कालखंडातील शैलीत पडलेल्या फरकाचा अभ्यास करणे.
- २) एखाद्या कालखंडातील भिन्न भिन्न लेखकांच्या शैलीतील सामान्य गुणधर्मांचा शोध घेणे.
- ३) लेखकांच्या साहित्यातील अलंकार, प्रतिमासृष्टी यांचा अभ्यास करणे.
- ४) साहित्यकृतीच संरचना आणि तिची शैली यांच्यातील संबंध तपासणे.
- ५) लेखकाच्या शब्दसंग्रहाचा अभ्यास करणे.
- ६) व्याकरणिक वैशिष्ट्यांचा संख्यात्मक अभ्यास करणे म्हणजे भाववाचक नामे, विशेषणे, गौण वाक्ये, प्रश्नार्थक वाक्ये यांचे एखाद्या लेखकाच्या कृतीत होणारे उपयोजन किती प्रमाणात आहे ते तपासणे.
- ७) भाषेच्या विविध उपयोगांचे, आकृतिबंधांचे, साहित्यकृतीच्या भाषिक आणि कलात्मक पैलूंचे अध्ययन करणे.

थोडक्यात शैली ही सर्जनाशी संबंधित असते. शब्द, अर्थ, वाक्य, अलंकार, प्रतिमा, व्याकरण ही भाषेची द्रव्ये अथवा घटकांगे मानल्यास या भाषिक द्रव्यांतून शैली निर्माण करता येते.

३.४ सारांश

भाषा हे संप्रेषणाचे माध्यम आहे. ती अधिक अर्थवाहक, आशयपूर्ण आणि कार्यक्षम बनवून, तिचा कलात्मक असा वापर साहित्यासाठी होतो. सर्जनशील भाषिक कृतीला आपण 'साहित्य' असे म्हणतो. साहित्यभाषेचे स्वरूप व्यवहारभाषा आणि शास्त्रभाषेपेक्षा एकदम भिन्न असे असते. व्यवहारभाषेत अर्थाचा एकच पदर असतो आणि ती विशेषत्वाने अनेकार्थता टाळते. साहित्यभाषेच्या तुलनेत व्यवहारभाषेत एक प्रकारचा भरडपणा आढळतो. शास्त्रभाषेत प्रतिपाद्य विषयाला अधिक महत्त्व असते. त्यामुळे ती लेखकागणिक अथवा व्यक्तिगणिक फारशी बदलत नाही. सुस्पष्टता हे शास्त्रभाषेचे प्रमुख लक्षण ठरते. शब्द आणि त्याचा अर्थ यांचा एकास एक संबंध असतो आणि तो सर्व विवेचनात एकच असतो.

साहित्यभाषेचे प्राथमिक असे वैशिष्ट्य म्हणजे ह्या भाषेला कुठल्यातरी साहित्यप्रकाराचा एक बाह्यसंदर्भ सकृतदर्शनीच प्राप्त होतो. ठरावीक अर्थप्राप्तीसाठी ठरावीक भाषिक रूपाची रचना लेखकाने जाणीवपूर्वक केलेली असते. त्यामुळे साहित्यकृतीच्या संहितेत आपोआपच एक आंतरिक रचनातत्त्व निर्माण होते. व्यवहारभाषेला चिरंतन स्वरूपाचा कालसंदर्भ नसतो. मात्र साहित्यभाषेला तो

असतो. साहित्यभाषेत सामाजिक आणि लोकव्यवहारातील कालसंदर्भ हमखासपणे प्रकट होतात. साहित्यभाषेत ध्वनी, मात्रा, हेल, शब्दरचना, शब्दक्रम, वाक्यरचना, वाक्यावली, कडवी, ओळी ह्या सर्वच स्तरांवर नवनव्या रचना अपेक्षित असतात. ह्या भाषिक प्रयोगामधून अर्थाचे नवनवे पदर प्रकट होतात.

शब्दांनी वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ आणि व्यंगार्थ असे तीन प्रकारचे अर्थ असतात. शब्द उच्चारताच त्यावरून ज्या अर्थाचा बोध होतो तो वाच्यार्थ. पण बऱ्याचदा आपण शब्दशः वाच्यार्थ न घेता वेगळा अर्थ घेतो, हा लक्षणाशक्तीमुळे प्राप्त होणारा लक्ष्यार्थ होय. वाच्यार्थाचा बोध न होता वाच्यार्थाहून भिन्न आणि रमणीय अशी अर्थप्राप्ती होते, तेव्हा त्यांना व्यंगार्थ म्हटले जाते. साहित्याचा प्राण हा व्यंग्यार्थच असतो. भाषेचे व्यामिश्र अर्थाची पातळी निर्माण करण्याचे कार्य निव्वळ शब्दांच्या शक्तीवर अवलंबून नसते, तर संहितेतील स्थलकालप्रसंगाच्या संदर्भानुसार 'वाच्यार्थ' पूर्णपणे स्थानांतरित करणाऱ्या आणि साहित्यनिष्ठ असा स्वतंत्र अर्थ निर्माण करणाऱ्या संहितार्थाला अधिक महत्व असते.

रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा या चार भाषिक योजनांमुळे अर्थाचे अधिक वक्र व्यवहार, अधिक उठाव आणि व्यामिश्रता निर्माण होते. रूपक या अर्थालंकारामुळे दोन भिन्न गोष्टींमधील अभेद कल्पिला जातो. यात तर्काचा भाग कमी आणि कल्पकता व संवेदनेचा भाग अधिक असतो. समाज-संस्कृतीत प्रचलित असलेल्या प्रतीकांना नवनवा अर्थ शोधणे म्हणजे प्रतीक. तर प्रतिमा म्हणजे शब्दांतून निर्माण होणारे चित्र. या चित्रातून लेखक-कवीची भावना, संवेदना आणि कल्पना जाणवतात. प्राक्कथा किंवा मिथके प्रत्येक संस्कृतीत आढळतात. मानवी जग आणि मानवी जगाबाहेरची सृष्टी यांच्याविषयीच्या गूढांचे आकलन प्राक्कथांच्या मदतीने सर्जनशील लेखक मांडण्याचा प्रयत्न करतो.

शैलीविचार ही भाषा व साहित्य या विषयांचा समन्वय साधणारी एक अभ्यासपद्धती आहे. साहित्यकृतीच्या अंतःस्तरीय आणि पृष्ठस्तरीय पातळ्यांच्या संकल्पनेत आशय आणि अभिव्यक्ती यांचे प्रतिबिंब पडलेले असते. अंतःस्तरीय आणि पृष्ठस्तरीय पातळी नीटपणे उलगडण्यासाठी वाचकाजवळ 'भाषिक क्षमता' असावी लागते. तर साहित्यभाषेची वैशिष्ट्यपूर्णता नियमोल्लंघन किंवा विचलनामुळे निर्माण होते.

३.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

३.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) साहित्याचे माध्यम कोणते?
- २) व्यवहारभाषा, शास्त्रभाषा आणि साहित्यभाषा यांपैकी कोणती भाषा लेखकागणिक फारशी बदलत नाही?

३) साहित्यकृतीतील भाषिक प्रयोग समजून घेण्यासाठी वाचकाजवळ कोणत्या गोष्टीची आवश्यकता असते ?

उत्तरे: १) भाषा

२) शास्त्रभाषा

३) भाषिक क्षमता

३.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

१) साहित्यभाषेचे अगदी प्राथमिक आणि प्रमुख वैशिष्ट्य कोणते ?

अ) साहित्यभाषेला लिपीची आवश्यकता असते.

ब) साहित्यभाषेत विरामचिन्हाचा वापर अजिबात नसतो.

क) साहित्यभाषेला साहित्यप्रकाराचा बाह्यसंदर्भ असतो.

ड) साहित्यभाषेत दुर्बोध आणि क्लिष्ट वाक्यरचना असते.

२) शब्द उच्चारताच त्यावरून ज्या अर्थाचा बोध होतो, तो त्या शब्दाचा कोणता अर्थ असतो ?

अ) वाच्यार्थ

ब) लक्ष्यार्थ

क) निरर्थक

ड) व्यंग्यार्थ

३) शब्दांतून निर्माण होणारे चित्र याला काय म्हणतात ?

अ) प्रतीक

ब) प्रतिमा

क) रूपक

ड) प्राक्कथा

उत्तरे: १) साहित्यभाषेला साहित्यप्रकाराचा बाह्यसंदर्भ असतो.

२) वाच्यार्थ

३) प्रतिमा

३.६ सरावासाठी प्रश्नोत्तरे

३.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्नोत्तरे

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१) व्यवहारभाषा, शास्त्रभाषा आणि साहित्यभाषा यांपैकी दैनंदिन जीवनव्यवहारात उपयोगी पडणारी भाषा कोणती ?

२) शब्दाच्या व्यंजना शक्तीमुळे प्राप्त होणारा अर्थ कोणता ?

३) साहित्यकृतीतील अभिव्यक्तीचे आकलन झाल्याशिवाय काय समजत नाही ?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

- १) खालीलपैकी कोणता शब्द भाषेच्या व साहित्याच्या इतिहासात सारख्याच अर्थाने वापरला जात नाही ?
अ) वाङ्मय ब) साहित्य क) प्रतिमा ड) काव्य
- २) कोणत्या प्रकारच्या भाषेतून बोलणाऱ्याचे व्यक्तिमत्व प्रकट होण्याची फारशी शक्यता नसते ?
अ) शास्त्रभाषा ब) व्यवहारभाषा क) साहित्यभाषा ड) तिन्ही पर्याय बरोबर
- ३) मानवी अथवा परा-मानवी अस्तित्वाचे गहन स्तर प्रतीकात्मक रीतीने व्यक्त करणाऱ्या कथाघटकांच्या समुच्चयास काय म्हणतात ?
अ) प्रतीक ब) प्रतिमा क) रूपक ड) प्राक्कथा

३.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्नोत्तरे

- १) साहित्याच्या भाषेची वैशिष्ट्ये स्पष्ट करा.
- २) रूपक, प्रतीक, प्रतिमा आणि प्राक्कथा यांना साहित्याच्या अर्थव्यवहारात महत्वाचे स्थान का आहे, परामर्श घ्या.

३.६.३ लघुत्तरी प्रश्नोत्तरे

- १) साहित्याचा प्राण व्यंगार्थच असतो असे का म्हटले जाते ?
- २) साहित्याचा आस्वाद घेण्यासाठी 'साहित्यिक क्षमता' का आवश्यक असते ?
- ३) शैली म्हणजे काय सांगून, शैलीविषयक वेगवेगळे दृष्टिकोण पटवून द्या.

३.७ पूरक वाचन

- भाषिक सर्जन आणि उपयोजन/ राजन गवस-अरूण शिंदे-गोमटेश्वर पाटील.
- साहित्याची भाषा/ भालचंद्र नेमाडे.
- वैखरी/ अशोक केळकर
- पोत/ द. ग. गोडसे
- सौंदर्यमीमांसा/ रा. भा. पाटणकर.



सत्र १ : घटक ४

भाषा आणि साहित्याचे मूलबंध

४.१ उद्दिष्टे :

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- भाषा आणि कथन यांतील संबंध समजेल.
- अभिव्यक्तीचे मूलभूत प्रकार असणाऱ्या कथन, नाट्य आणि काव्य या प्रकारांची ओळख होईल.
- कथनाच्या वेगवेगळ्या पद्धती समजतील.
- भाषा आणि साहित्यप्रकार यांतील अनुबंध समजून घेता येतील.
- कथन, नाट्य आणि काव्य या प्रकारांची मूलभूत तत्त्वे कोणती यांचा विचार करता येईल.
- कथन, नाट्य आणि काव्य या प्रकारांचे नेमके, पृथगात्म असे रूप कोणते, याचा शोध घेता येईल.

४.२ प्रास्ताविक :

विद्यार्थीमित्रांनो, मागील घटकात आपण भाषा आणि साहित्य यांतील अनुबंध अभ्यासला. भाषा ही फक्त व्यवहाराच्या गरजा भागविण्यापुरतीच मर्यादित नाही, तर ती अधिक अर्थवाहक, आशयपूर्ण आणि कार्यक्षम बनून तिचा उपयोग साहित्यनिर्मितीसाठीही होऊ शकतो. साहित्य हे माणसाने सहेतुक निर्माण केलेले असते. साहित्याच्या निर्मितीत कल्पना, भावनाबरोबरच बुद्धीचे अस्तित्वही महत्वाचे आहे. साहित्याच्या मुळाशी असलेल्या वैचारिकतेशी आणि विवेकाशी या गोष्टींचा संबंध असतो. त्यामुळे साहित्यात सुसूत्रतेबरोबरच तार्किकताही बघायला मिळते.

प्रत्येक लेखकाचे व्यक्तिमत्व वेगळे असते, भोवतालची परिस्थिती वेगळी असते, आणि त्याने मांडलेला अनुभव वेगळा असल्याने आशयही वेगळा ठरतो. पण असे असले तरी त्या लेखकाचे लेखन एका भाषिक परंपरेत आकारास येत असते. लेखक लेखननिर्मिती करित असताना, त्याला जे सांगायचे असते ते कोणत्या साहित्यप्रकारातून नीट व्यक्त होईल याचा पक्का विचार केल्याशिवाय त्याला लिहिताच येत नाही. म्हणूनच फार प्राचीन काळापासून साहित्य प्रकार मानले गेलेले आहेत. परंतु हेही तितकेच खरे आहे की, साहित्यप्रकार पूर्वीपासून चालत आलेले असूनही प्रत्येक लेखक त्याच्या प्रतिभाबळाने त्या साहित्यप्रकारात काही तरी नवे बदल करित असतो किंवा एकाच प्रकारचा आशय वेगवेगळ्या रूपांतून मांडण्याचाही लेखक प्रयत्न करून बघतो. म्हणूनच आधी कादंबरी लिहून

त्याचे नाट्यपूर्ण साकारणारे अनेक लेखक आहेत. कादंबरी आणि नाटक यांतून प्रकट होणारा अनुभव सारखाच असला तरी आविष्काराची पद्धत मात्र भिन्न असते. याचा अर्थ असा की साहित्याच्या आविष्कारामध्ये आणि परंपरांचा विचार करताना 'साहित्यप्रकारांचा' विचार करावा लागतो. म्हणून आपण कथा, कादंबरी, नाटक, कविता, चरित्र, आत्मचरित्र इत्यादी साहित्यप्रकारांचा विचार करतो आणि त्यादृष्टीने साहित्य कलाकृतीचे यशापयशही तपासण्याचा प्रयत्न करतो. त्याबरोबरच निरनिराळे साहित्यप्रकार म्हणजे स्वतंत्र निखालस असे कप्पे नसून त्यांच्यात साम्यभेदयुक्त नाते असते हेही लक्षात घेतले पाहिजे.

येथे एक गोष्ट लक्षात घ्यावयास हवी की, साहित्यप्रकार म्हणजे केवळ गट वा वर्ग नव्हेत. साहित्याचे वेगवेगळ्या तत्वांनुसार अनेक कप्पे करता येणे शक्य आहे. उदाहरणार्थ शिवकालीन, पेशवेकालीन अशा कालखंडांनुसार केलेले गट; महानुभावीय, वारकरी असे संप्रदायांवरून किंवा अभिजातवादी, रोमँटिक, वास्तववादी असे कलासंप्रदायांवरून केलेले गट इत्यादी. याप्रकारच्या वर्गीकरणांना आपण साहित्यप्रकार म्हणत नाही. साहित्यप्रकार ही काही नुसती नावे नसतात. ती एका विशिष्ट साहित्यपरंपरेचा भाग म्हणून अस्तित्वात येतात आणि त्या साहित्यपरंपरेने त्यांचे स्वभाव घडवलेले असतात. त्या त्या काळातील सामाजिक-सांस्कृतिक गरजांनी विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होताना दिसतात किंवा एकापेक्षा अधिक साहित्यप्रकार परस्परांमध्ये मिश्रित होऊन त्यांतून नवा साहित्यप्रकारही अस्तित्वात येऊ शकतो.

साहित्यप्रकारांबाबत वसंत पाटणकर यांनी काही मुलभूत प्रश्न विचारले आहेत. ते असे: साहित्याचे वर्गीकरण करता येते का, म्हणजेच हे वर्गीकरण मुलभूत, स्वाभाविक असते की कामचलाऊ, कृत्रिम, तात्पुरते वा सोय म्हणून केलेले असते? साहित्यप्रकार ही कल्पना शाश्वत, स्थिर स्वरूपाची आहे, म्हणजेच ती बंदिस्त स्वरूपाची आहे की ती स्थलकालाप्रमाणे बदलत जाणारी, अस्थिर म्हणजेच खुली, लवचीक स्वरूपाची आहे? साहित्यप्रकारांचे प्रयोजन काय? मुलभूत साहित्यप्रकार किती आहेत? ते कितपत सार्वत्रिक आहेत? साहित्यप्रकाराचा साहित्यकृतीच्या मूल्यांशी काही संबंध असतो का? काही साहित्यप्रकार हे इतर साहित्यप्रकारांपेक्षा श्रेष्ठ अथवा कनिष्ठ असतात का? साहित्यप्रकारांचे वर्गीकरण कोणकोणत्या दृष्टिकोणांतून केले जाते? (साहित्यशास्त्र: स्वरूप आणि समस्या/ वसंत पाटणकर) पाटणकरांनी उपस्थित केलेले हे प्रश्न साहित्यप्रकारांच्या अभ्यासासाठी नेमकेपणा व स्पष्ट दिशा देणारे आहेत. येथे सतत एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे की 'साहित्यप्रकार' ही अभ्यासशिस्तीची गरज असते आणि अभ्यासकाची सोय असते. अन्यथा ते सर्व 'साहित्य' या शीर्षकाखालीच येत असते.

प्रस्तुत घटकात आपणास भाषा आणि कथन यांतील अनुबंध समजून घ्यायचा आहे. कथन म्हणजे सांगणे आणि कथनरूप म्हणजे या सांगण्यातून जे आकारास येते ते. ढोबळमानाने प्रत्यक्षातल्या अथवा कल्पित घट यांचा गद्यातला अथवा पद्यातला वृत्तान्त म्हणजे कथनरूप अशीही व्याख्या केली जाते. कथनासाठी कथेची घटनांच्या क्रमाची आवश्यकता असतेच असे नाही. एकच घटनादेखील

कथनासाठी पुरेशी असते. कथनरूपे केवळ वेगवेगळे साहित्यप्रकार धारण करीत नाहीत, तर त्या प्रकारांना एकत्र आणत, त्यांच्यामध्ये संबंध निर्माण करू शकतात, आणि त्यांना एकमेकांत सरमिसळूनही टाकू शकतात. जीवनाच्या समग्र कोलाहलात समाविष्ट असणारा कोणताही जीवनानुभव कथनरूपांना जसा ज्याज्य नाही, तसेच साहित्यपरंपरेने विकसित केलेल्या कोणत्याही साहित्यप्रकाराच्या संरचनाविशेषांना आणि संकेतव्यूहांना कथनरूपांत मज्जाव नाही. भाषा आणि कथन यांच्यामुळे साहित्यप्रकारांना कोणते परिणाम प्राप्त होतात या अनुरोधाने येथे विचार करायचा आहे.

४.३ विषय विवेचन

संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञ भरताने गद्य आणि पद्य असे साहित्याचे ठळक भेद केले असून, बोलायचे ते गद्य आणि म्हणायचे ते पद्य असे स्पष्टीकरण केले आहे. दण्डीने काव्याचे पद्यात्मक, गद्यात्मक आणि गद्यपद्यात्मक असे तीन प्रकार मानले आहेत. भामहाने काव्य गद्यात्मक आणि पद्यात्मक असते असे सांगून, इतिहासावर आधारित चरित काव्य, कल्पित कथावस्तू असलेले काव्य, कलाश्रय काव्य आणि शास्त्राश्रय काव्य असे चार प्रकार केले आहेत. आनंदवर्धनाने वेगवेगळ्या काव्यप्रकारांत वाक्यांची संघटना असताना काव्याचे तेरा प्रभेद सांगितले आहेत.

पाश्चात्य साहित्यशास्त्रात ऑरिस्टॉटलने साहित्याचे कथनात्म (महाकाव्य) आणि नाट्यात्म (शोकात्मिका, सुखात्मिका) असे दोन मुख्य प्रकार मानले. पुढच्या काळात महाकाव्य, शोकात्मिका, सुखात्मिका यांच्याखेरीज भावकविता (लिरिक), गोपगीत (पॅस्टरल), उपहासिका (सटायर), विलापिका (एलेजी), चाटूक्ती (एप्रिग्राम) अशा विविध साहित्यप्रकारांचा विचार होऊ लागला. हेगेलने महाकाव्य, भावकविता आणि नाटक असे तीन रूपबंध मानले. त्याच्यामते महाकाव्य हे वस्तुनिष्ठ असते, भावकविता ही आत्मनिष्ठ असते. तर नाटकात वस्तुनिष्ठा आणि आत्मनिष्ठेची सरमिसळ झालेली असते. ऑरिस्टॉटलापासून जे साहित्यप्रकार रूढ झाले आणि मान्यता पावले तेच प्रकार पुढे दीर्घकाळपर्यंत स्वीकारले गेले असे दिसून येते.

रूपबंध आणि आशय हे कुठल्याही साहित्यकृतीचे मुख्य घटक असतात. साहित्यकृतीची भाषिक परंपरा जशी महत्वाची असते त्याप्रमाणे, त्या साहित्यकृतीचा आकारही महत्वाचा असतो. साहित्याच्या आविष्कारामध्ये आणि परंपरेचा विचार करताना, साहित्यप्रकारांचा विचारही आवश्यक ठरतो. भाषिक परंपरेत साहित्यप्रकार कसे निर्माण झाले हा अभ्यासही महत्वाचा ठरतो. तेव्हा सुरुवातीला साहित्यप्रकारांविषयीची 'पायाभूत करार' ही संज्ञा समजून घेऊ.

४.३.१ साहित्यप्रकारांचा 'पायाभूत करार'

साहित्यप्रकार ही संज्ञा वर्णनात्मक आहे. कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे तीन साहित्याचे मूलबंध मानण्यात येतात. हे मूलबंध विविध साहित्यप्रकारांमध्ये आढळतात आणि त्यांच्यात विविध साहित्यप्रकार सामावतात. या तीन मुलभूत साहित्यबंधांना मिलिंद मालशे यांनी

‘पायाभूत करार’ अशी संज्ञा वापरली आहे. त्यांच्या मते पायाभूत स्वरूपाच्या करारांमधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात. कथा, कादंबरी, महाकाव्य, पोवाडा यांसारखे प्रकार ‘कथनात्म’ करारातून निर्माण होतात. त्यांतले कथा व कादंबरी हे गद्यात, तर महाकाव्य व पोवाडा हे पद्यात असतात. शोकात्मिका, सुखात्मिका, प्रहसन इत्यादी प्रकार हे ‘नाट्यात्म’ करारातून निष्पन्न होतात. तर उद्देशिका, विलापिका, अभंग इत्यादी प्रकार ‘भावकाव्यात्म’ करारातून सिद्ध होतात असे म्हणता येईल. मालशे यांच्या मते हे साहित्यिक करार म्हणजे काही प्रमाणात तरी साहित्याची ‘सार्वत्रिक तत्वे’ म्हणून मान्य करता येतील. परंतु या साहित्यिक कराराची तत्वेही सर्व परंपरामध्ये किंवा एकाच परंपरेतील वेगवेगळ्या कालखंडामध्ये सारखीच असतात असे म्हणता येणे अवघड आहे. या करारव्यवस्थेच्या आधारे जे वर्गीकरण केले जाते, त्या वर्गीकरणामागे प्रत्येक पातळीवर विशिष्टच तत्वे, निकष असतील असे नाही. म्हणजेच ज्या तत्वांनुसार कथनात्म करारातून कथा, कादंबरी इत्यादी प्रकार सिद्ध होतील, तीच तत्वे नाट्यात्म वा भावकाव्यात्म करारातील भेद निश्चित करण्यास अपुरी ठरू शकतात. ही करारव्यवस्था लवचीक आहे. याचे भान ठेवावे लागते. कारण या करारात परस्परक्रिया घडू शकतात. उदाहरणार्थ, कथनात नाट्य किंवा नाट्यात कथन येऊ शकते. साहित्याच्या मौखिक परंपरांमध्ये कथनात्म आणि नाट्यात्म करार खूप जवळ येऊ शकतील. शाहिरी काव्यामध्ये त्याची प्रचिती येते.

‘करारामधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात’ असे म्हणण्याऐवजी विशिष्ट साहित्यप्रकारांमध्ये विशिष्ट कराराचे तत्व प्रामुख्याने आढळते असे म्हणणे उचित ठरते. मालशे यांनी सांगितलेले ‘पायाभूत करार’ एकमेकांपासून पूर्णपणे वेगळी राहतात असेही प्रत्यक्ष साहित्यकृतींवरून दिसत नाही. हे तीनही साहित्य मूलबंध अथवा पायाभूत करार प्रत्यक्ष साहित्यकृतींमध्ये विशुद्धरीतीने आढळत नाहीत. त्यांच्यात सरमिसळ आढळते.

याची काही उदाहरणे आपणास सांगता येण्याजोगी आहेत. आपल्याकडील नाटकातील ‘सूत्रधार’ हा कथनासाठी अवतरत असतो. ‘नटसम्राट’ या नाटकातील स्वगते ही कथन व काव्य यांचे मिश्रण वाटते. काहीवेळा कथा-कादंबऱ्यांच्या संवादांमधून जास्तीत जास्त परिणाम साधण्यासाठी नाट्यात्म घटक वापरण्याची प्रवृत्तीही दिसून येते. विशेषतः ऐतिहासिक कथा-कादंबऱ्यांमध्ये ही प्रवृत्ती ठळक दिसते. तर पु. शि. रेगे यांच्या ‘सावित्री’ या कादंबरीत कथनात्म आणि भावकाव्यात्म या गोष्टी एकमेकांत सरमिसळून जाताना दिसतात. काही लोकरचनांमध्ये एकाचवेळी कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे मूलबंध आढळतात.

लिहिल्या जाणाऱ्या संहिताच विशिष्ट साहित्यप्रकाराची रूपनिश्चिती करतात, असे मानण्याकडे समीक्षकांचा कल आहे. प्रत्येक साहित्यकृती आधीच अस्तित्वात असलेल्या शक्यतांच्या संचातून निर्माण होत असली तरी, ती त्या शक्यतांचे रूपांतरही घडवते. साहित्यप्रकार हा एकेक साहित्यकृती आणि साहित्याचे विश्व यांना जोडणारा दुवा आहे. चंद्रशेखर जहागिरदार यांनी म्हटल्याप्रमाणे कोणताही वाङ्मयप्रकार हा आशय आणि तो व्यक्त करणारी संकेतव्यवस्था यांच्यातील संबंधांचा,

विशिष्ट ऐतिहासिक अक्षावर निर्माण झालेला खुला असा संच असतो. ऐतिहासिकतेच्या विविध अक्षांवर या शक्यतांमध्ये बदल होतो, भर पडते. (वाङ्मयप्रकाराची संकल्पना)

साहित्यप्रकार हे अढळ स्वरूपाचे नसतात. नवनव्या साहित्यकृतींमुळे त्या त्या साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेतही बदल होत जातो. म्हणूनच साहित्यप्रकार हे 'नाममात्र' असतात हे जसे खरे नाही, तसेच त्यांच्या सीमा बंदिस्त करता येतात. हेही खरे नाही. कोणतेही लेखन साहित्यप्रकारांच्या परंपरेशी जोडलेले असते, तसेच वाचनही. कोणत्याही साहित्यकृतीला साहित्यप्रकाराचे संदर्भ असतात. ही गोष्ट आपणास मान्य करावी लागते. त्याबरोबरच साहित्यकृती कोणत्याही प्रकारातील असो, तिचे मूल्यमापन स्वतंत्र निकषांच्या आधारे होत असते, ही भूमिकाही बरोबर म्हणता येणार नाही. त्यामुळे करारव्यवस्था ही एका दृष्टीने वर्णन व मूल्यमापन, अनुभव व समीक्षा यांमधील सांधाच ठरते.

४.३.२ साहित्यकृती आणि साहित्यप्रकार संबंध

काही साहित्यमीमांसकांनी साहित्यप्रकार हे स्थिर आणि अपरिवर्तनीय असतात अशी भूमिका घेतलेली आहे. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे सत्त्व हे त्या प्रकारातील सर्व साहित्यकृतींमध्ये असायलाच हवे आणि कोणत्याही काळात व ठिकाणी ते सारखेच राहणार अशी ही भूमिका आहे. या भूमिकेमागे प्लेटोप्रणीत दृष्टिकोण मुख्यत्वे करून आहे. साहित्य प्रकारासंबंधीच्या या भूमिकेला **एकसत्त्ववादी (essentailist) भूमिका** असे म्हटले जाते. एकसत्त्ववादी भूमिका पाश्चात्य साहित्यपरंपरेतील अभिजातवादांमध्ये स्पष्टपणे दिसून येते. एक साहित्यप्रकार दुसऱ्याहून भिन्न असतो, एवढेच अभिजातवादी मानत नाहीत, तर त्यांच्यातील पृथगात्मता तशीच राखली जावी, त्यांच्यात सरमिसळ होता कामा नये, यावरही त्यांचा कटाक्ष होता.

पारंपरिक अशा एकसत्त्ववादी भूमिकेच्या विरुद्ध अशी भूमिका आधुनिक काळात म्हणजेच १९ व्या शतकात मांडली गेली. इमॅन्युअल कांट आणि पुढे बेनेदेत्तो क्रोचे या साहित्यमीमांसकांच्या सौंदर्यविचारात या भूमिकेचा आक्रमक असा पुरस्कार दिसून येतो. या भूमिकेला **नाममात्रवादी (nominalisum) भूमिका** म्हटले जाते. नाममात्रवाद्यांच्या मते साहित्यप्रकार मुळात नसतातच. त्यांच्या दृष्टीने निर्मितिप्रक्रिया व आस्वादानाची प्रक्रिया यांत कलाप्रकार, साहित्यप्रकार अशी काही गोष्ट नसतेच. साहित्यप्रकार हे बाहेरून लादलेले, कृत्रिम आणि उपरे आहेत. ती केवळ एक व्यावहारिक सोय आहे.

साहित्यप्रकारांना अढळ मानून प्रत्येक प्रकाराला एकच एक सत्त्व असते व हे सत्त्व सार्वत्रिक व सनातन स्वरूपाचे असते असे मानणारी एकसत्त्ववादी भूमिका; आणि साहित्यप्रकारांना नाकारून त्यांना नाममात्र दर्जा देणारी नाममात्रवादी भूमिका या दोन्ही भूमिका टोकाच्या आहेत. एकसत्त्ववादी भूमिका घेणाऱ्या साहित्यमीमांसकांची प्रवृत्ती सुटसुटीत व्याख्या देण्याकडे आहे. परंतु साहित्यप्रकारांतील भेदच व्याख्या द्यायला इतके कठीण आणि गुंतागुंतीचे आहेत की साहित्यप्रकार ही

संकल्पनाच वादग्रस्त ठरते. साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेचे एकच एक, सार्वत्रिक स्वरूपाचे सत्त्व सर्व काळात आणि सर्व ठिकाणी, म्हणजेच सर्व संस्कृतीत आपल्याला दिसत नाही. प्रत्येक संस्कृतीचे स्वतःचे असे खास साहित्यप्रकार आणि त्याचबरोबर प्रत्येक मौखिक परंपरेचे वेगवेगळे असे सनातन साहित्यप्रकारही दिसतात. काळाच्या ओघातही आपणास साहित्यप्रकारांच्या रूपात पुष्कळ बदल झालेले दिसतात. तर कधीकधी साहित्यप्रकार पूर्णपणे अस्तंगत होतात, तर कधी नवीनच साहित्यप्रकार अस्तित्वात येताना दिसतात. उदाहरणार्थ, अभिजातवादी शोकान्तिका या प्रकारात पूर्वी नायक म्हणून राजघराण्यातील पुरुषच असायचा. पण आधुनिक काळात हा नायक कोणत्याही स्तरातील अगदी सर्वसामान्य माणूसही असू शकतो. अगदीच नायकाऐवजी नायिकेचीही शोकान्तिका असू शकते. महाकाव्य हे आज जवळपास अस्तंगत झाले आहे. पण कादंबरीसारखा महाकाव्यसदृश गद्य प्रकार पुढे आला आहे. विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धात खंडकाव्ये होती, पण आज त्यांची जागा दीर्घकाव्याने घेतली आहे. काव्यातील वृत्त व यमकांचे बंधन आज बहुतांशी कमी होऊन स्वैर मुक्तछंदात्मक कविता लिहिली जाते आहे. काव्यरचनेच्या तंत्रामध्येही विविध प्रयोग होत आहेत. गझल, सुनीत, हायकू इत्यादी परकीय काव्यप्रकार नव्या संचात आणि रूपात मराठीत रुजू लागले आहेत.

साहित्यप्रकार हे अढळ स्वरूपाचे नसतात. साहित्यप्रकारांचे वर्गीकरण स्थलकालावर आधारित नसते तर वाङ्मयीन संघटनांच्या किंवा संरचनांच्या आधारावर करावे लागते. दुसरी महत्वाची लक्षात ठेवण्याजोगी गोष्ट म्हणजे, कोणत्याही कलाकृतीची निर्मिती ही एखाद्या पोकळीमध्ये होत नसते; तर त्या कलावंताला आपल्या कलामाध्यमातील संचिताचे, तंत्राचे, रूपतत्वांचे भान असते व त्यांची निवडही तो बहुधा योजनापूर्वक करित असतो. परंतु कलानिर्मितीमागचा कलावंताचा हेतू आणि प्रत्यक्ष निर्मितीचे अंतिम स्वरूप यांतही प्रत्येकवेळी मेळ बसेलच असे मात्र नव्हे. याविषयी काही गोष्टींचा विचार पुढील घटकांत करणार आहोतच.

साहित्यप्रकार हे स्थिर व शाश्वत स्वरूपाचे असतात ही एकसत्त्ववादी भूमिका पूर्णपणे स्वीकारणे का शक्य नाही, हे आपण पाहिले. साहित्यप्रकारांतील सीमारेषा या अस्पष्ट व सतत बदलत्या असतात. एका साहित्यप्रकाराची सीमारेषा कोठे संपते व दुसऱ्याची कोठे सुरू होते याची निश्चिती करता येत नाही. नवनव्या साहित्य कृतीमुळे त्या त्या साहित्यप्रकाराच्या संकल्पनेतही बदल होत जातो. गेल्या दीडशे वर्षांतील काही मराठी कादंबऱ्या उदाहरणादाखल समोर ठेवल्या तर कादंबरीच्या संकल्पनेतही कितीतरी फरक पडला आहे याची आपणास कल्पना येईल.

यमुना पर्यटन। बाबा पद्मनजी (१८५७)

पण लक्षात कोण घेतो। ह.ना. आपटे (१९९०)

इंदू काळे सरला भोळे। वा. म. जोशी (१९३४)

गारंबीचा बापू। श्री. ना. पेंडसे (१९५२)

कोसला। भालचंद्र नेमाडे (१९६३)

कळ। श्याम मनोहर (१९९६)
नामुष्कीचे स्वगत। रंगनाथ पठारे (१९९९)
ब, बळीचा। राजन गवस (२०१२)

काळाच्या वेगवेगळ्या टप्प्यावरील या आठ कादंबऱ्या जरी घेतल्या तरी कादंबरीची काहीएक 'स्थिर' संरचना आहे असे आपणास म्हणता येणार नाही. कादंबरी या प्रकारासाठी निश्चित केलेले घटक या सर्व कादंबऱ्यांतून सारख्याच प्रमाणात दिसून येतात असे दिसत नाही. उलट कथानक, व्यक्तिरेखा, वातावरण, भाषा, निवेदन अशा पातळ्यांवर या कादंबऱ्यांनी आपल्यापरीने मोडतोडच केली आहे व नव्या कादंबरीच्या संरचनेचा विचार करायला प्रवृत्त केले आहे.

साहित्यप्रकार हे 'नाममात्र' असतात हे जसे खरे नाही, तसेच त्यांच्या सीमा बंदिस्त असतात हेही खरे नाही. एखादा लेखक लिहायला बसतो त्यावेळी आपल्या लेखनातील तंत्रांचे, शैलीचे, रचनातत्त्वांचे सामान्यतः भान असते. त्यांची निवड तो बहुधा हेतूपूर्वक करत असतो अथवा ही तंत्रे, शैली, रचनातत्त्वे नाकारून नवीन रचनातत्त्वेही घडवतो. म्हणजेच या सर्वांचा अंतिमतः संबंध साहित्यप्रकाराशी असतो. निर्मितिप्रक्रियेत कळत-नकळतपणे साहित्यप्रकारांचे अस्तित्व दिसून येते. एखाद्या साहित्यकृतीची निर्मिती अथवा तिचे आस्वादन या प्रक्रियेतच साहित्यप्रकाराची संकल्पना अनुस्यूत असते.

विद्यार्थीमित्रांनो, कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे साहित्याचे तीन मूलबंध आहेत हे आपण अभ्यासले. त्याबरोबरच साहित्यप्रकार हे अढळ स्वरूपाचे नसल्याने त्यांच्या संकल्पनेतही बदल होत जातो. म्हणून साहित्यप्रकारांना अढळ मानून प्रत्येक प्रकाराला एकच एक सत्व असते, हे सत्व सार्वत्रिक व सनातन स्वरूपाचे असते असे मानणारी एकसत्त्ववादी भूमिका; आणि साहित्यप्रकारांना नाकारून त्यांना नाममात्र दर्जा देणारी नाममात्रवादी भूमिका या दोन्ही भूमिका टोकाच्या ठरतात. आता आपण कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म या साहित्याच्या तीन मूलबंधांचा क्रमाने विचार करायचा आहे.

४.३.३ कथनात्म साहित्य

कथा सांगणे आणि कथा ऐकणे या गोष्टी मानवी संस्कृती इतक्या जुन्या आहेत असे म्हटले जाते. गोष्ट सांगणे किंवा गोष्ट ऐकणे ही मूलभूत मानवी प्रेरणा आहे. काही घडो अथवा ना घडो आपण आपल्या अनुभवात दुसऱ्यांना सहभागी करून घेतो. आपण सांगतो म्हणजे कथन करतो. कथन (narration) हे आत्माविष्काराचे एक रूप आहे. मानवी जीवनातील व्यवहारांबरोबरच कथा, गोष्ट व कहाण्या चालत आलेल्या आहेत आणि त्यांतून मानवी आत्माविष्कार प्रकट झाला आहे.

कथनरूपाचा लघुत्तम घटक 'घटना' हा असतो. घटना नेहमीच काळामध्ये घडत असतात. घटनांमध्ये पात्रेही असतात. प्रत्येक पात्राचे स्वभावविशेष वेगवेगळे असतात. घटना व पात्रे यांतून कथनरूपाची एक पातळी तयार होते. ही पातळी कथनरूपाच्या निवेदकाने केलेल्या निवेदनातून

वाचकासमोर सादर होत असते. त्यातून निवेदनाची पातळी निर्माण होते. कथन कसे केले जात आहे, कथनरूपाचा निवेदक कोण आहे, तो कोणत्या प्रकारे निवेदन करतो आहे, त्याच्या निवेदनातून (कथनातून) कोणकोणती कार्ये साधली जात आहेत, निवेदनाच्या विशिष्ट प्रकाराने कथनरूपातून दिल्या जाणाऱ्या माहितीवर काही नियंत्रणे येतात काय अशा प्रश्नांच्या अनुषंगाने आपणास कथनाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांचा अभ्यास करावा लागेल.

कथन म्हणजे सांगणे आणि कथनरूप म्हणजे या सांगण्यातून जे आकारास येते ते. ढोबळमानाने प्रत्यक्षातल्या अथवा कल्पित घटनांचा गद्यातला अथवा पद्यातला वृत्तान्त म्हणजे कथनरूप अशीही व्याख्या केली जाते. कथनासाठी कथेची-घटनांच्या क्रमाची आवश्यकता असतेच असे नाही. एकच घटनादेखील कथनासाठी पुरेशी असते. कथनाच्या क्रियेमध्ये प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने निवेदक हजर असतो. भूतकाळात घडलेल्या घटनेचा साक्षीदार आणि निवेदन करणारा निवेदक या दोन नात्यांनी निवेदकाचा घटनेशी असलेला संबंध साहित्यकृतीचा आस्वाद घेणाऱ्या वाचकाला जाणवत असतो.

घटना सांगताना किंवा कथनाची क्रिया करताना वाक्ये जुळविली जातात. या वाक्यांचा क्रम ठरविला जातो. शिवाय ही वाक्ये एकमेकांत गुंफलेली असतात. ही वाक्ये एकानंतर एक अशी उच्चारली जातात किंवा लिहिली जातात. वाक्यांच्या या साखळीतून हळूहळू आशय उलगडत जातो. कथनाच्या सोयीनुसार कथनाच्या क्रियेत विराम घेतला जातो. वाक्यांचे परिच्छेद बनविले जातात. कोणतेही कथन लिखित, मौखिक अगर गायनात्मक असू शकते. 'कथनरूप' ही एक विशिष्ट अशी संज्ञा आहे आणि तिला विवक्षित असा अर्थ आहे. 'कथनरूप' ही संज्ञा 'कथा' या संज्ञेच्या अर्थाहून अधिक व्यापक अर्थ सूचित करणारी आहे. रॉबर्ट स्कोल्स आणि रॉबर्ट केलॉग यांनी कथनरूपाची दोन लक्षणे सांगितली आहेत; कथनरूप म्हणजे 'गोष्टीची आणि गोष्ट सांगणाऱ्याची उपस्थिती.' गोष्ट आणि गोष्ट सांगणारा या दोन गोष्टींची कथनरूप आकारण्यासाठी गरज असते. त्यांच्या मते नाटक ही गोष्टच असते, पण गोष्ट सांगणारा तिथे उपस्थित नसतो. भावकवितेत कवी किंवा त्याचा प्रतिनिधी बोलतो.

मराठी साहित्यात कथनरूपाचे अनेक प्रकार आढळतात. कहाणी, लोककथा, नीतिकथा, लीळा, आख्यान, बखर, भारूड, कथाकाव्ये, पोवाडा, महाकाव्य; याबरोबरच गोष्ट, लघुकथा, दीर्घकथा, कादंबरी, रूपककथा, व्यक्तचित्रण, प्रवासवर्णन, आत्मकथन, आठवणी, इत्यादी. या सर्व प्रकारांत कथा-प्रकार आणि कथनरूप-प्रकार यांची सरमिसळ झाली आहे. 'कथात्मकता' हा या सर्व प्रकारांमधला सामान्य गुणधर्म आहे.

प्राचीन साहित्यात कथात्म साहित्याचे प्रमाण फार मोठे आहे. मानवी स्वभावातील कथनरूपता जोपासण्याचा प्रयत्न आदिम काळापासून लोककथेने केला आहे. सामान्यतः असे दिसते की, लोकसमूहाची प्रेरणा व गरज यांच्यामधून लोककथा मौखिक परंपरेने समूहमानसात वसत आल्या आहेत. लोककथेत दंतकथा, पुराणकथा, परीकथा, नवलकथा, हास्यकथा, वीरकथा, गपसप, हास्यविनोद प्रधान चुटके इत्यादी प्रकार असतात. लोककथांमध्ये परंपरेने चालत आलेला सांस्कृतिक

आशय साकार झालेला असतो. लोकमानसातील श्रद्धा, रूढी, लोकविश्वास, यातुविद्या यांची सांस्कृतिक सामग्री या कथांत एकवटलेली असते. आपल्याकडे आध्यात्मिक आशयाच्या संप्रेषणात लोककथात्मक रचनाबंधाचा विपुल वापर झाला आहे. महानुभाव वाङ्मयातील दृष्टान्तपाठ, ज्ञानेश्वरीतील दृष्टांत, संतांच्या अभंगातील दृष्टांत, रूपके ही लोककथांचीच विस्तारित रूपे आहेत. मानवी मनातील सामूहिक आशयाचे आविष्करण करण्यात लोककथा हा लोकवाङ्मयप्रकार आघाडीवर राहात आला आहे. तसेच रामायण किंवा महाभारत ही महाकाव्ये लोकमानसाने लोककथांमध्ये, दैवतकथांमध्ये व नीतिकथांमध्ये रूजवून टाकले आहे. आधुनिक मराठी कथात्मक साहित्यावर लोककथांचा प्रभाव बघायला मिळतो. मानवी संस्कृतीच्या दीर्घ काळाच्या वाटचालीत कथा सतत समाजाच्या सर्व स्तरांमध्ये वावरत राहिली आहे.

कथात्म साहित्यातून विशिष्ट संगतीने गुंफल्या गेलेल्या अशा घटनामालिकेचे कथन केले जात असते. कथात्म साहित्यातून साकारला जाणारा अनुभव किंवा घटना सामान्यतः 'घडून गेलेल्या' असतात. म्हणजेच कथात्म साहित्याचा काळ हा 'भूतकाळ' असतो. हा भूतकाळ कथात्म साहित्याचे नाटक व भावकविता यांच्याहून स्वतंत्र असे एक व्यवच्छेदक लक्षण मानले जाते. कथात्म साहित्यात श्रोत्याला किंवा वाचकांना जे काही कथन केले जाते, त्याला 'कथा' असे म्हणता येईल. तर या कथेत 'काय' सांगितले जाते (कथात्मता) व 'कसे' सांगितले जाते (कथनात्मता) यास विशेष महत्त्व असते. कथेतील कथानक, पात्र, वातावरण, कथनपद्धती व भाषा अशा घटकांतून कथात्म साहित्याचे एकजिनसी, सेंद्रिय स्वरूपाचा रूपबंध प्राप्त होत असतो.

कथा, कादंबरी, महाकाव्य यांचा कथात्म साहित्यात अंतर्भाव होतो. परंतु कथा व कादंबरी हे प्रकार गद्याच्या वापरामुळे महाकाव्याहून वेगळे ठरतात. अगदी कथा व कादंबरी या दोन्ही साहित्यप्रकारात 'कथात्मता' हा घटक सामान्य (common) असला तरी त्याचे स्वरूप वेगवेगळे आहे. कादंबरीचा आवाका मोठा असल्याने अनेकविधता, व्यामिश्रता बघायला मिळते. तर तुलनेत कथेचे रचनेचे एककेंद्रियत्व अधिक ठळकपणे जाणवते. म्हणजेच प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे लघुत्तम घटक वेगवेगळे असतात व त्यांच्या संयोजनामागील तत्त्वे साहित्यप्रकारानुसार वेगवेगळी असतात.

कथनरूपाचा लघुत्तम घटक 'घटना' हा असतो. घटना नेहमीच काळामध्ये घडत असतात. घटनांमध्ये पात्रेही असतात. प्रत्येक पात्राचे स्वभावविशेष वेगवेगळे असतात. घटना व पात्रे यांतून कथनरूपाची एक पातळी निर्माण होते. ही पातळी कथनरूपाच्या निवेदकाने केलेल्या निवेदनातून वाचकासमोर सादर होत असते. त्यातून निवेदनाची पातळी निर्माण होते. कथेचे कथन कसे केले जात आहे, कथनरूपाचा निवेदक कोण आहे, तो कोणत्या प्रकारे निवेदन करतो आहे, त्याच्या निवेदनातून (कथनातून) कोणकोणती कार्ये साधली जात आहेत, निवेदनाच्या विशिष्ट प्रकाराने कथनरूपातून दिल्या जाणाऱ्या माहितीवर काही नियंत्रणे येतात काय अशा प्रश्नांच्या अनुषंगाने आपण कथनाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांचा अभ्यास करायचा आहे. त्यासाठी आवश्यकतेनुसार मराठी कथात्मक साहित्यातील काही कथनरूपांची उदाहरणेही बघूयात.

अ) कथनाच्या विविध तऱ्हा :

कथात्मक साहित्याच्या रूपबंधाचा लघुत्तम घटक 'घटना' हाच आहे हे आपण मघाशी लक्षात घेतले. घटना प्राकृतिक किंवा मानसिक स्वरूपाच्या असतात. कथेतील व्यक्ती (पात्रे) विशिष्ट स्थळी, विशिष्ट काळात या घटना घडवित असतात. या घटनांच्या घडणीतून पात्रेही वाढत व घडत जातात. घटनांतून पात्रांचे नवीन हेतू, इच्छा, आकांक्षा प्रतिबिंबित झालेल्या असतात. या घटनांच्या प्रवाहातून लेखकाला अभिप्रेत असलेला जीवनजाणिवेचा आणि मूल्यमानाचा दृष्टिकोण मांडायचा असतो. कथन करणाऱ्या निवेदकाद्वारे लेखक आपल्या कथेला हेतूनुसार व जीवन दृष्टीनुसार, घटनाप्रवाहाला विशिष्ट दिशा, गती, वळण व वजन देत असतो. अर्थातच निवेदनाच्या या कथा हेतूमागे लेखकाचा व्यापक मूल्यभाव व कलाहेतू अंतःस्थपणे कार्यरत असतो. लेखकच आपल्या गरजेनुसार व मूल्यभावानुसार निवेदक, पात्रे, घटना आदि घटकांना एकात्म, संघटित करित असतो. या सर्व मांडणीमागे लेखकाचा कलाहेतू व मूल्यभाव कार्यरत असतो. कलावंत या नात्याने लेखक सर्जनशील कल्पनाशक्ती पणाला लावून एकप्रकारे सभोवतीचे विश्व, विश्वातील माणूस, तसेच स्वतःशी आणि स्वतःमधील विश्वाशी एकप्रकारे संबंध प्रस्थापित करतो. 'श्रेष्ठ लेखक कला-प्रतिमेच्या निर्मितीत विश्वाला व स्वतःला अर्थ देत असतो. या सर्जनशील देवघेवीतच त्याला मानवी अस्तित्वाचे भान येते' असे गंगाधर पाटील यांनी स्पष्ट केले आहे.

कथन किंवा निवेदन म्हणजे घडलेल्या घटनेबद्दल, ती घटना ऐकणाऱ्याच्या मनासमोर उभी राहावी म्हणून केलेली सांगण्याची धडपड. कथनाच्या क्रियेमध्ये प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने निवेदक हजर असतो. कथनाची क्रिया ही मूलतः भाषिक क्रिया असते. कथा आणि कथेतील घटना यांचे स्वरूप मूलतः भाषिक असतेच असे नाही. त्यांना भाषिक रूप कथनाच्या क्रियेमुळे प्राप्त होते हे लक्षात घेतले पाहिजे. वाचकाला कथा प्रत्यक्ष उपलब्ध नसते तर प्रत्यक्षात उपलब्ध असलेल्या कथनात्म साहित्यकृतीच्या संहितेमधून वाचक ती पुनर्रचित करित असतो. एखादा कोकिळ पक्षी झाडावर बसून गातो आहे ही सामान्य गोष्ट झाली. पण तो पक्षी वसंत ऋतू आला म्हणून गात नाही, तर तिची परमसखी त्याला सोडून गेली म्हणून तो आर्त स्वरात वियोगाने गातो आहे; असा कार्यकारणभाव उलगडला की मग कथानकाला बांधणारे एक सूत्र उलगडत जाते. मग या कथेतील कथानक विशिष्ट कालक्रमाने घटनांचा एक पट लेखक मांडत राहतो. वाचकाला झाडावर बसून गाणाऱ्या पक्ष्याच्या दुःखाविषयी एक वेगळी ओढ वाटू लागते. लेखक त्या अनुषंगाने कालानुक्रम आणि कार्यकारणसंबंध यांचे सूत्र मनातल्या मनात जुळवून कथन करू लागतो. कथनाच्या ओघात घटना सतत पुढे झेपावत राहतात. कोकिळ पक्ष्याच्या झाडावर बसून गाण्याच्या घटनेची अर्थपूर्णता त्या घटनेच्या पुढे येणाऱ्या घटनेवर अवलंबून असते. म्हणजेच कथा आणि कथन यांच्या परस्परसंबंधांतून कथनात्म साहित्यकृतीला तिचा आकार प्राप्त होतो.

याचाच अर्थ असा, कथा वाचकाला भाषिक स्वरूपात उपलब्ध नसते. भाषिक स्वरूपात उपलब्ध असते ती कथनाच्या प्रक्रियेमुळे निर्माण झालेली संहिता. तिच्यातून कथेचे अमूर्तीकरण

करताना वाचक संहितेच्या भाषिक आविष्करामधून गाळून घेऊन कथेची पुनर्रचना करीत असतो. त्यामुळे कथेचा ओढा भाषेपलीकडे जातो, तर कथनाची क्रिया तिला सतत भाषेच्या प्रदेशात खेचून आणण्याचा प्रयत्न करत असते. भाषेपलीकडे जाण्याचा कथेचा प्रयत्न आणि कथनाचे अपरिहार्य भाषिक रूप, यांच्या ताणांमधून वाचकाच्या अनुभवातील कथनात्म साहित्यकृतीचा आकार सिद्ध होत असतो. कथेमध्ये आकार धारण करण्याची संभाव्य क्षमता असते आणि कथनाने तो प्राप्त करून दिलेला असतो. कथेचे कालदृष्ट्या एकरेषीय अस्तित्व कथनामधून साकार होताना, काळाच्या मोडणीच्या अनंत क्षमता सुचवत राहते. वाचकाच्या संहितेच्या अनुभवात कथनाच्या क्रियेमुळे निर्माण झालेला आकार कथेच्या अस्तित्वामुळे सतत विचलित होत राहतो. उलट या सततच्या विचलनाला कथेमुळे एक स्थिर बैठकही प्राप्त झालेली असते. स्थैर्यविचलनाच्या या खेळातून कथनात्म साहित्यकृती आपला परिणाम साधत असते. (हरिश्चंद्र थोरात/कादंबरी : एक साहित्यप्रकार)

कथनात्मक साहित्य लिहिणारा लेखक विशिष्ट मूल्यसमष्टीवर आधारलेले एक जग निर्माण करतो हे आपण बघितले. आता आपणास लेखक कथनाचे विविध प्रकार हाताळून, कथात्मक साहित्याला विविध परिमाणे प्राप्त करून देण्याचा कसा प्रयत्न करतो याचा परामर्श घ्यायचा आहे. अगदी प्राथमिक पातळीवर आपणांस कथनाचे (ज्याला आपण निवेदन असेही म्हणू शकतो) दोन प्रकार सांगता येतील. कथेतील पात्र कथा सांगण्याचे कार्य करते, हा पहिला प्रकार. अशाप्रकारच्या निवेदकाला 'कथांतर्गत निवेदक' असे म्हटले जाते. तर दुसऱ्या प्रकारात निवेदक कथेतील पात्र नसतो, कथेच्या बाहेरून तो कथेचे निवेदन करीत असतो. या दुसऱ्या प्रकाराला 'कथाबाह्य निवेदक' असे म्हटले जाते. अनेकवेळा कथांतर्गत निवेदनासाठी प्रथम पुरुषी निवेदन तर कथाबाह्य निवेदनासाठी तृतीय पुरुषी निवेदन असेही म्हटले जाते.

जेरार्द जेने यांनी 'नॅरेटिव डिस्कोर्स' (१९७२) या ग्रंथात कथनकर्त्याचे (निवेदकाचे) तीन प्रकार केले आहेत :

१. स्वतःच्या कथनातून कथकाची अनुपस्थिती.
२. कथनाच्या आत कथकाने असणे, कथेचे प्रथम पुरुषी निवेदन.
३. कथनाच्या आत कथक आहे आणि तोच मुख्य पात्रही आहे.

कथनात्मक साहित्याच्या बाबतीत प्रथमदर्शनीच जाणवणारी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे महाकाव्याचे कथन नेहमी तृतीयपुरुषी असते. तर कादंबरी आणि कथा यांचे कथन केवळ तृतीयपुरुषीच नव्हे तर प्रथमपुरुषी कथनामधूनही अवतरते. तृतीयपुरुषी कथन ही पारंपरिक कथनपद्धती, आणि या कथनपद्धतीवर अनेक संस्कार करून कथा-कादंबरी या प्रकारांनी वेगवेगळ्या कथनपद्धती विकसित केल्या.

कथा आणि कथन यांच्यामधील संबंध स्पष्ट करताना हरिश्चंद्र थोरात म्हणतात, कथा हा घटनांचा क्रम असतो, तर कथन ही घटना सांगण्याची कृती असते. कथेला अनेक घटनांची अपेक्षा

असते, तर कथन केवळ एकाच घटनेचेही असू शकते. कथेतील प्रत्येक घटनेला पुढील घटनेची आस असते. म्हणजेच ती भविष्यकाळाकडे झेपावत असते. तर कथनाच्या क्रियेमुळे संहितेतील घटना कथनवर्तमानाकडून भूतकाळाकडे झेपावत असते. याचा अर्थ असा की वाचनाच्या क्रियेशी संबंधित असलेली कथेची पुनर्रचना वर्तमानकाळ-भविष्यकाळ अशी दिशा सुचवली जाते. (हरिश्चंद्र थोरात/कादंबरी : एक साहित्यप्रकार) कथनातून विशिष्ट साहित्यकृती, ती कोणत्याही साहित्यप्रकारातील असो, एका कल्पित जगाची उभारणी करत असते. प्रत्यक्षातील जगाशी या कल्पित जगाचे फार मोठ्या प्रमाणात साम्य असू शकते. मात्र कथन असलेला प्रत्येक साहित्यप्रकार जगाची उभारणी वेगवेगळ्या प्रकाराने करतो. त्यामुळे या जगाची वैशिष्ट्ये, व्याप, स्वरूप वेगवेगळी होतात.

कांही प्रातिनिधिक कथा-कादंबरीतील उताऱ्यांच्या आधारे आपणास वेगवेगळ्या कथनपद्धतींचा विचार करता येईल. त्यामधून आपणास १) कथानक कसे तयार होते व २) कथेचा मुळ गुण (Fictionality) कथानकात कशाप्रकारे येतो हे अभ्यासता येईल.

आता पुढील उतारा वाचा.

दीडदमडीना लायब्रीत म्हणजे उदाहरणार्थ : पहिल्यांदा उदाहरणार्थवाल्याची 'बिढार' कादंबरीच हातात आलेली..... तो त्याची मनातल्या मनात फ्रेम करत राहिलेला. आजवर जे जे वाचलं त्याहून हे कायतरी एकदम जोरदार आहे असं वाटताना ह्याची प्रतिमा कशी असेल? तो कसा दिसत असेल? तो राहतो कुठे? अशा प्रश्नांची भेंडोळी बऱ्याच दिवस वेटावून राहिलेली. 'बिढार', पॉप्युलर प्रकाशन, पहिल्यांदाच असली नावं त्याच्या वाचनात आलेली. नाव उदाहरणार्थवाला. स्वतःच्या एकंदर परिघाविषयी आपल्या भाषेतली कादंबरी, नायकाचं नाव चांगदेव पाटील, वाचताना हे थोडं हटके आहे असं त्याला जाणवत राहिलेलं. आजवर जे जे वाचनात आलं व आपला साला फालतूचा वेळ गेला असं वाटताना पादतापादता शिकवायचं कसं हेही शिकलो ह्या ओळीने दीडदमडीनाचा जीव खायला सुरुवात केलेली.

वयाच्या त्याच्या विसाव्या वर्षी अशी कादंबरी हातात आलेली. मेंदू तर त्याचा सगळा लफडेवाला माल वाचून रापलेला. गंजलेल्या भागावर ब्रश फिरवून पॉलीशिंग करावं अशी परिस्थिती निर्माण झालेली. मायला असंही कुणी लिहू शकतो थेट व दीडदमडीना साला गावात, एकदम कोपच्यात. जेथे लिखाण, साहित्य, संगीत, कला इ. बाबी करणं म्हणजे सामाजिक गुन्हा.

कविता लिहितो का रे? समोरच्याच्या चेहऱ्यावर बाष्कळ हास्य पसरायचं. काय मिळते रे त्यातून म्हणजे मानधन वगैरे. म्हणजे त्याला असं मनायचं असतं का त्यातून काय निष्पन्न होतं? कोणाचं काय तुम्ही त्यातून वाकडं करणार आहात? त्याचं आगाशी हे गाव कपडा मार्केटसाठी एकेकाळचं प्रसिद्ध, त्याची आजी म्हणायची, अर्नाळाच्या किनाऱ्यावर पाकिस्तानातून खायची पानं यायची. इथला माणूस एकदम ओरिजिनल शेतकरी. मोलमजुरी व फुलं व फळं विक्री करून पोट

भरणारा. गावात सब्बन बारा बलुतेदार कोण सोनार, कोण चांभार, वा कोण दर्जी, कोण स्टोव्ह रिपेअर करणारा, कोण घरच्या घरी देशी दारू बनवणारा, अशा ह्या सगळ्या झमेल्यात दीडदमडीना लिहिण्याची अधूनमधून सुरसुरी असलेला. काय लिहायचं? कसं लिहायचं? काय वाचायचं? कोणाला विचारायचं? कोण आपला डॉन व परवरदिगार असेल? अशा बऱ्यावाईट प्रश्नांनी पछाडलेला.

हा उदाहरणार्थवाला आपल्याला कधी भेटेल का? म्हणजे याचि देही याचि डोळा त्याला आपण पाहू शकू का? भेटल्यावर काय करायचं? पायाबिया पडायचं का? हळूहळू वय वाढत जाताना, वाचनशक्ती वाढत जाताना, नंतर कोणीतरी म्हटलं हा कोणाला जास्त भाव देत नाही. भलेभले लोक म्हणे टरकून असतात. ते म्हणले तुला देशीवाद माहीत आहे का? मी म्हणलं नाही रे? समाजवाद वगैरे फालतूचं माहीत होतं. त्याच्या गावात दारू पण बऱ्यापैकी मिळायची. म्हटलं देशीवाद म्हणजे नाही माहीत. समोरचा हसला, म्हणला तुम एकदम पांडू है रे. (पांडू म्हणजे पुन्हा आपले उदाहरणार्थवाले पांडुरंग सांगवीकर की काय?) भेजा आऊट. नंतर समजलं देशी म्हणजे आपल्या मातीतलं. म्हणजे शेणाबरोबर माती असलेलं. पाळंमुळं, संस्कार, मूल्यं व काय-काय. सगळं आपल्या भवताली घडणारं. नो विदेशी माल. एकदम महात्मा गांधी आठवले. इतिहासाच्या पुस्तकातलं पोस्टर आठवलं. सायमन गो बॅक. विदेशी कपड्यांची होळी वगैरे. म्हणजे आपण लिंवतो ते देशी की विदेशी. की इथूनतिथून केलेली थोडी-थोडी उचलेगिरी.

एकदम कुणीतरी नंतर म्हटलं तू त्यांची 'कोसला' वाचली का रे. मग वाच. पण कोठून मिळवावी? गावच्या लायब्रीत तर सगळा कचरा माल. 'कोसला' म्हणजे काय ते पण समजलं नाही. आपण तर साले एकदम गाववाले येडूगांडू. शेवटी अभ्यंकरसरांच्या घरात सापडली. 'कोसला'. पिवळी पडलेली पानं. उदाहरणार्थ आज मी इतक्या वयाचा आहे म्हणून. म्हणजे 'दिवार' पिकचरमधला अभिताभ बच्चनच त्याला आठवला, 'मैं आज भी फेके हुए पैसे नहीं उठाता नारंग' म्हणून एकदम सुममध्ये बोलणारा. समोरच्याला घाबरवणारा.

उदाहरणार्थवाला असं का बोल्ला एकदम सुरुवातीलाच मी अमूक एक वयाचा म्हणून? सगळ्या गोष्टी वयातच लपलेल्या असतात. जसं जसं वय होत जातं तशी आपली सगळी भांडीकुंडी रस्त्यावर आलेली असतात. आपलं नाणं खणखणीत हाय की नाय ह्याची शहानिशा होत असावी. मस्त वाटलं.

(दीड दमडीना/ वर्जेश ईश्वरलाल सोलंकी)

'दीडदमडीना' यातील हा थोडासा भाग आपण वाचला. यातून आपल्या लक्षात आले असेल की, या कथानकात एका गर्भित/दडलेल्या लेखकाचा आवाज जाणवत राहतो. हा उतारा प्रत्यक्ष लेखकच आपणास सांगतो आहे अशाप्रकारची त्याची उपस्थिती जाणवत राहते. ह्या दडलेल्या लेखकाचा खऱ्याखुऱ्या (Actual) लेखकाशी संबंध असला तरी तो पूर्णपणे त्या कल्पित साहित्यकृतीचा एक भाग असतो आणि साहित्यकृतीच्या लेखनप्रक्रियेतून त्याचे अस्तित्व हळूहळू

आकार घेत असते. प्रत्येक कथनात्मक साहित्यकृतीतील गर्भित किंवा दडून राहिलेला लेखक हा त्या त्या कथनात्मक प्रकृतीशी अनुरूप व सुसंवादी अशी मूल्यदृष्टी, कलादृष्टी व भूमिका धारण करित असतो. प्रत्येक संहितेमागे प्रत्यक्ष लेखक व संहितेत गर्भित लेखक असतो. वेगवेगळ्या संहिता लिहिणारा प्रत्यक्ष लेखक एकच असला तरी प्रत्येक संहितेतील गर्भित लेखक (अध्याहत लेखक) हा संहितेगणिक वेगवेगळ्या प्रवृत्तीचा असू शकतो. कथनाच्या क्रियेमध्ये प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रीतीने हजर असणारा निवेदक हे एकप्रकारे गर्भित लेखकाचेच रूप असते.

सामान्यतः कथा सांगण्यासाठी लेखक निवेदकाचे एक पात्र निर्माण करतो. त्या निवेदकपात्राच्या विशिष्ट दृष्टिकोणातून वाचकाला कथा सांगत असतो. निवेदक पात्राच्या या दृष्टिकोणातून कथेतली विविध घटकांची विशिष्ट रितीने संघटना करत असतो. निवेदनातील दृष्टिकोणाच्या अनुषंगाने कथा निवेदकाचे प्रथम पुरुषी व तृतीय पुरुषी किंवा निवेदक हे कथेतील एक पात्र असते. प्रस्तुत उताऱ्यातील निवेदक हा तृतीय पुरुषी असला तरी हा निवेदक सर्वज्ञ, सर्वसाक्षी असल्यासारखा वागत नाही. तो कथेत घडणाऱ्या घटनांचा एक सामान्य निरीक्षक असल्यासारखा वागतो. 'दीडदमडीना' या पात्राच्या मनःस्थितीचा, त्याच्या कृतीचा अर्थ शोधण्यासाठी अर्थविवरण मांडतो. या विवरणामागे निश्चित स्वरूपाचे नैतिक मुल्यांचे अधिष्ठान असते. आता प्रथम पुरुषी निवेदनाचे हे एक वेगळे उदाहरण अभ्यासा.

मंगळवार. पेठ बंद. उधारीची लिस्ट. एकदा नजर फिरवा. मग रस्ता ठरवा. सुटी कसली. जास्तीचा वणवा. गाडी पुसून ठेवली. पोटात कायतरी ढकलायचं. म्हणजे बाहेर पडाय रिकामी. ताटावर बसणार एवढ्यात कोणकेऱ्याचा म्हवणा दारात दत्त. बायकोची शिर ठणकलीच. तिनं धाकट्या पोरावर राग काढाय सुरवात केली. पण पोरं आता मोठी झालेत. त्यानं उलटा तिचाच गिन्ज काढाय सुरवात केली. अशाच पावण्याला आत बसवलं. पाणी दिलं. बायको चहा करण्याची शक्यता नव्हती. तर कोणकेरीचा म्हवणा सांगाय लागला. मुंबईची ट्रिप वाया गेली. त्या सोसायटीत धरणगुत्ती कोण नाहीच. असा खोटा पत्ता का दिला तुम्ही? त्याचा उलटा सवाल. झालं का किंग्याण. म्हटलं, बाबा, दुकानात पोस्टाच्या शिक्क्याचा लखोटा आहे. देतो चल. तर तो बाहेरच पडला. दुकानाच्या चाव्या घ्याव्यात म्हणून आत गेलो. वाढल्याचं ताट सोडून चाल्ला कुठं? त्यास्नी न्हाई येळ काळ. म्हणतच ती बाहेर आली. दारात कोणकेऱ्याचा म्हवणा. त्याला म्हणाली, सारखं सारखं येऊन तुमी आमचं डोस्कं फिरवू नगोसा. तुमचं सामान काय हाय ते आजच्या आज घेऊन जायचं. तिला तशीच आत ढकलली. गाडीला किक मारली. तिचा आवाज, गाडीच्या आवाजात मिसळून गेला. दुकान उघडून लखोटा त्याच्या हातात ठेवला. पारखून पारखून पत्ता बघून तो म्हणाला, हे पत्र तुमच्या पत्यावर आलंच कसं? काय सांगणार. म्हणजे त्याच्या डोक्यात काय तरी चाललंय. त्याची समजूत काढायचा प्रयत्न केला. तर तो लखोटा घेऊन तरातरा चालाय लागला. त्याच्या पाठीमागून पळालो. तो काहीच ऐकायला तयार नव्हता. फक्त म्हणाला, लोक म्हणत्यात तेच आता खरं वाटाय लागलंय. लोक काय म्हणत्यात हे मात्र त्यानं सांगितलं नाही. तो स्टॅण्डवर लागलेल्या गाडीत बसला. मी

त्याच्याकडं पाहातच राहिलो. च्या आयला, म्हणजे हे वेगळंच चाललंय काय तरी. पुन्हा डोक्यात गिरमिट. बायकोच बरोबर. आपण च्युते. कोण कोणकेरी. नस्ती आफत. आलेले फोटो फाडून टाकले असते. कुणी विचारलं असतं? आपलीच मस्ती. दुसरं काय. जेवणावरची वासनाच उडाली. दुकान उघडं टाकून तसंच बसून राहिलो. किती तर वेळ.

मरणाची पळापळ. माल भरायचा. उधारी गोळा करायची. बँकेत चक्कर. असं सगळं. तरी कोणकेच्या अधनं-मधनं घुसायचाच डोक्यात. त्याच्या म्हणण्यानं चांगलंच सुन्न केलं होतं डोकं. पण बोलायचं कुणाजवळ आणि बोलायचं काय? होईल ते बघू. आपण तर काय करणार? असा एक एक दिवस ढकलताना एके दिवशी पिटक्या धावतच आला. दिपूशेठ, तुमचा घात झाला. तो इतका धास्तावलेला की माझ्या पापण्या फिरल्या. त्याला शांत केला. म्हणाला, तुमच्यावर ३०२, ३०३ टाकली कोणकेरीच्या बायकोनं. च्या आयला, माझ्यावरच खुनाचा गुन्हा. तळपायाची आग मस्तकाला. गेण्याला म्हटलं, सांभाळ दुकान. गाठलं काश्या नडदगल्लीचं घर. तर तो देशपांडे गल्लीला ऑफिसात. पटकन धाकट्याला फोन केला. तोही देशपांडेच्या ऑफिसात हजर. सगळी कथा देशपांडे वकिलाच्या कानावर घातली. तर अर्धी गोष्ट वकिलाला तोंडपाठ. म्हणाला, ते म्हणतात म्हणून कोण खुनी ठरतो का? आनी याला पुरावा काय? पहिलं पोलिसातून काय कळतंय बघू. नंतर ठरवू. तोवर नाही सापडायचं पोलिसाच्या हाताला. जिल्हा कोर्ट. इलाज नाही. पण तो मेलाय हे तरी नक्की का? वकिलाचा प्रश्न.

पण तो जिवंत आहे, याला पुरावा नाही.

म्हणजे मेला असं होत नाही. लापता. धाकट्यानं पोलिसठाणं गाठलं. त्यानं माहिती आणली. त्याला लापता करण्यात हात असल्याचा संशय. खून झाला असावा असा संशय. च्या आयला सगळा संशयच संशय. पोलीस काढणार पैसे. वकील काढणार पैसे. वकील म्हणाला, घाबरू नको. तोवर वडील, बावकी गावाहून हजर. सगळी सूत्रं निवृत्त ग्रामसेवक पिताजींच्या हातात. टाळकं बेदम सरकलेलं. कोणकेरीच्या बायकोच्या नरडीचा घोट घ्यावा. उपयोग काय? तिच्या डोक्यात हे भरवलं असलं कोण? हजार मुंग्या. वकिलानं सांगितलं, फरार व्हायचं. निवृत्त ग्रामसेवक पिताजी म्हणाले, ती व्यवस्था झाली. पुढं सांगा.

जामिनासाठी अर्ज. याला पहिलं हालवा.

(ब-बळीचा/राजन गवस)

पहिल्या उदाहरणात तृतीय पुरुषी निवेदन असले, तरी त्यातून आत्मकथनात्मक निवेदनाचा प्रत्यय येत होता. आताच्या या 'ब-बळीचा' या कादंबरीतील उताऱ्यात प्रथम पुरुषी निवेदन आहे. पण यातील आत्मनिवेदन करणारे पात्र स्वतःच कथनपवित्रा घेते, जे घडले ते ते निवडून तपशीलवार सांगते. या गोष्टीमुळे कादंबरीचा निवेदक आणि पर्यायाने कथनही अधिक व्यामिश्र होत जाते. निवेदकाच्या विशिष्ट प्रकृतीचा परिणाम कादंबरीच्या कथनावरही प्रभाव टाकतो. प्रथम पुरुषी निवेदन

असूनही या कथनातील पात्राकडे स्वतः निवेदक अत्यंत तटस्थतेने बघतो. कथेपासून फटकून वागणारे पात्र अशाप्रकारची कथानकाची आणि कथनाची योजना लेखकाने जाणीवपूर्वक केली आहे. कथनात्मकतेचे हे तिसरे उदाहरण बघा.

तर वाचकहो, लेखकाचं सोडा, मीच इतका एक्साय्ट झालोय ना! मला वाटतं, मला कादंबरी दिसू लागलीय. मला लगेचच काहीतरी हालचाल करायला हवीय. हे जे काहीतरी गवसलंय चिमटीत, ते लगेचच कागदावर उतरायला हवं आहे!

सुरुवातीच्या गोष्टीनंतरचा एपिसोड-

तर आता कादंबरीची सुरुवात कशी करावी, हा किमान आपल्या पुढला तरी प्रश्न नाहीये. सुरुवात तर होऊनच गेलीय. आपल्याला कळण्याआधीच किंवा आपण अमुक असं काही ठरवण्याआधीच. एकाअर्थी तेही काही वाइट म्हणता यायचं नाही.

जत्रेतलं दशावतारी नाटक पाहताना माझ्या मनात कादंबरी नव्हती. पण नव्हती असं तरी कसं म्हणावं? ती खोलवर आत कुठेतरी नक्कीच असू शकते. म्हणूनच असेल कदाचित, धयकाल्यातला संकासुराचा प्रवेश बघत असताना अनपेक्षितपणे आपल्याला कादंबरीच्या मांडणीविषयी काहीतरी जाणवलं. सुरुवात कशी करावी हाही प्रश्न त्यासोबत आपसूकच मिटला होता. जणू या अशा प्रारंभासाठीच आपण इतके दिवस अडून राहिलो होतो. कादंबरी पुढे सरकत नव्हती. आता असं काय झालं अचानक, काय दिव्य भास झाला क्षणात, की जो आपल्याला पकडता आला आकाची हाक कानी येण्याआधी?

संकासुराच्या खेळाने यासोबतच आणखी एक चांगली जाणीव करून दिली होती. आपण भूतकाळ मांडत असलो आणि त्याच वेळी त्या भूतकाळाची पडछाया असलेल्या वर्तमानकाळातही वावरत असतो. वर्तमानातल्या जगण्याचा विसर पडू न देता आपण संकासुराच्या पात्राप्रमाणे पुन्हा आपल्या लेखकाच्या भूमिकेत शिरत असतो. मला माझ्या वर्तमानकाळाच्या काही एका मर्यादित तुकड्याचा कादंबरीतून धांडोळा घ्यायचाय. या चिमूटभर तुकड्याला जशी माझ्या भवतालची सामाजिक वा राजकीय उलथापालथ चिकटलेली असू शकते, तशीच माझ्या व्यक्तिगत जगण्यातील खळबळही डसलेली असेलच. या खळबळीचा भले बाहेरच्या पडझडीवर, उलथापालथीवर अगदीच किरकोळ परिणाम होणार असेल, कादंबरीच्या निर्मितीप्रक्रियेशी किंवा त्यातल्या आशयाशी त्याचा काही संबंधही नसेल; तरीपण एका सामान्य नागरिकाच्या दृष्टिकोनातून या एवढ्या काळातील निर्मिकाची मनोवस्था प्रतिक्रियेदाखल थोडीफार तरी त्यात उमटेलच ना!

- तर आता लिहिताना या अंगानेही सगळ्याचा विचार करता येणं शक्य होतं.

पण आता माझ्यासमोर दुसरेच काही प्रश्न आहेत. तेही तितकेच महत्त्वाचे आहेत. विशेषतः माझ्यासारख्या पहिल्यांदाच कादंबरी लिहू घेतलेल्या कवीच्या दृष्टीने ते महत्त्वाचे ठरू शकतात.

सगळंच पहिल्यापासून सांगायचं झालं तर, एक म्हणजे इतकं दीर्घ लिखाण करताना मला माझं 'कवी असणं' तात्पुरतं तरी बाजूला ठेवावं लागणाराय; आणि हेच मला शक्य होत नाहीये. गेल्या चारपाच वर्षांपासून मी गंभीरपणे यातनं बाहेर पडण्याची नि कादंबरी लिहिण्याचा प्रयत्न करतोय; पण ना मी कविता बाजूला सारू शकलोय, ना नीटपणे गद्य लिहू शकलोय. प्रत्येक वेळी नाना शक्यतांनिशी खुणावणारी कविताच अधिकाधिक खुलेपणानं भिडत राहिलीय. बऱ्याचदा तर जे मी कादंबरीतून सांगायचं मनात योजतोय, जुळवाजुळव करतोय, तेच कवितेतही कोंबू पाहतोय की काय, असंही वाटत राहिलंय. त्यामुळे आता तर, कवितेसारखंच आशयाच्या अनेकानेक शक्यता मांडणारं गद्य कादंबरीच्या रूपात मांडून पाहणंच आपल्याला करावं लागेल की काय, असंच सारखं मनात यायला लागलंय. मला काही माझी कविता किंवा माझं कवी असणं वगैरे विसर्जित नाही करायचंय कायमसाठी. तसं तर ते करताही यायचं नाही. कवी म्हणून जगत असणं हे आता आपल्या एकूणच व्यक्तिमत्त्वाचा भाग बनून गेल्याने ते कदाचित आता अशक्य बनलं असावं. म्हणूनच ते फक्त तात्पुरतं बाजूला सारून मला या नव्या भूमिकेत शिरायचंय, लेखक असण्याच्या!

(चाळेगत/प्रवीण दशरथ बांदेकर)

प्रवीण बांदेकरांच्या 'चाळेगत' या कादंबरीत 'प्रवीण बांदेकर' या नावाचे एक लेखक पात्र आहे. त्याच्या वाट्याला आलेले जगणे कादंबरीच्या रूपात मांडण्याची धडपड हे कादंबरीच्या कथानकाचे मुख्य सूत्र आहे. या कादंबरीच्या निवेदनात निवेदनाच्या कृतीला सुस्पष्ट स्थान आहे. कोणताही लेखक कथात्मक साहित्यकृतीच्या निर्माण केलेल्या जगाच्या बाहेर राहत असतो आणि स्वतः मूक राहून बाहेरून सूत्रे हलवीत असतो. पण त्याच लेखकाचे जेव्हा त्या साहित्यकृतीतील एका पात्रात रूपांतर होते तेव्हा लेखक आणि निवेदक यांतील वेगळेपण संपवून जाते. कादंबरीच्या कल्पित जगात निवेदकाचे जे वास्तव्य असते अथवा त्यातील मूल्यव्यवस्थेशी निवेदक आतून जोडलेला असतो ही गोष्ट लेखकच 'पात्र' बनल्यामुळे नाहीशी होते.

अगदी प्राथमिक स्तरावर कथनात्मकतेच्या निवेदकाचे दोन प्रकार सांगता येतात. कथेमधील पात्र कथा सांगण्याचे कार्य करते. अशाप्रकारच्या निवेदकाला 'कथांतर्गत निवेदक' म्हणता येईल. अशाप्रकारचे निवेदन प्रथम पुरुषी असते. तर निवेदक कथेतील पात्र नसतो, कथेच्या बाहेरून तो कथेचे निवेदन करतो अशा प्रकारच्या निवेदकाला 'कथाबाह्य निवेदक' म्हणता येईल. असे निवेदन हे शक्यतो तृतीय पुरुषी असते. पण लेखक कथन अधिक आकर्षक होण्यासाठी भाषिक करामती करतो. त्याबरोबरच कथांतर्गत निवेदक आणि कथाबाह्य निवेदक यांची सरमिसळ करून निवेदनाचे/कथनाचे वेगवेगळ्या पद्धती मांडण्याचे प्रयोग करतो.

ब) घटना आणि पात्रविचार

कथनात्मक साहित्यात घटना हा अत्यंत महत्त्वाचा घटक आहे. कथनात 'घटना' काय काम करते? तर घटना ही लेखक, निवेदक व अन्य पात्रे यांच्या हेतूमधील व जीवनदृष्टीमधील देवघेव

स्पष्ट करीत असते. कथनातून लेखक, निवेदक आणि कथेतील पात्रे त्यांच्या त्यांच्या जीवनदृष्टीप्रमाणे प्रकट होत असतात. त्यामुळे कथनातून प्रकट होणारी घटना ही प्रत्यक्षातील घटनेसारखी घटना राहात नाही. ती घडलेली घटना होते. घटनेला विविध हेतूची आवरणे मिळत गेल्याने तिचे गुंतागुंतीच्या अनुभवात रूपांतर होते.

लेखकाला कथानक प्रवाही ठेवावे लागते. तरच वाचक त्याच्या संहितेकडे आकृष्ट होईल. त्यामुळे लेखक एका घटनेतून दुसरी, दुसरीतून तिसरी घटना अशी साखळी रचत जातो. वाचकाला खिळवून ठेवण्याचे कौशल्य लेखकाला प्राप्त करावे लागते. वरकरणी छोट्या आणि सामान्य वाटणाऱ्या घटनांची मांडणी लेखक कसा करतो व त्यांचा आवाका किती वाढवितो, यावरच कथनाची रोचकता ठरत असते. कथनामध्ये कथक काही घटना जाणीवपूर्वक वगळतो अथवा अध्याहृत ठेवतो. कथनाच्या गरजेनुसार घटनांची निवड आणि क्रम लेखक ठरवितो. उत्कंठा, हुरहूर व विस्मय अशा भावनांचा कल्लोळ साधून त्याला कथन आकर्षक बनवायचे असते. त्यासाठी तो कथनामध्ये योगायोगाच्या घटना, अनपेक्षित घडणाऱ्या घटना, कलाटणी देणाऱ्या घटना, कथेत उपकथानकांचा वापर, घटनांची चित्रदर्शी वर्णने अशांचा वापर कौशल्याने केला जातो. घटनांच्या मांडामांडीचे पुढील उदाहरण अभ्यासा-

पोट टम्म होऊन रात्रीतच दावणीचा बैल अचानक मेला. विषबाधा केली, की काय खाल्लं, की काय चावलं काहीच कळलं नाही. पाय खोडून खोडून त्यानं जीव सोडला होता. गल्लीभर आकांत झाला. चूल पेटवली नाही की कुणी आंघोळी केल्या नाहीत. बैल गाडीत भरला. रानात नेला. मोठा खड्डा खोदला. मीठ न नव्या कापडात रानात पुरला. आठवण म्हणून त्यावर एक झाड लावलं. दोन-तीन दिवस घर शांत होतं. चूलपण पेटवली नाही. हळूहळू सर्व कामं सुरू झाली. वडील एकाच बैलाला चारायला न्यायचे. सगळ्या रानातल्या कामांचा खोळंबा व्हायला लागला. महिनाभर कसा तरी लोटला आणि एके दिवशी वडील बाजारातून बैल घेऊन घरी आले. दारात आणला म्हणून तो पूजला. त्याला भाकर चारली. दावणीला बांधला. रात्री जेवायला बसल्यावर आईनं बैलाचा विषय काढला. कुणाचा आणला? कितीला आणला? पैशाचं काय केलं? गपचीप कसा आणला? आता त्या व्यापाऱ्याला दात पाडून द्यायचं का? यावर वडील काहीच म्हणाले नाहीत. माझं मी बघतो काय करायचं ती. तुमी काळजी करू नका. बैल नाही आणून खायचं काय हुतं? आता उगं डोकं खाऊ नकोस. पण बैलाच्या पैशावरनं घरात सहा महिने तरी कुरबुर सुरू होती. वडिलांनी पुन्हा शेतावर पैसे उचलले होते. सगळा आतबड्यातला व्यवहार होता. फायदा कुठंच दिसत नव्हता. प्रत्येक वर्ष तोट्यातच. मागचं वर्ष बरं म्हणायची वेळ दरवर्षी यायची. कसही केलं तरी शेती फायद्यात येत नव्हती. नाका-तोंडा-गांडीत माती जाईपर्यंत राबूनही वर्षभर खाण्यापुरती चंदीही गोळा होत नव्हती. पुन्हा आईचं रोज नव्यानं रोजगार शोधणं सुरूच होतं. अशातच कधीतरी आईचा दमा उद्भवला. दवाखाना करणं अशक्य होतं. अधनं-मधनं सरकारी दवाखान्यातनं गोळ्या-औषधं आणली जायची.

नाहीतर गावठी औषधावर सगळं चाललेलं असायचं. फरक पडत नव्हता, परंतु आई धीरानं तोंड देत होती.

गल्लीतच भावकीतली म्हातारी होती. केसांच्या पांढऱ्याशुभ्र बटा, चेहरा नुसता सुरकुत्यांनी भरून गेलेला. एकेकाळच्या ऐश्वर्याच्या खुणा तिच्या चेहऱ्यावर दिसायच्या. मोठेच्या मोठे कान, चेहऱ्याला शोभणारं नाक, भव्य कपाळ, अंगभर पदर, जरीकाठच्या चोळ्या, कायम डोकीवर पदर. आईला ती खूप आधार द्यायची. आजीची मैत्रीण असल्याकारणानं तिचा आमच्या घरावर खूप जीव होता. गोष्टींचा प्रचंड साठा असलेली ही बुद्धी गल्लीतल्या पोरसाठी पर्वणीच होती. त्याहीपेक्षा जास्त ती आईसाठी जिवाभावाची माऊली होती. रात्री-अपरात्री जर काही त्रास व्हायला लागला तर अंधारात बॅटरी किंवा कंदील घेऊन घरी यायची. रात्रभर आईला सोबत करायची.

या म्हाताऱ्या आनसाआजीनंही एकेवेळी घरावर राज्य केलेलं. पण नवऱ्याच्या मागं तिचं हाल सुरू झालं. दोन्ही लेकांची लग्न झाली. काही काळ आनंदानं राहिली. तिथंही भांड्याला भांडं लागत गेलं. घरफुटी झाली तशी हिच्या वनवासाची कहाणी सुरू झाली. नेमकं कुणाकडं खायचं हा प्रश्न तिला पडायचा. एखाद्या नातवाला ती घेऊन फिरायला लागली की दुसरी सून शिव्या द्यायची. नाकडोळं मोडायची. मग तिनं शिव्या देणारीच्या पोराला घेतलं की पहिली खुनसेपणा करायची. अशी ती दोन्हीकडनं टोलं खात राहिली. वय झालेलं असूनही कसला आजार तिच्याकडं फिरवला नव्हता. कारभारीपणा केल्यामुळं एक प्रकारचा टणकपणा आला होता. यामुळं तशी ती खमक्या बनली होती. ती सहजासहजी सुनास्नी मेचत नव्हती. सुनांचं आवाज वाढत गेलं तसे लेकांचं आवाज बंद होत गेलं; आणि मग आनसाआजी एकटी पडत गेली. यातनंच एकदा कळस झाला. धाकटी सून दोन दिवस सारखं तिला भांडत होती. ती गप्प बसली. शेवटी सहन होईना म्हणून आजी तिच्या लेकीकडं, तिला गावातच दिलं होतं म्हणून, गेली. तर ही धाकटी सून तिथंही जाऊन तिला भांडली. आख्खी गल्ली गोळा केली. मग मात्र आनसाआजीनं कंबर कसली. तावातावानं घरी आली. दोन्ही पोरान्नी बोलवून घेतलं न् तिथंच गल्लीच्या कडेला स्वतःसाठी कोपट करून घेतलं न् ती तिथं राहिली. स्वतः रानात कामाला जावू लागली. हातानं करून खावू लागली. दोघींच्या नाकावर टिच्चून ती ऐटीत राहू लागली. तसा दोघींचाही जळपळाट सुरू झाला.

(आगळ/ महेंद्र कदम)

कथनात्मक साहित्यातील घटना एखाद्या पोकळीत घडत नसतात हे आपल्याला या उदाहरणावरून लक्षात आले असेल. त्याप्रमाणेच कथनात प्रकटणारी पात्रेही अवकाशाच्या पोकळीत जगत नसतात. घटना व पात्रे यांचा परस्परसंबंध असतो. याचा अर्थ असा की, घटना या पात्रांच्या संदर्भात अर्थपूर्ण ठरत असतात. जगातील अनेक व्यवहार मानवी जीवनाच्या परस्पर क्रिया-प्रतिक्रिया रूप असतात. या क्रिया-प्रतिक्रियांच्या मागे मानवी वर्तन, विचार परंपरा कार्यरत असते. वेगवेगळ्या पात्रांचा परस्परांशी असलेल्या विविध स्तरांवरील नातेसंबंधांचा शोध लेखक घेत असतो. या पात्रांच्या

वैचारिक भूमिका, त्यांची जीवनदृष्टी यांचेही प्रकटीकरण तो करित असतो. त्या पात्रांच्या भोवतीचे सामाजिक वातावरण, त्यांतून सिद्ध होणारा मूल्यविचार, त्यांच्या भोवतीचे नैसर्गिक, सांस्कृतिक वातावरण यांच्यामुळे पात्रांच्या व्यक्तित्वाच्या जडणघडणीवर झालेला परिणाम अशा अंगांनी लेखक पात्रांचे मनोविश्व रेखाटण्यावर भर देतो.

कथनाला अनुरूप अशा व्यक्तिरेखांची योजना लेखकाने केलेली असते. त्यातही मुख्य पात्रे, गौण पात्रे, पूरक पात्रे अशी मांडणीही त्याने केलेली असते. पात्रांच्या लकबी, त्यांचे पोशाख, भाषिक वेगळेपण याविषयीही लेखकाने खूप विचार केलेला असतो. काही पात्रे स्थिर प्रकृतीच्या, तर काही पात्रे परिवर्तनशील प्रकृतीच्या असतात. मानवी स्वभावात असणाऱ्या सर्व भावभावना, त्यांचा समंजसपणा अथवा मुखपणा अशा सर्व स्वभाववैशिष्ट्यांसह पात्रांचे चित्रण होणे आवश्यक असते. पात्रांचे वर्तन हे ओढून ताणून आणलेले न वाटता नैसर्गिक वाटणे आवश्यक असते. तरच ही पात्रे अनुभवाला योग्य न्याय देऊ शकतील. अनेक पात्रे जशी मानवी असतात, तशीच अमानवीही असू शकतात. कधी एखादी निर्जीव वस्तू अथवा निसर्गातील अनेक गोष्टी या पात्र म्हणूनही प्रकटू शकतात.

कथनाच्या ओघात पात्रांचा चाललेला मनोव्यापार रेखाटण्याकडे लेखकाचा कल असतो. पात्रांचे बाह्य वर्तन रेखाटता रेखाटता त्यांची आंतरिक मनोवस्था लेखक टिपत असतो. पात्रांच्या मानसिक वर्तनाच्या टकरावांमधून संहितेला वैशिष्ट्यपूर्णता प्राप्त होत असते. कथात्मक साहित्यात पात्रचित्रण कसे केले जाते याविषयीचे पुढील उदाहरण अभ्यासा.

आमच्या आईला श्रीखंडाच्या वड्या फार चांगल्या करता येत असत. आईचा पाक कधी बिघडत नसे. वड्या खुसखुशीत सुंदर व्हावयाच्या. त्या वड्या करून देण्यासाठी आईला पुष्कळदा शेजारीपाजारी बोलावीत असत व आईही आनंदाने जात असे. दुसऱ्याच्या उपयोगी पडणे हा तर तिचा मोठा आनंद.

पार्वतीबाईची मुलगी वेणू माहेरी आली होती. पार्वतीबाई व आई यांची मैत्री होती. वेणू पुष्कळदा आमच्याकडे येत असे व आई तिला गाणी म्हणावयास लावी. एके दिवशी आई मला रागे भरली होती. त्या वेळेस वेणूने माझे डोळे पुसले होते. वेणू माझ्या मोठ्या बहिणीप्रमाणेच मला वाटे.

त्या दिवशी पार्वतीबाई आईला म्हणाल्या, “श्यामची आई! वेणू परवा सासरी जाणार. तिच्याबरोबर श्रीखंडाच्या वड्या देईन म्हणत्ये. तुम्ही याल का उद्या तिसऱ्या प्रहरी? तुम्ही कशा छान करता! तिच्या सासरी पाठवावयाच्या आहेत, तर चांगल्या झाल्या म्हणजे बरे आपले.”

माझी आई म्हणाली, “येईन हो. वेणू परवाच का जाणार? मला वाटले होते की, राहिल संक्रांतीपर्यंत. मलासुद्धा तिची करमणूक होती. यायची, गाणी म्हणून दाखवायची.”

पार्वतीबाई म्हणाल्या, “तिच्या सासरचे पत्र आले आहे, पाठवून द्या म्हणून. मुलगी एकदा सासरी गेली म्हणजे ती आपली थोडीच आहे! आली चार दिवस, पुष्कळ झाले. त्या कृष्णीला सासरची माणसे दोन वर्षे झाली, तरी माहेरी पाठवीत नाहीत. तिची आई त्या दिवशी रडली हो. त्यापेक्षा तर वेणूचे बरे ना? मग या हं उद्या. वेणूला तुम्हांला बोलवायला पाठवीन. जात्ये मी.”

आईने कुंकू लावले व पार्वतीबाई गेल्या. दुसऱ्या दिवशी दुपारची जेवणे झाली, परंतु आईला बरे वाटत नव्हते. उष्टी-खरकटी कशी तरी करून आई अंथरुणावर पडली. मी आईला विचारले, “आई, निजलीसशी?”

“श्याम! अंग दुखते आहे. जरा चेपतोस का?” आई म्हणाली. मी आईचे अंग चेपू लागलो. आईचे अंग कढत झाले होते. तिचे कपाळ मनस्वी दुखत होते.

मी मग बाहेर खेळावयास गेलो. इकडे वेणू आईला बोलवायला आली. आई निजली होती. “येता ना श्यामची आई, आई तुमची वाट पाहते आहे.” वेणू गोड वाणीने म्हणाली.

आई उठली. आई तिला म्हणाली, “जरा पडले, तो डोळा लागला. मी विसरल्ये नव्हत्ये. आता येणारच होत्ये. चल.”

आई वेणूकडे गेली व वड्या करू लागली. निरनिराळ्या गोष्टी त्यांच्या चालल्या होत्या. मी खेळून घरी आलो तो आई नाही. मी आईला शोधू लागलो. शेवटी वेणूताईकडे गेलो. मला अंगणात पाहताच, “काय, रे श्याम! आईला पाहावयास आलास वाटते? ये, तुझी आई माझ्यासाठी वड्या करिते आहे. मी उद्या सासरी जाणार आहे, श्याम.” वेणू मला बोलली.

मी म्हटले, “जाणार? मग माझे डोळे कोण पुसणार? आई रागावली, तर माझी बाजू कोण घेणार?” मला वेणू जाणार म्हणून वार्डट वाटले. “ये श्याम! आपण केशराची पुड करू. तू ते वेलदोडे नीस व त्याचे दाणे काढ.” वेणूच्या कामात मी मदत करू लागलो. वेणूने केशर खलले व मी सहाणेवर वेलदोड्याची पूड केली.

“श्याम! कशाला रे आलास?” आईने मला विचारले. आईच्या बोलण्याचा सूर ओळखून मी म्हटले, “मी काही वड्यांसाठी नाही आलो. वेणूताई! मी हावरा आहे का ग? त्या दिवशी तू मला खाऊ दिलास. मी मागितला होता का?”

वेणू म्हणाली, “श्याम! तू चांगला आहेस. श्यामची आई! श्यामला रागे भरत जाऊ नका.”

आई म्हणाली, “वेण्ये! अंग, मला का माया नाही? एखादे वेळेस रागावते. पण त्याच्या बऱ्यासाठीच. श्यामला जगाने नावे ठेवू नयेत, म्हणून मी त्याची आई एखाद्या वेळेस बोलते त्याला. तो चांगला आहे. परंतु आणखी चांगला व्हावा, असे मला वाटते. पार्वतीबाई, पाक झाला हो. पाहा, गोळी झाली.”

ताटात वड्या थापण्यात आल्या. आई केळीच्या पानाने भराभर थापीत होती. पाच मिनिटे गेल्यावर आईने वड्या पाडल्या व ती म्हणाली, “पार्वतीबाई, थोड्या वेळाने वड्या काढून घ्या, मी आता जाते.”

वेणू म्हणाली, “थांबा ना थोडा वेळ. तुमच्या हाताने सारे करून जा.” आईला नाही म्हणवेना. थोड्या वेळाने आईने कलथ्याने वड्या काढल्या. कशा सुंदर झाल्या होत्या! पार्वतीकाकूनी त्या डब्यात भरल्या. वेणूने एक वडी देवाला ठेवली व एक मला दिली. वेणूची आई म्हणाली, “श्याम, हे ताट खरवडून खा. घे.” मी वीराप्रमाणे पुढे सरसावलो व ताट खरवडून खाल्ले. पार्वतीबाईंनी आईच्या हातात चार वड्या ठेविल्या व आई कुंकू लावून घरी गेली.

मी वेणूकडेच बसलो होतो. “श्याम! तुझे सद्गाचे बटण तुटले आहे वाटते. सदरा काढून दे म्हणजे नीट लावून देत्ये.” वेणू म्हणाली. मी वेणूताईला सदरा काढून दिला. तिने फणरे काढले. बायका सुईदोरा वगैरे ज्या चंचीसारख्या पिशवीत ठेवतात, त्याला कोकणात फणरे म्हणतात. वेणूताईने गुंडी लावली व दुसऱ्या ठिकाणी फाटले होते, तेथेही शिवले. मी सदरा अंगात घातला. वेणूताई म्हणाली, “श्याम! चल, गुलबाक्षीची फुले तोडू व तुझ्या आईकडे घेऊन जाऊ.”

आम्ही फुले तोडली व आमच्या घरी घेऊन आलो. माझ्याबरोबर वेणूही आली होती. “श्यामची आई!” वेणूने हाक मारली. परंतु आई कोठे होती? ती विहिरीवर गेली होती, का गोठ्यात होती? ती अंथरुणावर होती. आम्ही एकदम आईजवळ आलो.

वेणू म्हणाली, “निजल्यातशा? बरे नाही वाटत का? चुलीजवळ बसून त्रास झाला का?” वेणूने आईच्या कपाळाला हात लावून पाहिले तो चटका बसला. “श्यामची आई! बराच आला आहे हो ताप!” ती खिन्नपणे म्हणाली.

मी म्हटले, “वेणूताई! आईला दुपारपासूनच बरे वाटत नव्हते. ती दुपारी निजली होती व मी तिचे अंग चेपीत होतो.”

वेणूने विचारले, “मी तुम्हांस बोलावण्यास आले होते तेव्हा तुम्हांला बरे नव्हते वाटत का? म्हणून का तुम्ही पडला होतात? मला काय माहीत? तुम्ही बोललासुद्धा नाही. श्यामची आई! अंगात ताप असताना का तुम्ही आलात व चुलीजवळ बसलात?”

आई म्हणाली, “वेणू! अगं, त्या वेळेस काही फार ताप नव्हता हो. अगं जरा कणकण करीत होते एवढेच. श्याम! जा बाळ, दिवा लाव, तिन्हीसांजा झाल्या.”

मी दिवा लावला व देवातुळशीला दाखविला आणि आईजवळ येऊन बसलो. वेणूला वाईट वाटत होते. ती गहिवरून म्हणाली, “श्यामची आई! तुम्ही अंगात ताप असता वड्या करावयास आलात म्हणून हा ताप वाढला. नसत्या वड्या झाल्या तर नसत्या. आईने कशा तरी केल्या असत्या. प्राणापेक्षा का वड्या जास्त आहेत?”

माझी आई प्रेमळपणे वेणूला म्हणाली, “अंग, अशा एवढ्याशा तापाने काय होते? वेणू, आम्हां बायकांना त्याचे काही वाटत नाही. अंगात ताप फणफणत असावा, कपाळ दुखत असावे, तरी धुण्याची मोट घेऊन ती आम्ही धुऊन आणतो. दहा माणसांचा स्वयंपाक करितो. असे मनाला लावून नको घेऊ. अमळशाने जरा घाम येईल व मी मोकळी होईन. जा आता तू घरी. आई तुझी वाट पाहत असेल.”

वेणू आईजवळ बसली. ती जाईना.

(श्यामची आई/ साने गुरूजी)

या छोट्या उतान्यातील श्याम, श्यामची आई, पार्वतीबाई आणि वेणू या चार पात्रांच्या स्वभावाचा परिचय होतो. लेखकाने या पात्रांच्या इच्छा, आकांक्षा, क्रिया-प्रतिक्रिया यांचे दर्शन घडवून ते खरेखुरे वाटावेत असा प्रयत्न केला आहे. स्त्रीचा सोशिकपणा प्रकट करताना लेखकाचा विशिष्ट दृष्टिकोन या पात्रांच्याद्वारा राबविला आहे हे आपल्या लक्षात येईल.

क) वातावरण

वातावरण हा कथार्थाच्या निर्मितीतील एक क्रियाशील घटक असतो. वातावरणाचे प्राथमिक स्वरूपाचे प्रयोजन म्हणजे कथनातील कथेसाठी एक कल्पित परिसर निर्माण करणे हे होय. कथानकाला वास्तवता, अस्सलपणा प्राप्त होण्यासाठी वातावरणनिर्मितीची गरज असते. कथेतील घटना, प्रसंग, पात्रांच्या हालचाली व जीवनहेतू यांना उठाव मिळण्यासाठी पार्श्वभूमीची गरज असते. ही गरज वातावरणामुळे पूर्ण होते. विशिष्ट काळ व स्थळ यांची निर्मिती म्हणजेच पार्श्वभूमी. ही पार्श्वभूमी पूर्णतः काल्पनिक असली तरी वातावरणनिर्मितीमुळे वास्तव किंवा खरी वाटायला लागते. दिलीप धोंडगे म्हणतात त्याप्रमाणे, वातावरणामुळे कथनाला संदर्भ प्राप्त होऊन एक व्यापक आलोक किंवा परिप्रेक्ष्य किंवा फलक प्राप्त होतो; व त्या व्यापक फलकावर जीवनविषयक कित्येक गूढे उकलण्यास लेखकाला शक्य होते.

विशिष्ट स्थळकाळाचे तपशील निवडीमागे लेखकाची कलादृष्टी असते. सुधा जोशी यांनी नोंदविल्याप्रमाणे विशिष्ट स्थळकाळाच्या चित्रणामुळे कथेतील वातावरण कल्पनेच्या पातळीवर मानसिक प्रतिमांच्या रूपाने संवेद्य होत असते. निसर्गपरिसर आणि सामाजिक-सांस्कृतिक परिसर म्हणजे विविध प्रकारच्या वास्तू, रस्ते, इमारतीचे, घरांचे अंतर्भाग इत्यादींच्या चित्रणातून कथेत प्रत्यक्षतेचा (immediacy) परिणाम साधला जातो. स्थळाप्रमाणेच दिवसरात्रीचा विशिष्ट प्रहर, विशिष्ट ऋतुमान अशा काळाच्या अवकाशाच्या चित्रणातूनही या परिणामाला आकार येत असतो. अर्थात, वातावरणाचा घटक या जोडीने इतर पातळ्यांवरही क्रियाशील असतो, हे उघड आहे.

पात्र आणि वातावरण यांच्यात परस्परसंबंध असतात. त्यांना अर्थातच भावनिक आणि सांस्कृतिक परिणामे असतात. पात्रनिर्मितीत वातावरणाची महत्वपूर्ण भूमिका असतात. भोवतालचा

स्थळकाळपरिसर आणि पात्राची भावस्थिती व संवेदनस्वभाव यांच्या परस्परसंवादातून कथेतील घटनाप्रसंग, त्यांतील नाट्य, संघर्ष विस्तारत जातो. स्थळांशी, निसर्गरूपांशी, कालप्रहरांशी निगडित अशा पूर्वसंकेतांचा, साहचर्यांचा प्रयोजनपूर्ण वापर करून लेखक आपले कलात्म हेतू पूर्ण करतो. वातावरण हे असे कथनप्रक्रियेत कथार्थाला व्यमिश्रता मिळवून देते. कथार्थातील अनेकार्थतेला ते सहायक ठरते. भौगोलिक, पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक, मानसिक अशा लेखकाच्या विविध जीवनविषयक दृष्टिकोणाचा परिपाक वातावरणाचा भाग म्हणून संहितेत महत्वाची भूमिका बजावत असतो.

जयंत पवार यांनी महानगरीय जीवनाच्या तपशीलांचा वातावरणनिर्मितीसाठी कसा वापर केला आहे ते बघा.

सुंदरीने आपले चेतक बाहू फैलावून आवाहन करावं किंवा एका मोहक प्राण्याने आपला जबडा इतका वासावा की, त्याचा वरचा ओठ आकाशाला भिडावा आणि खालचा ओठ भूपृष्ठावर उतरत लांब पसरलेल्या जिभेखाली दडून जावा किंवा गेट वे ऑफ ग्लोबल इंडिया तसा हायस्ट्रीट फिनिक्सचा महादरवाजा सताड एसपैस उघडा आहे. अजगराने घेतलेल्या श्वासागणिक छोटे प्राणी खेचले जावेत त्याच्या जबड्यात तशा लॅन्सेट बॅझ आयकॉन इनोवा स्कार्पिओ सॅट्रो मारुती एट हंड्रेड आत पळत आहेत. शुभ्र सफेद इस्त्रीदार शर्टस् पॅटस् ट्राउजर्स जीन्स ऐटदार फॅश कलर्स ब्रीफ्स सांभाळणारे हात लेदर बॅग विथ लॅपटॉप लटकलेले खांदे मोबाईल्स-वॉकमनला बिलगलेले कान चकचकीत बुटांचे पाय गोलाईदार पिवळ्या पोटच्या लिपस्टिक्सचे आवाहक ओठ भुरभुरणारे केस सारे सारे समर्पित समाधानी मुद्रेने चटचट आत चालले आहेत. मंद मिश्र सटल सेन्शुअस सेंटेंड हवेची झुळूक आत चालली आहे.

हा ऋतू वेगळा आहे.

आणि आता तो बारमाही असणाराहे याची ग्वाही विशाल दरवाजालगतच्या मरून रंगाच्या इमारतीवरच्या होर्डिंगवर पसरलेल्या उभ्याआडव्या बाया-बाप्यांनी दिली आहे. त्यांची तलम झिरझिरीत वस्त्रं, त्या वस्त्रांतला रुबाब आणि सुखाचा तवंग आत शिरणाऱ्यांना शीतल हरूप देतो आहे. फास्ट ट्रॅकचा गॉगल डोळ्यावर चढवलेला जॉन अब्राहम आता चढत जाणारं ऊनही आल्हादक बनवून टाकील. उंच भिंती, उंची काचा, लांब-रुंद रस्ते ज्यांच्यावरून गाड्या आणि अगणित माणसंही सुटीसुटी आणि नीट धावू शकतात. लाइफस्टाईल अलग आहे सुशोभित सुवासिक चित्ताकर्षक. माणसं अलगद जाऊ शकतात वर सरकणाऱ्या जिऱ्यांवरून पाय न उचलताही आणि तशीच येऊ शकतात खाली. कोरमच्या लाऊंजमध्ये बसून लाइट डिश किंवा स्नॅक्स घेऊन लेमन टीसह सिगारेटस् ओढत फकाफक गप्पा करू शकतात. पेज जिआना लंडन किंवा बोसिनी इंटरनॅशनल अथवा बेसिक्स ली रँगलर पार्क अव्हेन्यू... पत्ते पिसल्यासारखे विखुरलेले फ्लेक्ससेस. मार्क्स अँड स्पेन्सरच्या आलिशान शोरूमच्या काचांवर सज्ज मेट्रोसेक्शुअल मॅन कॉलर ताठ करून. त्यामुळे

बायाही तत्पर आक्रमक पोझमध्ये डोळ्यांतून मादकता पाझरवत. एक बाई दुसरीच्या ओठांवरून अशी बोट फिरवते आहे की वाटावं, हे तयार कपड्यांचं दुकान आहे की तयार भावनांचा ग्रँड एक्सपान्शन सेल? लोकानांचा मर्द गिटार वाजवण्यात मशगुल आहे आणि शेजारी गेसची ललना गिटारवर लोळते आहे. पाहणाऱ्याच्या डोक्यात तारा झंकारतील अशी व्यवस्था. आता थोड्याच वेळात स्वीट वर्ल्डमधल्या बाटल्यांतून रंगीत गोळ्या घेण्यासाठी चिमुकली पावलं नाचतील नि मग वीकएन्ड ट्रूनवर्ल्डमध्ये धुडगूस घालतील. स्पायकर क्रीम्स लॉरिएलच्या कांड्या केंद्रो परफ्युम्ससाठी नजरानाकंचेहरे फिरतील. फर्निशिंग हाऊस इज ऑन सेकंड फ्लोअर. आता नूडलबार उघडावाच लागेल. बरिस्ता एक्सप्रेसो कॉफी उकळावी लागेल. कॉपर चिमनीतल्या टेबलवर क्लॉथ पसरवण्याचं काम सुरू झालं आहे. जिलेटो इटॅलिनाच्या विविधरंगी फ्लेवर्ड आइस्क्रिम्समध्ये चमचे खुपसले जाताहेत. डॉलर शॉप खुळखुळतो आहे. नायकेचे शूज घालून स्पोर्टस् बारचा जिना चढून वर जाता येईल आणि बोलिंग अॅलीतून नेम धरून बाटल्या उडवता येतील. पाँडस् इन्स्टिट्युशनच्या होर्डिंगवरची बाई म्हणतेय *Age gressfully Just make sure no one notice* आणि समोरच्या बोर्डावरचा पुरुष *get fresh* म्हणत बाईच्या कमरेत हात घालत थेट तिच्याकडेच पाहातोय. या दोघांच्या साक्षीने खडा बिग बझार. इथून तिथपर्यंत पसरलेला. तीन तीन दरवाजांचा, ज्यात माणसं लोंढ्याने जातील आणि थव्याथव्याने बाहेर येतील. जिथे मिळतील ए टू झेड जिन्नस आकर्षक वेष्टनात आणि आकर्षक किंमतीत. सबसे सस्ता सबसे बडा सबसे अच्छा. तीन पायांवर दिमाखात नाचणारा मोरच जणू. ज्याचा रंगीन चमकदार पिसारा ईश्वराच्या तेजासारखा पसरलाय आणि डोक्यावरचा तुरा म्हणजे पुराणकालीन गिरणीचं धुरांडं. ज्यातून आता बाहेर पडत नाही धूर. जे रंगवलंय नेल पेण्टसारखं. त्यावर सुंदर रंगीत अक्षरं 'हायस्ट्रीट फिनिक्स.' माणसं एका लयीत चालली आहेत आत सुटीसुटी. नीट. समर्पित समाधानी मुद्रेने. मंद मिश्र सटल सेन्शुअस सेंटेंड हवेची झुळूक चालली आहे आत.

फिनिक्सच्या विशाल दरवाजाने वासला आहे आ.

त्यातून जाणाऱ्या असंख्य माणसांमध्ये एक धनश्याम हडकर. वय वर्ष एकवीस किंवा बावीस. विजोड. हडकुळा. न धुतलेला टी शर्ट, इस्त्री मोडलेली पॅट, पायात स्लीपर. पिंजारलेल्या केसांनी, न सरावलेल्या नजरेने धनश्याम ऊर्फ श्याम हडकर वाघाच्या गुहेत शिरावं तसा आत चाललाहे.

त्या वेळी घड्यारळात वाजले आहेत साडेआठ.

(फिनिक्सच्या राखेतून उठला मोर/ जयंत पवार)

वरील भाग वाचल्यानंतर त्यातले वातावरण, शब्द, विषय यावरून आशय महानगरीय असल्याचे सहजपणे जाणवते. हे चित्रण अधिकाधिक चित्रमय व्हावे, असाच लेखकाचा हेतू दिसतो. विविध दृश्यांवरून कॅमेरा फिरवावा तशी विविध चित्रे टिपली आहेत. आता वातावरणनिर्मितीच्या अधिक सखोल अभ्यासासाठी पुढील उतारा वाचा-

शाळेत जाण्यासाठी मोठा रस्ता असला तरी मी रोज मागची ही शेताडीतलीच वाट धरतो. आमच्या घरामागच्या पीडी म्हात्रेच्या चाळी संपल्या की एक मोकळं माळरान लागतं. तिथं नुसते मोठमोठाले खडक आहेत. तशी दोनचार ती शिंदीची झाडं आहेत, पण खडकांमध्ये गवताशिवाय दुसरं काही उगवत नाही. ते रान संपलं की मग कान्हे गावाची हद्द सुरू होते. तिथं मात्र सगळी भाताची सखल शेतं आहेत. डाव्या बाजूला नानाचं जंगल आहे. त्यात मात्र चांगली दाट झाडी आहे. शेतांच्या बांधावरून सरळ गेलं की एक उंचवटा लागतो. तिथं पुन्हा खडक आहेत. थोडीशी मोकळी जागाही आहे. ती ओलांडली की मग शाळेचा रस्ता लागतोच.

पूर्वी मी या रस्त्यानं कधी जायचो नाही- म्हणजे आठवीत. सातवीपर्यंत तर आमची शाळा दुसरीकडेच होती. आठवीपासूनचं हायस्कूल कान्हे गावात आहे. पूर्ण आठवीत मी नेहमीच मोठ्या रस्त्यानं जायचो. घरापासून गणेश प्रोव्हिजनपर्यंत जो रस्ता जातो तोच पुढं वळून मोक्षधामपाशी मोठ्या रस्त्याला मिळतो. म्हणजे कान्हे रोडला. तो रस्ता दत्तवाडीतून, पेंडसे कॉलनीतून सरळ स्टेशनपर्यंत जातो. आणि मग फाटक क्रॉस करून थेट नंदी टॉकीजपर्यंत. आमच्या शाळेतली बहुतेक सगळी पोरंपोरी आणि सर, बाया याच रस्त्यानं येतात. आमच्या इकडून शाळेत जाणारी फारशी कुणी पोरं नाहीत, कारण आमच्या इथली पोरं सगळी सुभाष विद्यालयात जातात. आठवीत असताना तिलोडा बिल्डिंगमध्ये राहणारा पवार माझ्याबरोबर यायचा, पण नंतर तो शाळा सोडून गेला. त्यामुळे पुढं पोरं भेटली तर मोक्षधामपर्यंत चालत जायचा कंटाळा येतो. आणि हल्ली तर मला एकटंच जावंसं वाटतं.

आता पावसाळा संपत आला आहे. दोन दिवसांपूर्वीच गणपती गेले. तरी शेतांमध्ये थोडंसं पाणी आहेच. आमच्या गावात पाऊस चिक्कार पडतो. त्यामुळे इकडे सगळे लोक भातच लावतात. पाऊस होता तेव्हा ही सगळी शेतं पाण्यानं तुडुंब भरलेली होती. तेव्हा बांधावर चिखलही असायचा. पण तरीही मी इथूनच जात होतो. अगदी फारच पाऊस होता ते पाचसात दिवस सोडून. पण पावसातही मस्त वाटायचं. सँडल काढून हातात धरले की चिखलातून जायला उलटी मजाच यायची. शेवटी वाहत्या पाण्यात उतरलं की पाय अगदी स्वच्छ व्हायचे. त्या वेळी सगळीकडे गारेगार झालेले असे. शेतातून बेडूक ओरडायचे आणि सगळ्या हवेला आइस्फुटसारखा गोड करकरीत वास यायचा. नंतर तो श्रावण महिना सुरू झाला तेव्हा तर मधून मधून सुंदर पिवळधमक ऊन पडायचं. तेव्हा आकाश पण एकदम निळेभोर होतं. त्यात पांढरे ढग असायचे, पण मागं मात्र सगळं निळं निळं.

आता दूधभात तयार होत आला आहे. वाटेकडची ही सगळी शेतं दहावीतल्या शंकऱ्या भोईरची आहेत. त्याचे काटकुळे वडील पट्ट्यापट्ट्याची चड्डी आणि बंडी घालून शेतात एकटेच काही ना काही करत बसलेले असतात. त्यांची लावणी होती तेव्हा मात्र घरातली सगळी माणसं आली होती. शंकऱ्या पण शाळा बुडवून आला होता. मला बघून “चल, ये चल लावायला” असं ओरडला पण होता. पण आता त्याचे वडील एकटेच असतात. माझी आणि त्यांची ओळख आहेच. जवळपास असले तर “काय, चालला सालंत?” असं ते विचारतात. दूधभात तयार झाला तेव्हा त्यांनीच मला पाचसात लोंब्या काढून दिल्या आणि जीभ न कापता दाणा अलगद तोंडात कसा टाकायचा ते

शिकवलं. आता मी सुरवातीलाच लोंब्या काढून घेतो. पलीकडच्या उंचवट्यापर्यंत जाईपर्यंत मला त्या पुरतात. तिथं माझा एक खडक आहे. त्याच्या शेजारी एक कडूनिंबाचं बारकंसं झाड आहे. वेळ असला तर कधी कधी मी त्या खडकावर निवांत बसून राहतो.

दुपारची वेळ असल्यानं एक शंकऱ्याचे वडील सोडले तर शेताडीत दुसरं कोणीच नसतं. दोनचार बगळे असतात फक्त. बाकी सगळीकडे नुसती शांतता. मधून मधून टक्क ऊन पडतं तेव्हा सगळं शेत छान हिरवंपिवळं आणि आनंदी दिसतं. आता तर सगळ्या हवेवर भाताचा घमघमीत वास दाबून भरून राहिला आहे. खडकावर बसून तिकडे पाहिलं की सगळं दृश्य एखाद्या चित्रासारखं दिसतं. शाळेत जायचं असलं तरी मला तिथून हलूच नये असं वाटतं. कारण तिथं आलं की मला शिरोडकरची आठवण येते. तशी ती सकाळ, संध्याकाळ, शाळेत, घरी, रस्त्यात सगळीकडेच येत असते म्हणा. पण ही भाताची पिवळी हिरवी शेतं पाहिली की खूपच.

आणि मग पोटात एकदम खड्डा पडल्यासारखा होतो.

(शाळा/ मिलिंद बोकील)

या उताऱ्यात ग्रामीण पार्श्वभूमी असलेल्या स्थळाचे वर्णन आहे. स्वाभाविकपणे निसर्ग, पावसाळा आणि शेतीची विलोभनीय रूपे लेखक समोर मांडतो. जीवनाला बाह्य व आंतरिक असे दोन संबंध असतात. बाह्य संदर्भात, मानवी संबंध विविध स्थळे व काळ यांच्याशी निगडित असतात. कथनाला वास्तवता प्राप्त होण्यासाठी आणि पात्रांना जिवंतपणा प्राप्त करून देण्यासाठी त्याला पूरक अशी वातावरणाची जोड द्यावी लागते. या वातावरणाची कलात्मक निर्मिती झाली तरच पात्रांना उठाव मिळतो, प्रसंगांना उठाव मिळतो आणि मानवी जीवनातल्या सर्व बाबी अर्थपूर्ण होतात.

४.३.४ भावकाव्यात्म साहित्य

विशिष्ट कालावकाशातील घटितांचे, कृतींचे कथन कथनात्म साहित्यातून होत असते; तर स्थितीचे, मानसिक अवस्थांचे आविष्करण भावकाव्यात्म साहित्यातून होत असते. मध्ययुगीन मराठी कविता 'भावपर' आणि 'कथनपर' अशी दोन्ही प्रकारची आहे. पण भावकवितेला महत्व येत गेले तसतशी कवितेतील कथनपरता कमी होत गेली. अलीकडच्या दोनशे वर्षांत भावकविता (Lyric) हा प्रकार प्रभावी असल्याचे दिसून येते. भावकाव्यात्म साहित्यप्रकाराची चर्चा म्हणजे भावकवितेची चर्चा असे आज आपण जवळजवळ गृहीत धरले आहे.

भावकवितेत कवीच्या आंतरिकतेचा, त्याच्या भावना, अनुभव, विचार यांचा आविष्कार महत्वाचा ठरतो. भावकविता ही आत्मपर स्वरूपाची असते. या वैशिष्ट्यपूर्ण आत्मपरतेमुळे भावकवितेतील अनुभव हा निवेदनात्म/कथनात्म किंवा नाट्यात्म स्वरूपाचा होत नाही. वसंत पाटणकर यांनी एकेठिकाणी नोंदविल्याप्रमाणे भावकविता ही कवीच्या काव्यव्यक्तिमत्त्वाशी निगडित असते. कवीचे हे काव्यव्यक्तिमत्व कवितेतील काव्यार्थाला संघटित करत असते. कवितेतील लय,

शब्द, प्रतिमा-प्रतीके या सर्व घटकांचा कवीच्या काव्यव्यक्तिमत्वाशी संबंध असतो. आत्मनिष्ठा, उत्स्फूर्तता, उत्कटता, तीव्रता, संवेदनक्षमता इत्यादी कवीच्या काव्यव्यक्तिमत्वाशी संबंधित तत्वांनी, विशेषांनी कवितेचे स्वरूप बदलत असते. आपला अनुभव संयतपणे व्यक्त करणे किंवा तो उत्कट तीव्रपणे व्यक्त करणे, हे कवीच्या काव्यव्यक्तिमत्वाशी संबंधित आहे. इतर साहित्यप्रकारांबाबत ही आत्मपरता भावकवितेइतकी प्रकर्षाने दिसत नाही. तशी ती दिसू लागली की त्या प्रमाणात ती लेखनकृती दिसत नाही. तशी ती दिसू लागली की त्या प्रमाणात ती लेखनकृती काव्यात्म होत जाते. सारांश, भावकवितेची वैशिष्ट्यपूर्ण आत्मपरता तिला इतर काव्यप्रकार व साहित्यप्रकारांपासून वेगळी करत असते.

भावकवितेचे 'प्युअर पोएटिक एनर्जी' असे वर्णन करण्यात येते. भावकविता नेहमीच अभिधार्थाची कक्षा ओलांडून व्यंजकतेच्या पातळीवर वावरते. भावकवितेतील अनुभूती एकात्म असणे ही तिची नैसर्गिक गरज असते. भावकवितेचा शब्दावकाश लहान वाटला तरी मोठा भावाशय तो व्यक्त करू शकतो. कवितेचा भाषिक अवकाश लहान असल्यामुळे, तिच्यात भावोत्कटतेला प्राधान्य असते. निवेदन, वर्णन, स्पष्टीकरण अशा गोष्टींना येथे स्थान नसते.

इथे आणखीन एक गोष्ट नमूद केली पाहिजे, ती अशी ललित गद्याचे किंवा ललित निबंधाचे स्वरूपही बहुतांशी आत्मपरतेकडे झुकणारेच असते. त्यातून अनेकदा तरल व तीव्र अनुभवही मांडले जाऊ शकतात. अशावेळी हे लघुनिबंध भावकाव्याकडेही झुकू शकतो. अर्थात सर्वच लघुनिबंध असे भावकाव्याच्या जवळ जाणारे नसतात हे उघड आहे.

कवितेचा विचार करताना तिचे मूलभूत घटक भावकवितेतच आढळून येतात. कवितेची मूळ प्रवृत्ती याच घटकांतून सिद्ध होते. हे सारे घटक त्यांच्या विशुद्ध स्वरूपात भावकवितेच्या रूपातच प्रकर्षाने प्रकट झालेले दिसून येतात. म्हणून भावकविता हेच कवितेचे मूळ रूप मानण्यात येते. आता आपण भावकाव्यात्म साहित्यप्रकारातील म्हणजेच कवितेतील घटकांचा सर्वप्रथम विचार करू.

कवितेचे घटक

कवितेची संकल्पना निश्चित करणे कठीण काम आहे. कविता म्हणजे काय या प्रश्नाला अमेरिकन कवी रॉबर्ट फ्रॉस्ट उत्तर देताना म्हणतो, कवी जे काही लिहितात त्याला कविता म्हणतात. या त्याच्या उत्तरात खरे तर त्याने कवितेची व्याख्याच केलेली नाही. उलट कवी काय लिहितात व त्या लिहिण्याचे स्वरूप काय असते, हे शोधण्याची जबाबदारी त्याने वाचकावरच सोपवलेली आहे. कविता ही कल्पनाशक्ती आणि भावना व्यक्त करणारी भाषा आहे. भावनेचा आविष्कार करणे हेच कवितेचे मुख्य साध्य आहे. निव्वळ शब्दकृती म्हणजे कविता नव्हे, तर त्या शब्दकृतीचे विशिष्ट संकेतांना अनुसरून केलेले रूपांतर म्हणजे कविता असे कवितेच्या संकल्पनेबाबत थोडक्यात म्हणता येईल.

कवितेची जाणीव करून देणाऱ्या, रचना व आशय यांचे भान निर्माण करणाऱ्या प्रकारांना आपण कवितेचे घटक असे मानतो. कवितेचे मूळ घटक भावकविता या काव्यप्रकारामध्ये सापडतात. म्हणून आपण भावकवितेला केंद्रस्थानी ठेवून कवितेच्या घटकांचा अभ्यास करणार आहोत.

१) लयबद्धता

आशयानुकूल लयबद्धता हा काव्याचा विशेष आहे. सामान्यतः बहुतेक कविता या लयबद्ध असतात. ही लय कवितेत आंतरिक व बाह्य स्वरूपात वावरत असते. कवितेतील अनुभवाला एक लय असते आणि तीच आंतरिक लय असे मानले जाते. बाह्य स्वरूपाच्या लयीबाबत आपण वृत्त, छंद, अलंकार अशा प्रकारच्या रचना विशेषांचा विचार करतो. येथे लय दृश्य स्वरूपात उपस्थित असते. मुक्त छंद प्रकारात लिहिल्या जाणाऱ्या कवितेतही लय दडलेली असते. ती गद्यातली लय असते. त्याचबरोबर तिच्यात पद्यातील छंद-वृत्त यांनी निर्माण होणाऱ्या लयीची, नादांच्या आंदोलनांची सरमिसळ झालेली असते.

यादृष्टीने पुढील दोन उदाहरणे लक्षात घ्या-

i) क्षितिर्जीं आले भरतें ग
घनांत कुंकुम खिरतें ग
झालें अंबर
झुलते झुंबर
हवेंत अत्तर तरतें ग

(बा. भ. बोरकर)

ii) देवा, ह्याही देशात पाऊस पाड
जिथे पाण्याला येतो खुनाचा वास
जिथे हिंसेच्या मळ्यात पिकतो ऊस किंवा ताग
देवा, जिथे तू आहेस तोवर निषिद्ध आहे वैताग

देवा, ह्याही देशात पाऊस पाड
जिथे माणसांचं खत घालून समाज उगवतात
जिथे बळी जाणारे तुझ्यावर विश्वास ठेवतात
आणि बळी घेणारे तुझेच अवतार असतात

(दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे)

२) सूचितार्थ, अनेकार्थक्षमता

कवितेत अर्थपूर्ण शब्दांची योजना केलेली असते. शब्दाला तीन प्रकारचा अर्थ असतो. वाच्यार्थ (वाच्य अर्थ) अभिधाशक्तीमुळे प्राप्त होतो. लक्ष्यार्थ (लक्ष्य अर्थ) लक्षणाशक्तीमुळे आणि व्यंगार्थ (व्यंग्य अर्थ) व्यंजना शक्तीमुळे प्राप्त होतो. कवितेत अभिधाशक्तीमुळे शब्द उच्चारल्याबरोबर त्या शब्दांचा समाजात प्रचलित किंवा रूढ असलेला अर्थ समजतो. पण बऱ्याचदा आपण कवितेत शब्दशः अर्थ घेत नाही. वाच्यार्थ न घेता काही वेगळा अर्थ घेतो. हा लक्षणाशक्तीमुळे प्राप्त होणारा लक्ष्यार्थ होय. कवितेतील शब्द निवडक आणि सुंदर असावेत अशी आपली अपेक्षा असते. मोजक्या शब्दांच्या वापरातून वाचकाला आनंद मिळावा अशी अपेक्षा असते. ही अपेक्षा व्यंजना शक्ती पूर्ण करित असते. व्यंजनाशक्तीमुळे शब्दांच्या अर्थाला रमणीयता प्राप्त होते. व्यंग्यार्थयुक्त शब्द योजून लिहिलेल्या ओळी म्हणजे कविता. कवितेचा प्राण हा व्यंग्यार्थच असतो. कवितेचा भाषिक अवकाश लहान असल्यामुळे, लहान भाषिक अवकाशात अधिकाधिक सांगण्याकडे तिचा कल असतो. त्यामुळे तिची अनेकार्थक्षमता अधिक असते. उलटपक्षी असेही म्हणता येईल की कवितेच्या अनेकार्थक्षमतेमुळे तिचा भाषिक अवकाश लहान होतो. कवितेतील अनेकार्थता हे तिचे एक महत्वाचे रचनातत्व असते. म्हणूनच आपणाला कविता सांगते एक व सुचवते दुसरेच या गोष्टीचा वारंवार प्रत्यय येतो. उदाहरणादाखल खालील काव्यपंक्ती पहा-

डोईचा पदर आला खांद्यावरी ।
भरल्या बाजारी जाईन मी ॥
हाती घेईन टाळ, खांद्यावरी वीणा ॥
आता मज मना कोण करी ॥
पंढरींच्या पेठे मांडियेले पाल ।
मनगटावर तेल घाला तुम्हीं ॥
जनी म्हणे, देवा, मी झाले येसवा ॥
रिघाले, केशवा, घर तुझे ॥

-संत जनाबाई

कवितेतील सूचितार्थ आशयाला प्रतीकात्मक पातळीवर नेत असतो. या प्रतीकात्मक पातळीमुळेच कवितेच्या एकात्म, संघटित अशा व्यंग्यार्थाची प्रतीती येते.

३) अल्पाक्षरत्व

अल्पाक्षरत्व वा मिताक्षरत्व हा कवितेचा एक महत्वाचा गुणविशेष आहे. कवितेने वर्णनपरतेच्या, निवेदनपरतेच्या पलीकडे जाऊन अधिक अर्थाचे सूचन करावे अशी अपेक्षा असते. कवितेत

वर्णनपरता, कथनपरता, स्पष्टीकरणे या गोष्टी बहुधा टाळल्या जातात. कमीत कमी शब्दांत जास्तीत जास्त आशयाचे सूचन कविता करत असते. काही चांगल्या कवितांतून लहान भाषिक अवकाशातून विशाल अशा आशयाचा प्रत्यय येत असतो. अन्य साहित्यप्रकारांमध्ये सामान्यतः इतक्या कमी अवकाशात इतक्या व्यापक आशयाचे सूचन केले जात नाही. अर्थाच्या अनेक शक्यता असलेला आशय कवितेतील शब्दांमध्ये आणि रचनेत साठविला जातो. कवितेतील, रूपके, प्रतिमा, प्रतीक यांच्यामुळे ही शक्यता निर्माण होते.

अल्पाक्षरत्वाचे उदाहरण म्हणून एका छोट्या कवितेचे उदाहरण बघू-

जमिनीवरचे पाणी कुठे गेले? कुठे गेले?

ज्याच्या त्याच्या डोळ्यात आले?

(लक्ष्मीकांत तांबोळी)

ही दोन ओळींची कविता आहे. या कवितेतील शब्दशः अर्थ वेगळा आणि ध्वनीत होणारा अर्थ वेगळा आहे. कवितेत जमिनीवर पाणी न आढळणे आणि ते डोळ्यात दिसणे, याचा संबंध दुष्काळ आणि हवालदिल झालेला शेतकरी यांच्याशी आहे. यातून आपणास आकाराने लहान असलेल्या अल्पाक्षरी कवितेतील अर्थाचे स्वरूप कसे असते हे लक्षात आले असेल.

४) व्यापक जीवनाशयक्षमता

कोणतीही चांगली कविता व्यापक जीवनाशयाचे सूचन करत असते. कवितेतील वर्णनपर वाटणाऱ्या गोष्टींमधून अन्य कशाचे तरी, कोणत्यातरी भावनांचे, वृत्तींचे सूचन व्हावे, जीवनाची अर्थपूर्णता जाणवावी अशी अपेक्षा असते. भावकवितेतही काही कविता ह्या वर्णनपरतेला महत्व देणाऱ्या असू शकतात. बालकवींची 'श्रावणमास' सारखी कविता प्रायः वर्णनपरतेच्या पातळीवरच राहते. पण म्हणून आपण ही कविताच नव्हे असे म्हणत नाही. अशाप्रकारच्या वर्णनपरतेला कवीच्या मनोवस्थेचा संदर्भ लाभलेला असतो.

कवितेच्या व्यापक जीवनाशयक्षमतेविषयी प्रकाश मेदककर यांनी अधिक नेमकेपणाने मांडणी केली आहे. ते म्हणतात, अनेकार्थक्षमता आणि व्यापक जीवनाशय व्यक्त करण्याची क्षमता यांत फरक आहे. अनेकार्थक्षमतेमध्ये अर्थाच्या विविध दिशांचे सूचन असते. तर कवीचे जीवनाचे आकलन जितल्या प्रमाणात सखोल असेल, तात्कालिकतेच्या पलीकडे जाऊन चिरंतनतेचा, वैश्विकतेचा वेध घेण्याची क्षमता जितक्या प्रमाणात असेल; तितक्या प्रमाणात जीवनाचा खोल अन्वयार्थ लावण्याची क्षमता त्या कवितेमध्ये असते. कवीची चिंतनशीलता, कल्पनाशक्ती यांच्यामुळे जीवनव्यवहाराच्या सखोल आकलनाचा प्रत्यय अशा कवितेतून येतो. पण या चिंतनाचे स्वरूप वैचारिक, भाष्यावर नसते तर हे चिंतन काव्यानुभवाचाच भाग असते. रूपक, प्रतिमा यांच्या योजनेमुळे ते काव्यात्म स्वरूपात आविष्कृत होते आणि अल्पाक्षरांतूनही अशी कविता व्यापक जीवनाशयाचा काव्यात्म प्रत्यय देते.

अल्पाक्षरी काव्यरचनेतून व्यापक जीवनाशयाचा प्रत्यय कसा येतो हे समजून घेण्यासाठी

नवीन व्हावे, जशी
झाडे नवीन होतात
अंगभर पाने, फुले लेऊन-
जुने शरीर
जीर्ण वस्त्रीसारखे
फेकून दिल्याशिवाय....

(द. भा. धामणस्कर)

आकाराने लहान असलेल्या या छोट्याशा कवितेतून जो अनुभव प्रकट झाला आहे, तो वैश्विक आणि स्थलकालातीत आहे. जीवनातील एका चिरंतन सत्याचा शोध ही कविता मांडते. ती एकप्रकारे जगण्यातील मूल्याला, सत्याला आणि विवेकाला आपलेसे करते आहे. यामुळे कविता आकाराने लहान असूनही तिचा जीवनाशयाचा अवकाश मात्र रूंदावलेला आहे. लहान भाषिक अवकाशात व्यापक जीवनाशयाचे आविष्करण करण्याच्या कवितेच्या अशा प्रकारच्या क्षमतेमुळे कवितेचे एका भाषेतून दुसऱ्या भाषेत यथार्थ भाषांतर करता येत नाही किंवा कवितेचा संक्षेप अथवा विस्तार करता येत नाही.

५) संवेद्यता

कवितेत शब्दांद्वारे नाद, रंगरेषा, स्पर्श, गंध, रस अशा विविध संवेदनांचा प्रत्यय देण्याचा प्रयत्न बघायला मिळतो. कवितेने आपल्याला भावप्रतीती, अनुभवप्रतीती द्यावी, संवेदनांचा ऐंद्रिय प्रत्यय द्यावा अशी वाचकाची अपेक्षा असते. कवितेत शब्दाच्या बुद्धिप्रधान व भावनाप्रधान अर्थरूपांप्रमाणेच नादरूपालाही अत्यंत महत्त्व असते. अनुभवांची ऐंद्रिय प्रतीती देण्यासाठी कवितेची भाषा अन्य साहित्यप्रकारांपेक्षा प्राचुर्याने संवेद्य स्वरूपाची असते. ही संवेद्यता लयबद्धता, भाषेची नादमयता वा नादबंध, शब्दकला, प्रतिमा-प्रतीके इत्यादींमधून निर्माण होत असते.

सर्वच कवितांमधील संवेद्यता सारखीच नसते. कवितेतील संवेद्यता दोन प्रकारची असते. एक म्हणजे भावप्रतीती वा अनुभवप्रतीती देणारी संवेद्यता आणि दुसरी म्हणजे रंजक, संकेतनिष्ठ स्वरूपाची संवेद्यता. ही संवेद्यता अनुभवप्रतीती देणारी आहे की रंजक आहे, हे अर्थातच संपूर्ण काव्यार्थाच्या संदर्भातच निश्चित होते. पहिल्या प्रकारची संवेद्यता कवीच्या विशिष्ट अनुभवाचा, आशयाचा, भावावस्थेचा प्रत्यय देऊ पाहते. विशिष्ट अनुभव इंद्रियगोचर करणे हे येथे प्रयोजन असते. ही संवेद्यता कवीच्या व्यक्तिमत्त्वाचा ठसा घेऊन येत असल्यामुळे ती आंतरिकतेशी संबंधित असते. ही संवेद्यता आकलनीय वाटली तरी सहज विश्लेष्य मात्र नसते. याउलट रंजक, संकेतनिष्ठ संवेद्यता विशिष्ट काळातील, वर्गातील/ समूहातील काव्यसंकेतांशी निगडित असते. येथे त्या काळातील, समूहातील काव्यात्मक शब्दकलेचे संकेत प्रभावी असतात. अनुभव साक्षात करण्यापेक्षा येथे तो रंजक

करण्यावर, सुखद करण्यावर भर असतो, शब्दांद्वारे ऐंद्रिय सुखाचा प्रत्यय देण्यावर भर असतो. मराठी भावगीतांची शब्दकला पाहिली म्हणजे हे लक्षात येऊ शकेल. ही सुलभीकरणाकडे, तार्किकतेकडे झुकणारी संवेद्यता असते. (वसंत पाटणकर/ कवितेचा शोध)

आता उदाहरणादाखल या दोन कविता पहा. पहिली भावप्रतीती संवेद्यता या प्रकाराची ग्रेस यांची कविता आहे. तर दुसरी संकेतनिष्ठ संवेद्यता उलगडून दाखविणारी इंदिरा संत यांची कविता.

‘ती गेली तेव्हा’

ती गेली तेव्हा

पाऊस निनादत होता

मेघात मिसळली किरणे

हा सूर्य सोडवित होता

तशि सांजहि अमुच्या दारी

येऊन थबकली होती

शब्दांत अर्थ उगवावा

अर्थातुन शब्द वगळता

ती आई होती म्हणुनी

घनव्याकुळ मीही रडलो

त्यावेळी वारा सावध

पाचोळा उडवित होता

अंगणात गमले मजला

संपले बालपण माझे

खिडकीवर धुरकट तेव्हा

कंदील एकटा होता

हे रक्त वाढतानाही

मज आता गहिवर नाही

वस्त्रांत द्रोपदीच्याही

तो कृष्ण नागडा होता

(ग्रेस)

या कवितेची सुरुवात 'ती गेली तेव्हा....' या शब्दांनी होते. त्याबरोबर ही कविता आईच्या मृत्युचे संसूचन करते. आईच्या मृत्यूनंतर आईच्या प्रतिमेचा शोध सुरू होतो. या शोधाचे विविध परिणाम या कवितेवर झालेले दिसून येतात. आईची आठवण कवीला अज्ञात प्रदेशाकडे घेऊन जाते. आईच्या जाण्याचा, पावसाचा साहचर्यनिष्ठ संबंध जोडला जातो. पाऊस, आठवण आणि त्यांना अनुसरत येणारे दुःख यांच्यातील एक विलक्षण संवेद्य प्रतीती अनुभवाला येऊ लागते.

‘सुरंगा’

गडद नीलिमा चष्यावरचा,
शटावरची बटणें काळीं,
अंगठीतला लाल खडा अन्
बूटावरची उदी झळाळी.

पेन मुलायम हिरवट राखी,
गडद जांभळे नाजुक पाकिट,
पड्यावरच राजवर्ख अन्
गहन रूपेरी घड्याळ चौकट.

रंग रंग हे जमती, भिनती;
मीच होतसें इंद्रधनू अन्
तुझ्या जिवाच्या आकाशावर
अशी सुरंगा रहातें रेलुन.

(इंदिरा संत)

या कवितेत प्रियकराच्या पोषाखातील एकेक रंग वेचत एक लोभसवाणे चित्र उभे राहते. त्यातून रंगसंवेदनेचा प्रत्यय येऊ लागतो. कवितेच्या शेवटी येणाऱ्या 'सुरंगा' च्या उल्लेखाने या संवेदनेला आणखीन एक नवे परिणाम प्राप्त होते. पार्थिव चित्रणातली सारी पार्थिवता अबोधित ठेवून पुन्हा त्या आविष्काराला अपार्थिव सौंदर्य प्राप्त करून देण्याने 'रंग रंग हे जमती, भिनती; मीच होतसे इंद्रधनू' या कल्पनेला एकदम उठाव मिळतो.

विद्यार्थीमित्रांनो, आतापर्यंत आपण कवितेचे काही घटक पाहिले. या घटकांची चर्चा आपण 'भावकविता' या काव्यप्रकाराला डोळ्यांसमोर ठेवून केली. कथाकाव्य, नाट्यकाव्य, विडंबनकाव्य अशा काही काव्यप्रकारांत आपणांस यापेक्षा वेगळे घटक सापडतील. कोणत्याही कवितेचे कवितापण

एखाद्या घटकात अथवा अनेक घटकांच्या संचात असते असे आपल्याला ठामपणे म्हणता येत नाही. कवितेचे साधक-बाधक रूप समजून घेण्यासाठी उपरोक्त कवितेचे घटक उपयोगी पडतील.

४.३.५ नाट्यात्म साहित्य

‘नाट्यात्म’ करारातून शोकात्मिका, सुखात्मिका, प्रहसन, एकांकिका, पथनाट्य इत्यादी प्रकार निष्पन्न होतात. हे सर्व प्रकार लोकांसमोर सादर केले जातात. म्हणूनच सादरीकरण हे नाट्यात्म प्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. कथनात्म किंवा भावनाट्यात्म प्रकारांतही सादरीकरणाचे सुप्त सामर्थ्य संभवू शकते. पण सादरीकरण ही नाट्यात्म प्रकाराची केवळ सुप्त शक्ती नव्हे तर त्याचे लेखनच मुळी सादरीकरणासाठी झालेले असते. नाटकाच्या सादरीकरणाच्या बाबतीत भरतमुर्तींनी त्यांच्या नाट्यशास्त्रात विस्तृत चर्चा केली आहे. नाटकाचे सादरीकरण या मुद्द्याचा दोन पातळींवर विचार करावा लागतो. नाट्यसंहितेत लपलेली कलात्मकता सादरीकरणातून प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचवण्यासाठी अशा सर्व सुप्त जागांचा शोध घेणे ही पहिली पातळी. अशा सर्व सुप्त जागा प्रखर होतील यासाठी कोणकोणत्या साधनांचा आणि कसा वापर करावयाचा याचा विचार करून त्या त्या साधनांचा यशायोग्य वापर करणे ही दुसरी पातळी. थोडक्यात नाट्यप्रयोगाची कलात्मकता आणि नाटकाचे तंत्र अशा दोन पातळ्यांवर सादरीकरणाचा विचार करावा लागतो.

इथे एक गोष्ट लक्षात घेतली पाहिजे, कथनात्म, नाट्यात्म व भावकाव्यात्म हे पायाभूत करार आहेत असे आपण मानले असले तरी, हे सर्व करार सर्व परंपरामध्ये वा एकाच परंपरेमध्ये वेगवेगळ्या कालखंडांमध्ये सारख्याच स्वरूपात आढळतात असे म्हणता येणे कठीण आहे. उदाहरणार्थ, साहित्याच्या मौखिक परंपरांमध्ये कथनात्म आणि नाट्यात्म करार खूप जवळ येताना दिसतात. प्रबळ पद्याची परंपरा असलेल्या ठिकाणी नाट्यात्म व कथनात्म करार एकत्र बांधले जाताना दिसतात. भावकाव्यामध्ये नाट्यात्म घटक आल्याने ‘ड्रॅमॅटिक मोनोलॉग’ सारखे प्रकार निर्माण होतात. नाट्यात्म करारातही ‘संहितानिष्ठ’ व ‘प्रयोगनिष्ठ’ असे दोन उपप्रकार निर्माण होऊ शकतात आणि त्यामुळे पायाभूत कराराचे स्वरूपही थोडेफार बदलते.

साहित्याची मूलभूत करारव्यवस्था लवचिक ठेवायला हवी. ती फार काटेकोरपणे नोंदवता येत नाही. यासंदर्भात एक चांगले उदाहरण मिलिंद स. मालशे यांनी दिले आहे. कादंबरी या कथनात्म उपकराराचा अठराव्या शतकात झालेला उदय. इंग्रजी साहित्यामध्ये हा नवा प्रकार अवतरतो आहे याचे भान प्रत्यक्ष तो करार निर्मिणाऱ्या लेखकांनाच होते. आधी म्हटल्याप्रमाणे त्या वेळी हेन्री फील्डिंगने या नव्या प्रकाराचे वर्णन ‘कॉमिक एपिक पोएम् इन प्रोज्झ’ असे केले आणि कादंबरीच्या पहिल्या टप्प्याच्या निदान काही करार-अटी स्पष्ट केल्या. हा नवा प्रकार महाकाव्यासारखाच कथनात्म स्वरूपाचा होता. गोष्ट सांगणे हे त्याचे स्वरूप होते, तसेच विशाल समाजचित्रणही त्यात होते. परंतु महाकाव्य हे पद्यरूप, तर हा नवा प्रकार गद्यरूप होता. त्यामुळे गद्यलेखनाच्या इतर उपकरारांतील (उदा. वृत्तपत्रीय लेखन, आत्मवृत्तांत, इतिहासकथन, व्यक्तिचित्रे, प्रवासवर्णन इत्यादी) काही अटी त्याला लागू झाल्या. शिवाय महाकाव्यातील धीरोदात्त नायक, भव्योदात्त घटना, वीरश्रीचा

भाव इत्यादी घटकांना या नव्या प्रकारात वाव नव्हता. तेव्हा गद्यलेखनाचे प्राबल्य, मध्यमवर्गाचा वाढता प्रभाव, मुद्रणव्यवस्था व वाढती संपर्कसाधने, बुद्धिवादाचे प्राबल्य यांसारख्या घटकांच्या परिपाकातून निर्माण झालेल्या 'कादंबरी' या साहित्यप्रकारामुळे पूर्वी मुख्यतः महाकाव्याभोवती घुटमळणाऱ्या कथनात्म कराराला नवे परिणाम लाभले.

गद्यलेखनाचे महत्व पाश्चात्य परंपरेत इतके वाढत गेले की त्याच्या परिणाम केवळ पद्यात्म असा भावकाव्याचा सुस्पष्ट करार होण्यात झाला. त्यामुळे मूलतः पद्यात असणारे नाट्यात्म करारही पुढे गद्यातून प्रकट होऊ लागले. पद्य आणि नाट्यात्म करार यांची फारकतच झाली. भारतीय नाट्यपरंपरेतील 'सूत्रधार' किंवा ग्रीक नाट्यपरंपरेतील 'कोरस' हे खरे तर 'कथन करार' तील घटक वाटतात. संवादातून जास्तीत जास्त परिणाम साधण्याच्या प्रयत्नातून असे अनेक कथनात्म घटक पुढे नाट्यात्म प्रकारांमध्ये आले. म्हणजेच डॉ. वि. ना. ढवळे यांनी म्हटल्याप्रमाणे, प्रत्येक भाषेतील साहित्यात त्या भाषेच्या ऐतिहासिक व सामाजिक उत्क्रांतीच्या प्रगल्भतेनुसार, निरनिराळे साहित्यप्रकार (Genres) निर्माण होतात. यातील काही प्रकार तरी त्या भाषेपुरतेच मर्यादित असतात, ते त्या भाषेच्या वैशिष्ट्यांवर व सामाजिक परिस्थितीवर अवलंबून असतात. अगदी तसेच प्रकार इतर भाषेत सापडतील असे मानता येत नाही.

म्हणूनच नाट्यात्म प्रकार आणि अन्य साहित्यप्रकार यातील साम्यभेद नोंदवताना ते फारच काटेकोरपणे नोंदवता येतीलच असे नाही हे लक्षात घ्यायला हवे.

नाटक ही सादरीकरणाचा प्रकार आहे हे आपण पाहिले. पण त्याच्या संहितेला वाङ्मयीन महत्व असते. नाटकाचे ठळक असे चार प्रकार मानले जातात. १) शोकात्मिका (Tragedy) २) सुखात्मिका (Comedy) ३) क्षोभप्रधान नाट्य (Melodrama) आणि ४) प्रहसन (Farce). या चार प्रकारात साधारणपणे समान आढळणारे नाट्यलेखनाचे घटक कोणते आणि लेखक त्या घटकांचे नियोजन कसे करतो याचा अभ्यास मांडायचा आहे.

नाटकाचे घटक

नाटक हा सादरीकरणाचा प्रकार आहे. त्यामुळे तो इतर साहित्यप्रकारांसारखा उत्स्फूर्तपणे लिहिता येत नाही. कारण नाटक लिहिण्याचे आणि सादरीकरणाचे एक तंत्र असते. नाटकाच्या संहितेत दडलेला आशय दृक्-श्राव्य पद्धतीने कसा सादर करावा आणि तो प्रत्ययकारी कसा व्हावा या दृष्टीने नाट्यलेखनाचे सृजन होत असते. विषयसूत्र, संविधानक, पात्रचित्रण आणि संवाद हे नाटकाचे संहितानिष्ठ; तर नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेशभूषा वगैरे सादरीकरणाचे घटक आहेत. याठिकाणी आपण संहितानिष्ठ घटकांचाच विचार करणार आहोत.

१) विषयसूत्र

विषयसूत्र म्हणजेच नाटकाचे मध्यवर्ती सूत्र. लेखकाला एखादा विषय ज्या हेतूने मांडायचे आहे तो हेतू म्हणजेच विषयसूत्र. नाटकातील विषयाकडे कोणत्या दृष्टिकोनातून पाहावे हे लेखकाने आधीच

मनाशी ठरविलेले असते. नाटकात लेखकाने त्याला भावलेल्या एखाद्या अमूर्त अशा कथानुभवाला मूर्त केलेले असते. नाटकाचे सूत्र नाटकाच्या बांधणीवरही परिणाम करते. विषयसूत्र कधी संवादातून प्रत्यक्षपणे तर कधी अप्रत्यक्षपणे प्रकट होते. या विषयसूत्राच्या दिशेने नाटकातील संविधानकाची मांडणी होते. विषयसूत्राच्या अनुषंगाने नाटककार विश्राम बेडेकरांनी एके ठिकाणी म्हटले आहे, 'नाटकाला एक सूत्र असते. नाटक अंग धरते तसतसे त्या सूत्राला एक बाळसे येते. त्यात जोम संचारतो. त्याचे स्वतःचे तर्कशास्त्र तयार होते. ते नाटकाला अटळपणे त्याच्या उद्दिष्टांकडे घेऊन जाते. मग त्या सूत्राला हवे तसे वाकविणे, वळवणे, लिहिणाऱ्याच्या हातात फारसे राहत नाही. जबरी केली तर नाटक ढासळते.' याचाच अर्थ असा की, विषयसूत्राच्या अनुरोधाने नाटकाच्या संहितेच्या ढाचा उभा राहात असतो. 'अनुभवच आपले रूप शोधत येतो' हे याठिकाणी लेखकाला प्रत्ययास येते. नाटक ही केवळ तंत्राला अनुसरून अथवा घटकांचा अभ्यास करून केलेली रचना नसते तर ती सर्जनात्मकही बाब आहे. याबाबतीत दत्ता भगत एकेठिकाणी म्हणतात- नाटक ही एक विशिष्ट प्रकारची रचना (Craftmanship) असली तरी ते एका लेखकाचे सर्जनही असतेच. सृजनाची प्रक्रिया कधीही शंभर टक्के बोधमनाच्या पातळीवरचा व्यवहार नसतो. सृजनात अबोध मनातले धागेदोरेसुद्धा शिरलेले असतात. नाटक हाही एका लेखकाचा आत्माविष्कार असतो. त्यामुळे लेखकाच्या मनाची आणि कथानकाची गुंतागुंत व सरमिसळही झालेली असतेच. त्यामुळे समस्याप्रधान नाटकाचे विषयसूत्र असे चटकन सांगता येत नाही. कधीकधी एखाद्या नाटकात एकाचवेळी एकाच विषयसूत्राच्या अनुरोधाने केलेले लेखन निरनिराळ्या पातळीवरचे संघर्षही प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचते करते.

'एकच प्याला' हे राम गणेश गडकरी यांचे अत्यंत गाजलेले आणि श्रेष्ठ असे नाटक. या नाटकात दारूचे दुष्परिणाम ही गोष्ट केंद्रस्थानी आहे. नाकासमोर बघून चालणारा एक गृहस्थ अपमान विसरण्यासाठी दारूचा 'एकच प्याला' जवळ करतो आणि मग ती गोष्ट सवय बनून आयुष्याची व कुटुंबाची धुळधाण उडत जाते असे हे नाटकाचे विषयसूत्र आहे. गडकऱ्यांनी या विषयसूत्राला केंद्रवर्ती ठेवून तळीराम, सुधाकर, सिंधु अशी पात्रे योजली आणि एक श्रेष्ठ दर्जाची व्यक्तिदर्शन प्रधान शोकांतिका निर्माण झाली.

२) संविधानक

संविधानक म्हणजे कथानक नव्हे. तर कथानकाची सहेतूक केलेली मांडणी म्हणजे संविधानक. नाटकाच्या विषय सूत्राप्रमाणे नाटकातील संविधानकाची रचना बदलते. विषयसूत्राच्या अनुषंगाने निवडक, वेधक आणि परस्परपुरक अशा घटनांना व प्रसंगांना कार्यकारण भावाच्या सुत्रात लेखक गुंफतो. केवळ प्रसंगांची मालिका तयार करण्याऐवजी कथावस्तू व्यक्त होईल अशा निवडक प्रसंगांची तो योजनाबद्ध मांडणी करतो. विशिष्ट परिणाम साधण्यासाठी अंक-प्रवेशांची योजनाबद्ध रचना, पात्र आणि प्रसंग यांच्यातील सुसंगत संबंध, पात्रांचे वागणे-बोलणे यांतून हवी असणारी प्रसंगांची साखळी नाटककार उभी करत जातो. ही साखळी निर्माण करण्यात त्याच्या कल्पकतेचा खऱ्या अर्थाने कस लागतो. नाटकातील घटना आणि प्रसंग यात सुसंवाद असला आणि पात्रांच्या परस्पर वर्तनात एक

प्रकारची संगती असली तरच संविधानकाचा परिणाम एकात्म होण्याची शक्यता आहे. अन्यथा यात कुठेही कच्चेपणा असला की नाटक खोटे वाटू लागते.

मराठीत अनेक लेखकांनी स्वतःच स्वतःच्या कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे केली आहेत. जयवंत दळवी, श्री. ना. पेंडसे, रा. रं. बोराडे अशी काही नावे याबाबतीत सांगता येतील. तर अनेक कादंबऱ्यांची नाट्यरूपांतरे अन्य लेखकांनी केली आहेत. कादंबरी आणि त्याच कादंबरीवर आधारलेले नाटक यांची तुलना करून, कादंबरीचे कथानक आणि नाटकातले संविधानक यातला फरक अधिक चांगल्या प्रकारे समजू शकेल.

३) पात्रचित्रण

नाटकाचे कथानक, त्यातील विषय, प्रसंग प्रेक्षकांसमोर उलगडले जातात ते पात्रांच्याद्वारा. त्यामुळे नाटकातील पात्रांना आणि त्यांच्या स्वभावचित्रणाला खूप महत्त्व असते. नाटक ही सादरीकरणाची कला असल्याने रंगमंचावर वावरणाऱ्या प्रत्यक्षातील पात्रांची संख्या मर्यादित आणि कमीत कमी राखण्याकडे नाटककाराचा कल असतो. व्यावहारिकदृष्ट्या ते अधिक संयुक्तिकही आहे. पात्रे नाटकातील कथानकाला गतिमान करतात. नाटक हे मूलतः त्यातील पात्रांचे असते. त्यामुळे त्या पात्रांचे वागणे, बोलणे, त्यांचे स्वभावविशेष, त्यांच्या इच्छाआकांक्षा, त्यांच्या वृत्ती-प्रवृत्ती, त्यांचे विकार या सर्व गोष्टींचे परस्परांशी असलेले संबंध आणि टकराव यांतून नाटकात संघर्ष उभा राहतो. वेगवेगळ्या पात्रांच्या स्वभाववैशिष्ट्यांचा संघर्ष हाच नाटकाचा कणा असतो. म्हणून नाटकात लेखकाने केवळ पात्रांविषयी माहिती सांगितलेली नसते, तर कथानकाची खोली वाढविण्यासाठी मनुष्यस्वभावाचा व मानवी जीवनाचा खोल वेध घेऊन व्यक्तीदर्शन रेखाटलेले असते.

म्हणूनच नाटक पौराणिक असो किंवा ऐतिहासिक, नाटकातून वर्तमानातल्या मानवी जीवनाचे दर्शन घडवण्याचा जितका प्रयत्न होईल तेवढे पात्रचित्रणाला अधिक गहिरेपण प्राप्त होईल.

४) संवाद

कथा-कादंबरीमध्ये निवेदनाच्या माध्यमातून अनेक तपशील मांडता येतात. पण तशी संधी नाटकात नसते. कारण नाटकात जवळपास निवेदक हा नसतोच. त्यामुळे लेखक त्याला हवे असणारे तपशील प्रेक्षकांना जाणवणार नाही अथवा कथानकाचा औचित्यभंग होणार नाही या बेताने संवादाच्या माध्यमातून पुरवत असतो. नाटकाच्या संहितेतील बहुतांश भाग संवादांनी व्यापलेला असतो. नाटकातील पात्रे आणि प्रसंगाप्रमाणे संवाद बदलत असतात. संवादांतून पात्राचे स्वभावाचे कंगोरे प्रकट होतात. प्रत्येक पात्राचा स्वभाव वेगळा तसा त्याची बोलण्याची शैलीही वेगळी असते. त्यानुसार नाटकाचे संवादही वैविध्यपूर्ण बनत जातात.

अलीकडील नाटकातील संवाद जास्तीत जास्त नैसर्गिक ठेवण्याकडे नाटककारांचा कल आहे. छोट्या छोट्या वाक्यांतून अधिकचा आशय कसा पोचेल यावर कटाक्ष ठेवला जातो. संवादातील छोट्या छोट्या वाक्यांच्यामध्ये दडून राहिलेला अर्थ प्रेक्षकांसमोर कसा पोहोचता येईल यावरही भर

दिला जातो. संवादातले सर्व शब्द अभिनयगर्भ असतात. म्हणूनच संवादफेक अर्थपूर्ण कशी होईल याचा प्रयत्न नटाला करावा लागतो. म्हणूनच नाटकाची एकात्म अनुभूती देण्याचे महत्वाचे कार्य संवाद या घटकाद्वारेच होत असते.

पु. ल. देशपांडे यांच्या 'तुझे आहे तुजपाशी' मधील हा संवाद बघा. या संवादात खेळकर वातावरण आणि पात्रांच्या वागण्यातील मोकळेढाकळेपणा कशाप्रकार लेखकाने प्रकट केला आहे हे लक्षात येईल.

वासू : चूप बे! श्यामभय्या, उंट उठवा-

भिकू: अबे उंटवाले ... इकडे आमचा उंट काय पाणी पितोय काय ?

जगन्नाथ: श्यामभय्या, हे प्यादं मारून घ्या ना. (आपणच सोंगटी सरकावून प्यादं मारतो.)
लहानपणापसून ह्याच पटावर खेळतोय भिकूशेट-पट खेळायचं म्हणजे काय खुरपं नाही चालवायचं बगीच्यात-उपस इकडली माती टाक तिकडं, उपट इकडलं रोपटं लाव तिकडं!

भिकू: ए डायवरवाल्या, हँडल मार हँडल! प्यादं मारतो-लेकाचा आमच्या घोड्याला वाट मोकळी झाली. श्यामभय्या, तुमचा वजीर आता नक्की मेला-

जगन्नाथ: आहारे आहारे पट्टे! वजीर कसा मरेल- श्यामभय्याच्या बादशहाचा दिवाणजी आहे तो-ह्या वासूअण्णा दिवाणजीसारखा मरियल नाही माळीबुवा.

वासू: ए माझं का नाव घेतो रे जगन्या-उगिच अंटसंट फोका कशाला मारत बसलाय इथं-काय खेळायचं ते चूपचाप खेळा नाऽऽ-

काकाजी: ए इथं खेळतोय कोण-तुम्ही का आम्ही? तो रेडिओ बंद करा बघू आधी. (वासू, जगन्नाथ आणि भिकू माळी तिघेही रेडिओ बंद करायला धावत जातात. वासू रेडिओ बंद करतो.)
अस्सं!! तुमच्या गातात लेकाचे-अरे, हे काय वाटेल त्याचं काम आहे? (छातीला हात लावून)
इथं दर्द पाहिजे. कलकत्याची गौहरजान तुमच्या गायची तुला सांगतो श्यामभय्या, - बस्स! जान कुर्बान करून टाकावा तिच्या एकेका स्वरावरून!- हायहायहाय!! ह्या, ह्या दिवाणखान्यात गाणं झालं होतं-आवठतं की नाही वाश्या-

वासू: का नाही आठवणार? आम्ही चोरून ऐकलं होतं-

श्याम: चोरून?

वासू: काय बिशाद होती आमची लहानपणी बापूभय्यांच्या पुढे यायची- (तोंडावर हात मारीत)
बबबब- हंटरखाली फोडून काढलं असतं नाऽ! श्यामभय्या, तुमच्या आजोबांचा दरारा म्हणजे काय? नाही म्हणजे तसे प्रेमळ होते- माझ्या मुंजीत आपल्या हातांनी ही भिकबाळी घातली होती त्यांनी माझ्या कानात. आता पोरांच्या मुंजी झाल्या आमच्या-ही म्हणत होती, काढा

भिकबाळी अन् घाला पोराच्या कानात- मी साफ सांगितलं, भिकबाळीच्या कानाला हात लावू देणार नाही तुला. नोकर चाकर म्हणून भेदभाव नाही केला माझ्या अन्नदात्यानं-काय काकाजी, आठवतं ना-लहानपणी तुझ्या काकाजींनी आणि माझ्या तात्यांनी काही तरी खोडी केली, तर पहिला रट्टा हाणला काकाजींना आणि दुसऱ्या आमच्या तात्यांना-गेलं सगळं वैभव-सगळ्या वाड्यात नुसती झुंबरं हंड्या-लखलखाट-नवरात्रात पूजा व्हायची वाड्यावर, तर सारं इंदूर लोटत असे भय्या, देवीच्या दर्शनाला. काय गाणी-काय वाजवणी-रोजी तीन-तीनशे रुपयांचा केशराचा हिशेब मांडलाय आमच्या तात्यांनी-

(वासूअण्णांचे भाषण चालू असताना काकाजींचे डावातले लक्ष उडून ते तंद्र लागल्यासारखे शून्यात पाहत बसतात.)

श्याम : काकाजी-डावात लक्ष द्या.

काकाजी : नाही बेट्या, तुला नाही कळायचं ते- त्या मैफली डोळ्यांपुढे दिसताहेत-जोहराबाई-जानकीबाई-शंकररावजी आपटे, माधवभय्या चौधुले-सखारामजी पखवाजिये-ओ हो हो हो-व्हॉट वंडरफुल डॅज-वंडरफुल इंडीड.

वासू : कसले वंडरफुल म्हणा-ह्या इंदुरात सहा बिल्डिंगा होत्या-आपण तर भय्या, त्या रस्त्यानं देखील जात नाही कधी-

जगन्नाथ : नुसत्या सहाच बिल्डिंगा?- चार मोटारी, दोन घोड्यांची बगी भूल गये क्या दिवानजी-

वासू : भुलतोस कसा बाबा? काही भुललो नाही बरं-ह्या घरचं मीठ खाल्लंय आमच्या डिके घराण्यानं गेल्या कित्येक पिढ्या-

जगन्नाथ : आमच्या देखील-

वासू : तुझ्या आजोबाच्या काळात मोटारी होत्या काय रे जगन्या?

जगन्नाथ : अरे, पण घोडागाड्या होत्या ना भय्या-सोन्याचा पत्रा मारलेल्या? बस्स-षौक केला यार त्या लोकांनी-पडद्यावरल्या बायांची नाचगाणी पाहून खुषी मानायचे दिवस नव्हते ते-खऱ्या खऱ्या बाया-बस गुजर गया जमाना अब रहाही क्या है-

वासू : कसला जमाना लेका-एक चाळ राहिली इतक्या इष्टेटीतली-

जगन्नाथ : मग काय झालं? उद्या श्यामभय्या इंजनेर झाले म्हणजे देतील उठवून दहा बंगले-

वासू : अरे, पण इष्टेट टिकवली असती तर आज श्यामभय्याला कशाला कॉलेजात जाऊन पुस्तकांत मगजमारी करावी लागली असती? सगळे पैसे खाऊन गेल्या त्या गझलकवालीवाल्या.

भिकू : थूत! काकाजी, एक शेर ऐकवून देऊ का ह्या दिवाणजीला-

काकाजी : जरूर-जरूर.

भिकू : शेर अर्ज है-

काकाजी : हां-मुलाहिजा फर्माइये.

५) रंगसूचना व वातावरणनिर्मिती :

सामान्यपणे नाटक आधी लिहिले जाते. त्यानंतर नाटकाचा प्रयोग होतो. नाटक लिहित असतानाच त्याचे संभाव्य प्रयोगरूपाचे भान ठेवून लेखक नाट्यसंहितेत रंगसूचना करतो. या सूचना प्रेक्षकांसाठी नसतात. तर प्रयोग करण्याच्यादृष्टीने दिग्दर्शक अथवा नट यांना या सूचना असतात. या सूचना लेखक कंसात लिहितो. रंगसूचना नेहमीच सूत्रमय पद्धतीने दिल्या जातात.

वातावरणनिर्मितीसाठी नेपथ्य, प्रकाश, संगीत अशा गोष्टींचा वापर केला जातो. नाटकाचे सादरीकरण रंगमंचीय अवकाशात होत असते. नाटकातील प्रसंग अधिक उठावदार होण्यासाठी आणि उचित नाट्यपरिणामासाठी पडदे, देखावे, मोजक्या व आवश्यक वस्तूंचा आणि फर्निचरचा वापर यांचे साहाय्य घेतले जाते. संहितेमध्ये लेखक संविधानकाला वातावरणाचा परिपोष निर्माण व्हावा म्हणून नेपथ्याचा रंगसूचनांमध्ये उल्लेख करतो. तर कधी नाटकाचा विषय अधिक परिणामकारक वाटण्यासाठी संगीताचाही वापर केला जातो. संगीत नाटकांची आपल्याकडे दीर्घ अशी परंपरा आहे. लोकनाट्यामध्येही नृत्य, गायन, संगीत हे कलाप्रकार दिसून येतात. विजय तेंडुलकरांच्या 'घाशीराम कोतवाल' या नाटकाचा संगीत, समूहगान व समूहनृत्य हा महत्वाचा गाभा आहे. नाटक हे श्राव्य माध्यमाबरोबरच दृक माध्यमही आहे. त्यामुळे रंगमंचीय अवकाशाची परिणामकारकता वाढविण्यासाठी प्रकाशयोजना हा घटकही महत्वाचा ठरतो. प्रकाशयोजनेमुळे स्थलकालातील संदर्भ जसे अधोरेखित करता येतात, तसेच नाटकातील पात्रांच्या भावभावनांना नेमकेपणाने ठळक करता येते.

६) रंगभूषा

नाटकातील पात्रांचे वय, स्वभाव, लकबी इत्यादी गोष्टी ध्यानात घेऊन नाटकाच्या एकात्म परिणामासाठी नटाचे शरीर आणि चेहरा रंगविणे म्हणजे रंगभूषा. पौराणिक, ऐतिहासिक किंवा आधुनिक नाट्यप्रकारांप्रमाणे रंगभूषा बदलू शकते. त्याबरोबर नटाने वापरावयाचे पोशाख, अलंकार किंवा इतर आवश्यक ती सामग्री (घड्याळ, चेष्मा, काठी, सिगार ओढण्याचा पाईप वगैरे) यावरही विचार केला जातो. पौराणिक नाटकातील देव, ऋषी, राक्षस, अप्सरा यांसारखी पात्रे वास्तवातील माणसांपेक्षा वेगळी दिसणे आवश्यक असते. म्हणून अशा पात्रांच्या रंगभूषेसाठी अधिक मेहनत घ्यावी लागते. रंगभूषेचा आधार घेऊन नटांचे डोळे लहान अथवा मोठे करणे, टक्कल दाखविणे किंवा अधिक केशसंभार दाखविणे, रंग गोरा अथवा सावळा करणे, तारुण्याच्या किंवा वृद्धावस्थेच्या खाणाखुणा दाखविणे, आजारी असल्यासारखा चेहरा करणे अशा कथानकाला आवश्यक असणाऱ्या अनेक गोष्टी केल्या जातात.

४.४ सारांश

फार प्राचीन काळापासून साहित्यप्रकार मानले गेले आहेत. साहित्याच्या आविष्कारामध्ये आणि परंपरांचा विचार करताना साहित्यप्रकारांचा विचार करावा लागतो. पण निरनिराळे साहित्यप्रकार म्हणजे स्वतंत्र निखालस असे कप्पे नसून त्यांच्यात साम्यभेद्युक्त नाते असते. साहित्यप्रकार ही काही नुसती नावे नसतात. ती एका विशिष्ट साहित्यपरंपरेचा भाग म्हणून अस्तित्वात येतात आणि त्या साहित्यपरंपरेने त्यांचे स्वभाव घडवलेले असतात. त्या त्या काळातील सामाजिक-सांस्कृतिक गरजांनी विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होताना दिसतात किंवा एकापेक्षा अधिक साहित्यप्रकार परस्परांमध्ये मिश्रित होऊन त्यांतून नवा साहित्यप्रकारही अस्तित्वात येऊ शकतो.

कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म हे साहित्याचे तीन मूलबंध मानण्यात येतात. या तीन मूलबंधांना 'पायाभूत करार' अशी संज्ञा वापरली आहे. करारामधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात असे म्हणण्याऐवजी विशिष्ट साहित्यप्रकारांमध्ये विशिष्ट कराराचे तत्व प्रामुख्याने आढळते असे म्हणणे उचित ठरते. ही तिन्ही मूलबंध अथवा पायाभूत करार प्रत्यक्ष साहित्यकृतींमध्ये विशुद्ध रीतीने आढळत नाहीत. त्यांच्यात सरमिसळ आढळते. काही साहित्यमीमांसकांनी साहित्यप्रकार हे स्थिर आणि अपरिवर्तनीय असतात अशी भूमिका घेतलेली आहे. प्रत्येक साहित्यप्रकाराचे सत्व हे त्या प्रकारातील सर्व साहित्यकृतींमध्ये असायलाच हवे आणि कोणत्याही काळात व ठिकाणी ते सारखेच राहणार अशी ही भूमिका एकसत्त्ववादी भूमिका म्हणून ओळखली जाते. या भूमिकेमागे प्लेटोप्रणीत दृष्टीकोण मुख्यत्वे करून आहे. या भूमिकेच्या विरुद्ध अशी भूमिका एकोणिसाव्या शतकात मांडली गेली. साहित्यप्रकार हे मुळात नसतातच, साहित्यप्रकार हे बाहेरून लादलेले, कृत्रिम आणि उपरे आहेत. ती केवळ एक व्यावहारिक सोय आहे. साहित्याच्या निर्मितीप्रक्रियेत आणि आस्वादनाच्या प्रक्रियेत साहित्यप्रकार अशी काही गोष्ट नसतेच अशा आक्रमक भूमिकेला नाममात्रवादी भूमिका म्हटले जाते. साहित्यप्रकार हे अढळ स्वरूपाचे नसल्याने त्यांच्या संकल्पनेतही बदल होत जातो. म्हणून साहित्यप्रकारांना अढळ मानून प्रत्येक प्रकाराला एकच एक सत्व असते, हे सत्व सार्वत्रिक व सनातन स्वरूपाचे असते असे मानणारी एकसत्त्ववादी भूमिका; आणि साहित्यप्रकारांना नाकारून त्यांना नाममात्र दर्जा देणारी नाममात्रवादी भूमिका या दोन्ही भूमिका टोकाच्या ठरतात.

गोष्ट सांगणे किंवा गोष्ट ऐकणे ही मूलभूत प्रेरणा आहे. काही घडो अथवा ना घडो आपण आपल्या अनुभवात दुसऱ्यांना सहभागी करून घेतो. सांगणे म्हणजेच कथन (narration) हे आत्माविष्काराचे एक रूप आहे. कथनरूपाचा लघुत्तम घटक घटना असतो. कथात्म साहित्यातून विशिष्ट संगतीने गुंफल्या गेलेल्या अशा घटनामालिकांचे कथन केले जात असते. घटना सामान्यतः घडून गेलेल्या असतात. म्हणून कथात्म साहित्यातील काळ 'भूतकाळ' असतो. कथन करण्यासाठी लेखक निवेदकाचे एक पात्र निर्माण करतो. निवेदन प्रथम पुरुषी किंवा तृतीय पुरुषी असते. घटना, पात्रे, वातावरण यांच्या पूरक व कलात्मक जोडणीतून घटनांना उठाव मिळतो.

कवीच्या आंतरिकतेचा, त्याच्या भावना, अनुभव, विचार यांचा आविष्कार भावकाव्यात्म साहित्यात महत्वाचा ठरतो. भावकवितेची वैशिष्ट्यपूर्ण आत्मपरता इतर साहित्यप्रकारांत इतकी प्रकर्षाने बघायला मिळत नाही. लयबद्धता, अनेकार्थक्षमता, अल्पाक्षरत्व, जीवनाशयक्षमता, संवेद्यता असे काही घटक भावकवितेचे सांगता येतील. भावकविता नेहमीच अभिधार्थाची कक्षा ओलांडून व्यंजकतेच्या पातळीवर वावरते. भावकविता हेच कवितेचे मूळ रूप मानण्यात येते.

सादरीकरण हे नाट्यात्म प्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे. नाट्यप्रयोगाची कलात्मकता आणि नाटकाचे तंत्र अशा दोन पातळ्यांवर सादरीकरणाचा विचार करावा लागतो. विषयसूत्र, संविधानक, पात्रचित्रण आणि संवाद हे नाटकाचे संहितानिष्ठ; तर नेपथ्य, प्रकाशयोजना, वेशभूषा, रंगभूषा वगैरे सादरीकरणाचे घटक मानता येतील.

४.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

४.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. पाश्चात्य साहित्यशास्त्रात अॅरिस्टॉटलने साहित्याचे कोणते दोन मुख्य प्रकार मानले?
२. पायाभूत करारांनुसार साहित्याचे तीन मूलबंध कोणते?
३. साहित्यप्रकारांना नाकारणारी कांट आणि क्रोचे यांच्या भूमिकेला कोणती भूमिका म्हणतात?

उत्तरे १. कथनात्म व नाट्यात्म

२. कथनात्म, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म
३. नाममात्रवादी भूमिका

४.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

१. खालील पर्यायांपैकी कोणता साहित्यप्रकार कथनात्म प्रकारात येत नाही?
अ) कथा ब) कादंबरी क) महाकाव्य ड) अभंग
२. कथनरूपाचा लघुत्तम घटक कोणता?
अ) घटना ब) प्रतिमा क) प्रतीक ड) लय
३. कवितेचा प्राण कोणता?
अ) लक्ष्यार्थ ब) वाच्यार्थ क) व्यंग्यार्थ ड) अनुप्रास

उत्तरे १. अभंग

२. घटना
३. व्यंग्यार्थ

४.६ सरावासाठी प्रश्न

४.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. नाटकात कथानकाच्या सहेतुक केलेल्या मांडणीला काय म्हणतात ?
२. कवितेचे मूळ रूप कशाला मानले जाते ?
३. कथनातील कथेसाठी एक कल्पित परिसर निर्माण करण्याचे काम कोणत्या घटकामुळे होते ?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१. कथेतील पात्र कथा सांगण्याचे कार्य करते, अशाप्रकारच्या निवेदकाला काय म्हणतात ?
अ) कथाबाह्य निवेदक ब) कथांतर्गत निवेदक
क) सूत्रधार ड) वक्ता
२. कथात्म साहित्यात प्रकट होणारा काळ कोणता असतो ?
अ) वर्तमान ब) भूत क) भविष्य ड) तिन्ही पर्याय बरोबर
३. संस्कृत साहित्यशास्त्रात काव्याचे पद्यात्मक, गद्यात्मक आणि गद्यपद्यात्मक असे तीन प्रकार कुणी मानले ?
अ) दण्डी ब) भामह क) मम्मट ड) आनंदवर्धन

४.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. कथन म्हणजे काय ते सांगून कथनाच्या वेगवेगळ्या घटकांचा परामर्श घ्या.
२. भावकवितेला केंद्रवर्ती ठेवून कवितेच्या वेगवेगळ्या घटकांचा परामर्श घ्या.

४.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

१. नाटकातील विषयसूत्र आणि संविधानक या घटकांचे नियोजन लेखक कसा करतो ?
२. कथनात घटना आणि पात्रे यांचे काय महत्व असते ?

१.७ पूरक वाचन

- साहित्याची भाषा / भालचंद्र नेमाडे.
- कवितेविषयी / वसंत आबाजी डहाके.
- सौंदर्यमीमांसा / रा. भा. पाटणकर.
- कथन आणि कथनात्म / हरिश्चंद्र थोरात.
- कवितेचा शोध / वसंत पाटणकर.



सत्र २ : घटक १

महाकाव्य, आख्यानकाव्य, कविता, दीर्घकविता, भावकविता

१.१ उद्दिष्टे:

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- साहित्यप्रकाराचे नेमके, पृथगात्म असे रूप कोणते? याचा शोध घेता येईल.
- साहित्यप्रकाराचे वर्गीकरण साहित्यकृतीच्या मूल्यमापनासाठी प्रस्तुत ठरतात की अप्रस्तुत याची चर्चा करता येईल.
- साहित्यपरंपरेत महाकाव्य, आख्यानकाव्य, कविता, दीर्घकविता, भावकविता या साहित्यप्रकारांमध्ये काळानुसार झालेले बदल तपासता येतील.
- पद्यात्मक साहित्यप्रकारांचा अभ्यास करताना कोणत्या बाबी विचारात घ्याव्यात याचे ज्ञान होईल.
- पद्य साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणासाठी निश्चित अशा तत्वांचा आधार घेता येईल काय यादृष्टीने चाचपणी करता येईल.
- साहित्यप्रकारांचा तुलनात्मकदृष्ट्या विचार करता येईल.

१.२ प्रास्ताविक :

विद्यार्थीमित्रांनो, पहिल्या सत्रातील 'भाषिक आविष्काराची रूपे' ही अभ्यासपत्रिका अभ्यासताना साहित्याचे कथनात्मक, नाट्यात्म आणि भावकाव्यात्म ही तीन मूलबंध मानले जातात हे आपण समजून घेतले. हे मूलबंध विविध साहित्यप्रकारांमध्ये आढळतात आणि त्यांच्यात विविध साहित्यप्रकार कसे सामावतात हे आपण पाहिले. या तीन मूलभूत साहित्यबंधांना 'पायाभूत करार' अशी संज्ञा वापरली जाते. कथा, कादंबरी, महाकाव्य, पोवाडा यांसारखे प्रकार 'कथनात्म' करारातून निर्माण होतात. त्यांतले कथा व कादंबरी हे गद्यात, तर महाकाव्य व पोवाडा हे पद्यात असतात. शोकात्मिका, सुखात्मिका, प्रहसन इत्यादी प्रकार 'नाट्यात्म' करारातून निष्पन्न होतात. तर उद्देशिका, विलापिका, अभंग, इत्यादी प्रकार 'भावकाव्यात्म' करारातून सिद्ध होतात असे म्हणता येईल. परंतु या साहित्यिक कराराची तत्त्वे ही सर्व परंपरांमध्ये किंवा एकाच परंपरेतील वेगवेगळ्या कालखंडांमध्ये सारखीच असतात असे म्हणता येणार नाही. म्हणून 'करारामधून विशिष्ट साहित्यप्रकार सिद्ध होतात' असे म्हणण्याऐवजी विशिष्ट साहित्यप्रकारांमध्ये विशिष्ट कराराचे तत्त्व प्रामुख्याने आढळते असे

म्हणणे उचित ठरते. त्यामुळे तिन्ही प्रकारच्या साहित्याचे मुलबंध अथवा पायाभूत करार प्रत्यक्ष साहित्यकृतीमध्ये 'विशुद्ध' रीतीने आढळत नाहीत. त्यांच्यात सरमिसळ आढळते.

भरत या संस्कृत साहित्यशास्त्रज्ञाने साहित्याचे पद्य आणि गद्य असे ठळक भेद केलेले असून जे बोलावयाचे ते गद्य; आणि जे नटाने, नटीने गावयाचे ते पद्य असे स्पष्टीकरण केले आहे. पद्याची व्याख्या करताना आपण ढोबळमानाने असे म्हणतो की, छंद, वृत्त, जाती यांचे नियम न पाळताही पद्यरचना करता येते. अशा रचनेत लयीचे बंधन पाळले जाते. अशा रचना प्रकाराला मुक्तछंद वा मुक्तशैलीतील पद्य म्हटले जाते. पद्य ही तालावर, चालीवर, निदान सुरावर म्हणता येण्यासारखी रचना असते. गद्यापासून पद्याला वेगळे करणारे महत्त्वाचे लक्षण म्हणजे पद्याच्या ठिकाणी असणारा गेयतेचा गुण आहे. ही गेयता ताल, नाद, छंदोबद्ध रचना या घटकांमुळे निर्माण होते. या घटकात आपण काही पद्यात्मक साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म विचार करणार आहोत.

१.३ विषय विवेचन

कोणत्याही भाषेत फार मोठी काव्यरचना पद्यबंधातच केली गेली असल्याचे दिसून येते. विसाव्या शतकापर्यंत मराठीतील बहुतांश कविता पद्यरचनेचे नियम पाळून लिहिली गेली आहे. पण या नियमामुळे भाव किंवा विचार व्यक्त करताना अडचण निर्माण होऊ लागली, तेव्हा ते नियम झुगारूनही कविता निर्माण झाली. त्यामुळे पद्य आणि कविता यांचे निकटचे नाते निर्माण झाले. पण हेही लक्षात घेणे आवश्यक ठरते, की प्रत्येक पद्यरचना ही कविता असतेच असे नाही. पद्य हा रचनाप्रकार विविध रचनापद्धतींशी संलग्न आहे. वृत्तबद्ध रचनेतून ओळींना उठाव दिला जातो. पद्यातून व्यक्त होणारा अनुभव हा नेहमी काव्यात्मक असेल असे म्हणता येणार नाही. तो अर्थाच्या अनेकविध शक्यता सुचवणारा असेल अशी खात्री देता येत नाही. पद्यात भाषा प्राय साधनरूपच असते. तिला माध्यमाचा दर्जा लाभतोच असे नाही. म्हणून पद्य म्हणजे कविता म्हणता येणार नाही हे प्रकाश मेदकर यांचे पद्याबाबतचे मत अधिक नेमके व पद्याबाबत स्पष्टता आणणारे आहे.

पद्याचा विकासक्रम लक्षात घेता असे दिसून येते की, रचनेत गेयता आणण्याचे उद्दिष्ट ठेवून पद्यरचना केली जाते. गेयता आणण्यासाठी पद्यरचनेमध्ये रचनेचे बंधन स्वीकारले जाते. हे बंधन अक्षरसंख्येचे किंवा मात्रासंख्येचे असते. अशी बंधने स्वीकारूनही अनेक रचनांमध्ये गेयता येऊ शकत नाही. तेव्हा अक्षरसंख्या आणि मात्रासंख्या या व्यापक बंधनांबरोबर इतरही अनेक बंधने स्वीकारणे क्रमप्राप्त ठरत गेले. त्यातून पद्याचे अनेक रचनाप्रकार पुढे आले.

मराठीमध्ये लिहिल्या गेलेल्या पद्यप्रकारांचे स्थूलमानाने चार वर्ग पडतात.

१) छंदोबद्ध रचना : मराठी भाषेत प्रारंभकाळापासून ओवी व अभंग हे दोन पद्यप्रकार रूढ होते. त्यांना छंद म्हटले जाते. छंद प्रकारच्या रचनेत अक्षरांचेच बंधन असते.

धरितों वासना। परी नये फळ। प्राप्तीचा तो काळ। नाही आला॥
तळमळी चित्त। घातलें खापरी। फुटतसे परी। लाहीचिया॥
प्रकार ते कांहीं। नावडती जीवा। नाही पुढे ठावा। काळ हातीं॥
जातों तळा येतों। मागुताला वरी। वोळशाचे फेरी। सांपडलो॥
तुका म्हणे बहु। करितों विचार। उतरें डोंगर। एक चढें॥

-संत तुकाराम

संत तुकारामांच्या या रचनेतील प्रत्येक पंक्तीत चार तुकडे अथवा चरण आहेत. त्यांचे बारीक अवलोकन केले तर असे दिसेल की, प्रत्येक ओळीत पहिले तीन चरण सहा अक्षरांचे असून, चौथा चरण हा चार अक्षरी आहे. म्हणजे येथे निश्चित अशी ठरलेली अक्षरसंख्या आहे व त्यामुळे या रचनेत गेयता आली आहे. अशाप्रकारच्या अक्षरसंख्येचे बंधन पाळणाऱ्या रचनेला छंद म्हणतात.

२) जातीवृत्त अथवा मात्रावृत्त अशी रचना : या रचनेत अक्षरांच्या संख्येचे बंधन नसून केवळ मात्राबंधन असते. अक्षरसंख्येचे बंधन न पाळणाऱ्या पण मात्रासंख्येचे बंधन पाळणाऱ्या पद्यरचनेत गेयता कशी येते याविषयीचे हे उदाहरण बघा.

‘नववधू प्रिया मी बावर्ते
लाजते पुढे सरते फिरते
कळे मला तू, प्राण सखा परि
तूच जिवा आधार खरोखरि
तुज वाचून संसार फुका जरि
मन जवळ या वया गांगरते’

- भा. रा. तांबे

ही ‘नववधू’ या मात्रावृत्तातील रचना आहे. सहा ओळींच्या या रचनेत प्रत्येक ओळीतील अक्षरांची संख्या, ११, ११, ११, ११, १२ आणि १२ अशी आहे. म्हणजेच निश्चित अशी अक्षरसंख्या नाही. तरीही ही रचना म्हणताना एक प्रकारचा सारखेपणा जाणवतो. याचे कारण प्रत्येक ओळीतील मात्रांची संख्या १६ अशी सारखी आहे. त्यामुळे या रचनेत गेयता आली आहे. अशाप्रकारच्या मात्रांच्या संख्येचे बंधन पाळणाऱ्या रचनेला जाती किंवा मात्रावृत्त असे म्हणतात.

३) अक्षरगणवृत्तातील रचना : हा पद्यरचनेचा तिसरा प्रकार आहे. या प्रकारच्या पद्यरचनेत अक्षर आणि मात्रा दोन्हींचे बंधन पाळले जाते. इतकेच नव्हे तर चरणातील प्रत्येक स्थानावरील अक्षर लघु असावे की गुरू याविषयीचा क्रमसुद्धा निश्चित असतो. आता हे उदाहरण अभ्यासा-

सदा सर्वदा योग तुझा घडावा।
तुझे कारणी देह माझा पडावा।।
उपेक्षू नको गुणवंता अनंता।
रघूनायका मागणे हेचि आता।।

हे 'भुजंगप्रयात' या प्रकारातील अक्षरगणवृत्त आहे. या रचनेतील प्रत्येक चरणात अक्षरांची संख्या १२ असून, प्रत्येक चरणातील ऱ्हस्व-दीर्घाचा (लघुगुरुंचा) क्रमही ठरलेला आहे. म्हणजे पहिले अक्षर ऱ्हस्व व पुढील दोन अक्षरे दीर्घ या क्रमाने ही रचना आहे.

४) मुक्तछंद : एखाद्या रचनेतील प्रत्येक चरणात अक्षरांचे आणि मात्रांचे कोणतेही ठराविक बंधन पाळलेले नसते, तथापि एकूण रचनेत व प्रत्येक ओळीत काही विशिष्ट लय असते. अशा रचनेला मुक्तछंद म्हणतात. पद्यरचनेच्या बंधनातून सुटून गद्याच्या सीमारेषेपर्यंत पोहोचलेला हा रचनाप्रकार आहे. मात्र या रचनाप्रकारात ओघ, गती, ताल, लय यांसारखे गुण विशेषत्वाने दिसून येतात. उदाहरणादाखल पुढील रचना पहा-

'बाईपणाचं दुःख'

दुथडी भरून वाहणाऱ्या पुराच्या
अवकाळी धक्क्याने
खचून जावी माती
आणि पूर ओसरल्यावर
उघडी पडावीत
झाडांची मुळं,
असंच होतं खूपदा
अपघाती आघातांचे
असह्य दणके सोसताना.
आपलं म्हणून
मानलेलं माणूसही जेव्हा
राहात नाही आपलं
तेव्हा
स्वतःची समजूत काढताना
अवघडून जातो जीव
आणि

निराधारपणाची ठणक
पाझरत राहते अंगभर...
बाईपणाचं दुःख
उघड्या मुळांपेक्षा काय वेगळं असतं!

- संजीवनी तडेगावकर

पद्यरचनेच्या मुळाशी भाषेतील ध्वनींची विशिष्ट रचना आणि विशिष्ट लयबद्धता कशी असते हे आपल्या लक्षात आले असेल. ही लयबद्धता छंद, जाती, वृत्त सारख्या कोणत्या ना कोणत्या प्रकारच्या नियततेतून निर्माण होते. अगदी मुक्तछंदातली रचना असली तरी लयबद्धता ही अनुस्यूत असते. छंद, जाती, वृत्त यांच्या नियमांचे बंधन पाळून जी रचना लिहिली जाते तिला पद्य असे म्हणता येईल. अशा पद्यांतून जी काव्यनिर्मिती केली जाते त्याला पद्यात्मक काव्यरचना किंवा पद्यकाव्य असे आपण म्हणतो.

आपण दैनंदिन बोलीभाषेत यमक, अनुप्रास असलेल्या वाक्यांचा सर्रास वापर करतो. विशेषतः जाहिरातीसाठी 'जिंगल्स' या पद्यमय रचना तयार केल्या जातात. पण या रचनांतून फक्त वाच्यार्थ पोचविणे इतकीच मर्यादित अपेक्षा असते. मात्र पद्यकवितेतून वाच्यार्थापलीकडच्या अर्थाचे सूचन झाले पाहिजे अशी अपेक्षा असते. तेव्हा पद्यात्मक काव्यरचनेचे किंवा पद्यकाव्याचे कार्य केवळ रचनेच्या तंत्रापुरते असते अशा संकुचित अर्थाने विचार करता येणार नाही. म्हणूनच एखादी रचना पद्य असू शकते, पण ती पद्यकाव्य असेलच असे नाही. प्राचीन काळात अश्वविद्या, आयुर्वेद, विज्ञान यांसारख्या भौतिक विषयांचे विवेचन पद्यात केले गेले. पण या सर्व पद्यातील रचना सरसकटपणे काव्य आहे असे म्हणता येणार नाही.

'पद्यकाव्य' साठी कविता हा शब्दप्रयोग वापरून काव्याचे स्वरूप स्पष्ट करू. वसंत आबाजी डहाके यांनी कवितेची 'नादवती, अर्थवती, ध्वनिवती शब्दरचना म्हणजे कविता.' अशी सुटसुटीत व्याख्या केली आहे. कवितेत अर्थाच्या विविध छटा व्यक्त करणारी किंवा सूचित करणारी, सौंदर्यनिर्मिती साधणारी शब्दयोजना असते. कवितेत कवीच्या अनुभवाच्या उत्कट आविष्काराला महत्त्वपूर्ण स्थान असते. केवळ रचनाप्रकाराला प्राधान्य देण्यामुळे कविता निर्माण होत नाही. आपल्या अनुभवाशी सुसंगत अशा वृत्त-छंदाची निवड कवी करतो. काहीवेळा आपल्या आविष्कारासाठी परंपरेतून आलेले वृत्त-छंद अनुकूल वाटले नाहीत तर तो नव्याने काही वृत्त-छंद घडवितो अथवा जुन्या वृत्त-छंदांची मोडतोड करतो. भाषेच्या ठिकाणी अनेकार्थ प्रकट करण्याची जी शक्ती असते तिचा सौंदर्यनिर्मितीसाठी त्याबरोबरच कवितेसाठी उपयोग करून घेतो. समान वैशिष्ट्यांच्या आधारावर कविता हा प्रकार मानला, तरी आणखी काही जादा समान वैशिष्ट्ये घेऊन संतकाव्य, भावगीत, सुनीत, उद्देशिका, हायकू इत्यादी पोटभेद कल्पिले जातात. स्तोत्रे, पदे, म्हणी, उखाण्यांपासून ते

महाकाव्यापर्यंत अनेक रचनांतून कमी अधिक प्रमाणात कविता वेगवेगळ्या रूपांतून अवतरलेली आहे.

सातशे वर्षांतील मराठी काव्यरचना वेगवेगळ्या प्रकारांनी सजलेली आहे. या काव्यरचनेत गीताबरोबरच आख्यानकविता, कटाव, पोवाडा, खंडकाव्य, स्वयंवरकाव्य, महाकाव्य, कथनपर दीर्घकविता यांसारखी कथाकाव्ये दिसतात. त्याचबरोबर ओवी, अभंग, आरती, विराणी, स्तोत्र, पाळणा, भूपाळी, लावणी, सुनीत, गझल यांसारखे भावकवितेचे प्रकार, शिवाय नाट्यकाव्येही दिसतात. याखेरीज अमृतानुभव, यथाथेदीपिकासारखी विचारानुभव व्यक्त करणारी काव्यरचनाही दिसते. मराठी काव्यरचनेची स्थूलमानाने गीत, कथाकाव्य, भावकविता, विचारकविता आणि नाट्यकाव्य अशा ठळक पाच गटांत विभागणी करता येईल. हे पाच गट किंवा प्रकार म्हणून स्वतंत्रपणे दाखविता येतील असे नाही. कारण हे पाच गट एकमेकांत खूपच सरमिसळून गेलेले आहेत. यांतील काही निवडक काव्यप्रकारांचा आपण सूक्ष्म विचार मांडून अभ्यास करणार आहोत.

१.३.१ महाकाव्य

मराठी काव्यविचारातील 'महाकाव्य' या संज्ञेत संस्कृत पंचकाव्ये व इंग्रजी 'एपिक' या संकल्पनांचा संकर झालेला आढळतो. महाकाव्याचे महाकाव्यत्व त्याच्या महान आकारमध्ये असतेच, पण त्याचा आशय आणि विषयही तसाच मोठा असावा लागतो. विशालता आणि भव्योदात्तता हे त्याचे विशेष गुण असतात. महाभारत हे या कसोटीस चांगले उतरते. महाकाव्य मानवी जीवनावरील एक अत्यंत उद्बोधक भाष्य आहे असे समजले जाते.

महाकाव्याची आर्ष महाकाव्ये आणि विदग्ध महाकाव्ये अशा दोन प्रकारांत वर्गीकरण केले जाते. भारतीय संदर्भात रामायण, महाभारत ही महाकाव्ये आर्ष महाकाव्ये आहेत. या महाकाव्यांना आदिम किंवा आद्य महाकाव्ये असेही मानले जाते. आर्ष महाकाव्ये ही मौखिक परंपरेतून आलेली असतात. या महाकाव्यांचा कुणी एक कर्ता नसतो. अनेक कवींच्या योगदानातून कालपरत्वे मूळ संहितेत भर पडत जाते. म्हणूनच आर्ष महाकाव्याची संहिता ही विकसनशील, वर्धिष्णू संहिता असते. लोकजीवनातील स्थित्यंतरे आणि बदलत गेलेल्या लोकसमजुती यांप्रमाणे ह्या संहितामध्ये विविधता आढळते. आर्ष महाकाव्यात वेळोवेळी भर पडत गेल्याने त्यांना क्रमविकासाचे (Epics of growth) स्वरूप येते. आर्ष महाकाव्यावर समाजाची सत्ता असते. विदग्ध महाकाव्ये समाजाच्या प्रगत सांस्कृतिक जीवनाची द्योतक असल्याने त्यांना सांस्कृतिक महाकाव्ये (Epics of Culture) असे संबोधण्यात येते. आदिम अवस्थेत कृत्रिमता नसल्याने आर्ष महाकाव्यास स्वाभाविक असे स्वरूप लाभलेले असते. तर विदग्ध महाकाव्ये त्यांच्यापेक्षा पुढील अवस्थेत असल्याने त्यांत बरीच कृत्रिमता आलेली दिसते. संस्कृतमधील रघुवंश, कुमार संभव, शिशुपालवध, नैषधचरित, किरातार्जुनीय ही लिखित महाकाव्ये विदग्ध महाकाव्ये म्हणून ओळखली जातात. विदग्ध महाकाव्ये लिखित स्वरूपात असल्याने, ही महाकाव्ये एकेका कवीच्या प्रतिभेचा विलास असतो. त्यावर त्या प्रतिभावंतांच्या व्यक्तिमत्त्वाची मुद्रा असते.

भारतीय साहित्यशास्त्रात महाकाव्याच्या लक्षणांची विपुल चर्चा आढळते. या चर्चेचे सर्वसाधारण सार दण्डीने सांगितलेल्या महाकाव्यांच्या लक्षणात आढळते, ते पुढीलप्रमाणे:

महाकाव्यात सर्ग असतात. सर्गाची संख्या आठाहून कमी अथवा तिसाहून जास्त नसावी. महाकाव्याचा प्रारंभ आशीर्वाद, नमस्कार किंवा वस्तुनिर्देशाने केलेला असतो. नगरे, समुद्र, पर्वत, चंद्रसूर्य यांच्या उदयाची वर्णने, उद्यान, जलक्रीडा, मधुपान, रथोत्सव, विप्रलंभ श्रृंगार, विवाह, पुत्रजन्म, मंत्र, दूतप्रयाण, नायकाचा उत्कर्ष यांसारखी वर्णने केलेली असतात. त्याचप्रमाणे महाकाव्य हे अलंकारयुक्त, प्रदीर्घ, रसभावपरिपूर्ण असते. ते वाचल्यामुळे लोकरंजन झाले पाहिजे.

महाकाव्यात जीवनानुभव चित्रित करण्यासाठी उदात्त चरित्रनायकाची निवड केली जाते. संस्कृत साहित्यशास्त्रात भामह, दण्डी यांनी महाकाव्याच्या नायकाची लक्षणे सांगितली आहेत, त्यानुसार महाकाव्याचा नायक थोर राजवंशातील कुशल राजा असावा, तो वैभवसंपन्न, विजिगीषु वृत्तीचा, दिव्य कर्म करणारा असावा, तो चतुर, उदात्त व पराक्रमी असला पाहिजे, तसेच कल्पित नायकाऐवजी राष्ट्राचा आदर्श असलेल्या नायकाचे चरित्र महाकाव्यात गुंफवावे असाही संकेत आहे. महाकाव्याचा नायक हा अतिमानवी, देवसदृश असावा अशी सर्वसाधारण कल्पना आढळते. किंबहुना महाकाव्यात नायकाचा पराभव वा वध दाखवू नये, अभ्युदय दाखवावा असाही संकेत संस्कृत साहित्यशास्त्रकारांनी नोंदवून ठेवला आहे. महाकाव्याच्या कथानकातून चरित्रनायकाचा शीलवर्धक, पवित्र जीवनकाम सूचित व्हावा यावर पौर्वात्य साहित्यशास्त्रकारांचा भर आहे. (वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोश/ पृष्ठ २९४)

अशा अपेक्षांची पूर्वी कारणे महाकाव्य रचण्यासाठी कवीचे व्यक्तिमत्त्वही उत्तुंग लागणार, हे उघडच आहे. जीवनाच्या विशालतेची वस्तुनिष्ठ आणि सूक्ष्म जाणीव, जो कालखंड कवीने वर्णावयास घेतला आहे त्याबद्दलचे सम्यक आकलन, त्या कालातील जीवनाचा एकूण मानवी संस्कृतीशी व इतिहासाशी असणाऱ्या नात्याचा अन्वय लावण्याची क्षमता, विविध व्यक्तींच्या मनोभावांचा आणि वर्तनविशेषांचा सूक्ष्म अभ्यास, विविध शास्त्रे आणि कला यातील पारंगतता आणि उत्तुंग शिल्प निर्माण करण्याची महत्वाकांक्षा व अफाट काव्यप्रतिभा इत्यादींनी परिपूर्ण असणाऱ्या व्यक्तित्वाचा कवीच अशा अलौकिक कार्याला हात घालू शकतो, असे अक्षयकुमार काळे यांना वाटते.

महाकाव्यांचा चरित्रनायक व्यापक अर्थाने एखाद्या राष्ट्राच्या अथवा प्रदेशाच्या समग्र जीवनाचे प्रतिनिधित्व करित असतो. त्यामुळे महाकाव्याचा परिघ केवळ एका व्यक्तीच्या चरित्रापुरता मर्यादित न राहता त्या देशाचा, विश्वसमूहाचा समग्र पटच उलगडणारा बनतो. राष्ट्रांचा, समाजाचा सांस्कृतिक इतिहास, नीतिमूल्ये, जीवनादर्श, इच्छा-आकांक्षा यांचे प्रतिबिंब महाकाव्यात प्रखरपणे पाहायला मिळते.

अर्वाचन कालखंडात रसिकांची अभिरुची महाकाव्यासाठी अनुकूल नसल्यामुळे मराठीत फारशी महाकाव्ये लिहिली गेली नाहीत. यादवकाळात नरेंद्राचे 'रुक्मिणीस्वयंवर', मुक्तेश्वराचे 'महाभारत',

भास्करभट्ट बोरीकरांचे 'शिशुपाल वध' अशा काही महाकाव्यांची रचना बघायला मिळते. मात्र अर्वाचीन काळात अधूनमधून महाकाव्यलेखनाचे काही प्रयोग झाले. रामायण-महाभारतातील कथाभाग जसे कवींना पुनःपुन्हा आकर्षित करतात तसेच अर्वाचीन काळातील कवींना शिवचरित्र आकर्षित करित राहिले. म. मो. कुंट्यांनी 'राजा शिवाजी' हे महाकाव्य लिहायला घेतले आणि त्याचे सहा भाग प्रकाशित केले. कवी यशवंत, ना. रा. मोरे अशा काही कवींनीही छत्रपती शिवाजी महाराजांच्या जीवनावर महाकाव्य लिहिण्याचा प्रयत्न केला. पण संकेतप्रामाण्य आणि तंत्रशरणा या दोषांमुळे ही महाकाव्ये फारशी यशस्वी झाली नाहीत.

विराट युगचेतनीची जाणीव हे महाकाव्याचे लक्षण सांगितले जाते. त्यामुळे ज्या काळात युगचेतना प्रबळ असेल त्याच काळात महाकाव्यनिर्मिती शक्य आहे असे समजले जाते. विशेषतः आजच्या व्यक्तिकेंद्री जीवनपद्धतीत महाकाव्याची आशयबीजे सापडणे कठीण आहेत. 'महाकाव्य' ही संज्ञा काव्यप्रकार म्हणून सीमित न करता टॉलस्टॉय यांचे 'वॉर अँड पीस', डान्टेचे 'डिव्हाईन कॉमेडी', लक्ष्मीबाई टिळकांचे 'स्मृती चित्रे' इत्यादी गद्य कलाकृती महाकाव्यसदृश आहेत व म्हणून महाकाव्याचे पर्याय म्हणून अशा रचनांचा निर्देश अलीकडे केला जातो आहे. बर्नॉल्ट ब्रेशतची 'एपिक थिएटर' ची संकल्पना महाकाव्याच्या जवळ जाणारी आहे असेही अलीकडे मानले जात आहे.

महाकाव्याच्या कथानकात अनेकविध उपकथानके, आख्याने, युद्धवर्णने, संभाषणे, घटनाप्रसंग इत्यादी गोष्टींची गजबज असते. त्यामुळे महाकाव्याच्या अनुभवाचा आवाका व्यापक असतो. आख्यानकाव्यापुढे संस्कृतमधील महाकाव्याचा आदर्श असला तरी या दोन रचनाप्रकारांत मात्र पुष्कळच अंतर आहे. महाकाव्यातून अनेक पिढ्यांची चित्रणे, निसर्गाच्या अनेक अवस्था, दिवसाचे विविध प्रहर इत्यादी गोष्टी प्रकट होतात. म्हणजेच व्यापक जीवनपट मांडला जातो. राष्ट्राच्या जीवनातील हालचालींचा अंतःस्रोत महाकाव्यांतून सातत्याने निनादत असतो.

महाकाव्याचे स्वरूप समजून घेण्यासाठी मुक्तेश्वरांच्या 'महाभारत' च्या सभा पर्वातील हा काही भाग वाचा.

कंसारी संसारगजकेसरी। हांसोनि बोले श्रीकृष्ण शौरी।
'पांडुपुत्र हे निर्धारिं। भीमार्जुन जाण पां॥१॥
मार्गे अपराध केले क्षमा। ते कार्याकारणें पुरुषाधमा॥
लोटली मयादिची सीमा। शेवटीं फळ भोगीं कां॥२॥
सरला मुकृताचा तंतु। आयुष्यतैला झाला अंतु।
माझिये हस्ती व्यजनवातु। भीमरूपें उदेला॥३॥
तो झगटतां सत्वरगती। प्राणदीप पंच ज्योती।
मालवोनि पडेल क्षितीं। गात्र पात्र पालथें॥४॥

करीं रायांचे बंधमोचन। की युद्धा उठीं न लगतां क्षण।
 यावेगळा विचार आन। करणें आतां घडेना॥५॥
 आतां बोलिलासी वचन। मागाल तें देईन दान।
 न करितां नृपाचे मोचन। उठ वेगीं संग्रामा॥६॥
 तिघांमाजी जो आवड। त्यासींच भिडीजे इडेंपाडें'।
 मागध म्हणे, 'मूर्खा! तोंडे। जल्प करिसी वाचाटा॥७॥
 तूं बहुरूपी खेळसी सोंगे। कोणते युद्ध जिंकिलें आंगे।
 वेडीं बागडीं भाविकें भणगें। तुझें शूरत्व त्यांमाजी॥८॥
 पार्थ पृथेचें सुकुमार बाळ। शस्त्राभ्यासीं गेला काळ।
 मजसीं अयोग्य परि अळुमाळ। भीम कांही दिसतसे॥९॥
 तोही मंद जड आळसी। बहुत आहार निद्रा त्यासी।
 आयुष्य सरलें म्हणून ऐसी। बुद्धी उदेली तुम्हांते॥१०॥
 तिघांते हाणेनि चडकणा। क्षणामाजी मेळवीन मरणा।
 बळें सर्पाचिया सदना। मंडूक वस्ती पावला'॥११॥
 'मंडूक किंवा तिघे गरूड। आतांचि होईल हा निवाड।
 समय प्राप्त झालिया वाड। बोल टाकीं माघारा'॥१२॥
 ऐसें बोलतां चक्रपाणी। उभे ठेले समरांगणी।
 जरासंधें राज्यासनीं। अभिषेकिलें सहदेवा॥१३॥

(‘मुक्तेश्वरकृत महाभारत’- सभापर्व)

अध्याय ७ वा, ओव्या- १ ते ४; ६-७; ९ ते १५

शब्दार्थ व टीपा:

कंसारी- कंसाचा शत्रू. श्रीकृष्ण. संसारगजकेसरी- संसाररूपी हत्तीला मारणारा सिंह. सुकृत-पुण्य.
 तंतु- धागा. व्यजनवातु-पंख्याचा वारा. क्षितीं-जमिनीवर. गात्र पात्र- शरीररूपी भांडे. झगटता-
 झगडताना. इडेंपाडें- आवेशाने. जल्प-प्रौढी मारणे. अळुमाळ- काहीसा. बंधमोचन-मुक्तता करणे.
 मागध-मगध देशाचा राजा. जरासंध. भणगें-घरदार नसलेले, भणंग. पृथा-कुंती. मंडूक-बेडूक.
 वाड-भयंकर अटीतटीचा. शौरि-शूरसेनाचा नातू. सहदेव-जरासंधाचा पुत्र.

जरासंधाने बंदिवासातील राजांची सुटका करण्यास नकार देऊन श्रीकृष्ण व पांडव यांची
 निर्भर्त्सना केल्यानंतर श्रीकृष्णाने पांडवांशी बाहुयुद्ध करण्याचे आव्हान जरासंधाला दिले. त्याचे
 कलात्मक वर्णन मुक्तेश्वरांनी या ओव्यांमधून केले आहे. ‘सरला सुकृताचा तंतु। आयुष्यतैला झाला

अंतु' - अशा प्रकारच्या रचनेमुळे कथाभागातील नाट्य अधिक परिणामकारक झाले आहे. घटना प्रसंगातील नाट्य हेरणे, मानवी वृत्तीप्रवृत्तीची रूपे चित्रित करणे हे मुकतेश्वरांच्या लेखनाची वैशिष्ट्ये होत.

१.३.२ आख्यानकाव्य

'आख्यान' या शब्दाचा अर्थ कथन करणे, निवेदन करणे असा आहे. पूर्वी घडून गेलेल्या गोष्टीचे, घटनेचे, वृत्तांताचे कथन म्हणजे आख्यान. पुरावृत्तकथन हे आख्यान काव्याचे स्वरूप आहे. मात्र आख्यान म्हणजे इतिहास नव्हे. इतिहासात घटना वस्तुनिष्ठपणे सांगितल्या जातात. अतिरंजकता अथवा कपोलकल्पितता टाळलेली असते. घटनांकडे तटस्थपणे बघितलेले असते. इतिहासाच्या वर्णनप्रधान रूपबंधातूनच विकास पावलेल्या आख्यानात मात्र काल्पनिकतेला आणि पुराणातील चरित्रनायकांच्या जीवनातील नाट्य हेरून त्याचे कथन करण्यावर आख्यानकर्वींचा भर असतो. आख्यान व इतिहास यांतील हा भेद आर्ष महाकाव्यात फारसा दिसत नाही. आर्षकाव्यातील सर्गबद्ध झालेल्या अनेक आख्यानांची स्वतंत्र रचना केली जाऊन त्यांतून 'आख्यानकाव्य' ही संज्ञा पुढे रूढ झाली. म्हणूनच महाभारतासारख्या बृहत् काव्यग्रंथातील विशिष्ट कथाभाग निवडून कवी जी स्वतंत्र रचना करतो, त्या रचनाबंधास 'आख्यानकाव्य' म्हणतात.

म्हणजे मूळ ग्रंथातील एखादे आख्यान वेगळे काढून आणि पुनः क्वचित अन्य पुराणभाव जोडून स्वतंत्रपणे व संपूर्णपणे कविता रूपाने सांगितले गेले की आख्यानकाव्य बनते. आख्यानकाव्याची व्याख्या करताना डॉ. गं. बा. ग्रामोपाध्ये म्हणतात, केवळ पद्यातून एखादे आख्यान सांगितले म्हणजे तेवढ्याने त्या आख्यानाला कवितारूप येत नाही, तर जेव्हा एखादी प्रबळ भावना कथानकामागे उभी असते आणि पुनः ती अथपासून इतिपर्यंत तितक्याच उत्कटपणे टिकून राहते, तेव्हाच ते आख्यान कवितारूपाने व्यक्त होऊ शकते आणि तेव्हाच तिला खऱ्या अर्थाने आख्यान कविता म्हणता येते.

आख्यानकाव्यातील घटना, प्रसंग त्यातील तपशीलासह पूर्वापार चालत आलेले आणि माहीत असलेले असतात. कथा तीच असली तरी निवेदन पध्दती भिन्नभिन्न. मराठीत नुसत्या रूक्मिणीस्वयंवर या विषयाचे उदाहरण घेतले, तरी आपल्या असे लक्षात येईल की अनेक कवींनी या विषयावर आख्यानकाव्ये रचली आहेत. कथेचा आशय एकच असला तरी कवीच्या व्यक्तिमत्त्वानुरूप आविष्काररूपे कमालीची वेगवेगळी बनली आहेत. कवीची कथनशैली, रचनेतील कौशल्य, व्युत्पन्नता, व्यासंग, अभ्यास, विविध वृत्तांचा वापर, यमक-अनुप्रासप्रियता, रचनाशैथिल्य, कालविपर्यास, शृंगाराची रसभरित वर्णन अशा अनेक गोष्टींमुळे विभिन्न आविष्काररूपे प्रकटली आहेत.

मौखिक साहित्यपरंपरेशी असलेला संबंध तुटून लिखित साहित्य परंपरेशी अनुबंध जोडला गेला तेव्हाच आख्यानकाव्य निर्माण होऊ लागते. कथा सांगणे हा आख्यानांचा मुख्य उद्देश असला, तरी भक्तीपेक्षा कलाकुसर आणि पांडित्य यांचा विलास दाखविणे हीच मुख्य प्रेरणा होती. नरीन्द्र, सामराज, रघुनाथपंडित, वामनपंडित, मोरोपंत इत्यादी मराठीतील पंडितकवींनी संस्कृतमधील अभिजात

रचनेचे अनुकरण करून आख्यानकाव्याची सजावट केली आहे. मराठी आख्यान कवितेची परंपरा महदाइसा ते मोरोपंत अशी उणीपुरी ५०० वर्षांची आहे. आख्यानकवितेने एका विशिष्ट काळात मराठी मनावर अधिराज्य गाजविले. आख्यानकवितेतून जनसामान्यांसमोर कोदंडधारी राम आणि चक्रपाणी कृष्णाची रूपे उभी राहिली. राम-कृष्णासारखे वीर धीरोदात्त नायक, सीता, द्रौपदी, रुक्मिणी, सुभद्रा, सावित्रीसारख्या सुंदर-सुशील नायिका ही चित्रणे भारतीय संस्कृतीचा वारसा सांगणारी. म्हणूनच पंडित कवीना याच कृष्ण-रुक्मिणी, राम-सीता, अर्जुन-द्रौपदी-सुभद्रा यांच्या कथा आख्यानातून फुलवीत राहाव्याशा वाटल्या.

आख्यानकाव्यांनीच मराठीत प्रथम कल्पनीयतेची (फिक्शनॅलिटीची) जाण निर्माण केली असे नोंदवून वसंत आबाजी डहाके पुढे म्हणतात, कथा आणि तत्त्व, कथा आणि उपदेश अथवा बोध ही घडण नाकारून व्यक्ती आणि समूहाच्या जीवनातील प्रसंगांचे उठावदार चित्रण करणे हा आख्यानकवींचा उद्देश होता. आख्यानांसाठी या कवींनी पूर्णपणे कल्पित कथानकांचा अवलंब केला नाही हेही खरेच आहे. त्यामागे भरताचे नाट्यशास्त्र आणि संस्कृत काव्ये व नाटके यांचा आदर्श असणे शक्य आहे. रामायण, महाभारत आणि भागवत या तीन ग्रंथांवर आधारित अशी बहुतेक आख्यान-रचना आहे. त्यातही काही प्रेरणा आहेत असेच या कवींना सुचवायचे असावे. आख्यानकवितेआधी मराठीत कथा हा रूपबंध आणि त्या रूपबंधाविषयीची जाण जवळ-जवळ नव्हती असेच दिसून येते.

आख्यान कविता हा कथात्मक काव्याचाच एक प्रकार आहे. 'आख्यान' या शब्दाची फोड आ+ख्या अशी असून त्यातील 'ख्या' या मूळ धातूचा अर्थ कथन करणे किंवा वर्णन करणे असा होतो. कीर्तनामध्ये आख्यानांना महत्वाचे स्थान असते. कीर्तनाच्या पूर्वरंगात एखाद्या तत्वाने विवेचन असते आणि उत्तरार्धात ते तत्व पटवून देण्यासाठी त्या अनुरोधाने एखादी कथा सांगितलेली असते. श्रोत्यांच्या मनावर चांगला परिणाम होण्यासाठी कीर्तनकार आख्यानातील व्यक्ती आणि प्रसंग आपल्या वर्णनकौशल्याने उभे करतो. त्यासाठी आख्यानातील कथानक अधिक आकर्षक व प्रभाव स्वरूपात मांडावे लागते. कथानकापेक्षाही या कथानकाच्या कथनकौशल्याला आख्यानात अधिक महत्त्व असते. आख्यान कवितेत कथानकापेक्षा कथनकौशल्य (Skill of Narration) प्रभावी असणे जास्त संयुक्तिक असते. आख्यान परिणामकारक होण्यासाठी आख्यान कवीजवळ प्रसन्न, ओघवती व वर्णनाला अनुरूप अशी भाषा असावी लागते. त्याबरोबरच घटना व प्रसंग श्रोत्यांपुढे साक्षात उभा करण्यासाठी चित्रमयता (Picture sequence) हा गुण कवीजवळ असणे ही आवश्यक ठरते. प्रसंग आणि उत्तम वातावरणनिर्मितीमुळे आख्यान यशस्वी होते. त्याबरोबरच प्रा. प्र. वा. बापट यांनी नमूद केल्याप्रमाणे वर्ण्य घटनेतील सुप्त रसांचा परिपोष करून रसोत्कर्षाची प्राप्ती करविण्यास, व्यक्तीचा भाव प्रकटविण्यास नाट्यात्मकतेसारखे दुसरे साधन नाही. म्हणूनच सर्व प्रथितयश आख्यानकवींनी आपल्या रचनेस आकर्षकता प्राप्त करून देण्यास या नाट्यात्मकतेचा भरपूर प्रमाणात उपयोग केला आहे.

बहुतेक प्राचीन कवींनी ओवी हे वृत्त आपल्या आख्यानासाठी वापरले आहे. इतके सोपे आणि आशयानुरूप कवीला सहजतेने हाताळता येणारे ओवीसारखे दुसरे वृत्त नाही. महदंबा यांनी धवळ्यांसाठी ओवी वृत्ताचा खूप सुंदर उपयोग केला आहे. मोरोपंतांनी आख्यानासाठी आर्या वृत्ताचा वापर केला आणि पुढे मग त्याचा सरासपणे वापर सुरू झाला. वामन पंडितांनी निरनिराळ्या अक्षर गणवृत्ताचा वापर करून मराठी आख्यानक कवितेला डौलदार स्वरूप प्राप्त करून दिले आणि आख्यानरचनेचा एक सशक्त संप्रदाय निर्माण केला. पण पुढे प्रामुख्याने पांडित्यप्रदर्शन, कृत्रिमता आणि सवंग लोकप्रियता हे दोष आख्यानकवितेच्या लेखनात येत गेले. त्यामुळे पुढच्या काळात जनसामान्यांपासून आख्यानकाव्य दुरावत गेले आणि त्याच्या निर्मितीला आस्थापूर्वक स्थान मिळाले नाही.

मध्ययुगीन काळातल्या मराठी आख्यानकाव्यातील प्रणयाचेच रूपांतर पुढे हळबे, रिसबूड, फडके, काकोडकर इत्यादिकांच्या प्रणयकादंबऱ्यात झालेले दिसते. आख्यान म्हणजे कथा, चरित्र, इतिहास आणि ही तीनही कथनरूपे होत. मराठीत कादंबरी हा प्रकार महाकाव्यातून नव्हे तर आख्यानांतून उदयाला आला असे वाटते. हळबेशास्त्री यांच्या 'मुक्तामाला' सारख्या कादंबरीवर आख्यानकाव्याचाच प्रभाव आहे. रूढ आख्यानकाव्य हे महाकाव्यातील एखाद्या ठळक परंतु अनेक आशयसूत्रे असलेल्या प्रसंगावर बेतलेले असले तरी, आख्यानकाव्यातल्या व्यक्ती, वास्तव किंवा वातावरण ठळक असते. व्यापक महाकथेच्या सूत्रातील तो एक लघुपट असतो. १३ व्या शतकातील महदंबेच्या 'धवळ्या' पासून तो १८ व्या शतकातील मोरोपंताच्या 'कुशलवोपाख्यान' पर्यंत व निरंजन माधवाच्या 'सुभद्राचंपू' पर्यंत मराठीत समृद्ध अशी आख्यानकवितेची परंपरा बघायला मिळते.

आख्यानकवितेतून पंडितकवींची कल्पनाविलासाची क्षमता कशी प्रकट होत होती, हे जाणून घेण्यासाठी पुढील रचना अभ्यासा.

उत्तर म्हणे, 'असें जरि मीं एकाकी लहान, परि सवतें
यश जोडितों चि असता सारथि तरि, कथन मज न परिसवतें॥१॥
होता परम निपुण, परि त्या ख्यात रणांत सारथि गळाला,
झांको छिद्र भलतसा; अडले म्हणतात 'सार' थिगळाला.॥२॥
कर्णादिकांसि देता समरीं वैराटिकेसरी करिता,
जिष्णुपुढें असुरजनीं कोणहीं वैरा टिके सरी करिता?॥३॥
मिळवा कोणही तरि, हो! धैर्याचा मात्र उदधि सारथि जो,
कुरुभटसमूह पावुनि मज, जेंवि हिमासि सुदधिसार थिजो.॥४॥
ऐसे बहुत चि बोले तो बालिश बोल बायकांमाजि.
चित्रपटकटकसें शिशुभाषण येईल काय कामा? जि! ५॥
तें परिसुनि एकांती पार्थ म्हणे, 'देवि! कृष्णसखि! जावें

उत्तरसारथि होवुनि म्यां, त्वां मजवरि कदापि न खिजावे'.॥६॥

त्या उत्तरासि सांगे, 'सारथ्य बृहन्नडा करिल; यातें
सूत करुनि, विजयानें नेले बहु खांडवीं अरि लयातें'.॥७॥

कुरुकटकासि पहातां तो उत्तर बाळ फार गडबडला,
स्वपरबळाबळ नेणुनि बालिश बहु बायकांत बडबडला. ॥८॥

बोले, 'बृहन्नडे! हे कुरुबळ कल्पांतसिंधुसें गमतें,
ने रथ पुगंत, माजें मन नयन हि पाहतां बहु भ्रमतें.॥९॥

दुर्योधन, दुःशासन, कर्ण, कृप, द्रोण, भीष्म ज्या कटकीं
त्यांत मरेन चि शिरतां, कांट्यांवारि घालितां चिरे पट कीं.॥१०॥

(आर्याभारतः विराटपर्व)

अ,३ आर्या ७-४१.

शब्दार्थ व टीपा:

सवतें- स्वतंत्र; जोडीला. परिसवतें- ऐकवते. ख्यात-प्रसिद्ध छिद्र-न्यून. सार-योग्य. थिगळ-
ठिगळ. वैराटिकेसरी-विराटपुत्र (उत्तर) हाच सिंह. करिता- (करि=हत्ती) हत्तीपणा. जिष्णु-इंद्र.
सरी-बरोबरी. सुदधिसार- उत्तम दह्याचे सार=तूप. कुरुभटसमूह-कौरवांकडील योद्ध्यांचा समुदाय.
बालिश-मुखपणाचे. कटक-सैन्य. चित्रपटकटक-चित्रपटातील सैन्याप्रमाणे. कृष्णसखि-द्रोपदी.
खिजावे-चिडावे. सूत-सारथी. खांडव-इंद्रप्रस्थाशेजारील अरण्य. इंद्राचा पराभव करून कृष्णार्जुनांनी
ते जाळून टाकले. स्वपरबळाबळ- आपले तसेच शत्रूचे सामर्थ्य व असामर्थ्य. कल्प-ब्रह्मदेवाचा
दिवस. कल्पांतसिंधुसे-प्रलयकालच्या समुद्रासारखे (प्रक्षुब्ध). माजे-माझे. भ्रमते-भ्रंती पावते. चिरे-
फाटे. पट-वस्त्र.

प्रस्तुत आख्यानकाव्य महाभारताच्या कथेवर आधारलेले आहे. पांडव वेशांतर करून
अज्ञातवासात विराट राजाच्या घरी राहत होते. अज्ञातवासाचा काळ संपण्याच्या सुमारास कौरवांनी
विराटाच्या गवळी वाड्यावर हल्ला केला. त्रिगर्त देशच्या राजाशी लढण्यात राजा विराट गुंतला होता.
युवराज उत्तर राणीवशात बढाई मारत होता; पण प्रत्यक्ष युद्धभूमीवर त्याची काय अवस्था झाली याचे
नाट्यमय वर्णन या पद्यवेच्यात येते.

१.३.३ कविता

विद्यार्थीमित्रांनो, 'भाषा आणि साहित्याचे मूलबंध' या चौथ्या घटकात आपण कवितेचे स्वरूप
समजावून घेण्याच्या दृष्टीने अभ्यास केला आहे. त्याबरोबरच कवितेचे लय, अनेकार्थक्षमता,
अल्पाक्षरत्व, व्यापक जीवनाशयक्षमता, संवेद्यता इत्यादी घटकांचे स्थान व स्वरूप आपण समजावून

घेतले आहे. कोणत्या रचनेला कविता म्हणता येईल याची काही वैशिष्ट्ये आपण लक्षात घेतली आहेत. कवितेची निश्चित स्वरूपाची व्याख्या करता येत नाही हे आपण पाहिले. या घटकात आपण वेगवेगळ्या कवितांची उदाहरणे घेऊन 'कविता' या साहित्यप्रकाराची सांगोपांग चर्चा करणार आहोत.

आपण कवितेच्या घटकांचा शोध घेताना कवितेचा आकृतिबंध, शब्दांचा वापर, कवितेतील लय, नाद, कवितेची भाषा, प्रतिमा-प्रतीके अशा गोष्टींचा थोडक्यात परामर्श घेतला. या सर्व अभ्यासकावरून आपणांस कवितेचे काही ठळक घटक आणि विशेष दिसू लागतात. हे घटक विशेष असे:

- १) कवितेत शब्द असतात आणि त्यांचा क्रम निश्चित केलेला असतो.
- २) कवितेतील शब्द व्यवहारातील असले तरी त्यांची मांडणी विशिष्ट प्रकारे केली जाते. त्यामुळे त्यातून नवनवे अर्थबंद तयार होतात. वाच्यार्थाला पूर्णपणे बदलून निर्माण होणारी पातळी कवितेचा नवा अर्थ प्रकट करते. त्यामुळे कवितेत अर्थाच्या अनेक पातळ्या संभवतात.
- ३) कवितेत शब्दांना नाद असतो.
- ४) कवितेच्या ओळींमध्ये लय असते, एकापुढे एक ठेवलेल्या शब्दांच्या उच्चारत संगीतमयता आढळते. एकापुढे एक ठेवलेल्या शब्दांच्या क्रमातून आणि ओळींच्या ठेवणीतून लय निर्माण होते.
- ५) कविता एक भाषिक आविष्कार आहे. भाषेची व्याकरणिक नियमव्यवस्था झुगारून तयार झालेली कविता एक रचना असते. गद्याप्रमाणे कर्ता, कर्म, क्रियापद असा ओळींतील क्रम कवितेत सांभाळला जाईलच असे नाही. कधीकधी कर्ता, कर्म तर कधी क्रियापदही कवितेत अध्याहत असू शकते.
- ६) कविता एका ओळीची असू शकते किंवा हजारो ओळींचीही. कवितेत शब्दांच्या आणि ओळींच्या वापराच्या संख्येबद्दल बंधन नाही.
- ७) कवितेचा निश्चित असा आकृतिबंध नाही. नवनवीन आकृतिबंधाचा शोध घेत राहणे ही कवितेतील सतत चालणारी प्रक्रिया आहे.
- ८) व्यंग्यार्थयुक्त शब्द योजून लिहिलेल्या ओळी म्हणजे कविता. संबंध कवितेतून जाणवणारा अर्थ व्यंग्यार्थ असतो.
- ९) कवितेत प्रतिमांच्या वापराला अधिक महत्त्व आहे. प्रतिमा कवितेचा गाभा आहे.
- १०) कवितेची निश्चित अशी व्याख्या करता येत नाही. फार तर शब्दकृतीचे विशिष्ट संकेतांना अनुसरून केलेले रूपांतर अशी साधकबाधक कवितेची संकल्पना मांडता येईल.

कवितेने वाच्यार्थपलीकडे जाऊन अधिक अर्थाचे सूचन करावे ही अपेक्षा कवितेकडून असते. म्हणजेच कवितेत सूचितार्थ महत्वाचा ठरतो. कविता सांगते एक आणि सुचते दुसरेच असे कायम घडत राहते. कवितेत काव्यार्थाचे नियमन या सूचितार्थानेच होत असल्याने कवितेतील घटक नेहमी लवचिक आणि बदलते राहिले आहेत. एका कवितेचे घटक दुसऱ्या एका कवितेला जसेच्या तसे लागू पडतीलच असे नाही. त्यामुळे कवितेच्या घटकांची गुंतागुंत, त्यांची सूक्ष्मता व अनेक पदरीपण या अर्थातच कवितेच्या गुणत्तेनुसार बदलत जातील. लहान भाषिक अवकाशात खूप काही सुचविण्याची क्षमता कवितेत असते. कवितेतील विविध घटकांचे परस्परांशी असलेले नाते आणि त्यांचे संपूर्णाशी नाते यातून कवितेत सेंद्रिय एकात्मता निर्माण होते. ही एकात्मता व्याकरणिक, तार्किक नियमांनुसार सिद्ध करून दाखविणे अत्यंत कठीण काम आहे.

कोणत्याही साहित्यकृतीला आशयाची गरज असते. साहजिकच कवितेलासुद्धा आशयाची गरज आहे. आशयाला अनेक स्तर, पदर आणि स्पंदने असतात. ही स्पंदने प्रत्येक लिहिणाऱ्याच्या भाषेत जाणवतात. लिहिणारा या स्पंदनाशी कसा भिडतो यावर त्याचा म्हणून स्वतःचा असा दृष्टिकोण बनत असतो. विशिष्ट अशा विषयाबद्दल लिहिणाऱ्याने व्यक्त केलेला स्वतःचा दृष्टिकोण म्हणजे तो त्याचा आशय. एकाच विषयाबद्दल दोन लेखकांचा दृष्टिकोण भिन्न भिन्न असू शकतो. लिहिणाऱ्याच्या व्यक्तिमत्त्वाचे प्रतिबिंब हे लेखनात आपोआप पडते अन् एकाच विषयाबद्दलच्या दोन भिन्न लेखकांच्या कलाकृती या आशयदृष्ट्या भिन्न होत जातात. एखाद्या विषयाच्या संदर्भातले एखाद्या कलावंताचे आकलन हा त्याचा त्या कलाकृतीपुरता आशय होय. आकलन म्हणजेच त्याला जाणवलेला जीवनासंबंधीचा एक अर्थ होय. म्हणूनच कवितेतला अनुभव हा भूतकाळाचा किंवा कोणत्याही वास्तविक स्वरूपाचा मूर्त प्रतिध्वनी नसतो. तर प्रत्यक्ष कवीपासून वाचकांपर्यंत आदानप्रदान होत राहणारा अंतःकरणाचा उत्कट उद्गार असतो. कवितेतील अनुभवाची तीव्रता किंवा रसरशीतपणा कालमानपरत्वे कमी अधिक होत नाही. म्हणूनच तुकोबांच्या अभंगातील 'आनंदीआनंद' पणाचा उत्कट अनुभव आजही तीनशे-साडेतीनशे वर्षांनंतर एखादा वाचक तुकोबांइतकाच, कदाचित त्यांच्याहून कमी अथवा अधिक उत्कटतेने अनुभवू शकतो ते याचमुळे. विविध स्थलकालात, विविध कारणास्तव आणि वेगवेगळ्या रसिकांच्या संवेदनांना आवाहन करण्याची शक्ती कवितेत असते.

अनुभव म्हणजे अस्तित्वाचा सभोवतालच्या परिस्थितीशी आलेला संवाद आणि सर्व संवेदनांच्या एकत्रितपणामुळे तो व्यामिश्र असतो. अनुभव हेच कलाकृतीचे बीज असते आणि एकाच अनुभवाला विविध बाजू असतात. अनुभवाच्या प्रत्यक्ष अवस्थेचा प्रत्यय आणून देणे हे कोणत्याही कलाकृतीचे श्रेष्ठ कार्य होय. अभिव्यक्ती कौशल्यापेक्षा अनुभवाला सामोरे जाताना संवेदनाची पातळी कितपत जागरूक आहे यावर त्या कलाकृतीचे श्रेष्ठत्व अधिक ठळक होत असते. कोणत्याही प्रसंगात आपण अनेक संवेदनांनी एकत्रित अनुभव घेत असतो.

एकूणच कलाकृती ही पर्यायाने कविता ही कलावंतांच्या अनुभवांच्या पुनर्मांडणीतून जन्म घेत असते. मानवी जीवनातील विविध अंतःस्तर कवितेतून उत्सर्जित होत असतात. कविता हे व्यापक अनुभवाचे संक्षिप्त रूप होय.

कवितेचे माध्यम म्हणजे भाषा होय. परंतु कविता समजून घेण्यासाठी कविता ज्या भाषेत असेल त्या भाषेच्या नियमव्यवस्थेचे ज्ञान पुरेसे ठरेलच असे नाही. भाषेच्या व्याकरणिक ज्ञानाबरोबरच साहित्याच्या परंपरेने निर्माण केलेले संकेत, संकल्पना, तत्त्वे, वर्गीकरणे इत्यादी प्रकारची साहित्यिक क्षमता उपयोजनात आणून कविता समजून घेण्याचा प्रयत्न करावा लागतो. कारण इतर लेखनाच्या सहवासात येणाऱ्या अनुभवापेक्षा कवितेसारख्या विशिष्ट लेखनाच्या सहवासात येणारा अनुभव वेगळा आहे. कवितेला स्वतःचे, वाचकाच्या आकलनावर अवलंबून नसणारे, असे एक रूप असते; ते अशा प्रकारचे असते की ते वाचकाच्या आकलन कक्षेत गेल्यावर त्या रूपाचा भिन्न भिन्न अन्वयार्थ लावला जाऊ शकतो; ते वाचकांना वेगवेगळ्या स्वरूपात जाणवू शकते; त्यामुळे त्याच्या मूल्यमापनातही भिन्नता दिसून येते.

संगीताप्रमाणेच कवितेचा प्रवाह अविरत असतो. संगीतासारखेच कविता हे माध्यम आस्वादकाच्या दृष्टिने मानसिक अशाप्रकारचे आहे. त्यामुळे कविता वाचताना एक विलक्षण प्रकार घडत असतो. विशिष्ट शब्दकृती वाचून मनात एक भावनानुभूती सिद्ध करावयाची व आपणच तिचा आस्वाद घ्यावयाचा हा तो विलक्षण प्रकार, पण त्याचा विलक्षणपणा इथेच संपत नाही. भावानुभूती प्रथम सिद्ध झाली आणि नंतर आस्वादकाने तिचा आस्वाद घेतला असे घडत नाही. या दोन्ही प्रक्रिया एकाच वेळी घडत असतात. प्रत्येक अनुभवाचे अध्याहृत संघटनतत्त्व स्वायत्त असते असे विचार मांडताना दिलीप चित्रे म्हणतात, जो अनुभव अनन्यसाधारण असतो त्याचे संघटन अनन्यसाधारण रीतीने झालेले असते आणि कलात्मक अनुभवांतील अनन्यसाधारण किंवा नावीन्य म्हणजेच त्या अनुभवाची स्वायत्त संघटना. आपण केशवसुतांच्या एका कवितेची पकड घेण्यासाठी तिची जी संघटनतत्त्वे तिच्या स्वरूपामधून शोधून काढू, ती बालकवींच्या कवितेच्या बाबतीतही कुचकामी ठरतील. कारण प्रत्येक कविता अस्तित्वाच्या एका विशिष्ट अवस्थेत ती अप्राप्य वाटते. ज्या दोन कविता व्यावहारिक आशयाच्या पातळीवर सारख्याच असतात, त्या अस्तित्वाच्या अगदी निराळ्या अवस्थांमध्ये निर्माण झालेल्या असतात. पण हे फक्त कवीची अनन्यसाधारण अस्तित्वावस्था वाचकाच्या प्रत्ययाला आली तरच उमगते.

सारांश, 'कविते' ची संकल्पना ही अतिशय गुंतागुंतीची, व्यामिश्र अशी आहे. प्रत्येक चांगली कविता, प्रत्येक चांगला कवी 'कविते' ची संकल्पना घडविण्याचा, ती अधिक विस्तृत करण्याचा प्रयत्न करीत असतो. त्याप्रमाणेच कवितेचा आस्वाद घेणारा वाचक आपल्या आस्वादानातून कवितेची संकल्पना कोणती आहे, ते स्वतःला स्पष्ट करून घेत असतो. कवी अनुभवाला मूर्त अशा संवेदय भाषेत आणतो आणि वाचक कवीच्या अनुभवाला पुन्हा भाषास्तरावरच भोगत असतो.

कविता हा शेवटी कवीमनाचा आविष्कार असल्यामुळे आणि ती नवनिर्मिती असल्यामुळे तिचे विविध आविष्कार निर्माण होणे स्वाभाविक आहेत. किंबहुना त्यामुळेच विविध काव्यप्रकार संभवतात असे म्हणावे लागते. ओवी, अभंग, पद, आरती, स्त्रोत, भूपाळी, विरहणी, गौळणी, भारूड, श्लोक, आख्यानकाव्य, लावणी, कटाव, पोवाडा, फटका, झगडा असे काही मध्ययुगीन काव्यप्रकार आपणांस सांगता येतात.

आधुनिक कालखंडात कवितेचे विषय आणि आविष्कार तंत्रे यात मुलगामी बदल होण्याचा प्रारंभ केशवसुतांपासून झाला असे म्हटले जाते. केशवसुतांच्या कवितेपासून मराठी कवितेला भावगीतात्मक जाणीव झालेली दिसते. केशवसुतांनी मराठी कवितेत नवनव्या काव्यप्रकारांचा पुरस्कार केला. प्रेम, प्रणयप्राधान्य, निसर्ग आणि सामाजिक विचार इत्यादी सौंदर्यवादाचा विचार कवितेत नवउन्मेषाने प्रकट होऊ लागला. नव्या पद्धतीच्या आशयाला अभिव्यक्तीची साधनेही नवीन मिळाली. त्यामुळे मराठी कवितेत सर्वांगीण असा बदल घडून येऊ लागला. केशवसुतांनी कवितेच्या रचनेबाबत अनेक प्रयोग केले. अक्षरगणवृत्ताएवजी मात्रावृत्ते, काही वृत्तांना नवे रूप, यमक रचनेचा साचा बदलणे, क्वचित मुक्तछंदसदृश रचना, सुनीत-उद्देशिकासारखे नवे काव्यप्रकार अशा नवनवीन तंत्राचा वापर करित त्यांची कविता अवतरत राहिली. केशवसुतांच्या काव्यविषयक दृष्टीचे वेगळेपण सांगताना म. सु. पाटील म्हणतात, केशवसुतांनी काव्यविषयक संकेतांनाही काव्यलेखनाच्या अगदी आरंभीच्या काळापासून आव्हान द्यायला सुरूवात केलेली दिसते. कविता 'अशी असावी' आणि 'तशी नसावी' असे कवीला सांगणारे तुम्ही कोण, असा प्रश्न त्यांनी या काळात विचारून पारंपरिक दृष्टीला धक्का दिला आहे. रसिकांचे केवळ रंजन करणाऱ्या, त्यांना हवे ते देऊन टाळ्या घेणाऱ्या कवितेची त्यांनी हेटाळणी केली आहे. पढीक बोल बोलणारी कविताही त्यांनी नाकारली आहे. हा एक प्रकारे त्यांच्या काळातील पारंपरिक कवितेला त्यांनी दिलेला नकार आहे.

केशवसुतपूर्व काळात लिहिली जाणारी कविता कथनपर, कथात्मक, वर्णनपर आणि वस्तुनिष्ठ अशीच होती. त्यामुळे ती अनेकवेळा पद्यरूप गद्यच असे. तिच्यामध्ये स्वतःच्या अनुभूतीचा जिवाळा फारसा उमटत नसे. कवीची बहिर्मुख दृष्टी अंतर्मुख करण्यामध्ये केशवसुतांनी मराठी कवितेत महत्वपूर्ण क्रांती केली. वैयक्तिक अनुभव व विचार हे कवितेचा विषय होऊ शकतात ही नवी गोष्ट मराठी कवितेमध्ये रुजली. उदाहरणादाखल, केशवसुतांची ही कविता पहा. 'तुम्ही कोण?' असे कोणीतरी कवीला विचारले आणि त्यामुळे कवीचा अहंकार दुखावला. कवीने त्वेषाने प्रत्युत्तर केले- 'आम्ही कोण म्हणूस पुसण्याचे कारणच काय? आम्ही देवाचे लाडके आहोत. आम्ही कुठेही हिंडू फिरू शकतो. आम्हाला अटकाव नाही. आमच्याजवळ प्रतिभा आहे. त्या बळावर आणि कल्पनाशक्तीच्या सामर्थ्यावर आम्ही कुठेही जाऊ शकतो.' एकप्रकारे कलावंताचे मोठेपण आणि त्याचे स्वातंत्र्य केशवसुत या कवितेतून प्रकट करतात.

‘आम्ही कोण?’

आम्ही कोण म्हणूनि काय पुससी? आम्ही असू लाडके
देवाचे, दिघले असे जग तये आम्हांस खेळावया;
विश्वी या प्रतिभावले विचरतो चोहीकडे लीलया;
दिक्कालातुनि आरपार अमुची दृष्टी पहाया शके!

सारेही बडिवार येथिल पाहा! आम्हांपुढे ते फिके,
पाणिस्पर्शच आमुचा शकतसे वस्तूप्रती द्यावया
सौन्दर्यातिशया, अशी वसतसे जादू करांमाजि या;
फोले पाखडिता तुम्ही, निवडितो ते सत्व आम्ही निके!

शून्यामाजि वसाहती वसविल्या कोणी सुरांच्या बरे?
पृथ्वीला सुरलोकसाम्य झटती आणावया कोण ते?
ते आम्हीच, सुधा कृतींमधुनिया ज्यांच्या सदा पाझरे;
ते आम्हीच, शरण्य मंगल तुम्हां ज्यांपासुनी लाभते!

आम्हांला वगळा- गतप्रभ झणी होतील तारांगणे;
आम्हांला वगळा-विकेल कवडीमोलावरी हे जिणं!

- केशवसुत

केशवसुतांच्या पूर्वकाळात संस्कृतकाव्यरचनेचे आदर्श डोळ्यांपुढे ठेवून काव्यरचना केली जात होती. पण इंग्रजी कवितेच्या प्रभावातून केशवसुतांनी मराठी कवितेच्या तंत्रामध्येही विविध प्रयोग केले. उपरोक्त ‘आम्ही कोण’ ही कविता ‘सुनीत’ या रचनाप्रकारातील आहे. इंग्रजी काव्यातील ‘सॉनेट’ ला प्रतिशब्द म्हणून ‘सुनीत’ हा शब्द मराठीत रूढ झाला. मराठी सुनीत म्हणजे चौदा चरण, शार्दूलविक्रिडित वृत्त व काही एक यमक बंधन असे या रचनाप्रकाराचे स्वरूप आहे. रचनेचे दोन भाग असणे हे सुनीताचे वेगळे वैशिष्ट्य आहे. हे दोन्ही भाग परस्परांशी विशिष्ट पद्धतीने संबंधित असतात. बाह्यतः दिसणारे हे भाग हे वस्तुतः आंतरिक अनुभवाचे, भावनेचे अथवा विचाराचे दोन भाग असतात. समुद्राची लाट जशी वेगाने किनाऱ्याकडे येते, किनाऱ्यावर आदळून फुटते व परत जाते, त्याप्रमाणे सुनीताच्या पूर्वार्धात आशय विकसित होतो. एका विशिष्ट स्थानी पोचल्यावर त्यास कलाटणी मिळून त्याची दुसरी बाजूही समोर येते. सुनीतातील पहिल्या बारा ओळींचा पूर्वार्धाचा भाग आणि शेवटच्या दोन ओळींचा उत्तरार्ध असे दोन भाग बघायला मिळतात. केशवसुतांनी त्यांच्या लोकविलक्षण आत्माविष्कारासाठी जाणीवपूर्वक नवनव्या वाटा चोखाळल्या. त्यामुळे मराठी कवितेचे रूप अंतर्बाह्य बदलून गेले.

केशवसुतांमध्ये इंग्रजीतील ‘सॉनेट’ वरून ‘सुनीत’ हा रचना प्रकार जसा मराठीत रूजला, त्याप्रमाणे ‘गझल’ हा फारसी भाषेतील काव्यप्रकारही मराठीत आला. ‘एकाच वृत्तातील एकच यमक

व अत्यंयमक असलेल्या दोन-दोन ओळींच्या किमान पाच किंवा त्याहून अधिक कवितांची बांधणी म्हणजे गझल' अशी सुरेश भट यांनी गझलेची व्याख्या केली आहे. गझलेचे मुख्य वैशिष्ट्य म्हणजे पहिल्या दोन ओळींत जे यमक साधलेले असते तेच नंतरच्या चवथ्या, सहाव्या, आठव्या, दहाव्या ओळीत साधलेले असते. दोन ओळींचे प्रत्येक कडवे खरे तर स्वतंत्र कविताच असते. दोन ओळींच्या या रचनेला शेर असे म्हणतात. विशेषतः सुरूवातीच्या दोन ओळींना 'मतला' असे म्हणतात. अक्षरगणवृत्तात मात्रावलींची विशिष्ट आवर्तने हा गझलेचा विशेष होय. या ताल बद्धतेमुळे गझलेत गेयता येते.

'रंग माझा वेगळा'

रंगुनी रंगांत साऱ्या रंग माझा वेगळा!
 गुंतुनी गुंत्यांत साऱ्या पाय माझा मोकळा!
 कोण जाणे कोठुनी ह्या सावल्या आल्या पुढे;
 मी असा की लागती ह्या सावल्यांच्याही झळा!
 राहती माझ्यासवे ही आसवे गीतांपरी;
 अन् कुठे आयुष्यं गेले कापुनी माझा गळा!
 सांगतो "तात्पर्य" माझे सारख्या खोट्या दिशाः
 "चालणारा पांगळा अन् पाहणारा आंधळा!"
 माणसांच्या मध्यरात्री हिंडणारा सूर्य मीः
 माझियासाठी न माझा पेटण्याचा सोहळा!

-सुरेश भट

सुनीत, गझल यांबरोबरच जपानी पद्यरचनेवरून 'हायकू' हा प्रकार मराठीत निर्माण झाला. हायकू ही तीन ओळींची रचना असून पहिल्या ओळीत पाच, दुसऱ्या ओळीत सात आणि तिसऱ्या ओळीत पाच अशी एकूण सतरा अक्षरे असतात. या तिन्ही ओळीत यमकाचा उपयोग केलेला असेल असे नाही. प्रत्येक हायकूमध्ये एका उत्कट क्षणाचे चित्र शब्दांमध्ये पकडलेले असते. उदाहरणार्थ,

पळसाला या
 कुठून एकलत्या
 कळलं: माघ?

- पु. शि. रेगे

‘दशपदी’ हा एक नवीन रचनाप्रकार. दशपदी मध्ये ‘पद’ म्हणजे एक चरण आणि त्याची एक ओळ. सलग अशा दहा प्रवाही ओळींचा एक स्तंभ म्हणजे दशपदी. अमुक एक वृत्त जाती व अक्षरछंदाचे बंधन दशपदीला नसते. पण प्रत्येक ‘दशपदी’ च्या शेवटी उद्गार चिन्ह मात्र आहे. विडंबन किंवा वात्रटिका ही एक नवी कवितारचना आधुनिक कालखंडात मराठी कवितेत बघायला मिळते. विडंबन म्हणजे विशिष्ट शैलीचे अनुकरण करून थेटेच्या, गंमतीच्या सुरात केलेली स्वैर, हलकी-फुलकी रचना. जशा नवनवीन काव्यरचना निर्माण होत गेल्या, त्याचप्रमाणेच दुसऱ्या बाजूला पारंपरिक रचनाप्रकारांतून आधुनिक आशयही प्रकट झाला. बा. सी. मर्ढेकरांनी ‘अभंग’ व ‘ओवी’ या पारंपरिक रचनाप्रकारांतून आधुनिक युगाची संवेदना व्यक्त केली. जुन्या मुशीतून नव्या वास्तवाचे रूप आपल्या तिरकस भाषेत त्यांनी आकारास आणले. विशेषतः त्यांच्या कवितेतील विलक्षण अशा प्रतिमासृष्टीने रूढ मराठी काव्यशैलीचा चेहरा मोहराच बदलून गेला. पंक्चरलेली रात्र, उन्हात तळलेले बोंबील, कंबर मोडून खडखडणारी तारा चाटत जाणारी ट्राम, दुःखाची कढई, पिंपात मेलेले उंदीर अशा अनेक नावीन्यपूर्ण प्रतिमांतून मर्ढेकरांनी दैनंदिन व्यवहारातली हरवलेली जीवनमूल्ये स्पष्ट केली. कवितेत शब्दांच्या संदर्भात त्यांनी अनेक प्रयोग केले. पॉलिशलेली, पंक्चरली, पंपणे असे अनेक इंग्रजी शब्द त्यांनी मराठी वळणाने वापरले. अलीकडच्याही अनेक कवींनी जागतिकीकरणाच्या प्रभावाचा शोध घेताना अभंग, ओवी असे काही रचनाप्रकार हाताळून प्रयोगशीलतेचा प्रत्यय दिला आहे. कुणब्याच्या अस्तित्वाचा शोध घेणारी अभंग रचनाप्रकारातील अत्यंत साध्या-सोप्या भाषेतील ही कविता वाचा.

‘अभंग पेटला’

अभंग पेटला	जीव झाला तुका
कंठ सुका सुका	पाण्यासाठी
नाही कोवळीक	फुटलेले जाते
वाळलेले पाते	बांधावर
कुणसाठी गावा	संताचा अभंग
मातीलागी भेग	पडलेली
पावलांना भेगा	पडल्या अमाप
रगताचे माप	भुईवर
देह कुणबाऊ	राबतो मातीत
माती जेवणात	कालवली

—श्रीकांत देशमुख

काहीवेळा कवितेतील रचनाबंध जितका महत्वाचा, तितकाच कवीने केलेल्या शब्दांचा वापरही महत्वाचा ठरतो. प्रतीक-प्रतिमा; अचूक शब्दांची निवड, आलंकारिक आणि भरजरी शैलीच्या वापरातून अबोध मनातील गूढ संवेदनविश्व मांडणारी अशी कविताही आपणांस बघायला मिळते. मराठीत ग्रेससारख्या कवीची कविता ही अशाप्रकारची आहे. मात्र काहीवेळा अपरिचित, कृत्रिम आणि मुद्दाम निर्माण केलेल्या भाषिक लकबीमुळे ही कविता दुर्बोधतेकडेही झुकते. अशा प्रकारच्या कवितेतील आशय सौंदर्य अनुभवण्यासाठी वाचकाच्या विशेष परिश्रमांची अपेक्षा कवीने गृहीत धरलेली असते. आता वाचलेली श्रीकांत देशमुखांची पारंपरिक अभंग रचना प्रकारातील कविता सुबोध आणि नवे आशयविश्व मांडणारी अशी एकाबाजूला दिसते. तर दुसऱ्या बाजूला वृत्तबद्ध रचनाप्रकारातील ग्रेस यांची ही कविता आकलनसुलभतेपासून का दूर राहते यामागील कारणांचा परामर्श घ्या.

‘पाऊस’

पाऊस कधीचा पडतो
झाडांची हलती पाने
हलकेच जाग मज आली
दुःखाच्या मंद सुराने.

डोळ्यांत उतरले पाणी
पाण्यावर डोळे फिरती
रक्ताच्या उडला पारा....
या नितळ उतरणीवरती.

पेटून कशी उजळेना
ही शुभ्र फुलांची ज्वाला
ताऱ्यांच्या प्रहरापाशी
पाऊस असा कोसळला.

संदिग्ध घरांच्या ओळी
आकाश ढवळतो वारा
माझ्याच किनाऱ्यावरती
लाटांचा आज पहारा.

-ग्रेस

शब्दांच्या वापराबद्दल आणि रचनाबंधाबद्दल कवी अधिक दक्ष असतो. भाषेचा तिरकस उपयोग करणे, आघातानुसार शब्दांचा वापर करणे, चमकदार प्रतिमांचा वापर करणे, दोन भिन्न पातळ्यांवरील

अनेकविध भावनिक ताण एकत्र आणून अनपेक्षिततेचा धक्का देणे, जीवनातील अनेकविध तपशील आणि या तपशीलातून स्वीकारलेल्या प्रतिमा यांची विरोधात्मक रचना करणे अशा अनेक क्लृप्त्या कवी काव्यरचनेतील परिणामकारता वाढविण्यासाठी करीत असतो. आता विंदा करंदीकरांनी संचलनगीताचा बाज वापरून लिहिलेली ही कविता बघा:

‘भारतीय स्त्रियांसाठी स्थानगीत’

कर कर करा,
मर मर मरा;
दळ दळ दळा,
मळ मळ मळा;
तळ तळ तळा,
तळा आणि जळा.

कर कर करा,
मर मर मरा;
बाज बाज बाजा,
पाज पाज पाजा;
पोस पोस पोसा,
पोसा आणि सोसा.

कर कर करा,
मर मर करा;
धूव धूव धूवा,
शीव शीव शिवा;
चीर चीर चिरा,
चिरा आणि झुरा.

कर कर करा,
मर मर मरा;
कूढ कूढ कुढा,
चीड चीड चिडा;
झीज झीज झिजा,
शिजवा आणि शिजा.

-विंदा करंदीकर

रोजच्या कामाच्या रहाटगाड्यात पिचलेल्या स्त्रीला करणे, दळणे, तळणे, पाजणे, पोसणे, धुणे, शिवणे, चिरणे, झिजणे अशा क्रियांपलीकडे तिला स्वतःला काहीच अस्तित्व उरलेले नाही. कवितेत निव्वळ क्रियावाचक शब्दच कवितेचा अवकाश व्यापून टाकतात. प्रत्येक कडव्याच्या शेवटी येणारे जळणे, सोसणे, झुरणे, झिजणे आणि शिजणे या क्रियांचे उल्लेख स्त्रीच्या जीवनाशी दिशा स्पष्ट करतात. स्त्रीजीवनातल्या या भयंकर सत्याची विदारक प्रचिती येऊन अस्वस्थ व्हायला होते. स्त्रीजीवनाविषयीची ही एक आणखीन वेगळी कविता अभ्यासा.

‘कीस बाई कीस’

कीस बाई कीस
दोडका कीस
दोडक्याची फोड, लागली गोड
आणखी कीस, बाई
आणखी कीस

कीस बाई कीस
आयुष्य कीस
भरल्या घरात
खाली मान घालून
सुतळीच्या तोड्यावरची
सत्ता कीस, बाई सत्ता कीस

कीस बाई कीस
तुझे हात कीस
आल्या गेल्यापुढं
राब-राब राबून
कीस बाई झिजणं
झिजणं कीस

कीस बाई कीस
काया कीस
घराचा दिवस, नवऱ्याची रात्र
ओल्या पापण्यांमधली घुसमट
घुसमट कीस बाई, घुसमट कीस

मार बाई मार
मन तुझे मार
मोकळ्या आभाळातल्या
पक्ष्यांना मार
चारित्र्य जप, समाजाला घाबर
स्वतःच स्वतःचे स्वातंत्र्य कीस
स्वातंत्र्य कीस बाई, स्वातंत्र्य कीस.....

-सारिका उबाळे परळकर

या कवितेतून स्त्रीच्या मनातला कल्लोळ व्यक्त करण्याचा कवयित्रीचा प्रयत्न आहे हे आपल्या लक्षात येते. मघाशी करंदीकरांच्या कवितेत स्त्रीजीवन प्रकट होताना निव्वळ क्रियावाचक शब्दांचा वापर झाला होता. सारिका उबाळे परळकरांच्या कवितेत लोकपरंपरेतील स्त्रीगीताच्या पार्श्वभूमीवर स्त्रीची दैन्यावस्था प्रकट झाली आहे. लोकगीतातली अंगभूत लय कवयित्रीने स्त्रीवेदना अधिक ठळक होण्यासाठी वापरली आहे.

बोलीभाषेचा परिणामकारक वापर अलीकडील कवितेत प्रकर्षाने बघायला मिळतो. ग्रांथिक भाषा शक्य तितकी टाळून या कवितेने बोलीभाषेचा अधिकांश वापर केला आहे. विशेषतः नागर, ग्रामीण, महानगरीय, प्रादेशिक स्तरांवर बोलल्या जाणाऱ्या भाषांबरोबरच व्यवसायानुरूप बदलत जाणाऱ्या भाषिक छटांही कवितेत उमटू लागल्या आहेत. कवी ज्या पर्यावरणात जगला, त्या जगण्याची भाषाही मोकळेपणाने प्रकटू लागली आहे. आधुनिक संवेदनशीलतेत श्लील-अश्लील असे काही मानता येणार नाही याचे नवे भान या कवींनी मांडले आहे. नव्या अभिव्यक्तीची नवी प्रमाणके शोधण्याचा त्यांचा प्रयत्न सुरू आहे.

कवितेसाठी आवश्यक असणारे घटक नाकारून काही कवींनी कविता लिहिली आहे. मराठी भाषेत विशेषतः वसंत दत्तात्रेय गुर्जर किंवा वसंत आबाजी डहाके यांच्या कवितेत लयीला नाकारणाऱ्या सपाट अशा गद्य भाषेचा वापर दिसून येतो. उदाहरणादाखल ही कविता पहा-

‘उंदीर मारण्याचं औषध’

उंदीर मारण्याचं औषध आहे का
तर, नाही, दुकानदार म्हणाला,
आजकाल आम्ही ठेवीत नाही:

परवाना-फी पुष्कळ अन् बाटल्या खपणार दोनचार.
तर अँप्रो द्या दोन म्हणालो

नि पायच्या उतरून चालायला लागलो.
 मग मी उंदीर पकडण्याचा पिंजरा विकत घेतला
 नि घरीं आलों.
 प्रथम मुलीला आत टाकलं,
 मग बायकोला ढकललं,
 नंतर मी आत जाऊन बसलों.
 चला, आता बाहेर जाण्याचं भय नाही.
 आत येता आलं पण बाहेर जाण्याचा रस्ता बंदच.
 म्हणजे संकटच टळलं.
 आता आत सुखाने राहावं
 म्हणून सुखाने राहावयाच्या गोष्टी केल्या;
 म्हणजे हात बांधून घेणं
 तोंडावरून कापड गुंडाळणं वगैरे.

दूर काळोखांत एक जथा पुढे सरकतांना दिसतो आहे:
 तो या पिंजऱ्याच्याच रोखाने येतोय.....

आता वेढला गेला आहे पिंजरा चारहि बाजूंनी.
 ते आत येणार
 की बाहेरच राहणार आहेत?

-वसंत आबाजी डहाके

गद्यसदृश्य भाषेत लिहिलेली मुक्तछंदातील ही कविता कथनात्मक वाटू लागते. तेव्हा कथा आणि कविता यातील पारंपरिक अंतर अशाप्रकारच्या कवितेने कमी केलेले असते. आशय वाचकांपर्यंत परिणामकारकपणे पोहोचविण्यासाठी कवी अनेकप्रकारचे रचनाबंध स्वीकारतो. अनेक कवींनी पत्रात्मक, जाहिरातीचा नमुना. जमिनीच्या ७/१२ उताऱ्यासारख्या नोंदी असे अनेक रचनेचे प्रयोग कवितेसाठी वापरले आहेत. प्रत्यक्ष जीवनाशी नाळ जोडलेल्या भाषिक रुपांमुळे कविता वेगवेगळ्या पद्धतीने अर्थपूर्ण बनून वाचकांसमोर येत असते. कवी सातत्याने नवनवे आकृतिबंध वापरून प्रयोगशीलतेची घडण करित असतो. त्यामुळे कवितेचा रचनाबंध सातत्याने व्यामिश्र बनत जातो. कवितेत 'छंद'ही एकच गोष्ट अपरिहार्य आहे असे आज राहिलेले नाही. कवितेच्या दृश्य आकारालाही काही कवींनी महत्व दिले आहे. र. कृ. जोशी सारख्या कवींच्या कवितेत आशय प्रस्तुतीकरणाच्या बाबतीत मुद्राक्षरतंत्र व छापील पृष्ठभाग या गोष्टीही महत्वाच्या बनल्या. र. कृ. जोशी यांनी आपल्या कवितेत विशिष्ट शब्दांना लहानमोठ्या मुद्राक्षरवळणात व आकारात जुळवून रचनेतील आशय दृश्य करण्याचा प्रयत्न केला आहे.

आता पुढील कविता वाचा:

‘घुर्र् गुर्र् भकाभकाकभक
थडाडथड
डुमडूम
फस्स् खुर्र
डंग
पों पों पों कुर्र
ठकाक ठक
खस् खस् खस्
फटाक फटाक फट
भुस भुसुर भुस
डोंग डोंग डोंग
ऊं ऊं ऊं ऊं ऊं ऊं ऊं ऊं’

- वसंत दत्तात्रेय गुर्जर

वरकरणी ही आपणास निरर्थक शब्दांची रचना वाटण्याची शक्यता आहे. ही कविता ‘गोदी’ या कवितासंग्रहातील आहे. गोदीच्या पर्यावरणात काम करताना येणारे क्रेन वगैरे यंत्रांचे आवाज, इंजिनांचा धूर निघताना होणारे आवाज, भोंग्याचा आवाज, मालाची चढउतार करताना होणारे आवाज हेच ध्वनी कवितेचे शब्द बनून येतात. या आवाजापलीकडे गोदीत काम करणाऱ्या हमाल मंडळींना स्वतःचे असे काहीच अस्तित्व उरलेले नाही. त्यामुळे हे आवाजच त्यांच्या आयुष्याला पर्यायाने कवितेलाही व्यापून टाकतात. कवितेच्या शेवटच्या ओळीतील ‘ऊं ऊं ऊंSSS’ हा सायरनचा किंवा अॅम्ब्यूलन्सचा आवाज गोदीत काम करणाऱ्या सामान्य हमाल मंडळींच्या जीवनाची दिशा स्पष्ट करतो. निरर्थक शब्दांच्या मांडणीतूनही अशाप्रकारची कविता आकारास येऊ शकते.

विद्यार्थीमित्रांनो, आधुनिक कालखंडातील अनेक मराठी कवितांची उदाहरणे अभ्यासत, बदलत गेलेल्या मराठी कवितेची रूपे आपण जाणून घेतली. यांतून कविता कसकशी अंतर्बाह्य बदलत गेली, अभिव्यक्तीचे स्वरूप कसे बदलले, शैलीचे रूपही कसे बदलत गेले अशा गोष्टी आपल्या लक्षात आल्या असतील. वेगवेगळे रचनाप्रकार आणि भाषिक रूपे कवितेत कशी प्रकट होत गेली आणि त्यामुळे कवितेच्या परिणामकारकतेत काय फरक पडतो याचा प्रत्यय आला असेल. कविता दिवसेंदिवस नावीन्यपूर्ण असा आविष्कार करत राहिल. जीवनाची समज आणि कक्षा जसजशी वाढत

जाईल तसतशी कविताही व्यापक होत जाणार आहे. म्हणूनच कवितेची ठाम अशी व्याख्या करणे का गैर आहे हे आपल्या लक्षात आले असेल.

१.३.४ दीर्घकविता

दीर्घकवितेबद्दल डॉ. अक्षयकुमार काळे म्हणतात-सामान्यतः चिंतनात्मक प्रवृत्तीतून उदयास येणाऱ्या व्यापक व व्यामिश्र अनुभूतीला साकार करण्याकरिता किंवा स्फुट कवितेच्या परिमित कक्षेत न सामावणाऱ्या, वैयक्तिक भावानुभवाचे आत्मनिष्ठ पद्धतीने आविष्करण करण्याकरिता किंवा पौराणिक, ऐतिहासिक, सामाजिक कथेचे काव्यात्म निरूपण करण्याकरिता दीर्घकविता निर्माण होते. तथापि केवळ कथेचे निरूपण करणाऱ्या कवितांना आपण कथाकाव्य या प्रकारात समाविष्ट करू शकतो. विशिष्ट कथासूत्राने काव्याची सर्व अंगे अशा काव्यात गुंफलेली असतात. त्यात कथाकथनकौशल्य, संवादरेखाटनकौशल्य, पात्रयोजना, नाट्यपूर्णता अशा घटकांना महत्त्व आलेले असते. दीर्घकविता म्हणजे कथाकाव्य नव्हे. दीर्घकवितेचा मुख्य निकष चिंतनात्मकच आहे. पण तो तिचा एकमात्र निकषही नव्हे. कधी त्यात आत्मनिष्ठ चिंतन असेल तर कधी वस्तुनिष्ठ व्यापक पातळीवरील विश्वचिंतन असेल. या चिंतनाचा आवाका जेव्हा अतिशय मोठा असतो तेव्हा स्फुट कवितेचा आकृतिबंध तो पेलू शकत नाही. त्याचप्रमाणे विचारांच्या उठणाऱ्या लाटा आणि भावनांचे कढ परिमित आकृतिबंधापेक्षा विशाल आकृतिबंधाची जेव्हा मागणी करतात तेव्हा दीर्घकविता जन्मास येते. म्हणूनच या काव्यप्रकाराचे प्रयोजन, प्रकृती व परिणाम स्फुट भावकवितेपेक्षा किंवा कथाकाव्यापेक्षा मूलतः भिन्न ठरतात. (अर्वाचीन मराठी काव्यदर्शन/पृ. ७२१)

म्हणजेच दीर्घकवितेला कथेचे वावडे नसले तरी ती कथनात्मक नसते. तिच्यात चिंतनात्मकतेने अनुभूतीचे व्यापक पदर गुंफलेले असतात. दीर्घकवितेत चिंतनशीलता आणि भावोत्कटता यांतील एकजिनसीपणा अपेक्षित असतो. अलीकडच्या अनेक दीर्घकवितांमध्ये कथनात्मक घटक आणि कवितेची रचनातत्त्वे यांची सरमिसळ जाणवते. दीर्घकवितेत कथनात्मक घटक प्रभावी असला तरी पूर्वीच्या कथाकाव्यातली आणि खंडकाव्यातली वर्णनात्मकता टाळलेली असते. एखादा अनेकपदरी अनुभव दीर्घकवितेत सर्व बारकाव्यांनिशी व्यक्त होण्याची शक्यता अधिक असते. जीवनविषयक तत्त्वज्ञान मांडताना आणि संमिश्र अशा अनुभवातील गुंतागुंत उलगडण्यासाठी कवीला दीर्घकविता हा रचनाप्रकार अधिक जवळचा वाटतो.

दीर्घकविता या साहित्यप्रकाराविषयी रजनी परुळेकर एकेठिकाणी मत नोंदविताना म्हणतात, संपूर्ण कवितेचा अनेकांगी तरीही सलग, एकात्म प्रत्यय येणे हे दीर्घकवितेचे बलस्थान आहे. तिच्यातील अनुभव संमिश्र असायला हवा. त्या अनुभवाचा पल्ला मोठा असायला हवा. दीर्घकविता हा आकाराने दीर्घ असायला हवी; पण केवळ ओळींची संख्या हा तिचा निकष नव्हे. तिच्यातील अनुभव किती समर्थ आहे, त्याचा आवाका दीर्घकवितेला साजेसा आहे की नाही आणि ती कविता वाचकाला सलग, एकसंध रचनेचा प्रत्यय देते की नाही यावर तिचे यश अवलंबून आहे. (काही दीर्घ कविता/प्रस्तावना)

दीर्घकविता हा प्रकार अर्वाचीन काळात केशवसुतांपासून सुरू झाला असे मानण्यात येते. त्यांच्या 'तुतारी' या कवितेचा अर्वाचीन मराठीतील पहिली दीर्घकविता म्हणून उल्लेख केला जातो. अनिल, मनमोहन, शरदचंद्र मुक्तिबोध, ग्रेस, पु. शि. रेगे, विंदा करंदीकर, वसंत आबाजी डहाके, वसंत दत्तात्रेय गुर्जर, यशवंत मनोहर, नामदेव ढसाळ, रजनी परुळेकर अशा अनेक कवींनी 'दीर्घकविता' या साहित्यप्रकाराचे अनेक आयाम रुंदावून ठेवले आहेत. अलीकडच्या काळात अनेक कवी 'दीर्घकविता' प्रकार हाताळताना दिसतात. विद्यार्थीमित्रांनो, कवयित्री नीरजा यांच्या 'फक्त तू जागी हो' या दीर्घकवितेतील हा काही अंश अभ्यासा-

कोणत्या नवतेची आस आहे ही
हे समजण्यापलीकडे गेली आहेत माणसं.
ही नकोशी विश्वात्मकता
घेऊन आली आहे मला
व्यवहाराच्या काठावर.
समोर लोट उठले आहेत
जागतिकीकरणाचे
आणि मी
उभी राहून काठावर
पहाते आहे
गटांच्या खाणाऱ्या माणसांकडे.
नाकातोंडात पाणी जाऊनही
खुशाल आहेत माणसं
फुलवताहेत
मनमोराचा पिसारा
रमिक्सच्या तालावर.
जपताहेत
आतला हळुवार कोपरा
पिवळ्या तांबूस उन्हाची कविता लिहून.
उतरवत रहातात
ढगांना
नदीच्या पाण्यावर
आणि आभाळालाच गर्भ राहिल्याच्या थाटात
साजरा करतात

सर्जनोत्सव.
मला मात्र वाटते काळजी
उन्मळून पडणाऱ्या
हिरव्या झाडांची त्यातून उठणाऱ्या फिनिक्स
टॉवर्सची
तिथं बसून
थेट सूर्याचा टायर पंक्चर करणाऱ्या
कवींची.
मला काळजी वाटते
स्वतःचीही.
माझ्याजवळ उरलं नाही
काहीच
पहाटे पहाटे
स्वप्नात पहाण्यासाठी...
उगवणारा सूर्य
नाही आणत काहीच
आणि अस्ताला जाणारा
पिवळा गोळा
विरघळून जाताना साऱ्या आसमंतात
घेऊन येतो
रात्रीचा फडफडता पदर.
पसरून रहातो तो अवघ्या अस्तित्वावर.

मी नाही देऊ शकत
 नवी आशा
 की नाही होऊ शकत
 नवा मनु
 स्वतःला नवं करण्यासाठी.
 चढवलेल्या मुखवट्याआड लपलेला
 आदिम माणूस
 बाहेर येऊ पहातो आहे
 अलीकडे राहून राहून
 त्याचं काय करायचं
 ते कळत नाही मला.
 ती झोपलेली बाई सांगू शकेल काही?
 तिला उठवायला हवं ह्या ठार झोपेतून.
 माझ्या मनात चाललेल्या स्फोटांचा आवाज
 पोचायला हवा तिच्यापर्यंत.
 या शहरात रहायचं असेल तर
 नाही घेता येणार सोंग
 निवांत झोपेचं.
 प्रश्न पडायलाच हवेत तिला
 माझ्यासारखेच.
 बाई, नको करू
 एवढं लहान
 तुझ्याभोवतीचं जग
 की दिसणार नाही त्यातून
 पुरुषाचं सनातन सत्ताकारण.
 जागी होऊन ऐक
 ग्लोबलायझेशनचा गलबला.
 तुझ्या शोषणाचे नवे नवे मार्ग
 शोधताहेत ते आता
 तुलाच मॉडेल करून
 नव्या जगाचं.

कधी नाचवतात
 विवस्त्र देह
 पोर्नोग्राफीच्या तबकडीवर
 तर कधी
 सजवतात
 भ्रगच्च वस्त्रालंकारांनी
 बनवून कुलवधू
 तुझ्यासाठी तयार केलेल्या मालिकेत.
 तुला बनवलं जातं आहे
 आत्यंतिक क्रूर
 आणि पेटवून युद्ध
 बायकाबायकांत
 ते निवांत सोडत रहातात धूर
 पेटलेल्या बायकांच्या
 सूरनळीतून.
 बाई,
 अंत्ययात्रा निघाली आहे
 आपल्या भविष्याची
 त्यात सामील करण्याआधी तुला
 जागी हो तू.
 माझ्या हातातला आशेचा दोर
 कापला गेलाय केव्हाच
 तूच हातात घे आता
 हा अवाढव्य
 पृथ्वीचा गोलगरगरीत पतंग
 त्यावर काढ चित्र
 बाईच्या माणूस असण्याचं.
 हरवत चाललेल्या माणसांना शोधून
 उतरव नव्या रंगात
 दाखव तुझ्या सर्जनाची किमया.
 पतंग काटला जाणार नाही
 याची काळजी घे आता तूच.

हातातला दोर
घट्ट धरून ठेव बाई
अगदी नव्या जमिनीवर पाय ठेवतानाही
सोडू नकोस सुकाणू
आपल्या हातातलं.
बाई,
जुना सूर्य निपचित पडला आहे
सरणावर.
आता तूच हो
नव्या जगातला
एकमेव सूर्य.

हा पृथ्वीला ग्लोबल गोल फिरवेल
तुझ्याभोवती
असा दिवस रंगवायचा आहे मला
माझ्या हातांनी
एका ऐतिहासिक पानावर.
बाई,
वाट पहाते आहे मी
त्या दिवसाची
सभोवताली रंग पसरून.
फक्त तू जागी हो
ह्या ठार झोपेतून.

- नीरजा

या कवितेत एक वेगळेच सामाजिक चिंतन आहे. बाईपणा आणि पुरुषपणा ह्या दोघोमधल्या वाढत जाणाऱ्या, ध्रुवीकरणाबद्दल प्रश्न आहेत. शहरांमधील वाढत जाणारी हिंसा, हरवत जाणारा संवाद आणि स्त्री-पुरुषांमधला सत्तासंबंध अशा अनेक गोष्टींचा वेध आहे. अशा पार्श्वभूमीवर स्त्रीचे होत जाणारे खच्चीकरण आणि शोषण हे या दीर्घकवितेतील मुख्य आशयसूत्र आहे. या आशयसूत्राचा अनेक बाजूंनी विचार करून, व्यापक स्तरांवर कवयित्री स्त्रीमुक्तीचा विचार मांडू पाहते आहे. स्त्रीच्या वाट्याला आलेले गुदमरलेपण अधोरेखित करतानाच कवयित्री 'तू जागी हो' हे स्त्रीला आवाहन करू पाहते.

आशय आणि आविष्कार या दोन्ही दृष्टींनी दीर्घकवितेचा आवाका स्फुट कवितेपेक्षा बराच मोठा असतो. त्यामुळे दीर्घकविता हा रचनाप्रकार स्फुट कवितेपेक्षा खंडकाव्याला आधिक जवळचा वाटतो. दीर्घकवितेतील शोकात्म गंभीर नाट्ये, आशयाचा दीर्घ विस्तार, स्थल-काल-व्यक्तींना जिवंत करणारी रसरशीत वर्णनशैली यामुळे दीर्घकविता हा रचनाप्रकार अनुभूतीचा खूप मोठा अवकाश नेटाने पेलू शकतो.

१.३.५ भावकविता (गीतिकाव्य)

गीतिकाव्य हा स्फुट कवितेतील एक अत्यंत काव्यात्म आणि श्रेष्ठ काव्यप्रकार आहे. उत्स्फूर्त भावोद्रेकाच्या प्रेरणेतून गीतिकाव्याचा जन्म होतो. गीतिकाव्याचे मूळ गीतामध्ये आहे. गीतिकाव्याला 'भावगीत' असेही संबोधले जाते. पाश्चात्य वाङ्मयाच्या प्रभावातून 'लिरिक' हा काव्यप्रकार आला असे समजण्याचे कारण नाही. कारण गीतिकाव्याची आपल्याकडील परंपरा प्राचीनच आहे. अभंग, आरत्या, भूपाळ्या, गौळणी, विराण्या आणि लोकगीतांतही आपणांस भावगीतांची ठळक रूपे

बघायला मिळतात. भावगीतात भावगुणाला आणि गीतगुणाला समान महत्त्व असते. उत्कट भावना, लघुता, आत्मनिष्ठा आणि गेयता ही गीतिकाव्याची वैशिष्ट्ये आहेत. आता याठिकाणी आणखीन एक महत्वाच्या मुद्द्याचा निर्देश करावा लागेल. गीत हा कवितेपेक्षा कनिष्ठ प्रकार आहे, कविता ही गीतापेक्षा श्रेष्ठ असे म्हटले जाते. पण हे श्रेष्ठ-कनिष्ठतेचे मुद्दे त्या त्या रचनेवर अवलंबून आहेत. बहुतेकवेळा गीताची रचना लोकाभिरुची ठेवून केली गेली असल्याने गीताचा आशय बहुधा हलकाफुलका स्थूल असणे स्वाभाविक ठरते.

गीतिकाव्य हा प्रकार रचनादृष्ट्या आटोपशीर असतो. उत्कट भावनेचा तो आविष्कार असल्याने अतिदीर्घता गीतिकाव्याला नेहमी मारक ठरते. आपली जीवनानुभूती भावव्यंजक, अचूक आणि मोजक्या शब्दांच्या साहाय्याने कवी कलात्मक पातळीवर नेत असतो. शब्द, प्रतीक, प्रतिमा, शब्दांचा नाद, ताल यांचे सेंद्रिय रूप गीतिकाव्यातून प्रकर्षाने प्रकटत जाते. गीतिकाव्यातील शब्द परस्परांशी नव-नवे संबंध साधून टवटवीत भाववलये कशी निर्माण करतात हे अभ्यासण्याठी ना. घ. देशपांडे यांची ही कविता वाचा.

‘शीळ’

रानारानांत गेलि बाइ शीळ!

रानारानांत गेलि बाइ शीळ!

राया, तुला रे, काळयेळ नाही!

राया, तुला रे, ताळमेळ नाही!

थोर, राया, तुझं रे, कुळशीळ!

येड्यावानी फिरे रानोवना:

जसा कांही ग मोहन कान्हा!

हासे, जसा ग राम घननीळ!

वाहे झरा ग झुळझुळ वाणी;

तिथं वाऱ्याचिं गोड गोड गाणीं:

तिथं राया तुं उभा असशील!

तिथं रायाचे पिकले मळे;

वर आकाश शोभे निळें:

शरदाच्या ढगाचि त्याला झील.

गेलें धावून सोडुन सुगी;

दुर राहून राहिली उगी:

शोभे रायाच्या गालावर तीळ.

रानिं राया जसा फुलावाणी
रानिं फुलेन मी फुलराणीः
बाई, सुवास रानिं भरतील!
फिरुं गळ्यांत घालुन् गळा;
मग घुमऽव मोहन शिळा;
रानिं कोकीळ सुर धरतीलः
“रानारानांत गेलि बाइ शीळ!”

- ना. घ. देशपांडे

कवितेची अनेक स्वरूपवैशिष्ट्ये आणि तिची भाषिक वैशिष्ट्ये भावकवितेत एकवटलेली असतात. त्यामुळे भावकवितेला केंद्रस्थानी ठेवूनच कवितेची बहुतेकवेळा आपण चर्चा करीत असतो. पण एक महत्वाची गोष्ट आपण लक्षात घेतली पाहिजे, आत्मपरता (Subjectivity) हा कवितेचा हा महत्वाचा विशेष आहे. इतर सर्व काव्यप्रकार आत्मपर आहेत असे आपणास म्हणता येणार नाही. विशेषतः भारूड, लावणी, गझल, भावगीत इत्यादी काव्यप्रकार मूलतः आत्मपर नसलेले आहेत. आत्मपर आणि आत्मपर नसलेल्या काव्यप्रकारांतील फरक स्पष्ट करताना वसंत पाटणकर म्हणतात, आत्मपर काव्यप्रकारांचे प्रयोजन कार्य हे मूलतः आत्मपर नसलेल्या काव्यप्रकारांच्या प्रयोजन-कार्याहून भिन्न स्वरूपाचे असते. आत्मपर काव्यप्रकार हे कवीच्या विशिष्ट भावावस्थेचा, त्याच्या जाणिवेचा, त्याला आलेल्या एखाद्या चिंतनशील अनुभवाचा किंवा त्याच्या एखाद्या सौंदर्यत्मक मनोवस्थेचा प्रत्यय देऊ पाहणारे असतात. भावप्रतीती, अनुभवप्रतीती वा सौंदर्यप्रतीती हे त्यांचे कार्य असते. भावनांचा, अनुभवांचा आविष्कार करण्यावर त्यांचा भर असतो. आत्मपर काव्यप्रकारांना याखेरीज अन्य प्रयोजनकार्ये सहसा नसतात. आत्मपर नसलेले काव्यप्रकार बहुधा क्रियालक्ष्यी व कार्यलक्ष्यी प्रकार असतात. विविध धार्मिक, सामाजिक, सांस्कृतिक विधींशी त्यांचा संबंध असलेला दिसून येतो. किंबहुना विशिष्ट विधींसाठी, विधींतून अनेक काव्यप्रकारांची निर्मिती झालेली आहे. आधुनिक काळातील गझल, भावगीत हे प्रकारही कार्यलक्ष्यी कवितेचेच प्रकार म्हणावयास हवेत. कारण सर्वसामान्य माणसांच्या भावनांचे रंजन करण्यासाठीच हे प्रकार निर्माण झालेले आहेत.

आत्मपर नसलेल्या काव्यप्रकारांमध्ये जो ‘मी’ असतो त्याचे आणि कवीच्या काव्यव्यक्तिमत्वाचे नाते आत्मपर काव्यप्रकारांप्रमाणे थेट नसते. या प्रकारांमधील कवितेत ‘मी’ चे नाट्यीकरण झालेले असते. ह्या काव्यगत ‘मी’ कवीच्या व्यक्तिमत्वाशी, लौकिक कवीशी बहुधा थेट नाते नसते. हा काव्यगत ‘मी’ म्हणजे कवीचा मुखवटा असे म्हणता येत नाही. भारूड, लावणी, भावगीत, गझल अशा प्रकारांमध्ये ‘मी’ चे मोठ्या प्रमाणात नाट्यीकरण होताना दिसते. या प्रकारांमधील कवितांमध्ये जो ‘मी’ असतो तो कवी नसून, म्हणजेच एक विशिष्ट व्यक्तिमत्व नसून कोणीही असू शकतो.

आत्मपर नसलेल्या म्हणजे भावगीत, गझल, लावणी वगैरे काव्यप्रकारांचा सादरीकरणाकडे कल असतो. अर्थात आत्मपर काव्यप्रकारांमध्ये सादरीकरण अशक्य आहे असे नव्हे. अलीकडच्या काळातील अनेक कवी आपल्या कविता गाऊन दाखवितात. काव्याचे केवळ गायन हे सादरीकरणाचे न्यूनतम रूप आहे. आत्मपर नसलेल्या काव्यप्रकारांतील आशयाचे स्वरूपही समूहनिष्ठ असते. ह्या काव्याशयाचे कवीच्या आंतरिक जीवनाशी निकटचे नाते असते. समूहात प्रचलित असलेल्या भावभावनांना, रूळलेल्या अनुभवांना, रंजनपर वा नीतिपर आशयाला या काव्यप्रकारांमध्ये महत्व प्राप्त होते.

गीतिकाव्य हा शब्द 'लिरिक' यासाठी प्रतिशब्द म्हणून मराठीत वापरला जातो. 'लिरिक' हे नाव ग्रीकांच्या 'लायर' या तंतुवाद्यावरून प्रस्थापित झाले. लायरवर गायले जाणारे ते लिरिक. आपल्याकडे 'गीतिकाव्या' ला तंतुवाद्याची साथ देणे शक्य असल्याने त्याला 'वीणाकाव्य' असेही नाव सुचविण्यात आले होते. याशिवाय 'लहरीकाव्य', 'तरंगकाव्य', 'मुक्तक', 'भावगीतिका', 'भावकाव्य', 'भावकविता' अशी अनेक नावे या प्रकाराला सुचविण्यात आली. पण रविकिरणमंडळाच्या प्रयत्नाने 'भावगीत' हा शब्द अधिक लोकप्रिय व रूढ झाला. 'गीतिकाव्य' किंवा 'भावकविता' हे आज सर्रास वापरले जाणारे शब्द आहेत.

भावकवितेत भावगुणाला आणि गीतगुणाला महत्व असते हे आपण पाहिले. भावकवितेचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्यात लोकमानसाचा भाव केंद्रस्थानी असून शब्दात संगीतनुकूलता असावी लागते. आता भावकवितेचे हे आणखीन एक उदाहरण वाचा.

'तोच चंद्रमा नभात'

तोच चंद्रमा नभात
एकान्ती मजसमीप
तोच चंद्रमा नभात!
नीरवता ती तशीच
छायांनी रेखिले
जाईचा कुंज तोच
एकान्ती मजसमीप
तोच चंद्रमा नभात!
सारे जरि ते तसेच
मीहि तोच तीच तूहि
ती न आर्तता उरात
एकान्ती मजसमीप
तोच चंद्रमा नभात!

तीच चैत्र यामिनी
तीच तूहि कामिनी
धुंद तेच चांदणे
चित्र तेच देखणे
तीच गंध मोहिनी
तीच तूहि कामिनी
धुंदि आज ती कुठे?
प्रीती आज ती कुठे?
स्वप्न ते न लोचनी
तीच तूहि कामिनी

त्या पहिल्या प्रीतीच्या
वाळल्या फुलांत व्यर्थ
गीत ये न ते जुळून
एकान्ती मजसमीप
तोच चंद्रमा नभात!

आज लोपल्या खुणा
गंध शोधतो पुन्हा
भंगल्या सुरांतुनी
तीच तूहि कामिनी

-शान्ता ज. शेळके

या भावकवितेतील 'मी' चे नाट्यीकरण कसे झाले आहे हे आपल्या लक्षात येईल. किंबहुना वाचकाने त्या 'मी' शी तादात्म्य पावावे, त्याच्या भूमिकेत जावे अशी अपेक्षाच प्रकट झाली आहे. वाचकही कवितेतील 'मी' शी तादात्म्य पावून त्यातील प्रेमाचा वा इतर भावनांचा अनुभव घेता. चंद्र आणि प्रेमिक यांच्या मनातील त्याचे स्थान व मानवी मनाला आवाहन करण्याची त्याची क्षमता यातून या भावकवितेला अक्षय सौंदर्य प्राप्त झाले आहे.

१.४ सारांश

कोणत्याही भाषेतील साहित्याचे गद्य आणि पद्य असे दोन ठळक भेद बघायला मिळतात. गद्यापासून पद्याला वेगळे करणारे महत्वाचे लक्षण म्हणजे पद्याच्या ठिकाणी असणारा गेयतेचा गुण. विसाव्या शतकार्पत मराठीतील बहुतांश कविता पद्यरचनेचे नियम पाहून लिहिली गेली आहे. पण पुढेपुढे हे नियम झुगारूनही कविता लिहिली जाऊ लागली. प्रत्येक पद्यरचना ही कविता असतेच असे नाही. अक्षर आणि मात्रासंख्या अशा काही बंधनांच्या स्वीकारामुळे पद्याचे अनेक रचनाप्रकार पुढे आले. मराठीमध्ये लिहिल्या गेलेल्या पद्यप्रकारांचे स्थूलमानाने चार प्रकार दिसतात. १) छंदोबद्ध रचना २) जातीवृत्त अथवा मात्रावृत्त रचना ३) अक्षरगणवृत्तीतील रचना आणि ४) मुक्तछंदातील रचना.

नादवती, अर्थवती, ध्वनिवती शब्दरचना म्हणजे कविता, अशी कवितेची व्याख्या केली जाते. कवितेत कवीच्या अनुभवाच्या उत्कट आविष्काराला महत्वपूर्ण स्थान असते. मराठी काव्यरचनेची स्थूलमानाने गीत, कथाकाव्य, भावकविता, विचारकविता आणि नाट्यकाव्य अशे ठळक पाच गटांत विभागणी करता येईल. हे पाच गट किंवा प्रकार म्हणून स्वतंत्रपणे दखविता येतील असे नाही. कारण हे गट एकमेकांत सरमिसळून गेले आहेत.

विशालता आणि भव्योदात्तता हे महाकाव्याचे विशेष गुण. महाकाव्यात जीवनानुभव चित्रित करण्यासाठी उदात्त चरित्रनायकाची निवड केली जाते. महाकाव्याचा नायक हा अतिमानवी, देवसदृश असावा अशी अपेक्षा असते. महाकाव्यात एखाद्या राष्ट्राच्या अथवा प्रदेशाच्या समग्र जीवनाचे प्रतिबिंब पडलेले असते. विराट युगचेतनेची जाणीव हे महाकाव्याचे महत्वपूर्ण लक्षण आहे. आख्यानकाव्यात पूर्वी घडून गेलेल्या गोष्टींचे, घटनेचे, वृत्तांताचे कथन केले जाते. महाकाव्यासारख्या बृहत् काव्यग्रंथातील विशिष्ट कथाभाग निवडून कवी जी स्वतंत्र रचना करतो, त्यास 'आख्यानकाव्य'

म्हणतात. कथनशैली, रचनेतील कौशल्ये, व्युत्पन्नता, व्यासंग, विविध वृत्तांचा वापर, यमक-अनुप्रासप्रियता अशा अनेक गोष्टींमुळे मराठीत सकस अशी आख्यानकाव्याची परंपरा बघायला मिळते.

कवितेने वाच्यार्थपलीकडे जाऊन अधिक अर्थाचे सूचन करावे अशी अपेक्षा असते. आधुनिक कालखंडात मराठी कवितेचे विषय आणि आविष्कार तंत्रे यात मुलगामी बदल होण्याचा प्रारंभ केशवसुतांपासून झाला. केशवसुतांच्या कवितेपासून मराठी कवितेला भावगीतात्मक, जाणीव झाली. मराठीत 'सॉनेट' वरून 'सुनीत', फारसी भाषेतील 'गझल', जपानी भाषेतील 'हायकू' असे काही रचनाप्रकार पुढे स्थिरावत गेले. अभंग, गोवी, मुक्तछंद, दशपदी अशाही काही रचनाप्रकारांतून मराठी कवी आविष्कृत होऊ लागले. रचनाबंधांबरोबरच भाषिक पातळीवरही अनेक प्रयोग झाले. निरर्थक शब्दांच्या मांडणीतून कवितेचा रूपबंध निर्माण होऊ शकतो हे लक्षात आणून दिले.

दीर्घकवितेत चिंतनशीलता आणि भावोत्कटता यांतील एकजिनसीपणा अपेक्षित असतो. दीर्घकविता आकाराने दीर्घ असते हे जरी खरे असले तरी तिच्यातील अनुभवही समर्थ असायला हवा. भावकविता किंवा गीतिकाव्य हा रचनाप्रकार आटोपशीर आणि अत्यंत काव्यात्म असतो. शब्द, प्रतीक, प्रतिमा, शब्दांचा नाद, ताल यांचे सेंद्रिय रूप भावकवितेतून प्रकर्षाने प्रकटत जाते. 'लिरिक' या शब्दाला प्रतिशब्द म्हणून आपल्याकडे गीतिकाव्य हा शब्द पुढे आला. भावकवितेत लोकमानसाचा भाव केंद्रस्थानी असून शब्दात संगीतानुकूलता असावी लागते. भावकवितेचा कल सादरीकरणाकडे असतो. त्यामुळे तिच्यात भावगुणाला आणि गीतगुणाला महत्व असते.

१.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

१.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. गद्यापासून पद्याला वेगळे करणारे लक्षण कोणते?
२. मात्रांच्या संख्येचे बंधन पाळणाऱ्या रचनेला काय म्हणतात?
३. महाकाव्याचे कोणत्या दोन प्रकारांत वर्गीकरण केले जाते?

उत्तरे: १. गेयता

२. जाती किंवा महावृत्त
३. आर्ष महाकाव्ये आणि विदग्ध महाकाव्ये.

१.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

१. खालीलपैकी कोणत्या काव्यरचनेत कथा सांगणे हा मुख्य उद्देश असतो?
अ) गझल ब) दशपदी क) आख्यान ड) अभंग
२. गझल हा रचनाप्रकार कोणत्या भाषेतून मराठीत आला?

अ) इंग्रजी ब) फारसी क) जपानी ड) फ्रेंच

३. 'गीतिकाव्य' हा शब्द कोणत्या शब्दासाठी प्रतिशब्द म्हणून वापरला जातो?

अ) हायकू ब) लिरिक क) सॉनेट ड) गझल

उत्तरे : १. आख्यान, २. फारसी, ३. लिरिक

१.६ सरावासाठी प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. अक्षरसंख्येचे बंधन असलेल्या काव्यरचनेला काय म्हटले जाते?
२. महाकाव्यातील चरित्रनायक हा कसा असावा अशी अपेक्षा असते?
३. मराठीत आख्यानासाठी मोरोपंतांनी कोणत्या वृत्ताचा वापर केला?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१. 'धवळे' या आख्यानकाव्यासाठी महदंबा यांनी कोणत्या रचनाबंधाचा वापर केला आहे?

अ) ओवी ब) अभंग क) दशपदी ड) मुक्तछंद

२. कोणत्या कवीमुळे मराठी कवितेला पहिल्यांदा भावगीतात्मक जाणीव झाली?

अ) मोरोपंत ब) बा. सी. मर्ढेकर क) केशवसुत ड) सुरेश भट

३. कोणत्या कारणामुळे कविता सामान्य वाचकासाठी आकलनाच्या कक्षेत न येणारी, दुर्बोध अशी बनते?

अ) शब्दांची अचूक निवड ब) अपरिचित प्रतिमांचा वापर
क) पसरट कवितेमुळे ड) वृत्तबद्धतेमुळे

क) दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. आधुनिक मराठी कवितेतील बदलत गेलेल्या आविष्कारतंत्रांचा विस्तृत परामर्श घ्या.
२. भावकविता किंवा गीतिकाव्याला आत्मपरता असलेला काव्यप्रकार का मानला जात नाही याची सोदाहरण चर्चा करा.

ड) लघुत्तरी प्रश्न

१. आख्यानकाव्यातील कथनपरतेचे महत्त्व स्पष्ट करा.
२. महाकाव्याचे स्वरूपविशेष उलगडून दाखवा.
३. कविता आणि दीर्घकविता या काव्यप्रकारांचा तुलनात्मक विचार मांडा.

१.७ पूरक वाचन

- * कविता : संकल्पना, निर्मिती आणि समीक्षा / वसंत पाटणकर
- * अर्वाचीन मराठी काव्यदर्शन / अक्षयकुमार काळे
- * साहित्य : अध्यापन आणि प्रकार / संपा. श्री. पु. भागवत व इतर
- * कवितेचा शोध / वसंत पाटणकर
- * कवितेविषयी / वसंत आबाजी डहाके



कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी

२.१ उद्दिष्टे:

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- साहित्यपरंपरेत कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांचा अभ्यास करताना कोणत्या बाबी विचारात घ्याव्यात याचे ज्ञान होईल.
- कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या साहित्यप्रकारांमध्ये काळानुसार झालेले बदल तपासता येतील.
- कथनात्मक गद्य साहित्यप्रकारांच्या वर्गीकरणासाठी निश्चित अशा तत्वांचा आधार घेता येईल काय यादृष्टीने चाचपणी करता येईल.
- कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी या साहित्यप्रकारांचा तुलनात्मकदृष्ट्या विचार करता येईल.

२.२ प्रास्ताविक :

लिखित स्वरूपातील गद्य कथात्म साहित्यात कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी व कादंबरी यांचा प्रामुख्याने समावेश होतो. या चारही प्रकारांमध्ये आकारभेद व प्रकारभेद असला तरी कथानक, पात्र, वातावरण, निवेदन, भाषा इत्यादी मूलघटक या चारींतही बघायला मिळतात. कथात्म साहित्यात घटनांना महत्त्व असते. विशिष्ट संगतीने घटनांना गुफून घटनांच्या मालिकेचे कथन केले जाते. कथात्म साहित्यातील घटनांचा एक प्रमुख विशेष म्हणजे त्या कल्पित विश्वातील घटना असतात. या घटनांना कल्पित अशा स्थळकाळपरिस्थितीचा संदर्भ असतो. म्हणूनच इंग्रजी भाषेत कथात्म साहित्यासाठी Fiction ही संज्ञा वापरली जाते. कथात्म साहित्यात प्रकट होणाऱ्या 'कल्पित वास्तवा' विषयी सुधा जोशी म्हणतात, कल्पित वास्तवातील व्यक्तींच्या, म्हणजे पात्रांच्या जीवनात, त्यांच्या मनोविश्वात अनेक प्रकारच्या घटना असतात. या व्यक्तींचा इतर व्यक्तींशी समाजाशी, सामाजिक-सांस्कृतिक संस्थांशी तसेच व्यवस्थांशी आणि निसर्गाशी, ईश्वराशी, ईश्वरसदृश शक्तींशी वा तत्वांशी आणि स्वतःशी जो परस्परसंबंध घडत असतो त्यातून या घटना जन्माला येत असतात. या कल्पित वास्तवातील व्यक्तींभोवतालच्या नैसर्गिक व मानवनिर्मिती परिसरांतही अनेकविध घटना घडत असतात. या बाहेरच्या जगातल्या घटनांचा संस्कार अर्थातच व्यक्तींवर होत असतो, त्यातून त्यांची जडणघडण होत असते; त्याचप्रमाणे व्यक्ती स्वतः ज्या भाषिक व इतर कृती करतात त्यातून काही घटना जन्माला येत असतात. या विशिष्ट प्रकारच्या घटनांची विशिष्ट आशयसूत्राने, संगतीने गुंफण होत असते आणि अशा कल्पित घटनामालिकेचे निवेदन कथात्म साहित्यकृतीत केले जात असते.

कथात्म साहित्यात घटनांचे कथन केले जात असल्याने प्रकट होणारा अनुभव एकप्रकारे 'घडून गेलेला' असतो. म्हणूनच कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या चारही कथात्मक प्रकारांतील काळ आपणास 'भूतकाळ' असल्याने दिसून येते. हा भूतकाळ या कथात्म साहित्यप्रकारांचे एक व्यवच्छेदक लक्षण आहे. कथात्मक साहित्याचे महाकाव्य, अरेबियन नाईट्स सारख्या शृंखला कथा, कादंबरी, दीर्घकथा, लघुकादंबरी असे उपभेद दिसून येतात. पैकी महाकाव्य हा पद्यात्मक प्रकार आहे. कथात्मक साहित्याची संहिता निवेदनाच्या माध्यमातून घडत असते. कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी हे साहित्यप्रकार उदयाला येऊन अनेक वर्षे झाली असली तरी त्यांची नेमकी व्याख्या करणे शक्य झालेले नाही. काही अभ्यासकांनी व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला असला तरी त्या निर्णायक आणि परिपूर्ण ठरलेल्या नाहीत. कथा आणि कादंबरी या दोन प्रकारांच्या मध्ये कुठेतरी दीर्घकथा आणि लघुकादंबरी या साहित्यप्रकारांचे अस्तित्व दडलेले असते असेही म्हटले जाते. काहीजण कथा व कादंबरी हे दीर्घकथा आणि लघुकादंबरींच्या तुलनेत मुख्य प्रकार मानतात. कादंबरी आणि कथा या दोन कथानात्म साहित्यप्रकारांविषयी हरिश्चंद्र थोरात म्हणतात, दोन्ही नवे व आधुनिक साहित्यप्रकार आहेत. एकमेकांच्या आगेमागेच ते तयार झाले. गद्य भाषा, सर्वसामान्यांचे प्रतिनिधित्व करणारी पात्रे, कथात्मकता आणि कथनात्मता हे सर्व विशेष दोन्ही साहित्यप्रकारांत उपलब्ध असतात. पण त्यांचे संयोजन वेगवेगळ्या प्रकारे होत असते. थोडक्यात, काही साहित्यप्रकार कथनात्म आहेत म्हणून त्यांच्यातील भेद नाहीसे होतीलच असे नाही. साहित्यप्रकारांना, विशेषतः कथनात्म साहित्यप्रकारांना असलेला काळ आणि अवकाश यांचा संदर्भ भोवतालच्या जगाशी असलेल्या साहित्य प्रकाराच्या नात्याला मूर्त करत असतो. भोवतालच्या जगाशी असलेल्या या मूर्त संबंधामुळे साहित्यप्रकाराची रूपवैशिष्ट्ये भारली जातात आणि याच कारणामुळे ती गतिशीलही राहतात. साहित्यप्रकार, अगदी कथनात्म साहित्यप्रकारही एकमेकांचे अंतर कमीजास्त करीत, एकमेकांशी संवाद साधीत, एका गतिशील प्रवाहात सामील झालेले असतात. रूपवैशिष्ट्यांचे वर्गीकरण करत साहित्यप्रकारांना एकमेकांपासून वेगळे करणे, आणि ते तसेच नेहमी राहतील असा ग्रह करून घेणे, त्यामुळेच भ्रामक ठरू शकते.

प्रस्तुत ठिकाणी आपण कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या कथनात्म साहित्यप्रकारांच्या रूपवैशिष्ट्यांचा विचार करणार आहोत. बरीच रूपवैशिष्ट्ये समान असल्यामुळे, या साहित्यप्रकारांचा तुलनात्मक विचार अधिक स्पष्ट दिशा देईल असे वाटते.

२.३ विषय विवेचन

लिखित स्वरूपातील गद्य कथात्म साहित्यात कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी यांचा प्रामुख्याने समावेश होतो. या चारही प्रकारांमध्ये आकारभेद व प्रकारभेद असला तरी कथानक, पात्र, वातावरण, निवेदन, भाषा इत्यादी मूलघटक या चारींतीही बघायला मिळतात.

साहित्यप्रकारांचा विचार मांडताना एकेका साहित्यप्रकाराचे सत्त्व शोधण्यापेक्षा त्या प्रकारातील विविध उपप्रकारांमध्ये वेगवेगळ्या पातळ्यांवर असलेले साम्यभेदात्मक नाते पाहणे अधिक सोईस्कर

ठरू शकते. लुडविग् विट्गिन्स्टाइन या तत्त्वज्ञाने याबाबतीत कुलसाम्याचे (Family resemblance) प्रतिमान योजले आहे ते फारच उद्बोधक असे आहे. एकाच कुळात जन्मलेल्या पाच भावंडांमध्ये कोणतेही एक समान सत्त्व नसून ते एकाच कुळातील आहेत अशी ओळख वेगवेगळ्या साम्यभेदात्मक नात्यांनी जशी पटते, तशीच ती याप्रकारच्या संकल्पनेने निर्देशित केल्या जाणाऱ्या वस्तूंमध्ये असलेले साम्यभेदात्मक नाते पाहून, त्या एकाच वर्गातील आहेत अशी ओळख पटते. या संकल्पनेचे एक उदाहरण म्हणून मैदानी खेळांचे घेता येईल. मैदानी खेळ या कुळात आपण कब्बड्डी, खो-खो, फुटबॉल, क्रिकेट, हॉकी, व्हॉलीबॉल अशाप्रकारचे खेळ आपण अंतर्भूत करतो. या सर्वांमध्ये समान असे एक गुणवैशिष्ट्य वा अशा गुणवैशिष्ट्यांचा समुच्चय नाही. तरीही आपण या सर्वांचा 'मैदानी खेळ' या एकाच संज्ञेने निर्देश करतो. दुसऱ्या बाजूला कॅरम, बुद्धिबळ अशा बैठ्या खेळांपेक्षा हे मैदानी खेळ वेगळे आहेत, हेही आणि गृहित धरलेलेच असते. यावरून कुलसाम्याचे प्रतिमान आपल्याला अधिक स्पष्ट होईल.

कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी, कादंबरी हे निवेदनप्रधान साहित्यप्रकार आहेत. त्यामुळे त्यांच्यात सांगण्याजोगा मजकूर भरपूर असतो. या मजकुराला आपण कथानक असे म्हणतो. कथानकात घटना, प्रसंग, पात्रे, निवेदनपद्धती अशा गोष्टींचा समावेश होतो. कथानकात हे सारे घटक एकजिनसीपणाने येत असल्यामुळे कथानक एकात्म होते.

विद्यार्थीमित्रांनो, आता आपण क्रमशः कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या कथात्मक साहित्यप्रकारांचा स्वतंत्रपणे अभ्यास करू.

२.३.१ कथा

गोष्ट सांगणे हे कथेचे प्रारंभिक प्रयोजन आहे. 'सांगण्या' च्या प्रवृत्तीतून कहाणी जन्माला आली आणि पुढे तिचेच आधुनिक रूप म्हणजे 'कथा' हा प्रकार. मौखिक ते लिखित अशी जरी कथेची वाटचाल असली तरी, आज रूढार्थाने आपण ज्याला कथा म्हणतो ती आंग्लभाषेच्या संपर्काने मराठीत १९ व्या शतकात अवतरलेली दिसते. मौखिक परंपरेतील कथेची रूपे कहाणी, लोककथा, परिकथा, नीतिकथा, नक्षत्रकथा, व्रतकथा, आख्यायिका, दैवतकथा अशी होती. आज बघायला मिळणाऱ्या कथेचे प्रयोजन रंजन अथवा प्रबोधन यापेक्षा वेगळे आहे. या कथेची स्वतःची संघटनातत्वे आणि त्याबरोबरच कलासंकेतही वेगळे आहेत. एडगर एलेन पो या अमेरिकन लेखकाने १८४२ ला कथेच्या स्वरूपाची चर्चा केली होती. पो यांनी कथेला 'गद्यगोष्ट' असे संबोधले आहे. त्यांच्या मते मोजकी पात्रे, प्रसंग, वातावरण इत्यादी घटक कथेत असतात आणि त्यांच्या अचूक जुळणीतून कथा आकारास येते व वाचकाच्या मनावर एकच एक संस्कार घडवते. तर 'शक्य तितक्या परिणामकारक रीतीने आणि शक्य तेवढ्या कमी पात्र-प्रसंगांच्या सहाय्याने सांगितलेली एकच एक गोष्ट म्हणजे कथा' अशी ना. सी. फडके यांनी *प्रतिभासाधन* या ग्रंथात कथेची व्याख्या करण्याचा प्रयत्न केला आहे. कादंबरीच्या तुलनेत कथेतील अनुभवघटक, पात्रे, प्रसंग आणि भाववृत्ती, तसेच त्यांच्यातील परस्परसंबंध मर्यादित असतात हे खरे आहे. त्यामुळेच कथेत रचनेचे आणि अनुभवाचे एककेंद्रित्व

बघायला मिळते. कथेचे स्वरूप स्पष्ट करताना इंदूमती शेवडे म्हणतात- स्वतंत्र वाङ्मय प्रकार म्हणून कथेचे अस्तित्व अबाधित आहे. तिची पृथगात्मकता कायम राहिली आहे. एक पृथगात्म वाङ्मयप्रकार म्हणून तिची व्यवच्छेदक लक्षणे दोन : एक तिच्यातील अनुभवाची एकात्मता, एकजिनसीपणा, एकविविधता आणि दुसरे या गुणांशी संलग्न असलेले तिचे एकसंस्कारित्व.

वाङ्मयीन कालप्रवाहात कथेच्या आकृतिबंधाचे रूप सतत बदलत आणि संस्कारित होत गेले आहे. कथेमागील कलाहेतुनुसारही कथानकाचे संकल्पन बदलत जाते. त्याबरोबरच विशिष्ट कालखंडात प्रचलित असलेली जीवनदृष्टी, विचारप्रणाली यांचाही संस्कार आपोआप उमटत जातो. कथानक, व्यक्तिरेखा, निवेदन, भाषा व वातावरण हे कथेतील काही मूलघटक. या सर्व मूलघटकांची एकात्म गुंफण कथाकाराने केलेली असते. याविषयी अधिक स्पष्टीकरण देताना सतीश बडवे म्हणतात-मानवी जीवनाचा आशय सांगण्यासाठीच कथेचे कल्पितविश्व कथाकार निर्माण करतो. कथा सांगितली जात असल्याने (कथन) तिच्यात निवेदक असतोच. कधी कथेतले पात्र निवेदन करते तर कधी कथाकारच निवेदन करतो. मानवी जीवनातील घटनाप्रसंग अथवा पात्रांच्या कृती उक्तीतून हे निवेदन केले जाते. या निवेदनाच्या माध्यमातून कथानकाची निर्मिती होते. वाचकाच्या मनाची उत्कंठा वाढत राहिल, अशी कथानकाची उभारणी लेखक करित असतो. निवेदन करणारी पात्रे सामाजिक व भौगोलिक पर्यावरणातच असतात. निवेदक अथवा पात्रांच्या निवेदनातून वातावरणाची निर्मिती होत जाते. पात्रांचे व्यक्तिमत्वही त्यातूनच उभे राहते. कथेची भाषा ही प्रसंगानुरूप योजलेली असते. विसाव्या शतकात साहित्याचे प्रवाह कार्यरत झाल्यानंतर बोलीभाषांचे उपयोजनही कथाकारांच्या लेखनातून आविष्कृत झालेले दिसते. कथेतील संवाद हा अनिवार्य भाग नसला तरी संवादातून कथानक उभे केले जाते. अर्थात संवाद विरहित कथालेखनही कथेतून उभे करता येऊ शकते.

कथेतील कथानक, पात्र, वातावरण, निवेदनपद्धती व भाषा अशा घटकांगांचा विचार आपण यापूर्वीच्या कथात्मक साहित्याच्या घटकात केला आहेच. अलीकडील कथेच्या रचनेच्या स्वरूपावरून रूपककथा, लघुकथा, दीर्घकथा, मालिकाकथा, साखळीकथा, भयकथा असे काही प्रकारही आढळतात. याशिवाय अनुभवाच्या अंगाने विचार करता ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, ग्रामीण, प्रादेशिक, दलित, विज्ञानकथा, फॅंसी, गूढकथा, रहस्यकथा इत्यादी काही प्रकार सांगता येतील. यातील काही प्रकार अभ्यासाच्या अथवा वर्गीकरणाच्या सोयीतून जन्माला आले आहेत. काही मोजकी उदाहरणे घेऊन मराठी कथेचा चेहरामोहरा थोडा स्पष्ट होण्यासाठी त्यादृष्टीने आपण विचार करूया. आता कथेचे हे पहिले उदाहरण बघा-

“एक होता...”

“कावळा!”

त्याचं काय झालं, या गोष्टीपुरत्या तरी त्यांच्या भूमिका बदलल्या. म्हणजे ती झाली कावळा. अगदी गोरीपान आणि नकटी असूनसुद्धा. वरवर बघणाऱ्याला तिच्यात कावळ्याची आत्मसंतुष्टता

दिसलीही असती कदाचित, पण खरं बघता कुठल्याच पक्ष्याशी तिचं तसं साम्य नव्हतं. पक्षी बेदरकार आणि स्वतंत्र असतात. ते कुणाचं काही देणघेणं लागत नाहीत. हिचं म्हणजे म्हणल त्याचं कर्ज. कुणी चांगलं वागलं म्हणून, कुणी सिनेमाला नेलं म्हणून. कुणी रस्त्यात थांबून, “किती ग वाळलीस अलीकडे?” म्हणालं म्हणून, कुणी लेखाची स्तुती केली म्हणून, तर कुणी नुसतं, “साडी केवढ्याला घेतलीस?” म्हणालं म्हणून देखील. करायचीच म्हटली तर तिची उंटासारख्या कुठल्यातरी गरीब, निरुपद्रवी, मुळात रानटी पण मुद्दाम माणसाळवलेल्या प्राण्याशीच तुलना करावी लागेल. आपण खरे कोण, आपलं या जगात काम काय आणि आपण आत्ता करताहोत काय, कशाचाच पत्ता नसलेली. अशा या कावळीनं — गोष्टीपुरत्या, कारण, पुढे कॅक्टरला नसली, तरी सिच्युएशनला ती अगदी चपखल बसते. पाहा — एका चिमण्याशी केली दोस्ती.

“आणि एक होती...”

“चिमणी!”

म्हणजे चिमणा. आता हा चिमणा मात्र अगदी चिमणा. तोच एकमार्गी पर्सिस्टन्स (एक दाणा घेऊन भुरकन उडून गेली — वगैरे.), तीच फक्त स्वतःचं हित पाहण्याची वृत्ती, तोच नीटनेटका फस्सीपणा, अगदी लेचरीसुद्धा. अर्थात् या चिमण्याला साजेशीच त्याला एक चिमणी होती — स्वार्थी, कोती आणि कॉकशुअर. आता या अनुरूप आणि सुखी जोडप्याला एकाएकी त्या कावळीवर धाड का घालावीशी वाटली, हे एक कोडंच आहे. कदाचित चिमण्याच्या लंपटपणानं त्याला स्वस्थ बसू दिलं नसेल किंवा कदाचित ‘खरोखरच आहे तरी काय हा वेगळा आणि चमत्कारिक प्राणी’ म्हणून अर्धवट कुतूहल, अर्धवट आकर्षण यांनी तो बावचळलाही असेल—केवळ एखाद्याची जाणूनबुजून फसवणूक करावी, म्हणून नव्हे.

“कावळ्याचं घर होतं...”

“शेणाचं!”

ते तर खरंच. शेणाचं म्हणजे ओबडधोबड किंवा घाणेरडं नव्हे, पण मूळ गोष्टीत ज्या अर्थी आहे तसंच. तकलादू, हॅफॅझर्ड, एका धक्क्यानंसुद्धा पडलं असतं — नव्हे, पडलं होतंच. केलं होतं तेच मुळी रद्दी आणि तुच्छ गोष्टींनी. आणि तशात त्याला आधार जरासुद्धा नाही. निश्चयाचा नाही, प्रेमाचा नाही, पैशाचा नाही, तत्त्वाचा नाही. येऊनजाऊन त्या कावळीच्या श्रद्धेचा आणि अभिमानाचा. पण हा अभिमानसुद्धा, अगदी फार हाणलं, फार मारलं, तर मदतीस येणार. एरवी आनंदच.

“चिमणीचं घर होतं...”

“मेणाचं!”

याचा मात्र मला नक्की अर्थ नाही कळला. म्हणजे गोष्टीच्या दृष्टीनं, ते काही तरी पाण्यानं न विरघळणाऱ्या जिनसेचं असावं, हे योग्य. पण समजा, खूप ऊन पडलं असतं म्हणजे मग? मला असं

वाटतं, ते कुठल्यातरी एका प्रकारच्या संकटाला तोंड देण्याइतकं मजबूत असावं — सर्वच नाही. या चिमण्याचं घर असंच. तसं काही ते मोठं भक्कम होतं अशातला भाग नाही. त्याच्यासारख्यांचं नसायचंच. पण तसं गुळगुळीत आणि सुबक. मेणासारखं. पांढरं. कॅरॅक्टरलेस. आणि कावळीच्या रूपानं जो धोका उभा राहण्याची शक्यता होती, त्याला पुरून उरल असं नक्कीच.

जसा पक्षीजगात, तसाच माणसांतही कावळ्याचिमणीचा अर्थाअर्थी संबंध काही नाही. त्यांनी भेटायचंच कारण नव्हतं आणि संबंध ठेवायचं त्याहूनही नाही. घरटीही काही शेजारीबिजारी नव्हती. पण हॅम्लेटला जसा नाटक चालू राहण्यासाठी तरी शेवटच्या अंकापर्यंत जिवंत ठेवायलाच लागतो, तसं आपल्या गोष्टीसाठी त्यांची भेट झाली, असं आपण धरून चालू. एकदा भेट झाल्यानंतर मग कावळी आणि तिचा स्वभाव + चिमणा आणि त्याचा स्वभाव यांतच पुढचं सर्व काही आलं असं म्हणावं लागेल. तशात कित्येक पोषक गोष्टी — तिची गरज आणि प्रवाहपतितपणा, तिच्यावर लहानमोठ्यांचा नसलेला दाब, तिचं स्वातंत्र्य (म्हणजे समाजाच्या दृष्टीनं; मनातून नव्हे) आणि मुखत्यारपणा, तिचं डुगडुगणारं एकखांबी घर, इत्यादी इत्यादी. चिमण्याकडून म्हणाल तर त्याला एकाच चिमणीचा आलेला काहीसा कंटाळा, रिकामा वेळ आणि मुख्य म्हणजे कावळीचा हाती येण्याजोगेपणा. तसं काय बिघडणार होतं? परत कुणी कुणाला फसवायचा प्रश्नच नव्हता-सगळीच कशी मोठी, जाणती, हुशार आणि सॉफिस्टिकेटेड. येऊन जाऊन चिमणीनं बरंच आकांड-तांडव केलं, पण नवऱ्यावर काही फारसा परिणाम होत नाही म्हटल्यावर शहाणपणानं गप्प बसली. येईल शेषूट (फिग्युरेटिव्हली. चिमण्यांना कुठं शेषूट असतं?) घालून माधारी. चार ठिकाणचे उकिरडे हुंगायची सवयच आहे मेल्याला! आज का पाहते आहे! वगैरे म्हणून, पंख मुडपून आपल्या मेणाच्या घरात स्वस्थ झोपून राहिली. मधूनमधून याला-त्याला दार उघडून करमणूक करून घेतली. या कावळीचा सोस पुरवता पुरवता चिमण्याची जी ओढगस्त होत होती, त्याला हसून घेतलं.

मग बरंच कायकाय झालं. कावळीची अगदी फरफट निघाली. होतं-नव्हतं ते हिसकून घेतलं जायची पाळी आली.

“एके दिवशी काय झालं?”

“मो....ठु पाऊस आला!”

आला म्हणजे काय, कोसळलाच. झाडं म्हणून राहिली नाहीत, आकाश म्हणून राहिलं नाही, जमीन म्हणून राहिली नाही. पड पड पडला. धो धो पडला. नोआच्या वेळी पडला ना, तसा. दिवसन् दिवस. रात्रीच्या रात्री. भीज भीज भिजली. कुड कुड कुडकुडली. पिल्लं घट्ट धरून राहिली उभी. पूर्व दिसे नाही, पश्चिम दिसे नाही — पाणी. नुसता महापूर, विजा, कडकडाट.

“कावळ्याचं घर गेलं....”

“वाहून!”

घरचसं काय, सगळं जगच!

“चिमणीचं घर गेलं...”

“राहन!”

(कावळा-चिमणीची गोष्ट/ गौरी देशपांडे)

विद्यार्थीमित्रांनो, गौरी देशपांडे यांच्या कथेतील काही अंश आपण वाचलात. ‘कहाणी’ या पारंपरिक आकृतिबंधातून गौरी देशपांडे यांनी आधुनिक जीवनाशयातील गुंतागुंत मांडली आहे. लेखिकेने ‘कहाणी’ च्या आकृतिबंधाचे नवे प्रयोगशील रूप कसे घडविले आहे हे पाहणे खूपच रंजक ठरेल. बालपणापासून ऐकत आलेल्या कावळा-चिमणीची गोष्ट इथे जशीच्या तशी येत नाही. लेखिकेने या कथेची पुष्कळ मोडतोड केली आहे. पात्रांची अदलाबदल केली आहे. या कथेत ‘चिमणा’ हा पुरुषवाचक तर ‘कावळा’ ही स्त्रीवाचक पात्र आहे. पात्रांच्या अशा अदलाबदलीने मूळ कहाणीतील कथेचे सर्व संदर्भच बदलून जातात. लोककथेचा आधार घेऊन लेखिका स्त्रीजीवनाची परवड आधुनिक संदर्भात सांगते. या कथेचा निवेदनाचा ढंग कहाणीचा असला तरी अवतरण प्रयोगशील आहे. कहाणी श्रुतिसुलभ असते. ऐकणारा समोर बसला आहे असे समजून कहाणी कथन करावी लागते. निवेदनाची ही धाटणी लेखिकेने ‘कावळा-चिमणीची गोष्ट’ या कथेसाठी कौशल्याने वापरली आहे.

आता हा दुसऱ्या एका कथेचा अंश वाचा-

नेसूचं धोतरं तोंडावर घेऊन सोप्याला पडलेला हरीबा एकाएकी दचकून जागा झाला. अवचित जाग आली तो चटशिरी उठून बसला. घामानं ओलंकिच्च झालेलं अंग पुशीत स्वतःशी पुटपुटला, “काय गदमदाय लागलंय!”

आणि अंग पुसायचा थांबून तो एकाएकी बाहेर बघू लागला. भुलल्यागत बघतच राहिला. मनात संशय आला आणि हरीबा चटक्यानं उठून बाहेर दाराच्या तोंडाशी गेला. वर मानेनं भोवतीभर बघत राहिला.

आभाळ आल्यागत दिसत होतं. ढग उठले होते. एकावर एक कापसाचा ढीग रचावा तसे ते दिसत होते. पांढरे-काळे ढग गोळा झाले होते. वारा थांबला होता आणि सगळीकडे धुरकटल्यागत आभाळ काळं दिसत होतं. हा राजा आता काही तरी घोटाळा करणार! ह्यांतला एखादा ढग जरी गळला तरी केवढ्याला पडेल तो? कापलेल्या तंबाखूच्या चापाची काय गत होईल? हा बाबा चार थेंब शिंपडून गेला तर काय माती हाताला लागणार? दोन हजारांचं दोनशे रुपये तरी होतील? कशी आबदा होईल!....

कावळ्यागत मान तिरकी करून बघत राहिलेला हरीबा आत वळला. सटक्यानं माजघरात गेला. घोरणं ऐकू आलं आणि उगच बघत राहिला.

जात्याला असं करून पडलेली त्याची बायको निवांत पसरली होती. तोंडाचा जबडा उघडा ठेवून घोरत होती. बिनघोरी पडलेली त्या बाईला बघून हरीबाला चिरड आली. एक ऐदान घेऊन डोक्यात घालावं असं वाटलं. त्या इसाळ्यासरशी तो पुढे झाला आणि आपल्या पायाचा आंगठा तिच्या पाठीत टोचून बोलला,

“अगं, बाई हैस का कोन?”

ती अवचित जागी झाली. उन्हांनं घामेजून गेलेलं अंग लुगड्याच्या पदरानं पुसत बोलली,

“असं का हो! उनाचं जरा थंड पडीन म्हटलं तर तुमचं आणि काय!” गळ्या-कपाळाचा घाम पुसून ती पुन्हा एका अंगावर झाली, तसा हरीबाला पुन्हा इसाळा आला. तो उसळून म्हणाला,

“अग हुबाले, बाईनं घोरूने-घोरूने!”

“कवा हो?” असं विचारीत ती उठून बसली आणि तिची झोप उडाली. कावरीबावरी होऊन बघू लागली. ती उठली तसा हरीबा परड्याच्या अंगाला गेला. खळखळा चूळ भरून आत आला. बायकोकडे न बघताच तो पोत्यांच्या थप्पीकडे गेला. त्यानं धोतर आवरलं, मुंडं अंगात घातलं आणि थप्पीवर काढून ठेवलेला पटक्याचा गुंडाळा तसाच डोक्यावर ठेवून तो न बोलताच बाहेर निघाला. उठून बसलेली त्याची बायको गडबडीनं म्हणाली,

“का हो, कुठं निघालासा?”

पाय अडखळलेला हरीबा दारातनंच मागे वळून म्हणाला, “घातलीस आडामोडा!.... निगालतो चार घरं मागायला! आता काय म्हणू आणि तुझ्या तोंडाला-”

बाहेर निघालेला हरीबा मागे वळून सोप्यात आला आणि त्याच्या बायकोनं धीर करून विचारलं,

“भाईर निगालाय व्हय?”

“व्हय, भाईर निगालोय.”

“मग च्या घेऊन जात न्हाईसा?”

“अगं हुबाले, काय म्हणावं आता तुला?”

फटशिरा चाबकाची वादी बसावी तसा त्याच्या बोलण्याचा तडाखा लागून ती येडबडून गेली आणि बावचळल्यागत गप बघत राहिली. ती अशी बघत राहिली आणि डोळे वटारून तो विचारू लागला,

“गदमदाय काय लागलंय, कायली काय व्हाय लागलीया, आभाळ काय आलंय आणि तुला च्या आठीवतोय व्हय? वाहुव्वा गं बायकू!”

न बोलता ती गप राहिली. उगच तोंडाकडे बघत बसली तसा हरीबा तावानं म्हणाला, “अगं शाने, माझ्या तोंडाकडं बघत बसलीयास? कवा बघितलं न्हवतंस तोंड?”

“मग काय करू तर?”

“हुबालेऽ ऊठ आणि भाईर आभाळ कसलं आलंयं बघ आधी.”

“आभाळ आलंया?”

“व्हय, काय हाय घोर तुला? रानात तंबाकूचा चाप पडलाय आणि तू घरात घोरतीयास!”

लगबगीनं ती बाहेर गेली. काळ्यमाळ्या घातल्यागत वर मान करून अंगाभोवती फिरत म्हणाली,

“ढग आल्यागत झालंय की हो.”

“आल्यागत आणि काय! दिसना! जरा मान फिरवून बघ खालतीकडं.”

डोक्यावरनं खाली पडलेला पदर वर न घेताच ती खालतीकडे बघत राहिली आणि पुन्हा रागाचा झटका येऊन हरीबा म्हणाला, “अगऽऽ भाईर अंगणात न्हायलीयास-पदुर-पदुर घे डोस्क्यावर!”

हरीबा खेकसला तशी मुकाट्यानं पदर घेऊन ती आत आली. मुकाट्यानंच माजघरात शिरली. सोप्यातनं आवाज आला, “काय आलंय का न्हाई आभाळ?”

“व्हय. आल्यागत झालंय जरा.”

“अजून जराच का? लई याय पायजे व्हय? चहूकडं भरून याला पाहजे? गळाय पायजे?”

माजघरातनं उठून बाहेर येत ती म्हणाली,

“काय झालंय असं बोलायला?”

“काय झालं न्हाई, पर होईल. असंच घोरत जा घरात म्हंजे कोटकल्यान होईल बघ!”

ती बघत उभी राहिली आणि तराकलेला हरीबा फाडकन् म्हणाला, “जा पड जा की आत. चांगला सूर धरून घोर म्हंजे आभाळ याचं न्हाई.”

“माझ्या घोरण्यानं आभाळ येतंय व्हय?”

“अगं मग कशानं येतंय? काय मी आवतनं दिलंय काय त्याला?”

“असं का बोलाय लागलाइसा? काय आपली एकट्याचीच तंबाकू कापून रानात पडल्याली न्हाई?”

हरीबा खवळून म्हणाला, “म्हंजे भिजली तर सगळ्यांची भिजल असाच भावार्त न्हवं तुझा?”

असं म्हणून तो उठला आणि झटक्यानं बाहेर पडला. वाऱ्याची एक झुळुक अंगावर आली आणि अंगणातच तो उभा राहिला. वरमानेनं टेहळणी करू लागला.

मघाशी खालच्या अंगानं साचून आलेले ढग विरळ झाले होते. त्यांच्या कडा पांढऱ्या दिसत होत्या. पोकळीतला गडद निळा रंग जागजागी विखुरल्यागत दिसत होता. आलेलं आभाळ पांगलं होतं. त्यात मघाचा जोर नव्हता. एके जागी गोळा झालेले ढग फुटून पांगले होते. हळूहळू वर सरकत होते.

(आभाळ/ शंकर पाटील)

या कथेत ग्रामीण जीवनाचा परामर्श घेतला गेला आहे. या कथेत खेड्यापाड्यातील माणसे, त्यांचे स्वभावविशेष, भाषिक लकबी याबरोबरच या कथेत एक 'पात्र' म्हणून अवतरणारा निसर्ग या गोष्टी मोठ्या प्रत्ययकारी आहेत. वर्णनांतून, शब्दांतून वास्तवाचे हुबेहूब चित्र उभे करणे हा या कथेचा स्थायीभाव असल्याचे जाणवते. भाषेचा काव्यात्म वापर करून कथाकार आपले कलात्म हेतू साध्य करतो. यासाठी तो प्रतिमायोजनेचाही आश्रय घेत असतो. या कथेत लेखकाने 'आभाळ' ही प्रतिमा पात्रांच्या वर्तनातील मनोविश्लेषणासाठी मोठ्या खुबीदारपणे वापरली आहे. कथेतील प्रतिमा ही कथेच्या भाषारूपाचा एक घटक असते. सुधा जोशी याविषयी अधिक स्पष्टीकरण देताना म्हणतात, प्रतिमा ही कथेला काव्यात्मतेचे परिणाम किंवा काव्यात्म गुणवत्ता लाभवून देते, असे सामान्यतः म्हणता येईल. प्रतिमा कथेमध्ये अनेक प्रकारे व विविध पातळ्यांवर प्रयोजनपूर्ण ठरू शकते. उदाहरणार्थ, स्थळकाळाच्या किंवा वातावरणाच्या निर्मितीत प्रतिमायोजनेला अर्थपूर्ण भूमिका असू शकते. त्यामुळे वातावरणाला व्यंजक गुणवत्ता प्राप्त होऊ शकते. कथेत विशिष्ट भावनिक सूत्र किंवा भाववृत्ती निर्माण करणे आणि त्यांचा परिपोष करणे, हे कार्य प्रतिमा करू शकते. पात्रनिर्मितीत, पात्रांच्या मनोदर्शनात, खास करून नेणिवेच्या पातळीवरील व्यभिचर मनोव्यापारांच्या दर्शनात प्रतिमायोजनेला महत्वाचे स्थान असू शकते. काही वेळा प्रतिमेतून कथेचे आशयसूत्र मूर्त होत असते. अशा ठिकाणी प्रतिमा ही कथेतील विविध अर्थघटकांचे संघटन करित असते, असे दिसून येते. कथेच्या भाषारूपाचा घटक असलेली प्रतिमा तत्त्वतः कथेतील सर्वच घटकांच्या निर्मितीत व त्यांच्या संघटनेत क्रियाशील असू शकते, असे म्हणता येईल.

'आभाळ' ही एक ग्रामीण जीवनातील कथा आहे. या कथेतले सगळे वातावरण व संवादाची भाषा हे ग्रामीण जीवनातले आहे. या कथेत प्रकट होणारी आभाळाची वेगवेगळी रूपे ही या कथेचा अविभाज्य घटक आहेत. कथेत प्रकट होणारा हा निसर्ग लेखकाच्या व्यक्तिमनातील भावसंघर्षाला संवादी बनवतो. कथेत सरकत जाणारी भावकल्लोळाची अनेक रूपे 'आभाळ' या प्रतिमेतून दृगोचर होत जातात आणि कथेला अनेक परिमाणे प्राप्त करून देतात.

विद्यार्थीमित्रांनो, लेखक कथालेखनात भाषेची मोडतोड कशी करतो आणि वाचकाला कथेशी सजग होण्यास कशी दमछाक करतो हे समजून घेण्यासाठी पुढील कथेचा काही भाग अभ्यासा.

मे म्हंजे मेजर.

मॅ म्हंजे मॅनेजर.

मा म्हंजे मास्तर.

तिघेही तिशीला आलेले.

मे आणि मा पौगंडावस्थेतनं मित्र.

मे ला त्या वेळेपासून केंब्रिजटाइप प्रोफेसर व्हायचं होतं. मे चे एक काका केंब्रिजलाच खुद्द प्रोफेसर होते. त्यामुळं मे च्या मते त्याला परंपराच होती.

पण इमर्जन्सी कमिशनच्या धामधुमीत मे ला कमिशन मिळालं.

मे नं ध्येयाबाबत घासाघीस केली नाही.

मा एका इंडियन युनिव्हर्सिटीत लेक्चरर झाला.

मे जेव्हा मेजर झाला म्हंजे मे झाला, त्यानंतर काही काळानं मे चे वडील वारले. मा ज्या गावी होता, तिथं मे आला.

मे चं आणि मा चं तेच मूळ गाव.

म्हंजे मा ला मूळ गाव सोडावंच लागलं नाही.

मे चे वडील वारल्याचं आणि मे गावात आल्याचं मा ला कळलं तसं मे कुठं उतरलाय ह्याची चौकशी करून मा मे ला भेटायला गेला.

मे नं मॅ ची माला ओळख करून दिली. कारण मे मॅ कडंच उतरला होता.

मे चे वडील वारले होते तरी फार दिवसांनी मे ची गाठभेट झाल्यानं माला आनंदही झाला होता. कारण त्याला पौगंडावस्थेतल्या घालमेली विशेष ताजेपणानं आठवत होत्या. आणि हा उत्साह कौशल्यानं दाबून, वडिलांच्या मृत्यूच्या दुःखापलिकडं कुठं मे ला आपल्या भेटीचा आनंद झालाय का, हेही मा सूक्ष्मपणे तपासत होता.

मग चहाबिस्किटं होताना मा ला कळलं की मॅ म्हंजे ऑक्टिंग मॅनेजर होता आणि दुसऱ्या एका कंपनीत पूर्ण मॅनेजर अशी अपॉइंटमेंट आली होती आणि ती घ्यावी की न घ्यावी अशा विचारात तो होता.

त्यावर आपली निर्णय घ्यायची विशिष्ट पद्धत विशद करताना मॅ म्हणाला (तेव्हा चहा चालूच होता), माझी निर्णय घ्यायची एक विशेष पद्धत आहे. मला जेव्हा योग्य निर्णय हवा असतो, तेव्हा मला एक विशिष्ट परिस्थिती हवी असते. आणि म्हटलं तर ती मानसिक असते पण त्याचं मूळ म्हटलं तर बाहेर असावं लागतं. म्हंजे माझ्या जीवनावर परिणाम करणारे निर्णय घ्यायचे असतात किंवा

व्हायचे असतात तेव्हा माझ्या परिसरात म्हंजे करिअरबाहेरच्या परिसरात एखादी मिसहॅप घडावी लागते. मग तिचा माझ्या मनावर खोल परिणाम होतो — म्हंजे अशा मिसहॅपची कारणमीमांसा तर लागत नाही आणि मन मात्र उदास, अस्वस्थ, क्वचित भेसूर बनून जातं. मग त्यातून निर्णय उगवून येतो म्हणा ना —

मॅ चा मिस्टिसिझमचा फार अभ्यास आहे आणि मॅ च्या वृत्ती आध्यात्मिक आहेत असं घाईनं मे नं मा ला सांगितलं.

म्हणून मा त्याबद्दल गप्प बसला.

पण मा ज्या उद्देशानं मे कडं आला होता तो उद्देश आठवून तो मे ला म्हणाला, बाबासाहेब रिटायर्ड होऊन वर्ष होतं-न होतं, तोच असा काय आजार घडला? अंऽ?

मे म्हणाला, आमाला तरी कुठं पत्ता होता? तीन दिवस आधी बाबासाहेब सगळं अंग दुखतंय म्हणून तक्रार करत होते. आमाला वाटलं, असेल साधंच. आणि तीन दिवसांनी दुपारचे झोपले ते गेलेच. तेव्हा त्यांच्या शेजारी माझी मुलगीदिखील झोपली होती.

मा नं कल्पकतेनं ते दृश्य डोळ्यापुढं आणून पुसलं. नि मग तो गप्पच झाला.

मॅ नं चहा संपवला तसं तिघांच्यात ५५५ वाटल्या.

एकमेकांकडं बघत, कधी टाळत, वरचेवर ५५५ पीत तिघांचा वेळ जात होता.

मवे एकदा मे ची ती लहानी मुलगी दुडुदुडत आली.

मॅ तिच्याशी हिंदीत बोलला.

मे मा ला म्हणाला, तिला मराठी अजिबात ऐकायलाच मिळालं नाही.

मग मा दिखील तिच्याशी हिंदीत बोलला. पण ती मा ला इतकी बुजली, भ्याली, रडायला लागली.

मॅ नं तिला कडेवर घेऊन, सिग्रेट पिता पिता लाड्या लाड्या हिंदीत तिची काहीएक गंमत केली. तिच्या बारक्या पोटावर हातांनी गुदगुल्या केल्या; मग पोटाला ओठ लावून फुर्रर्र केलं. ती तेव्हढ्यापुरतं हसली. ती पुन्हा किरकीर करू लागली. तर मे नं तिच्या चिमुकल्या पोटावर पुन्हा फुर्रऽऽऽऽ केलं. ती हसली. मग पुन्हा किरकीर करू लागली. म्हणून मॅ नं पुन्हा फुर्रर्रऽ केलं. तेव्हढ्यापुरतं ती पुन्हा हसली. पण पुन्हा किरकीर करू लागली. पुन्हा मॅ नं फुर्रर्र केली. ती हसली. मग किरकीर. पुन्हा फुर्रर्र. पुन्हा किरकीर.

तेव्हा मे नं मुलीच्या आईला ऊर्फ त्याच्या बायकोला बोलावून मुलीला घेऊन जायला सांगितलं.

(मेमॅमा यांच्या फेफ्याफामध्ये होणाऱ्या अवस्थांतराची गोष्ट/श्याम मनोहर)

कथेच्या या तुकड्यात लेखकाने माणसामाणसांमधील नाट्यांचा शोध फॅटसी, उपहास यांच्याआधारे कसा घेतला आहे हे आपल्या लक्षात आले असेल. ठराविक ठाशीव प्रतिक्रिया वगळून अनुभव मांडण्यासाठी जेव्हा स्वैर कल्पनाशक्तीचा वापर केला जातो तेव्हा फॅटसी निर्माण होते. या कथेत निवेदकाचे निवेदन आणि पात्रांचे संभाषण एकमेकांत पूर्णपणे मिसळून गेल्यासारखे वाटते. कथेच्या संहितेमधील सादरीकरणात पात्र आणि निवेदक या दोघांचेही 'आवाज' अशाप्रकारे प्रकट होतात, की ज्यामुळे ते सादरीकरण एकाचवेळी निवेदकाचे अथवा पात्राचे वाटू लागते. या कथेतील मे, मॅ आणि मा ही पात्रे व कथेचा निवेदक यांच्यातील भेद जाणीवपूर्वक अस्पष्ट करून लेखक वाचकाला एका ठाशीव आशयाकडे नेण्याचा प्रयत्न करताना दिसतो.

१९६० नंतरच्या मराठीतील ग्रामीण, दलित, आदिवासी वगैरे वर्गीकरणांत मोडणाऱ्या कथांमध्ये आशयाचे भरभक्कम तपशील बघायला मिळतात. स्त्रीजीवनवादी कथा, विज्ञानकथा, गूढकथा, रहस्य कथा, विनोदी कथा असेही काही वेगळे प्रवाह मराठीत रुजलेले आहेत. नरेश कवडी यांनी 'चुळचूळ मुंगी, पळीपळी कंटाळा' अशा कथासंग्रहातून मराठीत 'मालिकाकथा' असा वेगळा उपप्रकार रुजविण्याचा प्रयत्न केला आहे. मालिकाकथेतील एकेक सुट्ट्या कथेला तिचे स्वतंत्र अस्तित्व असतेच, पण मालिकाकथेचा एक घटक म्हणूनही ती कार्य करित असते.

गूढकथा हा कथा या साहित्यप्रकाराचा एक उपप्रकार आहे. गूढ किंवा विलक्षण असा अनुभव पात्रे, घटना, वातावरण इत्यादींच्या मदतीने मांडून कथार्थाची निर्मिती केली जाते, ती गूढकथा असे सामान्यतः म्हणता येईल. रहस्यकथा ही गूढकथेपेक्षा वेगळी असते. रहस्यामध्ये जाणीवपूर्वक काही लपवून अथवा दडवून ठेवण्याचा भाव असतो. वाचकाला अनपेक्षित धक्का देण्याचे तंत्र रहस्यकथेत असते. जे दडवलेले असते ते बुद्धिचातुर्य आणि साहस यांच्या साहाय्याने उघडकीस आणले जाते. गूढता आणि रहस्यमयता या दोन्हीतही बुद्धी कुंठित करण्याचा गुणधर्म असतो.

मानवी संज्ञेला व बुद्धीला ज्ञात अशा जगापलीकडच्या, अनाकलनीय, अतर्क्य अशा लोकविलक्षण वास्तवाचे अस्तित्व हे गूढकथेचे अधिष्ठान असू शकते. वर्तमान ज्ञानसंचिताच्या आधारे ज्यांचे स्पष्टीकरण देता येत नाही, ज्यांचा उलगडा करता येत नाही असे अनुभव, अशा घटना इत्यादींचे चित्रण गूढकथेत आढळते. असे काही विशेष सुद्धा जोशी यांनी गूढकथेसंदर्भात नोंदवले आहेत. त्या पुढे म्हणतात - गूढकथा जी गूढतेची प्रतीती देते, ती वाचकाला अंतर्मुख करणारी, चिंतनात्मतेला प्रवृत्त करणारी असू शकते. तसेच त्यामुळे त्याला आपल्या बौद्धिक असहायतेची जाणीव होऊन असुरक्षिततेचा आणि भयाचा अनुभवही येत असतो. त्यातही या गुढामुळे माणसाच्या अस्तित्वालाच धोका उत्पन्न होण्याची शक्यता निर्माण होत असेल, तर त्याच्या अगतिकतेचा भाव तीव्र होऊन भीती गडद होऊ लागते. भयाप्रमाणेच विस्मय आणि करुणा हे भावही गूढतेच्या अनुभूतीशी निगडित असतात. भयाचा अनुभव हा जिथे प्रभावी घटक असतो, किंवा त्याला जिथे प्राधान्य दिले जाते, अशा कथांना 'भयकथा' म्हटले जाते. भयकथा हे गूढकथेचेच एक रूप होय.

‘विलक्षण कथा’ असेही गूढकथेचे एक रूप मानले जाते. अशा कथेत पात्र, प्रसंग, वातावरण इत्यादींच्या विलक्षणपणावर मुख्य भर असतो, विस्मयाच्या आवाहनाला तिथे प्राधान्य असते.

गूढ कथात्म लेखनासाठी कथेसारखा स्फुट साहित्यप्रकार अधिक प्रभावी ठरतो. गूढतेच्या व भयाच्या अनुभवातील ताण, त्याच्या परिणामातील तीव्रता व गहिरेपणा टिकवून धरण्यासाठी दीर्घकथा अथवा कादंबरीपेक्षा कथेचा मर्यादित अवकाश विशेष अनुकूल ठरतो. गूढकथेचे हे विशेष समजून घेण्यासाठी रत्नाकर मतकरी यांच्या ‘खेकडा’ या कथेतील भाग वाचा.

काय केलं बरं?... काय सांगावं?... झोप... अंधार... आज संध्याकाळी... तिचा नाजूक देह... लाललाल ओठ... भीती... खडकावरचे खेकडे... खेकडे...

‘काय केलं सांगू? खेकडा - खेकडा केला! सावत्र आईनं मुलीचा खेकडा केला!’

मुलगा लक्षपूर्वक ऐकू लागतो. ही गोष्ट नवीन दिसते. अजूनपर्यंत कुठल्याही गोष्टीत सावत्र आईने मुलीचा खेकडा केलेला नसतो.

तो बरळत राहतो - अर्धवट जागेपणी - अर्धवट गुंगीत - प्रचंड मानसिक ताण पडल्यामुळे आलेल्या ग्लानीत - डोक्यात पडणाऱ्या टोल्यांच्या तालावर. ‘सावत्र आईनं त्या राजकन्येचा खेकडा केला आणि ती राजाला तिच्या बिछान्याशी घेऊन गेली. म्हणाली, ‘बिछान्यात बघा एक खेकडा बसला आहे. तो आपल्याला चावेल. त्याला मारून टाका!... मारून टाका!’ राणीनं असं सांगितल्यावर बिचारा राजा काय करणार? त्यानं आपल्या त्या खेकडा झालेल्या मुलीला स्वतःच्या हातानं... स्वतःच्या हातानं...’

मुलगा खुर्चीतून उठतो. त्याच्या मैत्रिणीचे वडील गोष्ट सांगतासांगताच झोपी गेले आहेत. त्याला विचित्र वाटते.

अरेच्चा! हे तर झोपले. गोष्ट सांगताना मोठी माणसे कधी अशी झोपतात का? आणि गोष्ट तरी किती विचित्र! म्हणे खेकडा झालेल्या राजकन्येला राजानं...

मुलगा पाय न वाजवता उठतो, टेबलावरची फुले उचलतो आणि मधल्या खोलीच्या दाराशी जातो. हळूच आत पाऊल टाकतो. त्याची मैत्रीण शांतपणे झोपलेली त्याला दिसते. हातातली फुले तो तिच्याजवळ ठेवतो. एकाएकी त्याच्या घशाशी आवंढा येतो.

कशी झोपलीय! अं... अं... किती विचित्र! चित्रातल्यासारखी... विषारी फळ खाल्लेल्या स्नोव्हाइटच्या... आज झालंय तरी काय हिला?... किती विचित्र गोष्ट!... असं काय होतंय आज?... मी रडणार नाही! मी मुलगा आहे. मी रडणार नाही...

आपण कसल्या तरी प्रचंड वजनाखाली गुदमरून जातोय, असे त्याला वाटते. झोपेत त्या मुलीचे पांघरूण दूर झालेले असते. तिचे काड्यांसारखे बारीक हातपाय त्याला दिसतात. तो ते पांघरूण

उचलून तिच्या अंगावर नीट पसरतो. अगदी चांगले गळ्यापर्यंत. पुन्हा पाय न वाजवताच तो तिकडून निघतो. दाराशी क्षणभर रेंगाळतो. पुन्हा मागे पाहतो.

आणि एकाएकी त्याला एका गोष्टीची अगदी तीव्रतेने आठवण येते :

यांच्या इथं दररोज संध्याकाळी एक बाई येते. नाजूक, ओठ रंगविणारी - रक्तासारखे लाल. बोलते कशी लाडंलाडं! एक दिवस म्हणत होती - 'बिछान्यात पडली की ही मुलगी खेकड्यासारखी दिसते.' तिला 'खेकडा' म्हणाली! 'खेकडा!' आणि पुढं बडबडली काहीतरी इंग्रजीत. ही तरी बावळटच आहे. मी सांगितलं तर म्हणाली, 'त्यात काय? कधीकधी बाबासुद्धा मला खेकडा म्हणतात.' खेकडा! - खेकडा काय? - किती विचित्र गोष्ट!...

अरेच्या!

तो चुटकी वाजवतो. त्याचे डोळे विस्फारतात. जीव अथकच गलबलून जातो...

दुसऱ्या दिवशी सकाळी सगळा कार्यक्रम व्हायचा असतो तसा होतो. दुपारी तो मुलीला अग्नी देऊन परत येतो. डोक्यावरचे एक ओझे दूर झाल्यासारखे होते.

संध्याकाळ पडायच्या आतच तो बाहेर पडतो. तिला बाहेर काढतो. ती दोघे भरपूर गप्पा मारतात. एका आडबाजूच्या हॉटेलमध्ये जाऊन ती आइस्क्रीमसुद्धा खातात.

ओः! व्हॉट अ रिलीफ! - तिच्या मनात येते. ती प्रेतासारखी मुलगी जिवंत असती तर छळत राहिली असती. ईSS! काड्यांसारखे हातपाय... तिनं गळ्यात घातले असते... पुनःपुन्हा समोर आली असती... कुशीतसुद्धा... शीः! बिछान्यात खेकड्यासारखी!...

ती दोघे उशिरा त्याच्या घरी येतात. खालच्या बिन्हाडाकडे ठेवलेली चावी तो मागून घेतो. दरवाजा उघडतो. परत लावून घेतो.

तो हलकेच तिचे चुंबन घेतो. म्हणतो, 'पाहिलंस? तू म्हणाली होतीस, तुम्हांला धीर होणार नाही. उद्यासुद्धा तुमच्या बिछान्यात तो खेकडा दिसल्याशिवाय राहायचा नाही. जा - बघ तूच आत जाऊन!'

तो कपडे उतरवू लागतो. ती मोकळ्या मनाने आत जाते.

आणि एकाएकी तिची, रक्त गोठवणारी किंकाळी त्याला ऐकू येते. तो आत धावत जातो. ती जमिनीवर पडलेली आहे. तो तिला उठविण्यासाठी जवळ जातो. पण त्याचा काही उपयोग होत नाही. तिचा देह निष्प्राण झाला आहे. डोळे भयाने तारवटलेले. अजूनही बिछान्याच्या दिशेने रोखलेले.

- आणि बिछान्यात एक मोठा खेकडा - नांग्या विस्फारीत बसलेला. किंकर्तव्यमूढ होऊ तो मागे वळतो. खोलीच्या प्रत्येक सांदी-कोपऱ्यातून एकेक गलेलड्ड खेकडा बाहेर पडत आहे - आपल्या नांग्या परजीत.

तिची किंकाळी ऐकण्यासाठी जणू काही तो मुलगा कंपाउंडमध्ये थांबला आहे. ती ऐकू येताच तो पळत सुटतो. हातात चोळामोळा करून गच्च धरलेली रिकामी पिशवी सावरीत, वाट फुटेल त्या दिशेने तो पळत सुटतो.

इतका वेळ अडवून धरलेले त्याचे अश्रूही आता मोकळे होतात.

(खेकडा/रत्नाकर मतकरी)

कथेचा प्रारंभ आणि अंत यांमधील विरोधात्म नाते हा एक रचनाविशेष गूढकथेत प्रकर्षाने बघायला मिळतो. कथेतील भयावह घटनांची मालिका संपलेली नाही, ती पुढेही चालूच राहणार अशाप्रकारच्या संकेतामुळे कथेतील भयाचा ताण सातत्याने टिकवून धरला जातो. स्मशानभूमी, जुनाट-पडका वाडा, अमावस्येची रात्र, पडकी विहीर, चित्रविचित्र आवाज अशा विशिष्ट वातावरणाशी वा परिसराशी गूढतेचे साहचर्य स्वाभाविकपणे जडलेले बघायला मिळते.

२.३.२ दीर्घकथा

कथेमध्ये जे मावणार नाही किंवा सांगता येणार नाही व लघुकादंबरीतून सांगणे योग्य होणार नाही अशाप्रकारचे आशयद्रव्य मांडण्यासाठी दीर्घकथेचा रूपबंध उपयोगी ठरतो. लघुकथेलाही क्वचितच शक्य होईल अशी अनुभवाची व्याप्ती दीर्घकथेमध्ये सांगता येते. सामान्यतः दीर्घकथा बहुकेंद्री असली तरी वरकरणी वेगवेगळ्या वाटणाऱ्या केंद्राच्या अंतर्गत सूक्ष्म संबंधाचे जाळे अनेकवेळा दीर्घकथेतून विणले गेलेले बघायला मिळते.

मराठीत सातत्याने आणि महत्त्वाची दीर्घकथा लिहिणारे लेखक म्हणून भारत सासणे यांचा नामोल्लेख होतो. सासणे यांनी आपल्या एका दीर्घकथासंग्रहास लिहिलेल्या छोटेखानी मनोगतात दीर्घकथेकडे 'दीर्घकथा' म्हणून पाहिले पाहिजे अशी आग्रही भूमिका मांडली आहे. बहुतेकवेळा दीर्घकथा आणि नेहमीची 'कथा' एकाच दृष्टिकोणातून पाहिली जाते. या पद्धतीविषयी सासणे यांना आक्षेप आहे. दीर्घकथेचा आस्वाद कथेपासून थोडा दूर जाऊन घेतला तरच 'दीर्घकथा' या साहित्यप्रकाराचे बलस्थान आणि वेगळेपण लक्षात येईल असे त्यांनी नमूद केले आहे. याचा अर्थ असा की भारत सासणे यांच्यासारख्या सर्जनशील लेखकालाही 'दीर्घकथा' खुणावते आणि तीमधून व्यक्त होण्यासाठी अधिक आव्हानात्मक प्रकार वाटतो.

भारत सासणे यांच्या 'अस्वस्थ, विस्तीर्ण रात्र' या बहुचर्चित दीर्घकथेतील हा सुरुवातीचा काही अंश वाचा.

टांगा थांबला.

डॉक्टरांनी हात बाहेर काढून पाहिलं. पाऊस पडत होताच.

मग त्यांनी वाकून आपण कुठं आलो आहोत, ते पाहिलं, एअर-बॅग ओढून पोटाशी घेतली. मग ते उतरले. अंग ओलं झालं होतं. हुडहुडी भरली होती. भोवताली अंधार होता आणि रातकिड्यांचा कल्लोळ.

एअर-बॅग त्यांना खाली ठेवता येईना. खाली पाणीच होतं. मग एकदम आठवण झाल्यासारखी त्यांनी ती बॅग रेखाच्या मांडीवर आपटली. तिरसटपणे ते म्हणाले,

“घे ! आणि उतर ! ... आलोत आपण !”

ती पेंगुळीच होती. तिचेही कपडे चिंब झाले होते - स्टेशनवर उतरल्यापासून. आणि आपण कुठं जात आहोत, ह्याबद्दल तिला उत्सुकताही नव्हती. म्हणून भेदरटपणे तिनं बॅग धरली आणि ती खाली उतरण्याचा प्रयत्न करू लागली.

डॉक्टरांनी कोटाच्या खिशात हात घातला, मग शोधून शोधून चिल्लर बाहेर काढली. मग ते टांगेवाल्याशी वाद घालू लागले. तोपर्यंत रेखा बॅग घेऊन फाटकाशी उभी राहिली. तिनं स्कर्ट पिळण्याचा प्रयत्न केला. मग ती समोरच्या इमारतीकडे पाहू लागली.

बसकी, मोठी, अवाढव्य इमारत. समोर बाग असावी. झाडाझुडपांच्या छायाकृती दिसत होत्या आणि त्यांवर पावसाचा अविरत नाद होता, लय होती. ती मोहित झाल्यासारखी तो नाद ऐकत उभी राहिली.

दूरचा प्रवास झाला होता. झोपही झाली नव्हती नीट. अंग चिंब झालं होतं. तिनं आभाळाकडे पाहिलं.

दिसलं काहीच नाही. चेहऱ्यावर पाणी सपसपू लागलं.

“चल ! वेंधळ्यासारखी उभी राहू नकोस !” डॉक्टर तुसडेपणानं म्हणाले. त्यांनी बॅग तिच्याजवळून ओढून घेतली तेव्हा, का कुणास ठाऊक, तिनं ती बॅग दोन क्षण घट्ट धरून ठेवली उराशी, मग एकदम सोडून दिली, अगतिकपणे. मग ती जरा भिऊन डॉक्टरांकडे पाहू लागली. डॉक्टर स्वतःशीच पुटपुटत फाटकातून आत शिरले. मागोमाग रेखाही चालू लागली. संथपणे.

पाय गवतात घोटाळू लागले.

बागेची निगा राखलेली नव्हती. सर्वत्र रान वाढलेलं. कडेची मेंदी वेडीवाकडी डोक्याच्या वर गेलेली.

डॉक्टरांना बरं वाटलं. चालता चालता किंचित उत्साहही वाटला.

बरं झालं, उमाशंकर अजून उदासीन आहे. अजून काही बदल नाही.

त्यांनी पोर्च ओलांडला.

सर्वत्र अंधारच होता. व्हरांड्यात डाव्या-उजव्या बाजूला नि समोर दरवाजे होते. ते बंद होते.

डॉक्टरांनी बॅग पायाशी ठेवली. रुमाल काढून डोकं खसखसा पुसलं. शर्टाच्या बाह्या मिळल्या. मग ते शांत उभे राहून आतली चाहूल घेऊ लागले.

आत दूरवर कुठंतरी जुनं, बहुधा सैगलच्या आवाजातलं, गाणं चाललं होतं. प्रकाशाची जाणीवही होती. डॉक्टरांनी दरवाजा ठोठवायला सुरुवात केली. मग ऊर भरून आल्यासारखे ते हाका मारू लागले,

“उमाशंकर !... उमाशंकर !... उमाशंकर !”

दोन हाकांच्या मधे पावसाचा नाद भरून राहिला. पाऊस आता किंचित वाढला होता. मधूनच वारं यायचं तेव्हा आडव्यातिडव्या फटकाऱ्यांनी तो नाद बदले.

रेखा अंधारातच बघत उभी राहिली-तंद्रीत. जणू तिला ह्यापैकी कशाशीच कर्तव्य नव्हतं.

डॉक्टरांनी आणखी दोन हाका मारल्या. मग ते मधला दरवाजा बडवत राहिले- अविरोधपणे...

सैगलचं गाणं मंदावलं. कुठंतरी दिवाही लागला असावा. नंतर पावलांचा आवाज येऊ लागला.

डॉक्टर सावध झाले. त्यांनी बॅग उचलून घेतली. मग ते घाईघाईनं रेखाला म्हणाले,

“वेधळ्यासारखी वागू नको त्याच्याशी! आणि नमस्कार वगैरे कर त्याला. तो येतोय!”

रेखाचं लक्ष नव्हतंच. ती काकडली होती आणि तिचे डोळे पेंगुळले होते. आणि तरीही पानापानांतून, गवतातून वाजणाऱ्या पावसाच्या विलक्षण लयीकडे ती आकर्षित होत होती. पण तिनं हो म्हटलं. मान हलवली. तीही दाराकडे पाहू लागली.

दार उघडलं गेलं आणि मंद पिवळ्या प्रकाशाचा स्पर्श तिच्या पापण्यांना झाला.

तिला वाटलं, आत ऊबसुद्धा असावी. तेव्हा आत जावं, झोपावं. खूप दमणूक झाली आहे. आणि हा मंद प्रकाशही कसा छान वाटतो आहे...

ती आतच पाहत राहिली. तिनं दार उघडणाऱ्याकडे पाहिलंच नाही.

डॉक्टर मात्र अधीर झाले होते.

“किती हा उशीर दार उघडायला, उमाशंकर?” त्यांनी म्हटलं.

मग ते घाईनं आत शिरले, तसा उमाशंकर मागे सरकला. रेखाही आत आली. तिनं हात जुळवून घेतले छातीशी. मग ती भव्य दिवाणखान्यातील दूरवर लटकलेल्या झुंबराकडे पाहू लागली आणि स्वतःला विसरून उभी राहिली.

डॉक्टरांनीच दार लावून घेतलं. कडी घातली. मग ते उमाशंकरकडे तत्परतेनं अखळ्या नजरेनं पाहू लागले. अपुऱ्या प्रकाशामुळं तो नीट दिसत नव्हता, पण त्यांना जाणवलं, तो मागच्यापेक्षा आता

जास्त खंगलाय. त्यानं दाढी राखलीय आणि केस विस्कटलेत त्याचे. आणि तो बापासारखंच भेदक पाहतो आहे...

त्यांनी श्वास घेतला, सुस्कारा टाकला. मग पाहिलं, पुन्हा निरखून.

त्याच्या अंगावर 'क्रिमझन रेड' गाउन आहे. त्यावरचे कसलेसे ठिपके चकाकताहेत. पडणाऱ्या पावसाबरोबरच सैगलचं गाणंही दूरवर ऐकू येतं आहे. बाकी स्तब्धताच.

त्यांनी पुन्हा एकदा जड श्वास घेतला.

“माझी तार मिळाली?”

“तार?... नाही!” उमाशंकरचा आवाज एकदम अनपेक्षित खोलातून आल्यासारखा वाटला.

रेखा एकदम आश्चर्यानं डॉक्टरांकडे पाहू लागली. त्यांनी तार केल्याचं तिलं आठवत नव्हतं.

ती दचकली, म्हणून दोघं तिच्याकडे पाहू लागले.

ती भिजली होतीच. दोन्ही हात तिनं छातीशी धरले होते. अंधूकशा पिवळसर प्रकाशात ती लहानखोर वाटत होती. पण तरीही तिचं ते आश्चर्यानं, अविश्वासानं बघणं डॉक्टरांना बोचकारून गेलं. ते मग पुन्हा उमाशंकरकडे पाहू लागले.

उमाशंकर पहिल्यांदा स्तब्ध उभा राहिला. मग तुच्छतेनं हसला, हसत राहिला, दोन्ही हात खिशांत घालून, मागे झुकून.

“तुम्ही आणि तार करणार, डॉक्टरकाका?” त्यानं हसून म्हटलं. मग रेखाकडे जरा आश्चर्यानं पाहिलं. मग पुढे म्हटलं, “पण तुम्ही येणार, नेहमीसारखे येणार, ह्याची खात्री होती मला!”

डॉक्टर दबलेले, झुकलेले, दबा धरल्यासारखे उभे राहिले आणि नंतर त्यांनी त्याचं मनगट घट्ट धरलं—जिवाच्या आकांतानं. मग ते रागानं म्हणाले,

“हास तू !... पण चल, इथं बसू !” त्यांनी उमाशंकरला कोचावर ढकललं.

रेखा उभीच होती. पापण्यांची उघडझाप करीत. दोन्ही हात छातीशी धरून. तिचं त्यांच्याकडे लक्ष नव्हतं. त्यांचं बोलणं ती ऐकत नव्हती आता. ती दूरवरच्या झुंबराकडे पुन्हा पाहत होती.

डोळे व्याकुळलेले.

बाहेर दाराखिडक्यांवर पाऊस वाजत होता—त्याचा नाद, दिवाणखान्यातील फिकट अंधार, त्याचा अस्वस्थ स्पर्श आणि दूरच्या एकमेव झुंबरातून गाळून उतरावा तसा दिसणारा ओतल्यासारखा पिवळा प्रकाश.

तिचं मन एकाग्र झालं.

२.३.३ लघुकादंबरी

लघुकादंबरीमध्ये कथा आणि दीर्घकथा या दोन्हीपेक्षा अवकाशाचा अधिक विस्तार असतो. आशयसूत्राचे पदर आणि स्थळकाळाच्या मीती वाढतात. मात्र कादंबरीच्या तुलनेत ते सीमित असतात. छोट्या अवकाशाच्या आणि आशयसूत्रांच्या मर्यादा लक्षात घेता लोकसाहित्यातील 'कथाकाव्य' या प्रकारात लघुकादंबरीची पाळेमुळे बघायला मिळतात.

लघुकादंबरी आकाराने पसरट नसली तरी आशयाची खोली, व्यामिश्रता यामुळे दीर्घकथेच्या अवकाशापेक्षा तिचा अवकाश व्यापक व विस्तृत होतो. मर्यादित पृष्ठांच्या रचनेला दीर्घकथा आणि अधिक पृष्ठसंख्या असलेल्या लेखनकृतीला लघुकादंबरी म्हणावे असे म्हणता येणार नाही. भालचंद्र नेमाडे यांच्या मते, लघुकथा हा कमी लांबीचा, चिंचोळा भाषिक अवकाश पुरवणारा, एकसुरी आशयसूत्रातून स्थलकालाने संकुचित, म्हणून तीव्र, संवेदन देणारा प्रकार आहे. दीर्घकथेत लांबी वाढते, अवकाश वाढतो तरी आशयसूत्र एकसूरीच राहते. लघुकथा व दीर्घकथा दोन्हींवर लांबीच्या कमाल मर्यादा आहेत. लघुकादंबरीत वरील दोन्हीपेक्षा अवकाशाचा तर विस्तार असतोच पण आशयसूत्राचे पदर वाढतात. त्यामुळे स्थळकाळाच्या मीती वाढतात.

व्यक्तिगत आणि सामाजिक जीवनाच्या सीमारेषेवर व्यक्तिनिष्ठ, व्यक्तिकेंद्री असे अनेक अनुभव आकाराला येत असतात. त्यांचा वेध लघुकादंबरी घेते. महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या एका अंकात डॉ. स्वाती कर्वे यांनी लघुकादंबरीची व्याख्या केली आहे. ती अशी 'घटनाप्रसंग यांची कार्यकारणभावाने गुंफण करून संवाद, वातावरणनिर्मिती या घटकांच्या मदतीने मोजक्या व्यक्तिरेखांच्या जीवनाला व्यापणारा अधिकतर व्यक्तिकेंद्री असा कादंबरीतंत्राने विकसित होणारा अनुभव, जो कथेहून मोठा व कादंबरीहून लहान असा कथात्म लेखनाचा प्रकार आहे त्याला 'लघुकादंबरी' असे म्हणता येईल.' त्यांच्या या व्याख्येत मोजक्या व्यक्तिरेखांच्या जीवनाला व्यापणारे अधिकतर व्यक्तिकेंद्री अनुभव आणि लघुकादंबरी हा कथेहून मोठा व कादंबरीहून लहान असा कथात्म लेखनाचा प्रकार आहे अशा दोन गोष्टी प्रामुख्याने अंतर्भूत आहेत. मात्र कोणत्याही साहित्यप्रकाराला आशयविष्काराच्या मर्यादा असतात. मदन कुलकर्णी म्हणतात त्याप्रमाणे लघुकादंबरी व्यक्तिकेंद्री असल्याने ती व्यक्तिगतपातळीवर होणाऱ्या सामाजिक क्रियाप्रतिक्रियांचा, परिणामांचा विचार करते. जीवनातील प्रश्नांना कसे सामोरे जायचे आणि त्या प्रश्नांची उत्तरे स्वतःपुरती शोधण्याचा प्रयत्न करायचा अशी चित्रणे लघुकादंबरीकार करतो. असे असले तरी व्यक्ती हा समष्टीचा घटक असल्याने सामाजिक, सांस्कृतिक स्पर्श त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाला असतात, त्यामुळे ह्या व्यक्तिकेंद्री अनुभवाला वैश्विकतेची सार्वजनित्वाची एक बाजू असतेच असते. जीवनखंडातील व्यक्तिगत आणि सामाजिक पातळीवरील अनुभव कथा-दीर्घकथा यात सामावू शकत नाहीत. पण त्याचबरोबर बृहत्कादंबरीच्या मोठ्या क्षेत्रांवर त्यांची योजना करता येईल हेही शक्य नसते. कारण तेवढा मोठा जीवनपट इथे उपलब्ध नसतो. म्हणून लघुकादंबरीत समूहचित्रण आले तरी ते केंद्रसूत्राच्या परिवेशातच आलेले दिसून येते. मूळ केंद्राशी त्याला फटकून राहता येत नाही.

या सर्व चर्चेवरून लघुकादंबरीचे काही विशेष हाती लागतात ते असे :

- १) लघुकादंबरीत कथा आणि दीर्घकथेपेक्षा अवकाशाची व्याप्ती अधिक असते.
- २) लघुकादंबरीचे स्वतंत्र अस्तित्व लघुकथा, दीर्घकथा आणि कादंबरी या तीन साहित्यप्रकारांच्या मध्यभागी जाणवते.
- ३) लघुकादंबरीत व्यक्तिगत आणि सामाजिक जीवनाच्या सीमारेषेवरील व्यक्तिकेंद्री अनुभवांचे कादंबरीच्या तंत्राने लेखनरूप बघायला मिळते.
- ४) कादंबरीचे रचनाघटक हेच लघुकादंबरीचे घटक असतात. पण या सर्व घटकांवर 'लघुत्वा' चे बंधन पडलेले असते. कारण लघुकादंबरीचे उद्दिष्टच मर्यादित असल्याने आपल्या विस्ताराच्या मर्यादांची जाणीव तिला सुरुवातीपासूनच असते.
- ५) लघुकादंबरी दीर्घकथेप्रमाणे एकसंस्कारी असत नाही. केंद्रविषयाच्या समग्रतेचा ती संक्षेपाने व सूक्ष्मतेने आविष्कार करण्याचा ती प्रयत्न करते.
- ६) कादंबरीत जीवनाची व्यापकता कवेत घेण्याला संधी असते. विस्ताराला वाव असल्याने अधिक तपशीलाने मांडता येते. उपकथानके, पात्रांचे व्यापक विश्व उभारता येते. पण लघुकादंबरीत ते शक्य असत नाही.

आता 'बस्तान' या लघुकादंबरीतील पुढील भाग काळजीपूर्वक वाचा.

त्या दोघांना तसल्या अवतारात बघून गल्लीतल्या बिट्या पोरानी कालवा उठीवला. 'बापूऽऽ दादा आऽ ला! राऽ धी वैनी आऽ ली!'

असे म्हणत टाळ्या पिटत पोरानंच लेंडार त्यांच्या मागून चालाय लागलं. बापूच्या मानेवर सामानाचं टिप्परून भरलेलं भलं मोठं पोतं. ते त्यानं मान आणि खांदा यांच्या बेचक्यात ठेवलेलं. पोराना ते कडकलक्ष्मीच्या पेटाऱ्यासारखं वाटलं असावं. राधीच्या हातात त्यांच्या लम्नातली हिरव्यावारनेसी रंगावर लालपिवळी फुलं छापलेली पत्र्याची नवी ट्रंक. त्यात बापूची तिची कापडं. टावेल, टोपी, तिच्या कानातलं झुबं, एक अर्धातोळ्याचं वळं. असं हलकं फुलकं. पण बापूच्या मानेवरचं ओझं मात्र मरणाचं होतं. स्टँडवर उतरून इथं येईपर्यंत त्याच्या मानेचा काटा ढिल्ला झाला होता. तशात पाठीमागं पोरानाचा कालवा म्हटल्यावर तो वैतागला.

तो कसाबसा अंगणात आला. मानेवरचं पोतं उतरावं म्हणून तो पाय फाकवून हळूच खाली बसला. वरचं पोतं अल्लादी जपून खाली ठेवावं म्हणून तो जोर लावतोय तर कुठलं काय? पोतंच खाली येईना. पोत्याच्या तळाशी व्यवस्थित बसवलेला मोठा दगडी पाटा. त्याच्यावर आडव्या टाकीचा लोखंडी स्टोव्ह. त्यावर स्टीलची हिंडालियमची भांडी. ताटं, सगळ्यात वर तोंडाशी तांब्याची घागर. असं सारं सामान एकामेकांत घालून नीट जास्तानी बांदलेलं. पोतं हिसक्यानं खाली टाकावं तर

आतल्या भांड्यांची चेपून दामती व्हायची. म्हणून तर बेतानं पोतं उतरायची तो खटपट करत होता. पण पोतं पाट्यासकट अज्जात वर रेटलं. आता ते वरच्यावर फिरवून हळूच खाली ठेवावं म्हणून हातानं फिरवलं. तसा पोत्यात पाट्यावर ठेवलेल्या लोखंडी स्टोव्हचा एक पाय त्याच्या कानामागे शीर धरून जोरात बडवला. त्या सरशी डोकीत झाणझाण मुंग्याच आल्या. आणि पुन्हा हातातलं बळ जाऊन पोतं मानंवर कुचलं. तसं त्याच्या पाठीला प्रचंड रग लागली. कपाळ घामानं डबडबलं. तो तोंड फासटून श्वास घेऊ लागला. त्यात भोवती पोरांची गर्दी. त्या गर्दीतच राधी हातात ट्रंक घेऊन बापूची ही मजा बघत थांबलेली. बापूला तिचा रागच आला. तो रागानं ओरडला.

‘राधेऽ सुंदाडेऽऽ डोळं फुटलं काय तुझं? दिसना व्हय? धर की जरा पोतं.’

ते ऐकून राधी दचकली. हातातली ट्रंक खाली ठेवून तिनं पोत्याला हात लावला. दोघांनी मग खटपट करून पोतं हळूच खाली उतरून ठेवलं. पोतं जमिनीवर आल्यावर बापूची मान सुटली.

कपाळावरचा घाम मनगटानं पुसत बापूनं घराकडं पाहिलं तर कुलूप. पलीकडच्या खोलीलाही कुलूप! त्याचे डोळे विस्फारले

‘म्हजे. घराला कुलूपं घालून ही सारी गेली कुठं?’

त्यानं स्वतःलाच मोठ्यानं प्रश्न विचारला. मंगळवारी येणार असं गंगाईला त्यानं स्पष्ट बजावलं असतापैकी नेमकं आजच घराला कुलूप कसं काय? बंद दारं बघून बापूच्या मनात संताप उसळला. भोवती खेळ पहायला थांबलेल्या पोरांच्या गर्दीवर खेकसत म्हणाला.

‘ये.... जातासा का न्हायी हितनं. का लावू एकाएकाला टिप्पिरा? इथं काय डोंबाऱ्याचा खेळ काय? सारी जमलात ते-’

पोरं बिचकली. जरा पांगापांग झाली. पोरं लांब अंगणात जाऊन राहिली. पण गेली मात्र नाहीत. पोरं तर परकी? सगळी आळीतलीच. त्यातली चार पोरं तर पारुकाकीचीच. बाकीची शेजारच्या घरांतली.

गंगाईच्या अंगणात चालेला कालवा समोरच्या घरात रहाणाऱ्या शांतावैनीला स्पष्ट ऐकू येतेला. तिनं चौकटीत येऊन बघितलं. तर तिला बापू दिसला. बापू आपली बायकू घिऊन येणार ही बातमी तिला उडत उडत समजली होती. समोर अंगणात बापू व राधी या दोघांना बघून तिची खात्री पटली. तिच्या मनाला समाधानही वाटलं. दार ओढून कडी अडकवून ती गंगाईच्या घराकडं निघाली.

बापू पोक्याजवळ बसून आता कसं काय करावं याचा विचार करीत होता. एकदा त्याला वाटलं. पोतं छपरात नेऊन ठेवावं नि आईची वाट पहात तिथंच माच्यावर बसावं. ती कधी येते कुणास ठाऊक. पुन्हा त्याला वाटलं बघावी तासभर वाट. नाही आली तर मग छपरात पोतं ठेवावं. जसा वेळ जाईल तसा त्याच्या रागाचा पाराही चढतेला. तेवढ्यात शांता वैनी हसत हसतच आली नि म्हणाली.

‘बापू, पारोवर कशापायी ख्वळतूस..? आरं किती केलं तरी पोरंच ती. तू बायकू घेऊन आलास ते बघून त्यास्नी गमजा वाटतीया....’

‘हितं माजा खेळखंडुबा झालाय. आनी ह्या पोरान्नी गमजा वाटतीया व्हय? आता तूच सांग वैनी, मी आज येणार हे सांगितलं अस्तापैकी घराला कुलूप ठोकून गेल्यात. आता माणसानं काय करावं? तूच सांग.’

तेवढ्यात गंगाईच्या घराच्या बाजूला बोळात रहाणारी पारूकाकी लुगड्याच्या निच्या हातात धरून गटारावरनं पाय टाकून तरातरा अंगणात आली. हाताचा फलकारा उडवून ती बापूला म्हणाली.

‘बापू, वाईस दमानं घे. एकानं गाय मारली म्हणून दुसऱ्यानं वासरू मारायचं नसतं. तू थोरला हाईस. वाईच कड काढ....’ मग ती आपल्या थोरल्या पोरान्नी बखुटा धरून म्हणाली,

‘आकाराम, जा त्यो चंघा भाड्या हितं कुठं शाळंपशी थांबलाय का ते बघून ये.... जा. पळ.’
तसा तिचा हात सोडवून घेत आकाराम म्हणाला.

‘चंघा दादा मगाशी हितं छपरात हुता.’

तर लागलीच पारूकाकीचं शेडेंफळ त्याच सुरात सूर मिसळून म्हणालं,

‘व्हय, मगाशी हितं माच्यावर बिडी वडत बसलाता.’

पारूकाकीनं गोद्याच्या पाठीत धबका घातला. तसं ते लांब पळालं. बापूला हे काय चाललंय तेच कळेना. त्यानं पारूकाकीलाच विचारलं.

‘चंघाकडं काय काम?’

‘आरं बाबा. ह्या खोलीची किल्ली तेच्यापाशी हाय-’

आता मात्र बापूच्या डोकीची शीर उठली. खोलीची किल्ली चंघापाशी देऊन आई कुठं गप्प झाली. हा काय प्रकार? त्याला काहीच कळेना.

म्हणजे? सगळा गाढवी गोंधळच. या माय लेकरांनी आल्या आल्या पायात पाय घालून आतापसनंच पाडायला जुप्पी केली तर? बापूला असंच वाटलं.

तेवढ्यात सूर मारून अचानक बहिरी ससाणा उतरावा तसा चंघा अंगणात टपकला. त्याला पाहताच गल्लीतल्या पोरान्ना एकदम जोष आला. कुस्त्यांच्या फडात बंड्या पैलवानानं कापडं काढून लांग अडकून मैदानात उडी घेताच जसा हुर्यो असा प्रोत्याहनपर जल्लोष होतो, तसा ओरडा पोरान्नी केला. ते बघून चंघा छाती काढून कॉलर ताठ करून एखाद्या हीरोगत उभा राहिला. अंगात खाकी पॅट-मेणचट खाकी शर्ट. डोकीवर केसांचं जंगल. त्यातले निम्मे केस कपाळावर भुवईपर्यंत ओढून त्याने चपटे बसवलेले. डोक्यावर छपराच्या पानसडीसारखी उतरलेली झुलपं मान उडवून मागे घेत डाव्या हाताच्या मनगटातलं स्टीलचं कडं चाळवत तो दमातच बापूला म्हणाला.

‘अय्, मिस्टर. हितं फुटायचं बगा. एक मिण्ट हितं थांबायचं न्हायी. हां सांगतो-’

(बस्तान/ मोहन पाटील)

विद्यार्थिमित्रांनो, दीर्घकथेपेक्षा लघुकादंबरीत निवेदनातील तपशील कसे बदलतात हे आपल्या लक्षात आले असेल. एखाद्या घटनेला बहुपरिमाणात्मक बनविताना लेखक कथानकात वेगवेगळे तपशील कसे पेरून ठेवतो याचा सूक्ष्म अभ्यास हा करता येण्याजोगा आहे.

२.३.४ कादंबरी

आजच्या घडीला सर्वांत जास्त लिहिला जाणारा आणि वाचला जाणारा साहित्यप्रकार म्हणून कादंबरीची खास ओळख आहे. आधुनिक काळात मानवी जीवनाला आलेला अफाट वेग, व्यक्ती आणि समाज यांच्यातील वाढत जाणारी गुंतागुंत, विज्ञान आणि तंत्रज्ञानामुळे बदलत गेलेले मानवी जीवनाचे आयाम अशा सर्व व्यामिश्र समग्रतेला कवेत घेऊ शकणारा साहित्यप्रकार म्हणून कादंबरीकडे पाहिले जाते. जीवनविषयक दृष्टिकोणातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म बदल टिपण्याची आणि आपल्या विशाल भाषिक अवकाशातून प्रकट करण्याची कुवत कादंबरी या साहित्यप्रकारामध्ये आहे असे मानले जाते. कथा-दीर्घकथा यांच्या उलट कादंबरीवर लांबीच्या कमी मर्यादा असतात. व्यामिश्र आशयसूत्रांमुळे कादंबरीचा अवकाश स्थळ व काळ यांना व्यापून त्यापलीकडचे वास्तव सुचविले जाते.

कथा हा स्फुट साहित्यप्रकार आहे तर कादंबरी हा दीर्घ साहित्यप्रकार आहे. सामाजिक जीवनाचे विविधांगी चित्रण विस्तृत पटावर करू शकणारा कादंबरी हा साहित्यप्रकार आहे. समाजचित्रण हा कादंबरीचा गाभा आहे असेही म्हणता येईल. कथा हा साहित्यप्रकार लघुत्वामुळे मर्यादित होऊन या प्रकाराची प्रकृतीच मूलतः व्यक्तिवादाकडे झुकते. त्यामुळे व्यक्तिगत, आंतरिक जीवनदृष्टी व्यक्त करू पाहणाऱ्या लेखकांना कादंबरीपेक्षा कथा हा साहित्यप्रकार अधिक जवळचा वाटतो. कादंबरीत जीवनाच्या भरघोसपणाला आणि समग्रतेला कवेत घेण्याचा प्रयत्न असतो. कथेत जीवनाचा एखादा तुकडा किंवा अंश प्रकट झाला तरी ते पुरेसे असते. जीवनाची आणि समाजचित्रणाची समग्रता टिपण्यासाठी कादंबरीकाराला विस्तीर्ण अवकाश उपलब्ध असतो. अशी समग्रता कथाकाराला अभिप्रेत नसते. एखाद्या पात्राचा अथवा प्रवृत्तीचा संपूर्ण जीवनप्रवास कादंबरीच्या विस्तृत आणि व्यापक चित्रफलकात मांडणे शक्य असते. पात्र व प्रसंग यामध्ये काळानुरूप होत जाणारी स्थित्यंतरे कादंबरीत चित्रित करता येतात. कथेच्या मर्यादित आकाराच्या चित्रफलकात अशाप्रकारच्या स्थित्यंतराच्या चित्रणाला फारसा वाव नसतो. कथेत फार तर व्यक्ति वा समाजजीवनातील एखादी विशिष्ट अवस्था प्रकट होते. एखाद्याच भावस्थितीवर केंद्रित झालेली, एखाद्याच प्रसंगातून आकारणारी अशीही कथा असू शकते. कथा एककेंद्री आणि कादंबरी अनेककेंद्री असते, यामुळे पडणारा फरक सुधा जोशी यांनी स्पष्ट करून दाखविताना म्हणतात- कादंबरीत अनुभवांच्या अनेकविध संघटना असतात. या संघटनांचा परस्पर-अनुबंध असतो, तसेच त्यांना स्वायत्त असे अस्तित्वही असते. त्यांच्यात स्वतंत्र विकसनशीलता असते. यातून कादंबरीच्या अनुभवार्थात विशेष

व्यामिश्रता येते, तसेच तिच्या संघटनेत विशिष्ट जातीचा लवचिकपणा, मोकळेपणा येतो. कथेत कादंबरीतल्याप्रमाणे स्वतंत्रपणे विकास पावू शकतील अशा भिन्नभिन्न अनुभव संघटनांचा गुच्छ नसतो. कथेतील अनुभवासंघटनेत 'एक' ता असते. कादंबरीच्या तुलनेने तिच्यातील अनुभव घटक, पात्र-प्रसंग भाववृत्ती आदी घटक तसेच त्यांच्यातील परस्परसंबंध मर्यादित असतात. यामुळे स्वाभाविकपणे कथेला लघुरूप प्राप्त होऊन तिच्यातून सामान्यतः एकच एक संस्कार उमटलेला दिसतो.

कथेच्या एककेंद्री स्वरूपामुळे तिच्या संस्कारात ज्या जातीची एकता येते तशी अर्थातच कादंबरीच्या संस्कारात संभवत नाही. कादंबरीच्या संस्कारात अनेकविधता असते. हा संस्कार अनेकांगी असल्याने अधिक व्यामिश्र व भरघोस असा असतो. मात्र पुष्कळदा कादंबरीला साधणार नाही असा एकाग्र व उत्कट परिणाम करून कथा वेगळ्या जातीचे कलात्मक श्रेय मिळवते हे खास.' (साहित्य: अध्यापन आणि प्रकार/ संपा. श्री. पु. भागवत व इतर/ पृष्ठ २८२)

म्हणजेच लघुकथेच्या भाषिक अवकाशाची मर्यादा लक्षात घेतली तर काळाच्या पातळीवरील विविध हालचालींना लघुकथेत फारसा वाव नसतो हे आपल्या लक्षात आले असेल.

साहित्यप्रकारांचे एक वैशिष्ट्य म्हणजे त्या त्या साहित्यप्रकारांची स्वतःची अशी खास भाषिक शैली असते. मात्र कविता, नाटक किंवा महाकाव्याप्रमाणे त्वरित ओळखता येईल अशा संकेतयुक्त भाषेत कादंबरी लिहिली जात नाही. कविता किंवा नाटक वाचण्यास प्रारंभ करण्याअगोदर आपण विशिष्ट प्रकारची भाषा वाचणार आहोत असे वाचकाने गृहीत धरलेले असते. कादंबरीच्या बाबतीत मात्र असे गृहीत धरता येत नाही. कारण भाषेचे विविध प्रकारचे उपयोग कादंबरी आपल्या भाषिक अवकाशात सामावून घेत असते. कादंबरीच्या या क्षमतेमुळेच कादंबरीची विशिष्ट प्रकारची भाषा किंवा भाषाशैली संभवू शकत नाही.

कविता जशी कोण्या एखाद्या कवीने लिहिलेली असते, तशीच कादंबरीदेखील कोण्या एखाद्या लेखकाने लिहिलेली असते. पण कादंबरी वाचताना लेखकाची भाषा सहजासहजी होती गवसत नाही. कादंबरीच्या लेखकाने लिहिलेल्या भाषेतून त्याचा 'आवाज' ऐकू येणे कठीण होऊन बसते. राजन खान यांच्या 'एक लेखक खर्च झाला' या कादंबरीतील एक उदाहरण पाहू या-

लेखक मोठा लेखक झाला. सभासंमेलनं गाजवायला लागला. पण त्याची बायको कधीही त्याच्याबरोबर बाहेर मिरवायला गेली नाही. तिनं घर असं फारसं कधीच सोडलं नाही. लेखक ज्या गोष्टीचं श्रेय तिला घरात द्यायचा, ते लुटायला ती त्याच्याबरोबर सार्वजनिक ठिकाणी कधीच सामील झाली नाही. त्याच्याबरोबर कुठल्या व्यासपीठावरही चढली नाही. पुढच्या आयुष्यात तसा आग्रह तिला अनेकदा झाला, पण तिनं ते नेहमीच टाळलं. त्यात तिला काही गम्य नव्हतं. नवऱ्याचं कौतुक होतंय, याचा तिला आनंदच वाटायचा, पण त्या कौतुकाची हिस्सेदारी मागायला ती झडझडून कधीच पुढं गेली नाही. तो जगासाठीचा वेगळा लेखक राहिला, पण तिच्या घरातला तिच्यापुरताही तो वेगळाच लेखक राहिला. थोर गोष्ट म्हणजे तिनंही त्याचं कधीच काही वाचलं नाही. पण त्याच्या

लिहिण्याचा प्रत्येक विषय तिला माहीत असायचा. काही लिहिण्याआधी आणि लिहितानाही लेखक त्या विषयावर तिच्याशी भरघोस बडबडत राहायचा. तिला त्यातलं काय कळतंय, तिला काय माहीत आहे, असे प्रश्न त्याला पडायचे नाहीत. त्याला मित्र नव्हते, तिलाही मैत्रिणी नव्हत्या. तोच तिला एखाद्या मैत्रिणीसारखं सगळं काही सांगत राहायचा. बडबडून बडबडून स्वतःच्या लिहिण्याच्या विषयावर पक्का होत जायचा. स्वतःच्याच बडबडीतून विषयातले संदर्भ भरत जायचा. ऐकताना तिचं तोंड चक्क मख्ख असायचं. त्यावर कसलीच प्रतिक्रिया नाही. तिला तो विषय आवडतोय की नाही, ते काहीच कळायचं नाही. लेखकच विचारायचा, कसाय विषय? त्यावर ती शांतपणे म्हणायची, छानय. त्याबाहेर तिनं कधीही अवांतर शब्द उच्चारला नाही. तो लेखक आहे, त्याचं सुचलं पाहिजे आणि सुचलेल्याचा विस्तार त्याचा त्यानं केला पाहिजे, आपण त्यावर अधिक काही बोललो तर त्याचा विषय पांगत जाईल, विस्कळित होत जाईल, अशी जाणीव असल्यागत ती त्यावर मुकाट राहायची. खरं तर तशी काही जाणीव तिला नव्हती. नवऱ्याच्या प्रत्येक कृतीला मूक साथ देणं असंच तिचं ते वर्तन असायचं. त्याच्या प्रत्येक कृतीवर श्रद्धा असल्यासारखं.

त्याच्या लेखक असण्याची घरातली सगळी पथं ती पाळायची. तो लिहित असताना त्याला लागणारा चहा, त्याच्या जेवणाच्या वेळा, त्याची वेळच्या वेळी घ्यायची औषधं, त्याचा चष्मा पुसून ठेवणं, तो झोपयला निघाला की बसून बसून नसा आखडलेले त्याचे पाय चोळणं, डोकं चोळणं, त्याच्या मूळव्याधीचा शेक, तिथं औषधं लावणं, त्याला लिहायचं असेल तेव्हा घरात शांतता राहिल असं पाहणं, आधी मुलाला सांभाळणं आणि नंतरच्या काळात सून आणि नातवंडांना नजरेनं दापत गप्प ठेवणं, त्याची कागदं सांभाळणं, नीट लावून ठेवणं, त्यानं वाचताना पालथी घालून ठेवलेली पुस्तकं नीट खुणा घालून मिटून ठेवणं, त्याला लिहिण्यासाठी योग्य कागदं आणि शाई आणून ठेवणं, त्याच्या दौऱ्याची व्यवस्थित तयारी करून देणं, कपडे, पुस्तकं, पैसे, लेखणी, कागदं असं भरून देणं, त्याच्या येण्याची वाट पाहणं, त्याचे पुरस्कार, मानसन्मान सांभाळणं, त्यानं आणलेल्या नाराळांचे पदार्थ करून घरातल्या सर्वांना देणं- त्याचा पहिला घास त्याला देणं, लिहिता लिहिता त्याला मध्येच मानवी जगण्याचा किंवा विशेषतः बायकांच्या जगण्याचा एखादा संदर्भ आठवायचा नाही- तो एकदम तिला विचारायचा- त्या अमक्यातमक्या गोष्टीला काय म्हणतात किंवा ती अमकीतमकी गोष्ट म्हणजे काय- तर ती नेमकेपणानं सांगणं, त्याच्या कवळीच्या दातांची देखभाल करणं, त्याला लिहिताना पंखा हवा की नको हे त्याला न विचारता तो चालू किंवा बंद करणं, असं सगळं सगळं ती करायची. लेखक म्हणून तो फक्त लिहायचा. पण लेखकाला बाकीचं जे जे काही लागतं बारक्यासारख्या गोष्टींपासून ते ते करण्याचा जिम्मा तिचा. ती तो अवाक्षर न बोलता सांभाळायची.

लेखकाचं खाणांपिणं, चहापाणी ही तर केवळ तिचीच जिम्मेदारी. त्याच्या काहीच आवडीनिवडी नव्हत्या. आपण दिसतो कसे, कसं दिसावं, खावं काय, या गोष्टींकडं लेखकानं आयुष्यभर कधीच ध्यान दिलं नाही. असेल ते पेहेरलं न मिळेल, समोर येईल ते खाल्लं. हे नको, ते हवं असं काहीच कधी म्हणाला नाही. पण त्याही गोष्टी तिनंच सांभाळल्या. आधीच्या दारिद्र्यातही नंतरच्या बऱ्या परिस्थितीतही. त्याचं दिसणं, राहणं, खाणांपिणं व्यवस्थित राहिल ही जबाबदारी जमेल तशी तिनं

घेतली. लेखकाला स्वतःला त्या गोष्टीचं भान नसे, पण तिला असे. ती ते पाळी. सून आल्यावर ही गोष्ट जास्त स्पष्ट झाली. एक तर सुनेला कामांचा कंटाळा आणि त्यातही ती करावी लागली तर कशी तरी उरकण्याकडं ओढा. त्यात पुन्हा सासऱ्याचं करायचा कंटाळा. केलं तर फक्त आपल्या नवऱ्याचं न् मुलांचं करण्यातच इतिकर्तव्यता. पण त्यातही उरकाउरकीच. त्यावरही अर्थात लेखकाचं काही म्हणणं नसयाचं, पण सुनेच्या हातचं खाताना तो अर्धवट जेवायचा. भरपेट खायची टाळाटाळ करायचा. वरवरचं काही तरी आयतं चघळायला मागायचा. एवढंच नाही तर लेखकाचा मुलगाही अर्धवटच जेवायचा. नातवंडं तर स्पष्ट म्हणायची, आईच्या हाताला चव नाही. आम्हाला नको..... लेखकाच्या बायकोच्या हातच्या चवीचा सर्वांना सराव. ती हवीहवीशी वाटणं. सुनेनं साधा चहा केला तरी दर वेळी तो वेगळ्या चवीचा व्हायचा. लेखक तर तो चहा पिऊन बेचैनच व्हायचा. मन लागत नसल्यागत करायचा. त्याला बायकोच्या चहाच्या चवीची घडी बसलेली. ती थोडी मोडली की तो अस्वस्थ व्हायचा.... लेखकाच्या बायकोनं तीही गोष्ट मग नीट पाळली. सांभाळली. स्वतःच्या हातनं शिजवणं पकवणं करून लेखक आणि घर यांची मनं नीट राखली. सुनेला चवी शिकवण्याचाही प्रयत्न करत राहिली. पण सुनेच्या अंगात उपजत कंटाळा भरपूर आणि आपलं कुणालाच काही आवडत नाही याच्या नाराज्याही अफाट. मनात एकूण सगळ्यांबद्दल अढी आणि विशेषतः सासऱ्याबद्दल. एवढे काय त्याचे नखरे जपायचे न् चोचले पुरवायचे असा तिचा छुपा ग्रह होऊन बसलेला. पण सासूच्या दबावानं त्याबद्दल एक शब्द काढायची तिची हिंमत नाही.

तर लेखक असा बायकोवर संपूर्ण अवलंबून. आयुष्यभर तिनंच त्याला सांभाळलं. सलग पन्नास वर्षे. आणि ती गेलीच एकदम. लेखक त्यामुळं लंगडाच पडून गेला. ढेपाळला. ढासळला. नव्या घराचे सर्व हफते नीट फिटले. घर पूर्णपणे मुलाच्या नावावर झालं. आपलं झालं न् नेमकं लेखकाच्या बायकोनं जग सोडलं. लेखकाला वाटलं, तिनं काही स्वतःच्या मालकीच्या घरात राहण्याचं सुख अनुभवलं नाही. ती काय भाडोत्रीच राहिली. वाड्याच्या खोलीत, दीड खोल्यांमध्ये आणि याही घरात. पंधरा वर्ष या नव्या घराचे हफते फिटत होते. तोवर बँकेच्या ताब्यातच होतं घर, म्हणजे बँकेला भाडं देऊन जगल्यासारखंच की. नेमके ते हमे संपले, घर आपल्या मालकीचं झालं न् बायकोनं कारभार आटोपला. लेखकाला त्या गोष्टीचं दुःख होत राहिलं.

(एक लेखक खर्च झाला/ राजन खान)

‘एक लेखक खर्च झाला’ ही पात्रमुखी निवेदन असलेली कादंबरी आहे. निवेदनाची भाषा ही लेखक राजन खान यांची भाषा आहे असे म्हणता येणार नाही. पात्रमुखी निवेदन (या कादंबरीतील मुख्य पात्र ‘लेखक’च आहे) असल्यामुळे कादंबरीच्या भाषेवर लेखकाचा ठसा उमटत नाही. किंवा या कादंबरीतील प्रमुख पात्र लेखक असल्यामुळे हे दस्तुरखुद्द लेखकाचेच आत्मवृत्त आहे असे म्हणता येत नाही. कादंबरीचे निवेदन पात्रमुखी असो अथवा नसो, तिच्यात पात्रांचे संवाद कमी असोत अथवा नसोत; कादंबरीमध्ये एकात्म अशी विशिष्ट शैलीनेयुक्त अशी भाषा सर्वत्र आढळणे कठीण असते. कादंबरीत नागर बोली, ग्रामीण बोली, व्यवसायपरत्वे वापरात असणाऱ्या वेगवेगळ्या बोली,

वयोमानपरत्वे आणि सामाजिक संस्थांतील बदलत्या स्थानसापेक्षतेनुसार बदलत जाणाऱ्या बोली या सर्वांचा समावेश होऊ शकतो. इतकेच नव्हे तर पत्रे, तारा, पत्ते, दूरध्वनीवरील संभाषण, वृत्तपत्रातील बातम्या यांसारख्या अनेक गोष्टी कादंबरीत प्रवेश करू शकतात. आता हे दुसरे उदाहरण अभ्यासा-

आज सकाळच्या सत्रात ढगेबाईंनी पुस्तक वाचायला दिले. पुस्तकाचे नाव आहे, 'डायरी ऑफ अँन फ्रँक'. मला ते पुस्तक आवडले. मी पण रोज रोजनिशी लिहायचे ठरविले आहे. माझ्या रोजनिशीचे नाव मी 'सुबी' ठेवणार आहे. ही सुबी कोण ते मी उद्या लिहीन. अकरा वाजता बल्ब चालू ठेवला तर भाऊ रागवतात.

१.

प्रिय सुबी,

तुझी ओळख तुला कशी करून द्यायची? तू माझी मागच्या वर्षाची जीवाची मैत्रीण आहेस. उन्हाळ्याच्या सुद्धीत समोरच्या घरात तू भाड्याने राहायला आलीस. तुझी आई नर्स होती, तुझी बहीण नर्स होती व तुलाही मोठेपणी नर्स व्हायचे आहे. तुम्ही घरात मद्रासी भाषा बोलतात. आम्ही ज्याला अंडागुंडू बोलतो. आपण दोघी बिल्डिंगच्या मागे भांडे-भांडे खेळायचो. रोज तांदूळ-डाळीची खिचडी बनवायचो. या वर्षी तू दुसऱ्या ठिकाणी राहायला गेली आहेस. मला तुझी खूप आठवण येते. म्हणून मी या रोजनिशीचे नाव सुबी ठेवले आहे.

आता आमचे घर कुठे आहे ते सांगते. मी सोटेनगर, बिल्डिंग नं. १०, कुर्ला(पूर्व), बॉम्बे येथे राहते. माझे पूर्ण नाव उल्का बाबाराव चाळके असून मी माझ्या आईच्या वडिलांच्या घरी राहते. आम्ही आजोबांना भाऊ म्हणतो व आजीला आजी म्हणतो. माझ्या आईचे नाव वैजयंता बाबाराव चाळके आहे. मी रागात असेल तर तिला मम्मी म्हणते व लाडात असेल तर मये म्हणते. मये मला लाडात असेल तर गुड्डी व रागात असेल तर उल्के म्हणते. आमच्या घरात दोन मामा, दोन मामी व १२ कोंबड्या आहेत. मामांच्या मुलांची नावे अनुक्रमाने खालीलप्रमाणे आहेत: १) माया, २) सुशील ३) केदार ४) मंदार. छोट्या मामाचा मुलगा मंदार मला आवडत नाही. कारण तो कॅरम खेळताना सारख्या कवड्या लपवतो. त्याने खोडी काढली तरी छोटा मामा माझेच केस ओढतो. आमच्या घरात मला राजा कोंबडा आवडतो. कारण तो रोज सकाळी मला अभ्यासाला उठवतो. रोज सकाळी सात वाजता मी शाळेत जाते. माझ्या शाळेचे नाव 'महानगरपालिका शाळा नं. २' आहे. मी इयत्ता ६ वी तुकडी अमध्ये शिकते.

तुझी उल्का

दिनांक १९ ऑगस्ट १९८६

२.

प्रिय सुबी

आज मी तुला खूप खुशीची गोष्ट सांगणार. तू राहात होती तिथे राहण्यास एक नवीन मुलगी आली आहे. तिचे नाव मीरा आहे. मीरा आणि मी एकाच दिवसात सख्या मैत्रिणी झालो आहोत. मीराने तिच्या दोन पेन्सिली मला घेऊन टाकायला दिल्यात. ती स्टेशनपलीकडच्या इंग्रजी शाळेत शिकते आणि तिची सगळी पुस्तके इंग्रजीत आहेत. तिला शाळेत जायला मोठी लाल रंगाची बस येते. तिच्याकडे शाळेचा इस्त्री केलेला ड्रेस आहे. मीराने मला आई शपथ दिली आहे की ती मला कधीही सोडून जाणार नाही. तिच्या पप्पांनी तुमचे घर विकत घेतले आहे आणि ती रोज माझ्याबरोबर भांडे-भांडे खेळणार आहे.

३.

प्रिय सुबी

आज मी किती दुःखी आहे. वार्षिकचा रिझल्ट आला. माझा नंबर तिसरा. माझा कधी पण दुसरा नंबर येत नाही. पहिला येतो. चिटिंग ढबेबाईंनी केली. धड्याबोहरची प्रश्न पेपरात घातली. त्यांच्या क्लासच्या सुलक्षणाला सगळे मार्क मिळाले. बाई दुष्ट आहेत, दुष्ट आहेत.

मी आता ५० गुणांचा पेपर काढते. ढगेबाईंना सोडवायला देते. त्या नापास होतील. त्यांना शून्य मार्क मिळतील.

उल्काचा पेपर

- प्र. १) रिकाम्या जागी कंसातील योग्य शब्द भरा.
- १) भाऊ शिंदे घरी रोज असतात.
(रागावलेले/ चिडलेले/ हसलेले/ झोपलेले)
- २) कु. उल्का बा. चाळके हिला..... रंग आवडतो.
(निळा/ गुलाबी/ काळा/ हिरवा)
- ३) कु. उल्का बा. चाळके हिच्यावर प्रेम करते.
(मम्मी/ आजी/ मामी/ कुणीही नाही)
- ४) राजा कोंबडा रोज अंडी घालतो.
(१, १२, ०, २)
- ५) छोट्या मामानी चे पाच रुपये चोरले.
(मोठी मामी/मामा १/ मामा २/ भाऊ)

प्र. २) जोड्या लावा.

(अ)

माणूस

१) भाऊ

२) मम्मी

३) उल्का

४) मामी

(ब)

(आजार)

अ) खूप चपाती खाणे

ब) मूळव्याद

क) सुका खोकला

ड) अर्धे डोके सुजणे

गुण: ०/५०

शेरा: बाईनी वर्गात लक्ष द्यावे.

(निळ्या डोळ्यांची मुलगी/ शिल्पा कांबळे)

कादंबरीच्या या अंशात निवेदन प्रथमपुरुषी (पात्रमुखी) असून रोजनिशीचा आकृतिबंध वापरला आहे. कथानकाच्या गरजेनुसार इतरही काही गोष्टींचा वापर लेखिकेने केला आहे. कथेतील नायिकेची तिच्या शिक्षिकेविषयीची भावना अधिक ठळक करण्यासाठी प्रश्नपत्रिका आणि मिळालेले गुण यांचा वापर केला आहे. 'बाईनी वर्गात लक्ष द्यावे' हा या नायिकेने स्वतःच दिलेला शेरा, शिक्षिका पक्षपातीपणा करतात हे सूचित करण्यासाठीच आहे हे लक्षात येईल. अशाप्रकारे कादंबरी भाषेच्या अनेकविधतेला खुलेपणाने सामोरी जाते.

मराठीत सावित्री (पु. शि. रेगे), मीतू (फ. म. शहाजिंदे) अशा काही कादंबऱ्या पत्ररूप आहेत. हरिश्चंद्र थोरात म्हणतात त्याप्रमाणे पत्रलेखन हा 'संवादात्मकते' च्या संदर्भात अत्यंत वैशिष्ट्यपूर्ण लेखनप्रकार आहे. पत्रलेखकाला, ज्याला उद्देशून पत्र लिहिले जात आहे त्या व्यक्तीच्या संभाषिताची उत्कट जाणीव असते. पत्रातील प्रत्येक अक्षर ती व्यक्ती काय म्हणेल याचा अगोदरच विचार करून लिहिले जाते. ती व्यक्ती कोणते प्रश्न उपस्थित करील, आपण मांडत असलेल्या गोष्टींवर कोणते आक्षेप घेईल, याबद्दल पत्रलेखक जागरूक असतो. ती व्यक्ती प्रत्यक्षात समोर नसली, तरी अशाप्रकारे अप्रत्यक्षपणे तीही पत्र लेखनात सामील झालेली असते.

आतापर्यंतच्या विवेचनावरून कादंबरी हा साहित्यप्रकार भाषेवर प्रभुत्व मिळवणारा साहित्यप्रकार नसून, भाषेला 'मुक्त' करणारा साहित्यप्रकार आहे असे का म्हटले जाते हे आपल्या लक्षात आले असेल. भाषेची मोडतोड करणारे हे आणखीन एक उदाहरण बघा.

भूमितीच्या पुस्तकाची ब्याट करून उगगचा ब्वाल खेळीत तोंडानं एकसारखं प्रमेय घोकीत असलेल्या बट्याला मी तिच्याबद्दल सांगलालतो. पण त्येचं ध्यान नव्हतं. कडूनं उगच्या उगं क्रिकेट खेळायचं सोडलाय. सारखं पुस्तक घेयुन राहतोय माजी धाव्ही, माझा धाव्हीचा अभ्यास

असं म्हणीत. मी येवढ मनापासून माझ्या प्रेमाचं सांगलालाव तर होन प्रमेयात गुंग. मी चक्क उठलो अन एकलाच निघालो तिचा इचार करीत.

“मी” माझ्यासाठी हाय असं ठरिवल्यावर ‘ती’ समद्या क्लासात, देशात, जगात, एक नंबर झाली. आता माझ्या संपूर्ण हिदयात फक्त तिनं राहूलालीय बाकी डावी उजवी जवनिका एकदम खाली.

आता मला एकच काम- दिवान्यासारका कोपरा धरायचा अन टक लावून फक्त ‘तिला’ बघत बसायचं. भिडली एखाद बारीला ‘नजर’ कि आत बाहेर कसं- कसंच व्हायचं. नजरेला नजर आधी आधी एकशीडेन्टशे मिळायची. आता मी बघलालोय तीपण माझ्याकडे चोरून चोरून बघायची. हासनीं, खुसखुसनी, बघना बघनीचा खेळ आता वर्गात साऱ्या रंगत होता. पिरेड भुरम्मन उडायचा. टायटन असूनबी नंतरचा मसऱ्या टायम काई सरता म्हणून नाही सरायचा. रस्त्यात चलताना....वर्गात बसताना..... तिची दोस्तीनिशी चर्चा लय लय चलायची. मला उगुच्छ वाटायचं ती मझ्याचबद्दल बोलायची. आखिर एक दिन माझ्या सायकलवर तिचं नाव माझ्या नावाशी ‘मी’ रेडियमनं जोडलं. अन आत्तापरेंत जे होतं प्रेमाच्या शिशीत झाकून मीच ठळमऱ्या फोडलं. आता दिवसा सुर्व्याच्या अन रात्री रेडियमच्या लायटीत माझं प्रेम लक लक लकाकायचं. ‘सिर्फ तुम’ च्या संजय कपूरचं प्रेम भी माझ्यापुढं झक्कच मारायचं. बघना बघनीचा मामला आता मला बोलायपरेंत आणायचा होता. खरंतर विषय मिंटाचाच पण का कुणास ठाऊक जनम मरणापेक्षाय मोठा वाटाय लागायचा. रोजमरा कि जिन्दगी में मधेच टेष्ट, मधेच रेकॉर्ड बुक, मधेच प्रॅक्टिकलच्या सराव परीक्षेचं भूत डोकवा डोकवी करलालतं. मोसम परीक्षाना असूनदिखील मुकेश और कुमार सानू कि आवाजमेंच माझं दिल रमलालतं. आता माझं लव्ह मला दिवसरात येडं करूलागतं. उगंच बसल्याजागी मला मारल्यावानी रडवूलालतं.

प्रेमाचा गुलाबी कलर पैल्या पाचात असलेल्या माझ्या नावाला लाल करून गेला. बॉटनी अन केमेस्ट्रीच्या ग्रुपिंगची पार वाट लावून दिलता. दारी टिंगलीचा. घरी टेन्शनचा विषय आता मी झाल्लो. दोस्तायच्या मते बी झालो इंजीनेर तरच ती होईन माजी बायको.

सराव झालती त्यात बेक्कार लागलती. बोर्डचिला फकस्त २ महिने राह्यलते बाकी. तय केलं, गेलो एकटाच. बोलायला थांबलो तिच्या गल्लीच्या दाराशी. ती आली. मला पाहिली अन कोणी नाही असला कड घेऊन थांबली. माहित नाही कोणता गोंद जिमनीवर सांडलता. इच्छा असून दिककील पाय उचलत म्हणून नव्हता. आवाजाला कुणीतरी पोटातून वढून धरलं जून त्यामुळं तोही बिचारा निघलानी. फोटुच्या क्लिकीत बांधल्यावानी माजं प्रेम जागच्या जागी आंतर घीऊन थांबलं.

थांबलेली ती गेली पुढं. पण तिचं हाय आपल्यावर असं तिला नं इचारताच मी मजमज्या मनाशी मानलं. आता प्रेमाची जबाबदारी मोठी होती. २ महिने फक्त परीक्षा म्हणजे अभ्यासाची घाशी केली तेवढी कमी होती. घरी आलाव. अभ्यासाला लागलाव. इंजीनेर हुन तिच्याशीच लगीन करीन असं मनातल्या मनात ठरवून पन्नासदा हसलालाव.

(बारकुल्या बारकुल्या ष्टोऱ्या/ प्रसाद कुमठेकर)

‘बारकुल्या बारकुल्या ष्टोऱ्या’ ही प्रसाद कुमठेकर यांची खास मराठवाडी बोलीतील नव्या रचनाबंधाची मांडामांड करणारी कादंबरी आहे. गोष्ट सांगण्यातील कथन हा या कादंबरीचा मुख्य कणा आहे. आगळ्यावेगळ्या कथनतंत्रामुळे आशयाची बहुविध परिमाणे धुंडाळणारी ही कादंबरी आहे. आता आशयाला तीव्र उपरोधाच्या आणि पातळीवर मांडणाऱ्या आणि वऱ्हाडी बोलीची ताकद पुरेपूर ओळखणाऱ्या ‘मेड इन इंडिया’ या कादंबरीतील हा अंश पहा.

पुढे बसलो त घुरजळ, मांगे बसलो त उलाय अन मंघात बसलो त बैलवुजाळ; असा हा माहोल. अख्खी जिंदगी अथूनतथून मीजमाशी पळ्ल्यावानी! माही अन ह्या गावचाही. मी सरपंच्य ह्या गावचा. गरसोई खुर्दचा लोकनियुक्त सरपंच्य. तांबेरा पळेल लोकाईनं निवळून देयेल सरपंच्य!

गरसोई खुर्दच्या ग्रामपंचायतीत साताठ महान्याआगुदर माह्या बुढ्याच्या नावाची पाटी निरा दिम्माखात लटकत होती. बुढा म्हन्जे आमचे डॅडी. तात. मी पोटात असन-नसनही, पन त्याही आंधीपासून बुढ्याले हे ‘सरपंच्य’ नामक संतती होयेल. मी ह्या ‘सरपंचाच्याच’ पाठीवर झालो असं म्हटलं खिनभर त विघळनार नाही. ग्रामपंचायतीतली हे पाटी म्हन्जे माह्या बुढ्याचा भंवरपट्टा होता.... त्याही आंधी बुढ्याच्या बुढ्याचा.... यकंदरीत कईक सालापासून आमच्या घरान्याचीच पताका अख्ख्या गावावर फळफळत होती. कईक सालापासून.....पन आता ते पाटी गेली. माह्या नावाची लागली. सनान. झ्यकपक.

श्री. पंजाबराव साहेबराव गरसोळीकर पाटील

बी. ए.

सरपंच, ग्रामपंचायत- गरसोळी खुर्द.

....माह्यावाद अशी पाटी माह्या लाहान भॉची-केदारची-लागीन अन त्याच्यावाद माह्या पोराची! आता तुमी म्हन्सान की हे असं कसं? त हे काही नवाईची दिवाई नाही. आपल्या अथुल्ली शिस्टिमच तशी आहे. त्याने कोन काय करीन?

पयल्यांदा बुढ्यानं जवा माह्याजवळ गोष्ट काढली तवा त मले उभं राहात इतला काही इंटेरेस नव्हता. पण बुढ्यानं आपलं सगळं सामर्थ्य अन अनुभव इस्तेमाल करून मले पटोलं.

ते हिरभवले पुसातले दिवस होते. येके सकाळी मी आमच्या मयातल्या ऐसपैस विहिरीतल्या अथांग निळ्या पान्यात दमछाक होयेलोग पोहून वर हौदात येऊन बसलो होतो अन पंपाच्या जलप्रपातात आंगाले साबन लावताखेपी लाईफबॉय ज्यांचे घरी.... ऐसे गीत गुनगुनत होतो. मस्त उबदार ऊन अवघ्या चराचरावर पहुळलं होतं. दूर अंतरावर कुपापल्याड मिर्चीच्या डुंग्यात रोजंदार बाया मिर्च्या तोळत होत्या. त्याईच्या गावगप्पाईचे अस्पष्ट आवाज, विद्युत-पंपाची अविरत घुरघुर, हौदात पळणारे विहिरीतल्या पान्याचे धबाधब झोत अन माह्या भैतान्या गुनगुनन्याशी जुगलबंदी करनारे आमच्या ग्रामपंचायतीच्या रेडियोतून आलेले..... वर ढगाला लागली कळ.... ऐसे ध्वनीमिक्शर आसमंतात येकमेकाईवर कुरघोळी करत होते. विशेषतः रेडियोतला दादा कोंडके वाऱ्याच्या थरथरत्या झोताबरहुकूम कधी धुसर त कधी सिनेमास्कोप होत या सगळ्या आवाजांचे घमासान नेतृत्व करत होता. साबन लावता लावता हातातला चोपळाचटक लाईफबॉय सटालकन सुटकला अन तुफान स्पीळनं धारीसंग वाहात जाऊन हौदाच्या भोकातून पल्याळ दांडात भळालकन पळला. साबनाचा अवतार मेंडेटरी ओव्हर्स खलास होत आल्यागत पापळचिष्टी झाल्यामुळे म्या त्याच्यावर उदक सोळलं. त्यामुळे दांडात पळेल तो तुकळा पान्याच्या घारीत पटकन गायप झाला. म्याही मग सनबाथचा धी येन्ड केला. म्हणजे जागीच उभं राहून हौदावर येथेल गुलमोहराच्या डांगीवरला टावेल वोढला अन तत्परतेनं कमरीले गुंडायला.

तेवढ्यात ग्रामपंचायतीच्या रेडियोतून लता मंगेशकर अन मयाचं फाटक उघळून तीर्थरूप माह्याच हिंदानानं या लागले. (म्या मनात म्हतलं हुत्तिच्या मायले!) बुढा डायरेक माह्याचजवळ आला. तेदलोक म्या पॅन्टमेंट घालून मनिला इनगिन केला होता. साहेबराव पाटील निरा माह्या नजदिक आले अन शिकार केल्यावर शिकारी फोटो काढासाठी ज्या पोजमध्ये मृत शिकारीवर पाय देऊन अन हाती बंदूक घेऊन उभा राह्यते, डिझो त्याच स्टार्डिलित हौदाच्या मुंडालीवर पाय देऊन उभे राह्यले. बंदूकीच्याऐवजी त्याईच्या हाती रम्पम तैलिक काळी होती इतलाच काय तो बदल. (अन शिकार मी होतो हे मले बास्ता ध्यानात आलं.)

गार्ड घेतल्यावर बॅटस्मन्न फिल्डिंगचा मुआईना करावा तसा हौदावर पाय रोवून त्याईनं भवतालचा परिसर न्याहाळला अन वारंवार तत्सम न्याहाळत त्याईनं हायफाय साऊंड शिस्टीममध्ये बोल्नं सुरू केलं.

पंज्याब. याखेपी तुलेच उभा कराचा इच्यार हाय आम्हा. वास्ता सरपंच्यबी तूच होशीन. गाव चालोशीन. चारचौघात, सोयऱ्याधायऱ्यात, समाजात नाव हुईन. क्रेडीट वाढीन..... सांग आता, माह्या मनीमान्शी असं हाये. एक तुह्या काय अंदाज?

यावर, जांभूळपिकल्या झाडाखाली ढोल कुनाचा वाजजीSSS ढोल कुनाचा वाजजी.... ऐसे थरारऐकने थांबवून मी अटकत अटकत उत्तरलो, हैट बुवा.... आपुन काही उभं राहत नाही. मला तसा वैयक्तिक रसही नाही या बोगसबाजीत इलेक्शनबाजीत. एका उदात्त, देदीप्यमान कल्पनेचं आपन केलेलं एक सर्वोत्कृष्ट विडंबन. जगात तोड नसेल या विडंबनाला. या निवडणुकीसारख्या

मुजोर-लोलूप प्रकारात म्हणून मला रस नाही. शिवाय माझेच माह्याजवळ अनेक प्रश्न आहेत.... त्यात आन्खी ह्या गावकीच्या समस्यांची भर कशाला?... नकोच ते!.....

असंच, थोळाफार इकळलातिकळला बदल करून म्या माह्यापरीनं बुढ्याले लय पटोलं. मले वाटलं. आपन बऱ्यापैकी स्टँडर भाशेत बुढ्याले आपली भूमिका समजावून सांगतली. चर्चेची जर आता दुसरी फेरी झालीच तर जय आप्लाच होईल अशी मले शंभरटक्के गॅंटी वाटाले लागली होती.

पन तसं काही झालं नाही. चेतनच्या आखरी बॉलवर मियांदादनं रपसप छक्का मारल्यागत झालं. माह्यां सगळं बोल्न बुढ्यानं फुलटाससारखं वोपल अन सामना खिशात टाकला. काऊन की हो-नाही, हो-नाही असं कर्ता कर्ता आखरीले म्या बुटाले अत्तर लावलं.... लावा लागलं. काऊन त बुढा म्हने, नाही कोन्तीतं इतलीतं गोष्ट आईक भाही. की जवा पाहाव तवा आपल्याच मतानं बंडी हकालतं. लेका आमी जलम देल्ला तुले. त तू जिंदगीत येक त बानी खरी कर माही. आता तो केदार पळ्ला वर्शाचा.... नाहीतं तुह्या इतल्या मिंता केल्याही नस्त्या म्या. सायाचे जितले म्हणून सरकेल अस्तात, ते सबन कानी पाटलाईच्याच खान्दानीत भर्ती होतात.... येक सुतावर सापळीन त मले म्हना.... हैट इचिबहिन!

(मेड इन इंडिया/ पुरुषोत्तम बोरकर)

भाषा हा कादंबरीच्या संरचनेचा आणि पर्यायाने रूपबंधाचा सर्वात महत्वाचा आणि वैशिष्ट्यपूर्ण घटक आहे. स्वातंत्र्यपूर्ण मराठी कादंबरी प्रमाणभाषेच्या व खास साहित्यिक भाषाशैलीच्या परिघात वावरत होती. पण स्वातंत्र्योत्तर कालखंडात विविध बोलींचा वापर कादंबरीच्या निवेदनासाठी होऊ लागला. 'मेड इन इंडिया' या कादंबरीत पुरुषोत्तम बोरकर यांनी वऱ्हाडी भाषेचा केलेला वापर लक्षणीय असा आहे.

शेवटी निष्कर्ष असा की कथा, निवेदन आणि भाषा या तिन्ही पातळ्या कादंबरीच्या रूपबंधाला मूर्त करत असतात. या तिन्ही पातळ्यांच्या परस्परसंबंधातून कादंबरीतील कालावकाशाची संरचना मूर्त होत असते.

२.३.५ कथा-दीर्घकथा-लघुकादंबरी-कादंबरी: तुलनात्मक विचार

कथा, दीर्घकथा आणि लघुकादंबरी हे उघडपणे कादंबरीच्या जवळपास वावरणारे कथनात्मक साहित्यप्रकार आहेत. कादंबरीचे प्रत्येक प्रकरण स्वतंत्रपणे पाहिल्यास एकेक कथाही असू शकते. पात्रे आणि भौगोलिक प्रदेश यांच्यातील समान सूत्रांच्या आधारावर अनेक कथा एकाच कादंबरीत शिरकाव करू शकतात. अशाप्रकारचा कथासंच व्यक्तिकेंद्रित अनुभवांचा आवाका विस्तारू शकतो, त्याबरोबरच कादंबरीला अभिप्रेत असलेल्या समग्रतेकडे सरकू लागतो.

भालचंद्र नेमाडे कथा या प्रकाराला कादंबरीच्या तुलनेत दुय्यम दर्जाचा साहित्यप्रकार मानतात. 'टीकास्वयंवर' या ग्रंथात याविषयी त्यांनी मांडणी करताना म्हटले आहे- 'लघुकथा हा कमी लांबीचा, चिंचोळा भाषिक अवकाश पुरवणारा, एकसुरी आशयसूत्रातून स्थलकालाचे संकुचित, म्हणून तीव्र,

संवेदन देणारा प्रकार आहे. दीर्घकथेत लांबी वाढते, अवकाश वाढतो तरी आशयसूत्र एकसूरीच राहते. लघुकथा व दीर्घकथा ह्या दोन्हीवर लांबीच्या कमाल मर्यादा आहेत. लघुकादंबरीत वरील दोन्हीपेक्षा अवकाशाचा तर विस्तार असतोच पण आशयसूत्राचे पदर वाढतात. त्यामुळे स्थळकाळच्या मीति वाढतात. कादंबरीत ह्या प्रमाणात आशयसूत्रे व त्यांचे पदर अनेक असतात, ह्यामुळे अवकाश प्रदीर्घ व विस्तृत होतो. लघुकथा-दीर्घकथा यांच्या उलट कादंबरीवर लांबीच्या किमान मर्यादा असतात. व्यामिश्र आशयसूत्रांमुळे हा अवकाश स्थळ व काळ यांना व्यापून ह्यापलीकडचे तिचा अवकाश कितीही मोठा असू शकतो.' कथेसाठी फक्त काही पृष्ठांचाच छोटा भाषिक अवकाश उपलब्ध असतो. छोटेपणामुळे अतिशयोक्तीकडे कल वाढतो. लेखनासाठी चटपटीतपणा एक गुण होऊन बसतो असेही नेमाडे यांनी निरीक्षण नोंदविले आहे. मात्र एकाग्रता आणि उत्कटता हा कथेचा खास गुणधर्म मानून सुधा जोशी 'कादंबरीला साधणार नाही असा एकाग्र व उत्कट परिणाम करून कथा वेगळ्या जातीचे कलात्मक श्रेय मिळवते' असा मुद्दा मांडतात. त्या मितव्यय, संक्षेपशीलता, संपृक्तता, काटेकोर नेमकेपणा तसेच सूक्ष्मदर्शित्व ही कथेच्या कलातंत्राची खास वैशिष्ट्ये मानतात. कादंबरीसारख्या दीर्घ साहित्यप्रकाराला साधता येणार नाही अशी कलात्मक संघटना व जीवनदर्शन कथा साधत असते, यात तिच्या अस्तित्वाची सार्थकता आहे. एकेका कथेची जीवनदर्शनाची क्षमता तिच्या स्फुट स्वरूपामुळे विशिष्ट कक्षेतली असली तरी एखाद्या लेखकाचे एकूण कथासाहित्य एकत्रितपणे विचारात घेतले तर त्यातून एक व्यापक, अनेकपरिणात्मक जीवनदर्शन घडू शकते याची साक्ष प्रगल्भ, कलापूर्ण कथालेखनातून (उदाहरणार्थ, अँटन चेकॉव्ह, जी. ए. कुलकर्णी प्रभृती कथाकार) निश्चितच मिळते हा एक सुधा जोशींनी महत्वाचा मुद्दा अधोरेखित केला आहे. यांतून त्यांनी कथेला गौण, दुय्यम साहित्यप्रकार मानणे हे अप्रस्तुत आहे असे स्पष्ट केले आहे.

हाच मुद्दा पुढे नेताना कमल देसाई म्हणतात, 'कोणताही एखादा वाङ्मयप्रकार केवळ प्रदीर्घ असल्याने स्वभावतःच श्रेष्ठ किंवा क्षुद्र नसतो. वाङ्मयप्रकार लवचिक असतात, परंतु स्वतः निर्जीव नसतात. त्यांच्यात सुप्त रूपाने शक्तिकेंद्रे असतात, पण ती स्वतः कार्यरूप नसतात. लेखक आणि वाङ्मयप्रकार यांच्या संयोगातून तो वाङ्मयप्रकार कार्यप्रवण होतो, आणि फुलतो. लेखक नसेल तर वाङ्मयप्रकार रिक्त आहे. वाङ्मयप्रकारांचा स्वभाव ओळखून त्यांचा उपयोग करणारा कलावंत नसेल तर ती क्षमता असूनही वाङ्मयप्रकार आपले रूप हरवून बसेल. वाङ्मयप्रकाराची बलस्थाने हेरून लेखक त्या बलस्थानांना योग्य प्रकारे राबवतो, हे लेखकाचे कौशल्य. लेखक आणि वाङ्मयप्रकार असा परस्पर विचार आवश्यक असतो, तिथे तुलना अप्रस्तुत ठरते, साहित्यप्रकारांत मूल्यात्मक श्रेणिव्यवस्था निर्माण करण्यापेक्षा वर्णनात्मक निकष वापरून त्यांच्यातील साम्यभेदात्मक नाती तपासणे, ही मिलिंद मालशे यांनी मांडलेली भूमिकाच आधुनिक समीक्षेत अधिक मान्यता पावली आहे.

कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या चारही साहित्यप्रकारांची बलस्थाने वेगळी आहेत. त्याबरोबरच यातील कोणत्याच साहित्यप्रकाराला गौण ठरवता येत नाही. त्यामुळे हे चारही साहित्यप्रकार स्वतंत्र, विकसनशील प्रकार आहेत हे स्पष्टपणे लक्षात घेतले पाहिजे.

२.४ सारांश

कथात्म गद्य साहित्यात कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी यांचा समावेश होतो. या चारही साहित्यप्रकारांत आकार व प्रकारभेद असला तरी कथानक, पात्र, वातावरण, निवेदन इत्यादी मूलघटक सर्वठिकाणी सारखेच बघायला मिळतात. कथात्म साहित्यात घटनांचे कथन केले जात असल्याने प्रकट होणारा अनुभव एकप्रकारे 'घडून गेलेला' असतो. म्हणूनच या चारही कथात्मक साहित्यप्रकारांतील काळ हा 'भूतकाळ' असल्याचे दिसून येते. कथात्मक साहित्याची संहिता निवेदनाच्या माध्यमातून घडत असते. लुडविग् विट्गिन्स्टाइन या तत्त्वज्ञाने साहित्यप्रकारांच्या बाबतीत कुलसाम्याचे प्रतिमान जोडले आहे. कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी, कादंबरी हे एकाच कुलसाम्यातील प्रकार आहेत. हे सर्व निवेदनप्रधान प्रकार आहेत. त्यामुळे त्यांच्यात सांगण्याजोगा मजकूर भरपूर असतो. हा मजकूर म्हणजेच कथानक. कथानकात घटना, प्रसंग, पात्रे, निवेदनपद्धती अशा गोष्टींचा समावेश होतो. कथानकात हे सारे घटक एकजिनसीपणाने येत असल्यामुळे कथानक एकात्म होते.

कथा या साहित्यप्रकारात रचनेचे आणि अनुभवाचे एककेंद्रित्व बघायला मिळते. वाङ्मयीन कालप्रवाहात कथेच्या आकृतिबंधाचे रूप सतत बदलत गेले आहे. आज बघायला मिळणाऱ्या कथेचे प्रयोजन रंजन अथवा प्रबोधन यापेक्षा वेगळे आहे. अलीकडील कथेच्या रचनेच्या स्वरूपावरून रूपककथा, लघुकथा, मालिकाकथा, साखळीकथा, भयकथा इ. आणि अनुभवाच्या अंगाने ऐतिहासिक, पौराणिक, सामाजिक, ग्रामीण, दलित, विज्ञान, फॅटसी इत्यादी उपप्रकार आढळतात. अर्थातच हे सर्व अभ्यासाच्या सोयीसाठीच आहेत. अनेक लेखकांनी लोककथेच्या आकृतिबंधाला समोर ठेवून आपल्या आधुनिक कथेत अनेक प्रयोग केले आहेत. कथेमध्ये जे मावणार नाही किंवा सांगता येणार नाही अशाप्रकारचे आशयद्रव्य दीर्घकथेतून मांडले जाते. तर लघुकादंबरीत कथा आणि दीर्घकथेपेक्षा अवकाशाची व्याप्ती अधिक असते. लघुकादंबरीत व्यक्तिगत आणि सामाजिक जीवनाच्या सीमारेषेवरील व्यक्तिकेंद्री अनुभवांचे कादंबरीच्या तंत्राने लेखनरूप बघायला मिळते. लघुकादंबरीचे उद्दिष्टच मर्यादित असल्याने आपल्या विस्ताराच्या मर्यादांची जाणीव तिला सुरुवातीपासूनच असते. तर जीवनविषयक दृष्टिकोणातील सूक्ष्मातिसूक्ष्म बदल टिपण्याची आणि आपल्या विशाल भाषिक अवकाशातून प्रकट करण्याची कुवत कादंबरी या साहित्यप्रकारामध्ये आहे. एखाद्या पात्राचा अथवा प्रवृत्तीचा संपूर्ण जीवनप्रवास कादंबरीच्या विस्तृत आणि व्यापक चित्रफलकात मांडणे शक्य असते. कथा एककेंद्री तर कादंबरी अनेककेंद्री असते. विविध प्रकारच्या भाषांचे उपयोग कादंबरी आपल्या भाषिक अवकाशात सामावून घेत असते. कादंबरीमध्ये एकात्म अशी विशिष्ट शैलीनेयुक्त अशी भाषा सर्वत्र आढळणे कठीण असते. म्हणून कादंबरी या साहित्यप्रकाराला भाषेवर प्रभुत्व मिळवणारा साहित्यप्रकार नव्हे तर भाषेला 'मुक्त' करणारा साहित्यप्रकार आहे असे म्हटले जाते. कथा, दीर्घकथा, लघुकादंबरी आणि कादंबरी या चारही साहित्यप्रकारांची स्वतःची काही बलस्थाने व मर्यादा आहेत. म्हणूनच या चारही साहित्यप्रकारांतील कोणत्याच साहित्यप्रकाराला गौण ठरवता येत नाही. हे चारही प्रकार स्वतंत्र आणि विकसनशील प्रकार आहेत हे नक्की.

२.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

२.५.१ एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) इंग्रजी भाषेत कथात्म साहित्यासाठी कोणती संज्ञा वापरली जाते?
- २) गूढ, भयात्मक अनुभव मांडण्यासाठी कोणता कथात्मक साहित्यप्रकार विशेष अनुकूल ठरतो?
- ३) आजच्या घडीला सर्वात जास्त लिहिला जाणारा आणि वाचला जाणारा कथात्मक साहित्यप्रकार कोणता?

उत्तरे: १) फिक्शन (Fiction) २) कथा ३) कादंबरी

२.५.२ योग्य पर्याय निवडा.

- १) लिखित स्वरूपातील गद्य कथात्म साहित्यात कथा, आख्यानकाव्य, लघुकादंबरी आणि कादंबरी यांपैकी कोणत्या प्रकाराचा समावेश करता येणार नाही?
अ) कथा ब) आख्यानकाव्य क) लघुकादंबरी ड) कादंबरी
- २) कथात्म साहित्यात कोणत्या गोष्टीला अधिक महत्व असते?
अ) घटना ब) पृष्ठसंख्या क) रंजकता ड) शीर्षक
- ३) कोणत्या साहित्यप्रकारात अवकाश प्रदीर्घ व विस्तृत असतो?
अ) कथा ब) दीर्घकथा क) लघुकादंबरी ड) कादंबरी

उत्तरे: १) आख्यानकाव्य २) घटना ३) कादंबरी

२.६ सरावासाठी प्रश्नोत्तरे

२.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्नोत्तरे

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) भालचंद्र नेमाडे यांनी कादंबरीच्या तुलनेत कोणत्या साहित्यप्रकारास दुय्यम मानले आहे?
- २) शक्य तितक्या परिणामकारक रीतीने कमीत कमी पात्रांच्या आणि प्रसंगांच्या सहाय्याने सांगितलेली एकच एक गोष्ट म्हणजे कथा अशी व्याख्या कुणी केली आहे?
- ३) कथात्म साहित्यात प्रकट होणारा काळ कोणता असतो?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

- १) एकोणिसाव्या शतकात कादंबरी हा साहित्यप्रकार आपल्याकडे कोणत्या संस्कृतीच्या प्रभावातून पुढे आला?

सत्र २ : घटक ३

लोककला-तमाशा-एकांकिका-नाटक

३.१ उद्दिष्टे

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- तमाशा, एकांकिका, नाटक व इतर लोककला प्रकार यांतील प्रायोगिकतेचे महत्त्व लक्षात येईल.
- नाटक संहिता आणि सादरीकरण या दोन्ही घटकांचा नाट्यानुभवाचा प्रभाव निर्माण होण्यासाठी कसा उपयोग होतो हे लक्षात येईल.
- नाटक व इतर कलाप्रकार रंगमंचावर येण्यासाठी लेखकाला आणि दिग्दर्शकाला कोणकोणत्या घटकांचा विचार करावा लागतो हे स्पष्ट होईल.
- लोककलाप्रकारात बीज स्वरूपात असणारे विशेष मराठी नाटकाच्या रचनेवर कसकसे परिणाम करित आले आहेत याची माहिती होईल.
- मराठी नाटकांवरील लोकाविष्काराचा प्रभाव अभ्यासता येईल.
- नाटकाच्या सादरीकरणातील तांत्रिक योजकतेचा परिचय होईल.

३.२ प्रास्ताविक

विद्यार्थी मित्रांनो, मागील प्रकरणात आपण कथात्मक साहित्यप्रकारातील कथा, कादंबरी इ. घटकांचा अभ्यास केला. प्रस्तुत प्रकरणात आपण प्रायोगिक स्वरूपाच्या साहित्यप्रकारांचा अभ्यास करणार आहोत. तमाशा, लोककला, एकांकिका व नाटक हे सादरीकरणाचे साहित्यप्रकार म्हणून विशेष लोकप्रिय आहेत. याचा परस्परांशी असणारा सहसंबंध हा अत्यंत घनिष्ट स्वरूपाचा असा आहे. हे साहित्यप्रकार आज स्वतंत्र वाङ्मय घटक म्हणून जरी अभ्यासले जात असले तरी हे प्रकार एकातून दुसरा, दुसऱ्यातून तिसरा याप्रमाणे काळानुरूप विकसित झालेले आपणाला दिसून येतात.

लोककला हा लोकसाहित्याचा आत्मा आहे. लोकसाहित्याचा अभ्यास १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात सुरू झाला. लोककला या नाट्यविधी व लोकनाट्य या दोन प्रकारात आविष्कृत होतात. यालाच प्रयोगरूप लोककला असे ही म्हणतात. गोंधळ, दशावतार, वाघ्या-मुर्ळी, इ. विधिनाट्ये आहेत; तर तमाशा, सोंगाड्या, बहुरूपी, कळसूत्री बाहुल्या इ. लोकनाट्ये आहेत. मनोरंजन करणे हा लोकनाट्याचा प्रमुख उद्देश असतो. लोककलेतून विकसित पावलेला तमाशा नंतरच्या काळात स्वतंत्र

कलाप्रकारात अस्तित्वात आला. म्हणूनच लोककला व तमाशा यातील काही घटकात साम्य आहे. या दोन्हीची काही वैशिष्ट्ये समान आहेत. परंतु अलिकडच्या या कलांचा ज्हास होत चाललेला आहे.

नाटक या वाङ्मय प्रकाराला आपणाकडे प्राचीन परंपरा आहे. लोककलेतून नाटक हा प्रकार आला. आधुनिक नाटक हा प्रकार अजून इंग्रजी कालखंडात पाश्चात्य वाङ्मयप्रकारावर आधारित आपणाकडे पुढे येत गेला. लोककला-तमाशा-नाटक-एकांकिका हे परस्परपूरक असून एकातून दुसरा घटक कालानुरूप उगम व विस्तार पावला. या घटकांचा स्वतंत्र अभ्यास करून प्रत्येक प्रकाराचे स्वरूप, विशेष व आधुनिक काळातील त्यांचे स्वरूप, त्यांचा परस्परांशी असणारा सहसंबंध, साम्यभेद आपण अभ्यासणार आहोत.

३.३ विषय विवेचन

सादरीकरणाच्या या सर्व प्रकारांवर पडणारी विविध प्रकारची बंधने किंवा मर्यादा लक्षात घेता. नाटकात संकेताना विशेष महत्त्व असल्याचे दिसते. सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे विशिष्ट चौकटीत, ठराविक वेळात प्रेक्षकांसमोर नट या माध्यमाच्या द्वारे नाटक उभे व्हायचे असल्यामुळे नाटकात वास्तवनिर्मितीच्या आग्रहाला स्थान नसते. नाटक हे एक प्रकारच्या स्वीकृताभासावर 'मेक बिलिव्ह' वर आधारलेले असते. अशा स्वीकृताभासाला अनुरूप असे वातावरण निर्माण करणे हे नाटककाराचे काम असते. वेगवेगळ्या काळांतील नाटककारांनी या कार्यासाठी कधी सर्वसामान्य, कधी पूर्णतः भिन्न स्वरूपाच्या संकेताचा उपयोग केला. वृंद, विष्कंमक, काव्यात्म संवाद, स्वगत, जनान्तिक, प्रतीक, अदृश्य, भिंत किंवा भिती, स्थलांतर व कालांतर या प्रकारच्या या नाटकांच्या संकेतांचा नाटककारांनी केलेला दिसतो. रंगभूमीच्या विविध घटकांचे भान ठेवून नाट्यलेखन करावे लागत असल्यामुळे नाटकात रचनेचे महत्त्व अधिक आहे.

अन्य काही वाङ्मयप्रकारांप्रमाणे कथानक, पात्र आणि विचारवस्तू किंवा अनुभव हीच नाटकाची मूलद्रव्ये असून त्यांतून नाटकाचे रूप सिद्ध होते. पण कथा, कादंबरी किंवा निवेदनात्मक काव्यात त्यांचा विकास प्रामुख्याने शब्द या माध्यमातून निवेदन वर्णन किंवा भाष्य या अंगाने होतो, तर नाटकात त्यांचा विकास प्रामुख्याने कृतीला अवसर देणाऱ्या संवाद या माध्यमाच्या द्वारे होत असतो. संवादाप्रमाणे संगीत (स्वरमेळ, लयबद्धता) आणि दृश्यविलास (रंगमंचाचा दृश्य भाग, नेपथ्य, प्रकार, रंगभूषा इ.) यांनाही नाटकाची माध्यमे म्हणता येईल. नाटकातील कथानक, पात्र आणि विचारवस्तू किंवा अनुभव यांची विकाससाधने म्हणून तर संवाद, संगीत, आणि दृश्यविलास यांना नाटकाचे पोत म्हणता येतील.

नाटकाच्या प्रयोगसापेक्षतेचा सर्वात मोठा परिणाम नाटकाच्या रचनेवर होतो. अंकांत, प्रवेशात केलेली विभागणी, तसेच प्रारंभ, गुंतागुंत आणि उकल या स्वरूपाची मांडणी यांना नाटकात विशेष महत्त्व असते आणि त्यामुळेच बहुधा नाटकाचे आदी, मध्य, अंत असे भाग कल्पिलेले असतात.

पहिल्या भागात विशेष करून महत्त्वाची पात्रे, त्यांचे परस्परसंबंध, पूर्वस्थिती, तसेच नाटकाचे स्थळ, काल व विषय इ. संबंधी कथानकाच्या दृष्टीने आवश्यक अशी, आवश्यक तेवढी माहिती दिली जाते. कथानकात अशा माहितीचा अंश किती असावा हे नाट्यविषय झालेल्या कथेतील नेमक्या कुठल्या भागापासून भागापासून नाटकाचा प्रारंभ केला जातो. यावर अवलंबून असतो.

नाटकातील पात्रनिर्मितीचे कार्य बिकट अशा स्वरूपाचे असते. घटनांच्या विशिष्ट मांडणीतून कथानक तयार होत असले, तरी घटनांना मूलतः कारण पात्रेच असतात. कौशल्याने गुंतलेले कथानक नाटकाची रंगत वाढवीत असले तरी नाटक चिरकाळ स्मरणात राहते ते पात्रांच्या जिवंत चित्रणामुळे. एकंदरीत नाटकात पात्राचे स्थान कोणते व ते पात्र कोणत्या प्रकारचे कार्य करते, यावर सर्व अवलंबून असते प्रमुख पात्रांच्या बाबतीत अर्थातच तपशिलाचा बारकावा अन्य पात्रांहून महत्त्वाचा असतो. स्वभावदर्शनाची चार साधने आहेत. पहिले रंगसूचना किंवा प्रस्तावना किंवा अन्य स्पष्टीकरणात्मक निवेदने वा वर्णने, दुसरे पात्राचे बोलणे, तिसरे अन्य पात्रांच्या प्रतिक्रिया, आणि चौथा (सर्वात महत्त्वाचा) पात्रांची प्रत्यक्षकृती. नाटकात पात्रांना नुसतेच गुणविशेष बहाल करून चालत नाही ते गुणविशेष कृतीतून व्यस्त व्हावे लागतात. नाटकाच्या प्रयोग प्रधानतेमुळे पात्राचे स्वभाव त्यांच्या कृती उक्तीतून सतत आणि परस्पर प्रेक्षकांना प्रतीत होणे आवश्यक असते. पात्रे जशी असतात, तशीच ती इतरांसमोर वागतात, असे नव्हे उलट, बऱ्याचदा या ना त्या कारणासाठी ती आपली वेगळीच प्रतिमा इतरांसमोर ठेवीत असतात. नाटकातील पात्रे एकाचवेळी स्वाभाविक आणि कुतूहलोत्पादक असावी लागतात. याकरिता त्यांच्या स्वभावदर्शनात माणूस म्हणून साधर्म्य आणि व्यक्ती म्हणून वैधर्म्य प्रतीत व्हावे लागते. दुसरे म्हणजे नाटकात सृष्ट त्याचप्रमाणे दृष्ट प्रवृत्तीची माणसे असतात. प्रत्यक्ष जीवनात ज्या गुणांची चहा होते, ते गुण पात्रांच्या ठिकाणी कल्पून सहानुभूती आणि ज्या गुणांचा धक्कार होतो, ते गुण पात्रांच्या ठिकाणी कल्पून तिरस्कार पैदा केला जातो.

नाट्यांअर्तगत कृतीला एकात्म रूप प्राप्त करून देणाऱ्या दृष्टीने नाटकाचा विषय किंवा विचार वस्तू विशेष महत्त्वाची असते. नाटकाचा विषय म्हणजे एकंदर कृतीतून व्यक्त होणारा अर्थ, किंवा जीवन विषयक अनुभव होय. तो विश्वात्मक तसेच अनन्यसाधारण असावा लागतो. नाटकाचा विषय नाटकाच्या रचनेत गर्भित असतो. पात्रांचे परस्परसंबंध, त्यांच्याशी निगडीत असणाऱ्या कल्पना, संघर्ष आणि त्याची परिणती यांतून तो व्यक्त होतो. जीवन जसे साधे, सरळ कधीच नव्हते ते व्यामिश्र असते. साहजिक विविध अर्थ प्रकट करण्याची क्षमता कलाकृतीत असावी लागते. कथा, पात्र आणि

विषय यांची अभिव्यक्ती बव्हंशी नाटक या वाङ्मयप्रकारात संवादातून होत असल्यामुळे संवाद हे मूलद्रव्य अर्थातच विशेष महत्वाचे ठरते.

नाटकातील संवाद अत्यंत नेटका व कमालीचा उत्कट असावा लागतो. नाटकातील संवाद हे कादंबरी व चित्रपट यांतील संवादातून अधिक आखीव, रेखीव आणि टोकदार असावे लागतात. तसेच ते काव्यात्मकही असावे लागतात. अपेक्षित भावस्थिती वातावरण निर्माण करण्याच्या दृष्टीने प्रतिमा नाद आणि लय यांचा फार उपयोग होत असतो. काव्यात्मक नाटकात यांना विशेष महत्व आहे.

नाटकाच्या संवादात सुबोधता आणि वैचित्र्य या दोन्हींचाही मिलाफ असावा लागतो. संवाद उत्तम ठरायला तो नाट्यदृष्ट्या उचित असावा लागतो व त्याचे उचितपण पात्र, प्रसंग, नाटकाचा प्रकार आणि आविष्कारशैली यावर अवलंबून असते.

प्राचीन ग्रीक व भारतीय नाट्यविमर्शकांनी संगीताचाही नाटकाचे एक मूलद्रव्य म्हणून उल्लेख केला आहे. संगीताचे प्राबल्य संगीतक किंवा संगीत नाटक यासारख्या काही प्रकारांत आढळले.

नाटकाची मूलद्रव्ये परस्परपूरक, त्याचप्रमाणे परस्परावलंबी असतात. त्यांतील कोणत्या मूलद्रव्यांचा नाटकात किती व कसा प्रभाव पडतो. यातून नाटकाचे प्रकार निर्माण होतात. असे नाटकाचे अनेक प्रकार असले तरी, सामान्यतः शोकात्मिका आणि मेलोड्रामा हे गंभीर स्वरूपाचे व सुखात्मिका आणि फार्स हे विनोदी स्वरूपाचे चित्रण करणारे प्रमुख प्रकार मानले जातात. गंभीर स्वरूपाच्या चित्रणात प्रेक्षकांचे नाट्यविषयाशी तादाम्य अभिप्रेत असते. तसेच विनोद चित्रणात प्रेक्षकांचे नाट्यविषयाबाबत ताटस्थ अभिप्रेत असते. तसेच शोकात्मिका, सुखात्मिका, मेलोड्रामा आणि फार्स यांच्या विषयांचे स्वरूप भिन्न असते. तरी त्यांच्या मांडणीत काही एक साम्य असते.

नाटक हे रंगभूमीसाठी असते व रंगभूमी ही संमिश्र कला आहे. सामान्यतः साहित्य, संगीत या श्राव्य आणि चित्र, शिल्प, नृत्य (अभिनय) या दृश्य असा विभिन्न कलांचा समूच्यातून ती या कलांचा परस्परसंबंधाच्या तसेच निर्मिती कार्याच्या स्वरूपभेदावरून ज्याला आपण 'नाटक' असे म्हणतो. त्या व्यतिरिक्त, संगीतिका, नृत्यनाट्य, लोकनाट्य असे काही अन्य नाट्यकलाप्रकार निर्माण झालेले असून त्यात साहित्येतर कलांना विशेष प्राधान्य असल्याचे दिसते. दहिकाले, रामलीला, भवाई, जत्रा, कीर्तन, लळित, तमाशे, वग, यक्षगान, कळसूत्री बाहुल्यांचे खेळ, बहुरूपी, गोंधळी इ. लोककला प्रकारांतून विविध कलाप्रकारांचा आविष्कार बघायला मिळतो.

संगीतिकेत संगीताला, नृत्यात नृत्याला प्राधान्य असते. तर कधी नसते. तर मूकनाट्यात सर्व भर अभिनयावर असतो. लोकनाट्यात अमुकच एका कलाप्रकारावर आणि त्याच्या विशेषावर भर आहे असे सांगता येत नाही, तरी तो कलाप्रकार बराचसा मुक्त व उस्फूर्त आहे, असेही म्हणता येत नाही.

नाटक हे रंगभूमीसाठी असते. आणि म्हणून नाटक स्वतंत्र व स्वावलंबी वाङ्मयप्रकार नाही. परंतु हे खरे असले तरी वाङ्मयीन महात्मता लाभलेली नाटके काही कमी नाहीत.

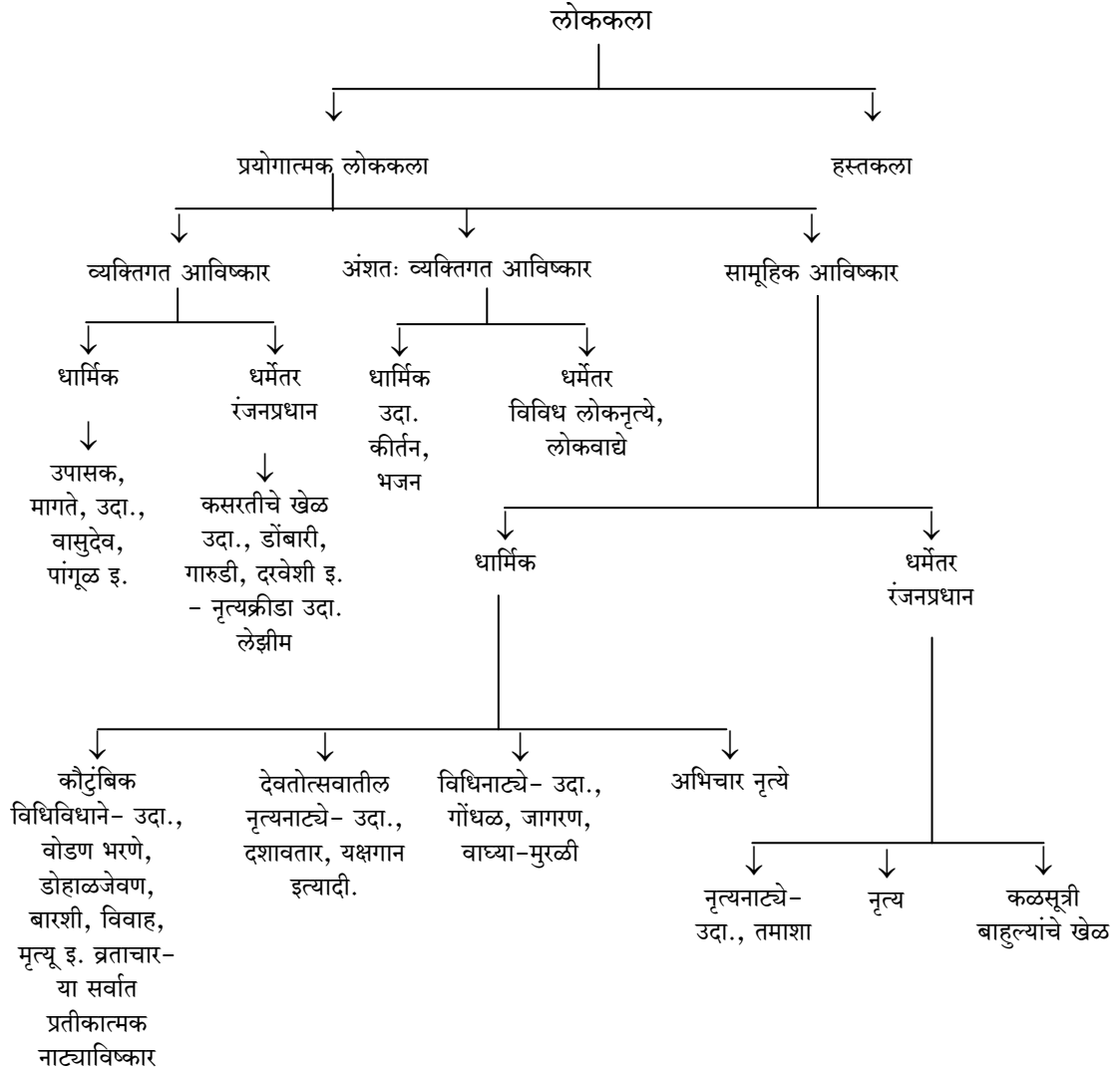
विद्यार्थीमित्रांनो, तमाशा, त्याचबरोबर वेगवेगळ्या लोककला, एकांकिका आणि नाटक या सादरीकरणाच्या वेगवेगळ्या प्रकारांचा स्वतंत्रपणे विचार आपण करणार आहोत. या अभ्यासातून नाटकाचे अन्य सादरीकरणाच्या प्रकारांपेक्षा नेमके वेगळेपण कशात आहे हे आपणांस नोंदवता येणार आहे. एक सादरीकरणाची कला या दृष्टीनेही नाटकातून भाषिक आविष्कार कसा होतो याचा अभ्यास आपणांस करता येणे शक्य होणार आहे.

३.३.१ लोककला

संस्कृती हा मानवी विकासातील अत्यंत महत्वाचा घटक आहे. मानवाने आपला विकास हा संस्कृतीकरणाच्या माध्यमातून साध्य केला आहे. याच संस्कृतीचे एक अत्यंत देखणे दालन म्हणजेच 'लोककला' होय. महाराष्ट्राच्या सांस्कृतिक विकासात या लोककलांना अनन्यसाधारण असे महत्त्व आहे. 'लोककला' हा शब्द प्रामुख्याने ग्राम संस्कृतीशी निगडित आहे. लोककला या प्रामुख्याने समाजप्रबोधनासाठी व लोकरंजनासाठी निर्माण झाल्या. मानवी जीवनाचे कलात्मक अंग व सांस्कृतिक व्यवस्थेचे प्रतीक असणाऱ्या या लोककला अत्यंत व्यापक व विस्तृत आहेत.

महाराष्ट्राला सांस्कृतिकदृष्ट्या संपन्न करणाऱ्या अनेक घटकांपैकी एक प्रमुख घटक म्हणजेच 'लोककला' होय. मराठी लोकसाहित्याचे हे एक महत्वाचे अंग आहे. लोकसाहित्याचा अभ्यास हा लोककलांशिवाय अपूरा आहे. लोककला या संस्कृती जतन करण्याचे तर काम करतातच पण त्याचबरोबरच संस्कृती अभिसरणाचे कामही अत्यंत सहजपणे शतकानुशतके करतात.

लोककलेचे वर्गीकरण हे अतिशय व्यापक व विस्तृत स्वरूपाचे आहे. या वर्गीकरणात लोककला कशाप्रमाणे विभागल्या गेल्या आहेत, त्याचे स्वरूप किती वैशिष्ट्यपूर्ण आहे हे समजते. लोककलांचे वर्गीकरण हे पुढीलप्रमाणे स्पष्ट करता येईल.



लोककलेत येणारी ही प्रयोगात्मकता कधी व्यक्तीगत स्वरूपाची तर कधी सामूहिक स्वरूपाची असते. एखाद्या विशिष्ट अशा समूहाकडून किंवा व्यक्तीकडून लोककलेचा आविष्कार हा केला जात असतो. म्हणूनच लोककलेचे सादरीकरणाच्या दृष्टीने वैयक्तिक व सामूहिक असे दोन प्रकार दिसतात. प्रयोगात्मक लोककलेत येणारे अंशतः वैयक्तिक लोककलेचे आविष्कार हे जरी व्यक्तिशः एका व्यक्तीच्या भावनेचे आविष्कार वाटले तरी त्यामागची प्रेरणा ही समूहमनाची असते. हे स्पष्ट करण्यासाठी प्रसिद्ध मानसशास्त्रज्ञ कार्ल युंग याने 'अबोध समूहमनाची' संकल्पना स्पष्ट केली आहे. युंगचे असे म्हणणे आहे की, अबोध समूहमन हे प्रत्येक व्यक्तिमनात कार्यरत असते. त्याच्या प्रेरणेने होणारे आविष्कार हे व्यक्तिनिर्मित असले तरी समूहमनाला आवाहन करणारे, समूहमनाचा आविष्कार

घडवणारे असतात. समूहाला ते आपलेच वाटते. म्हणूनच अंशतः वैयक्तिक स्वरूपाच्या लोककलेत ही समूहभावना ठळकपणे प्रकट होताना दिसते.

लोककलेत आपणाला परंपरा व परिवर्तनाचा सुरेख संगम झालेला दिसतो. लोककलेचा ठेवा हा एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे हस्तांतर होतो. हे हस्तांतर होताना त्यातील मूळ गाभा कायम ठेवून इतर बाबींमध्ये कालानुरूप परिवर्तन प्रत्येक पिढीकडून होते आणि लोककलेचा हा वारसा परंपरा जपत परिवर्तनाचा ही स्वीकार करते. यात परंपरा ही पुरातण स्वरूपाची असल्याने ती मूळ गाभ्याच्या आशयाच्या स्वरूपात नित्यनूतन अशी राहत असते. तर परिवर्तन हे त्या लोककलेचा वारसा पुढील पिढीला सुपूर्त करण्यासाठी आवश्यक बदल करत असते. म्हणूनच लोककलेत परंपरेला परिवर्तनाला एकमेकांच्या हातात हात घालूनच चालावे लागते.

लोककलेत लोकाविष्कारण असते. ती कोणे एके काळी जरी एखाद्या व्यक्तीची निर्मिती असली तरी पुढे काल ओघात ती व्यक्ती विसरली जाते आणि आविष्कार हा मात्र लोकांचा होवून जातो. म्हणूनच लोककला ही लोकांच्या समूहाची असते. ती समूहभावनेचे चित्रण करते. लोककलेचा कर्ता हा याप्रमाणे अनामिक स्वरूपाचा असतो. लोककला या नेमक्या कोणी, कधी निर्माण केल्या हे सांगता येत नाही. लोककलेची संहिता मौखिक स्वरूपाची असते. देश, काल, परिस्थितीनुसार मूळ आशय तसाच ठेवून त्यात बदल केला जातो. अडाणी अशिक्षित समाजात मौखिकतेमुळे या कला हजारो वर्षे जिवंत आहेत. हे लोककलेचे एक वैशिष्ट्यच म्हणावे लागेल.

लोककला या मानवी भावनांचे प्रतिकरूप असतात. मानवी मनातील विविध सुप्त भावना, संवेदना या लोककलेच्या माध्यमातून सहजपणे आविष्कृत केल्या जातात. मानवी मनातील राग, प्रेम, आनंद, भय, आश्चर्य या सान्या भावना लोककलेत पंचइंद्रियामार्फत सादर केल्या जातात. यासाठी निसर्गातील अनेक घटकांची मदत घेतली जाते. लोककला या सौंदर्याची खाण असतात. एक मूर्तिमंत जिवंत सौंदर्य या लोककलांना लाभलेले असते. श्रद्धा-रूढी परंपरा यासान्या गोष्टींमुळे लोककला अधिकाधिक पारंपारिक स्वरूपाच्या आहेत. लोककलांचे स्वरूप हे याप्रमाणे पारंपारिक असले तरी त्यात आता काळानुरूप अनेक परिवर्तने झाली आहेत. तर काही लोककला या अंशतः अस्तित्वाच्या रूपात शिल्लक असलेल्या दिसतात.

लोककलांचे विशेष

निसर्ग हा मानवी जीवनातील मूलभूत घटक आहे. आदिम जीवन व निसर्ग यांचे नाते अतुट आहे. आदिम, ग्रामीण व नागरी हे मानवी जीवनाच्या प्रवाहांचे टप्पे आहेत. आदिम जीवन हे अस्थिर स्वरूपाचे होते, तर ग्रामीण जीवन हे स्थिर स्वरूपाचे असल्याने ते आदिम व नागरी जीवनातील दूवा बनले आणि या स्थिर जीवनातूनच लोककलांचा उगम झाला. म्हणूनच लोककला या आदिम

संस्कृतीचे आविभाज्य अंग आहेत. या आदिम संस्कृतीमध्ये लोककलांचे मूळ आपणाला सापडते हे लोककलांचे विशेष होय हे लक्षात येते. मराठी विश्व कोशात लोककलांचे प्रमुख दोन गटात विभाजन करण्यात आले आहेत-

१) प्रयोगात्मक लोककला : या प्रकारात दृकश्राव्य स्वरूपाच्या लोककलांचा समावेश होतो. या तीन उपघटक समाविष्ट असतात. (१) व्यक्तिगत आविष्कार, (२) अंशतः व्यक्तिगत आविष्कार आणि (३) सामूहिक आविष्कार

२) हस्तकला : यात चित्र, शिल्प व अन्य वस्तूनिर्मिती इ. घटक येतात.

यावरून लोककलेचे काही विशेष याप्रमाणे नोंदविता येतील-

१) लोककला या मूर्त स्वरूपात असतात यातील प्रयोगात्मक लोककलेचे विधीनाट्य व लोकनाट्य असे ही वर्गीकरण केले जाते. विधीनाट्याचा संबंध हा धर्माशी, श्रद्धेशी असतो, तर लोकनाट्यांचा संबंध हा धर्मेतर प्रबोधनपर लोककलांशी असतो.

२) लोककलांचे विशेष म्हणजे विधीनाट्ये ही प्रतिवर्षी श्रद्धेने केली जातात. ही विधीनाट्ये विशिष्ट वेळी, विशिष्ट स्थळी करावीत असाही संकेत आहे. ही विधीनाट्ये शुभ प्रसंगी घराण्याचा कुलाचार म्हणून केली जातात. या लोककलांचे एक लक्षणीय विशेष म्हणजे गावावरचे संकटे दूर व्हावे, समृद्धी यावी म्हणून ही विधीनाट्ये आजही भक्ति भावाने केली जातात. यामागे धर्म, श्रद्धा असते.

३) लोककलेत आपणाला संगीत, नृत्य, नाट्य यांचे एकरूपत्व दिसते. प्रत्येक लोककलेसाठी विशिष्ट अशी संगीताची रचना केली जाते. यातील नृत्य हे सुद्धा वैशिष्ट्यपूर्ण व सुरेख असते. संगीत व नृत्याला नाट्याची जोड दिली गेल्यामुळे ही लोककला अधिकाधिक लोकरंजनपर अशी झाली आहे. उदा. वाघ्या-मुरळी या लोककलेत आपणाला संगीत-नृत्य, नाट्य यांचा सुरेख संगम झालेला दिसून येतो.

४) लोककलेचे आणखीन एक विशेष म्हणजे यात सोंगे घेतली जातात. या सोंगाना विशेष असे महत्व असते. विशिष्ट असा पोशाख करून ही सोंगे प्रेक्षकांच्या मनावर अधिराज्य गाजवतात. यात वासुदेव, गोंधळी, पोतराज, भालदार, राम, रावण, सीता, पिंगळा, इ. अनेक सोंगे घेतली जातात. ही सोंगे परंपरेने चालत आलेली असतात. या सोंगांना लोककलेत अनन्यसाधारण असे स्थान असते.

५) लोककलेच्या या रंगमंचाचे स्वरूप म्हणजे एखाद्या उंचवट्याचा कठडा, गावातील पार, चावडी इ. यात रंगमंचाकडे विशेष लक्ष दिले जात नाही. मात्र अलिकडच्या काळात लोककला या बंदिस्त रंगमंचावर सादर केल्या जाऊ लागल्या आहेत.

६) लोककलेचे सर्वात मुख्य वैशिष्ट्य म्हणजे लोककलेचे विभाजन पूर्वरंग व उत्तररंग अशा दोन विभागात केलेले असते. पूर्वरंग हा प्रामुख्याने पद्यमय स्वरूपाचा असतो. यात नृत्य, नाट्य, संगीत याचे एकत्रीकरण असते. तर उत्तररंगात एखादे पौराणिक आख्यावर आधारित गोष्ट सांगितली जाते. प्रत्येक लोककलेची रचना ही जवळ-जवळ सारखीच असते. यात सुरुवातीला देवदेवतांना आवाहन, त्याची आवाहनपर गीते अशी रचना असते.

७) लोककला ही प्रयोगरूप कला असल्याने ती विधिसापेक्ष व प्रेक्षकसापेक्ष असते. ती या दोन्हीशिवाय पूर्णत्वास जाऊ शकत नाही. म्हणूनच लोककलेचा आकृतिबंध हा मुक्त आकृतिबंध असतो.

८) लोककलेची संहिता ही मौखिक स्वरूपाची असते. ती अलिखित असते. कारण ग्रामीण, आदिम समाज हा प्रामुख्याने अशिक्षित, अडाणी समाज लिखित संहिता असण्यात अनेक अडथळे होते. म्हणूनच या समाजाने मौखिक संहितेच्या स्वरूपात हा ठेवा जतन केला व तो मौखिक स्वपातच पाठांतराच्या बळावर एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे संक्रमित केला. आज मात्र या संहिता लिखित स्वरूपात शब्दबद्ध करून ठेवल्या जात आहेत.

९) लोककलेत वाद्यांना अनन्यसाधारण असे महत्त्व असते. वाद्यांशिवाय लोककला पूर्णत्वास जाऊ शकत नाही. तालवाद्ये, तंतुवाद्ये, भांड वाद्ये अशाप्रकारची वाद्ये या लोककलेच्या प्रकारानुसार, आवश्यकतेनुसार वाजविली जातात. उदा. लावणी-पोवाडा-यासाठी घुंगरू, हलगी, दोलकी, पेटी इ. वाद्ये. तर कीर्तनासाठी- टाळ, चिपळ्या इ. वाद्ये लोककलेच्या प्रकारानुसार ही वाद्ये वेगवेगळ्या स्वरूपाची असतात.

१०) लोककलेत रंगभूषा, वेशभूषा, नेपथ्य याकडे फारसे लक्ष दिले जात नाही. मुळात मौखिक स्वरूप असल्याने या लोककलेत या बाबी गौण स्वरूपाच्या असतात. पारंपारिक रंगभूषा व वेशभूषा याला अधिक महत्त्व असते. अलिकडच्या काळात मात्र या दोन्ही घटकांना सादरीकरणाइतकेच महत्त्व दिले जाते.

११) लोककलेचे विशेष हे लोककलेला अधिकाधिक समृद्ध करत असतात. पारंपारिक लोककला या प्रामुख्याने ज्ञान, मनोरंजन प्रबोधनासाठी निर्माण झाल्या आहेत. मानवाने याचे जतन पिढ्यान्पिढ्या आपल्यापरीने केले आहे. लोककलेचे प्रयोगरूपाने सादरीकरण केल्यामुळे ही

लोककला आजही जिवंत स्वरूपात आहे. किंबहुना सादरीकरण करणे हाच लोककलेचा प्राण आहे. म्हणूनच लोकलेत घडणाऱ्या कृती उक्तीला अनन्यसाधारण असे महत्व प्राप्त होते.

लोककलेतून समाजदर्शन घडते. केवळ कलाप्रकार म्हणून नव्हे तर जगण्यातील विविधरंगी आविष्कार म्हणजे या लोककला होय. लोककलेतून जे समाजदर्शन घडते ते सांस्कृतिक विकासाच्या अवस्थाच आहेत. त्यातून समाजजीवनात सांस्कृतिक जीवनात कशी कशी स्थित्तरे होत गेली हे दिसून येते. म्हणून लोककला हा समाज जीवनाचा चालता बोलता इतिहासच आहे. प्राकृतिक मुक्तपणा, उत्स्फूर्तता, ही लोककलेची अंगभूत वैशिष्ट्ये आहेत, पुराणे, धर्मग्रंथ, संतसाहित्य यातील धर्म तत्वज्ञानाचा आशय लोकभाषेत आणि लोकप्रतिमांतून सादर करण्याचे कौशल्य हे लोककलेचे वैशिष्ट्य आहे.

पूर्वीच्या काळी सामाजिक जीवनाचे अविभाज्य अंग असणाऱ्या या लोककलांत आधुनिक काळानुसार परिवर्तन झाले आहेत. आधुनिक काळातील समाज, समाजाची बदलेली जीवनशैली, प्रबोधनाची बदलेली माध्यमे, मनोरंजनाची बदलेली माध्यमे, मानवी जीवनामध्ये झालेले यंत्रयुगाचे परिणाम यामुळे या पारंपरिक लोककला आज एका विशिष्ट अवस्थेत असलेल्या दिसतात. समाजजीवनाचा आरसा असणाऱ्या या लोककला आधुनिक काळात संपुष्टात येणाऱ्या मार्गावर आहेत.

३.३.२ तमाशा

महाराष्ट्राचे लोकनाट्य असा तमाशाचा उल्लेख केला जातो. ही एक लोकप्रिय व परिणत अशी नाट्यकला आहे. कित्येक शतकापासून लोकजीवनाला आपल्या कलागुणांनी द्विगुणीत करणारा तमाशा आजही समाजमनावर बिंबला आहे.

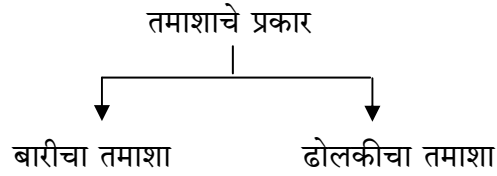
१) तमाशा या शब्दाचा अर्थ

तमाशा या शब्दाचा अर्थ तम्+आशा असा ही सांगितला जातो. अंधकाराकडून प्रकाशाकडे वाटचाल करणारी ही लोककला आहे. तमाशा हा मूळ अरबी शब्द आहे. उर्दू भाषिकांच्या संपर्काने तो मराठीत आला. याचा अर्थ 'प्रेक्षणीय दृश्य', 'करमणुकीचा देखावा', 'प्रदर्शन' असा आहे. त्याचप्रमाणे मुसलमानी फौजा दक्षिणेत महिनो महिने तळ ठोकल्यावर खेड्यापाड्यातील गोंधळी, कोल्हाटी, यासारख्या मंडळींना बोलावून खेळ करायला सांगत व करमणूक करून घेत, त्या खेळांना तमाशा असे म्हटले जाते. तमाशासाठी 'लोकनाट्य' हा शब्द प्रयोग अण्णाभाऊ साठे यांनी प्रचारात आणला. याचे संहितात्मक अंग ज्यांनी संभाळले त्यांना 'शाहिर' असे म्हणतात. ही सादरीकरणाची कला असल्याने त्याच्यात लोकनृत्य, लोकसंगीत, लोकनाट्य इ. सर्वांचे मिश्रण आढळते. तो लोकंजनाबरोबर लोकशिक्षण व समाजप्रबोधनाचेही काम करीत असतो.

संत एकनाथांनी आपल्या भारुडात तमाशा हा शब्द वापरला आहे. उत्तरप्रेदशातील अनेक प्राचीन कागदपत्रांतही 'तमाशा' या लोककला प्रकाराची नोंद आढळते. तमाशा या शब्दाचे शब्दकोशात गंमत, मौज, खेळ, करमणुकचे दृश्य, आश्चर्यकारक गोष्टी इ. अनेक अर्थ बघायला मिळतात.

खेड्यापाड्यात तमाशा हा विशेष लक्षणीय लोकरंजनाचा प्रकार आहे. यात धार्मिक अथवा स्पृश्यअस्पृश्य असा भेदभाव दिसत नाही. मराठेशाहीला वैभवाचे दिवस आले तेव्हा शाहिहांनी शृंगाररसांनी चिंब भिजलेल्या लावण्या रचल्या आणि पराक्रमाची पूजा बांधण्यासाठी शूर मर्दाचे पोवाडे रचले. १६६० ते १७०७ च्या दरम्यान हा कलाप्रकार उदयास आला असावा असे अभ्यासकांचे मत आहे. यात शृंगाराचे चित्र अपरिहार्यपणे असते. लोकपरंपरेची लोकगायनाच्या पार्श्वभूमीवर तमाशाची जडण-घडण झाली आहे.

२) तमाशाचे प्रकार



i) बारीचा तमाशा

हा एक प्रमुख प्रकार म्हणून त्याला बैठकीचा तमाशा असेही म्हणतात. त्यात कलावंत स्त्री नृत्यभिनयासह, एके ठिकाणी बसून काथिक आणि वाचिक अभिनयाच्या माध्यमातून लावणी सादर करते. या तमाशात गायिकेच्या लावणीत नाट्य असेल तर प्रकटीकरणासाठी भावाभिनय, पदन्यास, हाताच्या विविध मुद्रा चेहऱ्यावरचे हावभाव या सर्वांचा वापर केला जातो. येथे नृत्यापेक्षा गायन व अभिनयाला अधिक महत्व असते.

ii) ढोलकीचा तमाशा

हा शब्दप्रयोग महाराष्ट्रात जे रूढ रूप आहे त्यासाठी वापरला जातो. ढोलकीच्या तमाशाला स्वतंत्र रंगमंच लागतो. हा नृत्यप्रधान तमाशाचा प्रकार होय. या प्रकारात गण, मुजरा, गवळण, लावणी, बतावणी व वग अशा क्रमाने ढोलकीच्या तमाशाचे सादरीकरण केले जाते. पूर्वी या तमाशाच्या फडात आठ-दहा जणांचा संघ असायचा. त्यात स्त्री वेषधारीनीचा अंगविक्षेप करून विनोद निर्मिती करणारा सोंगाड्या, ढोलकी, तुणतुण्याची साथ देणारे साथीदार, जी-जी म्हणून साथ देणारे सुरती किंवा झलकरी व प्रौढ मावशी इ. प्रमुख मंडळी असायची. आज मात्र काळानुसार २० ते ६० कलाकारांचा संच दिसून येतो.

३) तमाशातील वाद्ये

तमाशाच्या देखण्या, रसरशीत व फडकत्या जडणघडणीत तमाशाच्या वाद्यांचा फार मोठा वाटा आहे. तमाशात वापरली जाणारी वाद्ये ही अस्सल महाराष्ट्रीय लोकवाद्ये असून प्राधान्याने साथ संगतीची वाद्ये आहेत. यात एकच वाद्य एकजण वाजवतो. म्हणजे ढोलकी तमाशाचा प्रारंभ मुळ ढोलकीच्या तोडानेच होतो. त्यानंतर तुणतुणे, हलगी, कडे, झांज व पोलादी सळीचा त्रिकोण इ. वाद्ये वाजवली जातात. ही एकप्रकारची रणवाद्ये असून एक प्रकारचा दाणगट भाव वाद्ये निर्माण करतात. या वाद्यांना नाचीच्या पायांत बांधलेल्या घुंगरांची ही साथ मिळते. ही वाद्ये संगीत योजना करण्यासाठी, वातावरणाच्या निर्मितीसाठी, पार्श्वसंगीत देण्यासाठी व तमाशा व गाथल्या गाणाच्या कंठसंगीताची परिणामकारकता वाढावी यासाठी वापरली जातात.

४) तमाशाचे सादरीकरण/ घटक/ विविध अंगे

तमाशा ही एक लोकनाट्य कला असून प्रदेशानुरूप तिचे सादरीकरण वेगवेगळे असते. तमाशाच्या सादरीकरणात प्रामुख्याने पुढील घटक येतात-

अ) सोंगाड्या

तमाशाचे यशापयश ज्यावर अवलंबून असते ते सर्वात महत्वाचे पात्र म्हणजे सोंगाड्या हे कळीचे पात्र विनोद निर्मिती करण्यासाठी असते. तमाशात जे वगनाट्य सादर करतात त्यातही सोंगाड्याची विशेष भूमिका असते. एखादी भूमिका मूळची विनोदी नसली, प्रसंगी गंभीर असली तरी सोंगाड्या तिला हमखास विनोदी करून टाकतो. त्याच्या ठिकाणी उपहास, विडंबनाची प्रचंड क्षमता असते. वेडसरपणाचा मुखवटा धारण करण्याचे कौशल्य, पराकोटीचे भाषाप्रभुत्व व कमालीचा हजरजबाबीपणा त्याच्याकडे असतो. तमाशात सोंगाड्याची रंगभूषा ठरलेली असते. त्यामुळे तमाशाच्या लोकरंगभूमीवर तो अगदी कसाही वावरू शकतो. मार्मिक कसोट्या करण्याची क्षमता असल्याने विसंगती अतिशोक्ती, शब्दचातुर्य यांच्याद्वारे सोंगाड्या समाजातील दोषांवर मार्मिकपणे बोट ठेवतो.

ब) गण

तमाशाचा प्रारंभ गणाने होतो. गण म्हणजे विघ्नहर्ता गजाननाचे स्मरण, स्तवन प्रारंभीचे गीत तमाशात या गणपतीचे स्वरूप उपनिषदातील ॐ कारापासून तर पुराणातील शिवसुतपर्यंत वर्णिलेले आढळते. उत्तर पेशवाईतील गण गाणाऱ्या शाहिरात दोन प्रकारचे आध्यात्मिक विचार प्रवाह होते- १) शिव/ब्रह्म मानणारे तुरेवाले आणि २) माया मानणारे कलगीवाले. कलगीवाले व तुरेवाले आपापल्या दैवतांचे स्तवन या गाण्यात करीत असत. सांप्रदायिक तमाशात अजूनही ही प्रथा सुरू आहे. गणेश ही नाचणारी देवता म्हणून तमाशाच्या प्रारंभी तमाशाचा सरदार आपल्या साथीदारासह गणेशवंदन करून लोकनाट्याच्या सादरीकरणात रंग भरण्याची गणेशाला विनंती करतो.

आता उदाहरणादाखल शाहीर भाऊ फक्कड यांच्या गणाच्या लावणीचे स्वरूप बघा :

ये नाचत छुमछना छनना हो गजवदना रंगणा।
गजवदना रंगणा ओ गजवदना रंगणा।
विधितनया समागम आला हो सरस्वती कंदना।
म्हणजे भाऊ फक्कड धरा ध्यानी हो।
नव्या कवीच्या संगमा।।

पुढील एका गणाच्या लावणीत गणपतीचे लोकदैवताचे स्वरूप त्यांनी असे वर्णिले आहे.

आमचा दैत्याचा गणपती।
नाचून गेल्यावर शेंदरावर एकशे गणपती।
फक्कड भाऊराव कवीची धर्ती।
ऐकून कीर्ती चढूली स्फूर्ती।
बिजली चमकली कड.. कड.. कड।
धडपड घडीची, चालू नडीची, चढा होडीची।
बुटी जडीची, हाती बाबन बीर कंगणा।
आज पुजू या गण रंगणा।।

या गणांचे स्वरूप लक्षात घेतल्यावर एक परंपरा म्हणूनच 'गणा'च्या लावणीचा समावेश तमाशात झाला असावा असे म्हणता येते.

क) मुजरा

गण झाल्यानंतर नाच्या किंवा नाची ढोलकी तुणतुण्यावर नृत्य पेश करतात, या नृत्याला तमाशातील मुजरा म्हणतात.

ड) गवळण

मुजरा झाल्यावर येते ती गवळण. गवळण म्हणजे कृष्णलीलेचे नाट्यपूर्ण गायन व वर्णन. गोपी व कृष्ण यांच्या लीलाविषयीची गीते यात असतात. गोपीकृष्णाच्या शृंगाराचे, प्रेमलीलांचे खुमासदार वर्णन केलेले दिसते. राधा-कृष्ण, गौळणी व त्यांच्या मैत्रिणी, पेंध्या, मावशी इ. पात्रांना यात अभिनयाचा वाव असतो. गणापेक्षा नाट्यात्मकतेला यात बराच वाव असतो. प्रसंगानुसार घडून आलेले विनोद मधून-मधून वापरलेली शेरबाजी यामुळे गौळण रंगत जाते. तमाशातील गौळणीसाठी गद्यात्मक व पद्यात्मक अशा दोन्ही स्वरूपाच्या रचना आढळतात. या रचना प्रकाराचे डॉ. विश्वनाथ शिंदे पाच प्रकार सांगितले आहेप-

- १) बाजाराची गौळण
- २) कृष्णाच्या खोड्या सांगणारी गौळण
- ३) कृष्णाच्या ओळखीची गौळण
- ४) गवळणीच्या ओळखीची गवळण
- ५) विनवणीची गवळण

मथुरेच्या बाजाराला जावून दही, दूध, लोणी विकायला गवळणी निघालेल्या असतात. वाटेत कृष्णदेव त्यांना अडवतो. कृष्णाबरोबर त्याचा परममित्र पेंद्या असतो. या गवळणी सगळ्या तरूण मुली म्हणून त्यांना सोबत करायला एक प्रौढवयाची मावशी असते. ही मावशी अत्यंत विनोदी बुद्धीची असते. आपल्या काव्यचातुर्याने व अभिनय कौशल्याने ती कथानकाला उठावदारपणा आणते. मावशीची भूमिका करणारा हा पुरुष डोक्यावर फक्त ओढणी टाकून प्रवेश करतो. या पात्राला दाढी मिशा असतात. पेंद्या व मावशी यांच्या संवादातून भरपूर विनोद निर्मिती होते.

आता आपण तपशिलाने या गौळणीचे स्वरूप ध्यानात घेऊ. पठ्ठे बापुराव यांची बाजारची गौळण खालील स्वरूपाची आहे.

थाट करुनी माठ भरोनी । घ्या गे सगळ्या शिरी
 अगे जाऊ मथुरेच्या बाजारी ॥१॥
 सोळा हजाराचा मोहरा । त्यामध्ये राधा गौळण खरी
 चंद्रावळ दुसरी इंद्राची परी जी ॥२॥
 हंड्यावर घडा । घड्यावर तांब्याच्या घागरी
 दही घ्या गे दही, कोणी दुधाची आकरी ॥३॥

वरील रचनेत पठ्ठे बापुरावांनी बाजाराला निघालेल्या गौळणीचा थाट वर्णन केला आहे. त्यांचा शृंगार, त्यांना बाजारला जाण्याची झालेली घाई अशी वर्णने या बाजारच्या गौळणीत येतात. भाऊ फक्कड यांची दुसरी एक रचना यासंदर्भात ध्यानात घेऊ.

बाजार मोठा लवकर गाठा ।
 मथुरेच्या हाटा चला निघा निघा ग ।
 वरच्याआळीच्या चंद्रावळीच्या
 फळीच्या जाऊन सांगा सांगा ग ।
 आरंभाला विलुंब झाला
 सूर्यबिंब वर आला बघा बघा ग ।

अशा या पद्यरूप गौळणी नृत्यसंगितासह गाऊन सादर केल्या जातात आणि नंतर त्यांचे गद्यरूपात सादरीकरण केले जाते.

गवळण - चला ग पोरीनो ..S..S..

गवळण - चला, चला.

गवळण - अग झाली का तयारी?

गवळण - अग, आपणाला मथुरेच्या बाजाराला जायचं लांबची वाट, आपण अशा तरण्याताठ्या. रस्त्यात तो खट्याळ कृष्ण असतो. त्यामुळे आपल्याबरोबर कुणी शानीसवरती बाई पाहिजे.

गवळण - अग, मग त्या मावशीला बोलव ना.!

गवळण - अग थांब, तिला आवाज देते, मावशे... अग, मावशे...

मावशी - अग, आले ग आले...

गवळण - अग, काय करते घरात?

मावशी - अग, राख लाऽ विऽ ते...

गवळण - अग कशाला राख लावते?

मावशी - अग भांड्याला राख लावते.

गवळण - मग अशी कधी बोलणार?

री गवळण - अग मावशे तू आली व्हय?

मावशी - अग आले की, तुमची बाजाराला जायची गडबड, तुमची हरळी ऐकायला आली. मी गडबीडीनं निघाले. पण गडबडीत भाकर तव्यावर टाकायची की नाही, मीच उठले व तव्यात बसले.

गवळण - मग ग, लई भाजलं आसलं.

मावशी - पार कोळसा न् झाला सगळा. (विराम.)

मावशी - अग आज मथुरेचा बाजार, तुमची तयारी झाली का?

गवळण - माझी तयारी झाली.

मावशी - ये चंद्रावळे, तू काय माल घेतलास?

चंद्रावळ - मी एकदम साधा माल घेतला.

मावशी - साधा म्हणजे? असा काय घेतला?

चंद्रावळ - मी घेतली बासुंदी.

मावशी - असुंदी... नेसलीस काय?

चंद्रावळ - मी नेसली काळी चंद्रकळा.

मावशी - शाब्बास. गळ्यात काय घातलंस?

चंद्रावळ - मी गळ्यात मंगळसूत्र घातलं.

मावशी - नवऱ्याच्या नावाचं !

चंद्रावळ - होय.

मावशी - अन् कंपाळाला काय लावलंस?

चंद्रावळ - कंपाळाला लावला कुंकू, नवऱ्याच्या नावाचं.

मावशी - ए, तू इकडे ये, तू काय माल घेतला?

दुसरी गवळण - मी घेतलं माजं दूध.

मावशी - ये फाफल्या तोंडाचे, अग तुझं दूध कोण घेईल?

गवळण - अग माझं दूध म्हंजी, माझ्या घरच्या गाई, म्हशी आहेत. त्यांचे दूध म्हणजे कुणाचं दूध?

मावशी - अग, मग तुझंच की.

(‘पारंपरिक मराठी तमाशा आणि आधुनिक वगनाट्य’ या ग्रंथातून)

विद्यार्थीमित्रांनो, पद्यरूप गौळणी आणि त्यांचे गद्यरूप अभ्यासल्यानंतर असे लक्षात येते की, गद्यरूप काही संहितेबरोबरहुकूम नाही. पद्यरूप केवळ निमित्तमात्र असते. फक्त त्याचा सर्वसाधारण आशय ध्यानात घेतला जातो आणि विमुक्तपणे त्यांची गद्यरूप संपादणी केली. मथुरेच्या बाजारची वाट, घर, गावातील चौक, गायी, म्हशी, दुधादह्याचे माठ, रत्नाहार, काळी चंद्रकळा अशा कुठल्याही गोष्टी प्रत्यक्ष नसतांना त्या केवळ शब्दांच्या सहाय्याने आपल्यासमोर उभ्या केल्या जातात. हे आभासनाट्य उभे करण्याचे सामर्थ्य तमाशामध्ये अगदी स्वाभाविकपणे आलेले दिसते. हे तमाशाचे एक महत्त्वाचे वैशिष्ट्य म्हणून सांगता येईल.

तमाशातील गण, गौळण हे भाग झाल्यानंतर लावणी सादर केली जाते. लावणी हा मुलतः गेय काव्यप्रकार आहे. लावण्यांची स्थूल मानाने १. शाहिरी लावणी किंवा भेदिक लावणी, २. बैठकीची लावणी आणि ३. तमाशाची किंवा फडाची लावणी अशा तीन प्रकारात विभागणी करता येईल. तमाशातील लावणी ही निव्वळ ऐकायची नसते तर ती पाहावयाचीही असते. नृत्य, नाट्य आणि गायन अशा तीन कलाप्रकारांच्या एकत्रितपणातून लावणीचा प्रयोग सिद्ध होतो.

३.३.३ एकांकिका

एकांकिका म्हणजे काय या प्रश्नाचे उत्तर नाट्यसमीक्षक श्री. ना. बनहट्टी यांनी आपल्या एकांकिका आणि नवनाट्य या लेखात दिले आहे. एकांकिका म्हणजे पूर्णाकृती नाटकाचे लघुरूप. एकांकिका हा स्वातंत्र्योत्तर काळातील एक नाट्यप्रकार. नावातील निर्देशाप्रमाणे हा एक अंकी असतो. पण याचा अर्थ ते अधिकांकी नाटकाला दिलेले संक्षिप्त रूप नव्हे किंवा नाटकाचा कोणतातरी अंकीही नव्हे. प्रयोगक्षम नाट्यरूप कलाकृती म्हणून नाटक व एकांकिका यांची मूलतत्त्वे समान आणि आशय व अभिव्यक्ती या दोन्ही स्तरांवर त्यांच्यात कुलसाम्य असले तरी या दोन्हीतील नाट्याचे जातीधर्म आणि आविष्कार पद्धती भिन्न आहेत.

‘स्थलकालाच्या मर्यादित अवकाशात आपल्या सर्व नाट्यशक्ती एकंदरीत करणारा थोडक्यात उत्कट एकसंघ व एकजिनसी परिणाम साधणारा संपूर्ण स्वयंपूर्ण एक अंकी नाट्यप्रकार म्हणजे एकांकिका अशी सर्वसाधारणपणे एकांकिकेची व्याख्या केली जाते.

एकांकिका बहुरूपी असते. एकांकिकेस कोणत्याही विषयाचे वावडे नाही. काव्यात्मक, प्रहसनात्मक, चर्चात्मक, तत्त्वचिंतनात्मक रहस्यमय अशा अनेकरूपात ती अवतरू शकते. मात्र एकात्म परिणामासाठी यापैकी कोणते तरी एक आशयरूप ती एकावेळी केंद्ररूप ठेवू शकते. एखाद दुसरीच मध्यवर्ती व्यक्तीरेखा, मोजके संवाद, परिणाम साधणारे निवडक प्रसंग, स्थलकाल व कृती यांचे शक्यतो राखलेले ऐक्य या सर्वांच्या साहाय्याने एकांकिका परिणाम साधते. नाटकाच्या मानाने तिच्यात स्थल-काल यांचे ऐक्य आणि एकरस परिपोष अधिक आढळतो.

एकांकिका सुमारे ३०-४५ मिनिटांची असते. असे म्हणताना ती २०-५० मिनिटांचीही असू शकते. एकांकिकेचे निश्चित कालमर्यादा ठरवणे कठीण आहे. विषयानुरूप एकांकिका स्वतःच आपली कालमर्यादा ठरवत असते. भारतीय नाट्यपरंपरेत एकांकी नाट्यरचना बघायला मिळतात.

१९३०-३५ नंतर मराठीत एकांकिका हा प्रकार जाणीवपूर्वक लिहला जाऊ लागला. पाश्चिमात्य नाट्यवाङ्मयाच्या डोळस अभ्यासातून एकांकिका हा स्वतंत्र नाट्यप्रकार व त्याची लेखनतंत्रे याची नवी ओळख मराठी लेखकांना होऊ लागली. या लेखनप्रकाराची स्फूर्तता, कथानक, पात्रसंख्या, संगीत इ. बाबतचा आटोपशिरपणा नेपथ्यातील वास्तवता या सगळ्यांचे आकर्षण मराठी लेखकांना वाटले आणि या नव्या नाट्यप्रकाराने मराठीत मूळ धरले. मराठी एकांकिकेला व्यावसायिक रंगभूमीवर स्थान मिळवून देण्याचा एक प्रयत्न मो. ग. रांगणेकरांनी ‘नाट्यनिकेतन’ या संस्थेच्या माध्यमातून केला. तो क्षीण ठरला. पण याच सुमारास जन्माला आलेल्या आकाशवाणी या माध्यमाने श्रुतीगुण प्रधान एकांक रचनांची मागणी केली. बा. सी. मर्ढेकर, गंगाधर गाडगीळ, विजय तेंडुलकर यांनी काही एकांकिक श्रुतिका लिहिल्या.

एकांकिकेचा महत्त्वपूर्ण कायापालट झाला तो १९४५-५० नंतरच नवकाव्य, नवकथा, नवसमीक्षा यांच्या उदयाच्या काळात एकूण मराठी साहित्याने नवी रूपे धारण केली. नवी वाङ्मयीन मूल्ये या काळात पुढे आली. महायुद्धे, स्वातंत्र्यप्राप्ती औद्योगिकीकरण, यंत्रयुग नवी मानसशास्त्रीय विचारधारा यासारख्या प्रचंड परिणामकारक घटनांमुळे कलावंतांचे अनुभवविश्वही बदलले. मानवी व्यक्तिमत्त्वाच्या विषयीच्या जाणिवेचा बदलल्या. अशा या काळात जन्माला आलेल्या नवकथेशी एकांकिकेचे आंतरिक नाते जुळलेले बघायला मिळते.

काही अनुभव नाटकात पुरेशा उत्कटतेने सखोलतेने व्यक्त होऊ शकत नाहीत ते एकांकिकेत व्यक्त होऊ शकतात. ही जाणीव नाटककारांना जसजशी होऊ लागली. तसतशी एकांकिका नाटकापासून वेगळी उठून दिसू लागली. नाटक व एकांकिका हे नाट्याचे दोन स्वतंत्र घाट आहेत, ती दोन स्वतंत्र अभिव्यक्ती माध्यमे आहेत ही जाणीव नाटककार, दिग्दर्शक, नट, नेपथ्यकार अशा सर्वांनाच होऊ लागली. 'रंगायन' या संस्थेने एकांकिकांचे दर्जेदार प्रयोग केले. त्याचप्रमाणे 'भारतीय विद्या भवन', 'महाराष्ट्रीय कालोपासक' अशा काही संस्थांनी या नाट्यप्रकाराला स्थिरपद दिले. एकांकिका-स्पर्धांनी त्यांना लोकप्रिय केले आणि या स्पर्धांमुळे नाटककारांना प्रेरणा मिळाली. लेखन, अभिनय व इतर रंगमंचीय अंगांबाबत नवे काही करून पाहायला मोठ्या नाटकांपेक्षा एकांकिका हे माध्यम अधिक सोयीचे होते. त्यामुळे नवनवीन कल्पना राबवण्यासाठी निर्माण झालेली प्रायोगिक रंगभूमीची गरज एकांकिकेने पुरविली. १९५५ नंतर हळूहळू अशा प्रकारे स्थिरावलेल्या या नाट्यप्रकाराला अनेकांनी समृद्ध केले. पु. ल. देशपांडे, विजय तेंडुलकर, गंगाधर गाडगीळ, माधव आचवल, रत्नाकर मतकरी, वसंत सबनीस अशांनी दर्जेदार एकांकिका लिहिल्या. पुढील काळात दत्ता भगत, प्रेमानंद गज्जी, शफाअतखान, जयंत पवार, तुषार भट्टे, संजय पवार अशा अनेक नव्या दमाच्या लेखकांनी १९८० नंतरच्या कालखंडात 'एकांकिका' या प्रकाराला वेगवेगळे आयाम मिळवून दिले. नाट्यप्रकार लोकप्रिय करणारे रंगकर्मी दामू केकरे, आत्माराम भेंडे, विजया मेहता, अरविंद देशपांडे इत्यादींनी एकांकिकेच्या परिणामाच्या एकात्मतेला बाधा न आणता तिचे आशय व आविष्काराचे क्षेत्र हळूहळू विस्तारले.

३.३.४ नाटक

नाटक मूलतः वाचकांसाठी नसून प्रेक्षकांसाठी असते. वाद्यवृंद जसे ध्वनिलीपीचे रूपांतर स्वरमेळात करतो, तसे कलाकारवृंद नाट्यसंहितेचे रूपांतर प्रयोगात करतो.

नाटकाची प्रयोगपूर्व अवस्था अगदी स्वयंपाकाच्या पूर्वतयारीसारखी असते. जसे 'अन्न शिजावे लागते' अगदी तसाच प्रयोग व्हावा लागतो. म्हणूनच नाटकाचा खरा आनंद पुस्तकात नसून त्याच्या

प्रयोगात असतो. नाटकात वर्तमानाला किंवा प्रत्यक्षतेला अधिक महत्त्व असते. ही वर्तमानक्षणांची कला असते, यात भूतकाळ व भविष्यकाळाची परिपूर्ती करण्याचा प्रयत्न असतो.

नाटकात सारखे काही घडावे लागते. या घडण्याला नाटक कृती (action) असे म्हणतात. ही कृती म्हणजे वर्तमानाच्या प्रत्येक गोष्टींचा आढावा असून कृतीतून व्यक्त होत असतो. नाटक ही सादर केली जाणारी कला असल्याने त्यावर त्यावर लेखन करताना अनेक बंधने, मर्यादा पडत असतात. असे असले तरी नाटक संकेतांना विशेष महत्त्व असल्याचे दिसून येते. यात सर्वांत महत्त्वाचे म्हणजे विशिष्ट चौकटीत, ठराविक वेळ, तसेच 'नट' या माध्यमातून नाटक उभे होत असते. यामुळे नाटकात रचनेला अधिक महत्त्व असते. नाटक हे रंगभूमीसाठी असते व रंगभूमी ही संमिश्र कला आहे. सामान्यतः साहित्य, संगीत, या श्राव्य, चित्र, शिल्प, नृत्य, दृश्य या भिन्न कलांच्या समुच्चयातून ती साकारते.

नाटक लिहिताना आणि प्रत्यक्ष रंगमंचावर सादरीकरण होत असताना संहितेमध्ये बदल करावे लागतात. नाटकाचे प्रयोगरूप डोळ्यासमोर आणूनच लेखक लिहितो. विद्यार्थीमित्रांनो, आता आपण नाटकाचा प्रयोग सादर होताना कोणकोणत्या तांत्रिक गोष्टींचा विचार करावा लागतो हे पाहू.

नाटकाच्या प्रयोगाचे प्रमुख घटक तीन : दिग्दर्शक, नट आणि प्रेक्षक. या तीन घटकांच्या सहकार्यातून आणि परस्परसंबंधातून प्रयोग सिद्ध होतो. प्रयोग सिद्ध होण्याच्या तीन अवस्था आहेत. तालीमपूर्व अवस्था, तालीमच्या वेळची अवस्था आणि तालमीनंतरची अवस्था.

पहिल्या अवस्थेत दिग्दर्शकाचा संबंध प्रमुख्याने नाट्यकलेच्या विविध अंगांच्या कलायोजनेशी येतो. नाट्यसंहिताचा स्वतंत्रपणे अभ्यास, कलायोजकांशी चर्चा आणि नटांची निवड या गोष्टी या काळात पार पाडल्या जातात. दुसऱ्या अवस्थेत दिग्दर्शकाचा संबंध प्रमुख्याने नटांशी येतो. यात सुरुवातीला नटांना मार्गदर्शन आणि नंतर संबंधित कलांचा उचित मेळ या गोष्टी पार पाडल्या जातात. तिसऱ्या अवस्थेत नटांचा संबंध प्रमुख्याने प्रेक्षकांशी येतो.

दिग्दर्शक हा प्रयोगनिर्मितीचा प्रमुख असतो. नाट्यनिर्मितीत त्याचा शब्द हा अंतिम असतो. तो प्रयोगाची आखणी करतो. सर्व कलाकारांच्या कामाला चालना देतो. आवश्यक तेथे मार्गदर्शन करतो. अनेक गोष्टींचा कलात्मक मेळ साधतो, तो स्वतः सर्व कलांत निपुण असतो, असे नाही. पण त्याला सर्व कलांची जाण असते आणि प्रयोगाची सिद्धता करित असता प्रेक्षक हा घटक तो सतत डोळ्यासमोर ठेवतो. एका अर्थाने तो प्रेक्षकांचा प्रतिनिधी असतो.

दिग्दर्शक ही संज्ञा एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीस अस्तित्वात आली. जर्मन रंगभूमीवर द ड्यूक ऑफ मिनिनजेन याने १८७४ ते १८९० या काळात नाट्यप्रयोग केले. आणि त्यातून काही नव्या गोष्टी लोकांसमोर आल्या. विशेषतः नेपथ्य, प्रकाश, वेशभूषा, पात्रांच्या हालचाली आणि

गर्दीची दृश्ये या बाबतीत त्याने कलादृष्टीचा अवलंब केला आणि त्याचा प्रभाव सर्व युरोपभर पसरला. तेथूनच दिग्दर्शक या घटकाला रंगभूमीवर स्वतंत्र स्थान प्राप्त झाले. दिग्दर्शकाची भूमिका ही शिक्षकाची असते. तो नाटकाचा खरा अर्थ विशद करतो.

नाटकाच्या प्रयोगात अर्थनिश्चितीची साधने दोन एक नाटक आणि दुसरे स्वतः दिग्दर्शक, पहिल्या संदर्भात 'नाटकाचा अर्थ काय?' दुसऱ्या संदर्भात 'नाटकाचा अर्थ काय होवू शकतो'? असा विचार होवू शकतो. प्रयोगाच्या अर्थनिश्चितीनंतर दिग्दर्शक निर्मितीशैलीचा विचार करतो. प्रयोगाच्या आखणीत निर्मितीशैलीचे महत्त्व अनन्य साधारण असे आहे. तर निर्मितीशैली ही अभिनय, दृश्यसंबंध, प्रकाश, वेशभूषा, रंगभूषा आणि संगीत आणि ध्वनी यांतून व्यक्त होते.

निर्मितीशैलीचा संबंध नाटकांच्या प्रकारांशी असतो उदा. शोकात्मिका आणि सुखात्मिका यांचा कल स्वाभाविकतेकडे अधिक असतो, तर मेलोड्रामा आणि फार्स यांचा अतिशयोक्तीकडे असतो, तसेच शोकात्मिका आणि मेलोड्रामा हे प्रकृतीने गंभीर तर सुखात्मिका आणि फार्स विनोदी असतात.

निर्मितीशैलीचे ठळक दोन प्रकार असतात एक वस्तूदर्शक आणि वस्तूसूचक. पहिल्याचा कल प्रेक्षकांना अधिकाधिक समरस करून घेण्याकडे आणि दुसरा अधिकाधिक अलिप्त ठेवण्याकडे असतो. सामान्यतः प्रयोगाची शैली नाटकाच्या लेखनातून घेतली जाते. पण नेहमीच तसे होते असे नाही. निर्मितीशैलीबरोबर प्रयोगस्थळ आणि दृश्यबंध यांचा विचार दिग्दर्शक करतो. नट हा रंगभूमीचा केंद्रबिंदू असतो. अखेर नट या माध्यमातून नाटक प्रेक्षकांसमोर जाते. नटाच्या कलेचे स्वरूप तीन स्तरांवर जाणता येते. पहिला स्तर नट आणि तो स्वतः, दुसरा स्तर नट आणि नाटककार निर्मिती पात्र, आणि तिसरा स्तर नट आणि प्रयोग.

नाटकाचा प्रयोग रंगमंचावर होतो, असे नाही. तो संपूर्ण नाट्यगृहात होतो. प्रेक्षक-प्रेक्षक आणि प्रेक्षक-नट या संबंधातून तो निर्माण होतो. प्रेक्षक प्रयोगाला येतात, त्यावेळी त्यांच्या मनात व्यक्तिगत असे अनेक प्रकारचे विचार असतात, पण नाटकातील दृश्यांनी त्यांच्या मनाची पकड साधली की, व्यक्तिगत विचार नाहीसे होतात व ते नटाच्या कामाला प्रतिसाद देतात. त्यांचे हे प्रतिसाद त्यांना परस्परांनाही चेतवितात.

नाट्यसंकेतामुळे कलाकार आणि प्रेक्षक यांच्या सहभागाला प्रेरणा मिळते. नाटकाच्या रचनेत वृंद, विष्कंमक, काव्यात्म संवाद, स्वगत, प्रतीक अदृश्य भिंत किंवा भिंती, स्थलांतर व कालांतर अशा अनेक संकेतांचा उपयोग असतो हे संकेत खेळातील नियमांप्रमाणे असतात. नियम मान्य करून त्याप्रमाणे नाटकाचा खेळ खेळावा लागतो.

नाटकासाठी येणारा वेगवेगळ्या प्रकारचा प्रेक्षकवर्ग असतो, तसेच प्रत्येक प्रयोगाचे वेगवेगळे समूह असतात. याचे कारण प्रयोगागणिक प्रेक्षकवर्ग बदलतो. त्यावेळचे वातावरण प्रादेशिक रूची,

प्रयोगाचे निमित्त, ऋतुमान आणि प्रयोगाची जागा यांसारख्या गोष्टीतून तयार होते. कलाकार स्थानिक असले तरी, ते वातावरणाशी आधीच एकरूप झालेले असतात. पण बाहेरून आलेले असल्यास त्यांना वातावरण या गोष्टींशी एकरूप व्हावे लागते.

नाटकाची संहिता कोणत्या प्रकारची आहे त्यानुसार प्रयोगाचे सादरीकरणही बदलते. म्हणजेच नाटकाचा अंगभूत प्रकार लक्षात घेऊन त्यानुसार सादरीकरणात बदल करावे लागतात. आता आपण साधारणपणे कोणकोणत्या प्रकारची नाटके रंगमंचावर सादर होतात याचा विचार करू.

नाटकाचे प्रकार

शोकात्मिका, मेलोड्रामा, सुखात्मिका आणि फार्स हे नाटकाचे प्रमुख प्रकार आहेत. हे सर्व प्रकार स्वतंत्रपणे सिद्ध करता येतीलच असे नाही. काहीवेळा नाटककार वेगवेगळे प्रकार एकत्रित आणून नवा नाट्याविष्कार करित असतो. यातून त्याची प्रयोगशीलता दिसून येते.

१) शोकात्मिका :

शोकात्मिका या प्रकाराचा विषय माणसाचे अटळ असे दुःख हाच प्रामुख्याने असल्याने साहजिकच प्रकृतीने गंभीर असे असते. त्याचे मूळ प्राचीन ग्रीक नाट्यात सापडते. शोकात्मिका या बाबतीत सर्व प्रथम लक्षात येणारी गोष्ट म्हणजे दुःखपूर्ण शेवट. हा शेवट प्रमुख पात्राच्या भीषण मृत्यूत किंवा दुःखस्थितीत होतो. शोकात्मिकेचा वाचक अथवा प्रेक्षक यांच्यावरील परिणामाच्या दृष्टीने अनुकंपा आणि भय या भावनांना महत्त्व असते. उत्कट परिणामासाठी शोकात्मिकेमधून उच्च स्तरावरील किंवा प्रमुख पात्रे म्हणून योजली जातात.

केवळ दुःखपर्यवसायी नाटकाला शोकात्मिका म्हणता येणार नाही. सामान्यतः दररोजच्या जीवनात तसे समजले जात असल्याने 'करूण' आणि 'शोकात्म' असा फरक केला जातो. उदा. एखाद्या व्यक्तित्वा अपघाती मृत्यू ही घटना 'करूण' आहे. तर आपल्याकडून प्रभावी शक्तीशी सामना देत असताना व्यक्तीच्या वाट्याला येणाऱ्या अटळ विनाशी घटना 'शोकात्म' असतात. यावरून शोकात्मिकेत दुःखपूर्ण शेवट याला महत्त्व नसून या दुःखातही ती व्यक्ती अधिक 'मोठी' झाल्याचा प्रत्यय येतो का याला महत्त्व असते. आयुष्यातील दुर्दैवी घटनांच्या दर्शनाने अनुकंपा व भय या भावनांची निर्मिती होते. शोकात्मिकेच्या या भावनात्मक परिणामाला अॅरिस्टॉटलने 'कॅथार्सिस' असे म्हटले आहे.

ही विरेचनाची संकल्पना मानवी दुःखाशी निगडित असून मानवी दुःख हे विरेचनाच्या भावनेतून प्रकट केले जाते. त्यामुळे प्रेक्षकाला पात्राविषयी सहानुभूती वाटते. त्याचा यथोचित असा परिणाम नाटकाच्या लोकप्रियतेवर होतो. विरेचनाच्या या भावनेमध्ये काही भावनांचे प्रगटीकरण होते. तर

काही भावनांचे विशुद्धीकरण होते. भारतीय परंपरेत शोकात्मिक नाटकाची संकल्पना इंग्रजी नाटकावरून आली. १९१५ ते १९४५ हा सामाजिक नाटकांचा कालखंड शोकात्मिक नाटकाला समांतर जाणारा आहे. 'नटसम्राट' (वि. वा शिरवाडकर), 'एकच प्याला' (राम गणेश गडकरी), 'शारदा' (गो. ब. देवल) इ. अनेक नाटकांतून मराठी नाट्य क्षेत्रात शोकात्मिक नाटकांनी लोकप्रियता मिळवली. डॉ. स. रा. गाडगीळ यांच्या मते विरचना या संकल्पनेचा मराठी नाट्य वाङ्मयावर फार मोठा परिणाम झाला आहे. ही शोकात्मिक नाटके माणसाच्या ठिकाणी असणारी भय, करुणा, दुःख इ. प्रगटीकरण करतात. 'एकच प्याला' नाटकातील सुधाकर, सिंधू ही शोकात्मिकतेची परिसीमा गाठणारी पात्रे शेवटपर्यंत प्रेक्षकांच्या मनाची पकड घेतात. वाचकाला विचारप्रवण करतात आणि मानवी जीवनातील मृत्यूचे नाट्य उलगडून दाखवतात. या शोकात्मिक नाट्याची भाषाशैली निवेदनप्रधान असून शब्दातील भाव उच्चकोटीचे असावे लागतात.

२) मेलोड्रामा

हा नाट्यप्रकार शोकात्मिकेप्रमाणे गंभीर, पण अन्य बाबतीत वेगळा आहे. 'संगीत नाटक' या अर्थाने मेलोड्रामा हे नाव १९ व्या शतकात प्रचारात आले. तरी या प्रकारचे नाट्यलेखन इ.स. पूर्व पाचव्या शतकापासून चालू आहे. ग्रीक नाटककार युरिपिडीस, रोमन नाटककार सिनेका, एलिझाबेथन, नाटककार शेक्सपिअर यांच्या तसेच १८ व्या शतकातील काही नाटककारांच्या लेखनात मेलोड्रामाचे महत्त्वाचे विशेष बघायला मिळतात. माणसाचे जीवन दुःखमय आहे. त्याचे भोग त्याला टाळता येत नाहीत. त्यामुळे दुःखात्म जाणिवेचे अशुभ सावट त्याच्या आयुष्यावर पसरलेले असते. थोर प्रतिभावंतानी वेळोवेळी आणि विशेषतः शोकात्मिका नाट्यप्रकारातून माणसाच्या अटळ दुःखाचा वेध घेण्याचा प्रयत्न केला आहे. मेलोड्रामाचा शेवट सामान्यतः आनंदपर्यवसायी होतो. साहजिक प्रमुख पात्रावर कोसळलेल्या संकटाच्या दर्शनाने मन हादरते आणि शेवट सत्याचा जय होतो किंवा संकटे टाळतात. या नाट्यप्रकारातील संघर्ष साधा, सरळ आणि ठसठशीत असतो. सृष्ट विरुद्ध दृष्ट असे स्वरूप असते. त्यामुळे सर्वसामान्य प्रेक्षक प्रमुख पात्राशी सहज समरस होतात व नाटक संपते, तेव्हा त्यांना एखाद्या भयंकर दुःखातून जाग आल्यासारखे होते.

३) सुखात्मिका

सुखात्मिका हा नाट्यप्रकार मनोविनोदन हा प्रमुख हेतू ठेवून खेळकर भाषेत लिहिला जातो. प्रवृत्तीने बराच हलका फुलका क्वचित गंभीर असला तरी हाताळणी नर्म विनोदी असते. यासाठी हास्य पोषक ठरते. त्यामुळे सुखात्मिका बव्हंशी हास्योत्पादक असते. हास्याच्या प्रती आणि प्रकार पुष्कळ आहेत. पोट धरून हसणे, तर कधी गालातल्या गालात हसणे. सुखात्मिका करमणूक करते, विचाराभिमुख बनवते, माणसाचा स्वभाव व त्याचे आचार विचार यांचे सुखद नाट्यदर्शन घडविते.

सुखात्मिकतेचे मूळ प्राचीन ग्रीक नाटकात आहे. ख्रिस्तपूर्व ५ व्या शतकात शोकात्म नाट्यत्रयीच्या अखेरीस सुखात्म नाटकाचे करण्याची प्रथा होती. याच सुखात्मिकेतून प्रेरणा घेवून पाश्चात्य देशांत सोळाव्या शतकाच्या अंतापासून अठराव्या शतकाच्या सुरुवातीपर्यंत शेक्सपिअर, बेन् जॉन्सन, मोलिअर, काँग्रीव्ह, वायचर्ली यासारख्या नाटककारांनी सुखात्मिकेला विविधांगांनी संपन्न केले. कल्पपरंजकता, भावनाशिलता, विडंबनात्मकता, सामाजिकता, कौटुंबिकता इ. विशेष विचारात घेवून कित्येक सुखात्मिक प्रकार कल्पिले गेले आहेत.

सुखात्मिका या प्रकारचे लेखन प्राधान्याने समाज जीवनाला अनुलक्षून होत असते. सुखात्मिकतेचा जन्म प्रेक्षकाला आनंद देण्यासाठी झालेला असतो. भारतीय नाट्यपरंपरा ही प्राचीन काळापासून ही प्रामुख्याने सुखात्मिक संकल्पनेवर आधारलेली दिसते. म्हणूनच भरताचे नाट्य हा पाचवा वेद मानला. नाटक हे सुखात्मिक असावे म्हणजेच प्रेक्षकांना आनंद देणारे असावे. साहित्याचे सर्व श्रेष्ठ प्रयोजन हे आनंद देणे हेच आहे. भारताने नाट्यशास्त्र या ग्रंथात हीच सुखात्मिकतेची संकल्पना मांडलेली दिसते. 'संगीत सौभद्र' हे अण्णासाहेब किर्लोस्करांचे मराठीतील सर्वात यशस्वी सुखात्मक नाटक होय. कलात्मक आनंद देणारी ही सुखात्मिकता प्रेक्षकांना आजही मंत्रमुग्ध करते. पु. ल. देशपांडे, वसंत कानेटकर अशा लेखकांनी अनेक यशस्वी सुखात्मिक नाटके लिहिली आहेत.

४) फार्स

फार्सचा एक स्वतंत्र नाट्यप्रकार म्हणून सुखात्मिका या नाट्यप्रकारात करता येतो. ज्याला प्रसंगनिष्ठ सुखात्मिका म्हणतो त्याचे फार्सशी विलक्षण साम्य आहे. फार्सचे विशेष प्राचीन ग्रीक-रोमन नाट्यात आहेत तसेच मध्ययुगीन नाटककार शेक्सपिअर मोलिअर यांच्या लेखनातही आहेत. परंतु खऱ्याखऱ्या फार्सचा उगम मध्ययुगीन फ्रेंच लीला खेळांतून झाला आणि एक नाट्यप्रकार म्हणून त्याचे लेखन फ्रान्समध्ये १९ व्या शतकापासून सुरू झाले. फार्सचा मुख्य हेतू या ना त्या प्रकारे पोट धरून हसवणे.

खरे तर मराठी रंगभूमीला संगीत नाटकाची एक वैभवशाली आणि प्रदीर्घ अशी परंपरा आहे. मराठी नाटकाचा विचार करताना संगीत नाटक बाजूला ठेवता येणार नाही. तेव्हा विद्यार्थीमित्रांनो, संगीत नाटकाच्या स्वरूपाविषयी थोडेसे जाणून घेऊ.

संगीत नाटक

नाटक आणि संगीत यांचे अन्वोन्य संबंध मराठी रंगभूमीच्या उदयापासून आहेत. आधुनिक मराठी नाटकाचे पहिले अर्धशतक प्रामुख्याने संगीतमय नाट्यलेखनाचेच आहे. आरंभकाळात संगीत नाटक म्हणजे मराठी नाटक-रंगभूमी असा स्थल स्वरूपी समज होता. या संगीताचा प्रभाव इतका होता की, मूळ गद्यमय चांगली असलेली नाटके पुढे संगीतयुक्त पात्रांना नाटककारांनी पदे दिली.

आण्णासाहेब किल्लोस्करांची संगीत नाटकांची कामगिरी हा या क्षेत्रातला आरंभबिंदू मानला जातो. त्या कार्याचा विस्तार, विकास आणि व्हास यांचे टप्पे ठळकपणाने सांगितले जातात, ज्या अर्थाने संगीत नाटक ही संकल्पना मराठीमध्ये रूढ झाली आणि ती फक्त आपलीच राहिली.

संगीताच्या प्रेरणा मराठी कन्नड लोकसंगीतातून जशा आहेत तशाच त्या उर्दू-फारशी रंगभूमीच्या संदर्भात आहेत. किल्लोस्करांवर विविध नाटक-रंगभूमीचा संस्कार होता, त्यातून त्यांनी 'शाकुंतल', 'सौभद्र' नाटकांचे एक नवे रसायन तयार केले. ते रसायन जगमान्य झाले. १९३३ साली आलेल्या 'आंधळ्यांची शाळा' या नाटकामुळे नाट्यकल्पनेतील अनेक घटकांचे रूप पालटले, नवे परिमाण लाभले, त्यात नाट्यसंगीताचाही समावेश अपरिहार्यपणे आलाच. किल्लोस्करांनी संगीत नाटकाची कल्पना बदलत गेली. पौराणिक-ऐतिहासिक नाटकांचे लेखन कमी होत गेले. सामाजिक विषयांवर नाटके लिहिली जाऊ लागली. परिणामी स्वातंत्र्योत्तर काळात संगीत नाट्यलेखनाला उतार लागला. हा उतार विषय बदलामुळे, नाटकाकडे पाहण्याच्या संकल्पना बदलामुळे झालाच. त्या शिवाय चित्रपट, ग्रामोफोन, आकाशवाणी तसेच आता आलेले दूरदर्शन, चित्रध्वनीफिती इ. अनेक माध्यमे-साधने त्याला कारणीभूत झाली. अनेक अंगानी विविध प्रकारचे संगीत म्हणण्याची-वाजवण्याची, आस्वादाची सुविधा प्राप्त झाली. एक काळ असा होता की, नाटकांतून किंवा श्रीमंताना खाजगी मैफिलीतून संगीत ऐकायला मिळत असे.

विद्याधर गोखले, रणजित देसाई, पुरुषोत्तम दारव्हेकर, गोपाळ कृष्ण भोबे, वि. वा. शिरवाडकर, वसंत कानेटकर, बाळ कोल्हटकर इ. नी संगीत नाटक लिहिले ते पारंपारिक अर्थाने! यातल्या काहींनी जुन्या ढाऱ्याचे-साऱ्याचे संगीत नाटक लिहून पूर्वसुरींच्या नाट्यकृतींचे पुनरुज्जीवन केलेले आहे. एखाद्या संगीतकाराची जीवनकथा, दोन संगीत घराण्यांचा शैलीचा संघर्ष, गुरु-शिष्य संबंध, पूर्ण काल्पनिक, पौराणिक ऐतिहासिक काळातील संगीत वातावरणाला साजेल असे काही घेऊन एक गोष्ट सांगणे, भरपूर संगीताच्या जागा पेरणे किंवा तशी परीस्थिती निर्माण करून त्याचा आविष्कार सहज होतो आहे असा भास निर्माण करणे अशाप्रकारचे हे नाट्यलेखन आहे. 'घाशीराम कोतवाल' हे रूढार्थाने संगीत नाटक नाही. पण त्यातला विषय आणि आशय व्यक्त होण्यासाठी संगीत हा त्याचा एक प्राणबिंदू आहे. इतके अविभाज्य असे त्या नाट्यबंधाचे संगीताचे नाते आहे. 'घाशीराम' मध्ये लोकसंगीताचा वापर मोठ्या प्रमाणावर आहे. विशेषकरून खेळे नमन, दशावतार, कीर्तन, लावणी अशा अनेक लोकशैली संगीत-गीत यांचा यामध्ये वापर आहे. त्या संगीतामुळे संपूर्ण नाटकाला लय प्राप्ती झाली आहे. ती केवळ संगीताची राहात नाही तर संपूर्ण प्रयोगाची बनते. हे संगीत कसे असेल याचा किमान आराखडा तेंडुलकरांनी आपल्या रंगसूचनांमध्ये दिलेला आहे. त्या रंगसूचनांच्या आधारे नेमके त्याचे सांगीतिक रूप मांडण्याचे श्रेय भास्कर चंदावरकर या संगीतदिग्दर्शकालाही आहे. मराठी रंगभूमीच्या आरंभकाळात लोकसंगीतातील अनेक प्रकारांचा वापर सहजपणे केला गेला. पण पुढे

नागर नाटक विस्तारीत, विकसित होत गेले, त्यामध्ये लोकसंगीत दूर राहिले. आधुनिक काळात तो वापर नव्याने करून पाहावा अशी प्रवृत्ती निर्माण झाली. आणि या प्रवृत्तीतून नवे रचनाबंध तयार केले गेले. 'घाशीराम कोतवाल'मध्ये त्याचा प्रत्यय येतो.

वेचक वेधक प्रयोग नाटक आणि संगीत यांच्या संदर्भात झालेले दिसतात. यातील परंपरा आणि नवता या दोन्ही अंगाने विचार केल्यावर असे ध्यानात येते की, पुढे संगीत नाटकाची परंपरा क्षीण होत गेली.

नाटक हे कथा-कादंबरीपेक्षा कसे आणि कुठे वेगळे ठरते हे आपल्या लक्षात आले असेल. कथा-कादंबरी या कथात्म प्रकारांत लेखकाला प्रयोगरूपाचे बंधन नसते. त्यामुळे तो मुक्तपणे भाषिक आविष्कार करू शकतो. आता आपण एक मनोरंजक उदाहरण बघूयात. रणजित देसाई यांची 'स्वामी' ही लोकप्रिय कादंबरी. पण या कादंबरीवरून नाटक बेतताना लेखकाला अनेक तडजोडी कराव्या लागल्या. 'स्वामी' या कादंबरीतील एक प्रसंग नाटकात रूपांतरित होताना त्याचे स्वरूप कसे बदलत गेले हे विचारात घेऊ.

दोन प्रहरच्या वेळी माधवराव थेऊरच्या वाड्याच्या पाठीमागच्या चौकी सोप्यात निद्रा घेत होते. दारावर जाळीदार पडदा सोडलेला होता. माधवरावांना जिने चढण्या-उतरण्याचे श्रम सोसवत नव्हते, म्हणून चौकी सोप्यातच त्यांचे वास्तव्य ठेवले होते. समोरच्या चौकात तीनमजली वाडा दिसत होता. समोरच्या नगरखान्यापर्यंत गेलेली पायवाट चौकी सोप्यातून नजरेत येत होती. माधवरावांच्या वास्तव्यामुळे सगळीकडे अगदी शांत होते. मैना पडद्याबाहेर पायरीवर बसली होती. आत माधवरावांच्या शय्येच्या पायथ्याशी रमाबाई बसल्या होत्या. बाहेरच्या माळावरील छावण्यांतून उठणाऱ्या घोड्यांच्या टापांचे, हाकांचे अस्पष्ट आवाज कानांवर पडत होते. तेवढा आवाज सोडला, तर सर्वत्र शांतता होती.

हातातील गवती काडीशी चाळा करीत वेळ घालवीत बसलेल्या मैनेला जोड्यांची चटचट ऐकू आली. तिने मान वर केली. समोरच्या हौदाच्या चौकातून रामशास्त्री आणि बापू येत होते. ते चौकी सोप्याच्या वाटेने येत असलेले दिसताच मैना गडबडीने उठली आणि त्यांना सामोरी गेली. बापूंनी विचारले,

“मैना, श्रीमंत जागे आहेत?”

“नाही, जी. झोपल्यात!” मैना म्हणाली.

रामशास्त्र्यांनी बापूंच्याकडे पाहिलं. बापू म्हणाले,

“मैना! तिथं कोण आहे?”

“आक्कासाब हाईत.”

“श्रीमंतांना उठवायला सांग त्यांना.”

“पण श्रीमंत झोपल्यात.” मैनेने प्रयत्न केला.

“सांगितलं ना! श्रीमंतांना जागं करण्यास वहिनीसाहेबांना सांग. तसाच तातडीचा निरोप आहे, म्हणावं.”

“बरं.” म्हणत मैना वळली.

थोड्याच वेळात मैना बाहेर आली व म्हणाली, “आक्कासाहेबांनी बोलावलंय तुमांस्नी.”

रामशास्त्री, बापू जोडे काढून पायच्या चढून वर गेले आणि तेथेच थबकले. आतून आवाज आला,

“इकडे डोळा लागला आहे. तसं तातडीचं...”

“होय, वहिनीसाहेब!” शास्त्री म्हणाले, “तसं नसतं, तर हा त्रास दिला नसता...”

जाळीतून रमाबाई पाहत होत्या. दोघांचेही चेहरे प्रसन्न दिसत होते. तसे काही काळजीचे कारण दिसत नव्हते. त्या म्हणाल्या,

“एवढ्यात जागे होतील. त्यावेळी भेटलात, तर...”

“पण वहिनीसाहेब, नंतर, मला जागं का केलं नाही, म्हणून संतापले, तर काय करायचं?”

“ठीक आहे! उठवते यांना.” म्हणत रमाबाई वळल्या.

माधवराव शांतपणे झोपी गेले होते. जवळ जात रमाबाईंनी हाक मारली,

“ऐकलंत का? म्हटलं, ऐकलंत का?”

माधवरावांनी डोळे उघडले. रमाबाईंना पाहताच ते म्हणाले,

“रमा! काय आहे?”

“बाहेर शास्त्री आणि बापू भेटायला आले आहेत. तातडीचं काम आहे, म्हणतात.”

माधवराव चटकन उठून बसले. उपरणे अंगावर घेत ते म्हणाले,

“पाठवा त्यांना.”

रमाबाई आत निघून गेल्या. मैनेने पडदा दूर सरकवला. बापू व रामशास्त्री आत आले. माधवरावांनी अधीरतेने विचारले,

“बापू, काका कुठे आहेत?”

“दादासाहेब पुण्यातच आहेत.”

“मग?”

“उत्तरेकडचा खलिता आला आहे, म्हणूनच उठवण्याचं धाडस केलं.” बापूंनी पुढे केलेला खलिता माधवरावांना थरथरत्या हातांनी घेतला.

“काय आहे?”

“आनंदाची बातमी आहे! आपल्या फौजेनं फार मोठा विजय मिळवला आहे.”

“काय सांगता?” म्हणत माधवरावांनी खलिता उघडला.

माधवराव अधीर होऊन मजकुरावरून भरभर नजर फिरवीत होते. क्षणा क्षणाला त्यांच्या चेहऱ्यावरचा आनंद द्विगुणित होत होता. प्रसन्नतेने चेहरा फुलत होता.

पत्र संपताच सुरळी करून पिशवीत टाकीत माधवराव गहिवरून म्हणाले,

“हा दिवस उजाडेल, असं वाटलं नव्हतं.”

माधवराव उठले. त्यांनी पगडी-पोशाख मागविला. पगडी-पोशाख चढवून ते म्हणाले,

“चला, मंदिरात जाऊन दर्शन घेऊन येऊ. त्याच्या कृपेचं हे फळ आहे.”

“श्रीमंत, बाहेर उष्मा आहे. सायंकाळी...”

“नाही, बापू, आत्ताच जायला हवं...”

बापूंचा हात धरून माधवराव पायऱ्या उतरू लागले.

विद्यार्थीमित्रांनो, ‘स्वामी’ या कादंबरीतील उपर्युक्त प्रसंग वाचल्यानंतर आपल्या असे लक्षात येईल की, हा प्रसंग एकाच ठिकाणी घडत नाही आहे. माधवराव पेशवे चौकी सोप्यात निद्रा घेत आहेत, चौकी सोप्याच्या दिशेने रामशास्त्री आणि बापू येतात. मैना पायरीवर विश्रांती घेत बसली आहे, तर रमाबाई आत आहेत. प्रत्येक व्यक्तीरेखा वेगवेगळ्या ठिकाणी बसलेली आहे. कथा-कादंबरीत अशी वेगवेगळी स्थळे, आणि अनेक व्यक्तीरेखा एकत्रित गुंफणे आणि त्यातून गोष्ट पुढे नेणे सहज शक्य असते. पण नाटककाराला मात्र रंगमंचाच्या मर्यादित अवकाशामुळे, नेपथ्याच्या आटोपशीरपणामुळे आणि व्यवहाराच्या दृष्टीने आवश्यक असल्याने कथा-कादंबरीप्रमाणे अनेक

स्थळे नाटकात आणणे अशक्य असते. त्याबरोबरच नाटकात अभिनय करणाऱ्या पात्रांची संख्याही मर्यादित ठेवणे आवश्यक असते.

रणजित देसाई 'स्वामी' कादंबरीतला उपर्युक्त प्रसंग त्यांनीच लिहिलेल्या 'स्वामी' या नाटकात कसा खुबीदारपणे उभा केला आहे ते बघा.

स्थळ : माधवरावांचा महाल, थेऊर

(कुठेतरी दूरवर देवळातल्या घंटेचा आवाज ऐकू येतो. रंगमंचाच्या एका बाजूला माधवरावांची शय्या आहे. माधवराव शाल पांघरून झोपलेले आहेत. रमाबाई पंख्याने वारा घालीत उभी आहे. त्याच वेळी मंद पावलांनी रामशास्त्री येतात. रमाबाई न बोलण्याबद्दल इशारा करतात. पंखा ठेवून शास्त्रींकडे जातात)

शास्त्री : श्रीमंत जागे आहेत?

रमा : (नकारार्थी मान हलवीत) नुकताच डोळा लागलाय.

शास्त्री : उठवता?

रमा : सांगितलं ना, नुकताच डोळा लागलाय म्हणून?

शास्त्री : नाइलाज आहे, वहिनीसाहेब.

रमा : उठवायलाच हवं का?

माधव : कोण आहे? (रमाबाई जवळ जातात.)

रमा : शास्त्रीबुवा आले आहेत.

माधव : शास्त्रीबुवा! (माधवराव सरकत लोडाला टेकून बसतात. अंगावर शाल असते.)

शास्त्री : क्षमा असावी, श्रीमंत! पण आपल्याला उठवावंच लागलं.

माधव : ते राहू द्या. बोला...

शास्त्री : आनंदाची बातमी आली आहे! उत्तरेचा खलिता आला आहे. आमच्या फौजेने विजय संपादन केला. विसाजी कृष्ण बिनीवाले, महादजी शिंदे, तुकोजी होळकर यांनी आपल्या फौजेनिशी पानिपतावर आपल्या फौजेची बेसुमार कत्तल करणाऱ्या राहिल्यांचा आणि पठाणांचा संपूर्ण पराजय करून देवदुर्लभ यश संपादन केलं आहे.

माधव : (रामशास्त्र्यांवर नजर खिळवीत बैठकीत ताठ बसतात.) पुन्हा एकदा सांगा शास्त्रीबुवा, - पुन्हा एकदा सांगा!

शास्त्री : श्रीमंत, पानिपतावर झालेला मराठी दौलतीचा महान अपमान आपल्या पराक्रमी फौजांनी साफ धुऊन काढिला आहे.

(माधवराव आपल्या अंगावरची शाल फेकून उठून उभे राहतात.)

- माधव : अधिकार असता, तर ही आनंदाची वार्ता आणणाऱ्याला पेशवेपद बहाल केलं असतं! ही वार्ता ऐकण्यासाठीच आमचे कान सदैव आतुरले होते.
- रमा : (धावते) असं काय करायचं ते... आपली प्रकृती...
- माधव : भिऊ नका. मी ठीक आहे. आता साक्षात मृत्यू जरी सामोरा उभा ठाकला, तरी आम्ही त्याला 'थांब' म्हणून सांगू. आम्हाला स्पर्शण्याची त्याला हिंमत होणार नाही. त्या गजाननाने लाज राखली! सारे मनोरथ सिद्धीला गेले! राज्याचं कोणचं स्वप्न साकार व्हायचं राहिलं नाही. पानिपताच्या रणांगणावर दोन मोती... लाख बांगडी वाढविली गेली-त्या पराजयाला आज मुक्ती मिळाली. शास्त्रीबुवा, पानिपतावर हरवलेल्या त्या लाख बांगड्या आज सवाष्ण झाल्या असतील.
- रमा : आपण बसावं तरी!
- माधव : आम्हाला अडवू नका, या विजयवार्तेनं सारी दक्खन अमाप यशानं धुंद झाली असता हा आनंद आम्हाला मनमुराद भोगू द्या!
- शास्त्री : श्रीमंत, आपण म्हणता ते अगदी सत्य आहे. या यशाला तोड नाही. या यशाला उपमा नाही.
- माधव : शास्त्रीबुवा, धन्य त्या मुत्सद्दी सरदारांची, की ज्यांनी आज दक्खनची शान राखली! आज होळकर, शिंदे, बिनीवाले यांचं नाव इतिहासात अजरामर झालं! पेशवे या नात्यानं आमची आजची आज्ञा दप्तरी नोंद करा. जेव्हा हे वीर परत येतील, तेव्हा आम्ही असलो, तर जातीनिशी त्यांच्या स्वागताला जाऊच... पण आम्ही नसलो, तरी त्यांना चूपचाप नगरप्रवेश करू देऊ नका. हत्तीच्या सुवर्ण अंबारीत बसवून, सुवर्णाची फुले उधळीत, वाजत-गाजत त्यांचा पुण्यात प्रवेश होऊ द्या. (बापू आत येतात.)
- माधव : ऐकलंत, बापू?
- बापू : होय, श्रीमंत! जीवनाचं सार्थक झालं!
- माधव : मग उभे काय राहिलात? गजाननाला अभिषेक करा. साखर वाटा. तोफांच्या सरबत्तीनं साऱ्या भूमीला हा विजय कळवा. या विजयासाठी ज्या वीरांनी आपल्या रक्ताचं शिंपण केलं असेल, त्या वीरांचं भरल्या मनानं चिंतन करा.
(रमाबाई आतून वाटी घेऊन येतात.)
- माधव : काय आणलंत? औषध?
- रमा : (हसू लपवीत) हो! साखर आणलीय!
(क्षणभर संकोचून, वाटी घेऊन माधवराव रमाबाईंच्या हातावर साखर देतात. बापू, शास्त्री हसतात. शास्त्री प्रथम माधवरावांना साखर देतात; नंतर बापूंना. दोघे निघून जातात. माधवरावांचं आनंदी रूप रमा डोळे भरून पाहत असते.)

विद्यार्थीमित्रांनो, 'स्वामी' या नाटकातील हा छोटासा उतारा वाचल्यानंतर आपल्या असे लक्षात आले असेल की, मूळच्या कादंबरीतील असलेला हा प्रसंग आणि व्यक्तिरेखा याठिकाणी नाटकाच्या संहितेच्या सोईसाठी थोड्या बदलून घेतल्या आहेत. नाटकाच्या या प्रवेशात माधवराव, रमा, रामशास्त्री आणि बापू या चारच व्यक्तिरेखा रंगमंचावर आहेत. कादंबरीच्या प्रसंगातील मैनेची व्यक्तिरेखा नाटकात येत नाही. नाटकाच्या संवादातून कथानक पुढे सरकत जाईल याची लेखकाने पुरेशी काळजी घेतलेली दिसते. कादंबरीतील व्यक्तिरेखांचे प्रकट होणारे तपशील नाटकामध्ये मात्र हावभावांवरून पुढे येतील. यावरून कथा-कादंबरी आणि नाटक यातील भाषिक आविष्कार कसा वेगवेगळा असतो हे आपल्या लक्षात आले असेल.

३.४ सारांश

विद्यार्थीमित्रांनो, 'साहित्यप्रकारांचा सूक्ष्म अभ्यास' या घटकात प्रायोगिक स्वरूपातील वाङ्मयप्रकारांचा आपण विवेचक अभ्यास केला. हे साहित्यप्रकार परस्पर पूरक असून त्यांचा आंतरिक संबंध हा आविष्कृत होताना दिसून येतो. तमाशा ही प्राचीन लोककला असून मानवाने मनोरंजनासाठी या लोककलेचा उपयोग केला. नंतरच्या कालखंडात नृत्य, नाट्य, संगीत इ. अनेक अंगानी हा तमाशा बहरला. लोककलेतील लोकनाट्याचा आविष्कार म्हणजे तमाशा. लोककला या मानवी जीवनातील जगण्याचा महत्त्वाचा भाग आहे. लोककला या लोकसाहित्याच्या अभ्यासांतर्गत येतात.

नाटक हा अत्यंत महत्त्वाचा वाङ्मय प्रकार असून नाटकाला अत्यंत प्राचीन अशी परंपरा आहे. नाटक मूलतः वाचण्यासाठी नसून त्याच्या प्रयोगरूपाला महत्त्व असते. मनुष्य हा नाटकवेडा प्राणी आहे. ती त्याची उपजत प्रवृत्ती आहे. प्राचीन यक्षगान या प्रकारापासून नाटकाची परंपरा आहे. भरताने 'नाट्यशास्त्र' या ग्रंथात नाटकाला पाच वेद म्हटले आहे. नाटक या वाङ्मय प्रकाराचे स्वरूप, विशेष, प्रकार भाषा इ. घटक अभ्यासल्यानंतर आपणाला नाटक या वाङ्मयाचे सूक्ष्म अवलोकन करणे शक्य आहे. नाटकातून विकसित झालेला एकांकिका हा अलिकडच्या काळातील एक प्रमुख वाङ्मयप्रकार मराठीत अत्यंत समर्थपणे विकसित झालेला आहे. एकंदरीत वेगवेगळ्या लोककला, तमाशा, एकांकिका आणि नाटक या सादरीकरणाच्या गोष्टी आहेत. या सर्व प्रकारांत 'संवाद' या घटकाला आणि अभिनयाला अधिक महत्त्व असते. बऱ्याच वेळेला लिखित संहितेपेक्षा प्रत्यक्ष प्रयोगाच्या वेळी अनेक बदल झालेले दिसून येतात. प्रयोग बघण्यासाठी समोर प्रेक्षक असल्यामुळे या प्रकारांमधील भाषिक आविष्काराचे रूप एकदम वेगळे असल्याचे लक्षात येते. म्हणूनच प्रयोगरूपाने सिद्ध होणारे हे साहित्यप्रकार वैशिष्ट्यपूर्ण असल्याचे आपल्या लक्षात आले असेल.

३.६ सरावासाठी प्रश्न

३.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्न

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

- १) कोणत्याही लोककलेची संहिता लिखित असते की मौखिक?
- २) अलिकडच्या काळात तमाशासाठी कोणता शब्दप्रयोग केला जातो?
- ३) तमाशातील गण गाणाऱ्या शाहिरांचे दोन प्रवाह कोणते?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

- १) प्रयोगरूपाने सादरीकरण हे कोणत्या साहित्यप्रकाराचे व्यवच्छेदक लक्षण आहे?
 - अ) आत्मचरित्र
 - ब) कविता
 - क) नाटक
 - ड) कथा
- २) तमाशाचा प्रारंभ कशाने होतो?
 - अ) गण
 - ब) मुजरा
 - क) गवळण
 - ड) वगनाट्य
- ३) एकांकिकेला मराठी व्यावसायिक रंगभूमीवर सर्वप्रथम स्थान मिळवून देण्याचे श्रेय कोणत्या नाटककारास द्यावे लागेल?
 - अ) मो. ग. रांगणेकर
 - ब) बा. भ. बोरकर
 - क) दत्ता भगत
 - ड) चिं. त्र्यं. खानोलकर

३.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

- १) कथनशैलीच्या वेगळेपणामुळे लोककलेतील भाषिक आविष्काराचा प्रभाव अलिकडील मराठी नाटकावरही कसा पडला आहे ते सांगा.
- २) नाटक हा कलाप्रकार रंगमंचावर येण्यासाठी लेखकाला कोणकोणत्या गोष्टींचा विचार करावा लागतो?

३.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

- १) नाटकासाठी साह्यकारी ठरणाऱ्या 'नेपथ्य' या घटकाचा परामर्श घ्या.
- २) सादरीकरणाच्या लोककलांमधील भाषेचे स्वरूप उलगडून सांगा.

३.७ पूरक वाचन

- * मराठीचे लोकनाट्य तमाशा कला आणि साहित्य / नामदेव व्हटकर
- * शोधयात्रा रंगभूमीची / विश्वनाथ शिंदे
- * लोकनाट्याची परंपरा / वि. कृ. जोशी
- * लोकरंगभूमी / डॉ. प्रभाकर मांडे
- * खेळ नाटकांचा / राजीव नाईक
- * लोकसाहित्य : चर्चा आणि चिंतन (डॉ. मधुकर वाकोडे गौरवग्रंथ)/संपा. राजेंद्र हावरे.



ललित गद्य : आत्मचरित्र, चरित्र, आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन

४.१ उद्दिष्टे:

या घटकाचा अभ्यास केल्यानंतर आपल्याला-

- ललित गद्याची संकल्पना स्पष्ट करता येईल.
- ललित गद्यातील विविध प्रकारांच्या निर्मितीमागील हेतू स्पष्ट होतील.
- आत्मचरित्र, चरित्र, आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन इत्यादी साहित्यप्रकारांतील सर्जनशीलतेची अंगे लक्षात येतील.
- कविता, कथा-कादंबरी आणि नाटक या साहित्यप्रकारांपेक्षा 'ललित गद्य' या प्रकारांचे वेगळेपण समजून येईल.
- आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन इत्यादी ललित गद्य प्रकारांतून आत्मविष्कार करता येईल आणि साहित्यनिर्मितीचा आनंद मिळविता येईल.

४.२ प्रास्ताविक :

'ललित' या शब्दाचा अर्थ 'सौंदर्य' असा आहे. मनाला आकर्षून घेणारे, मनाला आनंद देणारे सौंदर्यतत्त्व या शब्दामधून सूचित होते. आपल्याकडे स्वातंत्र्यपूर्वकाळात 'ललित निबंध' आणि 'ललित गद्य' या दोन्ही संज्ञा समानार्थीच वापरल्या गेल्या होत्या. 'लालित्यपूर्ण भाषेत लिहिलेला पण मुळात विचारांचे अधिष्ठान असलेले निबंध' अशा अर्थाने वि. स. खांडेकरांनी 'ललित निबंध' ही संज्ञा मराठीत १९४५ पूर्वीच वापरलेली होती. खांडेकरांनी शि.म. परांजपे, अ. ब. कोल्हटकर अशांच्या निबंधांना समोर ठेवून ही व्याख्या केली होती. पत्रकारितेशी निगडित असणाऱ्या या वैचारिक गद्याच्या परंपरेला पुढे लघुनिबंध ही अधिक वाचकानुकूल पर्यायी संज्ञा वापरली जाऊ लागली. पण हळूहळू लघुनिबंधातील गोष्टीवेल्हाळ उपदेशकाची किंवा मित्राची घेतलेली भूमिका जाऊन स्वैर आत्मविष्काराला महत्त्व येत गेले. लघुनिबंधाची पूर्वीची बंदिस्त रचना हळूहळू निघून जाऊन आज दिसून येणारा ललित गद्यातील स्वैर आत्मनिष्ठ आविष्कार दिसून येऊ लागला. 'ललित निबंध' या शब्दप्रयोगातील 'निबंध' हा शब्द विशिष्ट अशा आकृतिबंधाची मर्यादा ध्वनित करित होता. पण ललित गद्यात आकारविहिनता गृहित धरलेली असून, लेखन मोकळेढाकळे आणि स्वैर प्रकृतीचे असण्याकेडे कल आहे. त्यामुळेच इंग्रजीत 'ललित गद्य' ला Formless Form असा शब्दप्रयोग केला जातो. आज ललित गद्य या साहित्यप्रकाराच्या कक्षेत निबंध, लघुनिबंध, आठवणी, अनुभव, प्रवासवर्णने, व्यक्तिचित्रणे, ललित लेख, विनोदी लेखन, स्तंभलेखन, चरित्रे, आत्मचरित्रे, रोजनिशी इत्यादींचा समावेश होतो.

ललित गद्यात आत्मनिष्ठ लेखन असते. तसे पाहिले तर मानसशास्त्रीय दृष्ट्या कोणत्याही साहित्यप्रकारात व्यक्त होणारे अनुभव हे 'मी' च्या जीवनातीलच असतात. अंतिमतः साहित्य हे आत्मविष्काराचे माध्यम असले तरी, ललित गद्यात लेखकाचे स्वतःचे वास्तवातील अनुभव इथे वेगळी रूपे धारण करून, अनुभवातला आवश्यक तेवढाच अंश एक नव्या सौंदर्यानुभवाचे भाग बनून अवतरत असतात. ललित गद्य हा एक असा प्रकार आहे की, जिथे 'मी' ला जास्त महत्व असते. 'मी' ने जे पाहिले, अनुभवले, 'मी' ला जे आवडले-नावडले त्या 'मी' चा ललित गद्यात निखळ आविष्कार असतो. हा साहित्यप्रकार कोणताही निश्चित आकार नसलेला असा एक प्रकार मानला जातो. तसा तो मानला गेल्यामुळे मूळ अनुभवाला जो आकार प्राप्त होतो, तोच त्याचा आकार होऊन बसतो.

ललित गद्यात प्रकट होणारी मुक्त लवचिकता हीच गोष्ट ललित गद्याच्या विकासाला प्रेरक ठरली असे दिसून येते. म्हणूनच या साहित्य प्रकाराचे स्वरूप आत्मचरित्र, चरित्र, आठवणी, रोजनिशी, प्रवासवर्णन अशा विविध रूपांतून साकार होत गेले. प्रस्तुत घटकात अशा विविध रूपांचा आपण परिचय करून घेणार आहोत.

४.३ विषय विवेचन

ललित गद्याचे खरे सामर्थ्य, 'मी' ला आलेला अनुभव, 'मी' स्वरूप तसेच ठेवून वैविध्यपूर्ण रीतीने मांडण्यात आले आहे. या प्रक्रियेतूनच ललित गद्याची अनेक पथ्ये आणि वैशिष्ट्ये निर्माण झाली आहेत. 'आपले काही खास अनुभव आहेत, त्या अनुभवांसंबंधी आपल्या स्वभावानुसार आपणास पुष्कळसे सांगता येण्यासारखे आहे, माणूस म्हणून आपल्या मोकळ्याढाकळ्या प्रतिक्रियाही व्यक्त करता येण्यासारख्या आहेत, याचीही त्याला जाणीव झालेली दिसते. म्हणूनच 'मला स्वतःला व्यक्त करण्यासाठीच मी हे लेखन करतो आहे' या जाणीवेतून ललित गद्याचे लेखन होते' असे आनंद यादव नोंदविताना. कथा, कादंबरी, नाटक, कविता या साहित्यप्रकारांपेक्षा ललित गद्यातील 'मी' विषयीच्या जाणिवेचे वेगळे स्वरूप अधिक स्पष्ट करून सांगण्याचा प्रयत्न यादवांनी केला आहे. हा 'मी' म्हणजे लेखकाच्या व्यक्तिमत्वातीलच 'मी' असतो. कथा, कादंबरी, नाटक, कविता हे साहित्यप्रकार आपण कल्पनीय पातळीवरचे मानतो. म्हणजे या साहित्यप्रकारांतील पात्रे, त्यांचे अनुभव, घटना, भावभावना, विचार हे आपण कल्पनेच्या पातळीवरील मानतो. ते प्रत्यक्षातील किंवा वास्तवातील घटित स्वरूपाचे मानत नाही. ललित गद्यासारख्या प्रकारात आपणास आपले विचार वैयक्तिक पातळीवर मांडता येत नाहीत. त्यांना वस्तुनिष्ठ स्वरूपात मांडावे लागते. आपल्या चिंतनाच्या पातळीवरच्या स्वाभाविक प्रतिक्रिया उघड उघड स्वरूपात तिथे नोंदवता येत नाही.

मग ललित गद्यातील हा 'मी' वास्तवाच्या निखळ घटित पातळीवरील असतो का? याचेही उत्तर 'नेमका तो तसा नसतो' असे आनंद यादव देतात. वास्तवातील अनेक घटनांचा प्रत्यक्षात अनुभव घेताना त्या 'मी' वर व प्रत्यक्ष त्या घटनांवरही वास्तवाची अशी काही बंधने असतात. यामुळे 'मी' ला ती घटना संवेदनेच्या पातळीवर जशी हवी तशी आस्वादता येत नाही. त्यामुळे वास्तवात जसे

घडले तसे, वास्तवातील घटित तंतोतंतपणे ललित गद्यात अवतरत असते असे म्हणता येणार नाही. त्याप्रमाणेच दुसऱ्या बाजूला ललित गद्यात व्यक्त होणाऱ्या 'मी' च्या व्यक्तिमत्वाशी संवादी, सुसंगत असा एखादा काल्पनिक अनुभवही प्रकट होण्याची शक्यता असू शकते. त्यामुळे कथा-कादंबरीतल्याप्रमाणे कल्पनेने तयार केलेले अनुभव ललित गद्यात नसतातच असे ठामपणे सांगता येणार नाही.

सौंदर्यानुभव, चिंतनशीलता, काव्यात्मकता, रमणीय स्मरणे, आत्मविष्कार, कलात्मकता, लेखकाची अंतर्मुख वृत्ती, रेखीव निसर्ग वर्णने, संवेदनशीलता, स्वप्नाळू वृत्ती, तरलता, हळुवारता असे अनेक गुणविशेष ललितगद्यासाठी सांगितले गेले आहेत. प्र. श्री. नेरूरकर ललितगद्य हे ललित अभिजात संगीताप्रमाणे एका विशिष्ट अभिरूची संपन्न वाचक वर्गापुरतेच मर्यादित राहत आले आहे ही वस्तुस्थिती असल्याचे स्पष्टपणे एकेठिकाणी नोंदवितात. संवेदनतरलता, अनुभूतिसूक्ष्मता, स्पंदनक्षमता व अभिजात स्वयंभूतता हे ललितगद्याचा आविष्कार करणाऱ्या ललितलेखनाचे प्राणभूत घटक मानता येतील. त्यामुळे ललितलेख लिहिण्यासाठी बसणाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्व हेही ललितगद्य लिहिण्यासाठी बसणाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्व हेही ललितगद्य निर्मितीच्या सर्जनात्मक प्रक्रियेचे जिवंत असे महत्वाचे अंग बनून राहते असे प्र. श्री. नेरूरकरांचे म्हणणे मान्य होण्यासारखे आहे.

ललित गद्य ही लघुनिबंध, गुजगोष्ट, ललितनिबंध, ललितलेख, आठवणी, व्यक्तिचित्र, प्रवासवर्णन अशा अनेक प्रकारांना सामावून घेणारी संज्ञा आहे. आपण याठिकाणी यांतील काही मोजक्या साहित्यप्रकारांचा विचार करणार आहोत.

४.३.१ आत्मचरित्र

आत्मचरित्राखेरीज येणारे आत्मकथनपर लेखन, आठवणी, आत्मचिंतनपर लेख यांचाही 'ललित गद्या'त समावेश होतो. या प्रकारच्या लेखनात स्मृतिसापेक्ष, 'मी' शी संबंधित अनुभव केंद्रस्थानी असतात.

'वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोश' मध्ये 'आत्मचरित्र' विषयी पुढीलप्रमाणे टिप्पणी आढळते- स्वतःच्या जीवनाचे दूरस्थपणाने केलेले अवलोकन व त्यासंबंधीचे कथन म्हणजे आत्मचरित्र. हे आठवणी, दैनंदिनी इत्यादी आत्मकथनात्मक लेखनप्रकाराहून वेगळे असते. आत्मचरित्र लेखक आपल्या भूतकाळातील व वर्तमानकाळातील घटनाप्रसंगांचे, व्यक्तींचे चित्रण करतो, ते करीत असताना स्वतःच्या व्यक्तिमत्वाच्या जडणघडणीस कारणीभूत झालेल्या घटना व व्यक्ती यांवर अधिक भर देतो. आत्मचरित्रांतून एका व्यक्तीच्या जीवनाचा, कर्तृत्वाचा इतिहास जसा व्यक्त होतो तसाच जी व्यक्ती ज्या काळात आणि स्थळात जगत असते त्या स्थळकाळाचा इतिहासदेखील आत्मचरित्रातून उभा होतो. इतिहास हे एखाद्या समाजाचे चरित्र असेल तर आत्मचरित्र हे एका व्यक्तीचा इतिहास असतो. व्यक्ती निरनिराळ्या नात्यांनी कुटुंबात व समाजात वावरत असते. त्यातल्या कोणत्या घटकावर विशेष भर द्यायचा हे आत्मचरित्रकार ठरवतो व त्यानुसार आत्मचरित्राला

आकार येतो. जीवनाचे सिंहावलोकन, आत्मविष्कार, आत्मपरीक्षण, आत्मसमर्थन, लोकशिक्षण हे आत्मचरित्रलेखनाचे उद्देश असतात. आत्मचरित्रकथनात सत्य अथवा वस्तुस्थितीकथन हे अत्यंत महत्वाचे असते. म्हणजे वाचकाला लेखकाचे कथन हे विश्वसनीय वाटले पाहिजे. चांगल्या आत्मचरित्रातून लेखकाच्या व्यक्तिगत जीवनाप्रमाणेच त्याचे समाजसापेक्ष जीवनही व्यक्त होते. त्याचबरोबर एका विशिष्ट समाजाच्या स्थितिगतीचाही प्रत्यय येतो. त्यामुळे सामाजिक, राजकीय, सांस्कृतिक संदर्भ असलेल्या आत्मचरित्राला सामाजिक दस्तावेजाचे महत्त्व मिळते. स्व आणि परमनांचे विश्लेषण करणारे आत्मचरित्रही व्यक्तिमानस व समाजमानस समजून घेण्याच्या दृष्टीने महत्वाचे ठरते. रोजनिशी, आठवणी, संस्मरणे, पत्रे ही आत्मचरित्र लेखनाची साधने होत. आत्मचरित्र हा एक साहित्यप्रकार आहे. मात्र त्यातील निवेदक, नायक, इतर पात्रे, काळ-स्थळ, घटिते ही कल्पित नसून सत्य, प्रत्यक्ष सृष्टीतील असतात. (पृष्ठ १०२) थोडक्यात आपले अनुभव दुसऱ्याला सांगावेत, आत्मशोध घ्यावा, आपल्यासंबंधीचे जनमानसातील गैरसमज दूर करावेत, समाजाची करमणूक व्हावी, पुढच्या पिढीला मार्गदर्शन करावे अशा अनेक वृत्तीप्रवृत्तीतून आत्मचरित्रांचे लेखन झालेले दिसते.

आत्मचरित्र हा स्वकेंद्री साहित्यप्रकार आहे. आत्मचरित्र हे भूतकालीन जीवनाविषयीचे दीर्घ संभाषित असते. जीवन चरित्राशी जोडल्या गेलेल्या व्यक्ती, प्रेरक व्यक्ती, घटना-प्रसंग, अनुभव या साऱ्यांची जीवनार्थाच्या संदर्भात भाषेच्या माध्यमातून लेखक नोंद घेत असतो. आता हे उदाहरण वाचा-

जून महिना सुरू झाला. सध्या माझा जीव वेगळ्याच काळजीत होता. मला घरच्यांना माझा पुढं शिकण्याचा विचार सांगायचा होता. माझी मैत्रीण अलका दुर्गुळे, मंगल शेजारीच होत्या. राजमाता शाळेतून त्या नुकत्याच एस. एस. सी. पास होऊन पुढं कॉलेजमध्येही जात होत्या. त्यांच्याकडून समजलं की जूनमध्ये ऑक्टोबरचा फॉर्म भरता येतो. लेट फी ची मुदत सतरा जून होती. मला घाई करायला हवी. विषय तर सगळेच घ्यायचे. राहिला एखाद दुसरा तर मार्चमध्ये पुन्हा बसायचं. पण घरात विषय काढायचं धाडस होत नव्हतं.

काय बोलायचं? कसं बोलायचं? शब्दांची जुळणी मनात व्हायची, अवसान गोळा करायची पण विषय कोणाजवळ काढायचा? मा? सासू? की नवरा? आणि पुन्हा फुग्यातली हवा जावी तसं सारं अवसान संपून जायचं.

शेवटी मी ह्यांच्या जवळ विषय काढायचं ठरवलं आणि ते एकटे असताना ह्यांना भितभित सांगितलं, “मेरा इरादा हाय मेरा शिक्षण पूरा करनेका, देखो तो घर का क्या हाल हुये, मेरी बी मदत हुयी तो भलाच हुईगा नहे?”

“क्या बोली? भी बोल, शिकणेका हाय? हौर इत्ता? शाळा छोडको जमाना हुया, बाराखडी तो याद हाय क्या? हमारा गुलाब मॅट्रीक को कते वखत बैठ्या, तौ कां तो एक-एक करको पास हुते

गया, तू परीक्षा को बैठी कतौ बुढी होय तका पास हुनेका चान्स है क्या?" असं संतापून म्हणत ते अंथरूणात उठून बसत मला रागानं बघू लागले.

“ऐसा क्या बोलतीय, मजे सब याद हाय, लिखना, बाचना मैं बिसरी नई.”

“शिकनेका चालू करी तो घर का काम कोन करनेका? मैं यहाँ बिछानेपर, मेरी सेवा, ढिगभर लोका घर में हौर अब्यास कौ करनेवाली.” त्यावर धीर एकवटून मी म्हणाले, “ए देको, मैं बस काम करको बाद में अभ्यास करूंगी, तुम्हारी सेवा, घर का काम, बच्चा की उसाभर सब मैं जैसा करतीवं वैसा करूंगी, हौर दुपारका, रातका मैं अभ्यास करूंगी, मैं तुम्हारे पाँवा पडतीव.” म्हणत मी त्यांचे पाय धरून पायावर डोकं ठेवलं, “मजे शिकणे देव, मेरे हातशी किसकी सेवा नई हुयी, घरके काम में कसूर करी तो मेरा शिक्षण बंद करो सच नई कवू नको.” म्हणत मी हात जोडून घळघळ रडू लागले, तेव्हा शांत होऊन ते म्हणाले, “भला, पैले मुमानी को तो पूछने हूना, बू क्या कतिया देखने हुना.”

“तुमीच पूछो, मजे डर लगतंय, सच इत्ताच पूछो नुस्ता आठ दिन रही, फॉर्म भरनेको.”

मला आतून फार-फार आनंद वाटला. निदान ह्यांच्याकडून फारसा विरोध झाला नाही. पण फार मनापासून होकारही मिळाला नाही. अर्थात माझ्या पुढं शिकण्याच्या निर्णयाचं स्वागत होईल, मला सहज परवानगी मिळेल ही अपेक्षा मी स्वप्नातही केलेली नव्हती. उलट प्रचंड टोकाचा विरोध होणार हे मी गृहीतच धरलं होतं. आजवर जे अनुभवत आले तिथं वेगळं काय होणार? ज्या वयात शब्दांचे अर्थही कळत नव्हते तेव्हापासून मा च्या विषारी शब्दांनी, शिव्यांनी, शापांनी, मारांनी काळी-निळी होत आले, माझ्या जन्मापासून नाही तर माझ्या जन्माअगोदरही माझ्या अस्तित्वावर नकारात्मक शब्दांचे आसूड ओढले गेले. पांढऱ्या पायाची, अपशकुनी, काळी, कुरूप, काळ्या जिभेची अशी कितीतरी अभद्र लेबल मला लावली गेली. अनेक घटनांना, परिस्थितीला मलाच जबाबदार धरून माझा छळ केला. जन्मदात्री आई असूनही माझ्या आसवांनी तिचं हृदय कधीही हेलावलं नाही. माझी प्रत्येक आशा, आकांक्षा, भावना, हक्क, अधिकार आपल्या टाचेखाली ती तुडवत आली. माझं अख्खं आयुष्य जणू तिनं आपल्यासाठी एक वस्तू मानली. केवळ एक वस्तू, जी गहाण ठेवून त्यावर कर्ज काढता येतं. स्वतःसाठी, स्वतःच्या गरजपूर्तीसाठी.

मा नं माझं आयुष्य आपल्याकडं गहाण ठेवलं. याक्षणी मला माझ्या गुलामीची प्रखरतेनं जाणीव झाली. यातून आपण सुटायला हवं, नव्हे सुटका करून घ्यायला हवी. ‘घाबरू नकोस. कितीही वादळ होऊ दे विझू देऊ नकोस त्या आशेच्या पणतीला. आत्ता हरलीस तर मग पुढं कधीच नाही. कधीही नाही.’ मी स्वतःला पुन्हा-पुन्हा बजावत होते. स्वतःच स्वतःला धीर देत होते.

“मैं आंगे के सोपे मे जातीवं, वो दोनो भार पिसना करते बैठीयं, उनको बुला को बोलो.” असं म्हणत मी सीमाला उचललं आणि सोप्यात गेले. परातीत तांदूळ घेऊन निवडण्याचं नाटक करत स्वयंपाकघराचा कानोसा घेऊ लागले.

“मुमानी, मुमानी, बू जरा इधर आव.” अशी ‘ह्यांनी’ दिलेली हाक ऐकू आली. माझ्याच पोटात धस्स झालं, कानांतून गरम वाफा येऊ लागल्या, छातीची धडधड वाढून हात-पाय गार होऊ लागले.

“की रे दस्तगीर? क्या हुआ?” असं म्हणतच दोघी घाईनं आत आल्या. बहुधा अचानक दोघींना का बोलावलं म्हणून घाबरल्या असाव्यात.

“जरा जहाँ बैठो, जरूरी बात करनेकी हाय.”

“क्या वो, क्या वो?” दोघींचा उतावळा स्वर.

“सुनो तो भी.”

“भला बोल.”

“ए देको, आशी का इरादा हाय, की आंगे शिकणेका शिक्षण पूरा करको कुछ तो करनेका हाय उसे, आपले पाँवापर खड ऱ्हनेका हाय उसे, घरका सब काम करको उने अब्यास करतीवं कतिया, तुमारा क्या बिचार हाय?”

“कां हाय उन्हे?” दोघींचा रागीट आवाज आला.

“उधर सोपे मे.”

पाय आपटतच मा सोप्यात आली आणि भयानक आवाजात किंचाळली, “क्या गे.... इत्ता नवा नाटक क्या काढीया? बुढतपण में शिकणेका कतिया, हामना मूँ दिकानेको जागा रखतीया क्या नई गे....? चार बच्चा की माँ हो को शिकणे लगी तो दुनिया पान खाको गांडपर थुंकीगी तो हमारे.” असं म्हणत अत्यंत अश्लील शिव्या घालत तिनं दंगाच सुरू केला.

मी तर अवाक होऊन तिचा भयानक चेहरा डोळे विस्फारून बघतच राहिले.

“क्या देखतीया गे छिनाल आक्या मोठे करको हौर नाक फुगाको, चप्पल तुटे तका मारूंगी हौर भी की तुट्या करको मारूंगी.”

“अरे दशा, भाड्या, तुजे क्या आक्कल है क्या नई? आरे इने शिकको बॉरिस्टरनी हुने की काय क्या? हौर शिकी कतो तेरी किंमत रखींगी क्या? तू उसे चकोट कैसा लगनेवाला?” असं ह्यांना उद्देशून शिव्या देऊ लागली.

आता मा च्या मदतीला फुफूही धाऊन आल्या, “आगे, हादरगिती, गोबरशी लिपनेका छोड को लिखनेका क्या चलईया गे, हमारे घरमें कोनबी शिकेसो नई, तू इत्ता शिकको भी जरा मूँ को काला लगा गे, मेरा बेटा बिछानेपर पड्या बरूबर तुजे शिकणेका याद आया व्हय?”

एकेक शब्द तापलेल्या शिसाप्रमाणे माझ्या कानात घुसत होते. पण प्रतिकाराचा, पटवण्याचा एकही शब्द तोंडातून बाहेर पडत नव्हता. अर्थात तितकी ताकदही माझ्यात कधी आली नाही, आत्ताही नव्हती. मी निमूटपणे शब्दांचे दगड अंगावर घेत होते.

घरात माझ्या निर्णयावरून इतका दंगा झाला पण आतून मात्र मी ठाम होते. काहीही झालं तरी यांच्या दबावाला भिऊन माघार घ्यायची नाही. कधी नव्हे ते आतून मी निग्रही होत होते. मी माझ्यातच एक वेगळा बदल अनुभवत होते, त्यांच्या प्रत्येक शब्दागणिक माझा निर्धार अधिकच ठाम होत होता.

प्रतिवाद करायचा नाही पण आपली भूमिकाही बदलायची नाही, शांतपणानं या संघर्षाला तोंड द्यायचं असा मी निर्णय घेतला.

(भोगले जे दुःख त्याला.../ आशा आपराद)

विद्यार्थीमित्रांनो, उपरोक्त आत्मचरित्रातील उताऱ्यातून आपणास अल्पसंख्यांक समाजातील एका बंडखोर स्त्रीची शिक्षणासाठीची धडपड आणि तिच्या वाट्याला आलेल्या अगतिक परिस्थितीची कल्पना आली असेल. आवश्यक त्या ठिकाणी लेखिकेने संवादासाठी मुसलमानी बोलीभाषेचा वापर केला आहे. त्यामुळे निवेदनाची परिणामकारकता कमालीची वाढली आहे. सांस्कृतिक जीवनसंदर्भ असलेली ही बोली वैशिष्ट्यपूर्ण रीतीने प्रकट झाली आहे. लेखिकेला या आत्मकथनातून निव्वळ आपली दुःखद गाथा सांगून मन हलके करायचे नाही, तर तिच्या ह्या दुःखभोगाला कोणकोणते घटक कारणीभूत ठरले यांचाही तिला परामर्श घ्यायचा आहे. तिच्या वाट्याला आलेल्या परिस्थितीवर धैर्याने आणि पराकोटीचा संघर्ष मांडून ती कशी मात करते याविषयीची उत्सुकता वाचकाच्या मनात टिकवून ठेवण्यात लेखिका यशस्वी झाली आहे. आता स्वतःच्या जगण्याकडे खेळकरपणे बघून, आपल्या या जगण्याची रांगड्या भाषेत चिकित्सा करणाऱ्या 'रामनगरी' या आत्मचरित्रातील पुढील काही भाग वाचा.

“चालला भडवा बडोद्याला! मोठा गायक व्हणार, पयला धंदा नीट कराया शिका!”

बापानं असा इंगा दाखवला. पर मन काय गप्प बसना. कसंबी करून बडोद्याला जायचं. कुणी तरी सांगितलेलं आठवलं, मोठा कलावंत व्हायचं असलं, तर घराचा त्याग करावा लागतो. पळून जाऊन बारा-बारा वर्षे कलेची सेवा करावी लागती, तवा कुठं मोठा कलावंत व्हता येतं.

मी मनाशी पक्कं ठरीवलं, पळून जायचं, बरं, बडोदा हो कलावंतांच माहेरघर. आपल्याला तिथं वाव मिळलं. तवा कसल्याबी परिस्थितीत जायचं. अन् बारा वर्षांनी यायचं, ते मोठा गवई होऊनच.

येळ साधून रात्रीच्या वक्ताला बापाच्या खिशातले पैसे चोरले. एका पिशवीत कपडे भरले. आई झोपली व्हती. तिच्या पाया पडलो. बापाच्या खिशात चिठ्ठी ठेवली,

‘मी मोठा गवई व्हयाला जात हये, आता आपली भेट बारा वर्षांनी.’

सरळ बाँबे सेंट्रलवर रात्रीची गाडी धरली. डब्यात सगळे गुजराती भाई. काही जण माझ्याकडं संशयानं बघायला लागले. मनात म्हटलं,

‘बघा, बेट्यांनो! पर बारा वर्षानी याच ठेसनावर मोठा गवई म्हणून सत्कार व्हेईल, तवा कळल मी कोन हये ते!’

गाडी सुटली, तशी घरची आठवण झाली. आता आई गळा काढून रडलं,
‘रामचंद्र्या, कुठं रं शोधू तुला?’

वाटलं, उतरावं गाडीतनं. पण कसा उतरणार? गाडी जोरात धावत व्हेती. पुन्हा मनानं जोर केला,

‘तुला मोठा कलावंत व्हायचंय ना? मग तुला हे समदं सोसावं लागलं.’

या ठरावानं कवा झोप लागली, त्ये कळलं नाय.

‘बडोदर, बडोदरा!’ या आवाजानं जाग आली.

ठेसनावर उतरलो. साडेतीन-चार वाजले व्हेते. सगळीकडं अंधार. बडोदा उजव्या अंगाला. की डाव्या अंगाला- त्ये कळना. कारण कंच्या बेट्यांनं बडोदा पाहिला व्हेता?

गाडी व्हेती, तवर ठेसन जागं व्हेतं. गाडी गेली. ठेसन पुन्हा झोपलं. मीबी बाकडा धरला. पिशवी उशाला घेतली. झोपलो.

आठच्या सुमाराला उठलो. त्वांड धुतलं. पोट मोकळं केलं. बाहेर पडलो. इचारीत इचारीत गेलो.

जसं रेडिओ-ठेसन आलं, तसा लई आनंद झाला. वाटलं, हीच आपली कर्मभूमी होणार.

मी आत गेलो. शुकशुकाट. एक भय्या व्हेता, त्यानं इचारलं,

‘क्या चाहिये?’

मी कार्ड दाखवलं.

कार्ड खालीवर करीत तो म्हणाला,

‘चार बजे आव, जाव!’

त्यानं दरवाजा बंद केला.

दहा वाजले व्हेते. आता चारपातूर येळ कुठं काढायचा?

कलावंतांच्या मागं ह्ये असंच असतं. सहन केलं पाहिजे, असा इचार करून जितका बडोदा बघता येईल, तेवढा बघितला अन् एक तास लवकरच रेडिओ-ठेसनावर आलो.

भैय्यानं कलावंत बसण्याची जागा दाखवली. माझ्याअगोदर दोघं व्हेते. हळूहळू लोक येऊ लागले. साधारणपणे वीस-एक लोक व्हेते.

एकजण आला. लिस्ट वाचली, त्यांचे नंबर सांगितले. माझा पंधरावा नंबर व्हता. आम्ही सगळे जमलो. पहिल्यांदा एकमेकांकडे नुसते बघत व्हतो. नंतर धीर चेपला. बोलू लागलो.

“कहाँ से आये आप?” एकानं मला विचारलं.

“ममईसे!” मी उत्तर दिलं.

“बम्बईमें रेडिओ है ना, फिर आप यहाँ कैसे?”

“उधर बहुत पार्सिलिटी चलती है।” मी ठोकून दिलं.

“आपके उस्ताद कौन हैं? आप किस घरानेके हैं?”

च्यायला, ही काय भानगड? पण उत्तर दिलं पाहिजे.

“हमारा उस्ताद वसंत बापट है। उसका पोवाडा गाता हूँ और मेरा घराना न्हावी है।”

माझं उत्तर ऐकून काही हसले. काही गप्प बसले. पण मनात म्हणालो,

‘बेट्यांनो, बारा वर्षानी बघा, हम भी कुछ कम नहीं!’

परीक्षा सुरू झाली. एक एक जात व्हता. पाच-दहा मिनिटांनी येत व्हता. माझी सारखी चुळबूळ. एक तर रेडिओ-ठेसन हे काय असतं, कसं असतं माहीत न्हवतं. म्हून मी बाहेर जात व्हतो. जिथं परीक्षा व्हती, त्या रूमपर्यंत जायचो, काचेतून पाह्याचो. भय्या ओरडला, की पुन्हा परत आपल्या जागी.

एका भैय्यानं बकोटीला धरून ओढलं. मग मात्र एका जाग्यावरच बसून राहिलो. उठलो, ते माझा नंबर आल्यावरच. सांगितल्याप्रमाणं आत गेलो. आतलं चितार बघून चकित झालो. जमिनीवर चंद्राचा आकार घेऊन वादक बसले व्हते. पेटीवाला आन् तबलजी दोन टोकांना होते.

“बसा.” मराठी आवाज आला. कुठून आवाज आला म्हून बघू लागलो. समोर एक भली मोठी काच व्हती. त्या काचेत दोन माणसं कानाला काही तरी लावून बसली व्हती.

“बसा.” पुन्हा आवाज.

बसलो.

“काय म्हणणार?” काचेतून प्रश्न.

“पवाडा.” मी.

“करा सुरुवात.”

“भाई, कौनसी पट्टी?” पेटीवाल्यानं इचारलं.

आयला ! आली का पंचाईत ? नाय म्हंजे आमच्या भजनमंडळीत मी पेटीवर गात व्हतो, पर असा सवाल कुणी इचारला न्हवता.

“भैय्या, कौनसे सुरमें गाओगे!”

“जाडे सुरमें।” मी उत्तर दिलं.

मला चांगलं आठवतं. माझ्या उत्तरावर त्यानं कपाळावरची माशी उडवली, की हात मारला, त्ये कळलं नाय.

“हं, करा सुरुवात.” काचेतून आवाज आला.

मी लगेच सुरुवात केली, ‘सुभाषबाबू हिंदचे थोर-’. वसंत बापटांनी लिहिलेला पोवाडा गायला सुरुवात केली. पेटीवाल्यानं सूर धरला, पर तबला धा धिं ना धा तिं ना वाजायला लागला. ठेक्यात काय जमेना, म्हून थांबलो. त्याला पोवाडा कसा वाजवायचा, ते तोंडानं आवाज करून दाखवलं.

त्यो हसला आन् मान हलवली. पण त्यामागे ‘फार शहाणे आहात’, असाच भाव व्हता.

मी पुन्हा सुरुवात केली. ‘सुभाषबाबू हिंदचे थोर...’ पण ठेका काही जमना. मी लगेच त्याला म्हणालो,

“मी वाजवून म्हटलं, तर चाललं का?”

त्यो माझ्याकडं बघत राहिला.

“मगनभाय, एने तबला आपो...” काचेतून आवाज.

मी तबला-डग्गा घेतला आणि सुरुवात केली, ‘सुभाषबाबू हिंदचे थोर...’

मी म्हणत व्हतो.

“अहो, आता बंद करा.” काचेतून मोठा आवाज आला.

पोवाडा बंद करून इचारलं,

“कसा काय वाटला पवाडा?”

“छान. आता प्लीज उठा.” काचेतून विनंती.

मी उठलो. अशा थाटात बाहेर पडलो, की अरे, हम भी कुछ कम नहीं! बाहेर आलो. भैय्यानं कपड्याची पिशवी हातात दिली. सात वाजेपर्यंत सगळ्यांची परीक्षा संपली. ज्यांची परीक्षा संपली व्हती, त्ये जात व्हते. मी थांबलेलो. आता बारा वर्षे इथंच थांबायचं. मोठा गायक व्हायचं, अशी ईर्षा व्हती. म्हणून मला थांबलंच पायजे.

(रामनगरी/राम नगरकर)

प्रस्तुत उताऱ्यात लेखकाने 'जे घडले ते सांगितले', पण ते घडताना मानवी व्यवहाराचे सर्वस्तरावरील विरूपतेचे दर्शन कसे घडते याचीही मांडणी केली आहे. आत्मचरित्र हे फक्त एकट्याचेच आत्मकथन नसते. त्यातून त्याच्या आयुष्याशी संबंधित अशा समूहाचेही चित्रण असते. स्वतःच्या चरित्राबरोबरच अवतीभवती ठाण मांडून बसलेल्या अनेक गोष्टींचे-विषयांचे लेखक भान ठेवत असतो. अत्यंत संयमीपणाने आणि स्वतःवरच विनोद करीत राम नगरकर दलितांच्या वाट्याला आलेल्या अनेक दाहक अनुभवांचा धांडोळा घेतात. उपरोधिक आणि विनोदी शैलीत लेखक प्रस्थापित व्यवस्थेतील जाचक दृष्टिकोनाची कठोर चिकित्सा करतो हे अधिक लक्षणीय आहे.

आत्मचरित्रात व्यक्तीच्या जीवनाचा, त्याच्या व्यक्तित्वाचा, व्यक्तिमत्त्वाचा आणि जीवनकर्तृत्वाचा इतिहास असतो. 'स्वतःच्या जीवनाचे दूरस्थपणाने सिंहावलोकन वृत्तीने केलेले अवलोकन आणि त्याविषयीचे प्रांजल निवेदन म्हणजे आत्मचरित्र' अशी सदा कऱ्हाडे आत्मचरित्राची व्याख्या केली आहे. बऱ्याचवेळा आत्मचरित्र आणि आत्मकथन यामध्ये काही भेद नाहीत अशा पद्धतीने या दोन्ही संज्ञा वापरल्या जातात. आत्मचरित्र आणि आत्मकथन यातील फरक स्पष्ट करताना डॉ. सदा कऱ्हाडे म्हणतात, 'आत्मचरित्र इतिहासाच्या अंगाने लिहिले जाते, तर आत्मकथन कथेच्या अंगाने लिहिले जाते. कालानुक्रमाने लिहिलेल्या आत्मचरित्रात सलगपणा येतो, तर आत्मकथात घटना, प्रसंग सांगत असताना कालानुक्रमाने उल्लंघन होते. कथात्म साहित्यात चरित्राप्रमाणे समग्र जीवनाचे दर्शन न घडता जीवनाच्या अंशभागाचे वा तुकड्याचे दर्शन घडते. ही प्रवृत्ती आत्मकथनामध्येही दिसून येते.' म्हणूनच चरित्र आणि आत्मकथन ही कथात्म साहित्याची शाखा मानली जावीत अशी त्यांनी अपेक्षाही व्यक्त केली आहे.

आत्मचरित्रातील प्रत्येक घटना व प्रसंगाचा लेखक हा साक्षीदार असतो. त्यामुळे आत्मचरित्रातून सत्यकथनाची अपेक्षा गृहीत धरलेली असते. आत्मचरित्रातून लेखकाचे सत्यकथन प्रकट झाले नाही तर ते आत्मचरित्र गोंधळात टाकणारे असते. आत्मचरित्र म्हणजे निव्वळ स्वतःची भलावन करणारे असता कामा नये. तर स्वतःच्या उण्या बाजू, चुकलेले निर्णय, वेगवेगळ्या प्रसंगांत फसलेले दृष्टिकोन यांविषयीही लेखकाने तटस्थपणे मांडणी केलेली असली पाहिजे. कधीकधी सत्य सांगताना लेखक कचरतो, अनेकवेळा जवळची माणसे दुखावली जातील अशी त्याला भीती वाटते. अशावेळी विनयाने आणि धैर्याने योग्य व नेमकेपणाने काय सांगावे, किती सांगावे व काय टाळता येईल याविषयीचा निर्णय घेणे आवश्यक ठरते. सत्याचा विपर्यास होणार नाही, शिवाय कलात्मकतेलाही बाधा येणार नाही याचे भान लेखकाला सतत असले पाहिजे. आत्मसमर्थन अथवा आत्मगौरव टाळून ज्या घटना, पात्र, प्रसंग, अनुभवांमधून आत्मचरित्रकाराचे जीवन ठळकपणे समोर येईल अशाच गोष्टींचा अंतर्भाव झालेला असावा. प्रत्येक व्यक्तीचे अनुभव वेगळे, त्याबरोबरच जीवनाकडे बघण्याचा दृष्टिकोनही वेगळा, शिवाय हे अनुभव मांडण्याची रीतही वेगवेगळी. यामुळे व्यक्तिपरत्वे आत्मचरित्राचा रूपबंध हा बदलत राहिला आहे. म्हणजेच अनुभव मांडण्यासाठी आत्मचरित्र हा प्रकार सर्वात सोपा आणि लवचिक असा राहिला आहे.

४.३.२ चरित्र

विविध क्षेत्रांतील नामवंत चरित्र-नायकांच्या कर्तृत्वाचा वेध आणि त्या व्यक्तिमत्त्वाच्या विकासाचा आलेख 'चरित्र' या प्रकारातून सामान्यतः रेखाटलेला दिसतो. ऐतिहासिक संदर्भाबरोबरच साहित्याच्या अंगाने ही व्यक्तिमत्त्वे रेखाटली जात असल्याने, चरित्राकडे पाहण्याचा वाचकांचा दृष्टीकोणही अन्य ललित वाङ्मयापेक्षा वेगळा असतो. चरित्रनायकाचा केवळ इतिहास कथन केला तर ते चरित्र रूक्ष होईल आणि केवळ साहित्यिक अंगाने लिहिले तर ते कादंबरीसारखे वाटू लागेल. म्हणजेच येथे केवळ मनोरंजनाची अपेक्षा नसते तर व्यक्तिमत्त्वाच्या परिचयाबरोबरच त्या काळाचे चित्रही वाचक पाहात असतो. चरित्रनायकाच्या जीवनसंघर्षातून स्वतःच्या जीवनासाठी काही बोध मिळतो काय? हाही विचार वाचकाच्या मनात असतोच. सत्याचा आधार घेऊन एखाद्या असामान्य व्यक्तीच्या जीवनाचा कालानुसार, घटनानुसार तटस्थतेने करून दिलेला परिचय म्हणजे चरित्र असे म्हणता येईल.

चरित्र म्हणजे एका व्यक्तीने दुसऱ्या व्यक्तीचा घेतलेला शोध, तर आत्मचरित्राचा लेखक व विषय एकच असतो. हा या दोहोंमधील मूलभूत फरक म्हणता येईल. चरित्राचा विषय झालेली व्यक्ती प्रत्यक्षातील भूतकाळात होऊन गेलेली असते. या व्यक्तीच्या आयुष्यातील निवडक घटनांची मांडणी आणि पृथःकरण करून लेखक त्या व्यक्तीच्या व्यक्तिमत्त्वाचे विशेष प्रकट करित असतो. चरित्रात तपशीलांना महत्त्व असते. ज्या ठिकाणी त्या व्यक्तीविषयीचे सारे तपशील प्राप्त होत नाहीत, त्यावेळी लेखक प्राप्त तपशील आधारभूत ठेवून अल्प प्रमाणात कल्पिताचा आधार घेतो. पण लेखकाच्या अशाप्रकारच्या कल्पनाशक्तीला खूपच कमी वाव असतो. कथा-कादंबरीत लेखक निवेदन, वर्णन, चित्रण, संवाद यांचा आधार घेऊन पात्राच्या अंतर्बाह्य मनोवस्थेचे चित्रण करू शकतो. त्या तुलनेत चरित्रलेखनात कल्पनेची भरारी मारता येत नाही. कारण चरित्रातील व्यक्ती प्रत्यक्षातील असते आणि त्या व्यक्तीच्या आयुष्यात घडलेल्या वेगवेगळ्या घटना-प्रसंगांतून त्या व्यक्तीला चरित्रातून पुनश्च जिवंत करायचे असते.

चरित्रलेखनासाठी चरित्रनायकाची दैनंदिनी, पत्रव्यवहार, चरित्रनायकावर लिहिले गेलेले विविध ग्रंथ व इतर लेखन, मुलाखती, चरित्रनायकाचा सहवास लाभलेल्या व्यक्तींशी विचारविनिमय, आठवणी अशा साधनांचा उपयोग लेखक करतो. या सर्व साधनांच्या अभ्यासातून चरित्रनायकाच्या स्वभावाचे विविध पैलू आणि गुणदोष साकारणारी काही तथ्ये हाताशी लागू शकतात. चरित्रनायकाचे व्यक्तिमत्त्व सप्रमाण मांडावयाचे असल्याने चरित्राच्या पूर्वतयारीत लेखक हा इतिहास संशोधक हवा. त्याच्या संशोधनातील सत्यनिष्ठता चरित्राला उंची प्राप्त करून देत असते.

चरित्रातील तपशिलांची निवड करण्यासाठी व आकलन नोंदविताना लेखकाने कोणती काळजी घेतली पाहिजे हे सांगताना अ. म. जोशी म्हणतात - 'पत्रे, दैनंदिन्या, आठवणी यांचा ढीग लेखकासमोर पडलेला असतो. त्यात कित्येक परस्परविरुद्ध व विसंगत गोष्टी त्याच्या नजरेस असतात; परंतु त्यातून तारतम्याने योग्य ती निवड करून व्यक्तीचे चित्र उभे करण्यात त्याची कला

साठवलेली आहे. तारतम्याने निवड करावी याचा अर्थ असा मात्र नव्हे की, आपल्याला जसे चित्र रंगवावयाचे असेल अशा चित्राला अनुकूल गोष्टी फक्त घ्यायच्या आणि इतरांचा बुध्दया अपलाप करावयाचा. तसे करण्यात सत्यापालाचा दोष घडतो. त्याचा अर्थ एवढाच की मनुष्याचे व्यक्तित्व पूर्णपणे त्याच्या मानवीय गुणदोषांसहीत व सुसंगतपणे व्यक्त होईल अशा गोष्टी निवडावयाच्या व इतर निरुपयोगी गोष्टी सोडून द्यावयाच्या. त्या निवडलेल्या गोष्टींतून तर्कशुद्ध व मानवी मुर्ती निर्माण करावयाची हे चरित्रकाराचे कार्य होय. (चरित्रचिंतन/पृष्ठ १०-११)

कल्पित सृष्टी निर्माण करणे हे चरित्रलेखकाचे काम नाही. तर उपलब्ध तपशीलाची कल्पकतेने मांडामांड करून सत्याला मुखर करून चरित्रनायकाच्या व्यक्तित्वाला उठावदार बनविणे हीच लेखकाची मुख्य जबाबदारी आहे. 'चरित्र म्हणजे एका माणसाच्या जीवनाचा किंवा जीवनखंडाचा 'वृत्तांत' सांगणारी कलाकृती. चरित्र हा जसा 'वृत्तांत' तशीच ती 'कलाकृती' ही आहे. सर्व वाङ्मयीन कलाकृतीच्या मागे मनुष्यसंबद्ध जिव्हाळ्याची जिज्ञासा असते. चरित्र एका मनुष्याच्या जीवनाचा 'वृत्तांत' असल्यामुळे वाङ्मयीन कलाकृतींशी त्याचे जन्मतःच नाते जडलेले असते. हा वृत्तांत अधिकाधिक जिवंत, भावानुभूत होत गेला की त्याचे पूर्ण कलाकृतीत रूपांतर होते. जीवनाचा आस्वाद अनुभव हा कलाकृतीचा आत्मा होय.'

चरित्राच्या रूपबंधाविषयी इतका विचार केल्यानंतर आता पुढील एक उतारा अभ्यासा.

मास्तर ही एक व्यक्ती नव्हती तर ती एक चालती-बोलती वडीलधारी कुटुंब संस्थाच होती. समाजातील सर्व जातिधर्मांच्या लोकांशी मास्तरांचे अगदी त्यांच्या चुलीपर्यंत संबंध होते. श्रीमंतापासून गरिबापर्यंत, लहान मुलापासून अगदी म्हाताऱ्याकोताऱ्या माणसांपर्यंत, अगदी लेकीसुनापर्यंत ते सर्वांची चौकशी करीत. त्यामुळे सर्वांना मास्तर आपलेच आप्त आहेत असे वाटत असे. गावात एखाद्या पाटलांच्या घरचे लग्न असो वा सामान्य रयताचे लग्न असो; मास्तरांनीच आपल्या मुलाचे/मुलीचे लग्न ठरवावे असे लोकांना वाटत असे. कारण मास्तर प्रत्येकाची ऐपत बघूनच लग्न ठरवीत असत. ते लग्न ठरवायला गेले म्हणजे लग्न ठरवूनच येणार याची खात्री सर्वांना असे. मग मास्तर केवळ लग्न ठरवून बाजूला होत नसत; स्वतः उभे राहून तो समारंभ ते पार पाडीत असत. त्यांचा शब्द प्रमाण होता. काहीही अडचण आली तरी गोड बोलून ते ती वेळ निभावून नेत असत. एवढेच नव्हे तर लग्नानंतर मुली सासरी गेल्या तरी त्यांचे नांदणे सुखाचे व्हावे इकडेही त्यांचे लक्ष असे.

मास्तरांचे मित्र शंकरराव कुलकर्णी यांच्या कन्या सौ. प्रभाताई अंकलीकर म्हणतात, "आण्णा हे आम्हाला वडिलांप्रमाणे होते. त्यांनी माझ्या ताईचे व माझे लग्न ठरविले. लग्नानंतर माझ्या ताईस सासरी खूप जाच होऊ लागला. आमचे वडील रागीट होते. म्हणून आम्ही ताईच्या जाचाबद्दलची कोणतीही हकीकत त्यांना न सांगता आम्ही दोघी मास्तर आण्णांच्या घरी आलो. त्यांना आम्ही ताईची सर्व कहाणी कथन केली. यातून तेच काहीतरी मार्ग काढतील अशी आम्हाला खात्री होती. ताई खूपच काळजीत होती हे त्यांनी ओळखले. ताईच्या पाठीवरून त्यांनी मायेचा हात फिरविला व

तिला समजावले आणि ‘... मी दोन दिवसांत येतो. सर्व काही व्यवस्थित होईल’, असे सांगून तिला सासरी पाठविले. दुसरे दिवशी आण्णा तिच्या सासरी गेले. त्यांच्या सासू-सासऱ्यांशी प्रेमाने बोलून त्यांचे मन वळविले. आणि मग तिच्या सासऱ्यांना म्हणाले, ‘आमची मुलगी आमहाला जड नाही. तिला पोसण्याची आमची ऐपत आहे, परंतु तुम्ही चांगली माणसं, सून नांदली नाही तर तुमची पत जाईल’, असा त्यांनी गोड बोलून त्यांना दमही दिला. त्यानंतर ताईला कधीही त्रास झाला नाही.

असेच गावातील दुसरे उदाहरण सांगताने तेलवेकर काकी म्हणतात, “गावातील खराडेंची मुलगी सासरी नांदावयास जाण्यास तयार नव्हती. कारणी तिलाही सासरी भयंकर छळ होत होता. तिचे सासर गारगोटीजवळ होते. गारगोटीचे आमदार आनंदराव देसाई यांच्या मध्यस्थीने मास्तरांनी या मुलीला सासरी पाठविले व तिचाही संसार सुरळीत चालू करून दिला.”

नूलमधीलच शंकर शिंद्यांची मोठी मुलगी अनुसया हिचे सासर वल्लभगडाच्या पलीकडील गावात होते. मास्तर काही कामानिमित्त त्या गावी गेले. कोणत्याही परक्या गावात गेले तरी आपल्या गावातील मुली ज्या घरी नांदत असतील तेथे मास्तर स्वतः जात व त्यांच्या घरातील वातावरण कसे आहे, हे पाहात. त्या मुलीची वडिलांप्रमाणे वास्तपुस्त करीत असत. या त्यांच्या रिवाजाप्रमाणे ते अनुसयाच्या सासरघरी गेले. पाहतात तो सासरच्या लोकांकडून तिचा मोठा छळ होत होता. ते त्यांना पाहावले नाही. त्यांना वाटले हे लोक इतका छळ या मुलीचा करीत आहेत, तर या राक्षसी वृत्तीच्या लोकांना शहाणपणा शिकविण्यात काही अर्थ नाही. गावातील इतर लोकांकडूनही तिच्या छळाच्या भयंकर कहाण्या त्यांच्या कानावर आल्या. तिला अंगभर वस्त्र देत नाहीत. पोटभर भाकरी नाही. उपाशीपोटी दिवसभर मिरच्या कुटण्याचे काम आणि वर काम लवकर होत नाही म्हणून मारझोड, हे ऐकून मास्तरांचे मन द्रवले. कोणाचाही म्हणजे तिच्या आई-वडिलांचाही विचार न घेता त्या मुलीस ते घेऊन नूलला आले. आणि थोड्याच दिवसांत चांगली शेतीभाती व चांगली माणसे पाहून तिचा पुनर्विवाह त्यांनी करून दिला.

मास्तर असे गावातील मुलीबाळींचे पालक होते. पित्याचे हृदय असणारे मास्तर सर्व माहेरवाशिणींना आपल्या वडिलांप्रमाणे वाटल्यास नवल नव्हते. एवढेच नाही तर मास्तर मुलींप्रमाणेच परक्या गावातून येणाऱ्या सुनांवरही मुलींप्रमाणे माया करीत. त्यामुळे त्यांनाही ते वडिलांप्रमाणेच वाटत असत.

कॉल-न्याची साथ म्हणजे मृत्यूची खाईच होय. एकदा का कॉल-न्याची साथ गावात आली की माणसांना त्याची भराभर लागण होत असे. अशा साथीत रोग्यावर उपचार करण्यासाठी संकेश्वर किंवा गडहिंगलजवरून नूल येथे डॉक्टर आणणे, ही अत्यंत अवघड गोष्ट होती. त्यात कॉल-न्यासारख्या साथीत डॉक्टरही उपचार करण्यास तयार नसत. कॉलरा म्हणजे प्राणाशी गाठ अशीच लोकांची समजूत होती. अशा साथीत सगळा गाव हवालदिल होत असे. परंतु अशाही परिस्थितीत गावामध्ये सर्वांना धीर देणारे आणि आयुर्वेदिक औषधोपचार करून रोग्यांना वाचविणारे मास्तर म्हणजे लोकांना देवदूतच भासत असत.

नूलमधील एक प्रतिष्ठित ग्रामस्थ रामचंद्र चव्हाण म्हणतात, “गावात कॉलन्याची साथ सुरु झाली. कॉलन्यास त्यावेळी ‘हागवक’ असे म्हणत असत. हागवकीने गावातील स्त्रिया, पुरुष सर्वांनाच गाठले. उलट्या-जुलाबाने सर्वजण हैराण झाले. गावातील सर्व लोक घाबरले. आता आपण मरणार, असेच सर्वांना वाटू लागले. त्यावेळी गावात मास्तर औषध देतात, अशी बातमी पसरली. मंदिरात देवाच्या दर्शनाला रांग लागावी त्याप्रमाणे सर्व आजारी लोकांची त्यांच्या घरी रीघ लागली. रात्र नाही की दिवस नाही, असे एकामागून एक लोक औषध आणण्यास त्यांच्याकडे जाऊ लागले. कारण गावातील बहुतेक लोकांना कॉलन्याने गाठले होते. मास्तरही एखाद्या सराईत वैद्याप्रमाणे रात्रंदिवस कोण येईल त्याला औषध देऊ लागले. ते औषध बेलफळातून घावे लागत असे. त्यावेळी गावातील आम्ही तरूण मंडळी बेलफळे शोधण्यासाठी रानोमाळ हिंडलो आणि मास्तरांना बेलफळे आणून दिली. ज्यांचा आजार प्राथमिक अवस्थेत होता, त्यांना मास्तरांचे औषध रामबाण ठरले. त्यांच्या औषधाने अनेक लोक मृत्यूच्या दाढेतून परतले. परंतु माझे दुदैव असे की, आमच्या आईलाही हागवक झाली. तिने आम्हा कोणाला घरात सांगितलेच नाही. तिने त्याकडे दुर्लक्ष केले. शेवटी तिला जास्तच हागवक सुरु झाली. ती तिची अगदी शेवटची स्टेज होती. त्यामुळे तिला आम्ही औषध मास्तरांचेकडून आणून दिले, पण ती वाचली नाही. परंतु त्याचवेळी आईबरोबरीच्या शेजारच्या दोन स्त्रिया मास्तरांच्या औषधाने बचावल्या. आज मला वाटते, सुरुवातीलाच जर मास्तरांचे औषध दिले असते तर आमची आई वाचली असती.”

मास्तर कोठेही गेले तरी तेथून आयुर्वेद, बाराक्षार यांचे ग्रंथ विकत घेऊन येत असत. ते स्वतः त्यांचा अभ्यास करीत असत. आठ-दहा दिवसांतून एकदा कोल्हापूरला त्यांची फेरी असे. कोल्हापुरातील राजवैद्य जगताप यांचेशी त्यांचे मित्रत्वाचे व जिव्हाळ्याचे संबंध होते. त्यांच्याकडून निरनिराळ्या आयुर्वेदिक औषधांची ते माहिती करून घेत आणि मग काही जगताप डॉक्टरांकडून तर काही बावडेकरांच्या प्रसिद्ध वनौषधी दुकानातून वेगवेगळी आयुर्वेदिक व बाराक्षाराची औषधे ते घेऊन गावी येत.

मास्तरांचा बराचसा प्रवास पायीच असे. प्रवासात त्यांचे लक्ष औषधी वनस्पतीकडे असे. विशेषतः सामानगडाच्या डोंगरातून ते पांढरी फुले असलेली काडेचिराईत ही वनस्पती घेऊन येत. याशिवाय डोंगरातून वेगवेगळा झाडपाला, त्यांच्या मुळ्या, त्यांची फुले, फळे हे सर्व गोळा करून आणत असत. त्यांच्याबरोबर असणाऱ्या इसमाकडे अशा प्रकारे गोळा केलेल्या औषधी वनस्पतींनी भरलेली पिशवी असे. मग निरनिराळ्या रोगांवरील वेगवेगळे औषध असे त्यांचे वर्गीकरण करून काहींचे काढे तर काहींच्या गोळ्या तर काहींच्या पावडरी तयार करून ते घरी ठेवत असत. घरच्या लोकांना ही औषधे तयार करण्याचा हा जादा उद्योगच होऊन बसलेला असे.

मास्तरांच्या जवळ डांग्या खोकला, सर्दी, ताप, जुलाब, डोकेदुखी इत्यादी व्याधींवर औषधे असत. याशिवाय विशिष्ट झाडाच्या सालीची माळ गळ्यात अगर दंडात बांधल्यास त्या रोग्यावर ताप त्वरित उतरत असे. गालगुंडावर ठराविक वनस्पतीचा लेपही लावण्यास ते देत.

लहान मुलांना तापामध्ये येणाऱ्या आकडी या आजारावर तर मास्तरांच्याकडे हमखास गुण येणारे औषध होते. गावामध्ये अशीच एक घटना घडली. शिवयोगी चुंगडी हे त्यावेळचे मोठे दुकानदार. त्यांच्या नातवास ताप येऊ लागला. एक दिवस त्याचा ताप अनावर झाला. त्यास आकडीचे झटके येऊन तो काळानिळा पडला. हे पाहून घरातील सर्वजण घाबरले. आता हा मुलगा काही जगत नाही असे सर्वांना वाटू लागले. रात्रीची वेळ होती. शेजारीच मास्तरांचे घर. मास्तरांना हे समजले. तेव्हा ते तातडीने चुंगडीच्या घरी आक्कांना घेऊन गेले. रात्रभर त्या मुलाला मांडीवर घेऊन ते दोघेजण औषधाचा डोस त्याला देत राहिले. औषध लागू पडल्यामुळे पहाटेच्या सुमारास त्या मुलाचा ताप उतरला. त्याला आराम वाटला आणि सर्वांचा जीव भांड्यात पडला. त्याच्या आजी दुंडव्वाक्कांना तर रडूच आले. ते आनंदाश्रू होते. त्यानंतर त्या मुलाला कधीच तसे झाले नाही. मास्तरांच्यावर श्रद्धा असणारे श्रीकांत चुंगडी म्हणतात, “ती रात्र माझ्या डोळ्यासमोर आजही उभी राहते. आण्णांच्या उपचाराने माझा भाचा मृत्यूच्या दाढेतून वाचला. आण्णांच्या रूपाने परमेश्वरच आमच्या साहाय्यास धावला”... पुढे ते म्हणतात, “आण्णांचा केवळ आयुर्वेदाचा चांगला अभ्यास होता असे नाही तर मला वाटते की ते मोठे धन्वंतरीच होते.”

(दिनकर मास्तर/वसुधा पवार)

उपर्युक्त उताऱ्यात लेखिकेने ‘दिनकर मास्तर’ यांचे जीवन चरित्र रेखाटताना चरित्रनायकाच्या सहवासातील अनेक लोकांच्या साक्षी घेत, स्वभावगुणांचे अनेक पैलू कसे सुंदरपणे रेखाटले आहेत हे लक्षात आले असेल. व्यक्तिदर्शन साध्य करण्यासाठी व्यक्तित्वाभोवती चरित्र गुंफले जाते तेव्हा ते आस्वाद्य होत जाते हे प्रत्ययास आले असेल. चरित्र म्हणजे असामान्यापासून ते सामान्यांपर्यंत कोणाही व्यक्तीचा जीवनवृत्तांत पुराव्याच्या, संशोधनाच्या आधारे कलात्मकतेने रेखाटने होय.

आपल्या भारतीय परंपरेत खूप आधीपासून ‘चरित्र’ लेखनाची परंपरा आढळून येते. अशोकासारख्या सम्राटाने आपल्या हयातीतच आपल्या विजयगौरवाची गाथा विजयस्तंभ व शिलालेखांवर कोरून घेतली होती. बाणाचे ‘हर्षचरित्र’, कालिदासाचे ‘रघुवंश’ या चरित्रात्मक कलाकृती आहेत. मोघलांच्या काळात बादशहांनी आपली चरित्रे-आत्मचरित्रे लिहून घेण्याची पद्धत सुरू केली. बाबरनामा, हुमायूननामा, अकबरनामा इत्यादी चरित्रग्रंथ उल्लेखनीय आहेत. म्हाईभटाचे ‘लीळाचरित्र’ (इ. स. १२७६) हे मराठीतील पहिले गद्य चरित्र मानले जाते.

४.३.३ आठवणी

भूतकाळात रमणे ही सहज मानवीप्रवृत्ती आहे. आपण अनुभवलेला एखादा वेगळा प्रसंग इतरांजवळ सांगावा अशी प्रत्येकाची इच्छा असते. यातूनच ‘आठवणी’ सारखा ललित गद्य प्रकार पुढे आला. आत्मचरित्रात लेखकाच्या व्यक्तिमत्त्वाची जडणघडण क्रमशः कथन केलेली असते. ‘आठवणी’ त मात्र प्रसंगनिष्ठ आणि व्यक्तिचित्रणाच्या अंगाने जाणवणाऱ्या घटना मोकळेपणाने मांडल्या जातात. एखाद्या व्यक्तीची झालेली भेट एकूणच आपल्या आयुष्याला कशी कलाटणी देऊन जाते

याविषयीचा वृत्तांतही 'आठवणी' तून मांडता येईल. त्याबरोबरच भूतकाळातील एखादी घटनाही आपल्या आयुष्याच्या जडणघडणीतला कसा मैलाचा दगड असतो ही आठवणही लेखकाला सांगण्याचा मोह होतो. एकंदरीत 'आठवणी' या सुखद अथवा दुःखद असू शकतील. पण त्या इतरांना सांगाव्यात यातील अगम्य इच्छाच 'आठवणी' या प्रकारामागील प्रेरणा असते.

अनेक आठवणींचा समूह वाचकांसमोर ठेवून लेखक स्वतःच्या जगण्याविषयीचं आकलन मांडण्याचा प्रयत्न करतो. अर्थातच या आठवणींचा क्रम काळानुरूप जशा घडल्या त्या क्रमानुसारच असेलच असे नाही. तेवढे स्वातंत्र्य लेखकाने घेतलेले असते. या आठवणींनी लेखक प्रभावित झालेला असतो. या आठवणींशी तो घट्टपणे जोडला गेलेला असतो. या आठवणींशी त्याचे अनिवार भावनिक नाते असते. त्यामुळे 'आठवणी' मांडताना लेखक बहुतेकवेळा अधिक हळवा आणि भावविश झालेला असतो. आठवणी सांगताना काहीतरी गंभीर चिंतन मांडावे असा त्यामागचा उद्देश नसतो. आठवणींचे कथन अशा पद्धतीने केले जाते की कथन वाचणाऱ्यालाही तो अनुभव घेता यावा. भूतकाळातील अनेक प्रसंग-अनुभव कोणालातरी सांगावेसे वाटतात, आणि वाचणाऱ्यालाही ते तन्मयतेने वाचावेसे वाटतात. याप्रकारच्या लेखनात विषयवस्तू आणि निवेदक 'मी' एकरूप झालेले दिसतात. ज्या लेखनात 'मी' ला नगण्यत्व देऊन, त्याला केवळ अनुभव व्यक्त करणारे साधन एवढ्याच मर्यादित अपेक्षेने 'आठवणी' सारखा प्रकार हाताळला गेला तरच ते लेखन प्रभावी ठरते. अन्यथा 'मी' ला प्राधान्य देणारे लेखन आत्मचरित्रासमान वाटू लागते.

आता 'आठवणीतील 'वास्तू': खटाववाडी' हा जयवंत दळवी यांच्या 'आठवणी' तील काही भाग वाचा-

या काळात खटाववाडीत मोठी वट होती ती ग. रा. कामत यांची. हे 'सत्यकथे' चे संपादक न. र. फाटकांचे विद्यार्थी, श्री. पुं. चे वर्गमित्र आणि असेच वर्ग, पारितोषिके वगैरे मिळवून एमे झाले. ते 'सत्यकथे' चे नव्या 'सत्यकथे' चे पहिले खरे संपादक! त्यांचे वाचन जबरदस्त आणि बडबडे! त्यांचे हसणे म्हणजे.... आढ्यावरची पाचपन्नास कबुतरे फडाफडा आवाज काढीत उडून जात. श्री. पु. सौम्यपणे बोलू लागले की ती परत येत आणि घुमू लागत. श्री. पुं. ना वरची कबुतरे बघायची सवय होती. आपले घारे डोळे वर करून कबुतरे आपल्या डोक्यावर आहेत का काय ते ते बघत. मी त्यांची चेष्टा करताना 'ललित' च्या ठणठणपाळ सदरात लिहिले होते- 'श्री. पु. उच्चभ्रू आहेत असा लोकांचा समज होतो तो या कबुतरांमुळे! कां तर वरून ठिपका टाकेल म्हणून ते भुवया उंचावून वर बघतात. ठिपका कबुतरांचा, आणि ठपका मात्र श्रीपुंवर!.... एखादा नको तो कथा घेऊन आला आणि हुज्जत घालून श्रीपुंना छळू लागला की अखंड बोलत असताना श्रीपु आढ्यावर कागदाचे बोळे फेकून कबुतर हाकलण्यात दंग होऊन जात. तो तेथे बोलतो आहे आणि श्रीपुजी बोलिंग केल्याप्रमाणे कबुतरांवर बोळे फेकताहेत. (बोलिंगच ते!)

श्रीपु आणि गरा यांच्यासमोर संध्याकाळी गराडा पडलेला असतो. गंगाधर गाडगीळ, पु. भा. भावे, पु. शि. रेगे हे तर नेहमीचेच. मग श्रीराम कामत, मंगेश पाडगावकर, सदानंद रेगे... पुण्याहून आले तर अरविंद गोखले वगैरे. जबरदस्त गप्पा चालत. त्यात भाव्यांच्या गप्पा भांडण्यासारख्या आवाजात! गाडगीळांची सायकॉलॉजी, अन्कॉन्शस, मनाचे पापुद्रे वगैरे भानगड होती. पु. शि. रेगेंचा आवाज कमी येई. आवाज न करता आपले माठासारखे अंग हालवीत त्यांचे हसणे अधिक असे. त्यांच्या डोळ्यांचा पांढरा भाग त्यांच्या चष्म्यातून गमतीदार आणि खूप उठावदार दिसे. ते बसले की त्यांची पहिली हालचाल डोळ्यांची असे!

ग. रा. कामत 'सत्यकथे' त फार काळ टिकले नाहीत! कारण गरांची संपादनाची कल्पना वेगळी होती. लेखकांना भेटून चर्चा करणे, लेखकांना लिहिते करणे, उत्तेजन देणे, त्यांना दाद देणे या गोष्टींवर त्यांचा भर होता. त्यामुळे आलेल्या लेखकांशी ते मोठमोठ्याने गप्पा मारीत. खदखदा हसत. लहर आली तर लेखकांच्या खाद्यावर हात टाकून त्यांच्याबरोबर निघून जात. शिवाय अधून मधून गडबडीने तरतरा चालीने पान-तंबाखू खायला जात आणि पिचकाच्या टाकीत येत.... आले नाहीत तोच पुन्हा निघून जात. एके जागी स्थिर बसणे हे त्यांच्या स्वभावात नव्हते. ते विष्णुपंतांना आवडत नसे. त्यांची संपादनाची कल्पना वेगळी होती. विशेषतः त्यांच्या शिस्तीच्या कल्पनेत किमान पाच-सहा तास त्यांनी खुर्चीत चिकाटीने बसणे आवश्यक होते. त्यामुळे त्यांच्यात मतभेद निर्माण झाले. आणि गरा निघून गेले.

मग श्रीपुंच्या सहाय्याला राम पटवर्धन आले. (त्या आधी काही दिवस अनंत भावे तेथे बसत असत! तेव्हा ते दाढीवाले नव्हते. आताएवढे हसतही नसत! ते जेवढ्या गडबडीने आले तेवढ्या गडबडीने निघून गेले!) राम पटवर्धनांनी दीर्घ काळ 'मौज' आणि 'सत्यकथे' चे प्रत्यक्ष संपादन केले. यांचे संपादन ग. रा. कामतांच्या नेमके विरुद्ध! विष्णुपंतांना हवे तसे! पटवर्धन कधी लेखकांशी मनमोकळ्या गप्पा मारत बसले नाहीत. लेखकाबरोबर किंवा लेखक शोधायला बाहेर पडले नाहीत. ते चांगल्या कथेला दाद देत! पण ती दिलखुलास नसे! 'वा:!' असा एखादा उद्गार काढून चष्म्याच्या वर डोळे फेकले की त्यांची दाद झाली!... कथा फसली... बटबटीत झाली.... भिजली नाही, टोक आले नाही, वगैरे शब्दप्रयोग त्यांनी रूढ केले आणि त्यांची खाजगीत चेष्टा होऊ लागली. राम पटवर्धनांनीच र. कृ. जोशी यांच्या काही कविता त्यांच्या हस्ताक्षरात ब्लॉक करून छापल्या. त्यावर हैद्राबाद साहित्य संमेलनात वा. ल. कुलकर्णी यांनी आपल्या अध्यक्षीय भाषणात टीका केली होती. पण पुढे रकृंचे नुसतीच अक्षरे आणि आकडे यांचे आकृतिबंध कविता म्हणून छापण्याची प्रथा सुरू झाली. आणीबाणीत तर 'सत्यकथे' च्या कव्हरावर विसाचा पाढा सुद्धा छापण्यात आला. तो इंदिरा गांधींच्या वीस कलमी कार्यक्रमाचा निषेध होता असे त्या कवितेचे काही जणांनी इंटरप्रिटेशन केले.

१९६९ च्या प्रारंभी राजा ढाले यांनी 'येरू' नावाचा एक अनियतकालिकाचा अंक काढला. तो संपूर्ण अंक (४५ पाने) 'सत्यकथेची सत्यकथा' सांगण्यात खर्ची घातला होता. 'येरू' च्या शेवटल्या पानावर पुढीलप्रमाणे 'जाहीर बोलावणे' होते- 'आमचे येथे आमचे कृपेकरून मराठीतील उच्चभू

मासिकांची होळी करण्याचे घाटत आहे. या निमित्ताने सत्यकथेच्या एका अंकाची होळी केली जाईल. या प्रसंगी सुप्रसिद्ध तापसी तरूण हजर राहतील. उदाहरणार्थ, विख्यात बॉबलभांड्या राजा ढाले, थोर बॉबलभिके अशोक शहाणे, भालचंद्र नेमाडे, रमेश रघुवंशी, एकनाथ पाटील, तुलसी परब, वसंत गुर्जर वगैरे तरी दिनांक पाच मार्च एकोणीसशे एकोणसत्तर रोजी ठीक सायंकाळी सहा वाजता खटाववाडीच्या गल्लीत इष्ट मित्र-मैत्रिणींसह उपस्थित राहून या मंगल समारंभाला शोभा आणावी-राजा ढाले, तुलसी परब, वसंत गुर्जर.’

त्याप्रमाणे त्यांनी त्या दिवशी बोंबा मारून ‘सत्यकथे’ च्या अंकाची होळी केली. पण ‘सत्यकथे’ वर त्याचा काही परिणाम झाला नाही! होळी करणाऱ्यातल्या काही जणांनी लेखनच बंद केले. आणि काही जण निमूटपणे ‘सत्यकथे’ कडे लिहू लागले!

हे सारे झाले तरी ‘सत्यकथे’ त आपली कथा यावी असे प्रत्येक नवीन लेखकाला वाटायचे, हेही तेवढेच खरे! ‘सत्यकथा’ वाले लेखकांचा कथांचे शेवट (एण्ड) सुधरायला लावतात आणि म्हणून विद्याधर पुंडलीक संपूर्ण कथा पाठवण्याआधी नुसताच ‘एण्ड’ आधी पाठवतात अशी आख्यायिका प्रचलित होती. श्री. ज. जोशींची कथा ‘सत्यकथे’ ने परत केली की श्री. ज. खूप चिडायचे. ते चिडून म्हणायचे - सत्यकथेसाठी आम्ही मुद्दाम वाकड्या वळणाचीच कथा लिहितो. ती सत्यकथेने परत केली की दुसरा कोणीच तिला हात लावीत नाही. आणि आमची कथा फुकट जाते! (अर्थात पुढल्या वर्षी ते तीच कथा आणखी वाकडी करून सत्यकथेकडेच पाठवायचे आणि ती छापूनही यायची!)

विष्णुपंत आणि श्रीपु यांच्या मनाचा एक मोठेपणा घेण्यासारखा होता. एकदा राम पटवर्धनांना संपादक नेमल्यानंतर त्यांनी पटवर्धनांच्या कामात ढवळाढवळ केली नाही. राम पटवर्धनांना सर्व तऱ्हेचे प्रयोग करण्यास त्यांना मुक्त स्वातंत्र्य दिले.

अर्थात खटाववाडीच्या हद्दपायी प्रत्येक नियतकालिक क्रमाने बंद होत गेले! त्याचे सर्व भागवतांत अधिक दुःख झाले ते विष्णुपंतांना! त्यांना काहीतरी करण्याची, चालवण्याची जिद्द होती. पण आर्थिक नुकसान सोसण्याची ऐपत नव्हती. भागवतांपैकी कोणालाही - म्हणजे एकूण खटाववाडीलाच धंद्याचा दृष्टिकोनही नव्हता. जाहिरातींचे आणि खटाववाडीचे सदैव वाकडे! ‘प्रभात’ दैनिक बंद केले तेव्हा विष्णुपंत म्हणाले, ‘प्रभात’ च्या तोट्यामुळे ‘मौजे’, सत्यकथेकडे दुर्लक्ष होत होते. आता आम्ही ‘मौजे-सत्यकथेकडे भरपूर लक्ष देऊ शकू!.... तेवढ्यात त्यांना ‘मौजे’ बंद करावे लागले! विष्णुपंतांच्या डोळ्यांत पाणी आले. ते पुन्हा तेच म्हणाले-आता आम्ही ‘सत्यकथा’ उत्तम चालवू शकू! शेवटी ‘सत्यकथा’ ही बंदच झाले! ते बघायला विष्णुपंत हयात नव्हते!

खटाववाडीतले भागवतबंधू हे एक मोठे करमणुकीचे आणि त्याचबरोबर उद्बोधक प्रकरण होते. जयरामपंत, वासुदेवराव, विष्णुपंत आणि श्रीपु. (प्रभाकरपंतांचा तोपर्यंत उदय झाला नव्हता!) शुभ्र धोतरे. लाँगक्लॉथचे एकसारखे शुभ्र शर्ट, आणि एका रंगाचे एका कापडाचे सर्वांत कोट. (अपवाद श्रीपु!) शर्टिंगचा आणि कोटिंगचा एक एक तागा घेतला की त्यात सगळे भागवत बसले. अंबादास

अग्निहोत्री विनोदाने म्हणायचा- 'काही बंधू प्रेमाच्या धाग्याने बांधले जातात, पण भागवत बंधू ताग्याने बांधले गेले आहेत!' आणि तो हसायचा!

यातले जयरामपंत हे सर्वात वेगळे होते. विशेष म्हणजे त्यांना खूप हसण्याची सवय होती. हसणारे असे ते एकमेव भागवत. आता ते खटाववाडीपासून दूर असलेल्या मौज फाउंड्रीचे काम पाहातात. पण हे खटाववाडीत होते तेव्हा त्यांना छापखान्यात फेऱ्या मारणे, अधून मधून मोठ्याने हसणे आणि कबुतरे उडवणे हे काम होते. त्यात खरे हुशार होते ते वासुदेवराव! ते वैद्यबुवा होते. त्यामुळे सर्व नियतकालिकांच्या नाडीवर त्यांचा बरोबर हात होता. ते स्वतः हिशेबाचे खाते सांभाळीत. त्यामुळे जाते काय आणि येते काय याकडे त्यांचे लक्ष असे! माझी नेमणूक झाली आणि मी एक टेबल अडवून बसलो. त्या खटाववाडीत सर्वात आधी माझ्यावर संशयास्पद नजर फिरवली ती या वासुदेवरावांनी! हा कोणी तरी आमचे खायला बसलेला आहे अशा नजरेने त्यांनी माझ्याकडे पाहिले. तेथे येणाऱ्या प्रत्येक लेखकाकडे ते त्याच नजरेने पाहात. छापखान्याची कमाई हे लोक येऊन खातात असे त्यांना वाटे त्यांना साहित्य, संस्कृती वगैरेमध्ये काही रस नव्हता! 'प्रभात' आणि 'मौज' बंद करण्यात त्यांचा व्यवहारी हात होता. पुढे ते निवर्तले. पण हयात असते तर 'सत्यकथा' कधीच बंद करून त्यांनी खटाववाडीच्या नाक्यावरच गुरखा बसवला असता. आणि जोशी-पुंडलीक वगैरेंना प्रवेश बंद केला असता!

श्रीपुंचे खरे लाड केले ते विष्णुपंतांनी. श्रीपुंन हवी तशी त्यांनी 'सत्यकथा' घडवू आणि बिघडवू दिली. खंबरपणे ते श्रीपुंच्या मागे उभे राहिले. 'आमचे सांस्कृतिक खाते' असा ते आमच्याकडे श्रीपुंचा उल्लेख करीत. आम्ही त्यांच्यासमोर श्रीपुंची चेष्टा केली (अर्थातच श्रीपुंच्या पश्चात) तर ते तोंड बाजूला करून तोंडावर हात ठेवीत भरपूर हसून घेत. तथापि श्रीपुंच्या विद्वेत्तेबद्दल त्यांना अतोनात आदर होता. खरे पाहता खटाववाडी म्हणजे तसे श्रीपुंच! खऱ्या अर्थाने खटाववाडीवर ज्या आख्यायिका महाराष्ट्रभर प्रसृत झाल्या त्या श्रीपुंचुळे! टीका, चेष्टा आणि आदर असे विचित्र आणि दुर्मिळ मिश्रण श्रीपुंच्या वाट्याला आले. टीका करणारे आणि चेष्टा करणारेही शेवटी श्रीपुंन मानीत आले आहेत, ते श्रीपुंच्या तटस्थ विद्वत्तेमुळे! त्यांच्या गांभीर्यामुळे. अन्यथा खटाववाडीला गेली चाळीस वर्षे जे स्थान प्राप्त झाले आहे ते झालेच नसते.

(आठवणीतील वास्तू : खटाववाडी/ जयवंत दळवी)

४.३.४ रोजनिशी

रोजनिशी हा अत्यंत व्यक्तिगत आणि खाजगी पातळीवर पोहचणारा असा प्रकार आहे. रोजनिशीतून लेखकाच्या दैनंदिन जीवनसृष्टीचा परिचय जसा घडतो तसाच त्याच्या निरीक्षणशक्तीचाही साक्षात्कारी अनुभव प्रकट होत जातो. दिवसभरात आलेले विविध अनुभव टिपता टिपता लेखक हा प्रसंगोपात व्यक्तिगत प्रतिक्रियाही नोंदवतो. वाचकाला आपल्या संस्मरणीय अनुभवात सहभागी करून घेतो. प्रत्यक्षातल्या अनुभवाला कल्पकतेने मांडून, दिवसभरातल्या दिनचर्चेचा लेखाजोखा सादर करणे

व त्यातून कळतनकळतपणे मानवी मूल्यांची प्रतिष्ठापना करणे हा रोजनिशीचा महत्त्वाचा उद्देश असतो.

माणूस दैनंदिन जगण्यात त्याच त्याच प्रकारच्या साचेबंद (रुटीन) प्रसंगांना सामोरा जात असतो, तर कधी एखादा अनपेक्षित अनुभवही त्याच्या पदरी येतो. या दिवसभरातल्या सर्व घडामोडींची दखल घेऊन रोजच्या रोज त्याची मांडामांड करणे म्हणजे रोजनिशी लेखन. पण या लेखनात निव्वळ त्याच त्याच घटना मांडून ठेवणे यापेक्षा प्रत्यक्षातल्या अनुभवांना कल्पकतेने मांडून सर्जनशीलतेचा प्रत्यय देणे महत्त्वाचे असते. मानवी स्वभावाचे वास्तवाभासात्मक दर्शन, घटना, घटनाक्रम व त्यांची जुळणी, निवेदन पद्धतीतील लक्षवेधी दृष्टी यांतून लेखक सर्जनशीलतेचे दर्शन घडवीत असतो.

दिवसभरातील कोणत्या घटना, व्यक्ती व त्यांच्या अनुभूतीचे दर्शन घडवायचे हे लेखकाने आधीच ठरविलेले असते. 'काय निवडून सांगायचे?' हा लेखकाचा कलामूल्याशी निगडित प्रश्न आहे. रोजनिशीमध्ये केवळ दैनंदिन घटनांचे वर्णन असत नाही. त्यात संवाद, कथन, भाष्ये यांचाही यथोचित वापर झालेला असतो. दैनंदिन अनुभवात एखाद्यावेळी नावीन्य नसेल, विषयही सामान्य असतील, पण 'मी' या अनुभवांकडे किती नावीन्यपूर्णतेने पाहतो आणि या अनुभवाच्या निमित्ताने 'मी' चा आत्मशोध चिंतनाच्या किती टोकाच्या पातळीवर पोहचतो, यावरच रोजनिशी लेखनाचे यशापयश अवलंबून आहे. सामान्यतः घटना-व्यक्ती यांचा विशिष्ट कालानुक्रम गृहीत धरून 'मी' जेव्हा बोलू लागतो, तेव्हा त्या बोलण्याला कथनपरता प्राप्त होते. म्हणूनच एखादी हकीकतही रोजनिशीत सामावली जाऊ शकते. त्यामुळे रोजनिशीतून स्वतःला उत्कट पाहण्याचा व स्वतःला कानाकोपऱ्यातून शोधून काढण्याचा तो प्रयत्न असतो. शेवटी सर्वात महत्त्वाचे म्हणजे, रोजनिशीचा लेखक ज्या काळात, वातावरणात व संस्कारात जन्माला आला, ज्या परिसरात वावरला त्या काळाचे, परिसराचे संस्कार त्याच्या रोजनिशीलेखनातून आपोआप उमटत जातात.

विद्यार्थीभिंत्रानो, रोजनिशीलेखनाचे हे एक उदाहरण अभ्यासा. हे उदाहरण आजच्यापेक्षा एकदम भिन्न काळातले आणि पर्यावरणातले आहे. पण या रोजनिशीतून प्रकट होणारे लेखकाचे अनुभव किती प्रत्यक्षानुभूती देणारे आहेत हे आपल्या लक्षात येईल.

मला आंबट पित्ताची बाधा असल्यामुळे वारंवार त्रास होत आहे. पुष्कळ औषधे केली पण काही बरे होईना. कधीतरी डोके दुखून उलट्या होतात. आज एक उलटी झाली.

(ता. २४-४-११)

मि. सेवेकरी मास्तर यांना बदलीवर घेतले पण कायम नाहीत. कायम होतील अशी आशा आहे.

(ता. २२-४-११)

मला जी खोटे बोलण्याची व वाईट रीतीने वागण्याची (आमच्या जाती मध्ये) संवय होती, ती आता कमी होत चालली आहे व बरेच खोटे बोलण्याची संवय सुटत चालली आहे. तसेच सर्व

माझ्या अंगातील वाईट गुण घालविण्याचा प्रयत्न करीत आहे व ती लवकरच सिद्धीस नेईन अशी खात्री आहे. कळावे.

(ता. २६-४-११)

मी ती. रा. सावंत मास्तर यांच्याकडून कपड्यास तीन रु. घेतले होते. त्यापैकी दोन रूपये न मागताच मी दिले. व एक रूपया जतहून आलो म्हणजे देईन असे म्हणताच ते काही एक न म्हणता, 'ठीक आहे' असे म्हणाले. त्याच्या कृपाळूपणाबद्दल व उपकाराबद्दल मी आभारी आहे. सावंत मास्तर हे आमच्या बोडिंगचे खाजगी मास्तर होते. त्यावेळी माझा अभ्यास क्लासाच्या पुढे चालत होता. पण त्यांची जेव्हा शिकवणी बंद पडली तेव्हा मला दुःख झाले.

(मु. कोल्हापूर ता. ३०-४-११)

बापाने लग्नाबद्दल कर्जाकडून रूपये काढण्यासाठी पुष्कळ खटपट केली, परंतु कोणीच दिले नाहीत. लग्न करण्याचा सगळा महारवडाभर बोभाटा झाला व लग्न रहीत झाले असे वाटले, तेव्हा मीच ही गोष्ट मनावर घेतली व रूपये काढण्याच्या भरीस पडलो. व तात्काळ रूपये काढले. सात महार याने माझ्या बद्दल कुड्या गहाण ठेऊन रूपये दिले. त्या बद्दल मी त्यांचा आभारी आहे. आणि ती. रा. गंगाराम कडून याने माझ्यासाठी ह्याकामी मेहेनत घेतली त्याबद्दल त्यांचाही आभारी आहे असे म्हटल्यावाचून राहवत नाही. लागलेच शनिवार ता. ३-६-१९११ इ. रोजी संध्याकाळी पाच वाजता लग्ने लागली (तांदूळ पडले). माझी वाइफ नाव पितांबरा अजमासे ४ वर्षाची असेल. लहान झाली ही मोठी चांगली गोष्ट आहे. माझा अभ्यासही पुरा होईल. बायकोचे माहेर मोजे सोननांदगी (स. जत). कर्ज केव्हा फिटेल ह्यासाठी मोठी काळजी लागली आहे. अन्यखर्च काढण्याबद्दल खटपट करीत आहे. कळावे.

(जत ता. १३-६-१९११)

इथे आल्यापासून मन थोडेसे उदास झाले आहे. पुस्तकाकडे पहावतसुद्धा नाही. अभ्यास करण्याची इच्छा पुष्कळ करीतो पण नाईलाज आहे. फक्त निजून व बसून दिवस चालले आहेत.

कोणाबरोबर भांडण-तंटा काढू नये व दुसऱ्याने बोलल्याने सहन करून घ्यावे अशी इच्छा होती, पण प्रत्येक मनुष्याच्या अंगी इर्षा उत्पन्न होते व कोणाचे जास्त होऊ देऊ नये म्हणून त्याच्या तोंडास लागावे लागते, ह्याप्रमाणेच काल एक गोष्ट आमच्यामध्ये घडून आली व मागाहून पच्छाताप झाला.

जत ता. सदर

कोल्हापूरहून रविवार ता. ७-६-११ रोजी निघून ता. ९-६-११ रोजी जतेस पोहोचलो. वाटेने येताना उन्हाच्या त्रासाने बरेच दुःख झाले; आणि ओझेही बरेच त्रासदायक होते. घरी येताच घरच्या माणसानी साऊबाई बहिणीचा जीव जाऊन जे दुःख तिला झाले होते ते समजताच मला मोठे दुःख झाले व लहानपणच्या आमच्या वनवासास आठवून अतिशय दुःख झाले. असो ईश्वर मर्जी.

(मु. जत, ता. १३-६-११)

(कल्लपा यशवंत ढाले ह्यांची दुर्मिळ डायरी/संपा. दया पवार)

४.३.५ प्रवासवर्णन

‘प्रवासवर्णन’ या शब्दाचा कोशगत अर्थ ‘परदेश संचार करून किंवा परदेशात राहून किंवा स्वदेश सोडून अन्यत्र गेल्यावर, त्याचे वर्णन जयात येत असेल, ते खऱ्या अर्थाने प्रवासवर्णन ठरू शकेल’ असा व्यक्त होताना दिसतो. प्रत्यक्ष केलेल्या प्रवासाचे वर्णन, त्याच्या नेमक्या तपशिलांमधून उभे करणे हे प्रवासवर्णन या साहित्यप्रकारात अपेक्षित असते.

‘प्रवासवर्णन’ या साहित्य प्रकारासंबंधी वसंत सावंत यांनी काही निरीक्षणे नोंदवलेली आहेत. ते म्हणतात-‘प्रवासवर्णनातील अनुभव विश्व हे वास्तव जगाशी म्हणजे प्रामुख्याने प्रवासीलेखक, प्रवास व प्रदेश या त्याच्या मूळ घटकांशी निगडित असल्याने आणि प्रवासामुळेच ते निर्माण होत असल्याने ते आगळे असते. असा अनुभवांचा आगळेपणा जवळजवळ इतर कोणत्याही वाङ्मय प्रकारात आढळून येत नसल्याने ‘प्रवासवर्णन’ हा एक वेगळा वाङ्मय प्रकार ठरतो. प्रवास करणारा लेखक प्रत्यक्षानुभूतीला कल्पकेतेने प्रकट करित असतो. येथे लेखकाचा अनुभव केंद्रस्थानी असतो. लेखक ‘मी’ म्हणून साऱ्या क्रिया-प्रतिक्रिया अनुभवतो, पाहतो व पुढे वर्णितो. प्रत्यक्षातली स्थळे, व्यक्ती, घडलेल्या घटना या वाचकाला कळतात त्या लेखक ‘मी’ च्या दृष्टीतून!’

प्रवासवर्णनात लेखक स्वतः बोलत असतो. कारण प्रवासाचा अनुभव त्याने स्वतः घेतलेला असतो. एकाचा अनुभव आणि दुसऱ्याने त्याविषयी सांगणे यात काही गोडी नसते. स्वतःच्या प्रवास अनुभवाविषयी लेखक बोलत असल्याने प्रवासवर्णनाचे निवेदन हे नेहमी ‘मी’ च्या भाषेत म्हणजेच प्रथमपुरुषी असते. अनुभवांचे निवेदन द्वितीयपुरुषी अगर तृतीयपुरुषी असून चालणार नाही. प्रवासवर्णन हे मूलतः तीन घटकांनी साकारते. त्यापैकी सर्वात महत्वाचा म्हणजे प्रवास करणारा प्रवासी, दुसरा घटक प्रवास आणि तिसरा प्रवासाचा प्रदेश. हा प्रवास त्या लेखकाचा स्वतःचा प्रवास असतो. प्रत्येक प्रवाशाला एकसारखा प्रवास आणि तसाच अनुभव येईल असे नाही. म्हणूनच प्रवास आणि प्रदेश जरी एकसारखा असला तरी ‘प्रवासी’ बदलला की प्रवासवर्णनातील अनुभव भिन्न भिन्न असतात. यापुढे जाऊन असेही म्हणता येईल की प्रवासाचा प्रदेश व प्रवासी जरी तोच असला तरी प्रत्येक प्रवासाचे अनुभवही भिन्न असतात.

प्रवासवर्णनात केवळ स्थळ-प्रदेशाची वस्तुनिष्ठ वर्णने, त्यांचा इतिहास अभिप्रेत नसतो. स्थळप्रदेशाचे व्यक्तित्व आणि ते पाहणाऱ्या-अनुभवणाऱ्या लेखकाचे व्यक्तिमत्त्व यांच्यातील अद्वैत साधणारी अनुभवविशिष्टता हे प्रवासवर्णनाचे वैशिष्ट्य आहे. प्रवासकालीन अनुभवांचा स्मृतिरूप संस्कार जागवून स्थळ-प्रदेशाचे शब्दचित्र आकाराला येते, तेव्हा ‘मी’च्या अनुभवांना-संस्कारांना प्रदेशाच्या वस्तुनिष्ठ वर्णनापेक्षा अधिक प्राधान्य मिळते. अशी नोंद ‘वाङ्मयीन संज्ञा-संकल्पना कोश’ मध्ये (पृष्ठ ३३८) बघायला मिळते.

एखादा प्रदेश सर्वसामान्य माणसाने पाहणे आणि एखाद्या प्रतिभावंत प्रवासी लेखकाने अनुभवणे यांत मूलभूत फरक असतो. कारण दोघांचेही दृष्टिकोण पूर्णतः भिन्न असतात. प्रतिभावंत प्रवासी लेखकास व्यावहारिक दृष्टीपेक्षा अनेक वेगवेगळ्या गोष्टी जाणवत असतात. लेखकाच्या

बहुश्रुततेमुळे, अभ्यासामुळे, रसिकतेमुळे, सभोवतालच्या परिस्थिती अवलोकनामुळे लेखकाच्या दृष्टीचे अनेक अंगांनी भरणपोषण झालेले असते. साध्या साध्या घटनांमधून, माणसे न्याहाळण्यातून, निसर्ग अनुभवण्यातून जीवनाविषयीची अनेक गुपीते लेखकाला आकळत असतात.

प्रवासवर्णनातील प्रतिभावंत लेखकाचा दृष्टिकोण कसा एकदम भिन्न असतो याविषयीचे एक उदाहरण म्हणून पुढील उतान्याचा भाग वाचा.

गेल्या जून महिन्यात मी हिमाचल प्रदेशला जाऊन आलो. काम असं काही नव्हतं. सहज मनात आलं, की आपण स्वतःला लेखक म्हणवतो आणि हा भारतदेश आपण अजून नीटसा पाहिलेला नाही, हे काही खरं नाही. डोंगरी मुलखात जरा भटकून येऊ.

पुणं ते मुंबई, मुंबई ते दिल्ली, दिल्ली ते काल्का आणि काल्का ते सोलन !

लोक म्हणाले,

‘सोलनला पाहण्याजोगं काही नाही. खुद्द सोलन ह्या गावी नाही. आजूबाजूलाही नाही. फार तर सिमल्याला जा. जमलं, तर पुढं मनालीला जा.’

मी म्हणालो,

‘जाऊ तर खरं, प्रेक्षणीय स्थळंच पाहावीत, असं कुणी सांगितलं आहे? नवा प्रदेश, नवी माणसं तरी दिसतील.’

काल्कापासून सोलनपर्यंतचा एवढ्याशा आगीनगाडीतून केलेला डोंगरी प्रवास सुरेख झाला. भल्या सकाळी सकाळी झुकझुक करीत गाडी डोंगर ओलांडीत होती. थंडगार, प्रसन्न हवा, हिरवीकंच झाडी आणि चित्रासारखी सुंदर स्टेशनं. स्वच्छ, नीटनेटकी, फुलझाडांच्या कुंड्यांनी सजवलेली, गर्दी-गोंगाट आणि घाण नसलेली ! विशेष म्हणजे भारतीय रेल्वेच्या प्रत्येक स्टेशनला एक घाणेरडा वास असतो, त्याचा संपूर्ण अभाव ह्या स्टेशनवर होता, ही अगदी चकित करणारी गोष्ट नव्हे काय?

सोलनला थोडाफार शहरी बकालपणा आलेला आहे; पण तो आमच्यासारख्यांनी, अंथरुणा-पांघरूणातून ढेकून न्यावेत, तसा बाहेरून नेलेला, मुळात ते लखख डोंगरी गावच आहे.

हिमाचल प्रदेशातला प्रवास हा मानवी जीवनप्रवासासारखा चढ-उताराचाच आहे. सरळ, सपाट असा रस्ता नाहीच. सतत चढ आणि उतार. बाक आणि वळण. खोली आणि उंची-आणि विस्तार. आपण कुठं ना कुठं उंचावरच असतो, त्यामुळं दिसतं खूप वरचं आणि आठी दिशांकडचं. म्हणजे हिमाचल प्रदेशात बघण्यासारखं आहे, ते उंची, खोली आणि विस्तार. ह्या तिन्ही गोष्टी एकत्र अशा क्वचितच सापडतात. भूभागात सापडत नाहीत. माणसापाशी तर फार फार क्वचितच.

इथं उंच उंच पर्वतशिखरं होती. उंच उंच पाईन वृक्ष होते. हिरव्यागर्द अशा खोल खोल दऱ्या होत्या आणि कुफ्री, कसोली, चैलसारख्या उंच ठिकाणी उभं राहिल्यावर सभोवारचा केवढा तरी भूभाग नजरेत येत होता. नद्या, डोंगर, वनं, असा नकाशाच दृष्टीपुढं उलगाडत जात होता.

हिमालय पर्वताच्या रांगा ह्या भगवान शंकराच्या माथ्यावरच्या जटा आहेत, ही विराट कल्पना आदिम प्रतिभावंताला स्फुरली, ती उगीच नाही!

सोलनला 'मयूर' नावाचं एक बऱ्यापैकी हॉटेल आहे. तिथं मी राहिलो. माझं लक्ष कुलू-मनालीकडे होतं. म्हणालो, एवढा आलोच आहे, तर एक भरारी घेऊन येऊ. चौकशी केल्यावर समजलं, की सिमल्यावरून जाता येतं. पर्यटकांसाठी सरकारनं सोय केलेली आहे. बस तिथून जाते, सोलनहून नाही.

अगदी सकाळी उठलो. पडशी पाठीवर टाकली आणि सोलनचा बस-स्टँड गाठला. पहिली बस पकडली आणि दोन-एक तासांत सिमल्याला पोचलो.

बस-स्टँडवर उतरताच दारुण निराशा झाली.

स्वातंत्र्यपूर्व काळातली ही भारताची उन्हाळ्यातली राजधानी म्हणजे आता एक बकाल वस्ती झाली आहे. समुद्रसपाटीपासून सात हजार दोनशे चौतीस फूट उंचीवर असलेल्या ह्या थंड हवेच्या ठिकाणी उकाडाच होता. वाहनांची, माणसांची अतोनात गर्दी होती. बस थांबताच हमालांचा प्रचंड वेढा प्रवाशांवर हल्ला करत होता. उंच आवाजातल्या आरोळ्या, वाहनांचे कर्कश आवाज, माणसांच्या झुंडी ह्यांमुळं सगळं वातावरण, म्हणजे आसुडाचे फटके अंगावर ओढून घेत नाचणारा आणि घुमणारा, किंचाळणारा आणि बेफाम झालेला मरीआईचा पोतराज वाटत होता. रणहलगी कडाडत होती, पिपाणी वाजत होती आणि काळ्याभोर कपाळावर तांबडाभडक मळवट भरलेला विक्राळ पोतराज थथथ्याट करत होता.

हताश होऊन मी काही वेळ रस्त्यावर उभा राहिलो. सकाळचे नऊच वाजले होते, पण ऊन हैराण करत होतं. अरुंद उताराच्या एका धाब्यात शिरून मी थंड पेय घेत जरा वेळ बसलो आणि चौकशी केली,

'मला मनालीला जायचं आहे, रिझर्वेशन कुठं होईल?'

सिमला म्हणजे इमारतींची, रस्त्यांची उतरंड होती. ही उतरंड चढून मला पुष्कळ वर, 'माल रोड' वर जायचं होतं. रिझर्वेशन तिथं होणार होतं, आणि तिथपर्यंत जाण्यासाठी माझ्या पायांवाचून कसलंही वाहन इथं नव्हतं.

'का, हो, इथं काही वाहन नाही का?'

स्त्री-पोलिसासारख्या दिसणाऱ्या एकीला मी विचारलं, तर ती म्हणाली,

'नो, रिक्शाज् आर नॉट अलाव्ड ऑन रोड हिअर!'

‘गुड ! मग मी वरपर्यंत जाऊ कसा?’

‘वेल्, यू कॅन गो अप टु द लिफ्ट ओव्हर देअर अॅण्ड द लिफ्ट विल टेक यू टु माल.’

डोंगरमाथ्यावर जाण्यासाठी ट्रॉली, लिफ्ट हा प्रकार मी फ्रान्समध्ये अल्पसूच्या ‘शमोई’ नावाच्या पॉईंटर जाताना अनुभवला होता. पण इथं तशी काही सोय असेल, ह्याची मला मुळीच कल्पना नव्हती.

महिला-पोलिसानं दूरवर दिसणारी एक टॉवरसारखी इमारत दाखवली होती, तिकडं निघालो.

मग कधी उताराच्या अरुंद रस्त्यावरून भरधाव वेगानं येणाऱ्या वाहनापासून अंग चोरत, कधी रस्त्याच्या काठानं, पायी चालणाऱ्यांसाठी बांधलेल्या लाकडी पुलावरून असा मी बराच चाललो. पाठीवर अवजड ओझी वाहणारे दमगीर हमाल वारंवार भेटले. पोती, सर्पणाचा भारा, चार-सहा सूटकेसेस् असलं सामान हमालांच्या पाठींवर होतं. इथली सगळी मालवाहतूक बहुधा माणसांच्या पाठींवरूनच होत असावी. एकदा तर एकच अवजड खोकं पाठीवर तोलून, ठेक्यात चाललेले दोन हमाल मी पाहिले. हे पट्ट्या मारून बंद केलेलं लाकडी खोकं आकारानं आणि वजनानं प्रचंडच होतं. आणि बैलजोडी जशी एक औत जिवाच्या बळानं वाहते, तसे हे दोघं ते खोकं वाहत होते. दोघांपैकी एकाचा पाय जरी चुकला, की ह्या ओझ्याखाली उंदीर चेंगरावे, तसे हे चेंगरतील, असं वाटत होतं.

लिफ्टच्या दाराशी लांबच लांब क्यू होता.

मला वाटलं, आता आपण एक वाजेपर्यंत ह्या रांगेतच उभे राहणार.

हे सगळे पर्यटकच होते. बाया, मुलं, पुरुष! भारताच्या चारी दिशांकडून ही हौशी माणसं सिमला पाहण्यासाठी आली होती.

मी हळूहळू प्रगती करत लिफ्टपाशी पोचलो. हा लिफ्टसुद्धा दाणकन् एकदम वर घेऊन जात नाहीच. टप्पा आहे, थोडा चक्रव्यूह आहे, मग आपण वर पोचतो.

हाच तो सुप्रसिद्ध माल रोड.

पुन्हा दुकानं, माणसांचे लोंढे! वाहन मात्र कसलंही नाही. जुन्या पुस्तकांची दोन दुकानं दिसली. मी जरा रेंगाळलो. एका दुकानात शिरून पुस्तकं बघू लागलो.

वीस साली प्रकाशित झालेले एक रेखाचित्रांचं पुस्तक दिसलं. चांगलं जाड-जूड होतं. कोणी साहेबमजकुरांनी रेखाचित्रं केली होती. झाडांची, वनस्पतींची, रानफुलांची, पक्ष्यांची, सुळक्यांची आणि आदिवासींची रेखाचित्रं होती आणि सोबत काही टिपणंही होती.

मी पोरगेल्याशा दुकानदाराला ह्या पुस्तकाची किंमत विचारली, तर ब्रह्मवाक्य बोलावं, तसं तो बोलला,

‘आठशे रुपये.’

‘का बरं? छापलेली किंमत तर फारच कमी आहे.’

‘हे ऑन्टिक आहे. म्हणून त्याची किंमत एवढी!’

(चढ-उतार/व्यंकटेश माडगूळकर)

वरील प्रवासवर्णनात लेखक व्यंकटेश माडगूळकर प्रदेशाचे वेगळे चित्रण करित नाहीत. त्यांच्या प्रत्ययाला आलेले तिथले प्रदेशविशेष म्हणजे माणसे, प्रवासी, हॉटेल्स, आगगाड्या, शहरे, बाजार वगैरेतून जाणवलेला प्रदेश. आपण अनुभवलेला प्रवास शब्दात कसा पकडावा आणि त्या प्रवासाचे हुबेहूब प्रत्ययकारी चित्र कसे काढावे, त्यासाठी गतिशील भाषाशैलीचा वापर कसा करावा याचा हा उतारा म्हणजे एक उत्तम नमुना आहे. चित्रकार, लेखक आणि रसिक वृत्तीचा कलावंत असे माडगूळकरांच्या व्यक्तिमत्त्वाचे अनेक पैलू अधिक जोरकसपणे या प्रवासवर्णनात प्रकट झाले आहेत. प्रतिभावंत प्रवासी लेखक प्रवास केलेल्या विशिष्ट प्रदेशाबद्दलचे अनुभव-आपल्याला नव्याने सांगत असतो. त्यामुळे त्या प्रदेशाबद्दलची मुळात त्या लेखकाची जाणीव जशी विस्फारलेली आढळते, तसेच वाचकालासुद्धा त्या प्रदेशाचे, वाचताना एक वेगळे नवे दर्शन घडून जाते. यासाठी विद्यार्थीमित्रांनो पुढे दिलेल्या उतार्यांचे बारकाईने अभ्यास करा. लेखकाच्या सूक्ष्म निरीक्षणशक्ती, तरल संवेदनशीलता आणि प्रत्ययकारी भाषा वापरामुळे या प्रवासवर्णनास ‘वाङ्मय’ म्हणून लालित्याचा कसा सहजस्पर्श झाला आहे.

भोपाळ । ३०.११.२०१०

सकाळी उठलो. आज फिरायला गेलो नाही. सकाळी तीनचार ठिकाणी फोन केले. भूरीबाईंच्या पोस्टरांचे पोस्ट की कुरिअर करावे असा प्रश्न पुढ्यात होता. अविनाश सहस्त्रबुद्धेनी आणखी एक पॅक व काही पुस्तके सांगितली. त्यासाठी पुन्हा आदिवासी लोककला केंद्राकडे गेलो. १०.०० वा. कुणीही नव्हते. ११.०० वा. गेलो. उशीरा येणार होते. पोस्टर व पुस्तके पाठविण्यास ते तयार होते. दु. ३.०० वा. येतो म्हणून पुन्हा खोलीवर. १२.०० वाजता कवी, पत्रकार राजेश जोशींकडे जायचे होते. अर्धातास येऊन त्यांच्याशी करावयाच्या चर्चेचा आराखडा तयार केला. रिक्षा करून गेलो. सद्याद्री कॉम्प्लेक्सजवळ निरालानगर होते. घर प्रशस्त, झाडांनी गर्द वेढलेले. केवळ लेखक, कवींची कॉलनी. घरात गेलो. फोनवर बोलत होते. अंगात पांढरा शुभ्र सदरा. पायजमा. उंचच्या उंच धिप्पाड. चेहरा काहीसा भव्य, विशाल कपाळ. डोळे बारकुसे मात्र बोलके. पांढरी शुभ्र दाढी. विरळ परंतु लांब डोईवरचे केस. केस मागे वळलेले. भोपाळस्थित प्रसिद्ध बेले डांसर व कोरियोग्राफर पद्मश्री गुलबर्धन यांचे आदल्या दिवशी निधन झाले होते. त्यांच्या शोकात उदास अवस्थेत ते होते.

त्यांची कवितेसंबंधी हिंदी कविता व एकूण लेखनप्रवासाबाबत पाऊणतास मुलाखत घेतली. अतिशय मोकळेपणाने खुलून ते बोलले. हळूहळू मोकळे होत गेले. भोपाळवर त्यांचे मनस्वी प्रेम आहे. ‘भोपाळ की गलियाँ छोड नहीं सकती’ असे ते म्हणाले. आपले बालपण, संस्कार, प्रगतिशील विचारधारा, अज्ञेय, नागार्जुन व ग. मा. मुक्तिबोधानी आपला पिंड घडवला असल्याचे त्यांनी

सांगितले. ही धारा हिंदीत प्रबळ असल्याने त्यांनी सांगितले. मराठीतील विंदा करंदीकर, नामदेव ढसाळ, दि. पु. चित्रे, अरुण कोलटकर, नारायण सुर्वे, सतीश काळसेकर यांचे साहित्य वाचल्याचे त्यांनी सांगितले. शिवाजी सावंतांची एक आठवण सांगितली. सतीश काळसेकर यांनी पहिल्यांदा त्यांच्या कवितांचे अनुवाद केल्याचे जोशी म्हणाले. पुढे त्यांची मैत्री झाली असेही ते म्हणाले. मराठीतील नवसाहित्याने प्रभावित केल्याचे ते म्हणाले. मुलाखत रेकॉर्ड केली. मधूनच एक दोन कॉल आले. ते त्यांनी घेतले. गप्पा संपल्यानंतर चहा, शेव, मिठाई व बिस्किट असे पदार्थ खायला मागविले. दीडेक तास गप्पा झाल्यानंतर मग निरोप घेतला.

भूक लागली. धावत पळत पुढे जात हकीम नावाचे एक हॉटेल दिसले ते गाठले, जेवलो. परत आदिवासी लोककला केंद्राकडे गेलो. पुस्तके व अंक काढले. बिल केले; व पोस्टाने पाठवायला सांगून निश्चितपणाने परत आलो.

संध्याकाळी ६.०० च्या सुमारास अनिल निगुडकर गाडी घेऊन न्यायला आले. घरी नेले. प्रशस्त रस्ते. हिरवीगार जुनी डेरेदार झाडी. टेकड्या उंचवटे. वळणेवळणे. तालाब आणि मस्जिदीचे भुरळ पाडणारे हे शहर जाताना नजरेस आले. या शहरास झील आणि सरोवरांचे शहर म्हटले जाते. एका बाजूला गगनचुंबी इमारती तर दुसऱ्या बाजूला सुस्त निवांतपणा.

काही कवींना त्यांनी घरी बोलावले होते. बँकेतून निवृत्त झालेले शरच्चंद्र करकरे, तेथील एका विद्यापीठात उपकुलसचिव असलेले विवेक सावरीकर व श्री. खांडेकर यांना घरी बोलावलेले होते. तिघांनी मोठ्या आत्मीयतेने, उत्साहाने कविता वाचल्या. करकरेनी ग्वालहेरी मराठी बोलीचा नमुना बोलून दाखवला. चहा व पोहे घेतल्यानंतर मी तेथून निघालो. हॉटेलवर सोडायला पुन्हा ते आले.

भोपाळ ते इंदौर । ०१.१२.२०१०

सकाळी लवकर उठलो. फिरायला गेलो. सकाळी हॉटेल मलाशवरून दु. १२ च्या गाडीचे इंदौरचे तिकीट काढले. १०.३० ला हॉटेल सोडले. १२.०० वा इंदौरकडे गाडी निघाली. मध्यप्रदेश टुरिझम डिपार्टमेंटची थेट गाडी होती. छान होती. गाडी सुरू झाल्यानंतर डुलकी लागली. थोड्या वेळाने जाग आली. तर खिडकीतून काळ्याशार सपाट भूमीवरील हिरवीगार शेते दिसू लागली. शेतात काम करणारी माणसे दिसू लागली. वृद्ध माणसे, स्त्रिया, लहान मुले, शेतात काम करणारी माणसे दिसू लागली. जनावरे, विहिरी दिसू लागल्या. वाटेत नेवरी फाटा हे गाव लागले. महाराष्ट्रातही सांगली जिल्ह्यात या नावाचे एक गाव आहे. छोट्या छोट्या गावांचा तोंडवळा महाराष्ट्रातल्यासारखा. रस्त्यावरील गावात स्टॉपच्या कडेला पाच-सहा माणसांचे एकत्रित पत्त्यांचे डाव रंगल्याचे दृश्य अनेकवेळा दिसले. स्त्रियांची डोक्यावर पदर घेण्याची पद्धत विशिष्ट होती. चेहरा खूपसा झाकून जाईल अशी पदर घेण्याची पद्धत. ४.०० वा इंदौरला पोहचलो. हॉटेल शोधण्यासाठी बराच वेळ गेला. मनासारखे हॉटेल भेटले नाही. शेवटी एका हॉटेलमध्ये थांबलो. सहा वाजता बाहेर पडलो. एक दोन ठिकाणी फोन केले. एक दोन ठिकाणी गावात जवळपासची ठिकाणे विचारली. एम. जे. मार्गाने

निघालो. याही शहरात मोठ्या इमारती. वाहनांची मोठी गर्दी. एका गाड्यावर मूंग की भजिया दिसली. वाटेत अहिल्याबाई विद्यापीठ लागले. थोडे पुढे गेल्यानंतर एस. पी. कार्यालय लागले. आवारात जुनी उंचच्या उंच झाडे होती. अचानक पक्ष्यांचा प्रचंड कलकलाट ऐकायला मिळाला. पाहतो तर हिरव्यागार राघूंचे थवेच्या थवे कलकल करत होते. निष्पर्ण फांद्यावर राघूच राघू व त्यांचा प्रचंड कलरव. तसाच गेलो. भूक लागली होती. भेळ खाल्ली. फारशी बरी नव्हती. ब्रीजवरून भटकत राहिलो. तर ते किराणामालांचे व मसाल्यांचे प्रचंड मोठे मार्केट होते. विविध प्रकारच्या मसाल्यांचे दर्पच्या दर्प हवेत होते. धूळ, वाहनांचे, माणसांचे आवाज, मजूर हमालांची प्रचंड ओड्याची गाडी घेऊन जीवघेणे ओढणे, चेहरे आक्रसलेले, काऊंटरवर प्रशस्त माणसाचे सुस्तावलेले चेहरे, रेल्वेस्टेशन व त्याच्या भोवती हे मार्केट आहे. वरती ब्रीज. मी गोंधळून गेलो चकवा बसला, रस्ता लक्षात येईना. शेवटी विचारत विचारत हॉटेलवर आलो. इंदौरला शरचंद्र मुक्तिबोधांचे लहान बंधू निवृत्त न्यायाधीश राहत होते. त्यांचा फोन व पत्ता मिळविला होता. त्यांना भेटण्याचे आकर्षण होते. मात्र फोन उचलला जात नव्हता. म्हणून नागपूरला प्रदीप मुक्तिबोधांना फोन लावला. त्यांनी सांगितले ते आता मुंबईला मुलाकडे असतात. त्यामुळे थोडा नाराज झालो.

इंदौर | २.१२.२०१०

सकाळी उठलो. कामे आटोपून बाहेर पडलो. थोडीशी भूक लागली होती. बाहेर एक चौक ओलांडल्यानंतर एक छोटेखानी उघड्यावर हॉटेल दिसले. पोह्याचे होते. इंदूरी पोहे प्रसिद्ध आहेत. इथे त्याला पोहा म्हणतात. ती करण्याची व ठेवण्याची विशिष्ट पद्धत आहे. चौकाचौकात हे पिवळेधम्मक पोहे आकर्षकपणे रचून ठेवलेले दिसतात. पोहे केल्यानंतर ते एका मोठ्या तांब्याच्या किंवा पितळी तव्यात परातीत रचतात. खाली गॅसवर मंद अशा जाळावर अॅल्युमिनिअमचे पातेले, त्यात पाणी. या गरम पाण्याची वाफ होते. ती वाफ सतत त्या परातीला स्पर्श करते. त्यामुळे पोहे वाफाळलेले खुशखुशीत लागतात. परातीत पोहे. पोह्याच्या बाह्याबाजूला हिरव्यागार लुसलुशीत कोथिंबिरीने उंचच्या उंच पोह्यांची चळत माखून घेतात. त्यात हिरवी, लाल मिरची, लिंबू व टोमॅटो खोवतात. असे ते आकर्षक रचून ठेवलेले पोहे पहायला मिळतात.

तेथून निघाल्यानंतर येथील एका महाविद्यालयातील मराठीच्या प्रा. लीला मोरे यांना फोन केला. शशिकांत सावंत सर यांनी त्यांना सांगितल्यामुळे इथे फिरायला त्यांच्या मुलाची मदत होईल म्हणून. त्या म्हणाल्या आम्ही हॉटेलवरच येतो. ठीक आहे म्हणालो. हॉटेलवर आलो. बराच वेळ वाट पाहिली. लवकर येईचनात. काय करावे कळेना. अस्वस्थता. शेवटी कंटाळून निघालो. इतक्यात त्या आल्या मुलाबरोबर. शेवटी त्यांना म्हणालो आपल्या मुलाला घेऊन जातो. तो गाडीवरून घेऊन गेला. त्याच्याबरोबर अहिल्याबाई होळकर यांचा वाडा, जुना राजवाडा व काचमहल पाहिला. त्यातील लालबाग ही इमारत अतिशय आवडली. होळकर वंशजानी बांधलेली अप्रतिम इमारत आहे. रंग, वास्तू, खिडक्या, फर्निचर यांचा अतिशय उत्तम नमुना असलेली ती वास्तू होती. प्रचंड खर्च केलेली.

भारतीय व पाश्चात्य वास्तुशैलीचा उत्कृष्ट नमुना म्हणजे ती इमारत होती. छतावर रंगचित्राची अजब किमया होती. दिवे, भिंतीवरील नक्षी हे विलोभनीय. बाहेर घनदाट उंचच्या उंच जुनीपुराणी झाडे.

(मध्यप्रदेशाची साहित्ययात्रा/रणधीर शिंदे)

विद्यार्थीभिंत्रानो, वरील उतारा प्रवासवर्णन आणि रोजनिशी या दोन प्रकारांना एकवटणारा आहे. आपण पाहिलेल्या प्रदेशाबद्दलची भावगर्भ जाणीव लेखक रणधीर शिंदे यांनी या प्रवासवर्णनात व्यक्त केली आहे. त्यांच्या या लेखनातून संवेदनशील मन डोकावताना दिसते. छोट्या छोट्या वाक्यरचनेतून आणि सरळ साध्या प्रवाही भाषेतून प्रवासाचा वृत्तांत त्यांनी उत्कटपणे मांडला आहे. मध्यप्रदेशाविषयीची उत्कंठा आणि कुतूहल अत्यंत सहजतेने अभिव्यक्त झाल्याने वाचकही या अनुभवाशी सहकंप होतो. प्रवासाकडे आणि प्रवासलेखनाकडे सौंदर्यवादी दृष्टीने पाहणे आणि प्रवासवर्णनाच्या वाङ्मयीन रूपाकडे एक वेगळे वाङ्मयीन रूप म्हणून पाहणे या लेखकाच्या खास दृष्टीचा प्रत्यय आपणास येत जातो.

४.४ सारांश

ललित गद्यात आत्मनिष्ठ लेखन बघायला मिळते. याप्रकारच्या लेखनात 'मी'ला जास्त महत्त्व असते. सौंदर्यानुभव, चिंतनशीलता, काव्यात्मकता, रमणीय स्मरणे, आत्माविष्कार, कलात्मकता, लेखकाची अंतर्मुख वृत्ती, संवेदनशीलता, स्वप्नाळू वृत्ती, तरलता असे अनेक गुणविशेष ललितगद्यासाठी आवश्यक ठरतात. ललित गद्य ही लघुनिबंध, गुजगोष्ट, ललितनिबंध, ललितलेख, आठवणी, व्यक्तिचित्र, प्रवासवर्णन अशा अनेक प्रकारांना सामावून घेणारी संज्ञा आहे.

स्वतःच्या जीवनाचे दूरस्थपणाने केलेले अवलोकन व त्यासंबंधीचे कथन म्हणजे आत्मचरित्र. आत्मचरित्रातून एका व्यक्तीच्या जीवनाचा, कर्तृत्वाचा इतिहास जसा व्यक्त होतो तसाच ती व्यक्ती ज्या काळात आणि स्थळात जगत असते त्या स्थळकाळाचा इतिहासदेखील आत्मचरित्रातून उभा राहतो. आत्मचरित्रकथनात सत्य अथवा वस्तुस्थितीकथन हे अत्यंत महत्त्वाचे असते. आत्मचरित्र हा स्वकेंद्री साहित्यप्रकार आहे. आत्मचरित्र आणि आत्मकथन यांत सूक्ष्म भेद आहे. आत्मचरित्र इतिहासाच्या अंगाने लिहिले जाते, तर आत्मकथन कथेच्या अंगाने लिहिले जाते. आत्मचरित्र कालानुक्रमाने लिहिलेले असल्याने त्यात सलगपणा दिसतो. तर आत्मकथनात घटना, प्रसंग सांगत असताना कालानुक्रमाचे उल्लंघन होते. आत्मचरित्रातील प्रत्येक घटना-प्रसंगाचा लेखक हा साक्षीदार असतो. आत्मचरित्राचा लेखक व नायक एकच असतो. मात्र चरित्रामध्ये एका व्यक्तीने दुसऱ्या व्यक्तीचा घेतलेला शोध असतो. चरित्राचा विषय झालेली व्यक्ती प्रत्यक्षात भूतकाळात होऊन गेलेली व्यक्ती असते. त्या व्यक्तीच्या आयुष्यातील निवडक घटनांची मांडणी करून लेखक त्या व्यक्तित्वेचे व्यक्तिमत्त्व साकार करतो. चरित्रलेखनात कल्पनेची भरारी मारता येत नाही.

भूतकाळात रमणे ही सहज मानवी प्रवृत्ती आहे. आपण अनुभवलेला एखादा प्रसंग इतरांना सांगावा या अगम्य इच्छेतून 'आठवणी' हा प्रकार पुढे आला. 'आठवणी' मध्ये विषयवस्तू आणि

निवेदक एकरूप झालेले असतात. तर दैनंदिन घडामोडींचा लेखाजोखा सादर करणे यातून रोजनिशी हा प्रकार लिहिला जातो. रोजनिशीतून स्वतःला उत्कटपणे पाहण्याचा एक प्रयत्न असतो. रोजनिशीचा लेखक ज्या काळात, वातावरणात व संस्कारात जन्माला आला त्या गोष्टींचे प्रतिबिंब आपोआपच रोजनिशीलेखनात बघायला मिळते.

प्रवासवर्णनातील अनुभवविश्व हे वास्तव जगाशी म्हणजेच प्रामुख्याने प्रवासीलेखक, प्रवास व प्रदेश या त्याच्या मूळ घटकांशी निगडित असते आणि प्रवासामुळेच ते निर्माण होते. प्रवासवर्णनाचे निवेदन हे नेहमी 'मी'च्या भाषेत म्हणजेच प्रथमपुरुषी असते. प्रत्येक प्रवाशाला एकसारखा प्रवास आणि तसाच अनुभव येईल असे नाही. प्रवास आणि प्रदेश जरी एकसारखा असला तरी 'प्रवासी' बदलला की प्रवासवर्णनातील अनुभवविश्वही बदलत जाते.

ललितगद्यलेखनासाठी लेखकाकडे जीवनाकडे खेळकरपणे पाहण्याची दृष्टी असावी लागते. त्याबरोबरच जीवनाचा आस्वाद घेणारी रसिकवृत्तीही असावी लागते. अनुभवलेल्या क्षणांना पुन्हा प्रतीतीच्या पातळीवर वाचकांना प्रत्यक्ष अनुभूती देण्याचे सामर्थ्य ललित गद्यात असते.

४.५ स्वयंअध्ययन प्रश्नोत्तरे

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. ललित गद्यातील लेखन कशाप्रकारचे असते?
२. आत्मचरित्रात मांडलेल्या प्रत्येक घटनेचा साक्षीदार कोण असतो?
३. चरित्रलेखनात कोणत्या गोष्टीला फारसा वाव असत नाही?

उत्तरे १. आत्मनिष्ठ २. आत्मचरित्राचा लेखक ३. कल्पनाशक्तीला

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१. दैनंदिन जीवनव्यवहाराची नोंद कोणत्या प्रकारात घेतली जाते?
अ) आठवणी ब) ललित निबंध क) रोजनिशी ड) व्यक्तिचित्र
२. 'ललित' या शब्दाचा अर्थ काय?
अ) लेखन ब) सौंदर्य क) लहान ड) विनमहत्त्वाचा
३. ललित गद्यातून कोणाचे म्हणणे प्रकट होत असते?
अ) 'मी'चे ब) समाजाचे क) घरातील सदस्यांचे ड) मित्रपरिवाराचे

उत्तरे १. रोजनिशी २. सौंदर्य ३. 'मी'चे

४.६ सरावासाठी स्वाध्याय

४.६.१ वस्तुनिष्ठ प्रश्नोत्तरे

अ) एका वाक्यात उत्तर लिहा.

१. आत्मचरित्रातून जीवनाच्या कोणत्या काळाविषयी दीर्घ संभाषित असते?
२. चरित्रलेखनातून प्रकट होणाऱ्या व्यक्ती प्रत्यक्षातील असतात की काल्पनिक?
३. प्रवासवर्णन मूलतः कोणत्या तीन घटकांमुळे साकारते?

ब) योग्य पर्याय निवडा.

१. आत्मचरित्रकथनात सर्वात प्राथमिक आणि महत्त्वाची अट कोणती?
अ) काल्पनिक घटनांची मांडणी ब) दीर्घ आयुष्याची मांडणी
क) वस्तुस्थितीकथन ड) लेखकाचे वय किमान साठ वर्षांचे
२. प्रवासवर्णन करणारा लेखक आणि सर्वसामान्य माणूस यांच्या दृष्टिकोणात कशामुळे फरक पडतो?
अ) परिस्थिती अवलोकनाच्या क्षमतेमुळे ब) आर्थिक स्थितीमुळे
क) साक्षरतेमुळे ड) आरोग्यामुळे
३. रोजनिशीतून लेखक काय मांडण्याचा प्रयत्न करतो?
अ) खर्चाची रोजमेळ ब) दैनंदिन संस्मरणीय अनुभव
क) भविष्यकालीन योजना ड) मुलांचा दैनंदिन अभ्यास

४.६.२ दीर्घोत्तरी प्रश्न

१. चरित्र आणि आत्मचरित्र या दोन साहित्यप्रकारांतील साम्यभेद उलगडून दाखवा.
२. 'प्रवासवर्णन' हा साहित्यप्रकार इतर साहित्यप्रकारांपेक्षा कोणत्या कारणांमुळे वेगळा ठरतो याची साधार चर्चा करा.

४.६.३ लघुत्तरी प्रश्न

१. ललित गद्यात भाषेतील लालित्य आणि स्वैर आत्माविष्कार या गोष्टींना अधिक महत्त्व का आहे?
२. आठवणी आणि रोजनिशी यांमधील कथनपरतेचे वेगळेपण उलगडून दाखवा.
३. चरित्रलेखनाची वैशिष्ट्ये स्पष्ट करा.
४. ललित गद्यातून आविष्कृत होणाऱ्या 'मी'च्या अनन्यसाधारण स्थानाचे महत्त्व स्पष्ट करा.

४.७ पूरक वाचन

- * प्रवासवर्णन एक वाङ्मयप्रकार/वसंत सावंत
- * चरित्र आणि आत्मचरित्र/सदा कऱ्हाडे
- * चरित्रचिंतन/द. न. गोखले
- * चरित्र-आत्मचरित्र तंत्र आणि इतिहास/अ. म. जोशी
- * मराठी चरित्र : रूप आणि इतिहास/जयंत वष्ट
- * चरित्र-आत्मचरित्र/जान्हवी संत
- * आत्मचरित्र मीमांसा/आनंद यादव
- * ललित गद्याचे तात्त्विक स्वरूप/आनंद यादव
- * विनोद : तत्त्व आणि स्वरूप/गो. मा. पवार
- * मराठी वाङ्मय प्रकार : स्वरूप, संकल्पना व वाटचाल/संपा. द. के. गंधारे.

